

REBECA SCHUMACHER EDER FUÃO

**LA QUÊTE DE LA MODERNITÉ CHEZ PIERRE REVERDY (1913-
1918), AVEC LA TRADUCTION DE NEUF DE SES TEXTES
D'ESTHÉTIQUE**

MAIO 2016

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURAS ESTRANGEIRAS MODERNAS
ÊNFASE: LITERATURA FRANCESA E FRANCÓFONAS
LINHA DE PESQUISA: TEORIAS LITERÁRIAS E
INTERDISCIPLINARIDADE**

**LA QUÊTE DE LA MODERNITÉ CHEZ PIERRE REVERDY (1913-1918),
AVEC LA TRADUCTION DE NEUF DE SES TEXTES D'ESTHÉTIQUE**

**REBECA SCHUMACHER EDER FUÃO
ORIENTADOR: PROF.DR. ROBERT PONGE**

Tese de Doutorado em Literaturas Francesa e Francófonas (Área: Estudos de Literatura; Especialidade: Literaturas Estrangeiras Modernas), apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.

**PORTO ALEGRE
05 DE MAIO DE 2014**

CIP - Catalogação na Publicação

Fuão, Rebeca Schumacher Eder
La Quête de la modernité chez Pierre Reverdy
(1913-1918), avec la traduction de neuf de ses
textes d'esthétique / Rebeca Schumacher Eder Fuão. --
2016.
287 f.

Orientador: Robert Ponge.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-
Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

1. Literatura Francesa. 2. Poesia Francesa. 3.
Pierre Reverdy. 4. Nord-Sud. 5. Tradução Francês-
Português. I. Ponge, Robert , orient. II. Título.

*Quand un arbre majestueux est violemment animé par le vent, peu de gens pensent à la
vigueur et à l'étendue de ses racines.*

Pierre Reverdy, *Le Gant de crin*.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|-----------|
| RÉSUMÉ | |
| RESUMO | |
| INTRODUCTION | 14 |
| | |
| PARTIE 1: DES COMMENTAIRES SUR LA QUÊTE DE LA MODERNITÉ DANS LA POÉSIE FRANÇAISE JUSQU'À PIERRE REVERDY | 20 |
| | |
| CHAPITRE I : Le Concept de modernité | 21 |
| | |
| CHAPITRE II : Les Débuts d'une modernité : les philosophes et Victor Hugo | 27 |
| Le XVIIIème siècle | 27 |
| Victor Hugo (1802-1885) et les contributions du romantisme | 28 |
| | |
| CHAPITRE III : Aloysius Bertrand et la naissance du poème en prose | 30 |
| | |
| CHAPITRE IV : Charles Baudelaire | 34 |
| Le poète esthéticien | 34 |
| <i>Les Fleurs du mal</i> (1857) | 35 |
| <i>Le Spleen de Paris</i> (1869) | 37 |
| | |
| CHAPITRE V : Arthur Rimbaud | 40 |
| L'Aventure du voyant | 40 |
| <i>Une Saison en enfer</i> (1873) et <i>Illuminations</i> (1895) | 41 |
| | |
| CHAPITRE VI : Stéphane Mallarmé | 43 |
| <i>Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard</i> (1897) | 44 |

| | |
|--|-----------|
| CHAPITRE VII : Guillaume Apollinaire | 46 |
| <i>Méditations esthétiques, les peintres cubistes</i> (1913) | 46 |
| <i>Alcools</i> (1913) | 48 |
| « L'Esprit nouveau et les poètes » (1917) | 50 |
| <i>Calligrammes</i> (1917) | 54 |
| | |
| CHAPITRE VIII : Blaise Cendrars | 57 |
| « Les Pâques à New York » (1912) | 57 |
| « La Prose du Transsibérien et la petite Jeanne de France » (1913) | 59 |
| « Le Panama et l'aventure de mes sept oncles » (1918) | 63 |
| | |
| CHAPITRE IX : Max Jacob | 66 |
| La Préface de 1916 | 66 |
| <i>Cornet à dés</i> (1916) | 68 |
| <i>Art poétique</i> (1922) | 71 |
| | |
| PARTIE 2 : PIERRE REVERDY | 74 |
| | |
| CHAPITRE I : Commentaires sur la vie et l'œuvre de Pierre Reverdy | 75 |
| Enfance et adolescence à Narbonne | 75 |
| Les débuts parisiens | 76 |
| <i>Poèmes en prose</i> (1915) | 77 |
| <i>Quelques poèmes</i> (1916) | 79 |
| <i>La Lucarne ovale</i> (1916) | 79 |
| <i>Le Voleur de Talan</i> (1917) | 80 |
| <i>Nord-Sud</i> (1917-1918) | 82 |
| <i>Les Ardoises du toit</i> (1918) | 86 |
| <i>Les Jockeys camouflés</i> (1918) | 87 |
| <i>La Guitare endormie, contes et poèmes</i> (1919) | 88 |
| <i>Self defence, critique-esthétique</i> (1919) | 90 |
| <i>Étoiles peintes</i> (1921) | 92 |

| | |
|--|------------|
| <i>Cœur de chêne</i> (1921) | 93 |
| <i>Cravates de chânvre</i> (1922) | 93 |
| Les années vingt : un temps de réécriture | 94 |
| Solesmes | 95 |
| CHAPITRE II : Les textes de <i>Nord-Sud</i>: essais et notes | 99 |
| « Sur le cubisme » (mars 1917) | 99 |
| « Poèmes en prose » (chronique mensuelle, mai 1917) | 103 |
| « Essai d'esthétique littéraire » (juillet, 1917) | 104 |
| « Ponctuation » (Note, octobre 1917) | 107 |
| « L'Émotion » (octobre 1917) | 108 |
| « L'Image » (mars 1918) | 111 |
| « Tradition » (Note, mars 1918) | 113 |
| « Syntaxe » (avril 1918) | 114 |
| CHAPITRE III: Une Discussion au-delà des concepts clés de Reverdy | 116 |
| La Perspective X Une Poésie visuelle | 116 |
| La Représentation X La poésie de la réalité | 117 |
| Un nouveau lyrisme | 118 |
| L'Image X La Comparaison de la métaphore | 119 |
| CHAPITRE IV : Image : Reverdy et les surréalistes | 129 |
| CHAPITRE V : Analyse d'un choix de poèmes de Reverdy | 132 |
| « Sujets », <i>Cale-Sèche 1913-1916</i> | 132 |
| « Le vent et l'esprit », <i>Poèmes en prose</i> (1915) | 143 |
| « Belle étoile », <i>Poèmes en prose</i> (1915) | 147 |
| « Paris-Noël », <i>Quelques poèmes</i> (1916) | 152 |
| « Horizon », <i>Quelques poèmes</i> (1916) | 160 |
| « En ce temps-là le charbon », <i>La Lucarne ovale</i> (1916) | 167 |
| « Sur chaque ardoise », <i>Les Ardoises du toit</i> (1918) | 173 |

| | |
|---|------------|
| PARTIE 3 : LA TRADUCTION DES NEUFS TEXTES D’ESTHÉTIQUE DE PIERRE REVERDY | 177 |
| CHAPITRE I : LA TRADUCTION ET SES DIFFICULTÉS | 178 |
| CHAPITRE II : LES DIFFICULTÉS DE TRADUCTION DES TEXTES DE REVERDY | 181 |
| <i>À la manière</i> | 182 |
| Anecdote | 185 |
| Anecdotique | 192 |
| <i>Faire du style</i> | 197 |
| Les longueurs | 201 |
| <i>Trancher le fil</i> | 207 |
| <i>Se réclamer de</i> | 213 |
| CONCLUSION | 226 |
| ANNEXES | 233 |
| Les Poèmes de Pierre Reverdy analysés dans cette thèse | 234 |
| « Sujets », <i>Cale – Sèche 1913-1916</i> | 235 |
| « Le vent et l’esprit », <i>Poèmes en prose</i> (1915) | 237 |
| « Belle étoile », <i>Poèmes en prose</i> (1915) | 238 |
| « Paris-Noël », <i>Quelques poèmes</i> (1916) | 239 |
| « Horizon », <i>Quelques poèmes</i> (1916) | 241 |
| « En ce temps-là le charbon... », <i>La Lucarne ovale</i> (1916) | 243 |
| « Sur chaque ardoise... », <i>Les Ardoises du toit</i> (1918) | 244 |
| Les textes d’esthétique de Pierre Reverdy traduits dans cette thèse | 245 |
| Sur le cubisme | 246 |
| Poèmes en prose | 249 |
| Essai d’esthétique littéraire | 250 |
| Ponctuation | 253 |

| | |
|------------------------------------|------------|
| L'Émotion | 254 |
| L'Image | 258 |
| Tradition | 261 |
| Syntaxe | 262 |
| Self defence, Critique-esthétique | 263 |
| RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES | 278 |

AGRADECIMENTOS

Meus sinceros agradecimentos.

Ao professor doutor, meu orientador, Robert Ponge. Por todos os comentários e conduções pertinentes para a realização deste trabalho. Por toda seriedade. Por toda compreensão. Por toda a parceria durante todos esses anos, seja no mestrado, seja no doutorado ou no grupo de pesquisa que o mesmo conduz sobre as dificuldades de compreensão e de tradução do FLE para o português e do qual faço com muito orgulho parte. Obrigada pelo exemplo que me deste, de profissionalismo, mas acima de tudo, de caráter.

À Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo suporte financeiro concedido a essa pesquisa durante três anos de realização da mesma.

Às professoras Beatriz Cesária Gil, Érika Azevedo e Maristela Machado por terem aceitado a contribuir para este trabalho participando da banca.

Aos demais professores do Programa de Pós Graduação em Letras da UFRGS por terem contribuído para minha formação durante o meu mestrado e doutorado.

Aos funcionários do Programa de Pós Graduação em Letras da UFRGS pelo sempre pronto atendimento e resposta às minhas solicitações e perguntas.

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul por me conceder um ensino gratuito e de altíssima qualidade desde a graduação.

Ao meu marido, meu companheiro, Fernando, pelo apoio e compreensão. Sempre ao meu lado.

Aos meus filhos, Bárbara e Martin, que nasceram em meio ao turbilhão desta tese e que souberam acompanhar com seus olhinhos atentos e curiosos todo o trabalho dessa mamãe, que entre uma ninada e outra, uma mamada e outra, dividia seus olhos entre os livros e vocês.

E, enfim, à minha querida mãe. Exemplo de leitora, responsável pela minha paixão pela literatura. Te agradeço, mãe, por sempre me encorajar a seguir o meu caminho. Esta tese é para ti.

RÉSUMÉ

Cette thèse a pour but d'étudier la quête de la modernité chez Pierre Reverdy dans une période spécifique de sa production : de 1913 à 1918. Reverdy est l'auteur d'une large œuvre qui s'étend de 1913 à 1959, un an avant sa mort. L'intervalle choisi, c'est-à-dire le début de sa carrière, correspond à celui de la publication de ses recueils les plus artistiques et aussi celui de la fondation de sa revue, *Nord-Sud*, où il souhaite, à partir des essais qu'il y publie, définir et établir quelques bases de sa propre production tout comme de ses contemporains qui travaillent aussi sur la libération et l'innovation de la poésie française. Ce groupe cherche, il souhaite, avant tout, la modernité.

Ce travail est divisé en trois grandes parties. La première, qui compte neuf chapitres, présente, à partir d'une recherche menée sur des dictionnaires français, le parcours de l'élaboration du concept de modernité. Ensuite, un bref panorama de l'histoire de la poésie française moderne jusqu'à Pierre Reverdy est offert.

Dans la deuxième partie, je me penche sur le poète d'intérêt de cette thèse. Dans les cinq chapitres qui la composent je présente sa vie et son œuvre, ses textes d'esthétique, je discute ses concepts clés pour ensuite m'adonner à l'étude d'une sélection de sept poèmes.

La troisième partie porte sur la traduction de ces textes d'esthétique qui sont en tout neuf. Tout d'abord, j'introduis le sujet de la traduction et ses difficultés. Ensuite, je présente une sélection des difficultés concrètes de traduction trouvées dans les textes que j'ai travaillés.

RESUMO

Esta tese tem o objetivo de estudar a busca pela modernidade em Pierre Reverdy durante um período específico de sua produção: de 1913 a 1918. Reverdy é autor de uma extensa obra que se estende de 1913 a 1959, um ano antes de sua morte. O intervalo escolhido, ou seja, o do início de sua carreira, corresponde àquele da publicação de suas coletâneas mais artísticas e também àquele da fundação de sua revista, Nord-Sud, na qual o mesmo deseja, a partir dos ensaios que nela publica, definir e estabelecer algumas bases da sua própria produção assim como de seus contemporâneos que trabalham com a liberação e a inovação da poesia francesa. Esse grupo busca, deseja, antes de tudo, a modernidade.

Esse trabalho está dividido em três grandes partes. A primeira, que conta com nove capítulos, apresenta, a partir de uma pesquisa feita em dicionários franceses, o percurso da elaboração do conceito de modernidade. Em seguida, um breve panorama da história da poesia francesa moderna até Pierre Reverdy é oferecido.

Na segunda parte, me debruço sobre o poeta de interesse desta tese. Nos cinco capítulos que a compõem, apresento a sua vida e a sua obra, seus textos de estética, discuto seus conceitos chave para, em seguida, me dedicar ao estudo de um grupo de sete poemas.

A terceira parte versa sobre a tradução desses textos de estética que são, no total, nove. Primeiramente, introduzo o tema da tradução e de suas dificuldades. Em seguida, apresento uma seleção das dificuldades concretas de tradução encontradas nos textos com os quais trabalhei.

INTRODUCTION

À la lecture du titre de cette thèse, « La quête de la modernité chez Pierre Reverdy (1913-1918), avec la traduction de neuf de ses textes d'esthétique », trois questions pourraient être soulevées. En essayant de les répondre, une bonne idée de l'étude qui a été ici entreprise sera en même temps offerte à ceux qui se penchent sur ce travail.

Je suppose que la première question porterait sur le choix du mot *quête* pour la composition du titre, qui pourrait tout simplement débiter par « La modernité chez Pierre Reverdy... ». *Quête* contient en soi le sens de la recherche de quelque chose, de la poursuite, probablement non sans effort, d'un but, d'un propos. Or, la modernité, et nous le savons, est un concept nébuleux, flou, qui échappe à tous ceux qui essayent d'une façon ou de l'autre de le définir, mais qui en même temps, peut facilement être résumé, et personne ne le nierait, en une simple affirmation: moderne est tout ce qui n'est pas ancien. Néanmoins, nous pouvons aisément admettre que ce n'est que ça. Lorsque Rimbaud lance son appel, « Il faut être absolument moderne »¹, toute une discussion dans la littérature et notamment dans la lyrique française peut y être entendue. Une débat qui trouve ses bases dès le siècle des philosophes et qui voit sa naissance avec les romantiques pour devenir après un vrai mot de bataille avec Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé.

Au tournant du XXème siècle, tout un groupe fera suite à cette discussion, à laquelle Reverdy prend part comme un vrai théoricien (ou esthéticien, comme il le préférerait). Personne ou aucun groupe ne porte pas la clé de la modernité, ils la cherchent, la discutent, l'expérimentent, l'inventent et la réinventent. C'est ainsi que nous répondons au choix du mot *quête* pour débiter le titre de cette thèse.

La deuxième question porterait, probablement, sur la période qui figure après le nom de Reverdy : 1913-1918. Pierre Reverdy est auteur d'une large production qui s'étend de 1913 à 1959, un an avant sa mort, et qui comprend surtout des poèmes, mais

¹ RIMBAUD, Arthur. *Une Saison en enfer* (1873). Paris : Gallimard, coll. « folio classique », 1999, p. 204.

aussi des contes, des romans, des essais, des notes et des réflexions sur l'esthétique de son temps. La période choisie est en relation directe avec notre intérêt pour la quête de la modernité. Dans le début de sa carrière, Reverdy s'occupe particulièrement de cette question et souhaite nettement établir des bases qui regroupent et organisent les innovations auxquelles lui et ses compagnons travaillent. De ce désir va naître *Nord-Sud* (1917-1918), revue dans laquelle il publiera ses textes d'esthétique sur lesquels je me penche dans ce travail. À partir de la lecture de ces textes, j'ai analysé un choix de poèmes qui datent de 1913 à 1918, production de Reverdy qui est contemporaine à ses élaborations, pour y vérifier l'application des concepts et des idées présentés dans ceux-là.

Enfin, je suppose que la troisième question serait posée sur la dénomination que je donne à ses textes dans ledit titre : « textes d'esthétique » au lieu de « textes théoriques ». Reverdy croit, et il l'explique dans son texte intitulé « L'Esthétique et l'esprit »², qu'en 1916, un an avant la fondation de sa revue, il était venu le temps de parler d'*esthétique*. Je le cite :

« [...] je l'ai fait dans *Nord-Sud* parce que l'époque était d'organisation, au rassemblement des idées, parce que la fantaisie faisait place à un plus grand besoin de structure et que ce sentiment parlait assez fort en moi, pour que je fondasse une revue pour l'exprimer et pousser une idée à la réalité. L'événement m'a donné entièrement raison. Les jeunes gens qui naissaient au monde littéraire à ce moment se groupèrent dans cet organe de combat – le dernier d'un genre qui n'a plus aujourd'hui le droit de vivre – et une esthétique vraiment nouvelle s'affirma attirant vivement l'attention que les œuvres isolées avaient jusque-là laissée distraite ».

L'esthétique est une pratique *a posteriori* de l'art qui, à partir des ouvrages produits, essaie d'organiser et de soutenir les idées, les moyens nouveaux qui y ont été employés. Elle est partie de l'art, différemment de la théorie qui est à côté, qui élabore séparément de l'œuvre. Ces idées étant clairement exposées, je me suis sentie obligée d'utiliser le nom *esthétique* en respectant les convictions de Reverdy.

² « L'Esthétique et l'esprit » fut publié dans le numéro 6 de L'Esprit nouveau en mars 1921. (REVERDY, Pierre. *Œuvres complètes, Tome I*. Paris : Flammarion, p. 565-573.

Il reste de justifier mon travail parmi la critique existante de l'œuvre de Reverdy. Je souligne l'importance de quelques études de l'ensemble de l'œuvre : *La Poésie de Pierre Reverdy*, de Mortimer Guimey (1966) ; *La main de Pierre Reverdy*, de Mary Ann Caws (1979) ; *Horizon de Reverdy*, de Michel Collot (1981) ; et *La Poésie hors du cadre : Nerval, Baudelaire, Reverdy, Char, de Corinne Bayle* (2014). Le premier présente une bonne introduction à la vie de Pierre Reverdy et se propose, à partir de l'analyse de quelques poèmes, d'étudier le problème du rapport du poète à son œuvre et ainsi de l'évolution de cette dernière. Le deuxième et le troisième sont des études de thématiques qui traversent l'unité de l'œuvre: Caws travaille sur le symbole de la main dans de différents recueils de Reverdy tandis que Collot s'intéresse aux significations de l'horizon. La dernière étude est un travail assez récent et intéressant sur le rapport de la peinture avec la poésie et démontre, à partir de fragments surtout de son œuvre en prose (notamment les notes) combien Reverdy avait été influencé par la peinture et profitait des concepts cubistes, ou de la peinture en général, pour travailler son esthétique. De là sa poésie extrêmement visuelle, un peu dans sa typographie et sa distribution sur la page, mais surtout par rapport à son travail avec l'image. Une poésie qui demande la participation active du lecteur tout comme le tableau demande de son admirateur³.

Ensuite, il faut mentionner le travail d'Étienne Alain-Hubert comme peut-être le plus grand connaisseur de l'œuvre de Reverdy. Outre sa direction dans l'organisation des œuvres complètes de ce poète publiées chez Flammarion, il publie (à côté d'autres plusieurs études publiées dans des revues, préfaces, notes, etc.) deux ouvrages importants pour ceux qui s'adonnent à l'œuvre de Reverdy : *La Bibliographie des écrits de Pierre Reverdy* et *Circonstances de la poésie : Reverdy, Apollinaire et le Surréalisme*. Le premier est fondamental pour situer la publication des textes de Reverdy. Le deuxième présente des débats essentiels sur les concepts de Reverdy comme l'image et son rapport avec le cubisme et le surréalisme.

Au Brésil, nous notons un travail timide sur l'œuvre de Reverdy et je souligne l'importance de la dissertation de master de Lilian Engarcia dos Santos, soutenue en 2009 à l'Université de São Paulo (USP), sur les poèmes en prose de ce poète.

³ BAYLE, Corinne. *La Poésie hors du cadre : Nerval, Baudelaire, Reverdy, Char. Poésie, prose, peinture*. Paris : Hermann, 2014, p. 301.

Ainsi, dans ce bref panorama de quelques études qui semblent indispensables sur l'œuvre de Reverdy, je remarque qu'aucun travail ne s'est penché sur la problématique spécifique de la modernité, en prenant comme base théorique les textes que Reverdy lui-même nous a laissés.

Ce faisant, je vous présente le plan de cette thèse.

Dans sa première partie, intitulé « Des commentaires sur la quête de la modernité dans la poésie française jusqu'à Pierre Reverdy », je commence, dans le premier chapitre, par retracer, à partir d'une recherche dans les dictionnaires français, un parcours du terme *modernité*. Dans les huit chapitres qui suivent, je priorise les auteurs qui me semblent les plus significatifs pour comprendre les chemins de la modernité dès ses premières indices au XVIIIème siècle jusqu'aux contributions de Pierre Reverdy, à savoir : Victor Hugo, Aloysius Bertrand, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars et Max Jacob ; avec de différentes degrés d'approfondissement.

Après cette aventure dans les chemins de la modernité, il arrive le moment central de cette thèse : celui qui est complètement dédié à Pierre Reverdy, c'est-à-dire sa deuxième partie. Je commence, dans le chapitre un, par un panorama de la vie et de l'œuvre de Reverdy, en me concentrant surtout sur la première période de sa vie, celle qui va jusqu'à son déménagement à Solesmes.

Ensuite, dans le chapitre deux, je me penche sur les textes les plus significatifs publiés dans *Nord-Sud*. Il s'agit des essais et des notes qui s'inscrivent dans les discussions de l'époque autour de l'art et de la littérature qu'un groupe d'artistes et d'écrivains décida de pratiquer. Malgré son apparente désunion (surtout dans les cas des poètes, vu que les peintres – je parle de Picasso, Braque, Gris, Léger - formaient une communauté assez cohérente, mais qui manquait d'un voix théorisant, quelqu'un qui parlerait pour eux de leur esthétique), ce groupe s'était uni autour des aventures et des découvertes cubistes et essayait, maintenant je pense uniquement aux écrivains, de pratiquer une nouvelle poésie qui faisait suite aux innovations des poètes du siècle précédant : surtout Baudelaire, mais encore plus Rimbaud. Reverdy joue un rôle majeur dans l'orientation de ce groupe : soit des artistes, soit des poètes. Et il le fait au moyen de la publication de ces textes, lesquels je commente, j'analyse et ensuite, dans la troisième partie, je traduis.

Pour aller plus loin, j'ébauche quelques commentaires, quelques réflexions soulevées après mes analyses précédentes des essais. Je les partage, dans le troisième chapitre, en quatre sous-titres : « La perspective x une poésie visuelle », « La représentation X Une poésie de grande réalité », « Un nouveau lyrisme » et « L'image X la comparaison et la métaphore ». Vous noterez que la dernière partie est beaucoup plus longue, ce qui ne pouvait pas être différent, puisque c'est où je discute la principale contribution de Reverdy pour l'esthétique de la poésie moderne : son concept d'image.

Dans le chapitre quatre, je me contente de brefs commentaires sur le rapport entre Breton et Reverdy. Même si ce sujet m'est très cher, ce n'est pas l'intérêt central de cette thèse.

Ensuite et surtout, dans le chapitre cinq, je me penche sur sept poèmes de Pierre Reverdy, datés de 1913 à 1918, qui ont été choisis par deux motifs. Le premier, est la période de leur production. Tous sont des poèmes écrits entre 1913 (*Cale sèche*) et 1918 (*Les Ardoises du toit*), période de premières recueils et aussi celle qui est la plus en accord avec l'esthétique élaborée et publiée dans les numéros de *Nord-Sud*, revue appartenant aussi à cette même époque. Deuxièmement, pendant la lecture d'une grande partie de la bibliographie sur la poésie de Reverdy, j'ai noté la répétition des citations ou des études de quelques poèmes, parmi lesquels ceux-ci se trouvent. Cela m'a aidé à les choisir comme de bons exemples de l'esthétique reverdyenne, outre la possibilité d'approfondissement des discussions déjà proposées par ces études et leurs auteurs.

J'ai aussi cherché à prendre un nombre assez proche de poèmes en prose et de poèmes en vers. C'est ainsi que j'ai choisi quatre poèmes en vers (« Sujets », « Paris-Noël », « Horizon » et « Sur chaque ardoise.. ») et trois poèmes en prose (« Le vent et l'esprit », « Belle étoile » et « En ce temps là le charbon... »). À partir de ce choix, j'ai pensé à illustrer les différentes types de typographies de Reverdy : les poèmes en prose en bloc et en carré ; les poèmes en vers alignés à droite et en créneaux.

Il reste à expliquer comment je procède à ces analyses. Sans ignorer certains éléments de la versification (analyse métrique) ni du langage (analyse de la syntaxe et du choix de mots), j'y privilégie deux questions: d'une part, je situe ces poèmes dans le recueil qu'ils appartiennent; d'autre part et surtout, en partant du *je* poétique (c'est-à-dire de l'instance d'énonciation poétique ou sujet ou voix ou *persona* lyrique), je me focalise sur le parcours que, dans le poème, celui-ci effectue. Pour ce faire, je partage

normalement les poèmes en parties qui, à mon avis, sont sous-jacentes et existent à côté des divisions organisationnelles et usuelles comme les paragraphes ou les strophes, et je leur donne des titres. Le but majeur de ces analyses n'est pas de trouver une interprétation définitive de ces poèmes, ce qui serait un travail vain et impossible, surtout lorsqu'il s'agit de poésie moderne, mais de vérifier comment Reverdy met en pratique ses procédés suggérés dans les essais étudiés.

La dernière partie de cette thèse est dédiée à l'étude des difficultés de traduction des essais de Reverdy. C'est certainement un autre champ d'étude, mais le travail de traduction est aussi un, et peut-être le plus grand, effort de compréhension et d'interprétation de textes. En outre, la décision de traduire ces textes a aussi été prise en raison de l'inexistence de leur traduction au Brésil. Je commence par un court essai sur la traduction et ses difficultés pour ensuite, dans le chapitre deux, me pencher sur une sélection de difficultés concrètes de traduction que j'ai trouvé au cours de mon travail. Ces recherches ont été guidées par ma participation au groupe de recherche sur les difficultés de compréhension et de traduction du français en portugais brésilien, qui est en cours à l'institut de lettres de l'Université fédérale du Rio Grande do Sul (UFRGS)⁴.

⁴ Intitulé «Les difficultés de compréhension et de traduction du FLE en portugais» et dirigé par le Prof. Robert Ponge, ce projet a deux buts. Le premier objectif, théorico-descriptif, propose d'établir une classification des types de difficultés. Nous prenons comme base des textes qui offrent une réflexion sur le sujet et qui présentent une forme de classification (surtout les textes de RÓNAI 1975, 1976a, 1976b, 1984; et XATARA & OLIVEIRA/1995). Puis, nous étudions des travaux spécialisés sur chaque type de difficulté, nous enrichissons notre classification et nous spécifions chaque difficulté ; L'objectif pratique veut produire un outil didactique: un glossaire dans lequel nous répertorions la plus grande quantité possible de difficultés concrètes de compréhension et de traduction du français pour les Brésiliens. Pour rendre compte de cet objectif, nous collationnons, en ce moment, trois petits lexiques ou dictionnaires de difficultés (à savoir RÓNAI 1975; XATARA & OLIVEIRA/1995, BATH & BIATO/1998) en comparant les entrées et les articles qu'ils présentent pour, à partir de celles-ci, élaborer nos propres articles. En outre, les membres de l'équipe apportent au groupe des problèmes de traduction qu'ils trouvent dans leur pratique de traducteur ou d'enseignant de la langue française; nous discutons chaque problème, ses caractéristiques, les possibilités de traduction, tout comme la possibilité de les transformer en entrées ou non.

PARTIE 1
DES COMMENTAIRES SUR LA QUÊTE DE LA MODERNITÉ
DANS LA POÉSIE FRANÇAISE JUSQU'À PIERRE REVERDY

CHAPITRE 1

LE CONCEPT DE *MODERNITÉ*

En me limitant toujours à l'emploi de ce terme dans la sphère de l'esthétique (on peut bien sûr parler de modernité philosophique, sociologique, historique), j'ai mené une recherche sur des dictionnaires français afin de vérifier le parcours de l'emploi de ce mot. J'en ai pu trouver des références sur cinq : le *Petit Robert*, le *Dictionnaire de l'Académie Française* 9^e éd. (sa huitième édition, de 1932 à 1935, ne présente pas encore cet article), le *Trésor de la langue française informatisé*, le *Littré* et le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse.

L'article du *Petit Robert* présente une définition assez simple pour ce mot : la modernité serait le « caractère de ce qui est moderne, notamment en art », contrairement à l'*antiquité* et l'*archaïsme*⁵. Aucune référence aux premiers emplois de ce mot n'est mentionnée. Le *DAF* 9^e éd. indique que ce sera une notion esthétique introduite par Baudelaire en 1856 comme « une beauté du jamais vu, de l'éphémère et de la mode »⁶. Le *TLFi*, dans sa partie consacrée à l'étymologie et à l'histoire de ce mot, atteste le premier usage, en 1848, par Chateaubriand dans ses *Mémoires d'outre-tombe* (tome IV, p. 183). En relatant son premier voyage à Prague, en mai 1833, l'auteur commenta : « La vulgarité, la modernité de la douane et du passe-port, contrastaient avec l'orage, la porte gothique, le son du cor et le bruit du torrent »⁷. Ensuite, le *TlFi* registre l'usage de Baudelaire, en 1863 comme propre aux beaux-arts, dans ses *Curiosités esthétiques*.

Quant au *Littré*, le registre de l'entrée *modernité*, « qualité de ce qui est moderne », est présenté comme un néologisme et suivi d'un exemple de Théophile Gautier : « D'un côté, la modernité la plus extrême ; de l'autre, l'amour austère de

⁵ ROBERT: *Le Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, nouvelle édition remaniée et amplifiée sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey du *Petit Robert* par Paul Robert. Paris : Dictionnaires Le Robert, 2012, p.1614.

⁶ *Dictionnaire de l'Académie française*. (*DAF*, 8^e éd.: 1935, 9^e éd. : 1992-...). Disponible sur le site: <http://www.cnrtl.fr>, article « modernité », consulté entre les mois de janvier et juin 2015.

⁷ CHATEAUBRIAND cité par VADÉ, Yves. *Ce que modernité veut dire* (v.1). Bordeaux : Presses Université de Bordeaux, 1994, p. 51 ; Robert Kopp, dans son article *Baudelaire : mode et modernité* (In : Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1986, n°38, pp.173-186) dit que Chateaubriand faisait ce commentaire au cours de sa dernière ambassade, lorsqu'il rentrait dans une petite ville du grand-duché de Wurtemberg.

l'antique »⁸. Ce dictionnaire n'est pas le seul à présenter un exemple de Gautier. Le dernier dictionnaire de notre recherche, le *Dictionnaire universel*, illustre sa deuxième acception (« Genre moderne : manière esprit moderne ») avec deux exemples de ce même auteur : « Le caractère de la peinture anglaise est la MODERNITÉ » et « L'on a fait nombre de critiques à Balzac et parlé de lui de bien de façons ; mais on n'a pas insisté sur un point très caractéristique à notre avis : ce point est la MODERNITÉ absolue de son génie »⁹.

Suivant cette recherche, le premier qui utilisa le mot *modernité* dans ses écrits a été Chateaubriand, en 1848, même si celui-ci semble l'employer dans un sens plus vaste, voire péjoratif, c'est-à-dire en faisant référence à quelque chose qui n'est pas ancienne, mais toute neuve et même vulgaire. Selon Yves Vadé et Christophe Longbois-Canil, ce serait cependant Balzac le premier à se servir de ce mot dans un roman de sa jeunesse publié en 1822 et intitulé *Le Centenaire ou les deux Béringheld*. On le cite : « Au milieu de sublimes pensées de trois siècles, en contemplant la Musée, ce magnifique monument élevé par les peintres de tous les âges de la modernité. Marianne serait le bras de Tullius [...] »¹⁰. Il est certes que Balzac emploie ce mot dans un contexte esthétique, mais son usage désigne toute une époque après le Moyen Âge, ce qu'on appelle la Renaissance artistique¹¹.

Un an après, Balzac publie un roman fantaisiste, *La Dernière fée*, où il remploie l'expression deux fois dans des contextes qui lient l'idée de modernité à quelque chose d'exotique : « Son ignorance, sa naïveté contribuèrent à lui faire croire à l'existence de ces charmantes créatures que l'on nomme de fées [...] car il ne conçut jamais la pensée de révoquer en doute la véracité des historiens ; ensuite cette riante mythologie de la modernité, se trouvait tellement en rapport avec son âme tendre et disposée à la douce religion du mystère, que l'on aurait chagriné en le détrompant » ; et plus tard, « Les meubles les plus précieux, les plus élégants, la soie aux cent couleurs, le satin brillant,

⁸ Littré, Émile. *Le Littré, Dictionnaire de la langue française*. Disponible sur le site : <http://www.littre.org/>, article « modernité », consulté au mois d'avril 2015. La citation de Gautier est du *Moniteur Universel* du 08 juillet 1867.

⁹ LAROUSSE, Pierre. *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* (Tome XI). Paris : Administration du grand Dictionnaire universel, 1866-1877, p. 362 ; Ces exemples de Gautier sont publiés : le premier à l'occasion de l'Exposition universelle de 1855 et le deuxième de son étude sur Balzac en 1858. Les deux textes sont publiés simultanément dans *l'Artiste* et dans le *Moniteur*, en mars, avril et mai 1858. Ces détails sont fournis par Kopp (Op.cit., p. 174).

¹⁰ BALZAC, Hugo. Cité par VADÉ, Yves. Op.cit., p. 52.

¹¹ LONGBOIS-CANIL, Christophe. *De moderne à modernité*. Paris: Klincksieck, 2015, p. 39.

les porcelaines de prix, les dorures, les bronzes ciselés, les cristaux remplis de fleurs artificielles, les parfums, enfin tout ce que le luxe le plus effréné de la modernité a pu inventer de recherches, de voluptés, de délicatesses »¹².

Selon Longbois-Canil, cette « riante mythologie de la modernité » est fortement liée à l'époque et à la société parisienne où Balzac vit qui s'intéresse de plus en plus à deux éléments qui mettent à l'écart la mythologie gréco-romaine : tout d'abord, depuis la fin du XVIIIe siècle en toute l'Europe, on assiste à une valorisation de la part des écrivains (Perrault, Goethe, Grimm) des légendes et de contes populaires de leur pays qui les aident à recréer leur propre histoire ; ensuite, cette vague de création et réinvention réveillera la curiosité de la classe dominante et émergente, les bourgeois, pour des objets bizarres, insolites, ce qui explique l'expansion à cette époque des marchés dit des curiosités¹³.

Mais c'est Théophile Gautier le premier qui utilise le terme pour caractériser un genre artistique. Lors de son compte rendu de l'Exposition universelle de 1855, il appelle *modernité* le caractère de la peinture anglaise, surtout celle de William Mulready (1786-1863), qui ne se rattache à aucune école ancienne. Lui-même se sent un peu gêné d'en faire usage sans être sûr s'il s'agit d'un mot qui est déjà lexicalisé : « Le substantif [modernité] existe-il ? Le sentiment qu'il exprime est si récent que le mot pourrait bien ne pas se trouver dans les dictionnaires »¹⁴. À part ce sentiment de doute, où Longbois-Canil voit une opportunité de l'écrivain de se dire le découvreur de l'expression¹⁵, il faut souligner que Gautier admire ce nouvel art. Déjà en 1948, il publie chez *L'Artiste* un texte où il demande aux jeunes artistes de « ce grand dix-neuvième » d'avoir le mérite d'appartenir à ce siècle en l'exprimant sous une forme digne de leur temps¹⁶.

Cette recherche, non sans importance, montre une caractéristique marquante de ce mot : à l'époque où Baudelaire donne sa fameuse définition, qui restera comme la référence majeure pour la modernité, dans son essai sur Constantin Guys (1802-1892), *Le Peintre de la vie moderne* (1859-1860, publié au *Figaro* en 1863), il est sûrement encore un néologisme. Reprenons alors le fameux passage :

¹² BALZAC, Honoré. Cité par LONGBOIS-CANIL, Christophe. In: op.cit., p. 40

¹³ LONGBOIS-CANIL, Christophe. Op.cit., p. 42.

¹⁴ GUATIER, Théophile. Cité par KOPP, Robert. Op.cit., p. 174.

¹⁵ LONGBOIS-CANIL, Christophe. Op.cit., p.69.

¹⁶ Ibidem, p.189.

« La modernité c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. Il y a eu une modernité pour chaque peintre ancien ; la plupart des beaux portraits qui nous restent des temps antérieurs sont revêtus des costumes de leur époque. Ils sont parfaitement harmonieux, parce que le costume, la coiffure et même le geste, le regard et le sourire (chaque époque a son port, son regard et son sourire) forment un tout d'une complète vitalité. Cet élément transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes, vous n'avez pas le droit de le mépriser ou de vous en passer ».¹⁷

Une première question se pose : pourquoi Baudelaire choisit-il Constantin Guys pour élaborer sa définition de modernité et non, par exemple, Manet, qui était un ami plus proche ? Cette réponse nous la trouvons dans le début de ce même essai. Selon Baudelaire, Guys, avant d'être un artiste, est un « homme du monde » qui a comme point de départ de son génie une curiosité pour la vie des gens qui se rapproche à une naïveté d'enfant, de se trouver devant le monde comme devant le nouveau. Il « épouse la foule » et est la représentation parfaite de ce que Baudelaire appelle un *dandy*. Dans ses croquis, Guys n'a pas été un paresseux (c'est comment Baudelaire appelle les peintres qui continuent à représenter les gens avec les habits de la Renaissance ou du Moyen Âge) et s'est fortement dédié à peindre les habits, les détails qui caractérisent son époque et d'ainsi extraire « la beauté mystérieuse de la vie humaine » du présent. En outre, il faut remarquer que Guys aimait être un artiste anonyme. Il ne signait jamais ses œuvres et n'aimait pas d'être reconnu comme un artiste, ce qui contribue à la construction d'un personnage qui se veut anonyme, perdu au milieu de la foule et qui se surprend et essaie de transposer dans ses dessins les révélations de celle-ci¹⁸.

Il est intéressant, de plus, de commenter un peu le rapport de Baudelaire avec Manet (puisque la question a été auparavant soulevée). Compagnon, dans sa nouvelle étude intitulée *Un été avec Baudelaire* (2015), raconte qu'ainsi que Baudelaire qui eut son *Fleurs du Mal* condamnés en 1857, Manet était aussi toujours un motif de choc et

¹⁷ BAUDELAIRE, Charles. *Le Peintre de la vie moderne*. Disponible sur http://www.litteratura.com/ressources/pdf/oeu_29.pdf, Collections *Litteratura.com*, p. 11.

¹⁸ Ibidem, p.6-12.

de scandale avec ses peintures qui étaient exposées soit au *Salon des refusés* (c'est le cas de *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863) soit au *Salon officiel* (*L'Olympia*, 1865). À ce sujet, il écrit à Baudelaire, lors que celui-ci se trouve à Bruxelles : « J'aurais voulu avoir votre jugement sain sur mes tableaux car tous ces cris agacent, et il est évident qu'il y a quelqu'un qui se trompe ». Baudelaire, dans une réponse un peu rude, rappelle à son ami que Chateaubriand et Wagner, qui étaient d'ailleurs des modèles supérieurs à lui, subissaient aussi des attaques de la critique, tandis que lui, il n'est que « le premier dans la décrépitude de [son] art ».

Compagnon voit dans ce commentaire, la comparaison d'un monde d'auparavant « très riche » à celui d'aujourd'hui appauvri, décadent, où Manet s'angoisse. Un monde où la peinture se dégrade¹⁹. Je préfère lier cette affirmation de Baudelaire à sa propre conception de modernité élaborée dans le texte sur Guys, étroitement en accord avec la définition de mode, c'est-à-dire que Manet, au moment où ses moyens ou ses motifs deviennent la mode en peinture, il commence sa décadence et là, il ne serait plus un moderne, puisque son modèle sera déjà répandu. Cela ne veut pas dire qu'il n'y pas quelque chose d'éternel dans la peinture de Manet, un Beau (à la majuscule comme Baudelaire toujours l'utilisa) qui perdurera.

Reprenant alors l'essai, Baudelaire y définit la modernité comme quelque chose de transitoire, liée au présent, aux mœurs de la ville, aux habits de gens d'une époque. De cette fugacité, il faut essayer d'en dégager son côté épique, son côté durable. Le beau en art serait donc la conjonction de ces deux côtés, du fugitif et de l'éternel : « Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. Sans ce second élément, qui est comme l'enveloppe amusante, titillante, apéritive, du divin gâteau, le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine. Je défie qu'on découvre un échantillon quelconque de beauté qui ne contienne pas ces

¹⁹ COMPAGNON, Antoine. *Un été avec Baudelaire*. Paris : Équateurs, coll. « Parallèles », 2015, p. 83-87. Cette pensée sera en accord avec la théorie de Compagnon des antimodernes, élaboré dans son livre homonyme, qui déclare Baudelaire comme un exemple majeur d'un antimoderne dans le sens où il est avant son temps (il invente la notion de moderne) tout en étant résistant à ce monde moderne, au culte du progrès. Les antimodernes seraient les désillusionnés, les détrompés (Voir COMPAGNON, Antoine. *Les Antimodernes*. Paris : Gallimard, 2005).

deux éléments »²⁰. De là ressort ce que Longbois-Canil appelle « l'esthétique du présent » : « [le concept de modernité de Baudelaire] demande à l'artiste une relation particulière avec le temps, avec la vie bien plus qu'avec le réel proprement dit. La modernité est une conscience d'un temps prégnant qui se révèle dans son actualité absolue »²¹.

Puisque je consacrerai le prochain chapitre de cette première partie à Baudelaire, je laisse plus des mes commentaires pour quelques lignes plus tard et je pars aux premiers signes d'une modernité qui ont été sentis dans la littérature française, au XVIIIe siècle. Le parcours de l'utilisation de ce terme est déjà donné. Il faut maintenant vérifier comment chaque auteur et chaque époque ont contribué à élargir le sens de ce terme, à y mettre ses caractéristiques, ses modes qui, puisqu'appartenant à leur époque, peuvent être toujours différentes. J'essaierai d'examiner d'une façon brève (puisque le but de cette thèse est d'analyser des très près les contributions de Reverdy) quelles furent les traces typiques de chaque auteur ou époque et, en même temps, quelle est la constance, ce qui perdure au fil des changements.

Commençons alors.

²⁰ Christophe Longbois-Canil (Op.cit., p. 199) et Corinne Bayle (*La Poésie hors du cadre*. Paris : , p. 107) voient dans la conception de modernité de Baudelaire l'union des concepts de beau classique immuable et le beau moderne, fugitif. Ce qui trouvera une solution à l'ancienne querelle entre l'idéal et le réel, le général et le particulier.

²¹ LONGBOIS-CANIL, Christophe. Op.cit., p. 202.

CHAPITRE II

LES DÉBUTS D'UNE MODERNITÉ: LES PHILOSOPHES ET VICTOR HUGO

LE XVIIIÈME SIÈCLE

Au siècle des philosophes, la poésie est reléguée à un rang subalterne. La prose règne comme une forme pure d'une littérature qui se veut souveraine, tournée vers un rationalisme qui ne laisse pas beaucoup d'ouverture aux élans de l'esprit (je pense à Voltaire ou à Montesquieu). Cependant, il faut commenter l'importance de trois écrivains de prose qui ont travaillé, chacun à sa façon, sur ce que Suzanne Bernard intitule, dans sa fameuse étude sur le poème en prose, un « langage de la passion »²², un langage qui lutte contre la froideur de la prose, surtout d'une prose scientifique et technique, et qui inaugure une liberté relative préparant la littérature française pour un certain retour au lyrisme personnel. C'est le cas de Rousseau, Diderot et Chateaubriand.

Rousseau, tout d'abord, est le premier à faire place à une sensibilité dans ses *Rêveries du promeneur solitaire* (1776-1778). Selon Friedrich, sa contribution serait surtout le travail qui y est mené sur le temps onirique, intérieur, ne faisant plus de distinction entre le passé et l'instant présent, entre l'imagination et la réalité. Cet abandon si intense aux rêveries intérieures peut être vu comme un refus au temps réel, de l'horloge et d'une civilisation technicienne, sujet que nous retrouverons après chez Baudelaire. Cet esprit rêveur déclenchera aussi l'image du poète comme quelqu'un d'isolé et de singulier, idée reprise lors de Verlaine et les poètes maudits²³.

Alfonso Berardinelli, dans son livre *Da Poesia à prosa*, remarque que Friedrich note bien cette priorité de Rousseau pour un temps intérieur, à la place du temps et de l'espace réel. La lyrique moderne, il continue, travaillera justement sur l'opposition de ce qui fait le roman, par exemple, en vidant la notion de temps et d'espace et en laissant

²² BERNARD, Suzanne. *Le Poème en prose, de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris : Librairie A.-G. Nizet, 1994, p. 30.

²³ FRIEDRICH, Hugo. *Structures de la poésie moderne*. Paris : Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 1999, p.27-28.

les objets à la dérive²⁴. Mais, de l'autre côté, Berardinelli critique Friedrich de ne pas mentionner l'attrait que la prose de Rousseau a pour la poésie. Dans l'*Arco e a Lira*, Octavio Paz commente aussi ce penchant de la prose romantique de Rousseau pour la poésie, qui est présent aussi chez Chateaubriand : « A prosa deixa de ser uma serva da razão e se torna confidente da sensibilidade. Seu ritmo obedece às efusões do coração e aos saltos da fantasia »²⁵. Suzanne Bernard y ajoute l'importance de celui-ci pour le développement du poème en prose : les chansons indiennes d'*Atala* (1801) annonçant le rythme des pièces d'Aloysius Bertrand.

En ce qui concerne Diderot, les commentaires sont adverses. Leuwers semble y voir plus son côté de philosophe qui déprécie la valeur de la poésie lorsqu'il cite une de ses phrases : « il y a toujours un peu de mensonge dans la poésie »²⁶. Bernard et Friedrich sont cependant d'accord pour ce qui concerne sa contribution pour la liberté du poète dans sa production. Selon ce dernier, Diderot serait à la racine de deux mouvements de la poésie moderne : tout d'abord celui du poète comme quelqu'un qui réfléchit sur sa pratique et qui est libre pour franchir les normes et commettre des fautes ; puis, de la valorisation de la suggestion et de l'obscurité en littérature. Comme critique des expositions d'art, Diderot compare l'usage de la couleur dans la peinture à l'usage du ton dans le vers pour en faire sortir une valorisation des tons obscurs, des objets nocturnes, lointains, effrayants, susceptibles de faire naître le mystère. Il va jusqu'à l'exclamation : « Poète, sois obscure ! »²⁷.

VICTOR HUGO (1802-1885) ET LES CONTRIBUTIONS DU ROMANTISME

Dans les préfaces de ses ouvrages, Hugo a construit tout un programme pour le renouvellement de la littérature française, qui est d'ores et déjà dirigée par la « muse

²⁴ BERARDINELLI, Alfonso. *Da Poesia à prosa*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 61.

²⁵ PAZ, Octávio. *O Arco e a Lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 89.

²⁶ LEUWERS, Daniel. *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*. Paris: Bordas, 1990, p. 31.

²⁷ FRIEDRICH, Hugo. Op.cit., p. 31.

moderne »²⁸. Premièrement, dans sa préface de *Cromwell* (1827), outre sa critique à la règle des trois unités classiques (car il s'agit évidemment de la préface d'un drame), Hugo affirme deux besoins qui touchent les formes classiques de la poésie: le premier, concerne l'introduction du grotesque dans la littérature à côté du sublime, principe étranger à l'antiquité : « [...] on a besoin de se reposer de tout, même du beau »²⁹ ; le deuxième, prétend assouplir le vers en déplaçant la césure de l'alexandrin (« briser à propos et déplacer la césure pour déguiser sa monotonie d'alexandrin ») pour le faire « aussi beau que de la prose »³⁰. Deux ans plus tard, il réaffirmera dans la préface des *Orientales* : « Le poète est libre »³¹, pour enfin déclarer, en 1856, dans *Contemplations* : « J'ai jeté le vers noble aux chiens noirs de la prose »³².

Friedrich commente la théorie du grotesque et du fragment qui était déjà présente chez Diderot. En la développant dans sa préface de *Cromwell* (1827), Hugo prévoit quelques symptômes des temps modernes, comme par exemple la valorisation de la laideur non plus comme l'opposée du beau, mais comme un facteur de provocation, d'inquiétude et d'ouverture au fragmentaire et à l'incomplétude, plutôt qu'à l'apaisement familier à l'antiquité³³. Leuwers indique que dans l'introduction d'Hugo pour *Contemplations*, le poète est présenté comme un guide, un visionnaire qui accède à un monde intermédiaire des esprits en quête d'une rassurance qu'il ne trouve pas et qui, par conséquent, aboutit à un échec fondamental de toute connaissance, une impossibilité de soulagement qui le mènera, Hugo lui-même, à ne plus pouvoir achever aucune de ses œuvres poétiques³⁴.

Ce faisant, Hugo débute un travail de rabaissement des sujets nobles, comme la joie et la sérénité, pour introduire un goût pour la mélancolie. D'ailleurs, le poète commence à être vu comme un incompris, qui est contre la bourgeoisie, et qui n'exprime plus le goût de sa société.

²⁸ HUGO, Victor. Préface. In : Idem. *Cromwell*. Paris : Ambroise Dupont et C., 1928, p. XI. In : Disponible sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626458j/f13.image.r=Victor%20Hugo%20Cromwell>.

²⁹ Ibidem, p. XVI.

³⁰ Ibidem, p. XLVI.

³¹ HUGO, Victor. « Préface ». In: Idem. *Orientales*. Version numérique sur <http://www.poetes.com/hugo/orientales.htm>

³² HUGO, Victor. Cité par BERNARD, Suzanne. Op.cit., p. 72.

³³ FRIEDRICH, Hugo. Op.cit., p. 40.

³⁴ LEUWERS, Daniel. Op.cit., p. 36.

CHAPITRE III

ALOYSIUS BERTRAND (1807-1841) ET LA NAISSANCE DU POÈME EN PROSE

Lorsque nous nous penchons sur la discussion de la naissance du poème en prose, tout un débat est lancé : qu'est-ce que c'est qu'un poème en prose ? Qui l'a inventé ? Bertrand ? Baudelaire ? Rimbaud ? Max Jacob (comme il, lui-même, le prétend) ? Si nous nous intéressons aux débuts de la poésie moderne, celles-ci sont des questions inévitables, puisque le poème en prose est au cœur des recherches formelles qui voient jour dans cette période. Je les discuterai à la mesure que mes analyses avancent dans les prochains chapitres. Par l'instant, je me limite au premier écrivain qui a voulu, intentionnellement ou non, pratiquer cette forme : Aloysius Bertrand.

Si nous analysons aujourd'hui les contributions de Bertrand, ce n'est sans doute que parce qu'il a été cité par Baudelaire dans sa lettre à Arsène Houssaye dans l'ouverture du *Spleen de Paris* comme un « mystérieux et brillant modèle », le précurseur d'un nouveau procédé appliqué à la vie ancienne, « si étrangement pittoresque », tandis que lui, Baudelaire, appliquera, « quelque chose d'analogue », à la description de la vie moderne³⁵.

Publié à titre posthume par deux amis, David d'Angers et Victor Pavie, en 1842, *Gaspard de la Nuit : Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* présente une architecture intéressante, qui semble bien préméditée par l'auteur. Tout d'abord, un texte d'ouverture raconte hypothétiquement comment Aloysius Bertrand, signant Louis Bertrand, aurait connu Gaspard de la Nuit. Assis sur un banc d'un parc, il voyait un pauvre type qui s'y baladait presque tous les jours. Un jour, ils se sont assis côté à côté et la conversation a porté sur l'art. Gaspard de la Nuit, qui tout comme son interlocuteur avoue avoir toujours cherché ce dernier, finit par lui donner le manuscrit de son ouvrage où « sont consignés divers procédés, nouveaux peut-être, d'harmonie et de couleur ». L'autre jour, Louis Bertrand le cherche dans la ville et découvre que, en vrai, Gaspard de la Nuit était le diable et décide : « Si Gaspard de la Nuit est en enfer, qu'il y rôtisse.

³⁵ BAUDELAIRE, Charles. « À Arsène Houssaye ». In : Idem. *Le Spleen de Paris* (1869). Paris : Gallimard, 2010, p. 8.

J'imprime son livre »³⁶. Cette introduction contribue à construire un cadre pittoresque pour le texte.

Ensuite, une préface explique le sous-titre de l'ouvrage justifiant que l'art porte toujours « deux faces antithétiques ». Dans son livre, l'une face est celle de Rembrandt, comme celle d'un vieux philosophe à barbe blanche qui médite, qui s'entretient des esprits de beauté, de science, de sagesse et d'amour. L'autre face, celle de Callot, est le contraire : celle d'un fanfaron et grivois, qui fait du bruit dans la taverne³⁷. N'y pouvons-nous pas déjà voir les signes de l'antithétique (le spleen et l'idéal) qui sert de base à la construction des *Fleurs du Mal* ?

Six livres, comme l'auteur l'appelle, ou parties, présentent une variante de six à onze poèmes lesquels sont intitulés « Les Fantaisies de Gaspard de la Nuit ». Ces parties sont précédées d'une dédicace à Victor Hugo et suivies d'une dédicace à Charles Nodier, tous les deux de grands maîtres du romantisme. Ces textes, les poèmes en prose, sont tous accompagnés d'épigraphes³⁸ et suivent une composition architecturale très rythmée, des fois proche de la ballade, par la présence de couplets et de répétitions³⁹. L'atmosphère fantastique, pittoresque, renvoyant au Moyen Âge est construite à partir d'un style descriptif qui se sert d'un vocabulaire basé sur des objets rares, étranges ou sortis de l'usage. Un bon exemple, est le texte intitulé « Un Rêve », septième poème du troisième livre :

« Il était nuit. Ce furent d'abord, - ainsi j'ai vu, ainsi je raconte, - une abbaye aux murailles lézardées par la lune, - une forêt percée de sentiers tortueux, - et le Morimont grouillant de capes et de chapeaux.

Ce furent ensuite – ainsi j'ai entendu, ainsi je raconte, - le glas funèbre d'une cloche auquel répondaient les sanglots funèbres d'une cellule, - des cris plaintifs et des rires féroces dont frissonnait chaque feuille le long d'une ramée, - et les prières bourdonnantes des pénitents noirs qui accompagnaient un criminel au supplice[...] »⁴⁰

³⁶ BERTRAND, Aloysius. *Gaspard de la nuit* (1842). Paris: Flammarion, coll. « GF », 2005, p.88 et 89.

³⁷ Ibidem, p. 93.

³⁸ La plus grande part des épigraphes sont des auteurs romantiques comme Chateaubriand, Lamartine, Byron.

³⁹ Jacques Bony commente d'ailleurs que Saint-Beuve appela ces textes de « Ballades en prose ». (BONY, Jacques. « Présentation ». In : BERTRAND, Aloysius. Op.cit., p. 8.)

⁴⁰ BERTRAND, Aloysius. Op.cit., p. 209.

L'ouverture du poème, « Il était une nuit », contribue à la construction de l'atmosphère d'un rêve. Quelques constructions (« ce furent d'abord », « ce furent ensuite » ; « ainsi j'ai vu », « ainsi j'ai entendu ») se répètent et établissent le rythme du poème d'une façon un peu saccadée qui donne l'impression d'avoir toujours une tentative, de la part de l'auteur, d'échapper du simple récit. Le vocabulaire, qui borne l'insolite, me fait penser à ce roman fantastique précédemment cité de Balzac (*La Dernière fée*, 1823) qui liait le mot *modernité* à toutes ces bizarreries. Nous notons, de plus, un certain refus aux tendances lyriques personnelles.

Consultant quelques textes de Bertrand, surtout ceux où il donne des instructions à l'éditeur, nous pouvons vérifier sa préoccupation par rapport à la disposition de ses textes sur la page : « *Règle générale* – Blanchir comme si le texte était de la poésie »⁴¹. Michel Murat, dans son essai intitulé « Le Dernier livre de la bibliothèque. Une histoire du poème en prose », y voit l'importance de Bertrand comme celui qui définit la poésie comme un appareil visible qui suit « la forme de la page et non la forme du vers »⁴². Le poème en prose est déjà un objet esthétique autonome, indépendant du sujet traité. À part le blanc, Bonny souligne encore deux autres caractéristiques de cette nouvelle forme poétique : la brièveté et le souci de clôture remarquable dans les poèmes⁴³.

Suzanne Bernard y voit des éléments qui seront retravaillés plus tard par quelques poètes modernes qui ne se pencheront pas forcément sur le poème en prose. Tout d'abord, ce refus au lyrisme est une trace qui retourne chez les parnassiens. Ensuite, le travail de Bertrand dans ses poèmes est plutôt un travail sur la forme, la formulation poétique, et non nécessairement sur le thème, caractéristique qui sera présente plus tard chez Mallarmé. Puis, une autre marque qu'on trouvera chez ce dernier et qui est présent chez Bertrand, est la suggestion, l'économie de moyens où chaque mot compte ayant son importance singulière dans l'ensemble. Bonny voit dans cet effort de

⁴¹ BERTRAND, Aloysius. « Instructions à M. Le Metteur en pages ». In: Idem. Op.cit., p. 329.

⁴² MURAT, Michel. « Le Dernier livre de la bibliothèque. Une histoire du poème en prose. ». In : *Le Savoir des genres*, sous la direction de Marielle Macé et Raphaël Baroni. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, « La Licorne », 2007. Disponible sur http://www.fabula.org/atelier.php?Histoire_du_poeme_en_prose.

⁴³ BONNY, Jacques. Op.cit., p. 48.

Bertrand d'ôter les aspects chronologiques et logiques, son souci de ne pas classer son ouvrage comme un genre narratif⁴⁴.

Cette économie de moyens surgit à côté d'un travail, ici très primaire, sur les blancs, les silences, qui ne seront pas travaillés seulement par Mallarmé, mais pour tous les poètes qui plus tard ne verront plus le besoin de la ponctuation en poésie et qui se serviront de ces blancs pour construire les pauses et les ensembles de sens dans leurs poèmes.

Plusieurs critiques négatives sont cependant aussi faites à ce recueil. Tout d'abord, Baudelaire lui-même accusait Bertrand de s'être trop penché sur l'ancien⁴⁵. Ensuite, Max Jacob et Reverdy, comme nous le verrons plus tard, au contraire de Baudelaire, ne le verront pas comme le père du poème en prose, vu sa forme trop musicale. Bernard commente aussi que la forme extrêmement fixe de ses poèmes (normalement en six couplets, ce qui les approche des ballades) étouffe le poème en prose qui a dans son origine un désir de liberté⁴⁶.

Malgré ces critiques, Bertrand est resté comme un poète clé dans le travail d'une ouverture de la poésie à la prose et aussi d'une poésie qui présente un monde semblable à celui du rêve et des peintures, comme Corinne Bayle le souligne⁴⁷. Cette caractéristique peut être retrouvée plus tard chez les surréalistes et aussi, nous le verrons, chez Reverdy. Par l'instant, suivant notre ordre chronologique, partons à une brève étude des contributions du maître de la modernité : Charles Baudelaire.

⁴⁴ Ibidem, p. 49.

⁴⁵ André Breton pensera, plus tard, différemment de Baudelaire: « Malgré tout, je trouve bon que Bertrand se plaise à nous précipiter du présent dans un passé où aussitôt nos certitudes tombent en ruines » (BRETON, André. *Nouvelle Revue française*, 1^o septembre 1920, cité par BONNY, Jacques. Op.cit., p. 51).

⁴⁶ BERNARD, Suzanne. Op.cit., p. 49-73.

⁴⁷ BAYLE, Corinne. *La Poésie hors du cadre : Nerval, Baudelaire, Reverdy, Char. Poésie, prose, peinture*. Paris : Hermann, 2014, p. 32.

CHAPITRE IV

CHARLES BAUDELAIRE (1821-1867)

Pour commencer, il serait intéressant de reprendre Rousseau, puisqu'il a été auparavant cité, pour tracer un parallèle avec Baudelaire, comme le fait Berardinelli d'une façon heureuse dans son texte. Les deux auteurs sont des promeneurs, des hommes qui marchent par le monde pour trouver des inspirations pour leur littérature. Chez Baudelaire ce promeneur devient cependant un *flâneur* qui appartient à une foule au milieu de la ville ne présentant plus d'ailleurs, cette dernière, les caractéristiques maternelles et pures de la nature de Rousseau, mais une beauté froide, nouvelle et inconnue⁴⁸.

Et c'est justement cette conscience volontaire de réaliser une poésie de la capitale, comme il déclare être le devoir de tout artiste dans le *Peintre de la vie moderne*⁴⁹, que fait de Baudelaire un poète moderne. Octavio Paz note, ainsi que d'autres critiques, que même si le travail de libération de la forme ne sera pas très fort dans *Les Fleurs du mal* (ce qui arrive d'une façon plus concrète dans le *Spleen de Paris*), Baudelaire se révèle un moderne vu sa conscience de rupture avec l'ordre chrétien, rupture qui lui permet de laisser la nature de Rousseau de côté pour partir à la ville, cet espace sans Dieu habité par l'homme.

LE POÈTE ESTHÉTICIEN

Cette conscience mènera aussi Baudelaire à être un critique d'art, de musique et de littérature. Et là c'est une de ses premières innovations, inspirée sûrement de Poe (et aussi des romantiques anglais, à l'instar de Coleridge), lequel il traduira en français. Avec lui, inaugure en France toute une tradition des poètes, et des écrivains en général, de réfléchir et d'élaborer sur leur propre esthétique et celle de leurs contemporains. En effet, il est possible de constater cette pratique déjà chez Wagner, pour lequel

⁴⁸ BERARDINELLI, Afonso. Op.cit., p. 145.

⁴⁹ Voir citation au chapitre I de cette partie.

Baudelaire avait une grande admiration. Sachant de son fort côté de critique et de théoricien de son propre œuvre, Baudelaire critique les gens qui disaient que Wagner aurait créé son œuvre afin de mettre en pratique son esthétique sur le drame musical. C'est alors qu'il dit : « Ce serait un événement tout nouveau dans l'histoire des arts qu'un critique se faisant poète, un renversement de toutes les lois psychiques, une monstruosité ; au contraire, tous les grands poètes deviennent naturellement, fatalement, critiques. Je plains les poètes que guide le seul instinct ; je les crois incomplètes »⁵⁰.

Ce côté de critique aura toute son importance dans la poésie, puisque c'est ainsi que le travail du poète prendra conscience de soi-même. Michel Butor, dans son essai intitulé « Les Paradis artificiels », le commente :

« Baudelaire ne se contente pas de fabriquer des poèmes et de les mettre en vente comme des objets d'art ; il n'est pas seulement poète, il est critique, et grand critique de lui-même ; il ne suffit pas de commencer à comprendre lui-même ce qu'il fait, il lui est nécessaire d'essayer de le faire comprendre à autrui, d'essayer de donner à autrui le mode d'emploi de sa poésie, d'aider autrui à en faire une lecture correcte et entièrement fructueuse.»⁵¹

Et pour ce faire, Baudelaire recourt à plusieurs moyens. Il nous en parle dans ses poèmes des *Fleurs du Mal* ou du *Spleen de Paris* ou également lorsqu'il commente les ouvrages d'autres poètes dans ses articles de *l'Art Romantique*. Ce faisant, il souhaite attirer, selon Butor, deux types de lecteurs : celui qui est un peu distrait, qui s'amuse avec la poésie mais qui ne la voit pas comme une passion, lequel le critique intitule « l'amateur distingué » ; et le « philistin », celui qui ne comprend pas comment on perd son temps à faire ou à lire de la poésie. L'amateur de musique ou de peinture est celui qui comprend davantage le sujet et est plus habitué à parler et à lire sur l'art : c'est le cas des lecteurs, par exemple, de ses textes sur Wagner ou ceux des salons.

LES FLEURS DU MAL (1857)

⁵⁰ BAUDELAIRE, Charles. « Richard Wagner et Tannhäuser à Paris ». Paris : E. Dentu Éditeur, 1861, p. 29. Disponible sur le site <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6221355j/f41.image.lanqPT>.

⁵¹ BUTOR, Michel. « Les paradis artificiels ». In: Idem. *Essais sur les Modernes*. Paris : Gallimard, 1964, p.8-9.

Même si *Les Fleurs du Mal* contiennent peu d'innovations formelles (le sonnet et l'alexandrin y sont largement utilisés), il y a beaucoup de critiques qui y voient la date de la naissance de la poésie moderne française. En plus, Baudelaire y présente une insatisfaction existentielle (le *spleen*) qui n'est pas totalement nouvelle, puisque déjà présente chez les romantiques, ainsi que le mythe du poète comme quelqu'un d'incompris et d'isolé, un paria de la société et un ennemi de la bourgeoisie.

Malgré ces traits romantiques, voir même classiques (je pense à la forme), ce qui fait de ce recueil un livre moderne pour son époque est le parti pris du mal, la révolution qui s'opère autour du concept du beau et du bien. Friedrich y voit le plaisir aristocrate de déplaire, ce satanisme qui remporte la victoire sur le mal. Cette déprédation des valeurs de la nature et de l'amour repose sur la croyance d'une nouvelle porte qui s'ouvre sur la nouveauté, sur une beauté inattendue, voire surprenante. Dans ce sens, même la mort devient séduisante, puisqu'elle apportera cet inconnu (« Au fond de l'inconnu pour trouver du *nouveau* ! »)⁵².

En plus, comme il a été précédemment commenté, dans quelques poèmes des *Fleurs du mal* on trouve un vrai traité sur sa poésie, surtout en ce qui concerne sa pensée du poète comme quelqu'un qui est capable de lire les symboles de la nature et d'y trouver la correspondance avec le monde des hommes. Marcel Raymond commente : « Il [Baudelaire] voit en elle [la nature], non pas une réalité existante par elle-même et pour elle-même, mais un immense réservoir d'analogies et aussi une espèce excitant pour l'imagination ». Son sonnet « Correspondances » en est l'exemple parfait :

« La nature est un temple où de vivants piliers
Laisser parfois sortir de confuses paroles ;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.[...] »⁵³

⁵² FRIEDRICH, Hugo. Op.cit., p.56-58.

⁵³ BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du mal* (1857). Paris : Pocket, coll. « Pocket classiques », 2009, p. 33.

On y remarque déjà le côté mystique de la pratique poétique, du poète comme une sorte de sorcier qui sent et perçoit des liens entre les choses et les êtres, et qui essayera de reproduire, chez Baudelaire d'une manière bien architecturée, ce désordre de la nature qui cache, derrière tout, une unité universelle. Ce côté surnaturel de la pratique poétique sera après repris par Mallarmé et Rimbaud où il sera exploré jusqu'aux dernières conséquences.

LE SPLEEN DE PARIS (1869)

Si dans *Les Fleurs du mal*, il figure l'ordre d'une architecture bien structurée de chaque partie, dans *Le Spleen de Paris*, il règne le désordre. Et c'est justement cela que Baudelaire souligne lors de sa dédicatoire à Arsène Houssaye⁵⁴ : « Mon cher ami, je vous envoie un petit ouvrage dont on ne pourrait pas dire, sans injustice, qu'il n'a ni queue ni tête, puisque tout, au contraire, y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement »⁵⁵.

Même si déjà présent dans les *Fleurs du mal*, c'est dans ce recueil que Baudelaire approfondit son travail sur ce qu'il comprend comme modernité par le biais de deux pratiques : une, en y abordant la modernité de la ville, avec tous ses types ; et l'autre, en y travaillant sur une forme innovante qui est le poème en prose. Et Baudelaire y travaille d'une façon consciente et volontaire : il souhaite réaliser une poésie de la capitale. Et pour ce faire, il pense que la meilleure forme est celle qu'Aloysius Bertrand a employée.

À ce sujet, Bernard commente les intentions rhapsodiques du recueil, le « double désir de montrer d'une part les aspects multiples d'une âme moderne, d'autre part toutes les suggestions variées que peut offrir à 'l'homme des foules' le spectacle de la vie quotidienne ». Mais encore avec Bernard, il faut souligner le côté de risque qui comporte cette entreprise baudelairienne. Selon l'auteur, en souhaitant rendre compte de saisir cette âme moderne, Baudelaire a fini par tomber sur un ton objectif, moralisateur, philosophique et apoétique, et même antipoétique, de l'anecdote, « bien que l'anecdote

⁵⁴ Arsène Houssaye fut le directeur littéraire de *La Presse*, revue à laquelle Baudelaire envoya les vingt poèmes initiaux de son recueil.

⁵⁵ BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris* (1869). Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2010, p. 7.

puisse être le point de départ, et la philosophie le point d'arrivée de très beaux poèmes »
56 .

Comme exemple, on pourrait penser au poème « Le Vieux saltimbanque » où le moi poétique, narrateur en première personne, se promène dans une fête foraine à Paris. À partir d'un jeu de contrastes entre le beau et le laid, le clair et l'obscur, la lumière et le sombre, il constate et décrit la joie du public qui s'y trouve et la présence d'un saltimbanque abandonné dans sa cahute misérable. Ce saltimbanque lui réveille un sentiment très angoissant : il voit dans celui-ci l'image du poète qu'un jour a eu du succès auprès de son public mais qu'aujourd'hui ne trouve plus sa place, sa génération est déjà passée et il ne représente plus un intérêt pour l'actualité.

Reprenant la critique de Suzanne Bernard, ce sera un beau poème s'il n'y aura peut-être pas trop insisté sur la description de ce lieu, sur le côté anecdotique de cette scène, et s'il se serait plutôt centré sur ce sentiment d'être abandonné par la société, en veillant à l'unité de la forme. Selon elle, l'abus du prosaïsme dans la forme finit par gâter l'unité du poème, ne provoquant pas la « cristallisation » souhaitable. Sans celle-ci, le « miracle poétique » n'a plus lieu.

Jean Pierre Bertrand et Pascal Durand voient d'un regard positif ce côté qu'ils appelleront « journalistique » des poèmes en prose de Baudelaire. Selon eux, ce jeu énorme avec la prose provient de l'horreur que le poète aurait pour les journaux (« Je ne comprends pas qu'une main pure puisse toucher un journal sans une convulsion de dégoût ») et son désir d'unifier dans son esthétique tous les contraires qui représenteraient la vie moderne : « le beau et l'atroce, le sujet et le monde, l'éternel et le transitoire, le journalistique et le littéraire ». En plus, les poèmes en prose du *Spleen* travaillent sur une forme en spirale (on peut remarquer cela dans le « Vieux saltimbanque ») qui permet à la fin de la présentation d'un événement banal, saisi au hasard, de faire surgir un symbole qui ne se restreint pas à la ville de Paris, mais à toutes les villes modernes⁵⁷.

Il est indéniable que Baudelaire a été le créateur, en France, d'une poésie moderne et urbaine où le poète est le maître de sa forme et de son esthétique. Avec sa

⁵⁶ BERNARD, Suzanne. Op.cit., p. 125.

⁵⁷ BERTRAND, Jean-Pierre & PASCAL, Durand. *Les Poètes de la modernité, de Baudelaire à Apollinaire*. Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points », 2006, p.103-105.

formule de poète comme celui qui déchiffre les sons, les couleurs, les éléments de la nature, il ouvre les portes pour la magie, voire l'imagination en poésie, qui sera davantage développée par les poètes qui le suivront (Rimbaud, Mallarmé), jusqu'à se transformer en l'éloge du hasard, de la rencontre hasardeuse avec le surnaturel, l'inattendu (les surréalistes). Pour suivre ce chemin, je rejoins maintenant l'univers de celui qui fut, en France, le plus grand alchimiste du verbe, le plus grand magicien : Arthur Rimbaud.

CHAPITRE V

ARTHUR RIMBAUD (1854-1891)

Un bon vers pour introduire les contributions de Rimbaud dans la poésie moderne serait, non sans coïncidence, le dernier des *Fleurs du mal* : « Au fond de l'inconnu pour trouver du *nouveau* »⁵⁸. Même si Baudelaire annonce cette descente vers le mystère, ce n'est qu'avec Rimbaud que cette aventure s'accomplit complètement, une aventure qu'on pourrait nommer *l'aventure du voyant*.

L'AVENTURE DU VOYANT

Si on répond à la question posée par Baudelaire dans son avant-dernier vers du « Voyage » (« plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ? »⁵⁹), on dirait que Rimbaud a plongé dans l'enfer, dans une vie de révolte et de fugue. Poète à l'âge de seize ans, on peut bien voir dans ce côté rebelle un comportement typique d'un adolescent. Néanmoins, Rimbaud fut un adolescent génie, remarqué déjà par son professeur de rhétorique, Georges Izambard, en 1870, qui encouragea ses essais poétiques.

C'est justement à ce professeur que Rimbaud décide alors d'écrire une lettre (le 13 mai 1871), plus tard intitulé la première *lettre du voyant*, où il indique son désir d'être poète (« Je veux être poète ») et surtout un *voyant* (« [...] vous ne comprendrez pas du tout, et je ne saurais presque vous expliquer. Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de *tous les sens* »). La formule est donnée : pour accéder à cet inconnu glorifié par Baudelaire, Rimbaud propose un « dérèglement de tout les sens », une plongée, une aliénation, dans laquelle il s'encrapule (« Je m'encrapule ») jusqu'à ce qu'il devienne « un autre », un sujet voyant, un sujet qui travaille avec les cinq sens, différent de son sujet pensant⁶⁰.

⁵⁸ BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du mal*. Op.cit., p. 166.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ RIMBAUD, Arthur. « À Georges Izambard ». *Œuvres I, Poésies*. Paris : Flammarion, coll. « GF », 1989, p. 138.

Le programme de cette poétique est plus approfondi lors de la deuxième *lettre du voyant* (le 15 mai 1871), écrite à Paul Demeny. Outre sa critique et sa reconnaissance à la vieilleries poétique qu'il avoue avoir une « bonne partie dans [s]on alchimie du verbe » (Lamartine et Hugo aurait eu quelques moments de *voyant*, mais Baudelaire serait *un vrai Dieu* qui a vécu dans un milieu trop artistique qui l'a empêché de créer des formes vraiment nouvelles), Rimbaud ajoute l'importance du poète comme un vrai « voleur du feu » qui doit trouver une langue, se créer une langue : « Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs [...] »⁶¹.

UNE SAISON EN ENFER (1873) ET ILLUMINATIONS (1895)

Même si Rimbaud écrivit beaucoup de poèmes en vers (d'abord réguliers, « Le Dormeur du val », 1870 ; « Le Bateau ivre », 1871; et ensuite libres, « Les Poètes de sept ans », 1871), c'est dans la prose qui se concrétise cette alchimie destructrice du verbe, parce que c'est dans celle-ci qu'il voit la possibilité d'aller contre à tout ce qui pouvait paraître une mise en forme. Composé de neuf textes en prose, *Une Saison en enfer* est le premier livre (et le seul publié de son vivant) résultant de cette expérience poétique vertigineuse. Adressé à Satan, il finit par le texte « Adieu » où se trouve la fameuse phrase « Il faut être absolument moderne ». Beaucoup de critiques y ont vu le livre de son renoncement à la littérature. D'autres, comme Claudel, une manifestation d'un chrétien repenté. Certes, il s'y dessine, comme le commente Bertrand & Durand « une étape qui met fin à sa première manière (parnassienne) et ouvre la voie aux *Illuminations* »⁶².

Illuminations est composé de quarante-trois poèmes en prose juxtaposés sans un principe d'organisation et aux tonalités et formes variées. Suzanne Bernard remarque que c'est dans ce recueil que la préférence de Rimbaud pour la prose est justifiée, puisque celle-ci le permet de mêler des genres, de travailler déjà sur une technique qui sera, à posteriori, appelée de juxtaposition, préconisant le discontinu et le manque de stabilité. Les phrases libérées des exigences de la syntaxe, les portes sont ouvertes pour

⁶¹ RIMBAUD, Arthur. « À Paul Demeny ». *Œuvres I, Poésie*. Op.cit., p. 146.

⁶² BERTRAND, Jean-Pierre & PASCAL, Durand. Op.cit., p. 242.

une liberté du poète mais aussi du lecteur. En plus, les mots n'y suivent plus l'ordre du rythme qui est, à son tour, asymétrique, respectant son intention d'aller contre un « lyrisme fleurit », comme Friedrich le commente⁶³.

Ces variations sur la forme vont à la rencontre de l'objectif de Rimbaud, déclaré dans la deuxième *lettre du voyant*, de trouver une langue. Friedrich affirme que les énergies, les alchimies, qui régissent les textes de Rimbaud sont pareilles à celle de la musique et que cela était déjà pensée et voulu par Novalis, Poe et Baudelaire : le texte ne naitrait plus des thèmes ou des motifs, mais « des possibilités combinatoires des sonorités d'une langue, des vibrations associatives des champs sémantiques »⁶⁴.

Ce but centre l'activité du poète sur lui-même, sur l'homme, jusqu'à ce que sa voyance retourne à la réalité extralittéraire pour changer la vie. Des critiques comme Octavio Paz et Friedrich rapprochent cette attitude du poète à celle du mage ou du sorcier qui, différemment des philosophes ou des scientifiques, cherchent la force de son travail en soi-même en se servant du langage et de la nature pour ses propres fins. Et nous pouvons comparer la figure du mage à celle du rebelle, fréquemment associé à Rimbaud. Le rebelle qui dit non aux dieux et oui à la volonté humaine. Sa pratique, qui oscille entre l'intellect et les procédés magiques, est en quelque sorte une quête de pouvoir qui est un trait caractéristique de la technique moderne. Cette rébellion peut alors être vue comme stérile, vaine, puisque tout comme la magie, la quête du pouvoir pour le pouvoir finit par annuler soi-même. Voilà le drame de la société moderne. Et ce drame se concrétisera davantage sur une figure qui suivra Rimbaud et qui travaillera surtout sur sa propre croyance et sa propre solitude, qui est celle de Stéphane Mallarmé⁶⁵.

⁶³ FRIEDRICH, Hugo. Op.cit., p.89.

⁶⁴ Ibidem, p. 127.

⁶⁵ PAZ, Octávio. Op.cit., p. 60-62 et FRIEDRICH, Hugo. Op.cit., p. 128.

CHAPITRE VI

STÉPHANE MALLARMÉ (1842-1898)

Les opinions envers Stéphane Mallarmé sont les plus variables. Il y en a ceux qui le considèrent comme le poète majeur de la modernité, un personnage clé, d'autres le condamnent par son indéniable hermétisme. Certes, c'est que Mallarmé a tout donné au profit du langage. Avec lui, l'écriture n'est plus de l'ordre du signifié, elle ne cherche plus à exprimer quelque chose, comme Leuwers l'affirme, au premier degré, mais au deuxième et, peut-être, au troisième, c'est-à-dire des instances que seulement le lecteur pourra ou non atteindre⁶⁶.

Pourra ou non atteindre parce que le résultat de la lecture de Mallarmé se veut complètement imprévisible. En 1891, lors d'une enquête menée par Jules Huret sur la situation de la littérature contemporaine, ce fut l'occasion pour Mallarmé de définir son esthétique à partir d'une fameuse affirmation : « Nommer un objet, c'est supprimer les trois-quarts de la jouissance du poème qui est fait de deviner peu à peu : le suggérer, voilà le rêve ». Et, plus tard : « Il doit y avoir toujours énigme en poésie, et c'est le but de la littérature – il n'y en a pas d'autres - d'évoquer les objets »⁶⁷. Les objets nommés dans sa poésie sont alors délivrés du poids de leurs signifiés et passent de l'être à l'absolu par le biais de l'abstraction, comme il l'explique à travers cette métaphore : « Je dis : une fleur !et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave l'absente de tous bouquets »⁶⁸.

À partir de cette croyance dans le pouvoir des mots, des mots comme des « pierres précieuses »⁶⁹, comme le dit Suzanne Bernard, Mallarmé avait l'intention de composer un livre, *Le Livre*, qui représenterait l'univers. Dans ce livre, le langage poétique employé serait complètement distinct du langage courant, un langage où tout

⁶⁶ LEUWERS, Daniel. Op.cit., p. 50.

⁶⁷ MALLARMÉ, Stéphane. Cité par LEMAITRE, Henri. *La Poésie depuis Baudelaire*. Paris : Armand Colin, 1993, p. 107.

⁶⁸ MALLARMÉ, Stéphane. « Crise de vers ». Idem. *Igitur, Divagations, Un coup de dès*. Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 1976, p. 251.

⁶⁹ BERNARD, Suzanne. Op.cit., p. 276.

est symbole et suggestion, où chaque mot vaut non par son sens propre, mais sa valeur dans la phrase. Et d'où l'importance que Mallarmé accordait à la syntaxe dont il se servait pour travailler les rapports latents entre les mots. Ses rapports ne se donnent plus au niveau sonore, mais au niveau grammatical.

Et c'est ici que Mallarmé s'approche, d'une façon très particulière, des discussions modernes autour du vers libre et du poème en prose. Selon lui, la littérature ou l'écriture doivent s'écarter de la parole, du style de la conversation. Dans son texte « Crise de vers » (1896), il affirme que « la littérature ici subit une exquise crise, fondamentale ». Le vers français, un vrai monument érigé et figé comme la vraie littérature par plusieurs auteurs, auquel il implique fortement Hugo (« Hugo, dans sa tâche mystérieuse, rabattit toute la prose, philosophie, éloquence, histoire au vers, et, comme il était le vers personnellement, il confisqua chez qui pense, discourt ou ment, presque le droit à s'énoncer »), appartient à une prosodie selon quoi « s'abstenir de voler est la condition par exemple de droiture ». Le laisser de côté provoque une extrême liberté qui n'est pas seulement celle du poète, mais des mots. Libres de contraintes de la versification, les mots sont autonomes et peuvent s'associer à d'autres suivant des rapports qui sont, à priori, lyriques. Pour ce faire, le poète s'efface : « L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots »⁷⁰.

Et c'est par là que Mallarmé arrive à justifier, pour ainsi dire, son *Coup de dès* où il voit la parfaite synthèse entre le vers et la prose⁷¹.

UN COUP DE DÈS JAMAIS N'ABOLIRA LE HASARD (1897)

Dès que l'on ouvre *Un Coup de dès* on est choqué de la disposition typographique des vers et des mots. Mallarmé lui-même l'avertit lors de sa préface : « Les 'blancs', en effet, assument l'importance, frappent d'abord ». Et, quelques lignes plus tard, il justifie leur emploi : « Le papier intervient chaque fois qu'une image, d'elle-même, cesse ou rentre, acceptant la succession d'autres ». Ces blancs accélèrent

⁷⁰ MALLARMÉ, Stéphane. « Crise de vers ». In: Op.cit., p. 241.

⁷¹ MALLARMÉ, Stéphane. « Préface » à *Un Coup de dès jamais n'abolira le hasard*. Op.cit., p. 311.

ou ralentissent le mouvement du texte suivant une « vision simultanée de la Page : celle-ci prise pour unité comme l'est autre part le Vers ou ligne parfaite »⁷².

En effet, le but majeur du poète est d'éviter la formation d'une idée continue chez le lecteur qui lit, ou qui regarde (puisque la disposition du texte le permet), son poème, de façon à le faire travailler toujours sur des hypothèses, échappant ainsi à toute forme similaire au récit. Et si, en plus, il décide de le lire à haute voix, le résultat de cette lecture sera proche d'une partition. Mallarmé l'explique : à côté de cette disposition singulière, l'usage varié de caractères sert à changer l'intonation du poème et le place à côté de la musique « entendue au concert »⁷³. Ce caractère musical de son ouvrage remplace le besoin du sens et est le responsable pour réunir, selon lui, le vers libre et le poème en prose. De là, *Le Coup de dés* n'est écrit ni en vers, ni en prose. Il efface cette dichotomie.

Cette écriture qui n'est jamais consacrée à la compréhension, mais toujours à la suggestion, une écriture qui a comme pierre angulaire le néant où nulle référence n'a lieu, a fini par tomber sur la condamnation d'un hermétisme extrême. Selon Berardinelli, c'est dans la deuxième moitié du XIXe siècle qui débute la division entre art et bourgeoisie, entre authenticité et vie bourgeoise. Mallarmé fait ainsi partie d'un jargon de la modernité : celui d'une langue de l'obscurité. Cette langue, incomprise de la bourgeoisie crée un antimonde où il n'est pas permis de nommer les objets et où l'acte poétique devient le culte de lui-même⁷⁴.

⁷² Ibidem, p. 405.

⁷³ Ibidem, p. 407.

⁷⁴ À ce sujet, voir BERARDINELLI qui propose quatre types d'obscurité de la modernité : solitude et singularité ; profondeur et mystère ; provocation ; et jargon. In : BERARDINELLI, Alfonso. Op.cit., p. 133.

CHAPITRE VII

GUILLAUME APOLLINAIRE (1880- 1918)

Né en 1880 à Rome d'une mère polonaise et d'un père italien, Apollinaire passe son enfance et son adolescence dans diverses villes du midi de la France. Il déménage à Paris à l'âge de onze ans. Dès 1902, il commence à fréquenter des poètes comme Max Jacob, André Salmon et Alfred Jarry. Devenant un habitué du *Bateau-lavoir*, il élargit ses relations avec les peintres Picasso, Derain, Valmiki auprès desquels il participe activement aux discussions sur la peinture.

Il fondera deux revues significatives, *Le Festin d'Ésope* (avec Salmon et Jarry), qui aura neuf numéros (de novembre 1903 à août 1904) et *Les Soirées de Paris* (en compagnie de René Dalize en 1912). Dans cette dernière, il publie quelques de ses poèmes les plus connus, comme « Le Pont Mirabeau » et « Zone », ainsi que des articles sur la peinture. Son premier recueil de poèmes, en tirage à 120 exemplaires, *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée*, ne sera publié qu'en 1911. Ce recueil, un peu exotique, réunit trente courts poèmes d'une strophe, dédiés à Orphée et aux animaux les plus variés, accompagnés de gravures de Raul Dufy faites sur bois.

C'est en 1913 alors qu'il publie deux ouvrages qui doivent être ici commentés. Tout d'abord, *Les Méditations esthétiques*, *Les Peintres cubistes* et ensuite, *Alcools*.

MÉDITATIONS ESTHÉTIQUES, LES PEINTRES CUBISTES (1913)

Publié en 1913, dans la collection « Tous les Arts » des éditions Eugène Figuière, cet essai s'inscrit dans une ligne importante de discussion sur la peinture cubiste. Un an avant, un premier texte significatif sur ce mouvement avait été publié: « Du Cubisme » par Gleizes et Metzinger, tous les deux aussi peintres. Le livre est accompagné des photos en noir et blanc de tableaux des deux, mais aussi de Paul Cézanne, Pablo Picasso, Fernand Léger, Juan Gris, Marcel Duchamp, Georges Braque, André Derain et Marie Laurencin.

Les *Méditations esthétiques* d'Apollinaire sont aussi accompagnées de 46 photographies des ouvrages des mêmes artistes du livre de Gleizes et Metzinger, à l'exception qu'on n'y trouve pas Cézanne, et sont divisées en deux grandes parties : « Sur la peinture » et « Les Peintres nouveaux ». En se servant d'un langage assez littéraire, Apollinaire lance, dans la première partie, quelques concepts clés pour l'art cubiste, à savoir la pureté, l'unité et la vérité. Tous ces concepts sont au-dessus de la nature, qui n'est plus une matière à être imitée dans cet art qui se considère plus inhumaine. Plus inhumaine parce qu'elle crée à partir de traces qu'on ne rencontre nulle part. Et elle crée une vérité nouvelle, unique, et c'est ainsi la seule façon qu'elle peut atteindre la réalité, autrement elle serait quelque chose de « plus misérable que la nature »⁷⁵.

À son avis, cet art, entièrement nouveau, est à la peinture ce que la musique est à la littérature : « ce sera de la peinture pure, de même que la musique est de la littérature pure », et il ajoute, pour l'expliquer, que l'amateur de musique éprouve des plaisirs différents en écoutant un concert de ceux qu'il éprouve en écoutant les bruits de la nature, par exemple. De même arrive pour l'amateur de la peinture⁷⁶. Et, par là, il aboutit à cette conclusion : « 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 »⁷⁷.

Des plus, deux autres éléments sont soulevés par Apollinaire, la question de titres et la question des formes des tableaux cubistes, quoiqu'ils ne soient pas, tous les deux, très approfondis. En ce qui concerne les titres, il pense qu'il n'y plus de raison pour nommer un tableau d'un sujet, parce qu'il n'existe plus de sujet. C'est pour cela que les nouveaux peintres les nomment « paysage », « portrait », « nature morte » ou même « peinture ». Pour les formes, il commente l'incorporation de la géométrie aux arts plastiques, de telle forme qu'elle devient essentielle comme « la grammaire est à l'art de l'écrivain ». Les peintres, qui ne sont plus satisfaits de n'avoir que trois dimensions, ont

⁷⁵ APOLLINAIRE, Guillaume. *Œuvres complètes de Guillaume Apollinaire*. Édition établie sous la direction de Michel Décaudin. Paris : André Balland et Jacques Lecat, 1966, p. 15-54. Toutes mes citations renverront à cette édition.

⁷⁶ Ibidem, p. 18.

⁷⁷ Ibidem, p. 24.

été ainsi amenés à s'occuper de la quatrième dimension (« elle est l'espace même, la dimension de l'infini ; c'est elle qui doue de plasticité les objets »⁷⁸).

Apollinaire cite encore l'occasion du surgissement du terme cubisme : « il lui fut donné par dérision en automne 1908 par Henri Matisse qui venait de voir un tableau représentant des maisons dont l'apparence cubique le frappa vivement ». Et de son premier usage lors de l'occasion d'une première manifestation cubiste à Bruxelles : « [...] dans la préface de cette exposition j'acceptai, au nom des exposants, les dénominations : *cubisme* et *cubistes* »⁷⁹. Il suit quelques commentaires qui renseignent des chemins parcourus par ces peintres, de leur refus jusqu'à leur acceptation dans le *Salon des indépendants* (déjà assez nombreuse en 1911).

Comme fermeture de cette première partie, Apollinaire lance une phrase, un peu énigmatique, qui ne nous laisse pas oublier qu'il est avant tout, un poète : « J'aime l'art d'aujourd'hui parce que j'aime avant tout la lumière et tous les hommes aiment avant tout la lumière, ils ont inventé le feu »⁸⁰.

La deuxième partie est alors consacrée à neuf artistes: Pablo Picasso, Georges Braque, Jean Metzinger, Albert Gleizes, Marie Laurencin, Juan Gris, Fernand Léger, Francis Picabia et Marcel Duchamp. Les textes racontent d'une façon très poétique le parcours de ses peintres et leur importance dans le mouvement.

Même si d'une façon qui n'est ni très systématique ni très explicative, Apollinaire contribue assez fortement pour la compréhension du cubisme et aussi pour son renforcement comme art. Nous verrons après, lors des discussions des essais de Reverdy, combien ce texte était déjà une source pour ses élaborations esthétiques sur l'art et sur la littérature.

ALCOOLS (1913)

Annoncé trois ans avant 1913 sous le titre *Eau-de-vie*⁸¹, *Alcools* est le premier grand livre de poèmes d'Apollinaire. En frontispice, le livre donne un portrait cubiste de

⁷⁸ Ibidem, p. 20.

⁷⁹ Ibidem, p. 23.

⁸⁰ Ibidem, p. 26.

⁸¹ Étienne-Alain Hubert commente, dans son essai « Scolie sur 'Alcools' », combien ce changement de titre aurait déçu les compagnons d'Apollinaire qui voyaient dans « Eau de vie » ces titres-étiquettes, expression d'Aragon, qui étaient caractéristiques de la modernité. Ces titres s'inspiraient des inscriptions

l'auteur par Picasso. Il est important aussi de remarquer le détail du sous-titre, « Poèmes 1898-1913 », d'*Alcools*. Dans le même recueil, Apollinaire présente sa production poétique des derniers quinze ans.

Les soixante-quatre poèmes qui le composent ne suivent ni un ordre chronologique ni un regroupement par thèmes. Si « Zone », pièce d'ouverture exposant les chemins de la nouvelle esthétique d'Apollinaire, semble faire écho au dernier poème, « Vendémiaire », ce n'est peut-être là qu'un petit signe de préoccupation de l'auteur pour la construction d'un ensemble. Les pièces les plus classiques, qui correspondent à une grande partie de sa production, cohabitent le même espace avec celles qui sont les plus modernes. C'est ainsi que « Zone » est suivi du « Pont Mirabeau » et de « La Chanson du mal-aimé », deux poèmes qui suivent les règles de la métrique⁸².

Malgré ces pièces classiques, il est indéniable que le recueil a choqué le public. L'une des critiques les plus fameuses a été de Georges Duhamel que, pas sans un accent de sympathie, accuse dans *Mercur de France* du 15 juin 1913 Apollinaire d'être un « brocanteur » qui présente des disparates dans les thèmes et dans la langue⁸³. C'est en répondant à cette critique qu'Apollinaire offre une bonne définition de sa poésie :

« [...] Ce n'est pas la bizarrerie qui me plaît, c'est la vie et quand on sait voir autour de soi, on voit les choses les plus curieuses et les plus attachantes. [...] Je suis comme ces marins qui dans les ports passent leur temps au bord de la mer, qui amène tant de choses imprévues, où les spectacles sont toujours neufs et ne lassent point, mais brocanteur me

en lettres blanches sur les vitres de cafés dont s'en servaient aussi les cubistes pour leurs compositions (HUBERT, Étienne-Alain. In : Idem. *Circonstances de la poésie. Reverdy, Apollinaire, surréalisme*. Paris : Librairie Klincksieck, 2009, p. 275).

⁸² Michel Décaudin lance une statistique intéressante sur les types de vers employés dans le recueil, selon laquelle nous serions tentés de penser que, malgré les directives modernes lancées dans « Zone », Apollinaire reste fidèle aux traditions de la versification française. Je cite deux extraits de ce décompte : « Le vers le plus fréquent est l'alexandrin ; il est employé intégralement ou pour d'importantes séquences dans vingt-quatre poèmes, épisodiquement dans quelques autres. L'octosyllabe, souvent considéré comme le vers de prédilection d'Apollinaire, se trouve selon le même calcul dans vingt poèmes [...] Ajoutons que deux poèmes sur trois sont formés en totalité ou en grande partie de strophes structurées, parmi lesquelles dominent le quatrain d'alexandrins, le quatrain et le quintil d'octosyllabes » (In : DÉCAUDIN, Michel. *Alcools de Guillaume Apollinaire*. Paris : Gallimard, coll. « Foliothèque », 1993, p. 71).

⁸³ DUHAMEL, Georges. Cite par DÉCAUDIN, Michel. Op.cit., p. 176.

paraît un qualificatif très injuste pour un poète qui a écrit un si petit nombre de pièces dans le long espace de quinze ans.»⁸⁴

Ce qui est appelé « bizarrerie », c'est peut-être tout le côté dynamique des pièces comme « Zone » où Paris et le monde urbain ne sont plus une grande nouveauté (« À la fin tu es las de ce monde ancien »⁸⁵, dit le vers d'ouverture en faisant référence à la capitale) comme c'était le cas pour Baudelaire. De toute façon, la capitale est encore le motif d'exaltation de la vie contemporaine et moderne. Cette célébration est accompagnée de quelques éléments qui aident à construire un texte en accord avec son temps : le manque de ponctuation, l'instauration d'un rythme accéléré, saccadé, la juxtaposition de mots et aussi d'images. Le moi poétique se trouve dans un vers à Paris, dans l'autre à Prague, à Rome et ainsi de suite.

En plus, l'insertion directe dans les poèmes des éléments, des écriteaux, qui se trouvent dans les lieux qu'il parcourt contribue à construire ce cadre prosaïque et décontracté (« On y loue des chambres en latin *Cubicula Locanda* »⁸⁶). Octávio Paz souligne que toutes ses « pierres incrustées » sont là pour renforcer l'authenticité du reste, à ce qu'il compare la pratique cubiste du collage (l'usage des papiers collés qui ne sont pas propres à la peinture). Selon lui, tout cela trouve son efficacité poétique, mais ne collabore pas à transformer le poème moderne en quelque chose de plus compréhensible⁸⁷. Entre-temps, il note que tous ces éléments seront explorés d'une façon encore plus extrême dans les poèmes dessins d'Apollinaire, voire ses calligrammes.

Mais avant d'y rentrer, il faut commenter le fameux essai d'Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les poètes », où il justifie, ou tout au moins, explique tous ces choix et ses innovations d'*Alcools* et qui seront après celles de *Calligrammes*.

« L'ESPRIT NOUVEAU ET LES POÈTES » (1917)

⁸⁴ APOLLINAIRE, Guillaume. Cité par DÉCAUDIN, Michel. « Guillaume APOLLINAIRE ». In : JARRETY, Michel. *Dictionnaire de la poésie : de Baudelaire à nos jours*. Paris : Presses universitaires de France, 2001, p. 20.

⁸⁵ APOLLINAIRE, Guillaume. *Alcools*. Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 2012, p. 7.

⁸⁶ Ibidem, p. 12.

⁸⁷ PAZ, Octávio. Op.cit., p. 50.

En 1917, dans le théâtre du Vieux-Colombier à Paris, Pierre Bertin, responsable pour l'organisation de la conférence, lit « L'Esprit nouveau et les poètes » qui plusieurs diraient un manifeste. Nous pouvons y identifier trois grands moments, trois grands sujets, lesquels j'intitule : « Les origines et les héritages de l'esprit nouveau », « Les formes » et « L'Objet de l'inspiration poétique ».

LES ORIGINES ET LES HÉRITAGES DE L'ESPRIT NOUVEAU

Tout d'abord, Apollinaire soulève que « l'esprit nouveau » est un phénomène authentiquement français. Dans aucun autre pays ce mouvement pourrait être développé, vu qu'il s'appuie sur l'héritage des classiques en ayant le bon sens comme une caractéristique importante. Cet équilibre a été toujours présent dans le peuple français, car « la France répugne le désordre »⁸⁸. Il ajoute encore que les seules poètes qui existent, à ce moment-là, se trouvent en France ; car si nous analysons d'autres peuples, il cite l'Italie, L'Angleterre, L'Espagne, La Russie, L'Amérique du Nord et L'Amérique Latine, nous verrons qu'il ne s'agit que des imitations de ce qui se passe en France.

En plus, Apollinaire ne croit pas au moment où l'art n'aura plus une patrie. Au contraire, selon lui les poètes et les artistes en général s'expriment toujours d'un milieu déterminé et dans une langue déterminée. Cette variété d'expression doit être toujours sauvegardée, à côté du désir d'une expression universelle, voire cosmopolite.

Outre que les classiques, l'esprit nouveau a aussi l'héritage des romantiques en ce qui concerne son sens de curiosité qui permet « d'exalter la vie sous quelque forme ».

LES FORMES

La forme de la production littéraire de ce mouvement est un sujet fortement souligné. Soit dans la prose, soit dans la poésie, le mot de bataille est la liberté. Dans le

⁸⁸ APOLLINAIRE, Guillaume. « L'Esprit nouveau et les poètes ». Mes références renverront toujours à l'édition disponible sur : https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1918_apollinaire.html

premier cas, les règles grammaticales, responsables pour fixer la forme, délimitent les frontières de la prose. En ce qui concerne la poésie, la versification rimée empêche des explorations nouvelles recherchées par l'esprit nouveau. À cette liberté des contraintes, il ajoute une troisième caractéristique propre à son époque : les recherches typographiques. Les artifices employés pour jouer avec la présentation visuelle du poème donnent naissance à un nouveau lyrisme, intitulé *visuel*, qui pourra « consommer la synthèse entre des arts, de la musique, de la peinture et de la littérature ».

L'image, autre point important pour ces nouvelles pratiques, doit aussi se faire visuelle, puisque l'époque est celle de l'art visuel, du cinéma. Les esprits chercheurs des arts sont « méditatifs » et pourtant sensibles à des images plus raffinées que celles qui sont offertes par les « imaginations grossières de fabricants de films ».

L'OBJET DE L'INSPIRATION POÉTIQUE

La liberté recherchée dans la forme de cette nouvelle littérature est aussi appliquée pour les sujets choisis. Selon Apollinaire, il s'agit d'une liberté encyclopédique qui n'est pas moins large que celle « d'un journal quotidien qui traite dans une seule feuille des matières les plus diverses, parcourt des pays les plus éloignés ».

À côté des périodiques, les machines doivent aussi être un objet d'inspiration et si quelquefois l'imitation de ses bruits gagne place dans une œuvre, ce n'est que pour l'insérer dans un contexte qui composera un tout où ce jeu aura sa place. L'auteur justifie cet exercice en relevant le désir du poète « d'habituer son esprit à la réalité », une réalité qui est, à son avis, en tout cas nouvelle. Cette nouveauté, il illustre en citant la radiographie et les avions désormais présents dans leurs quotidiens.

Tous ces objets offrent d'innombrables possibilités de « nouvelles combinaisons » entre les mots qui doivent être explorées. Ces nouvelles combinaisons peuvent réveiller un élément clé pour l'esprit nouveau : la surprise. C'est elle ce qu'il y a de plus neuf et de plus vivant : « *La surprise est le plus grand ressort nouveau* » (l'italique est de l'auteur).

Pour composer ces combinaisons, Apollinaire remarque que le poète ne doit pas chercher sa source d'inspiration dans des lieux trop lointains. Un simple fait quotidien comme « un mouchoir qui tombe » peut être le point de départ pour le poète qui crée. Cet artifice est possible parce que ces poètes s'occupent du vrai, puisque c'est dans ce vrai qu'ils trouvent de la matière pour l'inconnu, pour l'élément surprise.

De plus, la comédie et l'horrible trouvent aussi sa place dans les pratiques de l'esprit nouveau. Ils ne subissent pas de transformations pour devenir des sujets plus élevés et seront même cherchés à être conservés dans leurs origines

Bref, pour Apollinaire les poètes modernes sont des créateurs, des inventeurs et des prophétiques, dans le sens où ils découvrent des relations, des rapports nouveaux entre les objets. De plus, ils chantent toujours de leur lieu en subissant les influences. Cette appartenance est le point de départ pour réveiller un sentiment nationaliste prédominant dans « L'Esprit nouveau » et remarqué par la force avec laquelle Apollinaire dédie quelques de ses vers, par exemple, à Paris (à l'instar de « Zone » où cette ville subit une personnification et devient l'un de personnages principaux de son poème). Ce n'est pas seulement lui qui chantera la tour Eiffel et les ponts de cette capitale, mais aussi Max Jacob, Cendrars et Reverdy.

À propos de la curiosité, un autre point fort soulevé dans ce texte, il faut commenter deux motifs qui peuvent y être liés : celui d'une soif pour les voyages et aussi d'une soif pour le présent. Le premier, recourant dans ses poèmes et aussi dans la production de son époque, est une conséquence de ce désir de connaître le monde, d'être un peu partout, grâce au développement des machines permettant un déplacement de plus en plus vite. Ces machines, ces « merveilles », sont responsables pour le deuxième motif de sa curiosité : le monde change (Apollinaire commente dans son texte « *Mais il n'y a-t-il rien de nouveau sous le soleil ? Il faudrait voir !* ») et avec lui grandit une volonté de l'explorer, de le comprendre dans sa nouvelle forme.

En outre, cette curiosité chez les poètes pour toutes les choses qui les entourent permet qu'un simple fait, banal, soit l'étincelle pour développer des pensées les plus diverses qui sont exposées dans les textes qu'ils composent. Cette caractéristique est aussi remarquable dans « Zone » où « un édredon rouge », par exemple, déclenche une

réflexion sur la condition de pauvres immigrants chrétiens et sa condition, opposée à celle d'eux, comme un poète n'ayant plus de foi.

Jean-Pierre Bertrand mène un commentaire intéressant en appelant l'esprit nouveau une « esthétique de la conciliation » étant prise dans le réel, dans le monde. Ce mouvement est accroché à la réalité et souhaite une rupture urgente avec le passé. Cette rupture est travaillée à partir d'une réinvention qui s'opère dans la poésie, soit de ses mots, soit de ses motifs, soit de ses formes⁸⁹.

Calligrammes est sans doute l'exemple de l'apogée de cette réinvention menée par Apollinaire.

CALLIGRAMMES (1917)

Même si le nom *calligrammes*, pour les poèmes d'Apollinaire proposant une forme tout à fait autre de poésie, ne sera connue qu'en 1917, le public des *Soirées de Paris* est déjà en contact avec cette nouveauté en voyant paraître un premier exemplaire en 1914, lors de la publication de « Lettre-Océan » dans cette revue. Selon Claude Debon⁹⁰, c'est là l'occasion de départ pour un débat de comment seraient nommés ces nouveaux objets poétiques : « idéogrammes », « poème-dessin », « idéogrammes lyriques », comme Apollinaire même l'avait pensé avant la guerre⁹¹,

Calligrammes n'est annoncé qu'en mars 1917 dans une lettre de l'auteur adressé à André Breton: « Mon livre de poèmes s'intitule *Calligrammes* »⁹². Encore avec Debon, ce nom viendrait de *Kallos* : « Le calligramme est donc un poème qui se donne bellement à voir, comme la calligraphie est l'art de la belle écriture. L'avantage de ce mot est qu'il désigne un effet, non une essence »⁹³.

« Lettre-Océan » est un bel exemple de ce type de composition. Ce poème est divisé en deux parties délimitées par deux dessins similaires, le premier plus petit, qui

⁸⁹ BERTRAND, Jean-Pierre & DURAND, Pascal. Op.cit., p. 311-314.

⁹⁰ DEBON, Claude. *Calligrammes de Guillaume Apollinaire*. Paris : Gallimard, coll. « Foliothèque », 2004, p. 15.

⁹¹ Jean-Pierre Bertrand commente qu'Apollinaire démontre déjà à cette époque-là son désir de réunir ses calligrammes dans un recueil intitulé d'une manière significative : *Et moi aussi je suis peintre* (In : BERTRAND, Jean-Pierre & DURAND, Pascal. Op.cit., p. 318).

⁹² APOLLINAIRE, Guillaume. Cité par DEBON, Claude. Op.cit. p. 13.

⁹³ Ibidem., p. 16.

imitent une sorte de soleil composés des phrases, des syntagmes ou des mots qui construisent un milieu entouré de douze axes. Ces deux parties portent des titres : « Lettre-Océan » et « Bonjour mon frère Albert à Mexico »⁹⁴, respectivement. Les caractères et leur taille changent constamment. Des lignes, semblables à des ondes, occupent la partie supérieure des deux parties. Dans la partie centrale de la deuxième composition, le noyau est entouré par d'autres cercles qui commencent par un mot dans la partie supérieure et se déroulent en une extension de ces mots ou des onomatopées ayant un rapport à ceux-là. Les textes qui y sont dispersés semblent avoir quelques sujets prédominants : la correspondance avec son frère, qui habite au Mexique, et les nouveaux moyens de communication émergents dans sa société.

Claude Debon, ainsi que d'autres critiques, voient dans cette composition une représentation de la tour Eiffel vue de haut. Le petit texte central du deuxième dessin donne la piste : « Haute de 300 mètres » (la tour mesurant 317 mètres). Les mots sont de Debon : « Un des intérêts de ce calligramme, qui fascine la critique, est de dessiner la tour Eiffel en plan. Elle est comme vue d'un haut, sans perspective. Aucune représentation visuelle donc de la tour, un des grands sujets de l'inspiration poétique et picturale à cette époque, mais une vision géométrique quasi abstraite »⁹⁵.

C'est peut-être justement dans ces calligrammes qu'Apollinaire a atteint son idéal de l'art comme une conception qui ne représente pas, et ne veut pas le faire, des objets ou des sujets du monde, puisqu'il est indépendant de celui-ci. Ce qui est possible de détacher de ce poème, c'est la curieuse construction du dessin composé des mots qui démontrent soit comment se passe la communication réalisé par la TSF, soit comment sont tous les bruits d'une ville moderne comme Paris et qui ensemble (tous ces mots) forment la tour Eiffel vue de haut. Le fond de toute cette composition, c'est le contexte de la correspondance avec son frère qui habite au Mexique.

Dans *Calligrammes*, les poèmes plus visuels, comme « Lettre-Océan » partagent leur espace avec des poèmes beaucoup moins visuels. C'est le cas de « La Jolie rousse », le dernier poème du recueil, composé des vers libres assonancés. L'exemple de la cohabitation de ces deux textes dans le même recueil montre que, pour Apollinaire, l'art authentique est nécessairement nouveauté, ce qui ne signifie pas

⁹⁴ APOLLINAIRE, Guillaume. *Calligrammes*. Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 2012, p. 43-45. Mes citations renverront toujours à cette édition.

⁹⁵ DEBON, Claude. Op.cit., p. 48.

forcément une rupture totale avec le passé (au contraire des futuristes) ni un recours inconditionnel à la tradition (ce qui le sépare des néoclassiques). Dans tout ce dernier poème de *Calligrammes*, mais surtout dans la dernière strophe, il a prié (certainement non sans humour) pour qu'on le comprenne, pour qu'on accepte son art comme une aventure en quête du *nouveau*. Voici l'extrait :

« Mais riez riez de moi
Hommes de partout surtout gens d'ici
Car il y a tant de choses que je n'ose vous dire
Tant de choses que vous ne me laisseriez pas dire
Ayez pitié de moi »⁹⁶

Pour introduire le prochain poète, il faut reprendre la ligne de « Zone » et des poèmes narratifs qui verront jour à cette époque. Blaise Cendrars et ses premières compositions en sont un fort exemple.

⁹⁶ APOLLINAIRE, Guillaume. *Calligrammes*. Op.cit., p. 184.

CHAPITRE VIII

BLAISE CENDRARS(1887-1961)

Blaise Cendrars a été, outre un grand voyageur, un poète et un romancier d'une vaste production. D'origine suisse, il s'installe à Paris en 1912, après plusieurs voyages qui le mèneront de l'Europe à la Sibérie, en passant par la Chine et la Perse et par un court séjour en Amérique, à New York. À cette dernière capitale il aurait écrit « Les Pâques à New York », le premier poème connu de sa carrière. Il fréquente alors Apollinaire et les peintres cubistes comme Chagall, Léger, Modigliani, les Delaunay. Un an après, il compose, avec des illustrations de Sonia Delaunay, son poème-tableau, « La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France ». Dans cette même année, il commence l'écriture d'un troisième poème qui ne sera publié qu'en 1918: « Le Panama ou les Aventures de mes sept oncles ».

Selon J-P.Goldenstein, ces trois poèmes définissent l'esthétique moderniste⁹⁷ de Cendrars et je tiens à être d'accord. Au moins, ce sont ces trois poèmes qui nous intéressent dans cette thèse parce qu'ils collaborent aux discussions des débuts du XXème siècle sur les limites entre la prose et la poésie et au travail d'une poésie plus visuelle. C'est pourquoi je me contenterai de quelques brefs commentaires sur ces trois textes.

« LES PÂQUES À NEW YORK » (1912)

Composé de cent-deux distiques et d'une strophe d'un seul vers (la dernière), « Les Pâques à New York » n'a pas formellement de caractéristiques modernes. Les vers, assonancés et ponctués, sont dans leur majorité des alexandrins. En plus, dans sa thématique centrale, ce long poème n'est pas non plus innovant : il s'agit d'un appel ou d'un monologue lancé à Christ (on remarque la fréquente reprise en anaphore de

⁹⁷ GOLDENSTEIN, J.-P. "Blaise Cendrars (1887-1961)". In: DASPRE, André; DÉCAUDIN, Michel. In: *Manuel d'histoire littéraire de la France, 1913-1976. Tome VI*. Paris : Messidor, Éditions sociales, 1982, p.176.

l'apostrophe « Seigneur »⁹⁸) au cours d'une longue flânerie à travers New York où il rencontre la misère, la prostitution et la déchéance humaine.

J'y identifie trois mouvements du moi poétique. Le mouvement inaugural est celui de raconter et de questionner son rapport avec la religion, qui ne fut jamais très ferme (« Je ne jamais prié quand j'étais un petit enfant »). Dans un deuxième moment, il y a une décentralisation des angoisses. Le regard du moi poétique se tourne vers la société américaine, vers les gens qui l'entourent et qui forment la société naissante de ce siècle, moderne et pourtant pauvre et souffrante. Ce sont plusieurs types qui composent ce tableau : les immigrants qui débarquent dans le port, les juifs qui vivent dans des ghettos, les prostituées, les bandits, les musiciens. Dans un troisième moment, le moi poétique s'enrage contre le Seigneur et ensuite constate que la perte de la foi n'est peut-être pas seulement en lui, mais aussi de sa société. Nous passons de la richesse auparavant présente dans la religion catholique (à l'instar des « lettres d'or » dont était écrit « le livre », au début du poème) à la pauvreté, à la saleté et à l'abandon des rues de New York. Face à cet univers chaotique, le moi poétique résume dans une image le dédain de cette société pour le Seigneur : «Le soleil, c'est votre Face souillée par les crachats ». À la fin de son poème, dans une strophe composé d'un seul vers, il déclare ne plus penser au Seigneur. Aurait-il décidément abandonné la foi ?

Certes, ce premier poème de Cendrars n'est pas précisément moderne ni dans sa forme ni dans son sujet. Mais, nous pouvons sentir sa modernité dans le travail avec les images qui incorporent la vie moderne, dans le portrait d'une société décadente composé d'émigrants de toutes races, prostituées, vagabonds, extrêmement diverse, qui vit dans un milieu bruyant et sale où Dieu est absent⁹⁹.

À la publication de « Pâques à New York » dans *Les Hommes nouveaux*, Cendrars aurait envoyé un exemplaire à Apollinaire. Si ce dernier l'a aussitôt reçu, rien ne le confirme, mais l'influence dans « Zone », est indéniable. Nous voyons dans les deux textes un mouvement accéléré, construit à partir de la juxtaposition d'impressions, d'images, des lieux, des personnes, des moments, qui souhaite accompagner la diversité du monde contemporain et la vitesse des déplacements et des voyages qui sont rendues

⁹⁸ CENDRARS, Blaise. « Les Pâques à New York ». In : Idem. *Du monde entier au cœur du monde, Poésies complètes*. Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 2011, p. 29-45. Mes citations renverront toujours à cette édition.

⁹⁹ Marie-Paule Berranger mène un commentaire sur l'influence de la pensée de Nietzsche, lequel Cendrars aurait beaucoup lu, et de son éloge à une vie nomade dans l'œuvre de ce dernier. In : Idem. *Op.cit.*, p. 70.

plus faisables grâce à la grande offre des transports. L'usage d'un langage plus prosaïque, proche du récit, y est aussi un trace présent, tout comme des thématiques communes aux deux poèmes (la religion et le rapport avec le christianisme, les voyages, les immigrants) et des images authentiques qui prennent des fois des éléments de cette nouvelle vie (les moyens des transports qui secouent la ville, par exemple) ou qui peuvent prendre des éléments classiques, comme le soleil, pour les retravailler d'une façon nouvelle (Cendrars et son image du soleil représentant la face de Dieu crachée par le peuple et Apollinaire dans la construction de son image peut-être la plus authentique de Zone : « Soleil cou coupé »).

Ce n'est pourtant que dans « La Prose du Transsibérien » que nous pouvons identifier les découvertes que Cendrars fit auprès de ses amis cubistes et de leur révolution picturale qu'il accompagne de près à Paris.

« LA PROSE DU TRANSSIBÉRIEN ET DE LA PETITE JEANNE DE FRANCE » (1913)

Dédiée aux musiciens, « La Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France » est le deuxième poème long et le plus célèbre du début de la carrière de Cendrars. Paru en novembre 1913 et ayant comme fond une énorme peinture de Sonia Delaunay, ce poème-tableau est, selon Berranger, un « objet spectaculaire » : « le texte, à l'origine, se déploie verticalement comme un rouleau sur une feuille de deux mètres pliée vingt et une fois en hauteur, ce qui lui donne, replié, l'allure d'une carte routière (0,36 cm X 0,9 cm) »¹⁰⁰. La colonne de gauche est tout colorée d'une composition où prédomine des couleurs fortes comme le rouge et le bleu. En bas de ce dessin, la Tour Eiffel est inscrite dans la grande roue montée à Paris pour l'Exposition universelle de 1900. En suivant encore Berranger, Cendrars aurait voulu un tirage initial de 150 exemplaires, ce qui permettrait que son poème atteigne symboliquement l'hauteur de la Tour.

Outre sa présentation surprenante, « La Prose du Transsibérien » déconcentre aussi son lecteur dès son titre. Nommer un poème de prose n'est pas, à cette époque-là,

¹⁰⁰ BERRANGER, Marie-Paule. Op.cit., p. 20.

tout à fait une nouveauté. En 1885, Mallarmé avait déjà intitulé un de ces fameux poèmes de la même façon, « Prose pour Des Esseintes »¹⁰¹. Cendrars présente pourtant une prose versifiée qui justifie son titre plutôt pour son travail avec le langage. Dans une lettre à un professeur de l'université de Saint-Petersbourg, M. Smirnov, l'auteur justifie l'emploi du mot dans le titre : « je l'ai employé dans le Transsibérien dans un sens bas-latin de 'prosa', 'dictu' ; poème me semblait trop prétentieux, trop fermé. Prose est plus ouvert, populaire »¹⁰².

En ce qui concerne le sujet du texte, Cendrars raconte en 446 vers libres qui dispensent la ponctuation (artifice nouveau par rapport aux « Pâques à New York ») un voyage à l'âge de seize ans au bord du Transsibérien de Moscou à Kharbine en compagnie d'une prostituée de Montmartre, Jeanne. Le contexte historique est la guerre russo-japonaise de 1904 à 1905. Si Cendrars aurait ou non pris le Transsibérien, il même le répond : « Qu'est-ce que ça peut te faire, puisque je vous ai fait prendre à tous ! »¹⁰³.

Le poème s'ouvre sur la voix d'un *Je* qui prend la parole pour se plaindre d'être un « si mauvais poète » qui ne sait pas « aller jusqu'au bout »¹⁰⁴. Cette affirmation sera reprise cinq fois comme un leitmotiv du poème. Nous nous demandons le pourquoi de ce moi poétique se considérer comme « un mauvais poète » ce qui ne sera répondu qu'à la fin du poème. En plus, ce poème met en œuvre un langage qui travaille avec tous les sens (l'olfactif, le tactile, le visuel et l'auditif). Les références aux bruits du train et des gens, aux odeurs sont fréquentes. Le rythme de ces citations obéit aussi la vitesse du train, dans lequel il est au bord, et de la vie menée dans les grandes villes. Berranger attire aussi l'attention à la citation de l'accident du Titanic (qui avait eu lieu en avril 1912), « Les Naufrages/ Même celui du Titanic que j'ai lu dans le journal », comme un exemple d'usage d'un fait divers comme source d'inspiration pour les compositions poétiques des avant-gardes, « du futurisme au surréalisme »¹⁰⁵. Ce fait-divers, ainsi que tous ces objets qui croisent sa vue pendant ce voyage, le laissent

¹⁰¹ Selon Claude Leroy, la « Prose pour Des Esseintes » serait un des poèmes modèles de Cendrars ;

¹⁰² CENDRARS, Blaise. Cité par BERRANGER, Marie-Paule. Op.cit., p. 211.

¹⁰³ CENDRARS, Blaise. Cité par LEROY, Claude. « Notes ». In : CENDRARS, Blaise. *Du monde entier au cœur du monde*. Paris : Gallimard, 2006, p. 356.

¹⁰⁴ CENDRARS, Blaise. *Du monde entier au cœur du monde*. Paris : Gallimard, 2006, p. 45- 63. Mes citations renverront toujours à cette édition.

¹⁰⁵ Ibidem.

désorienté à tel point qu'il pense qu'il ne sera pas capable de développer autant d'informations « dans [s]es vers ». Le voyage du Transsibérien arrive à la fin. Le moi poétique continue d'affirmer ne pas savoir arriver jusqu'au bout. Peut-être se demande-t-il : comment pourrais-je raconter ce voyage, comment pourrais-je faire un récit de ce voyage atroce accompagné toujours de la guerre ? Sa conclusion est simple : lui, il n'a pas « pris de notes », il n'est pas capable de tout documenter. Les « journaux japonais » ou les « *Mémoires de Kouropaktine* »¹⁰⁶ peuvent mieux le faire. Lui, il va suivre ses mémoires et les raconter à la manière qu'elles lui surviendront.

Il me semble que cette idée résume la pensée de Cendrars à l'égard de sa poésie et de la poésie pratiquée par ses contemporains, à l'instar d'Apollinaire qui ne connaît plus « l'ancien jeu de vers ». Cette nouvelle poésie, même si elle est plus proche de la prose, elle ne raconte pas quelque chose, elle suit plutôt les émotions, le rythme de la pensée, de la vie elle-même, comme quelque chose de plus spontanée. Et dans ce sens, elle ne saura plus « aller jusqu'au bout ».

Berranger voit aussi dans cette affirmation la confession de Cendrars de ne pas pouvoir s'encadrer dans un esthétique classique. Je la cite :

« À la mesure que le motif scande le voyage, il apparaît qu'aller au bout du vers et des douze syllabes, aller au bout du poème épique long, ou aller au bout du voyage sont une seule et même chose, et que les accélérations et les ralentissements du train proposent aussi une traversée des possibilités rythmiques du vers libre, ou du verset dégage des régularités métriques. C'est ainsi que le 'mauvais poète qui ne voulai[t] aller nulle part' se retrouve libre d' 'aller partout' »¹⁰⁷.

En arrivant à la fin du voyage, le moi poétique déclare « Je ne vais pas plus loin ». Ce vers marque la coupure du sujet de son poème, le voyage en Transsibérien, pour revenir à Paris où peut-être il se trouve au moment de l'écriture de ce poème. Cette rupture est en accord avec son leitmotiv : il ne peut pas aller jusqu'au bout. En ne sachant pas comment terminer ce voyage, il raccroche son récit au présent où il décide d'aller au

¹⁰⁶ Selon Claude Leroy, le général Kouropatkine (1848-1925) commande l'armée russe de Mandchourie, vaste territoire à l'est de la Russie, pendant la guerre de 1904-1905.

¹⁰⁷ BERRANGER, Marie-Paule. Op.cit., p. 151.

Lapin Agile (célèbre cabaret de Montmartre) « [s]e ressouvenir de [s]a jeunesse alors perdue ». Et rien ne peut être plus présent et plus moderne, si on veut, que son dernier vers : « Ville de la Tour unique du grand Gibet et de la Roue ». La « Tour » (Eiffel) et la « Roue » (celle illustrée dans la composition de Sonia Delaunay) étant des symboles de la modernité¹⁰⁸.

Plusieurs critiques voient ce texte comme un exemple d'un poème épique de Cendrars. Nous pourrions nous demander sur quelles caractéristiques ce poème se rapproche de l'épopée. Il est vrai que la longueur du texte, indéniable dans « La Prose du Transsibérien », est une particularité de ce genre de récit. Nous notons aussi une préoccupation en faire une peinture du monde moderne, de l'accélération de la vie et des mouvements de l'homme. Berranger commente : « La poésie de Cendrars [...] cherche donc bien la poésie des actions et des choses, et se situe ainsi nettement du côté de la 'représentation d'hommes agissants' qui définit l'épopée »¹⁰⁹. Il nous manque pourtant un héros épique. Est-il le pauvre mauvais poète qui erre dans les rues sans avoir des moyens ? Une image typiquement romantique. Néanmoins, d'une certaine façon, et là nous sommes d'accord avec Berranger, ce moi poétique traverse une expérience, voire un apprentissage, qui le mène à conclure qu'il n'est pas un poète aux anciens modèles classiques, mais tout à fait en accord avec le monde contemporain.

Cette peinture du monde moderne n'offre pas un tableau heureux. La paix semble être absente dans ces villes à machines où la vitesse jette des images, des bruits, des écrits des tous les côtés. Dans ce sens, Dos Passos affirme « C'est pourquoi en cette époque des machines géantes et d'hommes à tête de bolide on a besoin d'un peu de musique »¹¹⁰. Cette affirmation essaie de justifier le pourquoi de Cendrars avoir dédié sa prose aux musiciens, car, en fin de compte, il faut un peu de musique pour donner à ce monde un rythme un peu moins effrayant. À mon avis, nous pouvons toutefois aussi voir dans cette dédicace un paradoxe. La musique ne semble plus être l'élément le plus

¹⁰⁸ Il est curieux de remarquer que la Tour Eiffel avait été transformée en un symbole de la modernité. Elle était déjà le monument idolâtré par Delaunay dans les années 1909-1912. Son tableau le plus fameux, d'inspiration cubiste, inscrit la Tour dans les vantaux des fenêtres. Apollinaire, dans « Zone », avait aussi cité la Tour comme représentante d'une Paris moderne. Selon Claude Leroy, « Cendrars aime se présenter comme le poète de la Tour Eiffel sur laquelle il a souvent écrit, notamment le 2° des *Dix-neuf poèmes élastiques* [,1919] et « La Tour Eiffel sidérale » dans *Le Lotissement du ciel* [,1949]»

¹⁰⁹ BERRANGER, Marie-Paule. Op.cit., p. 179.

¹¹⁰¹¹⁰ Dos Passos cité par Berranger, Marie-Paule. In : Ibidem. Op.cit., p. 263.

important de cette poésie : elle n'est plus la grande source d'inspiration comme l'était pour Mallarmé ou Verlaine. Pour cette poésie, le visuel triomphe. Ce que le poète présente dans ses vers, ce sont avant tout des images, des images qui sont plus en accord avec une réalité visible et non sensible comme celle de la musique. Et cela nous pouvons déjà remarquer dans la forme choisie par Cendrars de présenter son poème (le dépliant de deux mètres). Une forme qui dialogue avec le monde réel, plein d'affiches, de photographies, mais surtout, c'est le cas du monde d'Apollinaire et Cendrars, plein de peinture.

Passons maintenant à son troisième poème dont il est ici question :

« LE PANAMA OU LES AVENTURES DE MES SEPT ONCLES » (1918)

Troisième et dernier poème long de Cendrars, « Le Panama ou les aventures de mes sept oncles » n'est publié qu'en 1918 (son écriture date de juin 1913 à juin 1914) aux Éditions de la Sirène où depuis 1917 l'auteur travaille comme conseiller littéraire. Ayant un tirage de 580 exemplaires, le livre semble à un guide de voyage¹¹¹ avec une couverture en rouge et en bleu où le titre apparaît en trois parties inscrit sur ce qui ressemble à des collants. Une bouée de sauvetage bien au centre annonce le nom de l'auteur. La plaquette est pliée en deux dans le sens de l'auteur. Les vers sont intercalés de 25 cartes des lignes de chemins de fer américains. Philippe Soupault commente que de temps en temps Cendrars avait l'habitude de prendre un objet comme le motif pour raconter une histoire : « Un jour il me montra un horaire des chemins de fer des États-Unis. Je ne sais pourquoi cette brochure lui suggéra de me raconter l'histoire de ses oncles, le poème de *Panama ou l'aventure de mes sept oncles* qu'il méditait ». Et il ajoute : « Il était- il faut le noter en passant- très intéressé par la typographie et ce qui concerne l'imprimerie »¹¹².

¹¹¹ Il est possible de le visualiser sur le site de la Bibliothèque Nationale de Pays-Bas sur le lien :<http://www.kb.nl/fr/collection-koopman/index/1890-1918/le-panama-ou-les-aventures-de-mes-sept-oncles-poeme>

¹¹² SOUPAULT, Philippe cité par BERRANGER, Marie-Paule. Op.cit., p.191.

Dédié à Edmond Bertrand (« barman au Matachine »¹¹³), que plus tard nous découvrons être le dernier des oncles qu'il citera, le poème s'inscrit dans la polémique du Canal du Panama. Sa construction dure dix ans, de mai 1904 à août 1914, et ruine plusieurs financiers et spéculateurs, dont le père du narrateur de ce poème. Sa mère et lui doivent déménager à un petit appartement, d'où il attend toujours les lettres de ses oncles. À cette époque-là, il a « un beau livre d'images » rempli d'animaux qui sont fréquemment cités dans cette première partie. Ce livre nous fait penser à ce poème, lui-même, pas comme l'objet de ce petit enfant, mais le résultat de l'écriture de ce texte-ci : un livre avec de belles images.

À partir de cette introduction, il débute un défilé de présentation de chaque oncle qui sera toujours conclu par les vers : « Et il y avait encore quelque chose/ La tristesse/ Et le mal du pays », avec des variantes. Cette présentation est faite à côté d'un cycle initiatique d'exploration d'autres continents en repassant tout ce que le moi poétique a appris ou hérité de ces aventures. À la fin de ce cycle, il se voit prêt à composer ses textes, à être un poète.

« Le Panama ou les aventures de mes sept oncles » ferme le cycle de poèmes longs de Blaise Cendrars. Tout d'abord, je commente quelques caractéristiques communes à ces trois poèmes. Premièrement, ils se situent dans des lieux étrangers (en voyages) hors de l'Europe occidentale. Ces lieux sont pourtant, pas par hasard, toujours symboliques pour l'actualité. Le premier, « Les Pâques à New York », aux États-Unis, débute et termine dans la capitale de l'immigration en Amérique, d'une industrialisation intense, symbole de la vie et du monde moderne. Dans « La Prose du Transsibérien », il est au bord d'un train qui vient d'être inauguré réduisant les distances entre l'Europe et la Sibérie. C'est l'éloge au développement des moyens de transports qui accélèrent le rythme de la vie. Dans « Le Panama », il est en peu partout, mais se concentre plutôt sur l'Amérique, hélas le continent du nouveau monde, et du canal (l'année de sa conclusion est l'année de l'écriture de ce poème).

Une deuxième caractéristique commune, c'est que tous les trois se terminent sur un retour au moi poétique. Après avoir marché par les rues de New York, traverser la

¹¹³ CENDRARS, Blaise. *Du monde entier au cœur du monde*. Paris : Gallimard, 2006, p. 65- 86. Mes citations renverront toujours à cette édition.

Russie, vivre au Canal et dans les pampas argentins, le poète retourne toujours chez lui, soit dans sa pauvre chambre d'hôtel à New York, soit, comme dans les deux derniers poèmes, à Paris. Ce retour est accompagné d'une constatation, voire d'une conclusion, de l'effet de ce « voyage » sur lui : dans les « Pâques », c'est la perte de la foi ; dans « La Prose du Transsibérien », c'est le constat de que sa poésie ne va pas jusqu'au bout, elle ne suit ni les règles anciennes de composition ni documente rien, mais, avant tout, elle témoigne les « sursauts de la mémoire » ; et dans « Le Panama », c'est probablement le récit de comment ce boulinguer est arrivé à être un poète « d'aujourd'hui ». Dans ce sens, nous pouvons relier ces trois textes à des récits de formation, comme les dénomme Berranger¹¹⁴.

Une troisième caractéristique serait le type de construction des vers, saccadés, qui suivent la logique des souvenirs et qui ensemble composent un tableau de toutes les aventures. Dans cette peinture, les mots peuvent venir de tous les côtés : soit des rues, soit des marques, soit d'autres langues, soit des bruits, etc. Ensemble, ces termes ou expressions composent en tout mélangé et particulier qui semble atteindre son point culminant avec « Le Panama », le poème « les plus 'Cendrars' », comme le trouve Soupault¹¹⁵. Suzanne Bernard commente aussi que cette écriture se vide de tout ce qui est grammatical et abstrait : « il reste de noms juxtaposés, des noms concrets, colorés, pittoresques, et la disposition en vers permet tantôt d'isoler les différents éléments qui, ainsi présentés, papillotent devant nos yeux en conservant chacun son efficacité, son intensité »¹¹⁶.

Passons maintenant au dernier poète que j'ai choisi pour peindre le tableau de cette époque antérieure et aussi contemporaine à Reverdy : Max Jacob.

¹¹⁴ BERRANGER, Marie-Paule. Op.cit., p.191.

¹¹⁵ SOUPAULT, Philippe cité par BERRANGER, Marie-Paule. Op.cit., p. 193.

¹¹⁶ BERNARD, Suzanne. Op.cit., p.617.

CHAPITRE IX

MAX JACOB (1876-1944)

Max Jacob s'installe à Paris en octobre 1894 où il commence sa carrière comme critique d'art. En juin 1901, il débute une grande amitié avec Picasso¹¹⁷ qui lui permettra de faire connaissance plus tard d'Apollinaire et de Reverdy. Ses publications commencent en 1904 (*Histoire du roi Kaboul et du marmiton Gauwain et le Géant du soleil*, deux contes enfantins) et ont la caractéristique de se servir des légendes et des épisodes pittoresques et burlesques, mélangeant des éléments de roman, des poèmes en vers et en prose et des comptines.

Ce sens du burlesque peut être noté dans son recueil le plus connu, composé de poèmes en prose : *Cornet à dès*, publié en 1916. En suivant la vague moderne depuis Baudelaire d'écrire sur sa propre esthétique, Max Jacob essaie aussi de fixer quelques considérations dans la préface de ce recueil. Ces considérations seront reprises et retravaillées encore dans deux textes postérieurs : *Art poétique* (1922) et *Conseils à un jeune poète* (1945).

Je me penche dans cette thèse sur trois de ces textes : « La Préface de 1916 », *Cornet à dès* et *Art Poétique*.

LA PRÉFACE DE 1916

En servant de préface à la première édition de *Cornet à dès*, la « Préface de 1916 » est le premier texte de Max Jacob où une préoccupation avec la fixation d'un raisonnement, voire d'une théorie, sur sa propre esthétique est notée.

Toute la préface se penche sur deux éléments comme étant les principaux pour garantir la beauté d'une œuvre littéraire : sa « situation » ou « émotion » et son « style »

¹¹⁷ Selon Étienne Alain-Hubert, cette camaraderie avec Picasso offre un support moral important à Jacob pour qu'il suive son destin de poète, ce peintre étant un admirateur déclaré de ses vers (HUBERT, Étienne-Alain. "Vie de Max Jacob". In : JACOB, Max. *Cornet à dès*. Paris : Gallimard, 2003, p. 258).

ou « volonté »¹¹⁸. L'auteur comprend qu'une œuvre ne peut jamais être située de la même manière qu'une autre, « soit par l'esprit des auteurs, soit par leurs artifices ». La situation est directement liée à l'émotion que l'œuvre provoque, à la distraction qu'elle est capable d'offrir au lecteur, c'est-à-dire la force qui attire celui qui s'approche. Cette distraction n'a rien à voir avec la surprise - théorisée d'une manière grossière, selon lui, par Baudelaire- qui est « nuisible comme tous les charmes », car « un créateur n'a le droit d'être charmant qu'après coup, quand l'œuvre est située et stylée ».

Le mariage entre le lecteur et l'œuvre est réussi quand cette dernière a eu un choix des moyens qui mis en œuvre composent un ensemble qui touche le premier. Ce choix, est le style lui-même qui doit être compris comme dans les autres arts : « le style est la volonté de s'extérioriser par des moyens choisis ». Si ces moyens sont toujours cohérents et bien choisis, on a la sensation d'être devant une œuvre bien fermée, c'est-à-dire, qui a du style. Dans ce sens, il déclare :

« Certaines œuvres de Flaubert ont du style, aucune n'est située. Le théâtre de Musset est situé et n'a pas beaucoup de style. L'œuvre de Mallarmé est le type de l'œuvre située : si Mallarmé n'était pas guindé et obscur, ce serait un grand classique. Rimbaud n'a ni style, ni situation : il a la surprise baudelairienne; c'est le triomphe du désordre romantique ».

Outre ces deux éléments, le style et la situation, la dimension est aussi rapidement citée par Jacob : « la dimension n'est pour rien pour la beauté de l'œuvre, sa situation et son style y sont tout ». Selon lui, on estime normalement les œuvres qui sont longues, car « il est difficile d'être longtemps lu ».

Après ce bref commentaire sur la dimension, Max Jacob introduit le sujet central de sa préface : le poème en prose; peut-être justement parce que la longueur y est un point à discuter (chose qu'il ne fait pas). Selon l'auteur, on a pratiqué le poème en prose dans les derniers trente ou quarante ans, « on n'a guère cependant compris de quoi il s'agissait ». Cela arrive parce que les auteurs, à l'instar de Rimbaud « qui ne conduit qu'au désordre et à l'exaspération », n'ont pas su sacrifier ses ambitions d'auteur aux

¹¹⁸ JACOB, Max. "Préface de 1916". In : Idem. *Cornet à dés* (1917). Paris : Gallimard, 2003, p. 19-24. Mes citations renverront toujours à cette édition.

règles formelles du poème en prose : « Le poème est un objet construit et non la devanture d'un bijoutier. Rimbaud, c'est la devanture du bijoutier, ce n'est pas le bijou : le poème en prose est un bijou »¹¹⁹ (c'est nous qui soulignons). Cet objet construit vaut par lui-même et non « par les confrontations qu'on en peut faire avec la réalité ».

C'est ainsi que selon lui, Aloysius Bertrand et Marcel Schwob (auteur du *Livre de Monelle*) seraient les inventeurs, sans le savoir, du poèmes en prose, puisque les deux ont du style et de la marge (« c'est-à-dire qu'ils composent et ils situent »).

Outre les affirmations sur le style et la situation de l'œuvre littéraire, cette préface ne contribue point à établir des bases ou des caractéristiques communes aux poèmes en prose, style qu'il travaillera dans son recueil. Il semble que le but principal de Jacob est celui d'affirmer qui serait les inventeurs de cette forme. Nous verrons après, lors de l'étude consacrée à Pierre Reverdy, comment cette préface s'inscrit dans la discussion qui traversait leur relation pleine, à cette raison, de malentendus. Par l'instant, passons à quelques commentaires sur ce recueil.

CORNET À DÈS (1916)

Étant le livre le plus lu et les plus commenté de Max Jacob, *Cornet à dès* est le responsable pour établir une certaine notoriété au poète. Dès son titre¹²⁰, lequel nous mène à penser à Mallarmé et à son *Un coup de dès ne jamais abolira le hasard*, l'aventure de la poésie n'obéissant que le hasard est lancée. La combinaison insolite de mots y est le principal ingrédient pour réveiller chez le lecteur de l'émotion (ou la situation, comme Jacob lui-même l'intitule).

Bien qu'il s'agisse d'un recueil de poèmes en prose, sa table de matières montre d'emblée le sens du jeu comme une caractéristique fondamentale. Les frontières entre les genres n'y existent plus. C'est ainsi que les titres de ces poèmes dialoguent avec ces catégories : « Roman », « Roman feuilleton », « Conte », « Genre biographique », « Poème sentimental », « Poème dramatique » pour en citer quelques exemples.

¹¹⁹ Ibidem, p.23-24.

¹²⁰ Jean Rousselot rappelle que le cornet à dès est un objet que l'on trouve souvent dans les natures mortes cubistes (ROUSSELOT, Jean. «*Cornet à dès*». In: Idem. *Dictionnaire de la poésie française contemporaine*. Paris : Larousse, 1968, p. 67).

Quant aux textes, prenons un bon exemple, « Genre biographique », que je cite en entier :

« Déjà, à l'âge de trois ans, l'auteur de ces lignes était remarquable : il avait fait le portrait de sa concierge en passe-boule, couleur terre-cuite, au moment où celle-ci, les yeux plein de larmes, plumait un poulet. Le poulet projetait un cou platonique. Or, ce n'était ce passe-boule, qu'un passe-temps. En somme, il est remarquable qu'il n'a pas été remarqué : remarquable, mais non regrettable, car s'il avait été remarqué, il ne serait pas devenu remarquable ; il aurait été arrêté dans sa carrière, ce qui eût été regrettable. Il est remarquable qu'il eût été regretté et regrettable qu'il eût été remarqué. Le poulet du passe-boule était une oie. »¹²¹

En lisant le titre de ce poème et son début (« Déjà, à l'âge de trois ans, l'auteur de ces lignes était remarquable [...] »), on s'attend à une mini biographie de l'auteur. Cependant, les répétitions sonores (les paires « passe-boules »/ « passe-temps », « plein de larmes »/ « plumait un poulet », « boule »/ « poulet » et après tous les usages possibles de « remarquer » et « regretter ») semblent, à un moment donné, dominer le poème et désormais ce n'est plus le sens qui y est important. Suzanne Bernard rappelle l'expression de Mallarmé, « laisser l'initiative aux mots », en y ajoutant qu'une vaste courant, qui mènera jusqu'au Surréalisme et à l'automatisme, entraîne des poètes modernes à solliciter le langage¹²². En d'autres termes, l'association libre de mots, comme par des homophonies, devient le guide pour Jacob et pour d'autres poètes (on peut déjà observer ce même procédé, de façon plus faible, chez Apollinaire et Cendrars), ce qui donne quelques fois l'impression d'une valorisation de la banalité, de l'absurdité. Bernard appelle ces extravagances « véritables 'machines infernales' à détruire la littérature »¹²³.

Encore avec Bernard, cette libre association nous mène au deuxième côté de *Cornet à dés* : derrière cette jonglerie apparemment gratuite des mots, il se cacherait une sorte d'appel à l'inconnu, « un désir de voir des rapports nouveaux s'établir entre les

¹²¹ JACOB, Max. *Cornet à dés*. Paris: Gallimard, 2003, p. 105.

¹²² BERNARD, Suzanne. Op.cit., p. 630-631.

¹²³ Ibidem, p. 630.

mots ainsi rapprochés par leurs sonorités – rapports absurdes pour la conscience claire, révélateurs peut-être pour qui croit à la puissance secrète du Verbe »¹²⁴.

Passons maintenant à un autre bon exemple, « La Guerre », l'un des premiers poèmes de *Cornet à dès* :

« Les boulevards extérieurs, la nuit, sont pleins de neige ; les bandits sont des soldats ; on m'attaque avec des rires et des sabres, on me dépouille : je me sauve pour retomber dans un autre carré. Est-ce une cour de caserne, ou celle d'une auberge ? que de sabres ! que de lanciers ! il neige ! on me pique avec une seringue : c'est un poison pour me tuer ; une tête de squelette voilée de crêpe me mord le doigt. De vagues réverbères jettent sur la neige la lumière de ma mort ».

En prenant des éléments de la guerre (« les soldats », « la caserne », « des sabres », « des lanciers »), qui sera vécu par le poète¹²⁵, il compose toute une autre réalité qui se présente de manière fragmentaire, à la façon d'un rêve. Les phrases sont courtes, presque abrégées, et objectives. Le rythme ressemble bien à un coup de dé qui tourne et offre petit à petit la suite, ou les différentes facettes, des faits. Les descriptions sont presque inexistantes, celles qui sont données (la nuit, le froid, la neige) pourtant servent à composer un tableau irréel, une atmosphère onirique. Cela nous fait penser à une affirmation de Jacob dans son *Art poétique*, je l'analyse à la suite, où il définit l'art comme un « mensonge réussi ». À partir des éléments d'une situation réelle, la guerre, il compose un tout nouveau qui a plutôt l'apparence d'un rêve, d'un mensonge, comme si la réalité, l'expression est de Clavel, s'y présenterait « de revers »¹²⁶.

À propos de ce genre de composition, Jacob affirme : « je me suis appliqué à saisir en moi, de toutes les manières, les données de l'inconscient : mots en liberté, associations hasardeuses des idées, rêves de la nuit et du jour, hallucinations, etc. »¹²⁷. C'est cette attitude passive de l'écrivain, en attendant les ordres de l'inconscient, qui fait

¹²⁴ Ibidem, p. 631.

¹²⁵ Max Jacob donne un « avis » avant de commencer la première partie de *Cornet à dès*(1916) en disant que la majorité des poèmes qui font allusion à la guerre avaient été écrits en 1909 et pouvaient donc être dits prophétiques. Il ajoute pourtant : « J'ai prévue des faits, je n'en ai pas pressenti l'horreur ».

¹²⁶ CLAVEL, A. «Max Jacob». In: DE BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre ; COUTY, Daniel ; REY, Alain (orgs). *Dictionnaire des littératures de langue française*. Paris : Bordas, 1984, p. 1100.

¹²⁷ CLAVEL, A. Op.cit., p. 1101.

de Jacob l'un des précurseurs des Surréalistes, comme l'affirme Suzanne Bernard¹²⁸, même si encore pour Jacob le raisonnement et le contrôle interviennent toujours afin de situer et de composer un style pour cette œuvre, comme il était déjà exposé dans sa préface.

Néanmoins, un certain refus de la littérature est indéniable dans le *Cornet à dés*, littérature dans le sens et dans les conceptions jusqu'alors admises. Étudions un peu plus ses préceptes, qui semblent être plus systématisés lors de son...

ART POÉTIQUE (1922)

Pour aller un peu plus loin dans la compréhension de l'esthétique qui prédomine la poésie de Jacob, il faut encore commenter rapidement son *Art poétique*, de 1922, laquelle est divisée en cinq intéressantes parties : « Art poétique », « Poésie moderne », « L'Hamletisme », « Fréquentation des Grands Hommes » et « Art Chrétien »¹²⁹.

En critiquant Rimbaud (chose qu'il fait dès la « Préface de 1916 ») qui « venait de la multiplicité des idées », Jacob annonce que « l'esprit nouveau [on note l'expression d'Apollinaire] n'aime pas les idées », puisque quand il s'agit de la poésie, il est seulement la poésie qui importe. On pourrait penser qu'une poésie sans idées, ou un texte sans idées, n'aurait pas de sens, à ce que l'auteur répond en affirmant que l'insignifiance est le vice des mauvais poètes car la signifiante, ce qui ne veut pas dire la présence d'une idée, doit exister dans le texte. D'autre part, la poésie moderne supprime tout ce qui vient de l'âme et du cœur, sauf dans le cas d'en avoir un besoin absolu.

Libre des idées et des sentiments, la poésie doit se faire mondiale. Et par ce terme, il ne faut pas comprendre exotisme, qui serait un mal chez un poète moderne, mais une poésie où on trouve (je cite Jacob) :

« Les rimes trop riches et l'absence de rimes, les voyages, les noms de rues et d'enseignes, les souvenirs de lectures, l'argot de conversation, ce qui se passe de l'autre côté de l'Equateur, les déclanchements inattendus,

¹²⁸ BERNARD, Suzanne. Op.cit., p. 634.

¹²⁹ Jacob, Max. *Art poétique*. [Version Kindle]. Mes citations renverront toujours à cette édition.

l'air de rêve, les conclusions imprévues, les associations de mots et d'idées, voilà l'esprit nouveau. 'Incohérence' disent nos ennemis. Pourquoi donc les meilleurs poètes modernes sont-ils absolument inimitables ? »

À l'opposé de la poésie moderne, Jacob met la poésie « hamletique » pratiquée, selon lui, par beaucoup de poètes de son époque. Cette poésie aurait la caractéristique d'être dénuée de sens et les auteurs que la pratiquent de vouloir être reconnus comme des fous. Un bon exemple, un peu caricatural, pour illustrer ce genre est donné au début du chapitre dédié à cette catégorie. Un jeune garçon qui avait ce but « de méduser une excellente mère par les apparences de la folie » était interrogé par cette dernière : « Enfin, oui ou non, Marcel, veux-tu du potage ? » à ce qu'il répondait : « Je crois qu'il y a aussi des toiles d'araignées dans l'absolu ». Par cette anecdote, Jacob définit :

« Le poète moderne explore les associations d'idées, les harmonies avec le paysage des villes, des campagnes et les mœurs ; l'hamletique n'a guère d'autre souci que de faire croire à son propre génie. L'hamletique serait plutôt un lyrique et le poète moderne un épique ».

Une dernière idée intéressante sur la poésie moderne est présentée dans le chapitre intitulé « Art chrétien ». Jacob y définit la poésie moderne comme un art chrétien qui aurait comme son opposé le romantisme. L'écart entre ces deux styles viendrait du fait que ce dernier prône la passion en enrichissant ses écrits d'expositions extrêmes de l'âme. L'art chrétien, de même que pour la poésie moderne, est un art où il règne la pauvreté volontaire, voire la simplicité du langage ; la sobriété, la chasteté et le respect¹³⁰.

Ainsi, nous arrivons à la fin de cette première partie qui a eu pour but d'offrir un bref panorama des innovations, des libertés et des discussions qui traversent la lyrique

¹³⁰ Viendrait de ce pendant pour la sobriété et la simplicité l'attrait de beaucoup de poètes et artistes de cette époque-là pour la religion catholique ? On voit Max Jacob se convertir au catholicisme, en ayant Picasso comme parrain, en 1915 et, plus tard, lui-même être le parrain de Reverdy lors de la conversion de ce dernier.

française surtout entre la fin du XIX^{ème} siècle et les débuts du XX^{ème} siècle. Le parcours qui a été choisi priorise les découvertes qui auront leur importance pour les réflexions et les élaborations de Pierre Reverdy qui participe, à son tour, activement à tous ses débats.

PARTIE 2
PIERRE REVERDY

CHAPITRE I

COMMENTAIRES SUR LA VIE ET L'ŒUVRE DE PIERRE REVERDY

« Et l'Auteur avait disparu emportant son secret
Tous les assistants comprenaient ce qu'il avait voulu dire »¹³¹

ENFANCE ET ADOLESCENCE À NARBONNE

Né à Narbonne le 13 septembre (ou serait-ce le 11 ?) 1889, « de père et mère inconnus », selon l'état civil, Pierre Reverdy n'est reconnu officiellement par son père, négociant en vins, qu'à l'âge de six ans. Seize ans plus tard, c'est sa mère qui finalement prendra soin de l'enregistrer comme son fils. À propos du jour exact de sa naissance, il semble qu'une erreur s'est commise au moment du registre officiel : Reverdy serait né deux jours avant de celui déclaré. Et c'est toujours cette fausse date qu'il fera figurer dans ses notices autobiographiques¹³².

Pendant son enfance, il vit au milieu de la nature avec ses parents et son grand-père, tailleur de pierre et sculpteur, dans une grande propriété à la campagne dans le Carcassonnais, au pied de la Montagne noire. En 1901, ses parents divorcent et il reste dans cette maison jusqu'à 1907, quand la crise viticole ruine son père et la propriété est vendue. Narbonne est secouée par des émeutes qui sont durement réprimées¹³³.

¹³¹ REVERDY, Pierre. « Note ». In : « Sources du vent ». REVERDY, Pierre. *Pierre Reverdy, Œuvres complètes, Tome II*. Paris : Flammarion, 2010, p. 209.

¹³² Dans une lettre écrite à Jean Rousselot au moment où celui-ci se dédiait à composer le volume consacré à Reverdy à la collection « Poètes d'aujourd'hui » (des éditions Seghers), Reverdy indique entre parenthèses que la date officielle de sa naissance serait le 11 septembre, préférant pourtant toujours de ne pas la rectifier.

¹³³ Je dois les informations sur la vie et l'œuvre de Reverdy à COLLOT, Michel. « Pierre Reverdy ». In: JARRETY, Michel (org.). *Dictionnaire de poésie, de Baudelaire à nos jours*. Paris : PUF, 2001 ; HUBERT, Étienne-Alain. *Bibliographie des écrits de Pierre Reverdy*. Vérone : Les Presses de la Maison Bortolazzi, 2011 ; HUBERT, Étienne-Alain. « Vie de Pierre Reverdy ». In : REVERDY, Pierre. *Sable mouvant*. Paris : Gallimard, 2003 ; HUBERT, Étienne-Alain. « Préface ». In : REVERDY, Pierre. *Op.cit., Tome I*; LECLERC, Yves. « Antibiographie ». In : Idem (org.) *Lire Reverdy*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1990 ; LEUWERS, Daniel. « Chronologie ». In : REVERDY, Pierre. *Flaques de verre*. Paris : Flammarion, 1984 ; ROUSSELOT, Jean. *Pierre Reverdy*. Paris : Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1955;

Exempté du service militaire en 1909, « je n’attendais que ça pour filer loin de cette atmosphère de petite ville irrespirable »¹³⁴, il quitte sa vie natale et interrompt ses études pour aller vivre à Paris en 1910. Il reviendra à Narbonne un an après à l’occasion de la mort de son père pour lequel il a nourri un amour déclaré :

« Un homme remarquable dont je ne suis que l’ombre [...] je n’ai jamais rencontré de ma vie un esprit aussi libre, aussi souple, aussi large, uni à un caractère aussi violent, aussi généreux, faisant toujours craquer le cadre...il a été mon modèle »¹³⁵

LES DÉBUTS PARISIENS

En octobre 1910, Reverdy débarque à la gare d’Orsay dans un Paris qui ne correspond pas tellement à ses rêves. Il commente sa première journée :

« Le Paris de mon imagination s’effondrait dans la grisaille et la crasse d’un décor de catastrophe. Je passai la première nuit sans dormir dans un petit hôtel de la place Revignan. Juste en face du Bateau- Lavoir que j’habiterai quelques mois plus tard »¹³⁶.

Son but était de faire du journalisme¹³⁷. Installé à Montmartre dans des conditions précaires, il fait tout de suite connaissance de Max Jacob et un peu plus tard de Guillaume Apollinaire. Le cubisme vit son effervescence créatrice et il se lie avec des peintres comme Gino Severini, Juan Gris, Pablo Picasso, Georges Braque, Fernand Léger, Henri Matisse, ainsi qu’avec des sculpteurs, Pablo Gargallo, Henri Laurens. Auprès de ces artistes, Reverdy joue le rôle d’un animateur et de théoricien. Le commentaire est de Braque : « Il parlait de peinture comme nous [...] et il nous faisait

¹³⁴ REVERDY, Pierre cité par LEUWERS, Daniel. « Chronologie ». Op.cit., p. 176.

¹³⁵ REVERDY, Pierre cité par ROUSSELOT, Jean. In. Idem. Op.cit., p. 12.

¹³⁶ REVERDY, Pierre. Cité par LEUWERS, Daniel. Op.cit.

¹³⁷ Louis Thomas dit que Reverdy s’inspirait de son père qui, tout en étant commerçant, écrivait des articles aux journaux locaux de la critique théâtrale. (THOMAS, Louis. « Pierre Reverdy par lui-même », *Europe*, 72^e année, N° 777-778/Janvier-février 1994, p. 21).

découvrir nos propres secrets »¹³⁸. De cette proximité avec le cubisme naît ses écrits qu'il consacre à cet art tout comme la contribution que ces peintres apporteront à sa poésie en illustrant ses livres.

Engagé dans la guerre mais réformé, il revient à Montmartre en 1915 et travaille comme correcteur dans des journaux. Dans l'imprimerie Birault¹³⁹, en composant typographiquement, en imprimant et en brochant lui-même à côté de sa femme, Henriette Reverdy, ses premières plaquettes, il fait paraître son premier recueil.

POÈMES EN PROSE (1915)

Avec un tirage de cent ou cent six exemplaires¹⁴⁰, dont six portant des couvertures spéciales ornées de Juan Gris (3) et d'Henri Laurens (3), *Poèmes en prose* est composé de cinquante textes. Lors de cette première édition, ils n'étaient tous imprimés qu'au recto des feuilles en différentes familles de caractère. Les lettres du titre ont été dessinées par Juan Gris qui a lui-même, comme l'a déclaré Mme Henriette Reverdy, manié le pochoir¹⁴¹.

Même si les éditions qui nous arrivent aujourd'hui ne reproduisent plus ce caractère très artistique de cet ouvrage, nous sentons encore un impact visuel des poèmes qui le composent. Ils n'occupent plus qu'un demi-page et leur forme carrée (l'alignement est fait à gauche et à droite) les font ressembler à des blocs très uniformes. Ils ne présentent pas tous de titres et plusieurs portent des dédicaces à de différents écrivains ou artistes comme Max Jacob, Pablo Gargallo, Henri Laurens, Juan Gris et Pablo Picasso.

¹³⁸ BRAQUE, Georges cité par HUBERT, Étienne-Alain. « Vie de Pierre Reverdy ». In : REVERDY, Pierre. *Sable mouvant*. Paris : Gallimard, 2003, p. 137.

¹³⁹ L'imprimerie Birault est peut-être la plus fameuse imprimerie de cette époque. Animée surtout par Mme Birault (mais aussi son mari, mort en 1918), elle a produit, selon Étienne-Alain Hubert, « des livres les plus prestigieux du premier quart de siècle ». (HUBERT, Étienne-Alain. *Bibliographie des écrits de Pierre Reverdy*. Op.cit., p. 26).

¹⁴⁰ Cette hésitation est d'Étienne-Alain Hubert dans sa *Bibliographie des écrits de Pierre Reverdy*. Selon lui « la page de justification du livre mentionne '100 exemplaires numérotés dont 6 avec couvertures [etc.]' alors que la page 'du même auteur' de *La Lucarne ovale* de 1916 précise que le livre a été 'tiré à 106 exemplaires dont 6 ornés' » (HUBERT, Étienne-Alain. Op.cit., p. 24).

¹⁴¹ HUBERT, Étienne-Alain. *Bibliographie des écrits de Pierre Reverdy*. Op.cit., p. 26.

Il est intéressant de commenter le choix du titre du premier recueil de Reverdy. En choisissant tout simplement *Poèmes en prose*, il montre tout d'abord qu'il prend part activement aux discussions et à la pratique de cette nouvelle forme. Ce sera possiblement le motif de la préface de *Cornet à dés* de Max Jacob, un an après, en 1916, où celui-ci va revendiquer le vrai inventeur de cette forme. Reverdy cependant répondrait à cette préface, en mai 1917, dans sa chronique mensuelle de *Nord-Sud*, intitulé « Poème en prose » en disant qu'à son avis, le poème en prose n'est plus une nouveauté, car il est pratiqué par la majorité de poètes de partout dans le monde qui le font (« ou [l'] ont fait plus au moins »). Du reste, à son avis les précurseurs de ce genre sont Aloysius Bertrand (mais qui a pu seulement être connu grâce à la mention faite par Baudelaire dans ses *Poèmes en Prose*) et Arthur Rimbaud (lequel « il serait inadmissible de refuser à ce génie bizarre et incomplet la seule part qui lui revient »¹⁴²).

En plus, ce titre peut sembler pauvre, sans la créativité et la richesse d'une image comme seront ses titres postérieurs (*La Lucarne Ovale*, *Les Ardoises du toit*, *La Guitare endormie*, *Cravates de chanvre*, pour en citer quelques). Néanmoins, derrière cette simplicité, il se cache peut-être son inspiration et son dialogue avec les peintres cubistes qui avaient, surtout à cette époque-là, l'habitude de nommer leurs tableaux tout simplement de « peinture » ou de « nature morte », par exemple. Ce faisant - et cela avait déjà été explicitement expliqué par Apollinaire dans sons « Les Peintres Cubistes »¹⁴³ - ils laissent transparaître qu'il n'y a plus de sujet dans leurs ouvrages ou qu'il ne faut plus y chercher un sujet, parce qu'ils se présentent comme un objet complet, indépendant et nouveau. Dans le cas de Reverdy, donner un titre concret à son ouvrage, pourrait faire penser au lecteur qu'il y existe un sujet central qui relie tous les poèmes. Ainsi, il semble qu'apparemment on n'y trouve que des poèmes indépendants, des objets fermés et uniques. Et c'est sans doute la conclusion qui ressort de la lecture de ces pièces. Une grande partie des poèmes en prose est reprise dans *Les Épaves du Ciel* (1924) et la totalité dans *Plupart du temps* (1945). J'en analyserai deux (« Le Vent et l'esprit » et « Belle étoile ») dans le chapitre consacré à l'étude d'un choix de poèmes de Reverdy dans cette thèse.

¹⁴² REVERDY, Pierre. « Poèmes en prose ». In : *Nord-Sud*, n° 3, 17 mai 1917, p. 2.

¹⁴³ Voir p. 30.

Les années qui suivent sont une période de création intense. *Quelques poèmes* et *La Lucarne ovale* sont publiés en 1916. Ces deux recueils qui suivent les *Poèmes en prose* instaurent la suppression de toute ponctuation dans la poésie reverdyenne.

QUELQUES POÈMES (1916)

Quelques poèmes est une publication composée de sept pièces réalisée à l'occasion d'une séance de lecture en 1916 qui n'a ni lieu ni de date précise. De ces sept pièces, six sont en vers. Une, intitulée « Carrés », est composée de huit blocs des poèmes en prose qui ne semblent pas avoir un lien entre eux. Étienne-Alain Hubert commente que dans la plaquette Reverdy avait fait figurer le sous-titre *Treize poèmes*, la somme cependant est un peu étrange parce qu'elle ne correspond pas aux sept pièces plus le huit carrés (ce qui ferait quinze poèmes). De cet ouvrage, j'en analyserai deux dans cette thèse (« Paris-Noël » et « Horizon »).

LA LUCARNE OVALE (1916)

La Lucarne ovale, imprimé aussi chez Birault, présente un choix de cinquante-trois poèmes et a eu un tirage de cinquante exemplaires. Les types de caractères s'y multiplient et les types de texte sont aussi mélangés. On y trouve des pièces en carré, des poèmes en prose et des poèmes en vers. Le tableau de ci-dessous donne une idée de comment est faite cette distribution dans le recueil. J'ai numéroté les poèmes dans l'ordre qu'ils sont présentés et j'ai essayé d'établir des parties qui obéissent à la distribution des types de poème.

| | La Lucarne ovale | | |
|----------------|-------------------------|------------------------|-----------------------|
| Parties | Carrés | Poèmes en prose | Poèmes en vers |
| | 1 | | |

| | | | |
|---|----|----------------|---------------------------------------|
| 1 | 2 | 6, 7, 10 | 3, 4, 5, 8, 9 |
| 2 | 11 | 12, 13, 16, 18 | 14, 15, 17 |
| 3 | 19 | 20, 27, 29, | 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 30, 31 |
| 4 | 32 | 33, 38, 40 | 34, 35, 36, 37, 39 |
| 5 | 41 | 46 | 42, 43, 44, 45, 47 |
| 6 | 48 | 53 | 49, 50, 51, 52 |

Nous pouvons vérifier que la majorité des poèmes (31 poèmes de 53) sont en vers. En plus, les carrés semblent servir comme des diviseurs de six parties composés de cinq à douze poèmes soit en prose soit en vers. Ce faisant, nous pouvons conclure que les carrés servent comme des introductions aux nouvelles parties. Les deux premiers carrés sont les seuls qui sont ensemble. Susanne Wehrle, auteur d'une thèse sur *La Lucarne ovale*, voit dans le premier carré une sorte de préface à un parcours du moi poétique qui est organisé par le schéma des parties¹⁴⁴. Nous l'analyserons, dans le chapitre des analyses de poèmes dans cette thèse.

Un an après, la première édition de *La Lucarne ovale* est épuisée. Une deuxième édition paraît en 1918, aussi imprimée chez Birault, avec un ordre de poèmes « assez souvent modifié »¹⁴⁵. Quelques poèmes seront repris dans *Les Épaves du ciel* (1924) et *Écumes de la mer*. Tous les poèmes seront repris dans *Plupart du temps* (1945)

LE VOLEUR DE TALAN (1917)

En 1917, qui n'est pas par hasard la même année de la publication de *Cornet à dès* (de Max Jacob), Reverdy entreprend un curieux roman : *Le Voleur de Talan*. Son goût pour cette forme littéraire était déjà exprimé dans des entretiens et des carnets où l'auteur avait confié qu'il était un lecteur avide de Balzac le mettant sur un pied d'égalité avec Rimbaud parmi les écrivains qui avaient marqué sa jeunesse :

¹⁴⁴ WEHRLE, Susanne. *Pierre Reverdy : La Lucarne ovale, analyse et interprétation*. Thèse de doctorat soutenue en 1984 à l'Université de Zurich, p. 3-14.

¹⁴⁵ HUBERT, Étienne-Alain. *Bibliographie des écrits de Pierre Reverdy*. Op.cit., p. 39.

« Les deux seules grandes, profondes et pendant un temps, absolues admirations que j’aurai eues ma vie durant, dans les lettres, ont été pour Balzac – il fut l’évangile de ma jeunesse- et pour Rimbaud – qui posa le mystère de l’expression subjective et fermée. »¹⁴⁶

Dès l’année 1916, Reverdy se montre intéressé à composer un « roman poétique », défini par Étienne-Alain Hubert comme « une forme littéraire devant permettre, à la différence du poème lyrique mais dans la proximité de la formule ‘objective’ du poème en prose, de maîtriser l’expression des élans passionnés et des blessures qui se sont précocement inscrits dans sa jeunesse »¹⁴⁷.

Depuis la publication de *Poèmes en prose* (1915), dans lequel Reverdy rend hommage à Max Jacob (« Envie », troisième poème du recueil, est précédé de la dédicace « À C. Max Jacob »), les rapports entre ces deux poètes deviennent conflictuels. Ce dernier, comme il le démontre dans la préface de 1916 de *Cornet à dès*, se veut l’inventeur de cette forme poétique : « On a beaucoup écrit de poèmes en prose depuis trente ou quarante ans ; je ne connais guère de poète qui ait compris de quoi il s’agissait »¹⁴⁸. Reverdy, à son tour, ne semble pas avoir l’ambition de prendre le mérite de créateur et considère *Illuminations*, de Rimbaud, comme le premier exemple.

Dans *Le Voleur de Talan*, cette querelle avec Max Jacob est alors transposée. Ce récit fait s’affronter le Voleur (Reverdy) et le Mage Abel (Max Jacob). On pourrait commenter le titre de ce roman, dont le mot inédit *Talan* est homonyme de *talent*. Dans la « Chronique du *Voleur de Talan* », Maurice Saillet raconte que lorsque Reverdy visitait Max Jacob, celui-ci ramassait tous les papiers qui étaient sur sa table et les rangeaient dans le tiroir de peur d’être pillé¹⁴⁹. Il est probable que Reverdy s’est mis dans la peau d’un personnage « voleur de talent » pour ironiser ou même anéantir le conflit avec son ami. Selon lui, une génération de poètes, et d’artistes en général, se

¹⁴⁶ REVERDY, Pierre. Cité par HUBERT, Étienne-Alain. « Notices et Notes, *Le Voleur de Talan* ». In : REVERDY, Pierre. *Pierre Reverdy, Œuvres complètes, Tome I*. Paris : Flammarion, 2010, p. 1286.

¹⁴⁷ HUBERT, Étienne-Alain. Op.cit., p.1287

¹⁴⁸ JACOB, Max. « Préface de 1916 ». In : Idem. *Cornet à dès*. Paris : Gallimard, 2003, p. 21.

¹⁴⁹ SAILLET, Maurice cité par HUBERT, Étienne- Alain. Op.cit., p. 1291.

relie et se tient à partir des influences qu'ils subissent les uns des autres : « Emprunter n'a jamais rien eu de commun avec voler »¹⁵⁰.

Tout comme ces derniers recueils, le roman supprime la ponctuation et multiplie les types de caractère. Certains textes explorent la forme « carré ». D'autres, suivent une typographie « en créneaux » qui décale le début de certains vers sur la droite. Selon Collot, « cette disposition donne au texte une plus grande unité visuelle et plastique, tout en le rythmant et en l'aérant par la multiplication des blancs »¹⁵¹. Corinne Bayle commente qu'en analysant les manuscrits de ce roman, nous pouvons vérifier qu'il était d'abord rédigé d'une façon linéaire pour après recevoir cette typographie aérée. Elle est ainsi organisée pour crypter le texte. L'auteur continue : « L'écrivain a gommé tous les détails qui étaient trop autobiographiques, concernant son arrivé à Paris, lorsqu'il fut accueilli par Max Jacob, devenu dans la fiction Mage Abel qui accuse le héros de plagiat. Le roman en vers, par sa difficulté requiert une lecture engagée, le lecteur doit investir le texte, pallier les manques »¹⁵².

Accusé d'être un texte hermétique et complexe, le roman a soulevé plusieurs commentaires. Dans *Sic* de novembre, Pierre-Albert Birot affirme que Reverdy avait fait « un roman du XXe siècle et animé du pur désir de pureté, il l'a conçu comme nous concevons nos poèmes, à base d'ultra réalisme ». En plus, il ajoutait que *Le Voleur de Talan* était « trop monotone et mélancolique ». L'avis le plus enthousiaste est venu de Tristan Tzara dans *Dada 2* (décembre 1917): « Un livre inattendu, presque le roman qu'on a rêvé [...] Le roman de Reverdy est un poème »¹⁵³.

En 1948, Reverdy déclare que ce roman serait « peut-être le portrait le plus fidèle de ce que j'étais à cette époque et il reste encore un des signes les plus particuliers de mon signalement. Signe caché, tellement caché – sur la gauche »¹⁵⁴.

NORD-SUD (1917-1918)

¹⁵⁰ REVERDY, Pierre. « Autres écrits sur l'art et la poésie ». In : Idem. *Pierre Reverdy, Œuvres complètes, Tome I*. Op. cit., p. 569.

¹⁵¹ COLLOT, Michel. « Pierre Reverdy ». In : JARRETY, Michel (org.). Op.cit., p. 673

¹⁵² BAYLE, Corinne. *La Poésie hors du cadre : Nerval, Baudelaire, Reverdy, Char. Poésie, prose, peinture*. Paris : Hermann, 2014, p.177.

¹⁵³ Pierre-Albert Birot et Tristan Tzara cités par HUBERT, Étienne Alain. Op.cit., p. 1296.

¹⁵⁴ Cité par LECLERC, Yvan. In : « Antibiographie ». Op.cit., p. 210.

En mars 1917, grâce à l'appui du couturier et mécène Jacques Doucet, Reverdy fonde la revue mensuelle *Nord-Sud* « pour le seul but de grouper dans une même publication des œuvres et des auteurs de tendances esthétiques voisines »¹⁵⁵. Son observation et sa participation au groupe uni et fécond des peintres autour du cubisme lui fait chercher plus d'ordre et de rassemblement dans la poésie la plus moderne pratiquée à l'époque. Étienne-Alain Hubert rappelle qu'en 1913, les œuvres étaient des créations tellement isolées que, admirées ou rejetées par le public, ne semblaient être que des fantaisies de leurs auteurs. C'est ainsi que dans un numéro de *Vers et prose*, Apollinaire et Max Jacob sont appelés « fantaisistes »¹⁵⁶.

En publiant cette revue, Reverdy a l'intention d'en finir avec la confusion qui règne autour de cette nouvelle poésie en traçant quelques particularités qui pourraient être communes à ce style. Selon lui, son époque est marquée de deux caractéristiques contradictoires :

« D'abord, un inconscient autant qu'impérieux besoin d'orientation commune, de direction unique, de groupement, même de généralisation de trouvailles plus personnelles ; ensuite un extrême amour-propre d'auteur, un individualisme absolu, une soif d'originalité excessive et que l'on retrouve au même degré chez les plus banaux [...] »

Ce désir d'union d'ailleurs se laisse montrer déjà dans le titre choisi, *Nord-Sud*, lequel Aragon dénomme « titre-étiquette », évoquant la ligne de métro joignant Montmartre et Montparnasse, les deux foyers de ces années-là de l'avant-garde à Paris.

Quant aux sommaires, Étienne Alain-Hubert identifie deux époques : la première où prédomine les noms d'Apollinaire, qui avait déjà publié *Les Peintres cubistes* (1913), et de Max Jacob, dont la préface du *Cornet à dès* (1916) avait fourni ses orientations esthétiques surtout à propos des poèmes en prose ; et la deuxième où Reverdy accueille de nouveaux talents comme tout d'abord André Breton, ensuite

¹⁵⁵ REVERDY, Pierre. Cité par LEUWERS, Daniel. Op.cit., p.177.

¹⁵⁶ HUBERT, Étienne-Alain. « Nord-Sud, Revue littéraire ». In : Idem. *Circonstances de la poésie. : Reverdy, Apollinaire, surréalisme*, 2^{ème} édition, revue et augmentée, Paris : Klincksieck, coll. « Grand Format », 2009, p. 51.

Tristan Tzara, Philippe Soupault et Louis Aragon, et, plus tard, Jean Paulhan, futur animateur de *La Nouvelle Revue française* en 1925¹⁵⁷.

À propos de ces deux grands groupes, Hubert commente la place importante consacrée à Max Jacob qui vient immédiatement après Reverdy dans le nombre de textes publiés. Cela prouverait la grande admiration que ce dernier manifestait à la poésie de son aîné, malgré les fréquents troubles dans leur amitié.

En ce qui concerne Apollinaire, c'est autour de lui que Reverdy souhaite regrouper la production contemporaine, comme le montre le texte qui inaugure la publication signé des initiales de *Nord-Sud* (N.S.), dépourvu de titre et imprimé en italique :

« [...] il est temps, pensons-nous, de ne plus négliger les lettres et de les réorganiser parmi nous, entre nous. [...]. Quoi d'étonnant que nous ayons jugé le moment venu de nous grouper autour de Guillaume Apollinaire. Plus que quiconque aujourd'hui, il a tracé des routes neuves, ouvert de nouveaux horizons. Il a droit à toute notre ferveur, à toute notre admiration »¹⁵⁸

Cette petite introduction¹⁵⁹ est suivie d'un premier texte, assez significatif par son sujet, de Paul Dermée : « Quand le Symbolisme fut mort... ». Nous pouvons y identifier quelques idées qui font suite à « L'Esprit Nouveau » d'Apollinaire et qui seront après reprises dans les essais de Reverdy. Dermée affirme, par exemple, le besoin après une époque pleine de lyrisme (« d'exubérance et de force »), comme fut celle du Romantisme et du Symbolisme, de faire succéder une période « d'organisation, de classement, de science, c'est-à-dire un âge *classique* ». Par là, il ne souhaite pas

¹⁵⁷ HUBERT, Étienne-Alain. Op.cit., p. 57.

¹⁵⁸ REVERDY, Pierre. « Nord-Sud ». In: Idem. *Pierre Reverdy, Œuvres complètes, Tome I*. Op.cit., p.457.

¹⁵⁹ Selon les commentaires d'Étienne Alain-Hubert dans *Bibliographie des écrits de Pierre Reverdy*, le manuscrit de ce petit texte présenté à l'exposition de 1970 (*À la rencontre de Pierre Reverdy et ses amis Picasso, Braque, Laurens, Gris...*. Catalogue rédigé par Nicole Mangin. Chronologie par Maurice Saillet. Paris, Musée national de l'Art moderne, 1970) sur Pierre Reverdy atteste qu'il aurait été rédigé par Apollinaire lui-même qui, à son tour, l'aurait imposé à Reverdy de le publier. Étant ce texte imposé ou non, Reverdy l'a publié dans l'ouverture de son magasin et l'a signé de ses initiales, N.-S. [*Nord-Sud*], ce qui atteste, à mon avis, l'accord de ce dernier. (HUBERT, Étienne-Alain. *Bibliographie des écrits de Pierre Reverdy*, p. 31)

rejoindre le mouvement néo-classique et leur modèle du XVII^e siècle, mais proposer une nouvelle formule classique : « il y a classicisme dès que l'auteur domine son objet, dès que l'œuvre d'art est une création distincte de son auteur »¹⁶⁰. Pour ce faire, ils - Dermée et ses contemporains- continuent bien sûr à croire en la magie des mots, comme le font les symbolistes. La différence est que pour eux, les mots ne sont plus qu'un moyen, tout comme le rythme, l'assonance, la rime, etc. Un moyen pour aboutir à un ouvrage qui vit, en dehors de son auteur et de sa vie propre. Ainsi, ils ne se servent ni du développement, ni du raisonnement, ni de l'anecdote, parce que le fait de raconter prend la poésie à la terre, à la réalité. Et ce qu'ils veulent c'est provoquer une émotion qui dépend de la complexité de l'instant et pour cela il faut avoir de la liberté, une vie indépendante de la réalité. C'est ainsi que leur esthétique est loin d'être à la « queue du symbolisme », elle est faite « de concentration, de composition, de pureté. ». Et il continue : « Nous voulons constituer des œuvres qui utilisent les libertés conquises par nos prédécesseurs mais en *rapprochant les éléments les plus divers et en apparence les plus disparates* » (l'italique est de l'auteur). Nous verrons que plusieurs de ces affirmations seront en accord avec celles de Reverdy.

Après ce texte de Dermée, Reverdy débute son parcours comme élaborateur de son esthétique (qui est aussi celle de quelques de ses contemporains) avec le texte « Sur le cubisme » qui sera suivi, dans les autres numéros de *Nord-Sud*, de : « Essai d'esthétique littéraire » (numéro4-5, juin-juillet 1917), « L'Émotion » (n°8, octobre 1917), « L'Image » (n° 13, mars 1918) et « Syntaxe » (n°14, avril 1918). Ces essais seront accompagnés d'autres compositions, qui vont dès des poèmes (en 1929 ils seront recueillis, ainsi que d'autres publiés dans des revues, en deux livres : le premier, *Sources de vent*, pour les poèmes en vers ; le deuxième, *Flaques de verre* pour les poèmes en prose), à des textes de création, des chroniques, des annonces de livres et des notes. Des fois, celles-ci montrent sa participation aux sujets polémiques de l'époque, comme si elles étaient des réponses aux discussions avec ses collègues. C'est le cas de « Poèmes en prose » (N°3, mai 1917), « Ponctuation » (N° 8, octobre 1917) et « Tradition » (N°13, mars 1918)¹⁶¹.

¹⁶⁰ DERMÉE, Paul. « Quand le symbolisme fut mort... ». In : *Nord-Sud*, n°1, 15 mars 1917, p. 3.

¹⁶¹ Dans le chapitre deux de cette partie, j'analyserai de près ces notes tout comme lesdits essais qui sont centraux pour comprendre l'esthétique proposée par Reverdy. Tous ces textes sont aussi traduits en portugais dans la troisième partie de cette étude.

Les seize numéros de *Nord-Sud* s'étendent de mars 1917 à octobre 1918. Pierre Reverdy est le seul à avoir contribué dans tous, quelquefois en signant son nom ou ses initiales ou en utilisant des pseudonymes (Clément Milart et S. Laforêt). En 1975, suite à un concours du comité Reverdy, *Nord-Sud* est republié accompagné de notes d'Étienne-Alain Hubert (*Nord-Sud, Self Defence et autres écrits sur l'art et la poésie, 1917-1926*). En 1980, les éditions Jean-Michel Place font paraître une réédition de la revue en fac-similé.

LES ARDOISES DU TOIT (1918)

Les Ardoises du toit est annoncé dans le numéro 13 de la revue *Nord-Sud*, en mars 1918, dans un tirage de quatre-vingt six exemplaires (dont 6 de luxe – d'après édition consultée dans la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet), ornée de reproductions de deux dessins originaux de Georges Braque (le premier, il s'agit d'une lampe sur une table avec une 'reproduction' de *Nord-Sud* ; le deuxième, à la fin du recueil, c'est un dé avec des faces un peu tordues) faits pour le recueil. Une note de Reverdy explique : « ces poèmes écrits en 1916-1917-1918 ont été achevés d'imprimer chez Paul Birault 4, Rue Tardieu à Paris le 15 mars 1918 »¹⁶².

Tous les quatre-vingt poèmes de ce recueil sont inédits et portent des titres. En plus, ces poèmes, qui n'occupent jamais plus d'une page, sont composés de vers qui obéissent, presque tous, la forme en créneaux (déjà travaillé dans *Le Voleur de Talan*), laissant le texte plus aéré. En feuilletant le livre, on a l'impression d'être vraiment devant des ardoises, indépendantes entre elles, portant chacune son poème, mais unies par leur forme et taille. Les titres semblent aussi appartenir à une même logique, à un même champ sémantique. Quelques comme : « Matin », « Feu », « Le Soir », « Abta-jour », « Tard dans la nuit », « Une éclaircie », « Ronde nocturne », « Soleil », « Ciel étoilé », « Phare », « Matinée », « Chambre noir », « Nuit », semblent dialoguer entre eux dans une opposition de clair/sombre, nuit/jour. D'autres insistent sur des aspects temporels, comme « Lendemain », « « Minute », « Vendredi treize », « La saison dernière ».

¹⁶² HUBERT, Étienne-Alain. *Bibliographie des écrits de Pierre Reverdy*, Op.cit., p. 37.

Anthony Rizzuto, auteur d'une thèse sur ce recueil, affirme que ces titres nous aident à définir la nature des poèmes qui seraient, ceux-ci, comme des « ardoises du toit », dans un lieu « between earth and sky, between physical reality and the spiritual world, and composed of both »¹⁶³. Il ajoute encore que les sujets de ce recueil sont la transition entre la nuit et le jour, de la mort et de la renaissance dans un monde où on ne trouve ni de réconciliation ni d'unité.

À en croire aux affirmations de Rizzuto, *Les Ardoises* serait le modèle du style primaire de Reverdy et il le confirme au moyen de cette affirmation de Reverdy, lui-même : « Je crois les *Ardoises* plus dégagés, plus conformes à mon esthétique de réalité poétique et moins intimes...Je crois ces poèmes plus dégagés de ma personne...et je les crois aussi pareillement entachés de ma personnalité »¹⁶⁴.

Dans le chapitre dédié à l'analyse des poèmes de Reverdy, je travaille sur un poème de ce recueil. Je laisse alors plus de commentaires pour après. Une grande partie de poèmes sera reprise dans *Les Épaves du ciel* (1924) et *Les Écumes de la mer* (1925). Tous les poèmes (sauf « Manchete ») sont republiés dans *Plupart du temps* (1945).

LES JOCKEYS CAMOUFLÉS (1918)

Publié dans la même année des *Ardoises du toit*, *Les Jockeys camouflés*, est composé de trois poèmes accompagnés de cinq dessins d'Henri Matisse. C'est la première collaboration de ce peintre à un recueil de poésie. Imprimé aussi chez Birault, cet ouvrage a passé d'abord par les mains d'un autre éditeur : Bernouard et sa maison d'édition (À la Belle Édition) où il a eu un tirage de 344 exemplaires. Selon Hubert, Reverdy n'aurait pas aimé quelques détails de cette édition¹⁶⁵, à l'exemple de l'usage de « Monsieur » avant son nom dans la couverture. Le site de la *National Library of the Netherlands*, qui possède un exemplaire apparemment mis en circulation ainsi que peu d'autres, affirme que les trois poèmes sont imprimés en couleurs différents : « Les

¹⁶³ RIZZUTO, Anthony. *Style and Theme in Reverdy's 'Les Ardoises du toit'*. Thèse de doctorat soutenue en 1971 à l'University of Alabama, p. 9.

¹⁶⁴ Reverdy dans une lettre à Pierre-Albert Birot cité par RIZZUTO, Anthony. Op.cit., p. 9.

¹⁶⁵ Il est possible de visualiser cette édition de Bernouard sur le site de la Bibliothèque nationale du Pays-Bas, dans la collection Koopman. Disponible sur le site : <https://www.kb.nl/fr/collection-koopman/les-jockeys-camoufles>.

Jockeys mécaniques » en vert, « Autres jockeys, alcooliques » en orange et « Piéton » en gris bleuté, caractéristique que Reverdy aurait probablement aussi rejeté, vu son caractère toujours sobre ainsi que de ses écrits. Il décide alors de fait paraître, lui-même, son recueil à un tirage de 105 exemplaires accompagné d'une mention « Cette édition originale est la seule approuvée par les auteurs »¹⁶⁶. Le pluriel laisse croire que ce sont les deux, Reverdy et Matisse, qui avaient reproché l'édition de Bernouard.

Le premier poème, « Les Jockeys mécaniques », travaille sur une image assez belle de chevaux illuminés (« Il y a des lumières qui courent entre les étoiles »¹⁶⁷) qui montent dans une course pendant la nuit vers le ciel. Dans le deuxième poème, « Autres jockeys, alcooliques », il s'agit des ivrognes qui traversent la ville dressant un tableau un peu mélancolique. Dans le troisième, « Piéton », ce tom mélancolique se maintient, mais maintenant le sujet n'est plus d'ivrognes, mais le moi poétique qui flâne aussi par les rues pendant le soir et se rappelle de son chemin pendant les années 1900 et 1920. Ce qu'on peut noter de commun entre ces trois pièces, c'est le motif du parcours, du chemin, d'une course. En ce qui concerne leur forme, on trouve aussi le même type de distribution de vers, en créneaux (à part les deux premières strophes/paragraphes du deuxième poème qui se ressemblent plutôt à la forme d'un poème en prose), et des vers en italique (en tout, ce sont vingt-et-un) qui donnent l'impression d'avoir été éparpillés par les trois textes et qui, une fois mis ensemble, pourraient former un nouveau poème.

L'ensemble de trois poèmes est repris dans *Les Épaves du ciel* (1924) et dans *Plupart du temps* (1945).

LA GUITARE ENDORMIE, CONTES ET POÈMES (1919)

Composé de trente-et-un poèmes et de cinq contes, *La Guitare endormie* est publié chez L'Imprimerie littéraire, nom que l'imprimerie Birault a porté pendant une période. Quatre dessins de Juan Gris accompagnent le recueil, dont le premier, en frontispice, est un portrait de Reverdy. La majorité des poèmes sont en créneaux ou avec un alignement sur la gauche. Il faut aussi souligner le choix du titre qui semble

¹⁶⁶ HUBERT, Étienne- Alain. *Bibliographie des écrits de Pierre Reverdy*. Op.cit., p. 43.

¹⁶⁷ REVERDY, Pierre. « Les Jockeys camouflés ». *Œuvres Complètes, Tome I*. Op.cit., p. 242.

dialoguer de près avec des tableaux cubistes qui faisaient souvent usage d'une guitare comme objet central¹⁶⁸.

Ce qui est intéressant dans ce recueil, c'est justement la présence de contes mélangés aux poèmes. Ce faisant, Reverdy montre qu'il ne craint pas l'assemblage de genres, ce qu'il avait déjà prouvé dès *La Lucarne Ovale*, où il a présenté de poèmes en prose à côté de poèmes en vers, et aussi dans *Le Voleur de Talan*, forme définie par lui-même comme un roman poétique. Néanmoins, la combinaison ici est encore différente, peut-être plus audacieuse, puisqu'on présente de la poésie et du récit séparément, côté à côté, dans le même recueil. Isabelle Cohl commente que dans la pratique de Reverdy, la liberté envers les formes a toujours prédominé. Sa préférence pour parler de « moyens » et non de « procédés » justifie déjà sa façon d'envisager une composition, comme lui-même l'affirme : « Les moyens sont le contraire des procédés; se borner à obtenir une perfection formelle déjà créée, c'est se donner pour but le jeu de moyens déjà établis et connus. Ce n'est ni un noble effort à tenter ni un but élevé à atteindre »¹⁶⁹.

Encore avec Cohl, il est intéressant de lire la différentiation qu'elle rappelle bien de Reverdy sur le poète et le prosateur : « le poète pense en pièces détachées, idées séparées, images formées par contiguïté; le prosateur s'exprime en développant une succession d'idées qui sont déjà en lui et qui restent logiquement liées. Il déroule. Le poète juxtapose et rive, dans les meilleurs cas, les différentes parties de l'œuvre dont le principal mérite est précisément de ne pas présenter de raison trop évidente d'être ainsi rapprochées »¹⁷⁰. En lisant ces affirmations et les contes présentés dans ce recueil, nous croyons que Reverdy n'a pas réussi, au moins ici, à être un prosateur. Ses contes n'ont pas vraiment une succession d'idées explicite, les liens temporels sont rares, des enchainements aussi et, surtout, il manque des actions. Dans le conte intitulé « La Maison seule »¹⁷¹, par exemple, nous avons un récit discontinu qui présente des images détachés d'une rue, d'un ciel, des gens, des enfants et qui peuvent être rassemblées par la présence d'un élément qui se répète et qui établit un rapport entre les quatre parties du conte. Cet élément est des fois une maison, des voix, des éléments qui glissent (des

¹⁶⁸ C'est le cas, par exemple, de *La Guitare, statue d'épouvante* (1912) de Braque et de plusieurs toiles et sculptures de Picasso (de 1912 à 1924).

¹⁶⁹ REVERDY, Pierre cité par COHL, Isabelle. In : « Pierre Reverdy, à vers libre rime libre », *Poétique*, n° 145, 2006/01, Seuil, p. 99.

¹⁷⁰ REVERDY, Pierre dans *Le Livre de mon bord* cité par COHL, Isabelle. In : Op.cit., p. 99.

¹⁷¹ REVERDY, Pierre. *Œuvres complètes, Tome I*. Op.cit., p. 697-700.

arbres et une maison) qui réapparaît à chaque nouvelle partie, dans un nouveau rapport, mais qui sert à relier cette partie à la précédente ou à la postérieure.

Lorsqu'on les compare avec ses poèmes en prose, la différence est dans la longueur de textes. Différemment des poèmes qui n'occupent plus qu'une demie page, les contes s'étendent normalement sur trois ou quatre pages et sont divisés nettement en parties par trois étoiles (*). En plus, ils ne sont pas alignés à gauche et à droite, ce qui donne la forme de blocs pour les poèmes en prose, mais présentent plutôt la forme soit en créneaux soit aligné sur la gauche, mais toujours une phrase au-dessous de l'autre, de façon à éviter la formation de paragraphes.

Dans *La Peau de l'homme, roman populaire* (1926), Reverdy incorpore deux de ces cinq contes : « La Maison seule » et « Ma pièce ». Dans *Risques et périls* (1930) encore deux : « La Guitare endormie », qui reçoit le titre « Les Hommes inconnus », et « Le Passant bleu ». Les poèmes seront repris en différentes quantités et avec des remaniements dans *Les Épaves du ciel* (six), *Écumes de la mer* (vingt-six) et *Plupart du temps* (tous à l'exception de « Direction »).

SELF DEFENCE, CRITIQUE- ESTHÉTIQUE (1919)

Dès la sortie des essais dans *Nord-Sud*, Reverdy écrit des textes qui fixent sa pensée sur, avant tout, sa production artistique, mais aussi celle de son époque. Dans le numéro des 15 et 30 octobre 1919 de *Sic*, *Self defense* est annoncée : « À paraître : SELF DEFENSE – Paragraphes esthétiques, critiques et quelques lueurs sur la formation d'une esthétique par Pierre Reverdy ». À la fin de 1919, le volume paraît sous le titre *Self defense, critique-esthétique*. Reverdy a pris quelques exemplaires et a corrigé de sa main *Self defense* en *Self defence*.

Dédié à Juan Gris et composé de 109 aphorismes introduits par le sous-titre « Esprit : Formation - Critique - Méthode », *Self defence* s'ouvre sur une préface où l'auteur s'interroge sur le ton qu'il devrait prendre dans son texte : « Quel ton devrais-je prendre pour commencer ? Gronder l'élève ? Féliciter le professeur ? M'adresser à l'adolescent qui promet ? Dire mon âge ? Ou, par mon air dégagé, faire croire... »¹⁷².

¹⁷² REVERDY, Pierre. "Self defence". In: Idem. *Pierre Reverdy, Œuvres complètes, Tome I*. Op. cit. P. 517.

Dès le début, le lecteur se rend compte que cet ouvrage peut bien être une réponse à une polémique ou, avant cela, d'en soulever une. C'est ainsi que ce recueil discourt à plusieurs reprises sur l'imitation et le plagiat et constate d'ailleurs les mauvaises critiques de l'époque.

Pour en citer un cas spécifique, selon Étienne Alain Hubert, depuis la mort d'Apollinaire, en 1918, Cocteau semble prendre un nouvel élan pour ses productions et débute une activité intense. Parmi d'autres travaux publiés, *L'Ode à Picasso* et *Le Coq et l'arlequin* sont des ensembles de maximes où il se pose comme un théoricien de l'esthétique de la modernité. Le dernier livre semble particulièrement énerver Reverdy qui ironise dès le début de *Self defence* l'image entretenue par Cocteau d'adolescent doué de la création littéraire.

Comme Hubert le montre, quelques pensées présentes dans *Self defence* reprennent clairement des citations de Cocteau :

« *Le Coq* : 'Un rêveur est toujours un mauvais poète'

Self defence : 'Tous les rêveurs ne sont pas poètes, mais il y a des poètes qui sont des rêveurs.'

Le Coq : 'Méfiez-vous de Monsieur Prudhomme qui marche sur les mains.'

Self defence : 'Il en est qui marchent par terre avec leurs pieds – voilà leur taille véritable' »¹⁷³.

Outre ses moqueries, les aphorismes reprennent les idées déjà présentées dans les essais de Reverdy pour *Nord-Sud*, comme les discussions sur le talent, les moyens/les procédés, la réalité et le rêve dans l'œuvre littéraire. Néanmoins, le texte de fermeture, en italique, clôt le livre sur un ton toujours ironique. En faisant allusion aux champignons et aux poux, Reverdy crée une métaphore sur les hommes, voire les artistes, qui en imitant leurs camarades croient pouvoir dire qu'ils ont eux-mêmes découverts tout ce que les autres, qui sont venus avant lui, ont déjà fait. Le dernier paragraphe en donne un bon exemple : « *Le pou se croit certainement digne de*

¹⁷³ Extraits cités par HUBERT, Étienne-Alain. « Self Defence, Notices et notes ». In : REVERDY, Pierre. *Pierre Reverdy, Œuvres complètes, Tome I*. Op.cit., p. 1346.

*l'homme. Reste à l'homme le soin de prouver que le pou est indigne de lui. Mais quand il se gratte son geste a si souvent l'air d'une caresse.»*¹⁷⁴

Dans la troisième partie de cette thèse, je traduis intégralement ce texte. Il est reproduit dans *Nord-Sud, Self-defence et autres écrits* publié par Flammarion en 1975.

ÉTOILES PEINTES (1921)

Étoiles Peintes, paru aux éditions du Sagittaire dans un tirage de cent exemplaires, est accompagné d'une eau-forte originale d'André Derrain. Dans ce recueil, Reverdy reprend l'idée de son premier recueil et ne réunit que de poèmes en prose, dans un total de vingt. La forme privilégiée est aussi celle de blocs compacts, les textes alignés à droite et à gauche. De reste, le style des poèmes sont aussi celui de 1915.

Selon Bayle, en ce qui concerne le titre, outre l'inspiration cubiste qui peut être notée par le mot *peintes*, il est permis de rapprocher ce titre aux *Illuminations* de Rimbaud. Ce rapprochement est dû à une affirmation de Verlaine qui disait que le mot *illuminations* voulait dire « coloured plates » en anglais et, pour cette raison, il donnait le sous-titre « painted plates » au recueil de Rimbaud¹⁷⁵. À mon avis, ce rapprochement peut aussi être justifié par le fait que tout en étant un recueil de poèmes en prose, cette suggestion faite à l'ouvrage de Rimbaud serait bien cohérente, vu que Reverdy déclare ouvertement son inspiration de ce poète et aussi le croit l'inventeur de cette forme.

Bayle soulève encore la question des couleurs sobres de la palette des peintures cubistes mises en parallèle avec l'économie de mots et le dépouillement de la poésie de Reverdy, caractéristique qui était remarqué par Pascal Pia dans son article au numéro d'hommage à Reverdy de *Mercur de France*¹⁷⁶.

Les vingt poèmes des *Étoiles peintes* seront repris dans *Les Épaves du ciel* (1924) et *Plupart du temps* (1945).

¹⁷⁴ REVERDY, Pierre. *Le Voleur de Talan*. In: Idem. *Pierre Reverdy, Œuvres complètes, Tome I*. Op.cit., p. 531.

¹⁷⁵ BAYLE, Corinne. Op.cit., p. 182.

¹⁷⁶ PIA, Pascal. « Reverdy, poète en vers et en prose », in *Pierre Reverdy*, numéro d'hommage du *Mercur de France*, sous la direction de Maurice Saillet, 1962, p. 185 ; cité par BAYLE, Corinne. Op.cit., p. 182.

CŒUR DE CHÊNE (1921)

Dans le *Cœur de chêne*, Reverdy reprend la forme en créneaux sur treize poèmes qui sont accompagnés de huit gravures sur bois de Manolo. Selon Hattendorf, cette collaboration viendrait de la liaison que les deux, Reverdy et Manolo, entretenaient avec Daniel-Henry Kahnweiler, écrivain, collectionneur et marchand d'art. Depuis 1910, celui-ci était un grand supporteur de l'art cubiste, surtout de Picasso, Gris, Braque et Derain. En 1920, il ouvre une galerie, Galerie Simon, où à plusieurs occasions les écrivains et artistes se rencontrent. Ce serait certainement le cas où Reverdy et Manolo aurait fait connaissance. En plus, Kahnweiler voulait investir sur des collaborations entre artistes et écrivains, chose que Reverdy faisait depuis son premier recueil, en 1915. C'est ainsi que *Cœur de chêne* sort aux Éditions de la Galerie Simon.

En 1924, quatre poèmes figurent sur *Les Épaves du ciel* sous le titre *Cœur de chêne*. Le quatrième poème appartient en vrai à *La Guitare endormie* et change de titre (de « Les Trois mousquetaires » à « Agonie de remords ») pour incorporer cette section. Tous les poèmes des *Épaves du ciel* (1924), y compris ce dernier, sont reproduits dans *Plupart du temps* (1945).

CRAVATES DE CHANVRE (1921)

Imprimé aux « Éditions Nord-Sud », dans ce recueil Reverdy se fait son propre éditeur tout en travaillant, comme d'habitude, chez l'imprimerie Birault. *Cravates de Chanvre* réunit vingt-trois poèmes qui priorisent la forme en créneaux et paraît sur un tirage de cent trente-deux exemplaires, dont les trente premiers contenant trois eaux-fortes de Picasso, les autres cent deux ne comprenant qu'une du même artiste. Quant à l'eau-forte qui figure sur tous les exemplaires, il s'agit d'un portrait de Reverdy présenté en frontispice.

Selon la note publiée de l'atelier littéraire du 3 avril 2013 qui présente une de ces trente premiers exemplaires comme la nouvelle acquisition de la Bibliothèque littéraire

Jacques Doucet¹⁷⁷, ce recueil a un « prix exceptionnel » en raison de la dédicace qui s’y trouve à Max Jacob¹⁷⁸ qui s’inscrit dans la vieille querelle existant entre les deux poètes depuis douze ans. Si ces vers surgissent à cette époque, c’est certainement parce que 1921 c’est l’année où Reverdy reçoit son baptême, suivi de sa première communion et d’une cérémonie religieuse de mariage avec Henriette Reverdy. Max Jacob est son parrain dans ce chemin spirituel, éloigné des « faiblesses de la terre », comme lui-même l’affirme. C’est ce que nous pouvons confirmer en suivant son parcours pendant les années vingt.

LES ANNÉES VINGT : UN TEMPS DE RÉÉCRITURE

Au début des années vingt, après l’agitation du groupe dadaïste coordonnée par Tristan Tzara, les surréalistes conquièrent de la place et rendent d’éclatants hommages à Reverdy. En même temps, celui-ci commence à s’approcher de la vie religieuse et décide d’adhérer au catholicisme. Avant de quitter Paris pour s’établir avec son épouse, Henriette Reverdy, à Solesmes, en 1926, il se met à travailler sur la réédition de quelques poèmes : « Je m’étais aperçu à temps que presque toute la substance restait en moi, par excès de pudeur, et que j’aboutissais au dessèchement »¹⁷⁹.

Au milieu de l’année 1924, il publie aux Éditions de la Nouvelle Revue française (librairie Gallimard) *Les Épaves du ciel*. Hubert commente le titre : « cette expression saisissante s’inscrivait parmi les métaphores expressives que Reverdy applique au poème et qui soulignent chaque fois l’unité structurale, l’autonomie par rapport au contexte »¹⁸⁰. Dans ce recueil, il a remanié beaucoup de poèmes de ses premiers livres (*Poèmes en prose*, *La Lucarne ovale* et *Cravates de chanvre*), mais la

¹⁷⁷ DIU, Isabelle ; HUBERT, Étienne-Alain ; MARTIN-SCHERRER, Frédérique (compte rendu par D.L.) « Atelier littéraire du 3 avril 2013. Pierre Reverdy, ‘Cravates de chanvre’. Jean Tardieu, ‘Séquelle’ ». Page publiée le 17 mai 2013, mise à jour le 1er mars 2014, par le site des « Amis des la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet » : <http://www.doucet-litterature.org/spip.php?article75>.

¹⁷⁸ « À mon cher, cher ami Max / fraternellement unis / malgré les aspérités / les rudesses et les / faiblesses de la terre / j’affirme encore / mon amitié profonde / et mon admiration / entière. » Reverdy cité par Hubert in : DIU, Isabelle ; HUBERT, Étienne-Alain ; MARTIN-SCHERRER, Frédérique. Op.cit.

¹⁷⁹ REVERDY, Pierre. Cité par Hubert, Étienne-Alain. « Quelques repères biographiques ». In : REVERDY, Pierre. Op. cit., p. XXVIII.

¹⁸⁰ HUBERT, Étienne-Alain. « Notices e Notes, Plupart du temps, Poèmes 1915-1922 ». In : Op.cit., p. 1279.

préférence a été clairement donnée aux recueils réputés les plus « cubistes », à savoir, *La Guitare endormie* et *Les Ardoises du toit*, ces deux ouvrages, comme nous avons auparavant commenté, présentant la caractéristique d'afficher une typographie complètement nouvelle : blanc, interlignages, rejet de lignes, espacement des mots et aussi espace entre les lettres à l'intérieur du mot¹⁸¹. En outre, Reverdy y varie les polices, alors que pour *Les Épaves du ciel* les caractères se sont pliés aux normes éditoriales.

Étienne-Alain Hubert et Michel Collot croient que la préoccupation de Reverdy à cette époque-là ne portait plus sur la « syntaxe » ou la présentation du poème sur le blanc de la page, mais sur le texte lui-même. Le commentaire est de Collot : « Ces corrections visent à rendre plus explicites des énoncés jugés désormais trop elliptiques à rétablir entre eux des liens syntaxiques, à renforcer la cohérence narrative ou descriptive, et à introduire une plus grande régularité dans les rythmes, qui se rapprochent davantage des mètres de la tradition ».

Le même travail de réécriture est noté dans *Écumes de la mer*, publié en 1926 qui réédite les poèmes des recueils antérieurs en donnant la même préférence aux *Ardoises du toit* et *La Guitare endormie*¹⁸². En somme, seulement une quarantaine de poèmes, la majorité appartenant aux *Poèmes en prose* et à *Cœur de chêne*, n'ont pas trouvé place dans ces deux recueils de 1924 et 1926.

SOLESMES

En 1926, l'installation définitive de Reverdy à Solesmes avec son épouse va l'éloigner de la scène littéraire parisienne. Dans un carnet de notes des années 1930 à 1940, il déclare que le « pas vers Dieu » est « un pas de recul devant la vie »¹⁸³. Selon Mireille Loubeyre, ce retrait du milieu artistique est accompagné d'un geste de révolte

¹⁸¹ Pour une information plus précise concernant la reprise des poèmes, voir HUBERT, Étienne-Alain. *Bibliographie des écrits de Pierre Reverdy*. Op.cit., p. 64.

¹⁸² Pour une information plus précise concernant la reprise des poèmes, voir HUBERT, Étienne-Alain. *Bibliographie des écrits de Pierre Reverdy*. Op.cit., p. 64 (pour *Les Épaves du ciel*) et. 69 (Pour *Écumes de la mer*).

¹⁸³ REVERDY, Pierre. Cité par HUBERT, Étienne-Alain. « Quelques repères bibliographiques ». In : Op.cit. , p. XXVIII.

qui le fait brûler de nombreux manuscrits¹⁸⁴. Cela ne va pas cependant l'empêcher de continuer ses réécritures ni de publier de nouvelles productions. En 1926, il fait sortir *La Peau de l'homme, roman populaire*, et une année après *Le Gant de crin*. Le premier est une promesse ancienne. Reverdy disait qu'après avoir retravaillé sur ses poèmes, il ferait sortir une compilation de ses contes.

Le deuxième est un ensemble de notes où il est possible d'observer cette nouvelle période de sa vie. Citant Montaigne, Pascal, La Bruyère, La Rochefoucauld, Vauvenargues, il y reconsidère les débats et les notions qu'il avait publiés dans ses essais précédents. Dans de nombreuses notes se poursuit un dialogue implicite avec le surréalisme. Il y reprend « L'Image » pour réaffirmer ses présupposés qui semblent chaque fois plus distants de ceux de Breton. Hubert commente : « Breton représent[e] l'image comme une décharge électrique immatérielle et Reverdy vo[it] le lyrisme et l'image comme des phénomènes de choc nés de l'action de la main humaine sur la matérialité de deux pierres »¹⁸⁵. Je parlerai un peu plus de sa relation avec le surréalisme dans le chapitre quatre de cette partie. Jusqu'à la publication en 1975 de *Nord-Sud, Self defence et autres écrits sur l'art et la poésie*, recueil d'essais et d'articles, *Le Gant de crin* reste la seule voie d'accès pour le grand public à l'esthétique du « premier Reverdy », comme Hubert nomme la première phase de l'écrivain.

Dans cette même année (1927), cinquante-neuf d'un ensemble de poèmes intitulé *Le Cadran quadrillé, Cent poèmes* sont publiés dans le *Bulletin de l'effort moderne*, revue de Léonce Rosenberg. Selon Hubert, dès 1916, dans la page « Du même auteur » de *La Lucarne ovale*, ce recueil était annoncé¹⁸⁶. L'édition complète réunissant les cent poèmes qui le composeraient n'est publiée que lors des *Œuvres Complètes* de Pierre Reverdy, en 2010, sous la direction d'Hubert chez Flammarion.

Un an après, *La Balle au bond*, qui donne un portrait de Reverdy par Modigliani, réunit trente-cinq poèmes en prose, dont une bonne quantité sont des poèmes repris du *Cadran Quadrillé* et qui étaient originellement en vers. En 1929, *Sources du vent*

¹⁸⁴ LOUBEYRE, Mireille. « Repères chronologiques », *Europe*, 72^e année, N° 777-778/Janvier-février 1994.

¹⁸⁵ HUBERT, Étienne-Alain. « Notices et Notes, Le gant de crin ». In : *Pierre Reverdy, Œuvres complètes, Tome II*. Op.cit., p. 1502.

¹⁸⁶ HUBERT, Étienne-Alain. « Notices et Notes ». In : REVERDY, Pierre. *Œuvres Complètes*, Tome I, Paris : Flammarion, 2010, p. 1418.

(1915-1929) réunit les poèmes en vers et *Flaques de verre* (1919-1928) les poèmes en prose publiés dans des différents revues littéraires.

En 1930, il publie deux recueils : le premier, *Pierres Blanches*, est des poèmes en vers choisis, selon Mireille, parmi les inédits qu'il n'a pas détruit en 1926¹⁸⁷; et le deuxième, *Risques et périls*, est des contes écrits entre 1915-1928. Dès lors, il va prendre l'habitude de noter toutes ses réflexions, qui paraissent en deux recueils: *Le Livre de mon bord* (1948) et, plus tard, *En Vrac* (1956). Il travaillera aussi sur des poèmes en vers qui composeront un nouveau recueil en 1937, *Ferraille*.

Pendant l'époque de l'Occupation, Reverdy reste à Solesmes, une partie de sa maison est réquisitionnée par les allemands, et il quitte la ville pour de brefs séjours à Paris où il rencontre Picasso et Braque. Selon lui, il est insensé d'écrire de la poésie dans cette période et encore plus de la publier. En 1945, il republie tous ses poèmes de sa première période dans *Plupart du temps, Poèmes 1915-1922*, dont l'embryon était déjà les deux recueils publiés en 1924, *Épaves du ciel*, et 1925, *Écumes de la mer*.

Cinq recueils seront encore publiés avant sa mort, en 1960 : *Visages* (1946), poèmes en vers accompagnés de lithographies de Matisse ; *Le Chant des morts* (1948), poèmes en vers 1944-1948, très beau recueil qui présente le manuscrit de Reverdy lithographié accompagné de lithographies originales de Picasso; *Main d'œuvre* (1949), poèmes 1913-1949, anthologie qui vient compléter *Plupart du temps* et qui est agrémentée de deux recueils (*Cale sèche*, 1913-1915, duquel nous travaillons sur un poème dans cette thèse; et *Bois vert* 1946-1949) ; *Au soleil du plafond* (1955), poèmes en prose, texte manuscrit lithographié avec onze illustrations de Juan Gris ; et *Liberté des mers* (1960), poèmes en prose et illustrations de Braque. Un an avant sa mort, il écrit son dernier poème, « Sable mouvant » à la demande de René Char pour composer un recueil collectif. Il sortira six ans après sa mort, en 1966, accompagné de dix aquatintes de Picasso.

Deux essais importants sont encore publiés en 1950: *La Fonction poétique*, dans le n°1040 du *Mercure de France* et *Cette émotion appelée poésie*, dans le n° 1044 de la même revue. Ces deux essais réaffirment les idées esthétiques de la première période de Reverdy en les développant davantage. Différemment du style de ses premiers textes, où

¹⁸⁷ MIREILLE, Loubeyre. Op.cit., p. 144.

il travaillait sur des ellipses et des phrases courtes, son écriture devient plus détaillée et explicative, sans toujours perdre son caractère simple et directe.

Les premiers livres de poèmes de Reverdy - sur lesquels je me suis plus concentrée dans ce chapitre, vu qu'il s'agit de l'époque de production de Reverdy d'intérêt de cette thèse - sont devenus des raretés dans le monde. Outre leur petit tirage (la majorité ne dépasse pas cent trente exemplaires, à l'exception de *Jockeys camouflés* qui a eu trois cent quarante-quatre exemplaires) qu'ils ont eu à l'époque, ces éditions presque artisanales étaient comme de vrais œuvres d'art, illustrées par de peintres et dont l'impression typographique était suivi de près par Reverdy dans l'imprimerie Paul Birault.

En 1960, il est enterré au cimetière de Solesmes. En 2010, son œuvre complète est éditée par Flammarion en deux volumes : le premier consacré à la période parisienne jusqu'en 1926 et le deuxième à partir de son installation à Solesmes.

CHAPITRE II

LES TEXTES DE *NORD-SUD* : ESSAIS ET NOTES

SUR LE CUBISME (MARS 1917)

Figurant comme texte d'ouverture dans l'inauguration de *Nord-Sud*, le 15 mars 1917, « Sur le cubisme » est le premier texte clé du parcours théorique de Pierre Reverdy. L'importance que l'auteur donne à ce texte peut être remarquée par sa deuxième parution dans la troisième édition de la même revue, en mai 1917, accompagné de sa traduction en anglais faite par Léonce-Alexandre Rosenberg¹⁸⁸.

Dès le début de son essai Reverdy exprime son intention en essayer d'établir, en fixant quelques points essentiels, une base pour ce nouveau mouvement de l'art afin de mettre un terme à la confusion qui règne non seulement dans son public mais aussi, et spécialement, chez ses peintres. Selon lui, ce désordre est résultant de l'envergure acquise par ce mouvement attirant des peintres de toute sorte y compris ceux que Reverdy appelle « plus ou moins honnêtes (artistiquement) »¹⁸⁹ qui n'y ont vu que l'occasion d'appartenir à la scène moderne.

En choisissant les objets les plus modernes à représenter et en intitulant leurs tableaux des titres qui touchent le « domaine du symbolisme littéraire », qui n'a d'ailleurs aucune valeur dans la peinture, ces peintres ont fini par créer un art qui a « une apparence de nouveauté », mais qui ne dépasse pas l'imitation. C'est à partir de ce raisonnement qu'il définit le cubisme comme un « art de création ».

ART DE CRÉATION

¹⁸⁸ Étienne Alain-Hubert voit dans cette republication un désir de Reverdy de réaffirmer sa position contre ceux qui condamnent son expression sur l'art. (HUBERT, É.-A. « Notes ». In : REVERDY, Pierre. *Pierre Reverdy, œuvres complètes*. Paris : Flammarion, Tome I, 2010, p.1298).

¹⁸⁹ REVERDY, Pierre. « Sur le cubisme », *Nord-sud*. In : Idem. *Pierre Reverdy, œuvres complètes*. Paris : Flammarion, Tome I, pp. 457-461. Toutes mes citations renverront à cette édition.

D'après Reverdy, il faut tout d'abord comprendre que le cubisme est un art fondamentalement plastique et de création et non un art d'imitation ou de reproduction. Par l'expression « art de création », l'auteur veut faire référence à un art qui se sert de ses propres moyens ne reproduisant ni interprétant des éléments extérieurs à lui-même.

Pour aimer cet art, il faut expliquer le pourquoi de son aspect être si différent de celui que les yeux de l'époque sont habitués à regarder. Il observe que, depuis la renaissance, où le travail de la perspective a été le moyen révolutionnaire dans le domaine des arts, vu rien de si important avait été élaboré. Or, le cubisme a créé un moyen équivalent à celui-là : si la perspective est une forme de représenter les objets selon leur apparence visuelle, dans le cubisme ces objets sont pris de la réalité et travaillés à partir de moyens qui lui sont tout à fait particuliers. Les cubistes construisent, de cette façon, un tout nouveau qui ne doit rien à la réalité et où, il faut le dire, la perspective n'a plus de place.

L'OBJET X LE SUJET

La différence entre l'objet du tableau et son sujet devient décisive. Pour ce mouvement de la peinture, l'œuvre d'art n'offre plus l'aspect d'un objet : en fait, elle en prend des caractéristiques pour les mettre à service d'elle-même en créant une nouvelle réalité qui sera son sujet. Ce dernier est donc le tableau lui-même tandis que les objets en font partie seulement comme des éléments. Pour Reverdy, il s'agit de l'explication de la déformation des objets que le public n'a jamais eue. Cette déformation n'est pas, comme quelques critiques le prétendent, une simple fantaisie du peintre. Elle est une conséquence pour aboutir à une nouvelle réalité.

La création du tableau est alors la marque de cette époque-là. Il ne s'agit plus de reproduire des réalités, mais de créer des ouvrages qui possèdent une existence indépendante de la vie. D'où cet art être un art de « grande réalité », ce qui est opposé, et Reverdy le souligne assez fortement, au réalisme dont l'esthétique avait comme but de représenter la réalité de la manière la plus fidèle possible.

LA POÉSIE ET LE CUBISME

Sans se prolonger à ce sujet, Reverdy commente brièvement, à la fin de son essai, les points en communs de sa poésie et celle de ses contemporains, avec le cubisme. À son avis, ce mouvement représente la peinture véritable tout comme la poésie moderne représente la poésie véritable puisque les deux travaillent sur des objets en sachant que ce n'est pas dans ces objets que la poésie ou l'art se trouvent, mais dans leur usage dans de différentes combinaisons, voire même des déformations qu'ils en proposeront. Et là, peu importe quels objets seront utilisés, s'ils sont nouveaux/modernes ou vieux, vu que c'est de leur appropriation totale qui naîtra le style qui caractérise ces œuvres.

Il est important de commenter encore que Reverdy n'a jamais accepté la dénomination « littérature ou poésie cubiste », même s'il semble que, dans la pratique, les réflexions sur le cubisme l'ont aidé à définir quelques points de la poésie de son époque. Dans « Le Cubisme, poésie plastique », essai apparu en février 1919 dans la revue intitulé *L'Art*, Reverdy critique les journalistes qui voient dans la poésie moderne une extension de la peinture cubiste. Selon lui, c'est justement le contraire qui s'est passé : les poètes se sont toujours restés dans leur propre tradition et, en plus, « ce sont les poètes qui ont créé d'abord un art non descriptif, ensuite les peintres en créèrent un non imitatif ». Depuis Rimbaud et Mallarmé, qui ont provoqué une révolution dans l'esthétique littéraire, la poésie s'est toujours occupée de dégager « les rapports que les choses ont entre elles, pour les rapprocher »¹⁹⁰.

C'est à partir de cette explication qu'il affirme « La poésie cubiste n'existe pas » en ajoutant que cette désignation, « cubisme », ne peut pas être appliquée pour un autre art que la peinture.

LE CONTEXTE DES PUBLICATIONS AU SUJET DU CUBISME

¹⁹⁰ REVERDY, Pierre. « Le Cubisme, poésie plastique ». In: Idem. *Oeuvres complètes, Tome I*. Op.cit., p.547.

Dans nos jours, il nous est peut-être difficile d'atteindre le contexte de la confusion autour du cubisme que Reverdy évoque au début de son texte. Un essai de Daniel-Henry Kahnweiler¹⁹¹, publié dans l'édition consacrée à Reverdy de *Mercure de France*, apporte des informations notables concernant le moment historico-artistique de l'époque. D'après lui, trois écrits à propos du cubisme étaient déjà parus, à l'époque de « Sur le cubisme ».

Tout d'abord, selon lui, « Du Cubisme » de Gleizes et Metzinger donne, en 1912, « des 'recettes' assez naïves mêlées aux divagations pseudo-philosophiques qui avaient cours dans les discussions de bistrot ». Ensuite, « Les Peintres cubistes » publié en 1913 par Apollinaire ne compose pas un essai organisé qui expose nettement les bases du mouvement. Incité par la nouveauté du mouvement, mais, selon Kahnweiler, dénué de sensibilité artistique, Apollinaire recopie plutôt des passages dictés par ses amis peintres, entre lesquels il intercale ses commentaires. Enfin, une publication allemande de 1919, « Von Monet zu Picasso » de Max Raphael, explique la peinture cubiste en tant qu'un art qui prend comme point de départ l'espace, thèse qui l'œuvre même de Picasso détruit. À son avis, il est certes que Reverdy fait preuve d'une excellente clairvoyance en insistant sur la manière dont les cubistes font usage des objets et sur le caractère réaliste de cet art.

Sans le contredire, car je pense aussi que l'essai d'Apollinaire n'est pas assez organisé, j'ajouterai que Reverdy certainement prend cette discussion comme base pour arriver à ses affirmations. Les concepts de pureté, unité et vérité soulevés par Apollinaire sont repris par Reverdy surtout en ce qui concerne le caractère non imitatif de cet art. Reverdy continue aussi la discussion sur les tires, en corroborant qu'il n'y existe plus de sujet, et les formes des tableaux cubistes. Différemment d'Apollinaire, il préfère parler de la déformation des objets, au lieu de l'incorporation de la géométrie comme moyen de pratique des peintres.

Certes, l'engagement de Reverdy dans cette discussion résulte, sans doute, de sa forte amitié avec Picasso et Juan Gris. Dans un très beau témoignage, en 1945, il est

¹⁹¹ KAHNWEILER, Daniel-Henry. « Reverdy et l'art plastique ». In : SAILLET, Maurice (org.) *Pierre Reverdy (1899-1960)*. *Mercure de France*, n°1180, janvier 1962, p. 169-177.

remarquable à quel point Reverdy était impliqué dans toutes les transformations qui se passaient dans le monde des arts. Je le cite :

« Je plains ceux qui, ayant été les témoins de cette merveilleuse époque, ont omis de partager, en même temps que les épreuves souvent écœurantes et pénibles, l'incomparable puissance d'émotion, de spirituelle félicité. Je doute qu'il n'y ait jamais eu tant de ciel bleu et de soleil dans l'histoire de l'art, jamais tant de responsabilité héroïquement assumé, jamais tant de courage et de frayeur entre le coup au but et la faillite. Des hommes seuls, que les autres hommes hostiles regardent se débattre de leurs seules ressources, parmi les vagues furieusement déchaînées de la mer »¹⁹²

POÈMES EN PROSE (CHRONIQUE MENSUELLE, MAI 1917)

Dans le troisième numéro de *Nord-Sud*, le 15 mai 1917, Reverdy publie dans la chronique mensuelle, « Poèmes en prose ». Sa date de publication donne des évidences que ce texte s'insère dans les discussions que l'auteur avait à l'époque avec Max Jacob. Comme j'ai déjà auparavant mentionné, Jacob s'était senti affronté par Reverdy lors que celui-ci publiait en 1915 ses *Poèmes en prose*. Un an après, il publia *Le Cornet à dés*, dont la préface avait le but d'affirmer sa condition d'inventeur de ce genre. Cette petite note peut être lue comme une réponse à ladite préface.

En évoquant les temps révolus, Reverdy contredit Jacob en affirmant que le poème en prose a toujours été pratiqué. La forme qu'il a pourtant aboutie à ces jours-là est due, grâce aux affirmations de Baudelaire dans sa préface de *Spleen de Paris*, à Aloysius Bertrand, sans doute un précurseur pour ce genre. Néanmoins, si le poème en prose se présente d'une telle façon, ce n'est sans doute qu'en raison des contributions de Rimbaud, à son avis le précurseur majeur et chez qui tout le monde que pratique cette forme a puisé. C'est ainsi qu'il finit son court texte en ironisant sur ceux qui veulent s'intituler son inventeur. Selon lui, « il est un peut tard » pour le faire, car l'œuvre de Rimbaud, même s'il est déjà mort, reste¹⁹³.

¹⁹² REVERDY, Pierre cité par KAHNWEILER, Daniel-Henry. In: Op.cit., p. 177.

¹⁹³ REVERDY, Pierre. « Poèmes en prose ». In : *Œuvres Complètes, Tome I*. Op.cit., p. 469. Toutes mes citations renverront à cette édition.

ESSAI D'ESTHÉTIQUE LITTÉRAIRE (JUILLET 1917)

Dans le quatrième numéro de *Nord-Sud* (correspondant aux mois de juin et de juillet 1917), Reverdy publie « Essai d'esthétique littéraire », son deuxième texte significatif pour sa réflexion de l'art de son temps. Deux épigraphes l'accompagnent : l'une de Hegel, « La beauté, *œuvre de l'Art*, est plus élevée que celle de la nature » ; et l'autre de Remy de Gourmont, « L'Art est antérieur à l'Esthétique. – L'Esthétique doit être une explication et non une théorie de l'Art ». Avant même de commencer, ces deux extraits offrent des pistes de comment l'auteur envisage une esthétique littéraire : elle se consacrerait davantage à comprendre la source de la beauté de l'art qu'à dicter des formules pour l'obtenir, caractéristique qu'il juge être de la nature des théories.

Son raisonnement sur l'origine de cette beauté débute à partir de l'exemple d'un ouvrage qui présenterait comme un conte ou comme une nouvelle un fragment d'un roman de Balzac. Celle-ci manquerait d'esthétique, puisque le style accompagne une œuvre seulement quand elle utilise des moyens propres à son genre et non à un autre. D'où un conte qui utilise les moyens d'un roman, comme ceux dont Balzac faisait usage pour présenter ses personnages, ne peut pas être un bon conte puisqu'il n'utilise pas les moyens propres à son genre.

LE RÉALISME ET LE SYMBOLISME

Afin d'illustrer comment un texte peut soulever des émotions chez le lecteur, Reverdy revient à deux mouvements littéraires qui lui sont antérieurs: le réalisme et le symbolisme, toujours en y lançant un regard critique.

Faisant suite à ce qui était déjà affirmé dans « Sur le cubisme », Reverdy attaque le réalisme d'être un art qui a toujours souhaité dans ses pratiques d'atteindre une apparence plus ou moins équivalente à celle de la réalité vécue. Contrairement à ce courant, la poésie moderne travaille sur des éléments de la réalité qui lui sont nécessaires sans toutefois aspirer à son imitation. Je le cite : « Créer l'œuvre d'art qui ait sa vie indépendante, sa réalité et qui soit son propre but, nous paraît plus élevé que

n'importe quelle interprétation fantaisiste de la vie réelle, à peine moins servile que l'imitation fidèle »¹⁹⁴.

En opposition au réalisme, le symbolisme a été un mouvement qui cherchait à créer une réalité indépendante de celle vécue, ce qui aux yeux de Reverdy est fort positif. Son défaut a cependant été de toujours manifester un sentiment momentané, pareil à ceux qui sont éprouvés dans la vie, au lieu de créer une émotion nouvelle. Et c'est là qu'une question se pose : comment créer cette émotion nouvelle ?

LES ÉLÉMENTS, LES MOYENS ET L'ÉMOTION

Avant d'essayer d'y répondre, il faut souligner des concepts qui sont très fréquents dans l'écriture de Reverdy, provenant du domaine des arts et qui sont clés pour aboutir à la compréhension de son raisonnement. C'est le cas des mots *élément* et *moyen*. Les *éléments*, selon Étienne-Alain Hubert, sont « les apports de la vie »¹⁹⁵, tandis que les *moyens* sont les procédés utilisés par les peintres et les poètes et qui ne sont pas, des fois, conscients, mais révélés *a posteriori* de la composition (je reviendrai à ce sujet).

Reverdy croit ainsi qu'il ne faut pas puiser dans les faits réels, anecdotiques, des éléments pour l'élaboration de cette émotion nouvelle, parce qu'ainsi l'œuvre serait toujours subordonnée à la réalité et réveillerait chez les lecteurs les mêmes émotions de la vie. Le poète, tout comme le peintre, doit prendre seulement des éléments « nécessaires à l'œuvre d'art et sans prétendre que cette œuvre d'art puisse imiter la vie ». À part ces éléments, les moyens, ou les procédés, choisis par l'auteur pour travailler sur ces éléments doivent être propres à l'auteur et à son genre et concourir à provoquer une émotion particulière. Bref, l'art doit proposer une réalité propre complètement étrangère à la vie et réveiller une trouble distincte, inexplicable, une émotion. Reverdy aboutit ainsi à son concept d'un art de *réalité* (l'italique est de l'auteur), indépendant de la réalité de la vie.

¹⁹⁴ REVERDY, Pierre. « Essai d'esthétique littéraire », *Nord-sud*. In : Idem. *Œuvres complètes, Tome I*. Op.cit., pp. 475-478. Toutes mes citations renverront à cette édition.

¹⁹⁵ HUBERT, Étienne-Alain. « Autour de la théorie de l'image de Pierre Reverdy ». In : Idem. *Circonstances de la poésie : Reverdy, Apollinaire, Surréalisme*. Paris : Klincksieck, 2010, p. 14-15.

RÉALITÉ DE LA VIE X RÉALITÉ ARTISTIQUE

Dans la vie, nous éprouvons constamment des émotions qui sont complètement différentes des émotions soulevées par une œuvre d'art. Si nous sommes témoins, par exemple, d'un accident de voiture, l'expérience de l'avoir vu touche toujours plus que lorsque nous le lisons, par exemple, dans un journal. De ce fait, un art qui essaie de reproduire ce genre d'émotion perd et perdra toujours pour la réalité. Ce raisonnement le permet d'affirmer que « écrire ce n'est pas forcément *raconter* », puisque « imiter le mieux possible c'est bien créer le moins possible ».

Ainsi, l'émotion provenant de l'œuvre d'art doit être une émotion purement artistique. L'auteur prend des éléments de la réalité et les travaille à sa propre logique en créant une réalité absolument différente du monde et qui fait naître une émotion qui ne correspond pas à aucune de celles senties dans le réel.

ENFIN, C'EST QUOI LA CRÉATION ?

Selon l'auteur, il faut avoir toujours en tête que créer ce n'est pas imiter, car si une œuvre imite la vie, celle-là sera toujours subordonnée à celle-ci, comme « un parasite de la réalité ».

Pour créer, l'écrivain doit savoir, avant tout, quels moyens littéraires il y emploiera. S'il écrit, par exemple, un conte, quelle structure nouvelle il y présentera, parce que, dans ce cas, il ne pourra pas suivre la « suite logique » d'une conversation. Il alors prendra dans la réalité les éléments qu'il le faut, les retravaillera en leur donnant une nouvelle forme de présentation dans une nouvelle structure et constituera un tout nouveau qui, je le cite, « ne doit rien qu'à l'art et forme son propre couronnement ».

L'émotion de son écrit dépendra de « l'élévation des moyens et des éléments employés et de la justesse de leur emploi ». Ainsi, l'auteur termine son essai en citant un autre point clé de son raisonnement sur l'art : la justesse. Il ne suffit pas d'avoir

création dans une œuvre, il faut aussi savoir employer les éléments d'une manière juste, exacte.

PONCTUATION (NOTE, OCTOBRE 1917)

Publié en octobre 1917 comme note dans le numéro huit de la revue *Nord-Sud*, « Ponctuation » est un petit texte qui est peut-être nécessaire pour faire le public et aussi les autres poètes comprendre la suppression de la ponctuation en poésie. Selon Reverdy, on a assez parlé de ce recours et aussi des innovations typographiques, comme la disposition du texte sur la page. On n'a pourtant jamais établi un parallèle entre ces deux moyens, c'est-à-dire qu'on n'a jamais essayé d'expliquer la suppression par la nouvelle typographie.

Ainsi, Reverdy débute son explication de la structure nouvelle que la poésie contemporaine est en train de pratiquer. Dans les œuvres « de forme ancienne »¹⁹⁶, la ponctuation était nécessaire pour « guider le lecteur » dans une « lecture plus facile » des œuvres d'une « composition plus compacte ». Dans les œuvres modernes, toutes les indications utiles sont données au lecteur, c'est-à-dire que toutes les choses sont à leur place, ce qui rend impossible d'avoir des confusions. Au contraire du discours courant, il ne s'agit pas d'une liberté, mais d'un « ordre supérieur » responsable pour apporter une clarté aux œuvres « simples et d'une grande pureté ».

L'année de la publication de cette note, 1917, est assez significative, puisque c'est la même année de la publication de *Voleur de Talan* où l'auteur met en pratique l'expérience de la forme en créneaux, qui sera réutilisée dans la majorité de ses prochains recueils et deviendra presque une marque de la poésie de Reverdy.

Corinne Bayle commente que cette discussion était au cœur de ses premiers compositions, tout comme pour Apollinaire, et les deux discutaient ensemble les questions de typographie, Reverdy étant toujours pour la suppression de la ponctuation :

¹⁹⁶ REVERDY, Pierre. «Ponctuation». In : Idem. *Œuvres complètes, Tome I*. Op.cit., p. 487. Toutes mes citations renverront à cette édition.

« Au café de Flore où Apollinaire reçoit ses amis, Reverdy découvre les poèmes du recueil qui va devenir *Alcools*, en 1913. Les textes sont alors composés avec une ponctuation qui, selon Reverdy, gêne le regard. Les deux hommes auront de nombreuses conversations relatives à la typographie : ils sont mal à l'aise face à la présentation traditionnelle des vers qui laisse à droite une marge en dents de scie, aggravé par l'usage des vers libres, qui la rend plus irrégulière encore »¹⁹⁷.

C'est ainsi qu'*Alcools* (1913) paraît sans ponctuation, enlevée au dernier moment. Plus tard, en 1918, Apollinaire publie *Calligrammes*, mais qui ne sera plus en accord avec les convictions de Reverdy: « Pour lui [Reverdy], il doit y avoir nécessité absolue de la disposition, et non pas recherche picturale ou mimétique. Il faut avant tout rétablir l'équilibre de la page, décalant les vers pour faire ressortir tel ou tel mot, créer du sens autant avec les blancs qu'avec les termes imprimés »¹⁹⁸.

C'est dans ce même numéro de la revue que Reverdy publie « L'Émotion ».

L'ÉMOTION (OCTOBRE 1917)

Publié en octobre 1917, dans le numéro huit de *Nord-Sud*, « L'Émotion » est divisé en quatre parties proposées par l'auteur, lesquelles je donne, afin d'organiser mes analyses, les titres suivants : « Qu'est-ce que l'art ? », « L'Émotion de la vie X l'émotion de l'art », « La Prépondérance des moyens littéraires sur l'anecdote » et « Le mystère de l'émotion ».

QU'EST-CE QUE L'ART?

¹⁹⁷ BAYLE, Corinne. Op.cit., p. 175.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 176-177.

Dans la première partie de son essai, Reverdy réaffirme l'importance pour l'art d'être avant tout une création. Pour l'illustrer, l'auteur critique les romans d'aventure surtout parce qu'après leur lecture, il est toujours possible, sans aucune encombre, de les raconter. Il en est ainsi car le plus important dans ce genre de texte est l'anecdote racontée et non la façon dont elle est racontée. Cette diminution de l'importance de la façon de raconter, c'est-à-dire le manque d'intérêt par rapport aux moyens employés, était déjà avancé dans « L'Essai d'esthétique littéraire ». Ici, Reverdy l'affermite : pour qu'une œuvre littéraire soit réussie, il faut qu'elle ne puisse être conçue d'autre forme qu'écrite.

L'ÉMOTION DE LA VIE X L'ÉMOTION DE L'ART

Reverdy reprend l'idée déjà explorée dans « L'Essai d'esthétique littéraire » selon laquelle l'art doit évoquer une émotion différente de celle éprouvée dans la vie réelle. Dans cette réaffirmation, Reverdy profite pour faire éloge aux efforts de l'école naturaliste. À son avis, en se limitant à ne raconter que l'anecdote sans se permettre tout type d'invention, ce mouvement a réussi à ne faire usage que des moyens qui lui étaient propres à partir d'éléments nouveaux pour l'époque. Leur combat, réussi d'une certaine façon, a été de finir avec n'importe quel type d'exaltation de la réalité commune aux romanciers feuilletonistes, mais aussi à toute l'école romantique.

Leur échec a pourtant été justement celui de ne pas créer des émotions nouvelles. Si l'épisode narré était triste, l'émotion qui en résultait était aussi ne provoquant rien de nouveau, de différent du réel chez le lecteur.

D'après Reverdy, ce problème n'est pas particulier à l'école naturaliste, mais à toute la tradition littéraire qui a toujours cru qu'il fallait reproduire les sentiments propres à la vie réelle. En plus, elle s'est toujours vouée aux sentiments mélancoliques comme si ceux-ci étaient le plus élevés. Pour la poésie moderne, plus l'émotion s'éloigne de la réalité, plus elle s'élève.

LA PRÉPONDERANCE DES MOYENS LITTÉRAIRES SUR L'ANECDOTE

Reverdy poursuit en soutenant qu'il est naturel de voir le jour d'une époque où les moyens littéraires gagneraient de la prépondérance. Dans cette nouvelle façon de créer, l'anecdote ne joue plus un rôle principal et l'idéal de création devient, je le cite, « *de rien faire quelque chose* »¹⁹⁹.

Et il l'explique : l'auteur en observant le réel en prendra des éléments pour les travailler à l'aide de ses moyens littéraires. La capacité de bien les sélectionner, en reconnaissant leur qualité, est fondamentale pour le succès de l'œuvre. Pour bien les choisir, il faut avoir le tact nécessaire. Ce tact aide aussi à ne pas choisir des éléments qui marquèrent les autres écoles et qui les ont travaillés à leur façon. Les éléments élus doivent au bout du compte être appropriés aux moyens possédés. En fait, en parlant du tact, Reverdy souhaite souligner l'importance du talent dans la création, qu'il considère comme « un sens éminemment précieux ».

Outre le talent, la qualité des mots utilisés dans l'œuvre est « la première condition de l'existence de l'œuvre ». Cette qualité peut être distinguée par l'esprit de l'auteur qui doit avoir cette capacité de fournir la matière obscure qui prendra forme dans les mots. Si ceux-ci sont bien choisis, une harmonie régnera sur l'œuvre et sera la responsable pour faire jaillir une impression de beauté chez le lecteur qui l'a sous les yeux.

LE MYSTÈRE DE L'ÉMOTION

Dans la dernière partie de son essai, Reverdy se pose la question : comment expliquer cette harmonie ? Ou, encore mieux, est-ce possible de l'expliquer ? Cette dernière question lui semble plus pertinente. Selon lui, il est permis de comparer la beauté ressentie chez une œuvre littéraire à l'admiration d'un papillon aux couleurs stupéfiantes. Est-ce que quelqu'un essaie de comprendre cette sensation quand il se trouve devant cet insecte ? Et encore, comment pousser la compréhension de cette

¹⁹⁹ REVERDY, Pierre. « L'Émotion », *Nord-sud*. In : Idem. *Pierre Reverdy, œuvres complètes*. Paris : Flammarion, Tome I, pp. 482-486. Toutes mes citations renverront à cette édition.

sensation au-delà de la simple constatation, je le cite : « la symétrie des couleurs est une perfection qui ravit l'esprit ? »

Ainsi, Reverdy croit que l'œuvre réussite est une surprise pour le lecteur, qui éprouvera une émotion toute neuve, mais aussi pour son auteur qui s'apercevra des moyens nouveaux qu'il y a employés. Ces moyens étant propres à l'auteur composeront par ailleurs son esthétique.

L'essai abouti à la conclusion de la valeur de cette émotion subie par le lecteur qui ne peut pas l'expliquer, et qui n'est pas explicable. Ce type d'émotion est la plus haute « qu'on ait jamais pu atteindre en art »²⁰⁰.

L'IMAGE (MARS 1918)

Publié le 13 mars 1918 dans le numéro 13 de *Nord-Sud* en grand caractères et accompagné de deux illustrations de Georges Braque, « L'Image » est l'essai le plus important, voire le plus lu et le plus étudié, de Reverdy. C'est dans ce texte qu'il concentre la majorité des concepts importants à son esthétique, ceux qu'il était en train de construire et de définir dans ses essais précédents. Ici, Reverdy commence à adopter le modèle de texte en paragraphes courts et en phrases simples qui se lient par de fréquentes répétitions et qui sera réemployé dans ses écrits postérieurs, comme *Le Gant de Crin* (1927) où il prétend aussi tracer et fixer l'esthétique de son temps.

« L'Image » est composée de vingt-et-un paragraphes divisés en deux parties. Je les analyse séparément en les intitulant : « Qu'est-ce que l'image ? » et « La pureté des moyens ».

QU'EST-CE QUE L'IMAGE ?

²⁰⁰ Il est important de préciser qu'à l'époque de la rédaction de « L'Émotion », Reverdy venait d'écrire *Le Voleur de Talan, roman* (1917) étant donc non seulement impliqué aux problèmes de l'art et de la poésie mais aussi du roman. Étienne-Alain Hubert souligne que Maurice Saillet dans la réédition de ce roman de Reverdy dresse quelques commentaires à propos de la genèse de cet essai en supposant que son point de départ serait une discussion qui avait eu lieu chez Max Jacob avec Henri Van deputte. À ce sujet, voir HUBERT, É.-A. In : REVERDY, Pierre. « Notes ». Op.cit., p. 1317.

La première partie de l'essai, la plus longue, est composée de quinze paragraphes dédiés à définir l'image poétique tout comme les caractéristiques responsables pour lui rendre forte.

Tout d'abord, Reverdy définit l'image comme étant « une création pure de l'esprit » qui ne peut pas naître d'une comparaison, mais du « rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées ». Il est intéressant que déjà dans ce début, Reverdy nie l'idée de l'image en ayant un rapport avec la comparaison. Je commenterai cette affirmation postérieurement.

Ces deux réalités rapprochées ne doivent pas être opposées : le rapport entre elles doit exister et être juste tout en étant le plus distant possible. La force de l'image est proportionnelle à cet écart et à cette justesse: plus éloignées elles sont, ces deux réalités, et plus juste est leur rapport, plus forte sera l'image créée. Mais, si ces deux réalités sont opposées, Reverdy croit que rarement on pourra en obtenir une force. Il en est ainsi parce qu'à la base de l'image il y a l'analogie, que Reverdy définit comme « une ressemblance de rapports ». De la nature de ses rapports, lointains et justes comme il le souhaite, qui naîtra une image forte.

Et en quoi consiste cette force ? Cette force est l'émotion ressentie chez le lecteur qui la lit. Et elle sera pure, encore un concept clé de Reverdy, parce que née de la composition poétique elle-même et non d'une comparaison ou d'une imitation. Ces deux dernières, la comparaison et l'imitation, ne sont pas, à ses yeux, de taille à provoquer ce genre d'émotion puisque les deux sont construites sur une évocation, et tout ce qui concerne une évocation comporte un lien avec la réalité. Sans lien avec celle-ci, le rapprochement de deux réalités n'est saisi que par l'esprit qui se surprend et se réjouit de se trouver devant une chose « neuve »²⁰¹.

Dans cette première partie de l'essai une grande quantité des concepts clés de Reverdy sont rassemblés : la création, la justesse, l'émotion et la pureté. Dans la deuxième moitié, il me semble que la pureté en est le sujet principal.

LA PURETÉ DES MOYENS

²⁰¹ REVERDY, Pierre. « L'Image », *Nord-sud*. In : Idem. *Pierre Reverdy, œuvres complètes*. Paris : Flammarion, Tome I, pp. 495-496. Toutes mes citations renverront à cette édition.

Dans la deuxième partie, Reverdy renforce l'importance de l'image comme un moyen poétique très puissant dans une *poésie de création*, expression qu'il met en italique. Pour composer un art entièrement créé, celui-ci doit être le fruit de l'élaboration de sa propre réalité poétique, sans permettre l'intervention des moyens d'observation directe de la réalité vécue.

Pour ce faire, les moyens employés doivent être propres à cet art et ne peuvent ni provenir de la réalité ni d'esthétiques différentes. Ces deux facteurs gâtent l'équilibre de la composition et, par suite, sa pureté. La pureté de l'œuvre est garantie par ce choix des moyens qui garantira, en plus, la pureté de l'esthétique de l'auteur.

C'est ainsi que Reverdy aboutit à sa définition de l'image poétique. Dans le processus de création, le choix des images est essentiel pour provoquer ce que l'auteur cherche : réveiller de l'émotion esthétique chez son lecteur. Ce choix consiste en un travail de sélection d'éléments qui prend en compte le principe de justesse qui doit exister entre le rapprochement des deux réalités. En plus, il est important de ne pas recourir à l'imitation, qui reproduit la réalité, ni à la comparaison, qui ne la reproduit pas mais l'évoque. Dans une œuvre, il faut toujours créer une nouvelle réalité à partir de la découverte de rapports encore inaperçus qui permettront le jaillissement d'une émotion toute neuve.

Cet essai de Reverdy a eu peu de répercussion à l'époque de son publication. Selon Étienne-Alain Hubert, ce texte « n'a eu que peu de retentissement apparent à l'époque. [...] Si [il] est deven[u] à la surprise de son auteur son texte théorique le plus célèbre, c'est bien à cause de la fortune qui lui a faite en octobre 1924 le premier *Manifeste du surréalisme* d'André Breton ». Quelques lignes plus tard, j'en ferai quelques brefs commentaires pour situer le débat entre ces deux auteurs surtout en ce qui concerne le concept de l'image.

TRADITION (NOTE, MARS 1918)

Publié dans la même édition de *Nord-Sud* de « L'Image » (numéro 13, Mars 1918), cette note sur la tradition est en vrai le renforcement et l'explicitation de ce que

Reverdy affirmait peu à peu dans ses essais. Soit dans « l'Essai d'esthétique littéraire », soit dans « L'Émotion », on note dès le début de ses constructions sur l'esthétique de sont temps une préoccupation de ne pas faire table rase du passé. En citant le romantisme, le naturalisme, le parnasse et le symbolisme, Reverdy souhaite montrer, même si c'est par la voie de la critique, la continuité qui existe entre les différents groupes, la communication sous-jacente entre eux, ses styles et ses époques littéraires. S'il a existé le naturalisme et le parnasse, c'est parce qu'avant ceux-ci, il est venu le romantisme et son exacerbation lyrique. S'il est venu Mallarmé et le symbolisme, ce n'est qu'après le naturalisme et le parnasse, comme une réponse négative, ou un courant contraire, au travail froid sur le fait (le naturalisme) et sur la forme (le parnasse).

C'est pour cela que Reverdy ouvre sa note en disant qu'« il s'agit de continuer et non de recommencer ». La tradition à son avis, ne se trouve pas dans l'imitation du genre classique, par exemple, ou de « tout autre art classé ». Elle est un niveau qui a été atteint après les différentes époques qui sont liées par quelques qualités en commun. Ce qui change, ce sont les moyens nouveaux qui travaillés d'une façon appropriée par une sensibilité nouvelle contribueront au domaine de l'art, en l'enrichissant. Retravailler ou imiter les procédés du passé n'est pas alors un effort utile à l'art.

Nous pouvons lire ces affirmations aussi comme un commentaire émané de la conférence du novembre dernier (1917) de Guillaume Apollinaire au Théâtre du Vieux Colombier. Outre l'ouverture d'une envergure très nationaliste, Apollinaire débute son essai en parlant justement de la tradition, notamment française, et de son fort héritage, pour l'esprit nouveau, des classiques et de romantiques. C'est peut-être ici que nous pouvons tisser le lien avec le texte de Reverdy qui semble critiquer cette affirmation contondante d'une inspiration de l'art classique et/ou romantique. Je le cite : « Imiter un art classique ou tout autre art classé, ce n'est pas rester dans la tradition, mais recommencer inutilement une chose déjà créée »²⁰².

SYNTAXE (AVRIL 1918)

²⁰² REVERDY, Pierre. "Tradition – Notes". In: Idem. *Œuvres complètes*, Tome I. Op.cit., p. 496-497.

Publié en avril 1918, dans le numéro 14 de *Nord-Sud*, nous notons dès le début que ce texte est une réponse à la critique de l'époque qui n'acceptait pas le nouveau travail sur la syntaxe proposé par Reverdy et ses contemporains et qui les accusaient de ne pas en avoir une.

Selon Reverdy, la syntaxe est un moyen littéraire et, ainsi comme les moyens, elle est utilisée de la façon la plus appropriée, la plus en équilibre, à l'art qui s'en sert. Dans la poésie nouvelle, la syntaxe, qui n'est plus que la disposition des mots dans la phrase ou dans le vers, est la plus simple possible. Contrairement à ce qui la critique pense, en prenant en compte les vieux modèles (sans doute ceux du parnasse et du symbolisme), la syntaxe ne doit pas être ni compliquée ni « alambiquée ». Elle est en accord avec la nouvelle typographie et aussi avec le nouveau choix de mots et la nouvelle relation existante entre ceux-ci.

Hubert, dans ses « Notices et Notes » des *Œuvres complètes* de Reverdy, donne deux bons exemples de ces critiques, dont je cite celle de Roger Allard que dans *Baudelaire et l'« Esprit nouveau »* regrettait que « la syntaxe fut 'en fait supprimé' des *Spirales*. En plus, Hubert ajoute que Reverdy probablement a écrit ce texte après l'avoir attendu de Jean Paulhan qui ne l'a pas donné, ce qui a, heureusement pour nous, amené le poète à exposer ses pensées sur la syntaxe²⁰³.

²⁰³ HUBERT, Étienne-Alain. « Notices et Notes ». In : REVERDY, Pierre. *Œuvres complètes, Tome I*. Op.cit., p. 1330-1331.

CHAPITRE III

UNE DISCUSSION AU-DELÀ DES CONCEPTS CLÉS DE REVERDY

LA PERSPECTIVE X UNE POÉSIE VISUELLE

Cité dans « Sur le cubisme », le travail contre la perspective, ou le non travail de la perspective, est, certes, une caractéristique propre au domaine de la peinture (surtout cubiste). Dans ce premier essai, l'invention cubiste est comparée à celle de la perspective, le moyen révolutionnaire de la peinture de la renaissance. Le cubisme, à son tour, a fini avec la préoccupation du travail avec la profondeur en instaurant une « frontalité du regard », comme le nomme Enrico Guaraldo.

À mon avis, c'est important de comprendre ce refus de la perspective, parce que Reverdy le retravaille, à sa façon, dans ses poèmes. Lorsque nous regardons et lisons ses pièces, surtout celles de sa première période et qui sont celles de notre intérêt, nous notons qu'elles sont comme un tableau cubiste où « tout est là, devant le spectateur : offert à lui, écrasé sous ses yeux »²⁰⁴, je continue avec Guaraldo. Pour Reverdy, il n'existe ni une réalité extérieure ni une réalité cachée dans son poème. Avec tous les côtés qu'il expose, son poème est composé de tout ce qui lui est nécessaire et ainsi il crée une nouvelle réalité qui est offerte au lecteur. Dans « Note éternelle du présent », texte de Reverdy donné au numéro un de *Minotaure* en 1933, Reverdy commente : « Une œuvre est enfermée en elle-même, il faut la considérer telle qu'en ses limites l'art est enfermée, sans la rattacher à rien, comme un prisonnier que son sort isole des hommes et qui se tient immobile, tout comme d'un coup énigmatique entre les hommes, impuissant, émouvant et plus digne à cause de ses liens ». Et il continue : « L'émouvant secret qui réside dans une œuvre statique dont toute la force, fermement contenue, éclate dans ses propres limites ! »²⁰⁵.

²⁰⁴ GUARALDO, Enrico. « Topoi, essences, expérience vécue ». In: COLLOT, Michel & MATHIEU, Jean-Claude (orgs.). *Reverdy aujourd'hui*. Paris : Presses de l'école normale supérieure, 1992, p. 46.

²⁰⁵ REVERDY, Pierre. *Œuvres complètes*, Tome II. Op.cit., p. 1167.

Pour cette œuvre enfermée, qui n'est plus qu'une construction/création, le choix de mots, la manière dont ils se présentent et la place qu'ils occupent est fondamentale. Il s'agit d'un objet complet entièrement construit sans une profondeur occulte, créé pour provoquer de l'émotion artistique, tout comme un tableau.

Nous pouvons en tirer une idée d'une poésie extrêmement visuelle. Cette poésie est qu'elle offre, ce qu'elle donne à voir à partir de sa présentation sur la page et sa création d'images. Le lecteur y trouvera un sens ou non, peu importe, parce que plus que tout, ce qu'elle souhaite, c'est de réveiller une émotion presque inexplicable chez le lecteur, ce qui nous mène à notre prochain commentaire, sur la poésie de réalité.

LA REPRÉSENTATION X LA POÉSIE DE LA RÉALITÉ

Dès son premier essai, « Sur le cubisme », Reverdy annonce la place importante qui occupe la création dans la poésie de son époque. Il met à l'opposé de la création, le fait de raconter des histoires, c'est-à-dire, de garder une place importante dans la poésie pour l'anecdotique et le fait divers, caractéristique prédominante dans une littérature qui se dédie à reproduire le réel.

Ainsi, Reverdy arrive à la critique du réalisme, « le genre qui nous est plus opposé »²⁰⁶, justement parce qu'à son avis, la représentation, la plus fidèle qu'elle puisse être, va toujours être un obstacle pour la réussite de l'art. Jacques Garelli résume cette idée en disant que le réalisme apparaît comme le « tueur de poésie », et il cite Reverdy qui écrit dans *En vrac* : « au contact du réel, la poésie s'évanouit comme un fantôme au grand jour »²⁰⁷.

Au lieu de représenter le réel, ce que Reverdy propose c'est exactement de présenter un réel, c'est-à-dire un objet construit et prêt. Dans « Certains avantages d'être seul », essai qu'il publie dans *Sic*, en octobre 1918, il affirme : « Une œuvre d'art ne peut se contenter d'être une *représentation* ; elle doit être une *présentation*. On présente

²⁰⁶ REVERDY, Pierre. « Sur le cubisme ». In: Idem. *Œuvres complètes, Tome I*. Op.cit., p.460.

²⁰⁷ GARELLI, Jacques. « L'idée du commencement ». In : COLLOT, Michel & MATHIEU, Jean-Claude (orgs.). *Reverdy aujourd'hui*. Op.cit., p. 31.

un enfant qui naît, il ne représente rien »²⁰⁸, les italiques sont de l'auteur. Par ces mots, nous pouvons conclure, comme le signale « Hubert, que « Reverdy fait implicitement du poète et de l'artiste de créateurs de matière »²⁰⁹.

Ce réel en est ainsi appelé parce qu'en créant une réalité indépendante de la vie, on crée une œuvre finie, qui a sa propre vie et sa propre autonomie et qui a sa réalité artistique. Et nous ne pouvons pas confondre, et c'est Reverdy même que l'avertit, « réalité artistique » et « réalité de la vie »²¹⁰.

Michel Collot observe que ce qui intéresse à Reverdy, « ce n'est pas d'inventer une 'sur-réalité', qui se substituerait à la réalité quotidienne, mais de découvrir au sein même de celle-ci des 'rapports' encore inaperçus »²¹¹. Ces rapports inaperçus seraient le responsable pour provoquer une nouvelle émotion, déjà plusieurs fois citée, et qui est responsable pour un nouveau lyrisme.

UN NOUVEAU LYRISME

Pour Reverdy, le lyrisme n'est pas antérieur à l'écriture et à la lecture d'un texte parce qu'il n'a plus sa source dans des sentiments éprouvés dans le monde réel, dans des circonstances déterminées. Le lyrisme contemporain, au moins celui appartenant à son esthétique, devient entièrement poétique et rend possible la création d'une émotion toute neuve. Il n'existe pas, comme Benjamin Péret le dit d'une façon bien heureuse, « en germe dans l'individu »²¹².

Dans un essai intitulé « Lyrisme », publié dans la *Gazette des sept arts* en février 1923, Reverdy spécifie d'où vient la force de ce lyrisme qui ne cherche pas d'avantage, au moins d'une façon raisonnable, à émouvoir comme celui d'auparavant. Je le cite : « Il réside dans une phrase belle, que le mystère de sa signification et la qualité des mots

²⁰⁸ REVERDY, Pierre. « Certains avantages d'être seul ». In: Idem. *Œuvres complètes, Tome I*. Op.cit., p. 541.

²⁰⁹ HUBERT, Étienne-Alain. « La 'grande réalité' ». In : COLLOT, Michel & MATHIEU, Jean-Claude (orgs.). *Reverdy aujourd'hui*. Op.cit., p. 60.

²¹⁰ REVERDY, Pierre. « Essai d'esthétique littéraire ». Op.cit., p. 476-477.

²¹¹ COLLOT, Michel. « Le Lyrisme de la réalité ». In : *Europe*, 72^e année, N° 777-778/Janvier-février 1994, p. 35.

²¹² PÉRET, Benjamin. « Quelques repères ». In : SAILLET, Maurice (org.) *Pierre Reverdy (1899-1960)*. *Mercure de France*, n°1180, janvier 1962, p. 38

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 »²¹³.

Ce nouveau lyrisme est à l'opposé d'une littérature qui cherche à reproduire des émotions de la vie réelle, qui a pour but, dans d'autres mots, de raconter une histoire. Pour ce lyrisme, des nouveaux moyens sont nécessaires, des moyens qui ont été assez présentés et discutés lors de la présentation des textes et des essais de Reverdy de *Nord-Sud*. Il en est cependant un qui nous demande un peu plus d'attention : l'image. Afin d'approfondir notre compréhension de celle-ci, telle que Reverdy nous la présente, je la discute en parallèle avec d'autres figures de style littéraires qui lui sont semblables.

L'IMAGE X LA COMPARAISON ET LA MÉTAPHORE

Bien au début de « L'Image », Reverdy cite l'importance de celle-ci ne pas être une comparaison. Quelques lignes plus tard, il évoque l'analogie comme « un moyen de création » qui travaille sur « une ressemblance de rapports »²¹⁴. À ce qu'il ajoute, que c'est de la nature de ces rapports qui naîtra la force ou la faiblesse de l'image. La mention faite à ces deux concepts, la comparaison et l'analogie, tout comme la proposition de son propre essai, « L'Image », démontrent son intention en reprendre et en discuter quelques idées clés de la tradition rhétorique et poétique qui définissent les figures de style littéraires.

Il est peut-être intéressant de discuter en profondeur ces concepts et poser la question sur la différence qui repose entre l'analogie, la comparaison et, par extension, la métaphore, la métonymie, la synecdoque et, finalement, l'image pour comprendre dans quelle mesure Reverdy innove lors de la composition de son esthétique.

L'ANALOGIE

²¹³ REVERDY, Pierre. « Lyrisme ». In: Idem. *Œuvres complètes, Tome I*. Op. cit., p. 576.

²¹⁴ REVERDY, Pierre. « L'Image ». In : Idem. *Œuvres complètes, Tome I*. Op.cit, p. 495.

En commençant par l'analogie, il faut d'abord dire qu'elle n'est pas synonyme de la comparaison. L'analogie est un procédé, je cite *Le Petit Robert*, de « ressemblance établi par l'imagination entre deux ou plusieurs objets de pensée essentiellement différents »²¹⁵. Gardes-Tamine va un peu plus loin, en expliquant que « l'analogie, elle, relie deux relations, comme dans la proportion mathématique, qui en est un cas particulier. On peut la définir par la formule *A est à B, ce que C est à D* »²¹⁶.

Une fois construite une analogie, celle-ci peut facilement être mise en doute par celui qui la reçoit, puisque celui qui la propose peut envisager des relations qui lui sont évidentes mais qui ne le sont pas pour celui qui la lit. De cette façon, l'analogie serait plus subjective que la comparaison, comme nous le verrons dans la suite.

LA COMPARAISON

L'analogie peut se développer en une comparaison que, comme le souligne Alex Beth et Elza Marpeau, « met en miroir deux éléments (mots ou groupe de mots) et utilise le second pour représenter de façon plus concrète, plus explicite, plus sensible le premier. On peut parler de comparaison lorsque figurent : un comparé, un comparant et un terme les reliant, appelé comparatif (*tel, comme, ainsi que...*) »²¹⁷. Un exemple serait : *Steve est comme un lion quand il parle*.

Différemment de l'analogie où deux structures étaient rapprochées par une relation possible, ici ce sont deux éléments. Le manque d'intérêt de Reverdy pour la comparaison viendrait peut-être du fait que celle-ci ne possède pas une dimension psychologique trop développée, parce que les mots employés dans la comparaison désignent vraiment ce qu'ils veulent désigner. La contribution d'Henri Suhamy est significative pour comprendre cette question. Je le cite : « les comparaisons soulignent

²¹⁵ ROBERT : *Le Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, nouvelle édition remaniée et amplifiée sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey du *Petit Robert* par Paul Robert. Paris : Dictionnaires Le Robert, 2013, p. 89.

²¹⁶ GARDES-TAMINE, Joëlle. *La Rhétorique*. Paris : Armand Colin, coll. « Coursus », 1996, p. 93.

²¹⁷ BETH, Axelle & MARPEAU, Elsa. *Figures de style*. Paris : Flammarion, coll. « Librio », 2005, p.30.

les similitudes entre les choses, mais ne changent pas le sens des mots »²¹⁸, ce qui les fait plus aisées à être saisies.

LA MÉTAPHORE

La comparaison est à la base de la métaphore, cependant celle-ci se diffère dans le travail de transfiguration du sens des mots. Dans l'étymologie de ce mot, « métaphore » comme le rappelle Nicole Ricalens-Pourchot qui s'appuie sur *Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française*, nous trouvons le terme « transport », et depuis Aristote, « changement », « transposition de sens ». Toujours selon Ricalens – Pourchot elle est: « [une] figure [qui] consiste en un rapprochement de deux réalités distinctes. Il s'agit du remplacement du mot 'normal' par un autre mot appartenant à un champ sémantique (ensemble structuré de sens) différent mais tous deux présentant des similitudes »²¹⁹.

Avec la métaphore, nous rentrons dans le domaine du sensible, de la réflexion. Selon Gardes-Tamine, quand un écrivain impose une métaphore, il l'impose comme une évidence, différemment de la comparaison et de l'analogie, lesquelles, encore plus la dernière, sont toujours réfutables²²⁰. Autrement dit, dans la métaphore, l'image se met pour la chose même tandis que dans la comparaison, le comparatif laisse le rapport entre les deux éléments évident.

En outre, la métaphore peut devenir plus obscure, surtout quand il s'agit d'une métaphore *in absentia*. Dans ce cas, le comparé disparaît et la métaphore travaille sur une analogie des fois moins apparente et parfois même impossible à saisir par le lecteur. Un exemple de métaphore *in absentia* serait *Le lion parle* en opposition à *Steve est un lion quand il parle*. Cette dernière construction correspond aux métaphores *in praesentia*. Dans celles-ci, le comparé et le comparant sont présents dans la

²¹⁸ SUHAMY, Henri. *Les figures de style*. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1981, p. 29.

²¹⁹ RICALENS-POURCHOT, Nicole. *Lexique des figures de style*. Paris : Armand Colin, coll. « Synthèse », 1998, p. 60.

²²⁰ GARDES-TAMINE, Joëlle. *Op.cit.*, p. 133.

composition, normalement étant liés par le verbe *être* et, selon Gardes-Tamine, construisent souvent de pseudo-définitions²²¹.

Les métaphores peuvent aussi devenir plus ou moins manifestes selon la ressemblance qu'elles proposent. Il y en a celles qui peuvent même devenir des clichés et qui reçoivent le nom de *métaphores mortes* ou *figées*, normalement lexicalisées. Selon Ricœur, elles seraient en opposition aux « métaphores vives », originales et neuves²²². Olivier Reboul propose une réflexion intéressante à ce sujet, en affirmant que le processus de ressemblance est fruit d'un sentiment global qui naît des stéréotypes qui nous sont inculqués depuis l'enfance.

Il rappelle, en plus, que dans sa *Rhétorique*, Aristote déterminait le pouvoir de la métaphore selon trois qualités : la clarté (le respect de stéréotypes), la rareté (ne pas être un cliché) et le charme (le plaisir du sujet qui se trouve devient une métaphore et la saisit, il a l'impression de résoudre un problème)²²³.

LA MÉTONYMIE

La métonymie, tout comme la métaphore, est aussi un trope, c'est-à-dire « une figure par laquelle un mot ou une expression sont détournés de leur sens propre »²²⁴. La différence de la métonymie, c'est qu'elle ne travaille pas sur le rapport de ressemblance, mais sur le rapport de la substitution d'un terme par un autre, les deux ayant un lien nécessaire, « soit existentiel, soit de voisinage », comme l'affirme Michel Aquien²²⁵. Un bon exemple serait l'expression : *boire une bonne bouteille*. Or, nous ne buvons pas la bouteille, mais son contenu, le vin. Normalement le vin se vend cependant en bouteille, de là son lien existentiel, nécessaire. Aquien ajoute encore que le mécanisme de la métonymie est souvent fondé sur l'ellipse, car pour ne pas avoir une métonymie il suffirait de compléter l'expression « boire une bonne bouteille de vin ». De là, la métonymie n'est pas le résultat d'une vision personnelle de celui qui la crée, mais de la nature des choses.

²²¹ GARDES-TAMINE, Joëlle. Op.cit., p. 134.

²²² RICOEUR, Paul. Cité par RICALENS-POURCHOT, Nicole. Op.cit., p. 62.

²²³ REBOUL, Olivier. *La Rhétorique*. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1984, p. 47-48.

²²⁴ ROBERT, 2013, p. 2633.

²²⁵ AQUIEN, Michel & MOLINIÉ, Georges. *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*. Paris : Le Livre de poche, coll. « Pochothèque », 1999, p. 588.

Axelle Beth et Elsa Marpeau proposent une classification intéressante pour bien différencier la métaphore et la comparaison de la métonymie et de la synecdoque (sur laquelle je me pencherai tout de suite) en classifiant les premières comme « figures d'*association* » et les dernières, comme « figures de *contigüité* ».

Selon elles, la métonymie serait une figure de *contigüité* où, je les cite : « le transfert est opéré par l'utilisation d'une chose ou d'une idée qui en représente une autre et avec laquelle elle entretient un rapport. Ces deux entités font pour ainsi dire partie du même monde. On opère ici par glissement ou extension de sens »²²⁶.

Dans les figures d'*association*, où se trouvent la métaphore et la comparaison, il y a une rupture d'isotopie, ce qui veut dire qu'il y a l'association entre deux choses ou deux idées qui n'ont rien à voir pour essayer de délivrer au comparé une caractéristique qui n'est pas dans son origine²²⁷.

LA SYNECDOQUE

La synecdoque ne peut être comprise qu'en rapport avec la métonymie, celle-là en étant une variation de celle-ci. Dans la synecdoque le rapport logique de contigüité se maintient, mais il se réduit à un rapport d'inclusion. L'exemple, *acheter une bonne bouteille* (en faisant un contraste avec *boire une bonne bouteille*) est une synecdoque, parce qu'ici il existe un rapport d'inclusion, une fois que on achète la bouteille de vin.

Selon la division proposée par Aquien, les synecdoques peuvent être *particularisantes*, en désignant l'ensemble par l'un de ses éléments, ou *généralisantes*, en désignant un élément par le nom de l'ensemble. Il ajoute encore la possibilité de distinguer plusieurs types d'inclusion dans la synecdoque : « le rapport partie/tout, le rapport genre/espèce, il existe le rapport matière objet (*le fer* pour *l'épée*), le rapport qualité/objet (*un rond* pour *une pièce de monnaie*), singulier/pluriel, ainsi *les ruisseaux* pour *le ruisseau* »²²⁸.

²²⁶ BETH, Axelle & MARPEAU, Elsa. Op.cit. p.24.

²²⁷ Ibidem.

²²⁸ AQUIEN, Michèle & MOLINIÉ, Georges. Op.cit., p. 707.

L'IMAGE

Le terme image soulève quelques controverses dans les dictionnaires et lexiques consultés. Tout d'abord, *Le Petit Robert 2012* classifie le mot en trois types d'emploi : le premier, « Reproduction visuelle d'un objet sensible », « reflet » ; le deuxième, « Ce qui évoque (qqch., qqn) qui correspond à (qqch., qqn) », « ressemblance » ; et le troisième, « représentation mentale d'origine sensible », « image visuelle et auditive ».

Le deuxième emploi semble être, en partie, celui qui correspond au sens que Reverdy souhaite donner au terme « image » dans son essai. Dans ce dictionnaire, cet emploi présente trois nuances : « 1. Reproduction exacte ou représentation analogique d'un être, d'une chose. Portrait, reflet. [...] 2. Ce qui évoque une réalité (en raison d'un rapport de similitude, d'analogie). Figure, icône, symbole. *L'eau qui coule, image du temps qui passe. Ce documentaire donne une image saisissante de la situation.* 3. (milieu XIIIe) Comparaison, métaphore. « *Les images sont les gravures de l'idée* » Lamartine. *Image banale, usée. Cliché. Écrivain qui s'exprime par des images. Hardiesse, justesse des images. Théorie surréaliste de l'image.* « *L'image est une création pure de l'esprit* » Reverdy²²⁹. Comme nous pouvons le voir, ce dictionnaire cite, en dernier, Reverdy, affirmant son importance dans la définition de ce terme.

Le Trésor de la langue française informatisé (TLFi) réserve une nuance spéciale pour l'emploi dans la littérature : « Figure (au sens le plus large du terme) fondée sur la similitude (notamment allégorie) ». Quelques lignes plus tard : « *En part.* [Par une restriction jugée parfois abusive] Métaphore (ou, plus rarement, comparaison). *L'image, les classiques en sont pleins! La tragédie n'est qu'images.* » Et, à la fin, le dictionnaire présente une remarque, en citant MOUNIN : « MOUNIN 1974 note, à propos de cet emploi de *image*: Terme générique assez vague utilisé depuis le XIX^e siècle pour désigner surtout les tropes fondés sur le rapport d'analogie (...), mais aussi les autres tropes, certaines figures, et de nombreuses anomalies sémantiques (...). L'image est envisagée comme un moyen de connaissance (...), ou d'expression de soi, non comme un ornement esthétique. Sous l'influence de la psychanalyse, on a souvent tendance à

²²⁹ ROBERT, p. 1276-1277.

considérer dans le terme *image* à la fois son expression linguistique et sa source inconsciente individuelle ou collective»²³⁰.

En consultant les dictionnaires plus spécialisés en rhétorique et en poétique, peu de mentions à l'image sont faites et normalement celles qui sont présentes sont assez vagues proposant de définitions difficiles à être saisies. Pour en citer quelques-unes, tout d'abord *Le Dictionnaire de Rhétorique et Poétique*, d'Aquien et Molinié, donne, soit dans la partie de la rhétorique, soit dans la partie de la poétique, l'entrée « image ». Dans celle dédiée à la rhétorique, Molinié cependant ajoute que le terme « n'appartient pas en propre au vocabulaire technique de la rhétorique, mais il y est tellement utilisé, et de façon si généralement floue, qu'il importe d'en fixer l'emploi ». Selon lui, l'image serait une certaine structuration de l'ensemble « comparaison-métaphore-métonymie » qui surgit lorsque, dans un segment, un terme qui est employé dans son sens figuré (ce qui implique son interprétation) garde un peu de sa valeur spécifique, « voilée mais tenace ». Il exemplifie avec une image de Valéry : « Luit le chef d'or que tranche à la nuque un tombeau » où le « tombeau » ne signifie pas un *tombeau* mais « l'arête d'un bassin ». Le jeu avec le mot *tranche* garde toutefois un lien avec les idées de mort du mot *tombeau*, ce qui résulte en une image sur « un tombeau »²³¹.

Dans la partie consacrée à la poétique de ce même dictionnaire, Aquien affirme que l'image se manifesterait à partir de l'établissement d'une relation subjective entre deux réalités différentes : « l'une – *thème, comparé, imagé* – qui désigne proprement ce dont il s'agit, l'autre – *phore, comparant, imageant* – mettant à profit une relation d'analogie ou de proximité avec la première ». Ensuite, il explique que pour créer une image, l'écrivain travaille sur des figures comme la comparaison, la métaphore, l'allégorie et le symbole, ces deux derniers étant à ses yeux encore plus importants dans la composition de l'image. En outre, il explicite que le rapport entre les deux réalités a beaucoup varié selon les époques. Dans la période surréaliste, sujet de notre intérêt, c'est où il est possible de remarquer surtout un désir d'étrangeté en opposition à celui de vraisemblance qui dominait auparavant les images littéraires, et il complète en citant « L'Image » de Reverdy.

²³⁰ *Trésor de la langue française informatisée*. Disponible sur le site : <http://atilf.atilf.fr/>, l'article « image », consulté entre les mois de février et avril 2014.

²³¹ AQUIEN, Michèle & MOLINIÉ, Georges. Op.cit., p. 198.

En guise de conclusion, Aquien problématise encore sur la question du statut de l'image en soulignant que, dans la poésie moderne, il n'est plus souhaitable d'illustrer quelque chose, l'usage de l'image n'a plus l'intention de se servir d'un élément externe pour rendre son texte plus compréhensible. Au contraire, la poésie moderne se concentre sur une logique interne à son texte et de rien aidera l'interpréter si non par rapport à ce qu'elle-même l'est. Et là, il cite Meschonnic (*Pour la poésie I*) qui affirme « L'image est syntaxe, et non reflet du réel » et Octavio Paz qui, dans *L'Arc et la lyre*, dit : « Le sens de l'image est l'image même ».

L'auteur du *Dictionnaire de poésie* termine en citant de nouveau Reverdy, cette fois dans son essai intitulé « Cette émotion appelé poésie ». De là, je reprends l'extrait: « Elle [l'image] est l'acte magique de transmutation du réel extérieur en réel intérieur, sans lequel l'homme n'aurait jamais pu surmonter l'obstacle inconcevable que la nature dressait devant lui »²³².

Henri Suhamy, de son côté, propose une classification intéressante. Tout d'abord, il considère comme image les métaphores et les comparaisons, même s'il soulève la question d'appartenance de ces dernières dans cette catégorie. Il souligne que l'image réside avant tout dans le domaine de la sensibilité et que, peut-être à cette raison, elle devient une notion complexe que dans la poésie moderne se produit d'une façon encore plus extrême, étant donné qu'on y essaiera toujours de mettre en parallèle des thèmes différents, en essayant « [d']aller le plus loin possible dans la démarche poétique ».

Ensuite Suhamy propose une division de l'image en deux genres : l'image chimérique et l'image surréaliste. Selon lui, la première serait davantage liée à la fantaisie et aux pratiques romantiques qui introduisent des images normalement par des constructions verbales comme *paraître* et *sembler*. Et il cite Chateaubriand : « À l'orient, la lune touchant l'horizon comme semblait reposer immobile sur les côtes lointaines ; à l'occident, la voûte du ciel paraissait en une mer de diamants et de saphirs, dans laquelle le soleil, à demi plongé, avait l'air de se dissoudre ». La deuxième, travaille sur une syntaxe comparative (l'idée de Meschonnic y revient du travail de l'image comme quelque chose d'essentiellement textuel) qui établit une similitude, je

²³² AQUEN, Michèle & MOLINIÉ, Georges. Op.cit., p. 563-564.

le cite, « par la volonté ou la vision de l'auteur, et transgresse la règle de ressemblances ».

Cette transgression semble cependant toujours correspondre à une découverte de rapports qui étaient latents entre les objets et qui ne sont pas imposés par l'auteur qui construit l'image. Suhamy conclut que ces images « sont formellement des comparaisons, mais spirituellement ce sont plutôt des métaphores ». De là, son inclusion de la comparaison et de la métaphore dans la même catégorie de l'image, même si cette dernière semble correspondre plus au procédé sensible de l'image²³³.

Après parcourir ce petit chemin de recherche, il est possible de comprendre l'intérêt de Reverdy en établissant un concept qui rend compte du travail de l'image dans la poésie moderne. Différemment de la définition proposée par *le Petit Robert*, et par Suhamy et Molinié, Reverdy ne fait jamais une référence dans ses essais à la métaphore. En ce qui concerne la comparaison, il souligne que celle-ci n'est pas dans le processus de l'image, peut-être pour la considérer résultant d'un procédé logique qui est absent dans l'image reverdienne. Certes, dans l'image de Reverdy il a une conscience qui agit à la quête de la justesse de rapports qui étaient encore inexplorés. Cependant, ces rapports ne font pas partie de l'imaginaire commun, de la pensée logique des gens.

L'analogie, par contre, est citée comme un moyen de création. Il la définit comme : « une *ressemblance de rapports*, or de la nature de ces rapports dépend la force ou la faiblesse de l'image créée ». Et c'est là que la définition du *TLFI*, qui définit l'image comme une figure fondée dans la similitude, terme synonyme de l'analogie, semble être la plus proche de celle de Reverdy. Un autre point de convergence avec ce dictionnaire, semble être que ce dernier affirme que l'image n'est que quelque chose de particulier à l'auteur, un moyen par lequel ce dernier s'exprime et qui sert à lui révéler quelque chose que, sans doute, lui-même méconnaissait.

Cette révélation est le fruit du pouvoir de transgression de l'image, qui dépasse ce que le sens commun attendait des rapports entre les réalités qui sont approchées, pour y montrer des rapports qui n'avaient jamais été faits et qui toutefois existent. Ici, nous pouvons penser au désir d'étrangeté souligné d'une façon très heureuse par Suhamy. L'image fait partie de la poésie non plus pour y apporter un élément externe qui lui

²³³ SUHAMY, Henri. Op.cit., p. 29-37.

servirait d'explication, de complément à la logique de son texte en le rendant plus clair, mais pour composer une logique interne du texte, ne devant rien au réel. C'est de là que Meschonnic et Octavio Paz, comme Aquien les cite, vont parler d'une impossibilité d'expliquer l'image, parce qu'elle est ce qu'elle est.

En plaçant l'image comme une figure prioritaire pour la poésie moderne et contemporaine, Reverdy met en lumière l'autonomie du poète et de son travail, puisque différemment de la comparaison et de la métaphore (tout comme de la métonymie et de la synecdoque), ici le rapport avec le réel n'a plus de valeur. Par contre, les liens créés ou, encore mieux, découverts dans la création de l'image entre deux réalités qui sont rapprochées révèlent de nouvelles connexions qui n'étaient apparemment pas encore travaillées. Étienne-Alain Hubert commente aussi cette primauté de l'image :

« Puisqu'il n'y a pas pour lui de sujet 'poétique' et puisque la poésie moderne échappe à la plupart des codifications traditionnelles (mètre, prosodie, etc.) qui étaient des marques de poéticité, on comprend que la découverte de l'image comme moyen poétique privilégié constitue une étape décisive dans la recherche d'une spécificité de la poésie nouvelle. La place dominante- non exclusive, certes – que prend l'image par rapport aux autres moyens d'expression est une pièce essentielle de 'l'esthétique' se dégageant des œuvres qui représentent aux yeux de Reverdy l'authentique modernité ».

Si cette définition de l'image donnée par Reverdy est devenue si connue et présente dans les dictionnaires et textes qui font référence à ce terme, ce n'est en partie qu'en raison de la reprise et de la discussion faite par André Breton dans son premier *Manifeste du Surréalisme*, en 1924.

CHAPITRE IV

IMAGE : REVERDY ET LES SURREALISTES

Reverdy a eu une grande influence sur le mouvement surréaliste. À côté de Birot, d'Apollinaire et dès la fondation de sa revue *Nord-Sud*, il a fait figure d'un modèle. Un exemple illustratif est lors qu'il reçoit le prix *Nouveau Monde* et est critiqué par *Les Nouvelles littéraires* qui déclarait que Max Jacob, Philippe Soupault, Aragon, Breton étaient des poètes plus qualifiés à gagner ce prix. À cette critique, Aragon, Breton et Soupault répondent avec une belle lettre adressé au *Journal littéraire*, le 31 mai 1924, de laquelle nous proposons cet extrait : « ...Notre littérature, que nous vous remercions d'apprécier, est très inférieure à celle de Reverdy. Nous ne craignons pas en effet de déclarer que Reverdy est actuellement le plus grand poète vivant. Nous ne sommes auprès de lui que des enfants... »²³⁴

En octobre de la même année, André Breton reprend dans le début de son *Manifeste du surréalisme* l'essai de Reverdy, en le citant : « L'image est une création pure de l'esprit [...] » et commente : « Ces mots, quoique sibyllins pour les profanes, étaient de très forts révélateurs et je les méditais longtemps. Mais l'image me fuyait. L'esthétique de Reverdy, esthétique tout *a posteriori*, me faisait prendre les effets pour les causes. C'est sur ces entrefaites que je fus amené à renoncer définitivement mon point de vue »²³⁵.

Il est important d'observer que dans ce manifeste, Breton est en train de raconter ses découvertes, ses tentatives et ses conclusions dans sa formation comme poète, et surtout comme surréaliste. Dans cet extrait, nous notons que Reverdy a joué un important rôle dans ce parcours que, à la fin, il (Breton) juge faux. Pour Breton, l'image ne peut pas être une création pure de l'esprit, les images ne peuvent pas être préméditées. Quelques lignes après, il continue :

²³⁴ Cité par NADEAU, Maurice. *Histoire du surréalisme*. Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 1964, p. 23.

²³⁵ BRETON, André. « Manifeste du surréalisme » (1924). In : *Manifestes du surréalisme*. Paris : Folio, coll. « Essais », 1962, p. 31.

«[...] il ne semble pas possible rapprocher volontairement ce qu'il [Reverdy] appelle 'deux réalités distantes'. Le rapprochement se fait ou ne se fait pas, voilà tout. Je nie, pour ma part, de la façon la plus formelle, que chez Reverdy des images telles que : 'Dans le ruisseau il y a une chanson qui coule' ou : 'Le jour s'est déplié comme une nappe blanche' ou : 'Le monde rentre dans un sac' offrent le moindre degré de préméditation. Il est faux, selon moi, de prétendre que 'l'esprit a saisi les rapports' des deux réalités en présence. Il n'a, pour commencer, rien saisi consciemment »²³⁶.

Il est possible de remarquer dans les lettres échangées avec Breton, dans cette même époque, comment Reverdy était touché des citations que son ami faisait dans son manifeste. Dans une lettre du 23 octobre 1924, Reverdy exprime son excitation lorsqu'il a reçu le livre de son ami : « J'ai reçu tout à l'heure votre livre. Au premier coup d'œil jeté sur votre émouvante préface, je vois – je m'y attendais – que rien ne nous sépare radicalement »²³⁷. Et il répond fermement dans la même lettre qu'il aussi ne pense pas que ces rapports sont perçus consciemment par l'esprit.

En effet, ce qui semble établir des divergences entre les deux auteurs est la place de la conscience dans le processus de création de l'image. Selon Étienne-Alain Hubert, quand Reverdy écrit dans son essai que l'image « n'est pas forte parce qu'elle est **brutale** et **fantastique** » (le caractère gras est de Reverdy), il est en train de se diriger à Breton. Et il l'explique : « Breton et Reverdy ne paraissent pas avoir attendu 1924 pour mesurer leur divergence : d'un côté l'image arbitraire, désorientée ; de l'autre, celle qui possède les pouvoirs de la surprise tout en demeurant motivée »²³⁸.

Dans un article de Michel Collot, celui-ci trace de belles comparaisons entre les images de Reverdy et de Breton et conclut que les images reverdiennes sont normalement plus simples puisqu'elles rapprochent toujours des réalités familières (Reverdy même souligne dans son essai l'importance du rapport entre les réalités rapprochées n'être pas trop distants au point que celles-ci soient opposées), tandis que les images surréalistes accentuent la distance entre le comparé et le comparant. Je le cite :

²³⁶ BRETON, André. Op.cit., p. 48-49.

²³⁷ REVERDY, Pierre. « Trente-deux lettres inédites à André Breton ». *Études littéraires*, vol.3, n°1, 1970, p. 112-113.

²³⁸ HUBERT, É.-A. "Autour de la théorie de l'image de Pierre Reverdy ». In: *Circonstances de la poésie : Reverdy, Apollinaire, Surréalisme*. Paris : Klincksieck, 2010, p. 23.

« [...] Reverdy recherche non seulement la justesse dans chaque image, mais aussi une certaine cohérence d'une image à une autre. Cette cohérence, il faut sans doute l'attribuer au rôle que Reverdy réserve à 'l'esprit', qui 'saisit' les 'rapports' entre les termes de l'image et en garantit la justesse. Cette conception s'oppose à la démarche surréaliste, pour qui l'image doit être le produit des hasards d'une écriture automatique, hors du contrôle de la conscience. »²³⁹

Même si cette distance s'accroîtra avec le temps, Breton, Aragon et les surréalistes reconnaîtront toujours en Reverdy un grand poète qui a lancé les bases pour leur mouvement. Je cite ce petit extrait du bel hommage qu'Aragon a écrit lors de la mort de Reverdy : « Il était, quand nous avions vingt ans, Soupault, Breton, Eluard et moi, toute la pureté pour nous du monde. Notre immédiat aîné, le poète exemplaire. La vie a bien pu entre nous couler, elle n'a jamais brouillé cette image »²⁴⁰.

²³⁹ COLLOT, Michel. « Pierre Reverdy ». In: JARRY, Michel (dir.). *Dictionnaire de poésie : de Baudelaire à nos jours*. Paris : PUF, 2001, p. 675.

²⁴⁰ ARAGON, Louis. « Un soleil s'est couché à Solesmes ». In : SAILLET, Maurice (org.). *Pierre Reverdy (1899-1960)*. Mercure de France, Op.cit., p. 125.

CHAPITRE V

ANALYSE D'UN CHOIX DE POÈMES DE REVERDY

« SUJETS », *CALE-SÈCHE 1913-1916*

La date exacte de l'écriture de « Sujets » nous échappe, vu que sa première parution ne serait qu'en 1949, dans *Main d'œuvre* où Reverdy décide d'incorporer les premiers poèmes de sa production, regroupés sous le titre *Cale Sèche*. Les poèmes de ce recueil auraient été écrits entre les années 1913 et 1915, comme il a été indiqué à côté du titre. Étienne-Alain Hubert observe que cette section n'était pas prévue lors de la composition de *Main d'œuvre*. Reverdy l'a ajoutée quand son impression avait déjà commencé dans l'Imprimerie Darantière à Dijon : « Reverdy tient à soumettre au lecteur ce qu'il a conservé de la production de ses débuts »²⁴¹.

La raison de cet ajout à la dernière minute est aussi donnée par Hubert. Selon lui, Reverdy venait de découvrir *Premier poèmes, 1913-1921*, de Paul Eluard, publié en 1948 dont la date (1913) n'est justifiée que par un seul texte, « Le Fou parle ». Cette plaquette plaçait Eluard à côté des fondateurs de la poésie moderne, à savoir Apollinaire, Jacob et Reverdy. D'où l'envie de ce dernier de faire voir à son public le début de sa production sous le titre *Cale sèche* représentant son ancien travail sur ses textes initiaux qui surgissent pour la première fois plus de trente ans après, mais qui le mettent à la place du rôle d'initiateur, comme les surréalistes l'ont toujours affirmé²⁴².

Placé à la vingt-troisième position d'un ensemble de vingt-neuf poèmes, « Sujets » est composé d'une seule strophe, longue, qui compte cinquante-six vers. Les vers, libres de ponctuation, présentent des rimes qui ne sont pas régulières mais fréquentes, prêtant une belle sonorité au poème. Je le partage en trois parties : « Assez », qui va jusqu'au dix-huitième vers ; « La lutte », du dix-neuvième au quarante-et-unième vers ; et « Le changement », jusqu'au cinquante-sixième vers.

²⁴¹ HUBERT, Étienne-Alain. *Bibliographie des écrits de Pierre Reverdy*. Op.cit., p. 108.

²⁴² HUBERT, Étienne-Alain. « Notices et notes ». In : REVERDY, Pierre. *Œuvres complètes*. Paris : Flammarion, tome II, 2010, p. 1488.

ASSEZ

La première partie de « Sujets » est assez impersonnelle. Le moi poétique ne se manifeste pas en tant que « je ». Il choisit plutôt un « il » quiconque, peut-être un homme des lettres, qui est perdu entre les vieilleries des manifestations littéraires qui ne le représentent plus. Les deux premiers vers du poème donnent d'emblée le ton :

« Assez chanté les nuits et le soleil
Assez chanté les tours et les airs d'autrefois » (v.1-2)

Le moi poétique débute par un proteste. Les éléments évoqués (« les nuits », « le soleil », « les tours » et « les aires ») renvoient à une critique aux anciennes écoles, critique qui semble être tout d'abord plus dirigée aux symbolistes. Ici, les éléments choisis renferment cette idée de travailler sur des symboles qui communiqueraient un sentiment universel. « Parler comme tout un chacun, ou plutôt faire croire à cette communauté de langage »²⁴³, c'était le but des symbolistes, selon Jean Pierre Bertrand. Comme j'ai déjà mentionné, dans son *Essai d'esthétique littéraire* (1917), Reverdy expose d'une manière plus explicite ses antipathies envers ce mouvement, en disant que leur problème a été toujours d'extérioriser « un sentiment momentanée », c'est-à-dire pas nouveau et propre à son œuvre²⁴⁴

En outre, le moi poétique fait mention aux « tours » et aux « airs d'autrefois ». Le premier me fait penser à la « tour d'ivoire » de parnassiens et leur fidélité aux formes poétiques traditionnelles qui plaçait le poète dans un lieu éloigné de sa société. Ces « tours » peuvent aussi représenter tous leurs efforts de travailler sur la langue et l'ajuster à la forme souhaitée. Les « aires » font mention à la musique et aux rimes, vues comme des moyens essentiels dans l'art de symbolistes et de parnassiens. Impossible de

²⁴³ BERTRAND, Jean-Pierre. *Les poètes de la modernité, de Baudelaire à Apollinaire*. Paris : Seuil, 2006, p. 235.

²⁴⁴ Voir le chapitre II de cette partie de la thèse intitulé « Les textes de *Nord-Sud* : notes et essais » où j'analyse cet essai.

ne pas se souvenir « De la musique avant toute chose » de Verlaine qui a été aussi dans le premier vers de son « Art poétique ».

Gérard Bocholier commente cette critique de Reverdy de la musique comme un moyen privilégié en poésie : « La musique [...] lui apparaît comme une redoutable enchantresse qui endort la conscience, berce la lucidité. Ajoutons qu'elle lui semble sans doute facile et trompeuse, bien qu'étant revêtue de dehors très séduisants : 'Elle a été, à partir du symbolisme, la tentation des poètes, et leur plus dangereux écueil' »²⁴⁵.

Cela dit, il souhaite « renouveler la façade des mots » pour pouvoir donner de la parole à ceux qui ne sont pas capables de dire. Il est intéressant de souligner l'importance donnée au signifiant du mot, voire sa « façade », déjà remarquée dans d'autres textes de Reverdy. Il croit toujours que le travail mené par la poésie est avant tout un travail sur le langage, sur les mots. Jean-Yves Debreuille est de la même opinion : « [...] Reverdy appartient à ces artistes qui ont tenté de nous montrer depuis le début du siècle qu'en matière de création, le jeu avec les signifiants était la seule affaire sérieuse »²⁴⁶. Les signifiants sont au centre de son esthétique, ce sont les termes qui rapprochés créeront une nouvelle image. Le choix de ces termes est d'une extrême importance, car ce ne sont qu'eux les seuls capables de faire jaillir une nouvelle émotion. Nous nous souviendrons de *l'Émotion* où Reverdy qualifie l'œuvre d'art littéraire comme celle qui ne peut pas « être conçue et réalisé autrement qu'écrite »²⁴⁷. Différemment des symbolistes qui croient que le terme ne nomme jamais d'une façon directe l'idée qu'ils désirent communiquer, qu'il n'est qu'un moyen d'aboutir à une communion universelle. Enrico Guaraldo parle d'un « antisymbolisme » évident dans l'esthétique de Reverdy : « Dans cette poésie [de Reverdy], donc, un arbre est un arbre, un toit est un toit, et le lecteur doit s'habituer à percevoir l'arbre et le toit dans leur réalité, sans chercher de sursignifiés »²⁴⁸.

Cette ancienne façon de pratiquer la poésie a fini par limiter l'homme des lettres, il ne trouve plus une façon de s'exprimer. Il se voit dans une condition triste et aussi d'ennui de quelqu'un qui ne réussit pas à s'exprimer (le « cœur » « lourd », v. 5 ; une

²⁴⁵ BOCHOLIER, Gérard. « Il s'agit de continuer... ». In : LECLERC, Yvan (org.). *Lire Reverdy*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1990, p. 53-54.

²⁴⁶ DEBREUILLE, Jean-Yves. « L'Éclat de la fracture: jeux de lignes et sursis de lumière dans *La Liberté des mers* ». In : LECLERC, Yvan, Op.cit., p. 99.

²⁴⁷ REVERDY, Pierre. « Essai d'esthétique littéraire ». In: *Œuvres complètes, Tome I*. Op.cit., p. 482.

²⁴⁸ GUARALDO, Enrico. « Topoi, essences, expérience vécue ». In: COLLOT, Michel & MATHIEU, Jean-Claude (orgs.). *Reverdy aujourd'hui*. Paris : Presses de l'école normale supérieure, 1992, p. 45.

« mémoire sans éclat », v.6 ; et un « esprit qui se rendort aussitôt qu'éveillé », v. 7). Le responsable de cette condition est le « monde qui revient toujours au même endroit » (v.8), « avec les mêmes sens » (v. 9) et « le même nombre aussi » (v.10). On pourrait penser au nombre de vers qui reprennent sans doute l'idée de la pratique d'une poésie formelle citée dans l'ouverture du poème.

À partir du onzième vers, l'attention est portée encore plus spécifiquement sur quelqu'un : « Mais que pense encore celui-ci » (v.11). « Il ne dit rien » (v.12), « Il ne sait pas parler » (v.13) et « il attend le signal pour rire ou pour pleurer » (v.15). Celui-ci ne se connaît pas ou peut-être ne se permet pas de se manifester en tant que soi-même. Ces vers me font penser au commentaire d'Odysseus Elytis dans *Le Mercure de France* dédié à Reverdy en 1962. L'éloge qu'il rendait au poète était justement de sa capacité, parmi toutes les modes des débuts du XXe siècle, de rester fidèle à ses formes, à son art, à sa pureté de moyens, pour en parler avec les mots de Reverdy lui-même. Il commente :

« La chose la plus difficile au monde est d'être véritablement soi-même. Je serais tenté de dire que la définition la moins contestable de la poésie est celle d'une voie où cette coïncidence avec soi-même devient possible. »²⁴⁹

Mais qui serait « celui-ci » ? Le poète ? Encore l'homme des lettres incapable de produire ? Ce que nous savons, c'est que les mots et les idées lui échappent, rendant impossible la manifestation de son esprit. « La flamme qui descend » sur son visage (v.15) et son sang « qui se repent » (v.16) marquent sa souffrance de ne pouvoir pas aboutir à sa propre expression, à soi-même.

LA LUTTE

²⁴⁹ ELYTIS, Odysseus. « Pierre Reverdy entre la Grèce et Solesmes ». In : SAILLET, Maurice (org.) *Pierre Reverdy (1899-1960). Mercure de France*, n°1180, janvier 1962, p. 73.

La deuxième partie est marquée par la prise de la parole du « je » qui, en faisant usage des temps verbaux du passé, décide de raconter l'aventure de sa formation comme poète. Dès le début, il affirme que ce qu'il cherche à atteindre est un « objet », ce qui prouve que depuis le commencement de sa carrière, et peut-être surtout dans cette période, le dialogue très proche de son esthétique avec celle de la peinture cubiste. Comme il a été auparavant commenté, les cubistes prônaient que leurs œuvres viendraient se ranger parmi les autres objets du monde, sans rien représenter de celui-ci, mais comme quelque chose de plus, comme une nouvelle réalité à être observée. Reverdy conçoit le poème aussi en tant qu'un objet. Étienne-Alain Hubert, dans son article intitulé « La 'grande réalité' », rappelle prudemment de ce que Max Jacob avait dit dans sa préface au *Cornet à dès* : « Le poème est un objet construit ». Et cette construction se passerait, si possible, des retouches, comme le raconte Alain Lupy dans son témoignage pour *Mercur de France* : « Il [Reverdy] disait : 'Un bon poème sort tout fait. La retouche n'est qu'un heureux accident, et si elle n'est pas merveilleuse, elle risque de tout abîmer »²⁵⁰.

Cet objet était, au départ, « trop haut » (v.19) pour que le moi poétique le saisisse. Cependant, cette impossibilité a lentement vu son terme : « Mais attendez comme j'attends » (v. 21). Lorsqu'il croyait qu'il pourrait dormir : « Les oiseaux se sont mis à chanter/ Et peu après les femmes à parler/ Les enfants à crier et à rire » (v.27-29). Il faut noter que l'état de création pour Reverdy se donne toujours quand il est éveillé, ce qui se diffère de l'état de demi-sommeil de l'écriture automatique de surréalistes. En plus, cet état a lieu normalement pendant la nuit. Odile Bombarde, dans son article « Rêve et nuit », trace bien cette différence entre Reverdy et les surréalistes en ce qui concerne leur façon de comprendre le mot rêve. Il souligne que chez Reverdy, le rêve n'est jamais concomitant au sommeil. Je cite son commentaire qui est intercalé des affirmations de Reverdy lui-même : « C'est dans la nuit que 'nous sommes au plus près de la vie sérieuse', la nuit qui 'tourbillonne à l'horizon du rêve' où elle est rencontrée, ou plutôt obtenue. Le rêve fécond est associé par Reverdy à la vigilance nocturne, il est reçu dans une attitude qui n'est plus celle du dormeur »²⁵¹.

²⁵⁰ LUPY, Alain. « Reverdy vu de Solesmes ». In : *Mercur de France*, 1962, p. 339.

²⁵¹ BOMBARDE, Odile. « Rêve et nuit ». In : COLLOT, Michel & MATHIEU, Jean-Claude (orgs.). *Op.cit.*, p. 80.

L'enivrement accompagne cette énergie productrice : « Pendant cette course enivrante/ On pourrait devenir fou de joie/ Le cœur illuminé ». Mais cette exaltation va vite trouver son ennui et mettre le moi poétique à nouveau dans une impasse qui prend la forme d'un mur : « Cependant les miracles renouvelés tant de fois deviennent fatigants/ J'étais seul devant le mur sans fin rebelle à mes efforts » (v.37 et 38). Présent dès ce poème liminaire de la carrière de Reverdy, le mur réapparaît souvent dans ses poèmes comme un symbole de son échec, de son impossibilité d'agir. Les commentaires sont d'Enrico Guaraldo :

« Son malheur [du moi poétique] naît d'une parfaite impuissance, et l'image du mur – peut-être la plus célèbre des images reverdyennes – parvient à le montrer admirablement. 'Toujours ce mur, cet immense mur' : un mur infranchissable sépare le Poète de l'idéal, l'obligeant à reconnaître sont terrible 'moins' »²⁵².

Néanmoins, une porte figure dans ce mur. Elle est lourde, mais il réussit à la franchir. De l'autre côté il reste « Debout entre les hauts portants » (v.40), « immobile » et en les regardant « souvent » (v.41). Ces « hauts portants » seraient-ils ses camarades, ceux qui sont plus expérimentés, lesquels il admire ? L'adjectif « haut » nous mène à croire que ce serait ceux qu'il considère les grands, les meilleurs. Il les regarde, il les observe.

LE CHANGEMENT

L'adverbe « Puis » inaugure la troisième partie marquant le changement d'état du moi poétique dans le poème. Il continue : « un grand changement dans l'ordre est survenu » (v.42). Dans cette nouvelle ordre, « La joie [lui] étai[t] aussi pénible que l'ennui » (v.43). Quoi qu'il en soit, le moi poétique résiste : « j'ai continué avec plus d'ardeur et j'ai suivi » (v.44). Ce parcours, cette poursuite, n'était pas facile, car il y

²⁵² GUARALDO, Enrico. « Topoi, essences, expériences vécues ». In: COLLOT, Michel & MATHIEU, Jean-Claude (orgs.). Op.cit., p.43.

avait des « présages funestes » (v.45). Mais c'est dans cet acharnement que le « néant » s'éloigne petit à petit pour faire de la place à sa naissance dans un « monde » « vert ».

Il est remarquable l'emphase donnée à la souffrance par laquelle le moi poétique a passé pour se voir naître comme un poète. Le manque d'informations, de commentaires sur la vie de Reverdy, dont il se gardait toujours d'en parler, ne nous laisse pas savoir combien il était dédié à sa pratique, combien d'heures il passait sur un poème ou même en travaillant sur ses textes pendant une journée. Cependant, dans ses écrits, la référence à la souffrance et à la blessure comme la source de son écriture est fréquente. Dans *En vrac*, il commente : « De ma plume ne peuvent s'écouler que de vagues approximations, sans autre support qu'une certaine énergie incontrôlable – quelque chose comme des gouttes de sang qui jailliraient d'une blessure sans grande gravité, juste ce qu'il faut, au contraire, pour donner le signe que le patient n'est pas encore mort »²⁵³.

Il est intéressant d'observer l'image qu'il construit pour enregistrer cette naissance: le « néant recul[e] » (v.46) et le « vert » (v.47) gagne place. Dans l'œuvre de Reverdy, les couleurs sont normalement absentes. Et si elles sont présentes, la préférence est toujours pour des couleurs neutres, comme le blanc, le gris et le noir. Le vert cependant est souvent présent dans l'image d'un arbre comme un objet qui représente la vie, la production et des fois même le poète (j'y retournerai dans les analyses postérieures).

Dans ce nouveau monde où il se trouve comme poète, il y a une « tête » qui a « de gros yeux en boule qui font peur ». Les têtes sont aussi des figures habituelles dans la poésie de Reverdy. Jean-Luc Steinmetz attire l'attention à ce qu'elles se présentent toujours comme étant dissociées du corps, comme des objets. Des fois, il est possible, selon ce dernier, de les associer au poète lui-même qui met une partie de son corps (surtout la tête) dans une certaine distance de lui-même pour en faire une espèce d'autocritique²⁵⁴. Ici, dans « Sujets », il est difficile d'identifier s'il s'agit de la tête du moi poétique ou non. Ce que l'on sait, c'est qu'elle fait peur. Le moi poétique souhaite peut-être souligner son caractère attentif pendant la production poétique, les gros yeux

²⁵³ REVERDY, Pierre. *En vrac*. In : Idem. *Œuvres Complètes, Tome II*. Op.cit., p. 831.

²⁵⁴ STEINMETZ, Jean-Luc. « Écarts ». In: LECLERC, Yvan. Op.cit., p. 66-67.

sont bien ouverts pour tout observer et bien pouvoir travailler sur le choix des mots et la justesse de leurs approximations.

En plus, le moi poétique assume sa position d'en tant que travailleur de la nuit, comme il a déjà été mentionné dans la deuxième partie (« Je préfère la nuit les lumières et la fumée des pipes », v. 49). Outre la nuit, « l'azur » est cité comme quelque chose qui lui est cher. Reverdy enregistre son admiration envers l'héritage mallarméen. Selon Mortimer Guimey, Rimbaud et Mallarmé seraient les deux grandes influences dans la carrière de Reverdy, surtout en ce qui concerne sa façon de créer. Rimbaud est celui qui l'inspire dans la descente aux enfers, dans le dérèglement de tous les sens. Mallarmé, c'est celui de la montée vers le ciel. Je cite Guimey : « Le travail du poète, qui doit constamment puiser dans l'inconscient l'or du rêve et de la mémoire, se fait en deux directions opposées. Il y a d'abord la descente 'au plus bas de la mine' qui sera nécessairement suivie de la montée, c'est-à-dire du pénible travail pour extérioriser le matériau refoulé dans les recoins de la personnalité ». Dans l'esprit du moi poétique s'opère ce dérèglement systématique des sens suggéré par Rimbaud, tandis que dans le travail qui est fait sur ce qui naît de l'esprit est plutôt guidé par les enseignements de Mallarmé qui soulignait toujours l'importance du choix des mots comme étant le responsable pour faire surgir le poème. Je cite Guimey : « Guidé par les impulsions d'un inconscient échappant à tout contrôle rationnel, le poète choisit quelques mots-objets qu'il juxtapose de façon à donner au poème une forme finale indépendant de sa genèse et de tout autre chose »²⁵⁵.

Cet « azur », il l'aime sur « les cartes postales/ Avec la mer et les jardins remplis d'arbres ». Les références à la nature dans la poésie de Reverdy ne sont pas rares, mais elles sont simples, sans trop d'élaborations. Les arbres, comme j'ai déjà commenté, sont souvent présentes tout comme la, peut-être parce que Reverdy est un homme de la Méditerranée. Jean Rousselot commente que « [Reverdy] n'a jamais cessé, en réalité, d'avoir la nostalgie lancinante d'un domaine soleilux où il a grandi comme un arbre de pleine terre, comme un animal innocent, et dans lequel il a contracté l'inguérissable amour-fou de la nature »²⁵⁶.

²⁵⁵ GUIMEY, Mortimer. *La poésie de Pierre Reverdy*. Genève : Librairie de l'université, Georg Editeur, 1966, p. 198.

²⁵⁶ ROUSSELOT, Jean. *Pierre Reverdy*. Paris: Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1951, p. 11.

Les trois derniers vers sont peut-être les plus forts du poème où les images gagnent une place importante pour vraiment montrer ce qu'il importe au moi-poétique dans sa nouvelle esthétique :

« Allons vers les tables de marbre et les bouquets d'allumettes rouges
 Nous allons commencer la vie nocturne
 Et tout à fait impersonnelle » (v. 54-56)

« les tables de marbre » et « les bouquets d'allumettes rouges » explicitent la façon dont le moi poétique désire travailler sur les mots. De la première image, nous pouvons penser à une référence au travail (« table »). Le matériel choisi, le « marbre », est un matériel difficile à travailler, comme il en est celui de la poésie. La deuxième image est peut-être une illustration de comment le moi poétique souhaite construire ses images. Entre les roses et les allumettes, deux réalités bien éloignées, il existe un lien : la couleur rouge qui est à leur bout. La justesse du rapprochement entre ces deux objets réside sur ce trait, ce qui permet au poète de construire cette image, inusitée et réussite.

Le choix du mot « bouquet », nous renvoie aussi à l'extrait (cité dans cette thèse²⁵⁷) de « Crise de vers » de Mallarmé. Je le répète, « Je dis une fleur !et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave l'absente de tous bouquets »²⁵⁸. Différemment de Mallarmé, qui souhaite jouer avec les signifiants et l'absence de leurs signifiés, Reverdy montre peut-être qu'il ne laissera pas les signifiés de côtés, mais jouera avec eux pour créer ces images. En prenant un syntagme (et une image) assez commun « bouquet de roses rouges », il change l'objet central, les « roses », pour des « allumettes », pour créer une image qui aura la source de sa force justement dans la liaison que nous pouvons faire entre ces deux objets : les roses et les allumettes. Le « bouquet » est nécessaire parce que c'est lui qui construit la force de l'image en nous faisant penser aux roses.

²⁵⁷ Voir les lignes consacrées à Mallarmé dans le chapitre VI de la première partie de cette thèse.

²⁵⁸ MALLARMÉ, Stéphane. « Crise de vers ». Idem. *Igitur, Divagations, Un coup de dès*. Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 1976, p. 251.

Dans cette naissance comme poète, il commencera sa « vie nocturne », nouvelle mention à son activité d'écriture qui se révèle plus furtive pendant la nuit, et « impersonnelle ». Surtout dans cette première époque de la carrière de Reverdy, qui va jusqu'à la période de Solesmes, il cherche à faire une poésie « tout à fait impersonnelle ». Il est remarquable la préférence dans l'univers de ses poèmes d'une neutralité qui ne cède pas la place à des rapports personnels plus intimes ni avec les objets, ni avec les personnages qui y sont introduits. Normalement, tout est nommé par « il » ou même « on ». Enrico Guaraldo mène une belle interprétation à propos de cette impersonnalité de Reverdy. Selon lui, elle serait essentielle pour sa production. Ce manque de personnalité serait le reflet de combien le poète se considère comme un « moins », comme un « manque-à-être ». Et c'est justement cette incomplétude qui le mène à écrire. Guaraldo arrive même à composer un aphorisme, pour exemplifier comment fonctionnerait cette démarche : « Plus je pense – moins je suis- plus je suis »²⁵⁹.

EN RÉSUMÉ

En débutant par un ton assez agressif, Reverdy inaugure son art poétique en reniant ses antécédents, surtout les symbolistes et les parnassiens, et en déclarant que la métrique et la musique lui sont tout à fait dispensables. À partir de ces critiques, il commence le récit de son aventure comme poète. Si avant il n'était pas capable de se prononcer en croyant que l'objet, c'est-à-dire, la concrétisation de son travail sous la forme du poème, était trop loin, voire inapprochable, il a vu que tout « rev[en]t à temps » (v.23). L'inspiration lui est arrivée en le laissant éveillé. Cette découverte a été accompagnée de beaucoup de souffrance qui lui était nécessaire pour aboutir à sa formation. Enfin, il ferme son poème en annonçant qu'il se mettrait au travail et que cela se ferait, ce que nous pouvons en déduire, surtout à partir de la construction des images.

Deux questions peuvent être soulevées lors de la lecture de ce poème. La première concerne le rejet de Reverdy envers ces antécédents. Mortimer Guimey voit

²⁵⁹ GUARALDO, Enrico. Op.cit., p. 44.

dans son début l'expression du désir de Reverdy de « partir de zéro »²⁶⁰. À mon avis, Reverdy est loin de faire table rase du passé, comme nous avons pu vérifier avec son essai intitulé « Tradition »²⁶¹ ainsi que dans d'autres écrits où il rend éloge aux écoles qui ont su profiter de la collaboration des ses antécédents. Et lui-même le fait dès que l'occasion se présente. À propos, par exemple, de la discussion sur les origines du poème en prose, querelle qui l'a indisposé auprès de Max Jacob, il ne cesse jamais de répéter sa dette envers Rimbaud. Outre Rimbaud, dans « Sujets », l'éloge à Mallarmé est aussi évident. Et là, Guimey en est d'accord :

« Malgré son profond désir de retrouver les sources mêmes de la poésie en partant du zéro, il voit l'importance de la question que Mallarmé a posée. Les mots sont le matériau dont on fait le poème, et c'est Mallarmé qui, cinquante ans plus tôt, avait dit qu'on ne fait pas un poème avec des idées mais avec des mots. »²⁶²

La deuxième question peut même sembler à un paradoxe. Le moi poétique termine son poème en disant que toute sa production sera « tout à fait impersonnelle ». Cependant, quelques lignes avant, il déclare le besoin de se retrouver, de pouvoir agir comme poète de la façon dont il le souhaite. Il semble que tout son chemin de découverte a été parcouru pour aboutir à ce moment où il est capable de s'exprimer soi-même, de sa façon, de rire de ce qu'il, lui-même, trouve drôle et ne pas devoir attendre « le signal » (v. 14) pour le faire, comme une sorte de marionnette qui n'est pas capable de penser tout seul. Il en est ainsi parce que Reverdy ne souhaite pas qu'on fasse de la poésie un lieu de confessions personnelles, un lieu pour raconter « l'anecdotique », les faits que le poète a témoignés en cherchant à partir de là toucher son lecteur d'une émotion pareille ou semblable à celle qu'il a ressentie dans la vie réelle. Quand il parle d'impersonnalité, Reverdy souhaite voir naître en chaque poète sa propre façon de composer une poésie qui provoque et qui crée une réalité différente et indépendante de celle que nous vivons. Impersonnelle parce que les sensations qu'elle provoquera lui

²⁶⁰ GUIMEY, Mortimer. Op.cit., p.63.

²⁶¹ Voir chapitre II de cette partie de la thèse.

²⁶² GUIMEY, Mortimer. Op.cit., p. 65.

seront tout à fait particulières ne devant rien ni à notre monde ni aux sentiments déjà éprouvés dans celui-ci.

Enfin, nous pouvons réfléchir sur le titre donné au poème : « Sujets ». Différemment de Verlaine et son « Art poétique », Reverdy n'a pas voulu intituler son poème d'une façon aussi explicite. Pour essayer de comprendre cette décision, nous pouvons nous appuyer sur son essai publié en 1917, « Sur le cubisme », où il définit le sens de ce mot dans son esthétique. Comme j'ai déjà mentionné dans mon chapitre où j'analyse cet essai, Reverdy insiste sur la différence existante entre « l'objet » et « le sujet » d'un tableau, différence que nous pouvons appliquer sur sa poésie. « L'objet » est l'élément pris de la réalité pour faire usage dans son œuvre. Il est travaillé avec des moyens qui sont propres au peintre pour arriver à un tout prêt qui est le « sujet », c'est-à-dire, le tableau lui-même²⁶³. Même si pendant son poème, Reverdy nomme le poème « d'objet », il semble que le titre fait une référence aux poèmes, au matériel qui ressort de toute cette aventure dont il fait le récit. Ainsi, à la fin de l'analyse de « Sujets », nous ne saisissons pas totalement, mais une portion assez satisfaisante du processus de création de Reverdy et de sa naissance comme poète.

« LE VENT ET L'ESPRIT », *POÈMES EN PROSE (1915)*

« Le vent et l'esprit » est le deuxième poème de *Poèmes en prose*, premier recueil de poésies de Reverdy publié en 1915. Composé de trois paragraphes, le poème se propose dès son titre de traiter de deux éléments « le vent » et « l'esprit ». Je le partage en deux parties : la première va jusqu'à la moitié du deuxième paragraphe et se termine par « et je regarde ; ». Je l'intitule « La tête ». La deuxième commence dans la répétition de « je regarde » et je nomme « Le vent ».

LA TÊTE

²⁶³ REVERDY, Pierre. "Sur le cubisme". In: *Pierre Reverdy, Œuvres complètes*. Op.cit., Tome I, p. 460.

Dans l'analyse du poème précédant, « Sujets », j'ai déjà mentionné l'importance et la fréquence de l'usage de l'image d'une tête dans les poèmes de Reverdy. Ici, cette image est centrale. Le poème débute par la définition de ce qui sera présenté : il s'agit d'une « étonnante chimère ». Le mot « chimère » est un choix intéressant du poète. Si nous regardons dans le dictionnaire, nous pensons que les deux premiers sens donnés par *Le Petit Robert* peuvent être ici lus. D'abord, une chimère est un « monstre à tête et poitrail de lion, ventre de chèvre, queue de dragon, crachant des flammes ». Le sens figuratif est un « assemblage monstrueux ». Le deuxième sens est une « vaine imagination », par extension, « fantasma, illusion, mirage, rêve, songe, utopie, vision »²⁶⁴.

Cette tête, a quelque chose de monstrueux et d'illusoire. Elle se trouve « plus haut que cet étage », c'est-à-dire l'étage où le moi poétique se situe et d'où il l'observe. Elle « se place entre les deux fils de fer et se cale et se tient ». Elle est dépourvue d'un corps, tout comme dans « Sujets ». À cela, il ajoute : « rien ne bouge ».

Ce premier paragraphe se prête à faire une description assez simple de la situation présentée, comme s'il s'agissait d'un tableau, statique. Jean Pierrot attire l'attention à la prédilection de l'usage des formes géométriques dans ce premier recueil de Reverdy. Selon lui, Reverdy aura toujours ce besoin de la mise en ordre, d'un effort de reconstruction qui s'est sûrement inspiré du cubisme. Dans ce contexte, les lignes, particulièrement, semblent jouer un rôle important. Il commente :

« Tourné vers le monde sensible, le regard du poète ne cesse de projeter sur lui les lignes et les schémas organisateurs faute desquels il risquerait immédiatement de s'écrouler. Ce sont ses lignes nées du regard qui non seulement ordonnent le paysage, mais en quelque sorte le tiennent, l'empêchent de s'effondrer, de suivre sa pente naturelle vers l'effritement ou la décomposition. [...] Cette ligne, par sa précision et sa durée relative, sert à compenser le désordre qu'apportent incessamment le mouvement de la vie »²⁶⁵.

²⁶⁴ ROBERT : *Le Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, nouvelle édition remaniée et amplifiée sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey du *Petit Robert* par Paul Robert. Paris : Dictionnaires Le Robert, 2013, article « chimère », p. 422.

²⁶⁵ PIERROT, Jean. « Le Paroi et l'abîme ». In: LECLERC, Yvan (org.). *Op.cit.*, p.18.

Dans le deuxième paragraphe, le moi poétique se met en tant que personnage de cette scène. Lui, il est « bas contre terre », « toujours sur le trottoir d'en face et [il] regarde ». Elle, la tête qui est une « inconnue » « parle ». Cependant, le moi poétique ne comprend « aucun mot » et n'entend « aucun son ».

Ici, il nous semble que cette tête pourrait bien être la tête de Reverdy ou du poète qui lui dit des mots qu'il ne peut pas retenir, qu'il est incapable de reproduire. Les lignes qui l'entourent symbolisent peut-être son besoin d'organisation, de fixer les idées, de la retenir dans un cadre. Mary Ann Caws voit dans la mention faite à des lignes dans les poèmes de Reverdy comme une allusion au texte même, une allusion à un schéma, je la cite, que « nous appliquons sur ce que la nature nous offre : trait de culture contre la nature »²⁶⁶. Dans un autre moment de son texte, le même auteur associe aussi les lignes et cette sensation de renfermement à l'acte du « resserrement du langage »²⁶⁷.

Cependant, le pourquoi de cette impossibilité d'entendre les sons qu'elle émet nous échappe dans cette première partie. Nous en connaissons la raison dans la deuxième partie.

LE VENT

Le vent est le responsable de cette impossibilité. Il est celui qui « emporte » « les mots ». Il les jette « plus loin », il « disperse tout ». Le moi poétique insiste : « la tête parle et je n'entends rien ».

Ainsi, dans le nouvel et dernier paragraphe, le moi poétique s'insurge contre le vent : « Ô vent, moqueur et lugubre, j'ai souhaité ta mort. Et je perds mon chapeau que tu m'as pris aussi. Je n'ai plus rien ; mais ma haine dure, hélas plus que toi-même ».

Tout d'abord, il faut poser la question : qu'est-ce que c'est que ce « vent » ? Le titre du poème nous donne une piste « Le vent et l'esprit ». Cependant, il s'agit d'un poème divisé entre deux objets : la tête et le vent. Serait-il la tête celle qui représente l'esprit ? Il me semble que non. Il paraît que le vent et l'esprit sont la même chose, ce

²⁶⁶ CAWS, Mary Ann. *La Main de Pierre Reverdy*. Genève : Librairie Droz, 1979, p. 45.

²⁶⁷ Ibidem., p. 32.

qui va à la rencontre des affirmations de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant : « [...] le vent est synonyme de souffle et, en conséquence, de l'Esprit »²⁶⁸.

Si le vent est le synonyme de l'esprit, celui-ci serait le responsable pour chasser les mots de la tête du poète, de l'empêcher de les écouter. Mortimer Guimey mène une belle réflexion par rapport à l'esprit comme le responsable pour le dérèglement de tous les sens, c'est lui le responsable pour le désordre que la tête essaie d'équilibrer²⁶⁹. La tête de « Le Vent et l'esprit » symboliserait alors ce désir de mettre de l'ordre dans le chaos qui émane de l'esprit. Elle concrétiserait, sous la forme de l'ouvrage, cette lutte contre le déséquilibre, la victoire, ou en tout cas, l'essai de la prise de mots qui ont pu rendre conte de ce que l'esprit dictait.

Le vent, comme symbole de l'esprit, me fait aussi penser au titre *Sources de vent* (1929), recueil qui rassemble tous les poèmes en vers publiés dans les revues littéraires avant l'année 1929. Le vent, c'est-à-dire l'esprit, apporte les sources de la poésie, lesquelles il faut essayer de transmettre dans l'œuvre littéraire. Dans « L'Émotion », essaie étudié dans le chapitre précédant, Reverdy affirme : « L'esprit qui est outil, à une autre altitude devient source – il fournit la matière obscure et abondante dont une partie clarifiée se condensera en mots qui composeront l'œuvre »²⁷⁰.

EN RÉSUMÉ

En présentant une scène où le moi poétique observe de loin une tête découpée de son corps, figée entre des lignes, qui parle des mots auxquels le moi poétique est empêché d'entendre en raison du vent, Reverdy expose, d'une façon indirecte, son combat de la création poétique. « Le vent et l'esprit » traite justement de cette lutte, de ce pouvoir de trouver les mots qui auront la « qualité » nécessaire pour capturer ce que l'esprit est en train de dicter. La tête essaie de faire ce travail, elle essaie de produire une œuvre que « par sa perfection » produira « l'impression artistique »²⁷¹. De là, les lignes qui représenteront cette « perfection ». Cette lutte n'est pas cependant tranquille, comme

²⁶⁸ CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. « Vent ». In : *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont et Jupiter, (1969) 2008, p.997.

²⁶⁹ GUIMEY, Mortimer. Op.cit., p.189.

²⁷⁰ REVERDY, Pierre. « L'Émotion ». In : *Œuvres complètes, Tome I*. Op.cit, p. 484.

²⁷¹ Ibidem.

il a déjà été souligné dans le premier poème analysé ci-dessus. Elle peut finir pas des échecs. Le moi poétique se révolte, il se trouve incapable de combattre le vent, de dompter son esprit, qui apporte tout, même « son chapeau ».

Il faut souligner, en plus, l'espace de ce poème. Le trottoir ne nous laisse pas douter qu'il s'agit de l'espace urbain dont Reverdy fera souvent usage dans ses poèmes. Jean Pierrot étudie les espaces reverdiens et observe que normalement les rues et la ville sont présentées dans des climats hivernaux, « traversée de vent et de pluie »²⁷². C'est justement le cas ici : le vent surgit chargé d'une connotation symbolique assez importante. Dans les rues de la ville, surtout celles de Montmartre, Reverdy nourrirait son esprit et trouverait, peut-être, une des ses sources pour ses compositions.

« BELLE ÉTOILE », *POÈMES EN PROSE* (1915)

« Belle étoile » est le vingt-cinquième poème des *Poèmes en prose* (1915). Composé de cinq paragraphes, ce poème se trouve parmi les plus commentés dans des études critiques de Reverdy. Je le divise en deux parties : la première comprend les trois premiers paragraphes. Je l'intitule « La ville et les portes closes ». La deuxième, composé du dernier paragraphe, je la nomme « La nature et une simple porte ».

LA VILLE ET LES PORTES CLOSES

La première partie diffère de la deuxième partie surtout en ce qui concerne le choix des temps verbaux. En s'ouvrant sur le futur antérieur, temps qui peut renvoyer à une supposition dans le passé, le poème pose dès son début un doute par rapport à la réalité présentée. Est-ce qu'il s'agit d'un rêve ? Le moi poétique soulève une hypothèse « J'aurai peut-être perdu la clé ». Cette supposition semble issue de l'observation des autres, le « tout le monde », qui portent, « chacun », « une clé énorme pendue à son cou ». Ces autres ne lui sont pas indifférents. Ils se moquent du moi poétique, en riant et en lui montrant leur propre clé.

²⁷² PIERROT, Jean. Op.cit., p. 23.

À la mesure que nous avançons dans la lecture du poème nous nous rendons compte que ce rêve peut bien être une sorte de cauchemar. Dans le deuxième paragraphe, les gens qui l'entouraient, ne sont plus là. Ils ont tous disparus et il est « le seul à ne rien avoir pour entrer quelque part ». Seraient-ils entrés dans les portes dont ils possédaient les clés ? Rien ne le confirme. Ce que nous savons, ce que les « portes » sont « closes », « laiss[a]nt la rue plus triste ». Cette impression est renforcée par la phrase suivante, composé d'un seul mot « Personne ». Cette phrase un peu percutante est suivie d'une autre plus forte : « Je frapperai partout ». L'usage du futur simple implique deux interprétations : est-ce que le moi poétique est en train de vivre ce récit au moment où il le compose ? Ou, étant déjà un vieux connaisseur de cette situation, qui sans doute se répète, il avance quelle sera sa réaction devant toutes ses portes closes dans la ville ? Difficile de l'affirmer. La seule réponse qu'il reçoit à cette réaction, ce sont des « injures [qui] jaillissent des fenêtres ». Dans cet univers hostile, il décide de s'éloigner (« je m'éloigne »).

Différemment du poème analysé précédemment, ici le moi poétique passe de la position d'observateur à celle d'observé. Et dans cette situation où il se trouve, il est tout à fait gêné. Robert Kenny commente que cet état d'esprit se répétera après dans d'autres poèmes du même recueil (« Le Bilboquet » et « Saltimbanques », par exemple) et qu'il fonctionne peut-être aussi comme une autocritique, une sorte de surmoi responsable d'une critique intériorisé que l'auteur se fait de lui-même²⁷³. Mary Ann Caws va un peu plus loin lorsqu'elle affirme que cette situation d'impuissance est la source du pouvoir du moi poétique. Je cite ses raisons :

« Cela se manifeste dans une succession d'images telles que la perte d'une clé, la recherche sans fin et partout vaine d'une entrée quelque part, et enfin un rire généralisé aux dépens du narrateur qui lui-même prend part à cette moquerie. Poétique, la façon dont les bords du poème renforcent l'impression cruelle jusqu'à l'extrême d'un obsédé ; prosaïque, même classique, dans son système d'images suprêmement nerveux, la représentation d'un narrateur exclu de tout ce qu'il cherche à

²⁷³ KENNY, Robert. « La Disparition du narrateur visible dans la première partie de l'œuvre de Reverdy ». In : LECLERC, Yvan. Op.cit., p. 193.

voir et à partager, relégué éternellement au bord extérieur du texte et de la scène »²⁷⁴.

Dans cette première partie, nous suivons le récit du drame du moi poétique, exclu, il décide de s'éloigner de cet univers. À en croire aux affirmations de Caws, cette exclusion serait-elle la source même de sa poésie. Nous pouvons penser à cette impossibilité d'entrer quelque part comme la difficulté du poète à aboutir à sa composition poétique parfaite. Il a perdu la clé qui le permettait de bien s'exprimer et de construire les poèmes qu'il souhaitait. Dans ce sens, son impuissance devient le matériel même de sa composition, son impuissance transfigurée en puissance poétique.

LA NATURE ET UNE SIMPLE PORTE

Dans la deuxième partie du poème, le moi poétique prend distance de la ville pour s'enfoncer dans la nature. Il est maintenant « au bord d'une rivière et d'un bois ». Dans ce lieu, il trouve « un porte. Une simple porte à claire-voie et sans serrure ». Différemment des portes « closes » de la première partie, celle-ci est simple et à claire-voie, c'est-à-dire qu'on peut voir ce qui se trouve derrière. En plus, elle est « sans serrure », le moi poétique n'a pas besoin de clé pour y accéder.

Il se met « derrière » et c'est là-bas, « sous la nuit qui n'a pas de fenêtres mais de larges rideaux, entre la forêt et la rivière qui [lui] protègent, [il a] pu dormir ». La nature lui offre une sorte de protection. La nuit, à ciel-ouvert, n'est plus vue à travers les fenêtres, comme il est normalement le cas dans les villes. Dans la nature, elle a « de larges rideaux ». Dans ce lieu, qui se trouve entre « la forêt et la rivière », il a pu se reposer. En outre que la nature, la nuit, comme il était déjà mentionné dans « Sujets », est un moment accueillant au moi poétique, et nous savons déjà qu'il est aussi le moment de sa production. Et le sommeil ? Deux possibilités de compréhension de ce sommeil me semblent plausibles. La première : le moi poétique ne s'endort pas vraiment, ce qu'il appelle sommeil, c'est justement son état de production où son esprit

²⁷⁴ CAWS, Mary Ann. « Reverdy et le poème en prose : se définir sur les bords ». In : LECLERC, Yvan. Op.cit., p. 132.

est déconnecté de la société et de la ville pour vraiment pouvoir composer. La deuxième : le moi poétique s'endort à la fin de son poème. Il a abouti à le concrétiser et il peut enfin se reposer.

Ce qui est intéressant et qui marque fortement cette deuxième partie, c'est qu'à part ce changement d'ambiance, un changement de temps verbal a lieu aussi. Du présent et du futur de la première partie, nous passons au passé composé. Caws interprète d'une façon pessimiste ce changement : face à ce monde de « portes closes », il ne reste d'autre sortie que ce « sommeil mortel ». Je le cite : « il n'y a pas d'autre alternative que la perte totale de sensation, la désolation entière d'un sommeil qui sert de cadre final pour bloquer l'illumination, même poétique, et la continuité, même prosaïque »²⁷⁵.

À mon avis, ce sommeil me semble plutôt positif, comme le voit aussi Jean-Luc Steinmetz. Celui-ci pense que les portes et les clés pendues dans les cous des gens qui habitent la ville symbolisent leur besoin d'avoir des clés d'interprétation pour tout, une idée trop rationnelle qui serait liée à une poésie de représentation que Reverdy refuse. En gros, ce que Reverdy souhaite dire c'est, je cite Steinmetz : « faut-il nécessairement entrer quelque part ? ». À ce qu'il complémente quelques lignes plus tard : « 'À chacun sa porte'. Tel serait le sens de l'apologue. Reverdy adopte la sienne dans le retrait, parce qu'il a été chassé de partout. Le calme sommeil qu'elle lui permet semble correspondre ni plus ni moins au refuge du poème lui-même, visible de l'extérieur, 'à claire-voie', mais refusant les clefs, 'sans serrure »²⁷⁶.

EN RÉSUMÉ

Construit sur les doubles : ville/ nature, portes closes/ portes sans serrures, « Belle étoile » présente un récit divisé en deux parties : la première dédiée à la ville et à l'esprit moqueur des gens qui possèdent des clés auxquelles le moi poétique ne possède pas l'accès ; et la deuxième consacrée à la nature, lieu de confort et de production tranquille, loin des portes closes et proche de la rivière et du bois. Par rapport à la première partie, nous sommes d'accord avec l'interprétation de Steinmetz qui voit dans

²⁷⁵ CAWS, Marie Ann. Op.cit., p. 133.

²⁷⁶ STEINMETZ, Jean-Luc. « Écarts ». In: LECLERC, Yvan. Op.cit., p. 72.

ces clés un symbole du besoin des gens de trouver des réponses et des manières pour interpréter tout. Un aphorisme d'*En vrac* offre une piste d'interprétation de tous ces moqueurs. Reverdy y écrit : « Esprit moqueur, petit esprit. La moquerie est la fiente de l'esprit critique »²⁷⁷. Il s'agit ici d'une référence à tous ces petits esprits critiques qui se moquent de la production moderne qui s'est arrêtée de s'inquiéter de produire une poésie qui a besoin d'un sens pour exister et qui exige toujours qu'on la comprenne. La poésie moderne cherche, à partir des compositions nouvelles et inattendues, à provoquer et à aboutir à une émotion tout à fait nouvelle, impossible d'être expliquée avec des mots.

Le choix de l'objet clé est aussi intéressant et vaut quelques commentaires. La clé représente un pouvoir, explicite dans ce poème. Parmi les écrits Reverdy, nous trouvons aussi une référence importante à une clé dans *En vrac* où il dit : « Dans la main, une plume comme une clef qui ferme et n'ouvre pas »²⁷⁸. La plume, instrument de travail du poète devient ici une clé. Elle ferme et n'ouvre pas, c'est-à-dire qu'elle compose son œuvre et la laisse prête, sans rendre possible un changement. C'est la poésie comme un tableau prêt. Rien ne doit y être ajouté pour la comprendre. Au début de ce poème, le moi poétique ne possède pas ce pouvoir, il est incapable de produire dans la ville, au milieu de ce groupe de gens inamicaux. En se renfermant dans la nature, il trouve la nuit et son calme et la possibilité de suivre son chemin de poète sans s'inquiéter des critiques.

Bref, nous pourrions nous demander sur le titre donné à ce poème. L'étoile est souvent liée à la lumière, donc au pouvoir de création. Il semble que le moi poétique la trouve dans la nuit, au milieu de la forêt. C'est pour ça que tout nous mène à croire que, le sommeil qui l'emballa à la fin du texte, n'est pas un état de sommeil déconnecté de la pensée, mais celui de la création. Odile Bombarde, auteur d'un article déjà cité dans cette thèse intitulé « Rêve et nuit », rappelle un passage de *Main d'œuvre* (1913-1949) où Reverdy commente cet état de production :

« Ce que j'appelle rêve d'ailleurs, ce n'est pas cette conscience totale ou partielle cette sorte de coma que l'on a coutume de désigner par ce terme

²⁷⁷ REVERDY, Pierre. « En vrac ». In: *Œuvres Complètes, Tome II*. Op.cit., p. 833.

²⁷⁸ Ibidem, p. 958.

et où semblerait devoir de dissoudre, par moments, la pensée. J'entends au contraire l'état ou la conscience est portée à son plus haut degré de perception »²⁷⁹.

Et pour Reverdy, la production artistique, et poétique, est envisagée d'une façon extrêmement sérieuse et engagée. Faire de la poésie n'est pas quelque chose de banal, mais un travail qui exige un haut niveau de concentration, comme Jacques Gaucheron le rappelle. Je cite ce dernier : « C'était un homme à ne pas déranger, pouvait-on croire, on le savait occupé à explorer opiniâtrement ce que pouvait ou ce que pourrait être la poésie, méditation et création menées conjointement. Non pas la poésie comme un art d'agrément et de salon, mais comme 'une nécessité de la condition humaine, l'une des plus déterminantes de son destin', disait-il »²⁸⁰.

« PARIS-NOËL », *QUELQUES POÈMES* (1916)

Premier poème de la plaquette, *Quelques poèmes*, publiée en 1916 (sans lieu ni date) à l'occasion d'une séance de lecture donnée par Greta Prozor, « Paris-Noël » est composé de neuf strophes typographiquement hétérométriques. Je partage le poème en deux parties. La première comprend les trois premières strophes et la deuxième les six dernières strophes. Je les intitule, respectivement, « Noël à Montmartre » et « Un homme ».

NOËL À MONTMARTRE

La première partie de « Paris-Noël » offre une description : nous y découvrons les réponses aux questions « où ? », « quand ? » et « comment ? » d'une scène qui compose le fond du poème. La première question peut déjà être répondue dans la première strophe. La scène a lieu sur le « mont Blanc ». Cependant, ce mont possède

²⁷⁹ BOMBARDE, Odile. Op.cit., p.79.

²⁸⁰ GAUCHERON, Jacques. « Le Face-à-face avec le vide ». In : *Europe*, 72^e année, N° 777-778/Janvier-février 1994, p.7.

une « grosse cloche dedans » et présente « jusqu'en bas une procession de gens en noir [qui] descend[ent] ». Toutes ces références font penser à la Sacré-Cœur, église qui se trouve sur le Montmartre à Paris et qui est toute blanche. En plus, le nombre croissant de syllabes des trois premiers vers (7, 11 et 14, respectivement) formant cette strophe lui donne la forme de ses escaliers.

La deuxième question peut aussi être, en partie, répondue dans cette première strophe. « [U]ne grosse cloche sonne » nous indique que probablement une messe vient de terminer, puisqu'il y a une procession de gens en noir qui descendent les escaliers. En passant à la deuxième strophe, la confirmation qu'il s'agit de la Sacré-Cœur et de Montmartre est donnée. Nous découvrons que la messe se tient le soir : « Une ombre immense tourne autour du Sacré-Cœur » et, deux vers plus tard, « « La lune forme une tête ». En outre, nous sachons que c'est le Noël, dès le titre, et l'hiver à Paris, dès le premier vers, « Il neige ».

En ayant répondu aux questions « où » et « quand », la situation est circonscrite : elle se passe sur le Montmartre, à la Sacré-Cœur, à la fin d'une messe de Noël, en hiver à Paris. Quelques commentaires sur ces premières découvertes. Le choix du lieu n'est, bien sûr, pas fortuit : Reverdy vivait à Montmartre et sûrement avait plusieurs fois témoigné la fin des messes de la grande église. En outre, le choix de l'époque, le Noël, rappelle les « Pâques à New York » (1912) de Blaise Cendrars. Les deux choisissent de grandes villes dans des moments de célébration religieuse. Il est sûr que Reverdy connaissait ce poème et les similitudes que nous pouvons y trouver sont nombreuses. J'en reviendrai lors de mes commentaires à la fin de cette analyse. L'hiver, d'ailleurs, semble être pour Reverdy la saison du malheur, prédominante dans ses premiers recueils. Peut-être justement à cause de son déménagement de région en France : en ayant été un habitant des Midi-Pyrénées, où le soleil brille une bonne partie de l'année, il n'est pas une surprise de voir qu'il a été marqué par la dureté de l'hiver parisien. Robert Kenny commente aussi ce choix préférentiel pour l'hiver dans cette époque de sa production : « Le vent, la pluie et le gel reflètent le froid intérieur de la vie présente par opposition à la chaleur et la lumière absentes d'un passé ensoleillé et méridional »²⁸¹.

Partons donc à notre troisième question proposée au début de l'analyse de cette partie : comment ? Nous apprenons à la première strophe qu'« une procession des gens

²⁸¹ KENNY, Robert. Op.cit., p. 191.

en noir descend ». À la suite, au début de la deuxième strophe, le premier vers complémente : « Les cœurs brûlent à feu couvert » qui est accompagné d'« une ombre immense qui tourne autour de la Sacré-Cœur ». On a la sensation d'un deuil général qui envahit cette partie de la ville et ses habitants. Nous savons que ce poème a été écrit à l'époque de la Première Guerre. En outre, la référence au « feu » et à « l'ombre » se répètent marquant une période de ténèbres et des feux. Dans la troisième strophe, par exemple, deux vers renforceront cette idée : « Au temps des flammes plus ardentes » (v.9) et « La rue est noire et le ciel clair » (v. 13) (c'est moi qui souligne).

Alors, nous savons que dans ce contexte (« de nos jours », v.10) les gens ne semblent pas contentes, cependant elles ont « chacun une petite étoile » (v.11) qui « ramp[e] » (v.12). Dans cette atmosphère belliqueuse, l'espoir trouve sa place dans le cœur des gens.

En ayant répondu aux trois questions, il fallait encore commenter les vers 7 et 8 qui font référence à « la lune [qui] forme une tête », « Ronde comme ta figure ». De nouveau, une tête est citée dans les poèmes de Reverdy. Ici, l'adjectif possessif « ta » pose quelques problèmes. Il s'agit d'une autre personne, quelqu'un de proche, à qui il dirige sa parole ? Ou, encore, il est question de nouveau de lui-même qui se met à l'écart comme observateur de cette scène ? Difficile à définir. Passons donc à l'analyse de la deuxième partie où, ayant été donné le décor, commence le récit.

UN HOMME

Trois vers éparpillés au long de cette deuxième partie lui donnent le rythme : « Un homme seul veille là-haut » (v.14), « Un homme monte tête nue » (v. 25) et « Un homme marche devant et on le suit » (v.29). Le récit de cette homme y établit trois moments qui sont accompagnés également du récit des gens, les mêmes qui étaient citées dans la première partie.

Dans un premier moment, cet homme est « seul ». Il « veille là-haut » « En longue robe blanche ». Impossible de ne pas penser à Dieu. Ce « là-haut » pourrait bien être la Sacré-Cœur, de nouveau, ou le ciel même. Une autre possibilité serait de penser

que cet homme est le prêtre, qui normalement porte une robe blanche dans les occasions de messes et qui reste sur l'autel pour prêcher.

Ensuite, une nouvelle référence au temps : « Le lendemain est un dimanche ». Bien que tous les lendemains de Noël ne soient pas un dimanche, il s'agit toujours d'un férié, un jour comme le dimanche. En ce moment du récit, « On sort de cette maison sans en avoir l'air/ On est gai/ Un bonheur qui tremble est encore né » (v.17-19). Une nouvelle référence à la sortie de la messe. Les gens quittent ce moment de célébration religieuse, c'est-à-dire la messe de Noël, connue aussi en France comme la messe de minuit, qui célèbre la naissance de Jésus-Christ. Dans la tradition chrétienne, la naissance de Jésus-Christ serait considérée comme un miracle, la sortie d'un moment de ténèbres (tout comme la guerre et l'atmosphère narrée de ce poème) pour entrer dans un moment de lumières qui probablement se trouverait dans les cieux, dans l'espoir d'une vie meilleure après la mort, selon la religion. De là, peut-être le vers « La rue est noire et le ciel est clair ».

En reprenant les trois vers cités qui décrivent les gens à la sortie de la messe, il est intéressant d'observer qu'elles, au contraire de cet homme qui semble tout important, voire solennel, n'ont pas l'air de participer sérieusement à ce moment. Elles sont « gai[es] ». Dans la prochaine strophe, la cinquième, nous découvrons qu'« Elles ne veulent plus voir ce qui s'est passé/ L'ancien miracle est dépassé » (v.22-23). La foi ne trouve plus sa place à cette époque-là, surtout dans ce contexte de guerre. En plus, dans cette strophe, il a trait à « des bêtes » qui « courent » (v.21) sur « le plus grand champ du monde [qui] est à l'envers » (v.20). Ces deux vers sont un peu énigmatiques. Dans le contexte de guerre, nous pouvons penser au champ de bataille, comme « le plus grand » puisqu'il s'y passe le moment le plus important aux pays concernés. « Les bêtes » c'est-à-dire « les soldats » courent et ont perdu la foi.

Dans le deuxième moment, qui débute à la sixième strophe (« Au fond de l'ombre où l'on remue/ Un homme monte tête nue », v.24 et 25) il y a une nouvelle référence à une tête, cependant, ici, elle est toute nue. En sachant que le moment de la scène du poème est le Noël, nous pensons au moment de la naissance de Jésus-Christ, nouveau-né, qui est présenté au monde. Ce moment est rempli d'espoir pour la foi chrétienne, « Le soleil s'appuie sur sa tête » (v. 26). Cependant, toute cette solennité est décrite comme étant un peu désuète. Les gens attendent la fin de cette célébration

religieuse pour vraiment commencer leur fête, le Noël, qui ne trouve plus sons sens dans la célébration religieuse.

Ensuite, la septième strophe d'un seul vers, « Minuit », marque l'heure de naissance de Jésus-Christ. La messe prend terme. La huitième strophe débute alors le troisième moment du poème, avec « Un homme marche devant et on le suit/ La Seine est là/ Et on entend sur l'eau claquer des pas » (v.29-31). Cet homme (il s'agit du même ?) n'est plus dans un lieu élevé, mais il marche devant les gens qui sont tous au bord de la Seine. Est-ce qu'il s'agit d'une procession après la messe ? Dans ce cas, cet homme serait le prêtre. Nous pouvons aussi penser à Jésus-Christ qui marchait avec ses disciples, ses croyants. Le troisième vers de cette strophe se rapporte clairement à un nouvel épisode biblique, figurant dans certains évangiles, qui est la marche sur les eaux de Jésus de Nazareth : « Et on entend sur l'eau claquer des pas ». La messe ou même le Noël sont là pour nous faire souvenir des miracles de Jésus.

La dernière strophe met terme au poème tout en, de nouveau, détruisant le climat grave de la messe et de ce moment religieux : « Le reste se passe dans les restaurants de nuit », c'est-à-dire, d'un côté nous trouvons ce rappel à la religion, à la cérémonie qui célèbre la naissance de Jésus et ses miracles. De l'autre côté, nous avons la célébration des gens qui donnent une pause au moment sombre de la guerre et qui n'attendent plus un miracle venu des cieux. Certes, ils ont de l'espoir, mais peut-être l'espoir de la fin de la guerre, de la venue des meilleurs jours et non celui que le foie chrétienne prêche, de la salvation après la mort.

EN RÉSUMÉ

« Paris-Noël » ouvre le recueil *Quelques poèmes* en exposant, même si d'une façon très abrégée, la société de son temps (l'année 1916), celle qui est plongée dans l'univers sombre de la guerre et qui ne croit plus à un salut. La première partie de ce poème le situe dans son temps : en hiver, une messe se passe à la Sacré-Cœur dans la nuit de Noël. Une « ombre immense » entoure l'église. Les gens en sortent toutes habillées en noir. La deuxième partie, introduit un élément nouveau : un homme. Est-il le prêtre de la messe ? Est-il Dieu ? Est-il Jésus-Christ ? Difficile à affirmer, mais nous

y trouvons des références à ces trois figures. Il est présenté en trois moments : le premier, où il se trouve dans un lieu élevé ; le deuxième, où il « monte tête nue » ; et le troisième où il « marche et on le suit ». Tous ces trois moments sont accompagnés du récit des gens, les mêmes qui étaient en noir dans la première partie. Ces gens semblent être les parisiens, les français communs, qui vivent le temps difficile de la guerre et qui ne veulent que, ce jour là, tout oublier et célébrer.

Comme je l'ai mentionné au début de mon analyse, ce poème présente de fortes similitudes avec « Les Pâques à New York », de Blaise Cendrars. Ce dernier l'a écrit, apparemment, en 1912, et l'a fait paraître dans *Les Hommes Nouveaux*, revue qu'il fonde en novembre de la même année et qui a un tirage de 160 exemplaires. Le poème ne sera officiellement publié qu'en 1919 lors de la parution de *Du monde entier*, publié chez Gallimard. Cependant, nous savons que Reverdy et Cendrars se fréquentaient, ce qui fait que ce soit fort probable que Reverdy ait eu du contact avec le long poème narratif de ce dernier.

Dans « Les Pâques à New York » (je fais de brefs commentaires sur ce poème dans la première partie de cette thèse), le moi poétique est le protagoniste de son récit. Il marche par les rues de New York après la messe de Pâques qu'il vient de regarder. Le moment narré est alors déjà très similaire: la fin d'une messe qui se tient le soir et qui célèbre un moment religieux extrêmement important. Afin de mieux saisir les similitudes, j'ai ébauché un tableau, présenté ci-dessous, qui met en parallèle quelques citations:

| Des objets, des références similaires | « Les Pâques à New York » | « Paris-Noël » |
|--|--|--|
| Un monsieur habillé en robe blanche | « À l'abri de l'autel, assis dans sa robe blanche, » (v.9) | « Un homme seul veille là-haut/ En longue robe blanche » (v.14-15) |
| Les cloches qui sonnent d'une église en annonçant le début ou la fin d'une messe | « À vêpres, quand les cloches psalmodiaient dans la tour, » (v.13) | « Et une grosse cloche sonne dedans » (v.2) |

| | | |
|--|--|---|
| Une descente vers le bas | « Je descends à grand pas vers le bas de la ville, » (v. 29) ; « Je descends les mauvaises marches d'un café » (v. 131) | « Jusqu'en bas une procession de gens en noir descend » (v. 3) |
| Une foule de gens comparée à des bêtes | « Seigneur, la foule des pauvres pour qui vous fîtes le Sacrifice/ Est ici, tassée, comme du bétail, dans les hospices. » (v. 69-70) ; « Ce sont des bêtes de cirque qui sautent les méridiens. » (v. 75) | « Le plus grand champ du monde est à l'envers/ et des bêtes courent » (v. 20-21) |
| Un homme (Dieu ? Jésus ? un prêtre ?) comparé à un soleil représentant l'espoir. | « Votre flanc grand-ouvert est comme un grand soleil » (v. 31) | « Un homme monte tête nue/ Le soleil s'appuie sur sa tête » (v. 25-26) |
| Le manque de foi | « Seigneur, rien n'a changé depuis que vous n'êtes plus Roi. / Le Mal s'est fait une béquille de votre Croix. » (v. 129-130) ; « La joie du Paradis se noie dans la poussière, / Les feux mystiques ne rutilent plus dans les verrières. » (165-166) | « On sort de cette maison sans en avoir l'air » (v.17) ; « L'ancien miracle est dépassé » (v. 23) ; « Un homme monte tête nue/ Le soleil s'appuie sur sa tête/ Quand on ne le voit plus on commence la fête » (v. 25-27). |

Malgré la grande différence dans la forme des deux pièces (le poème de Cendrars s'approche beaucoup plus du récit, étant long et ponctué, tandis que celui de Reverdy est court et sans ponctuation), toutes les deux dénoncent la perte de la foi d'une société qui vit la modernité et, en plus dans le cas de Reverdy, la guerre. En suivant la

pensée de Mortimer Guimey, les poètes et les peintres qui chantaient auparavant la Tour Eiffel et qui l'élevaient comme le « symbole de la ville lumière »²⁸² représentante du progrès, voyaient, entre les années 1914-1918, cette image disparaître et surgir à sa place un vide qui désespérait. Bien sûr que la conversion de Reverdy viendra après la Guerre, mais il semble que, à ce moment-là, grand lecteur de Nietzsche qu'il était, il se trouve devant le désert qui laisse la mort de Dieu.

Il est aussi possible de lire les vers "Les plus grand champ du monde est à l'envers », comme une référence au Champ-de-Mars où se trouve l'édifice érigé par Gustave Eiffel. Comme Guimey le commente, la tour « règne sur Paris maintenant comme ces moulins inutilisables qu'on voit dans certaines régions de la campagne française et qui sont souvent réaménagés, par les sentimentaux, en maisons de week-end ou de villégiature »²⁸³. D'après cette dernière, un pessimisme croissant naissant de la Première Guerre accompagnera désormais les écrits de Reverdy jusqu'à la fin de sa vie. La conversion sera suivie de l'abandon de toute foi jusqu'à ce qu'il se voie devant une vie que ne trouve pas de remède contre l'angoisse.

Enfin, il fallait encore commenter la citation de ce poème dans l'essai d'Aragon intitulé « Chronique du bel canto », datant de janvier 1946. Publié vingt ans après la parution de *Quelques Poèmes*, Aragon reprend plusieurs extraits de poèmes de Reverdy justement pour revendiquer la place de ce dernier comme un grand poète. Il se pose la question si, dans ces jours-là de l'année 1946, on comprendra les questions qui bouleversaient le lecteur qui avait dans les mains un exemplaire de ce recueil en 1916. Je le cite : « Le poème en prose a cessé d'être un problème qu'il était encore en ce temps-là, on ne discute plus la forme des vers reverdiens, cette simplicité du ton n'est pas scandaleuse, le scandale s'est déplacée... »²⁸⁴. Cela dit, il craint qu'on ne voie en Reverdy qu'un poète monocorde, fatiguant et qu'on ne reconnaisse sa pureté. Car pour Aragon:

« Jamais peut-être la poésie de la pauvreté, de la solitude, la poésie de l'homme abandonné des hommes n'a été poussée si loin que chez Pierre

²⁸² GUIMEY, Mortimer. Op.cit., p. 151.

²⁸³ Ibidem.

²⁸⁴ ARAGON, Louis. "Chronique du bel canto ». In : SAILLET, Maurice (org.) *Pierre Reverdy (1899-1960)*. *Mercure de France*, n°1180, janvier 1962, p. 51.

Reverdy. Il n'était pas celui qui donne à cette pauvreté, à cette solitude, les recettes, les remèdes que les hommes cherchent, et reprochent parfois à l'écrivain de ne pas leur apporter. Il était celui qui subit cette pauvreté, cette solitude, et il ne faut rien attendre de lui, d'autre que cela, de cette poésie de la nuit et du froid, de la faim et des ombres menaçantes »²⁸⁵.

Tout comme l'ombre qui entoure, dans ce poème, la Sacré Cœur.

« HORIZON », *QUELQUES POÈMES* (1916)

Composé de vingt-huit vers distribués en six strophes, « Horizon » est le sixième poème de *Quelques Poèmes*. Je le divise en deux parties : la première comprend les deux premières strophes et la deuxième les quatre dernières. Je les intitule « Le Crépuscule » et « Le Soir ».

LE CRÉPUSCULE

La première partie déborde d'images intéressantes presque toutes liées à la couleur rouge et au sang. Le poème s'ouvre sur le doigt du moi poétique qui saigne au moment où il écrit à un "tu" énigmatique. La préposition « avec » (v.3) déplacée au troisième vers complémente le sens des deux premiers vers « Mon doigt saigne/ Je t'écris ». Ensuite, il a trait aux sources de cette écriture : ce n'est plus « Le règne des vieux rois » qui inspire le poète. Celui-ci « est fini » (v. 4), mais

« Le rêve est un jambon
Lourd
Qui pend au plafond
Et la cendre de ton cigare
Contient toute la lumière ».

²⁸⁵ Ibidem, p. 52.

Dans ces cinq vers, deux images fortes et inattendues révèlent les origines de l'inspiration du poète, celles qui le poussent peut-être à écrire. Tout d'abord, il y a le « rêve » comparé à un « jambon/ Qui pend au plafond ». Je pense à ces jambes de jambon qui sont pendus dans des charcuteries. Le fait de choisir un aliment pour composer cette métaphore fait ressortir l'importance du rêve comme une nourriture pour la composition du moi poétique. Marguerite Bonnet commente la construction de ces trois vers : « Ainsi les vers de Reverdy : [citation des vers 5 au 7] où la familiarité de la métaphore, soulignée par le détachement de l'adjectif, met en pleine lumière la fonction nourricière du rêve, aliment vital de l'esprit »²⁸⁶.

Puis, « il y a la cendre de ton cigare » qui « contient toute la lumière ». La première interprétation possible serait de penser que le moi poétique se trouve en face de la personne à qui il écrit, celle qui l'inspire. Cependant, en s'agissant de Reverdy, il faut toujours penser aux images comme des constructions surprenantes. Michel Collot, dans son ouvrage intitulé *Horizon de Reverdy*, analyse les poèmes de Reverdy par le biais de la psychanalyse. Selon lui, l'horizon, justement le titre de ce poème, prend un large sens dans l'œuvre de Reverdy. J'y reviendrai. En analysant cette image du cigare, il affirme : « L'identité de son destinataire ne fait guère de mystère : la 'cendre' du 'cigare' qui lui est attribué désigne, en effet, les derniers reflets du soleil qui s'éteint : c'est pourquoi elle 'contient toute la lumière' qui demeure dans le paysage. C'est donc au soleil que s'adresse le poète [...] »²⁸⁷.

À cette affirmation, nous pourrions ajouter le fait connu déjà d'autres poèmes ici analysés de la préférence du moi poétique d'écrire pendant le soir. Le crépuscule étant arrivé, il se met à écrire justement à celui qui vient de partir: le soleil.

Dans la deuxième strophe, le sang et la couleur rouge réapparaissent d'une façon plus intense. Le crépuscule colore toute la scène de rouge:

« Au détour du chemin
Les arbres saignent
Le soleil assassin

²⁸⁶ BONNET, Marguerite. *André Breton, Naissance de l'aventure surréaliste*. Paris : José Corti, édition revue et corrigé, 1988, p. 370.

²⁸⁷ COLLOT, Michel. *Horizon de Reverdy*. Paris: Pens, 1981, p. 45.

Ensanglante les pins
Et ceux qui passent dans la prairie humide » (v. 10-14)

Maintenant, il devient plus évident qu'il s'agit du soleil, surtout de la lumière qui émane de son coucher. À la fin de l'après-midi tout devient rouge et cette coloration est étrangement liée à une blessure, à un meurtre, au sang. Les « arbres », les « pins » et « ceux qui passent » sont tous atteints.

Cependant, cette association n'est pas nouvelle. Dans le premier poème analysé, « Sujets », on lisait: « Le sang gonfle les lettres qui gardent mon amour » (v. 24). En arrivant le soir, il arrive l'heure de l'écriture souvent associée à une blessure, à un acte qui provoque de la souffrance au moi poétique. Cette blessure est la source de sa création. Encore avec Michel Collot, celui-ci croit qu'on pourrait voire dans cette hémorragie une autocastration qui permet au moi poétique de succéder son père, « dont le crépuscule annonce la disparition »²⁸⁸. Cette pensée de Collot va continuer dans la deuxième partie.

LE SOIR

Le premier vers de la deuxième partie annonce le changement pour le soir. Le moi poétique veille: « Le soir où s'endormit le premier chat-huant/ J'étais ivre ». Cette ivresse, pourrait bien être l'ivresse de l'alcool, mais il semble qu'il s'agit plutôt de l'ivresse poétique²⁸⁹ qui l'envahit au moment de la production. Le vers dix-sept vient en parallèle avec le septième:

« Mes membres pendent là
Et le ciel me soutient
Le ciel où je lave mes yeux tous les matins » (v.17-19)

²⁸⁸ COLLOT, Michel. Op.cit., p. 46.

²⁸⁹ Si nous consultons quelques dictionnaires de la langue française, comme le *Dictionnaire de l'Académie française (DAF)*, nous constatons l'existence de cette locution, « l'ivresse poétique », qui fait référence à l'enthousiasme poétique. In : *Dictionnaire de l'Académie française*. 9^e édition. Disponible sur le site : <http://atilf.atilf.fr/academie9.htm>, entrée « ivresse », consulté entre les mois juillet et août 2014.

Tout comme le « jambon », ses « membres » sont pendus. Le moi poétique est suspendu dans le monde du rêve où il prend sa source pour écrire. « Le ciel » ici est bien une métaphore de cette rêverie, de cet univers imaginaire. Plongé dans cet état de création, sa main saigne et verse des mots sur « le papier buvard » (v. 22). Le sang avec lequel il écrit vaut beaucoup plus que l'encre, qui « ne coûte rien ».

Cette dévalorisation de l'encre, matériel de l'acte d'écrire, est notée dans quelques extraits des écrits de Reverdy, comme si l'activité littéraire était étrangement liée à quelque chose sans vitalité. Dans une lettre à Jean Rousselot, par exemple, il avoue combien l'activité littéraire lui coûte beaucoup, il dit: « C'est pourquoi cette aventure est pour moi une terrible épreuve », et il continue: « Écrire n'a jamais été pour moi qu'un pis-aller. J'aurais tellement vivre dans le réel. En tout cas, je n'aurais jamais voulu puiser l'encre de ce que j'écris dans un encrier; à défaut de sang - pas assez fort, mon cher - peut-être la sève d'un arbre »²⁹⁰.

De nouveau avec Michel Collot, celui-ci voit dans cette lettre l'épreuve d'une vitalité qui est interdite à Reverdy, peut-être une vitalité dont son père a été détenteur, et qui l'activité littéraire vient remplacer. Dans une note *d'En vrac*, Reverdy reprend cette même idée de la lettre de Rousselot et complémente:

« On voudrait tant n'avoir jamais eu à puiser dans un encrier de quoi tracer le fil de l'écriture. Faute de sang, - n'étant pas assez fort, peut-être, pas assez passionné ni assez libre ou assez attaché, on ne sait pas très bien; bref, faute de sang, au moins la sève limpide qui monte lentement dans l'arbre et parfois jaillit par une entaille. À défaut de sang, toujours émouvantes en tout cas, l'éclat de ces miraculeuses gouttes de rosée – comme des larmes. »²⁹¹

Il semble que pour Reverdy, la vraie écriture est celle qui puise ses sources dans le sang, dans les passions, dans la liberté ou dans l'attachement, sang qui est aussi

²⁹⁰ REVERDY, Pierre. *Lettres à Jean Rousselot*. Suivies de ROUSSELOT, Jean. *Pierre Reverdy Romancier ou Quand le poète se redouble*. Limoges-Panazol : Rougerie, 1973, p. 37.

²⁹¹ COLLOT, Michel. *Op.cit.*, p. 43.

synonyme de sève. C'est lui le matériel dont l'écrivain doit s'en servir, et dont le moi poétique semble s'en servir dans ce poème. Nous retrouvons la même idée de la première partie: l'écriture qui vaut est celle qui provoque une blessure, qui violente le moi poétique. Cette idée va se prolonger au long de la cinquième strophe.

« Je marche sur des taches qui sont des mares
 Entre des ruisseaux noirs qui vont plus loin
 Au bout du monde où l'on m'attend
 C'est la fontaine ou les gouttes de sang qui coulent de mon cœur que l'on
 entend » (v.24-27)

Cette strophe est tout dédiée à la description d'un univers onirique. Le moi poétique est plongé dans son intérieur qu'il représente à partir de quelques éléments qui sont tous trempés de sang. C'est son monde créatif: il y a des mares, des ruisseaux et une fontaine tous faits de l'écoulement de son sang.

Hors de ce monde de la création poétique, c'est la guerre: "Un clairon dans l'azur sonne la générale" (v.28). Le poème se termine par un retour brusque à la réalité: plongé dans l'azur (nous pensons à l'azur de Mallarmé, l'idéal de création), un clairon vient interrompre cette rêverie pour rappeler que les temps sont les pires. Ce clairon fait sonner la générale qui était la batterie de tambour qui donnait l'alarme aux troupes lorsque l'ennemi approche. C'est le signe de la fin du moment de la création et, par conséquent, de la fin du poème.

EN RÉSUMÉ

L'« Horizon » est dédié à la présentation du moment de la production du moi poétique où il est plongé dans son monde intérieur pour écrire. Ce moment est divisé en deux parties: le crépuscule et le soir. Dans le premier, il s'agit de la description du coucher du soleil. La couleur rouge qui en émane est mise en parallèle avec le sang avec lequel il écrit (« Mon doigt saigne », v.1). Ensuite, pendant le soir, le moi poétique se trouve complètement plongé dans un univers onirique. Il se déclare ivre et dans cet état

il est tout entouré de son sang qui décore le paysage où il se promène. Ce moment est terminé par un dur coup de réalité: la générale. Tambour qui vient réveiller le moi poétique et le rappeler de la guerre.

À l'aide de l'étude déjà mentionné de Michel Collot, *L'Horizon de Reverdy*, nous pourrions nous demander sur le soleil, et l'horizon où il se couche, comme la source des inspirations du moi poétique. Comme il a été déjà mentionné dans l'analyse de la première partie, il semble que les énergies pour l'écriture sont puisés dans le rêve (« Le rêve est un jambon », v.5) et dans la lumière qui sort de l'astre (« Et la cendre de ton cigare contient toute la lumière », v. 8-9). Selon Collot, l'horizon crépusculaire est souvent dans les poèmes de Reverdy le théâtre du drame de la projection de tous les fantasmes du moi poétique puisqu'il peut être lié à la mort de son père et au néant qui laisse ce vide représenté par le départ du soleil. C'est ce vide qui le mènera à chercher la conversion religieuse et la foi en la vie éternelle. Et c'est ce vide aussi qui le pousse, pourquoi pas, à écrire. Ainsi, je cite Collot, « L'altérité de l'horizon est tantôt celle, négative, de la mort, tantôt celle, positive, d'un 'autre monde' »²⁹², celui que la tradition chrétienne présente comme possible.

Il est important encore de mentionner l'étude de Mary Ann Caws, centrée justement sur l'importance de la main dans l'œuvre reverdienne, main qui est explicitement citée deux fois dans ce poème (« Mon doigt saigne », v. 1 et « Ma main rouge est un mot », v. 20). D'après elle, la main est le symbole de toute la théorie esthétique de Reverdy selon laquelle le poète agit sur la réalité en la déformant pour en composer son poème. Cela arrive, parce que « le naturel de l'homme est loin du poétique: être contrarié, dit Reverdy, c'est la source du poème, qui canalise l'énergie opposée au désir initial du poète, et profite de sa force ». De là, le poète serait ce « grand blessé » qui prend sa source dans cette contrariété pour travailler sur ce style déformant. Bref, nous nous approchons de l'idée tantôt romantique tantôt moderne du poète comme celui qui a été banni de la société laquelle il vit, qui se trouve comme un inadapté, comme un contrarié même.

Pour terminer, je mentionne encore un des plus beaux textes de Reverdy, à mon avis, qui vient clore l'édition de 1945 de *Plupart de temps, 1915-1922* et qui contribue à comprendre l'acte de l'écriture de deux façons qu'il a été présenté dans ce poème : tout

²⁹² COLLOT, Michel. Op.cit., p. 8.

d'abord comme une activité qui n'a pas peut-être une grande valeur; ensuite comme étant liée à une grande blessure chez le poète. Je le reproduis entièrement:

« 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'en 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 debout 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 qui 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.
Je ne me réveillai, transi de misère et couvert d'une brume glacée, qu'au moment où l'on vint m'avertir que mon meilleur ami était mort, assassiné. On avait découvert son corps dans la cave d'un hôtel louche où ne fréquentaient que des gens totalement dépourvus de moyens d'existence. Le commissaire de police me demanda si je pouvais reconnaître le cadavre. Je l'apercevais par l'entrebâillement de la porte. La blessure était vraiment impressionnante. À partir de la pomme d'Adam jusqu'au dessous du nombril, il était ouvert - comme un livre. »²⁹³

Certes, le contexte de la composition de ces poèmes recueillis dans cet ouvrage est celui de la guerre, mais ce texte illustre assez bien le poète comme ce « grand blessé », comme l'appelle Mary Ann Caws. Ici, le moi poétique se trouve aussi au milieu de la nuit où n'importe quel événement qui survient, il y a toujours « des bulles d'encre », référence à son activité poétique. Réveillé de cet état de création, tout comme il a été plongé dans « Horizon », voilà qu'il se trouve face à son meilleur ami (lui-

²⁹³ REVERDY, Pierre. *Plupart du temps, 1915-1922*. Prière d'insérer dans l'édition de 1945. Paris : Gallimard, p. 387-399.

même ?), mort d'une blessure vraiment étonnante et qu'il compare à un livre c'est-à-dire, à l'activité littéraire.

« EN CE TEMPS-LÀ LE CHARBON... », *LA LUCARNE OVALE* (1916)

Lors du chapitre sur la vie et l'œuvre de Pierre Reverdy, je commente la réparation des poèmes en carré qui semblent servir à structurer l'architecture de *La Lucarne ovale*. Ici, dans ce chapitre je me penche sur le premier de ce recueil : « En ce temps-là le charbon... ». Ce court poème, par ailleurs l'un des plus connus de Reverdy, introduit le lecteur dans l'univers de *La Lucarne Ovale* qui est celui de la guerre. La ponctuation, qui était supprimée dans les autres poèmes jusqu'ici analysés, est réutilisée. Assez court, il vaut mieux de le reproduire entièrement pour ensuite partir à son analyse :

« En ce temps-là le charbon
était devenu aussi précieux
et rare que des pépites d'or
et j'écrivais dans un grenier
où la neige, en tombant
par les fentes du toit, deve-
nait bleue »²⁹⁴.

Difficile de reproduire la forme parfaite en carré de ce poème qui ouvre le recueil en présentant quelques éléments qui indiquent aisément sa fonction de prologue²⁹⁵. Tout d'abord, je pense à l'expression « En ce temps-là ». Le temps de l'écriture de *La Lucarne Ovale* est le temps de la Première Guerre. L'année est celle de 1916. En plus, l'usage des temps verbaux du passé: le plus que parfait (« était devenu », v.2) et l'imparfait (« j'écrivais », v.4, « devenait », v.6-7) introduit le temps des pièces qui y sont recueillies dans le passé.

Ce poème permet de commenter quelques aspects de la poésie de Reverdy qui se répètent incessamment dans ce recueil, mais aussi dans ceux qui lui sont antérieurs et

²⁹⁴ REVERDY, Pierre. In : Idem. « La Lucarne ovale ». *Œuvres complètes, Tome I*. Op.cit., p.77.

²⁹⁵ Dans les annexes de cette thèse, vous trouverez une copie de la forme originale de ce poème.

postérieurs. Je sépare mon analyse en trois points : « La forme : les carrés, sont-ils des poèmes en prose ? », « Des éléments du quotidien » et « La formation de l'image comme le seul but ».

LA FORME : LES CARRÉS, SONT-ILS DES POÈMES EN PROSE ?

Les poèmes présentés sous la forme de carrés sont une nouveauté en 1916 dans la production de Reverdy. Dans la plaquette qui est aussi publiée cette même année, *Quelques Poèmes*, il figure une série composée de huit pièces laquelle il intitule « Carrés ». Il est difficile d'établir une connexion entre ces petits poèmes, sauf leurs formes. La forme en carré est souvent cassée, comme dans ce poème que nous analysons à l'heure, par le dernier vers qui est le plus court.

Les vers de « En ce temps-là le charbon... » ne suivent aucune régularité, à l'exception de la marge présente dans les deux côtés du carré. Ici, nous pouvons une fois de plus, remarquer l'importance que Reverdy donne au visuel de ses poèmes. Michel Collot commente que cette forme répondrait au goût de la construction et de la densité de Reverdy. Et il ajoute:

« Elle [la poésie de Reverdy] accorde une place prépondérante aux 'choses vues', et le poème lui-même se propose comme un objet à contempler, du fait de l'importance accordée à la typographie et à la mise en page, que Reverdy a non seulement conçue mais réalisé lui-même pour ses premières plaquettes. »²⁹⁶

Collot commente, en plus, que différemment d'Apollinaire (puisque nous pourrions, bien sûr, penser à ses *Calligrammes*), Reverdy minimise la valeur de ses recherches dans les champs de la forme et de la typographie à la fonction de remplacer la ponctuation, en y soulignant le rythme.

²⁹⁶ COLLOT, Michel. « Pierre Reverdy ». In: JARRETY, Michel (dir.). *Dictionnaire de poésie, de Baudelaire à nos jours*. Paris : PUF, 2001, p. 673.

En prenant en compte cette affirmation de Collot, nous pouvons nous demander sur le réemploi de la ponctuation dans ce court poème. Dans son texte intitulé « Ponctuation », déjà commenté dans cette thèse, Reverdy affirme que celle-ci est devenue désuète puisque la structure nouvelle qui présente les poèmes, surtout en vers, offre, à partir de leur forme spéciale, toutes les indications nécessaires au lecteur²⁹⁷. Cependant, nous notons que dans les poèmes en prose, qui priorisent une présentation en bloc (comme dans son premier recueil), la ponctuation se fait toujours nécessaire, puisqu'il s'agit d'une forme plus proche du récit. Alors, est-ce que la forme en carré qui gagnent ces poèmes de 1916, assez proche de blocs, et le réemploie de la ponctuation indiquent que ceux-ci seraient plus proche de ce que Reverdy considère comme des poèmes en prose ? Il me semble que oui.

Ainsi, les carrés peuvent être vus comme une exploration des poèmes en prose. Dans *La Lucarne Ovale* même, on trouvera des poèmes en prose qui semblent, plus que dans le recueil précédent (*Poèmes en prose*, 1915), obéir à cette forme en carré : nous n'y trouvons plus de division en paragraphes et nous notons un effort apparent de terminer le poème bien à la fin de la marge droite, pour ne pas abîmer sa présentation sur la page.

DES ÉLÉMENTS DU QUOTIDIEN

Dans le petit chemin parcouru entre les poèmes analysés dans cette thèse, il a été déjà possible de constater, et je l'ai aussi commenté, la simplicité des éléments choisis par Reverdy. Je pense que ce carré est un bon exemple pour commenter cette caractéristique de Reverdy.

Qu'est-ce que nous avons comme éléments dans ce poème ? « Le charbon », « les pépites d'or », « le grenier », « les fentes du toit » et « la neige ». C'est un nombre qui n'est pas petit, vu la taille du poème. Mais, ils sont simples dans les sens qu'il est fort probable qu'ils sont tous, à l'exception des « pépites d'or », devant le regard du moi poétique, ou au moins, ils font partie de son jour le jour. Pensons maintenant au choix de ces éléments. À l'époque de l'écriture de ce poème, l'élément central, « le charbon »,

²⁹⁷ REVERDY, Pierre. « Ponctuation ». In: *Œuvres complètes, Tome I*. Op.cit., p. 487.

était utilisé pour chauffer les maisons. Pendant la guerre, il devient alors un produit de luxe (comme « des pépites d'or ») surtout pendant l'hiver. Ensuite, nous avons « le grenier », « les fentes du toit » et « la neige ». Nous savons que Reverdy habitait un grenier à Montmartre, dans une chambre assez sobre. À ce fait, nous pouvons aussi lier le titre de ce recueil, *La Lucarne ovale*, faisant sans doute référence aux types de fenêtres qui se trouvent dans les chambres des greniers et par laquelle probablement Reverdy observait souvent le monde extérieur.

Tous ces éléments me font penser à un commentaire d'Aragon sur la poésie de Reverdy et sur la peinture cubiste. Selon lui, la pauvreté de la palette d'objets utilisés par les peintres cubistes résulte de leur vie misérable et de leurs humbles ateliers. De même, la simplicité des objets de la poésie de Reverdy trouve aussi sa source dans la vie des poètes, eux-mêmes : « [...] la poésie d'un Reverdy, son vocabulaire élagué, est le terrain vague, la rue hostile, l'escalier délabré d'une vie qui est celle des peintres et des poètes d'alors »²⁹⁸.

À ce commentaire, provenant plus du quotidien de ce groupe, nous pouvons ajouter l'analyse de Raymond, qui parle d'une poésie qui ne présente que ce qui lui est essentiel : « En réalité, je ne connais pas de poète qui, aujourd'hui, se fasse de la poésie une conception plus ascétique, use de moyens plus simples (en apparence), accepte de dépouiller son langage de tout ce qui n'est pas essentiel – et parvienne précisément à dire l'essentiel [...] »²⁹⁹.

Et c'est à partir de cette simplicité de vocabulaire, et des moyens, que Reverdy arrive à composer ses images, qui dépourvues de ce qui ne leur est pas essentiel, deviennent complètes et effectives.

LA FORMATION DE L'IMAGE COMME LE SEUL BUT

²⁹⁸ ARAGON, Louis. « Quelques repères ». In: SAILLET, Maurice (org.) *Pierre Reverdy (1899-1960). Mercure de France*, n°1180, janvier 1962, p. 54.

²⁹⁹ RAYMOND, Marcel. « Lettre ». In: SAILLET, Maurice (org.) *Pierre Reverdy (1899-1960). Mercure de France*. Op.cit., p. 139.

L'effectivité des images de Reverdy trouve un bon exemple dans l'image finale et principale de ce poème : « et j'écrivais dans un grenier où la neige, en tombant par les fentes du toit, devenait bleue ».

Le moi poétique se trouve « dans un grenier », probablement le sien. Le début du poème « En ce temps-là » peut aussi nous faire penser que peut-être le poète raconterait un peu de son aventure. Cependant, à la fin de ce court poème, nous nous rendons compte que l'image, cette image de la neige bleue, est son seul et principal but. Mireille Loubeyre commente la construction de cette image :

« C'est en établissant un faux rapport d'équivalence qu'il atteint à l'émotion esthétique, qu'il obtient un authentique choc poétique. Celui-ci est si soudain qu'il transforme la similitude en identité. La logique d'élaboration de l'image poétique n'est évidemment pas précisée, mais on peut la reconstituer facilement : le ciel est bleu, la neige provient du ciel, la neige est donc bleue. Le miracle s'opère sans qu'aucune considération ne soit apportée quant à la pertinence ou à la nature spécieuse du raisonnement. À vrai dire, cela n'a aucune importance. Car au même moment où le récit se métamorphose un autre réel est créé : celui du poème ».

Lors de la lecture de cette image, j'ai beaucoup réfléchi sur le choix de cette couleur. L'explication de Loubeyre est assez plausible, mais simpliste à mon avis. J'ai pensé d'abord au bleu de l'azur, de l'idéalisation du poète qui est assis dans son grenier et produit, associant chaque flocon de neige qui tombe à un poème. En outre, j'ai pensé aussi au bleu de la couleur de l'eau, de la neige qui tombe et se fond. Mais ce ne sont que d'hypothèses. Ce qui est important, comme le souligne Loubeyre, c'est qu'à la fin, le miracle poétique a lieu, sans qu'on sache très bien l'expliquer.

Bref, il est permis de comprendre ce prologue de Reverdy comme une annonce : ici, vous trouverez certainement des éléments qui appartiennent à ma vie, à mon quotidien et à cette époque. Cependant, mon but ne sera pas de vous le raconter, je ne prendrai ces éléments que pour composer ma poésie et dans celle-ci, ce sont les images qui intéresseront.

EN RÉSUMÉ

« En ce temps là le charbon... » nous a été très utile pour illustrer la discussion de quelques points de la poésie de Reverdy. Tout d'abord, je me suis penchée sur cette forme en carré afin de soulever la question si celle-ci serait plus proche du poème en prose ou du poème en vers. Nous avons vu qu'en raison du remploi de quelques moyens, comme la ponctuation et l'alignement sur la droite et la gauche, les carrés semblent être une exploration et/ou une variation des poèmes en prose de Reverdy. En plus, il a été sujet des éléments dont il se sert pour composer ses poèmes. Même s'il s'agit des éléments simples qui sont présents dans la routine du poète, ils ne sont jamais là pour raconter cette vie, ni, encore moins, pour la représenter. Ces éléments servent à construire une nouvelle réalité qui se soutiendra à partir des images inattendues qu'elle présente. Ici, nous arrivons au dernier point de cette analyse qui montre que dans la poésie de Reverdy, le but majeur sera celui de travailler sur des images et de les construire de la façon la plus juste possible.

Ce carré est devenu, à côté d'autres qui composent *La Lucarne ovale*³⁰⁰, bien connu et cité des amis et de la critique de Reverdy. C'est peut-être parce qu'en raison de leur taille courte, les carrés sont faciles à retenir et ils ont presque la même force des aphorismes (forme aussi beaucoup pratiquée par Reverdy dans ces recueils de notes comme *En vrac* ou *Le Gant de crin*), la différence résidant surtout sur le fait qu'ils ne se concentrent pas sur la pensée de Reverdy, mais plutôt sur la construction des images, des objets poétiques.

³⁰⁰ Je pense aux:

« On ne peut plus
dormir tranquille
quand on a une fois
ouvert les yeux. »

Et :

« L'HIVER m'a chassé
dans les rues. »

Tous les deux présents aussi dans ce même recueil et aussi très commentés et rappelés par la critique et les compagnons de Reverdy.

André Breton, lors de ses entretiens radiophoniques, parle des réunions qui se tenaient dans la chambre de Montmartre, rue Cortot, de Reverdy et, à son avis, rien n'offre d'une façon meilleure le climat qui y régnait que ce carré. Il le cite et ajoute :

« Une telle façon de dire n'a pour moi rien perdu de son enchantement. Instantanément, elle me réintroduit au cœur de cette magie verbale qui, pour nous, était le domaine où Reverdy opérait. Il n'y avait eu qu'Aloysius Bertrand et Rimbaud à s'être avancés si loin dans cette voie. Pour ma part, j'aimais et j'aime encore - oui, d'amour - cette poésie pratiquée à larges coupes dans ce qui nimbe la vie de tous les jours, ce halo d'appréhensions et d'indices qui flotte autour de nos impressions et de nos actes. Il taillait dedans comme au hasard : le rythme qu'il s'était créé était apparemment son seul outil mais cet outil ne le trahissaient jamais ; il était merveilleux »³⁰¹.

Et c'est vraiment cette impression qui reste, surtout après la lecture de ces carrés. Que cette poésie, cette image, elle est bâtie comme que dans le hasard, en obéissant une logique propre, un rythme propre à Reverdy.

Passons maintenant à l'analyse du dernier poème que je me propose dans le choix de cette thèse.

« **SUR CHAQUE ARDOISE...** » (*LES ARDOISES DU TOIT*, 1918)

Vu que ce poème est aussi assez court, je le reproduis en entier avant de commencer mes analyses :

« Sur chaque ardoise
qui glissait du toit
on
avait écrit
un poème

³⁰¹ BRETON, André. *Entretiens (1913-1952)*. Paris: Gallimard, coll. « Idées », 1973, p. 47.

La gouttière est bordée de diamants
les oiseaux les boivent »³⁰²

Ce poème est le premier du recueil et, tout comme celui que nous venons d'analyser, en sert nettement de prologue. Je dis nettement pour deux raisons. La première : ce poème est le seul à ne pas porter de titre. Deuxièmement, déjà sur son premier vers il reprend le titre du recueil, peut-être pour le continuer et/ou l'expliquer.

Je choisis ce poème parce qu'il est liminaire dans ce premier recueil où la forme en créneaux sera pratiquée. Celle-ci avait déjà été utilisée dans son récent roman, *Le Voleur de Talan*, et devient avec le temps une marque de Reverdy. Je partage cette analyse dans les deux images qui sont présentes dans ce poème et qui se trouvent dans chacune de deux strophes. Les strophes sont aussi distinguées par la taille des polices (la première en est plus grande que la deuxième), ce qui donne une différence visuelle à celles-ci. J'intitule ces deux parties respectivement « Les Ardoises » et « La Gouttière ».

LES ARDOISES

Après la lecture des recueils de Reverdy, nous notons que plusieurs objets sont utilisés pour composer une image qui exprime, lorsque prête, sa compréhension de ce que c'est un poème³⁰³. Celle-ci est certainement l'une des plus citées et aussi l'une des plus représentatives de l'esthétique de Reverdy. Les poèmes, ils sont écrits sur des ardoises qui glissent du toit (toujours le sommet des maisons, comme le grenier). Le fait de les écrire sur des ardoises, qui sont comme des tableaux à la différence qu'elles se prêtent à écrire, laisse évident l'importance du visuel dans cette poésie. Et cela est aussi remarqué par la forme choisie dès *Les Ardoises du toit* : en créneaux.

Dans ce poème, les vers de la première strophe ont l'architecture suivante : 5 pieds/ 5 pieds/1 pied/ 4 pieds/4 pieds. En plus, ils n'obéissent aucun alignement, ni à droite, ni à gauche. Les vers sont décalés d'une façon très désordonnée. La seule

³⁰² REVERDY, Pierre. *Les Ardoises du toit*. In : Idem. *Œuvres complètes, Tome I*. Op.cit., p. 157.

³⁰³ Les titres de ses recueils sont aussi des fois une référence nette aux poèmes comme des objets. Hubert commente que Reverdy avait laissé de longues listes de titres envisagés pour ses recueils, parmi lesquels on trouvait, par exemple, *Comme des pierres*, qui suit la même logique des *Ardoises du toit*. (HUBERT, Étienne-Alain. « La 'Grande réalité' ». In : Idem. *Circonstances de la poésie*. Op.cit., p. 47.)

régularité est sur le fait qu'ils commencent toujours plus à droite que le premier vers. Une telle distribution finit pour former une image qui peut représenter des ardoises qui tombent, ici et là, comme de la pluie. Les poèmes sont alors comme ses ardoises : des objets indépendants que le poète jette sur la terre et les donne à voir.

LA GOUTTIÈRE

La deuxième strophe est composée de deux vers (douze et six pieds, respectivement) décalés qui obéissent aussi la configuration antérieure. L'image est construite bien au style reverdyen : la gouttière est normalement une gouttière d'eau. L'eau est transparente comme le diamant. « La gouttière est » alors « bordée de diamants ». Les oiseaux les boivent, car ils boivent de cette eau.

Cette image de la gouttière est, en plus, en parallèle avec la première image du poème, celle des ardoises. Comme celles-ci, les diamants tombent, ce qui nous permet une approximation : les poèmes sont tous comme ces diamants, ainsi que ses lecteurs qui y boivent sont comme des oiseaux, libres.

En commentant la typographie des poèmes de Reverdy, Mireille Loubeyre dit que celle-ci obéit à une démarche qui vise à déstabiliser la portée de communication du poème, soit à partir des métaphores, des ruptures syntaxiques (comme c'est le cas des constructions de ce poème : « on/avait écrit/ un poème ») ou l'usage d'une langue sans ornement. La poésie est ainsi synonyme de liberté puisqu'elle peut « se mouler dans toutes les écritures »³⁰⁴. Nous pouvons ainsi relier ce commentaire de Loubeyre à la fin de ce poème, en ce qui concerne à sa référence aux oiseaux et ainsi à la liberté. Les lecteurs qui se trouvent devant ses ardoises sont prêts à consommer une poésie de liberté.

EN RÉSUMÉ

³⁰⁴ LOUBEYRE, Mireille. Op.cit., p. 63.

« Sur chaque ardoise... » ouvre *Les Ardoises du toit* sur le jeu entre deux images indépendantes qui finissent pour former une seule : les poèmes écrits sur des superficies comme des ardoises se prêtent à voir et ils sont comme des diamants. Le poète les lance au monde pour que le lecteur/spectateur en jouisse de la façon la plus libre possible.

En plus, au sujet de cette forme en créneaux, plus qu'une rupture syntaxique, elle finit par être la visualisation nette de celle-ci, travaillée comme le poète la souhaite. Les blancs qui envahissent le poème y sont pour établir le rythme, pour dessiner et donner forme au poème. De là, l'importance de l'espace pour la poésie reverdyenne. En plus, la taille des poèmes, surtout dans *Les Ardoises* ne dépasse jamais plus qu'une vingtaine de vers. Charles Bachat commente cette brièveté et aussi la « sobriété verbale » de Reverdy qui préfère toujours dire peu d'une manière effective que tomber dans l'éloquence et « l'ébriété verbale ». Pour ce faire, il cite Reverdy, lui-même : « Aujourd'hui la puissance lyrique ne saurait se passer de concentration »³⁰⁵.

³⁰⁵ REVERDY, Pierre dans *Le Gant de crin* (GC, 40) cité par BACHAT, Charles. « La Maçonnerie des mots: métamorphose du texte reverdyen ». In : LECLERC, Yvan (org.). Lire Reverdy. Op.cit., p. 30.

PARTIE 3
LA TRADUCTION DES TEXTES D'ESTHÉTIQUE DE PIERRE
REVERDY

CHAPITRE I

LA TRADUCTION ET SES DIFFICULTÉS

En réfléchissant sur le pourquoi de l'existence des obstacles dans le travail de traduction, je fais miens les mots de Vilnay et Darbelnet : « Rappelons qu'au moment de traduire, le traducteur rapproche deux systèmes linguistiques, dont l'un est exprimé et figé, l'autre est encore potentiel et adaptable. Le traducteur a devant ses yeux un point de départ et élabore dans son esprit un point d'arrivée [...] »³⁰⁶. À partir de cette affirmation, nous pouvons comprendre que ce point d'arrivée est alors une élaboration d'un esprit et c'est pourquoi, lorsque nous comparons de différentes traductions d'un même texte, nous sommes surpris face au grand nombre de différences, de choix, de styles et même de lectures qui nous permettent, à la fin, de les classer comme de bonnes ou de mauvaises traductions.

Mais qu'est-ce que nous mène à les juger comme de bonnes ou de mauvaises traductions ? Lorsqu'un traducteur se trouve devant son texte de départ, qui est « exprimé et figé », il doit être sûr de le comprendre pleinement, ce qui implique une connaissance profonde de la langue de départ, mais aussi une grande capacité de recherche qu'il aura recours lorsqu'il n'a pas saisi pleinement le sens d'un mot, d'une expression ou d'une construction. Cela arrive parce que notre compréhension d'une langue, selon Rónai, dépend de notre expérience avec celle-ci, notamment des contextes dans lesquels un mot peut figurer³⁰⁷. Ensuite, lorsqu'il commence son travail de traduction, il partira aussi à un travail profond d'observation du fonctionnement de cette langue de départ par rapport au fonctionnement de la langue cible.

Pensons à un exemple pour illustrer : « J'ai rencontré Ana par hasard dans le métro ». À la première vue, la phrase semble ne pas présenter des problèmes : c'est une construction simple qui obéit à une syntaxe traditionnelle (sujet-verbe-complément) dont le verbe est au passé composé. Cependant, il y figure l'expression « par hasard » (certes, une expression assez courante et connue d'un traducteur ayant un minimum de

³⁰⁶ VINAY, J.P. et DARBELNET, J. *Stylistique Comparée du français et de l'anglais*. Paris : Didier, coll. « Bibliothèque de stylistique comparée », 1972, p.46.

³⁰⁷ RÓNAI, Paulo. *A Tradução vivida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 4ª edição, 2012, p. 21.

connaissance de la langue française). Cette expression peut rapidement être traduite en portugais, par un traducteur distrait, par *por azar*. La phrase (*Encontrei, por azar, Ana no metrô*) pourtant continuerait à avoir du sens, même si elle sonnerait un peu étrange.

Alors une deuxième variation de cette traduction : *Eu encontrei, por acaso, Ana no metrô*. Ici, le traducteur ne s'est pas trompé par rapport à l'expression, mais il y a un petit détail qui nous rappelle qu'il s'agit d'une traduction : la présence du pronom personnel *eu*. En règle générale, l'usage du pronom personnel en portugais est facultatif (*sujeito oculto* ou *elíptico*) et le fait de l'utiliser et de le reproduire maintes fois dans un texte fini par l'alourdir, surtout s'il s'agit de la première personne dont la conjugaison est particulière à celle-là et peut sans encombre être supprimée. Bien sûr que nous n'avons pas un contexte pour cette phrase, ce qui rend difficile d'affirmer si ce petit détail serait remarquable ou non.

Pour conclure, un troisième exemple d'un problème de traduction de ce même énoncé. Par distraction ou par manque de connaissance des temps verbaux du français, le traducteur propose ce qui suit : *Tenho econtrado, por acaso, Ana no metrô*. Ici, l'erreur est grave. Le fait de traduire mot à mot le passé composé et de ne pas identifier le verbe « avoir » comme un auxiliaire, change le sens de toute la phrase (la traduction suggérerait que le sujet n'a pas trouvé une seule fois Ana dans le métro, mais qu'il est en train de la rencontrer souvent)

Ces trois exemples sont certainement des cas simples, ordinaires, mais qui montrent, même si d'une façon assez réduite, pourquoi nous avons des fois la sensation de lire, ou d'écouter, de mauvaises traductions. Le premier cas est un exemple typique de *faux amis* (« hasard »/*azar*) à savoir, des mots d'une langue qui ont une ressemblance trompeuse avec des mots d'une autre langue³⁰⁸. Le deuxième et le troisième cas renvoient aux problèmes émanant d'une traduction littérale, mot à mot, qui ne respecte pas les nuances de la syntaxe de la langue cible. À ce type de difficulté, nous donnons le nom *calque*.

Or, ces deux types de difficulté ne sont pas malheureusement les seuls auxquels nous avons affaire lorsque nous travaillons sur la traduction d'un texte. Il y en a d'autres: les homonymes, les paronymes, la polysémie, les synonymes, les noms

³⁰⁸ ROBERT : *Le Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, nouvelle édition remaniée et amplifiée sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey du *Petit Robert* par Paul Robert. Paris : Dictionnaires Le Robert, 2012, article « ami », p. 82.

propres, les expressions idiomatiques, les divergences entre les institutions, le sens figuré des mots, et les abréviations, pour en citer quelques.

Outre ces difficultés concrètes de traduction, qui sont plus liées au sens, nous trouvons sur notre chemin de traducteurs des problèmes qui concernent le style et qui nous mènent à poser des questions du type : Est-ce qu'il faut toujours le respecter ? Ou en le respectant, est-ce que nous tomberons sur une reproduction artificielle du texte de départ qui ne nous dit pas grand-chose dans la langue cible ? En réfléchissant sur ce problème comme une question qui porte sur la fidélité du traducteur, Rónai commente que, à son avis, le traducteur fidèle serait celui qui a une grande capacité, presque exceptionnelle, d'oublier les mots du message original pour après se rappeler du contenu et le reformuler dans sa langue de la manière la plus complète. Pour ce faire, il faudrait qu'il découpe le message dans de courtes parcelles pour pouvoir les fixer. Ensuite, pour que le message soit compris, il travaillerait sur les usages, les habitudes et les règles de la langue cible. Et il conclut : « Assim, a fidelidade seria uma obrigação dupla : para com o conteúdo da mensagem e para com a praxe expressiva da língua-alvo »³⁰⁹.

Nous tenons à être d'accord avec Rónai. Cependant, il n'est pas toujours facile d'oublier les mots et la façon de dire du texte d'origine et de se sentir complètement libre pour le retravailler à son gré. Il demeure toujours une inquiétude d'essayer de reproduire sur les récepteurs de notre traduction le même effet de l'énoncé original. Et c'est ainsi que nous rejoignons les problèmes spécifiques de la traduction des textes de Reverdy. Il est temps alors de s'y pencher.

³⁰⁹ RÓNAI, Paulo. Op.cit., p. 152.

CHAPITRE II

LES DIFFICULTÉS DE TRADUCTION DES TEXTES DE REVERDY

Lors d'une première lecture des textes de Reverdy, nous avons l'impression d'être devant un texte simple présentant de phrases courtes et sans complexité. Nous avons déjà commenté, lors de nos analyses des essais, le style de l'auteur qui travaillait de plus en plus sur des phrases qui n'étaient composées que de l'essentiel. Le point culminant de cette écriture est sans doute atteint lors de « L'Image » où nous trouvons des phrases presque elliptiques. Reprenons, pour illustrer, son début :

« L'Image est une création pure de l'esprit.
Elle 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. »³¹⁰

Le ton est presque didactique. L'auteur ne dit que le principal de son esthétique dans des phrases isolées (elles ne sont pas liées dans des paragraphes, mais dites une à une) et sans grandes élucubrations syntaxiques. Tout ces caractéristiques nous mènent à croire que nous sommes devant un texte facile à traduire.

Malgré cette apparente simplicité, par degré, plusieurs obstacles se sont cependant révélés me menant à suivre des recherches profondes sur des mots, des expressions ou des constructions spécifiques afin d'essayer de leurs donner un équivalent le plus proche possible en portugais brésilien. Ces recherches ont été guidées par le travail que je mène auprès du groupe de recherche sur les difficultés de compréhension et de traduction du français en portugais brésilien, lequel j'ai présenté dans l'introduction de cette thèse. Je vous présente alors une sélection de ces difficultés concrètes de traduction des textes de Reverdy.

³¹⁰ REVERDY, Pierre. « L'image ». In : Idem. *Œuvres complètes, Tome I*. Op.cit., p. 495.

À LA MANIÈRE

Dans « Sur le cubisme », Reverdy essaie de tracer les bases du cubisme en illustrant ce que les premiers peintres cubistes ont fait et que ceux qui les ont suivis ont essayé d'imiter. En critiquant ces derniers, qui n'ont peint que des copies, il dit :

| |
|---|
| Sur le cubisme |
| « Ceux-ci ont pris l'apparence des œuvres déjà produites et ils ont fait <i>à la manière</i> avec la prétention de commencer pour leur propre compte un art nouveau. » ³¹¹ |

L'expression en italique ne m'a pas soulevé des problèmes de compréhension. Je comprends que des peintres, pour se faire appeler des inventeurs d'un art nouveau, ont peint des tableaux qui imitaient la manière cubiste de peindre. Cependant, lorsque j'ai réfléchi à son équivalent en portugais, j'ai senti qu'une petite adaptation serait nécessaire. Vérifions le pourquoi.

En commençant par une recherche dans les dictionnaires français, j'ai constaté l'occurrence de cette locution sous deux formes. La première est la forme prépositive : « à la manière de ». Il a été possible de la trouver sur presque tous les dictionnaires consultés (le *Dictionnaire de l'Académie française*, DAF 9^{ème}; le *Trésor de la langue française informatisé*, TLFi ; *Le Petit Robert* et le *Multidictionnaire*³¹²) ce qui me permet de proposer cette synthèse :

³¹¹ REVERDY, Pierre. « Sur le cubisme ». *Œuvres complètes, Tome I*. Op.cit., p. 459.

³¹² Toutes mes citations des dictionnaires de la langue française renverront à ces éditions : *Dictionnaire de l'Académie française*. (8^e éd.: 1935, 9^e éd. : 1992-...). Disponible sur le site: <http://www.cnrtl.fr>; LITTRÉ, Émile. *Le Littré, Dictionnaire de la langue française*. Disponible sur le site : <http://www.littre.org/>; *Trésor de la langue française informatisé*. Disponible sur le site : <http://atilf.atilf.fr/>; ROBERT : *Le Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, nouvelle édition remaniée et amplifiée sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey du *Petit Robert* par Paul Robert. Paris : Dictionnaires Le Robert, 2012 ; VILLERS, Marie-Éva. *Multidictionnaire de la langue française*, (1^o édition, 1988), 4^{ème} édition. Montréal : Québec-Amérique, 2003. Les articles cités dans cette partie ont été consultés entre juin 2014 et février 2016.

manière n.f.

A la manière de + subst. (désignant un être vivant, une discipline, une époque donnée) :

Comme, à l'imitation de,

Ex: *Agir à la manière des enfants.*

Elle n'était pas innocente à la manière des demoiselles, – les animaux l'avaient instruite, – mais la raison et l'instinct de l'honneur l'empêchèrent de faillir (FLAUB., *Coeur simple*, 1877, p. 9).

Cette locution s'est même transformée en un substantif, comme le *DAF* (9^{ème}), le *TLFi* et *Le Petit Robert* le mentionnent : « Un 'à la manière de' : un pastiche ».

La deuxième construction possible de cette locution est celle sans la préposition « de », accompagnée d'un adjectif. Le seul dictionnaire qui la mentionne est le *TLFi* :

Manière s.n. [...] (*TLFi*)

À la manière + adj. de caractérisation (le plus souvent ethnique). *Ces contrées montueuses toutes couvertes de pâturages, de vergers abondants, et d'habitations éparses à la manière patriarcale* (SENANCOUR, *Rêveries*, 1799, p. 229). *Il peignit une loge toute en paysages et y reproduisit Rome, Milan, Gênes, Florence, Venise et Naples à la manière flamande* (P. LAVEDAN, *Urban.*, 1926, p. 203).

Rem. À noter l'ell. de *manière* dans un très grand nombre de loc. du type à la + adj. au fém. (*enchères à l'américaine**, *jardin à la française**, etc.).

Même si ce dictionnaire fait référence à cette expression dans un usage souvent propre aux contextes ethniques, il semble que Reverdy est en train de l'utiliser dans son essai. Dans le deuxième exemple proposé par le *TLFi*, nous avons une utilisation dans le domaine de la peinture, « à la manière flamande », qui nous permet de croire qu'il s'agit d'un usage commun pour le domaine des arts. En plus, la remarque faite à la fin de l'acception, aussi nous fait penser à cette expression faisant référence à un style artistique, d'exécution d'un art, comme le « jardin à la française ». Dans sa phrase,

Reverdy n'a donné que l'expression sans la compléter : « [...] et ils ont fait à la manière [...] ». Il est sensé de penser qu'il a voulu dire « à la manière cubiste », donc que cette expression serait complétée aussi par un adjectif, comme il est proposé dans le *TLFi*.

Au moment de la traduction un doute est survenu. Il est certes qu'en portugais, nous utilisons aussi cette même expression française d'une façon abrégée. Par exemple, pour un tableau fait à la manière de Picasso, nous dirions facilement *um quadro à la Picasso* (« un tableau à la Picasso »), ce qui prouve un gallicisme dans notre langue. Néanmoins, il ne serait pas possible de reproduire cet usage dans ce texte-ci, vu que Reverdy n'a pas complété son expression, il l'a laissée incomplète, en supposant qu'il s'agit de « à la manière cubiste ». J'ai alors entrepris une recherche dans des dictionnaires de portugais brésilien : le *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* et le *Dicionário de usos do Português do Brasil*, de Francisco Borba, ont confirmé l'existence de cette même expression en portugais³¹³. Le tableau de ci-dessous propose un résumé des deux acceptions :

maneira s.f. [...]

À *maneira de*: à *imitação de*; à *moda de*; à *modo de*; *como*; à *feição de*.

Ex: À *maneira de uma bailarina, movimentava braços e pernas pela cozinha*.

Olha o céu à maneira dos pescadores.

Même si je n'ai pas trouvé une occurrence de cette locution sans la préposition, comme il est le cas de l'usage de Reverdy, ces références attestent que l'usage de cette expression est assez transparent pour un lecteur lusophone. Ainsi, j'ai décidé de garder l'usage de la même expression, tout en faisant une petite modification : ajouter la préposition *de*. Voici le résultat :

³¹³ Toutes mes citations des dictionnaires de la langue portugaise renverront à ces éditions : BORBA, Francisco. *Dicionário de usos do português do Brasil*. São Paulo: Ática, 2002; FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio: dicionário do português*. Rio: Nova Fronteira, 1999; HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss do português*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

| Sur le cubisme | Ma traduction |
|---|---|
| « Ceux-ci ont pris l'apparence des œuvres déjà produites et ils ont fait <u>à la manière</u> avec la prétention de commencer pour leur propre compte un art nouveau » | <i>Estes tomaram a aparência de obras já produzidas e fizeram <u>à maneira de</u> com a pretensão de começar, por conta própria, uma arte nova.</i> |

Cette petite adaptation permet d'affirmer que cette difficulté est un exemple subtil de calque. Subtil parce que, comme nous l'avons observé, il existe aussi cette locution sous la forme prépositive en français qui donnerait un équivalent à la locution portugaise (« à la manière de » = *à maneira de*). Toutefois, la construction dont Reverdy s'est servi, sans la préposition « de » et complétée d'un adjectif, a exigé une petite adaptation pour ne pas risquer de provoquer une sensation d'incomplétude au lecteur brésilien. Le résultat nous suggère que l'expression serait complétée par *os pintores cubistas* ou *os cubistas* (ce qui donnerait : *à maneira dos pintores cubistas* ou *à maneira dos cubistas*, cette dernière une ellipse du syntagme nominal *pintores cubistas*), remplaçant l'adjectif français (« cubiste ») par une construction nominale : *pintores cubistas*.

Passons maintenant à une difficulté beaucoup plus complexe: le substantif « anecdote ».

ANECDOTE

Le mot « anecdote » semble être un mot-clé pour l'esthétique de Reverdy. Dans les textes que nous traduisons dans cette thèse, nous le trouvons onze fois: deux dans « L'Essai d'esthétique littéraire », huit dans « L'Émotion » et une dans « Self Defence ». Je les reproduis ci-dessous :

| |
|---|
| « Essai d'esthétique littéraire » |
| « Affirmons d'abord qu'écrire n'est pas forcément <i>raconter</i> . On peut nous l'accorder |

puisque nous admettons qu'on ait pu, avec raison, substituer la plume à la parole pour nous raconter une anecdote ou plusieurs mises ensemble. »

« Mais là qu'est-ce qui nous intéresse ? L'anecdote, le fait-divers. »³¹⁴

« L'Émotion »

« Dans les romans d'aventure, policiers, de cape et d'épée, etc. ; - qu'on n'appelle plus que romans feuilletons même s'ils n'ont jamais paru qu'en volumes – il ne s'agit, pour soutenir l'intérêt du lecteur, que de simuler de l'action – c'est-à-dire présenter et se faire succéder la plus grande quantité possible d'anecdotes, de situations, d'épisodes autant qu'on peut dramatiques et angoissants. »

« C'est, en tout cas, le triomphe de l'anecdote, car de son choix seulement doit naître l'émotion ou l'intérêt. »

« On peut dire que ces moyens ne leurs permirent pas de produire une émotion *directement*, mais de mettre d'aplomb des anecdotes dont la nature seule devait produire l'émotion – tout l'art consistant à mettre une anecdote debout, à savoir la *raconter*. »

« Ils choisissaient l'anecdote simple, banale, vulgaire, s'interdisant toute invention (je ne dis pas imagination) toute exaltation de la réalité – disons-le non pas seulement par opposition aux romanciers feuilletonistes mais aussi à tout l'école romantique. »

« Mais s'il dépendait des moyens littéraires que l'anecdote fût présentée de façon assez intense pour émouvoir, il n'en reste pas moins que c'est le sentiment que dégageait cette anecdote qui tenait lieu de toute émotion. »

« Par gradation il était naturel que l'on aboutit à une époque où les moyens littéraires prendraient enfin la prépondérance – l'anecdote ne tenant plus lieu que d'élément qualitatif – et où l'on se rapprocherait bien plus encore de l'idéal de création qui doit être : *de rien faire quelque chose*. »³¹⁵

Self Defence

³¹⁴ REVERDY, Pierre. « Essai d'esthétique littéraire ». In : Idem. *Œuvres complètes, Tome I*. Op.cit., p. 474-478.

³¹⁵ REVERDY, Pierre. « L'Émotion ». In: Idem. *Œuvres complètes, Tome I*. Op.cit., p. 482-486.

« Qu'est-ce qu'une œuvre dont on peut détacher l'idée ou l'anecdote qui, isolées, ne sont rien, et dont après cette soustraction il ne reste rien ? »³¹⁶

Selon Reverdy, comme nous pouvons l'observer dans ces extraits, l'anecdote ne peut plus occuper une place centrale dans la production littéraire. Elle ne peut plus être le but d'un écrivain qui, souhaitant seulement la raconter, travaillera pour la bien construire et pour provoquer un effet, ou une émotion, similaire au lecteur que la lit. La littérature ne peut plus s'occuper de raconter quelque chose, mais de présenter une chose nouvelle. Vu l'importance de ce concept pour son esthétique, je me suis demandée : comment traduire cet emploi d'«anecdote» en portugais brésilien?

D'abord, j'ai cherché à comprendre pleinement le sens de ce substantif. Très court, l'article « anecdote » de la huitième édition du *DAF* offre deux définitions: « Particularité historique» et « Récit d'un petit fait curieux ». Dans la neuvième édition de ce même dictionnaire, la première définition disparaît, mais le sens de la deuxième acquiert, par extension, une autre acception, de sorte que le mot continue à posséder deux sens: « 1. Récit d'un fait curieux ou peu connu, révélateur du caractère d'un personnage, des mœurs d'une époque, etc. [...]; 2. Détail secondaire, sans portée générale ou historique ».

J'ai ensuite consulté le *Petit Robert* et le *TLFi*. Le mode d'organisation de l'article « anecdote » de chacun possède des différences entre eux et avec la neuvième édition du *DAF*, mais ces deux dictionnaires n'apportent aucune altération essentielle à ce que propose ce dernier. Ils permettent cependant de préciser les contours sémantiques d'«anecdote» (par exemple, le *Petit Robert* reprend le sens premier du *DAF* 1935 et l'intègre au sens premier du *DAF* 1992). Ce qui me permet de proposer la synthèse suivante pour ce substantif:

Anecdote s.f.

1. 1.1. Particularité historique ou (petit) fait particulier (qui peut être curieux ou peu connu ou singulier ou pittoresque ou plaisant ou piquant ou scandaleux, etc.).

³¹⁶ REVERDY, Pierre. « Self Defence ». In: Idem. Œuvres complètes, Tome I. Op.cit., p. 515-531.

- 1.2. Récit de cette particularité ou de ce fait, historiette.
2. (Souvent péjoratif) Détail ou aspect secondaire; relation qui se contente du détail des circonstances.

Ajoutons que le *TLFi* fournit deux synonymes du sens 1: « historiette » et « épisode », ce qui est intéressant, mais peut aussi, nous le verrons, être utile.

Revenons aux essais de Reverdy. Dans quelle(s) acception(s) le mot « anecdote » y figure-t-il? Après cette analyse, j'ai constaté que ses onze occurrences sont toutes utilisées au sens de (petit) fait particulier, c'est-à-dire toujours au sens 1.1 de notre synthèse. Ce qui correspond d'ailleurs à la définition fournie par Reverdy lui-même dans « L'Émotion »: « faits simples et sans importance extraordinaire »³¹⁷.

Passons maintenant au portugais. Je me suis appliquée, dans trois dictionnaires de la langue portugaise, à comprendre pleinement la signification du sosie portugais d'« anecdote »: *anedota*.

L'acception 1 du *Dicionário da língua portuguesa* d'Antônio Houaiss définit *anedota* comme une « *particularidade curiosa ou jocosa que acontece à margem dos eventos mais importantes, e por isso geralmente pouco divulgada, de uma determinada personagem ou passagem histórica* »; cette définition est proche de la première acception de la synthèse des dictionnaires français que j'ai proposée. L'acception 1 du dictionnaire *Novo Aurélio Século XXI* et l'acception 2 du *Dicionário de usos do português brasileiro* de Francisco Borba, qui coïncident entre elles, sont plus courtes que celle du dictionnaire de Houaiss, mais vont dans le même sens: « *relato sucinto de um fato jocoso ou curioso* ». Par contre, dans les autres acceptions de ces trois dictionnaires brésiliens, le fait ou la particularité dont il s'agit est *nécessairement* drôle (*engraçado*, Aurélio, 2; et Houaiss, 2), piquant (*picante*, Houaiss, 2), voire moqueur (*zombeteiro*, Borba, 3); ce peut même être une plaisanterie, une blague (*piada*, Aurélio, 3; et Borba, 1).

La polysémie du substantif *anedota* est, on le voit, partiellement, mais très fortement située dans la zone sémantique du comique, de la plaisanterie, du piquant, ce qui, inévitablement, contamine la compréhension qu'en ont les Brésiliens. Le mot

³¹⁷ REVERDY, Pierre. Op.cit., p. 483.

brésilien est ainsi très marqué par cette zone sémantique, ce qui n'est pas le cas de son sosie français. Le mot français et son sosie lusophone ne sont donc pas (ou pas toujours) équivalents. Comment alors traduire «anecdote» en portugais du Brésil? Comment le faire de façon à garantir que le(s) (petit-s) fait(s) ou particularité(s) ou événement(s) dont il s'agit puisse(nt) avoir les caractéristiques les plus diverses, mais *pas nécessairement* une dimension drôle, comique, plaisante, piquante?

D'emblée, il m'a semblé nécessaire d'éviter le mot portugais *anedota*, puisque c'est partiellement, mais largement un faux ami de son sosie français, « anecdote ». Nous avons alors cherché à savoir quels sont les synonymes d'« anecdote »; le *Petit Robert* donne « historiette », et le *TLFi*, « épisode, historiette ». Nous avons fait de même pour les synonymes d'*anedota*; selon le dictionnaire brésilien Houaiss, ce sont « *conto, historieta, episódio, piada* ». Après avoir éliminé *conto* et « *piada* » (voir ci-dessus), la confluence du français et du portugais sur les couples «historiette»/*historieta* et « épisode »/*episódio* m'a encouragée à mener une étude sémantique des deux mots portugais.

Au sujet d'*historieta*, les trois dictionnaires brésiliens consultés coïncident presque entièrement entre eux. Une seule différence: Borba offre deux acceptions, les deux autres dictionnaires en donnent trois. Ce que je synthétise ainsi:

Historieta s.f.

1. *História/narração curta/breve/pequena* (Houaiss, 1; Aurélio, 2; Borba, 1);
2. *Narrativa/narração sem importância, de/sobre fato pouco importante/de pouca ou nenhuma significância* (Houaiss, 2; Aurélio, 1; Borba, 2);
3. *Pequeno relato de fato curioso ou jocoso/anedota (1)* (Houaiss, 3; Aurélio, 3)

Ce qui correspond assez bien à la synthèse que j'ai proposée pour le français « anecdote ». De sorte que *historieta* peut servir à traduire ce mot en portugais.

Quant à *episódio*, il possède cinq acceptions chez Houaiss, sept chez Aurélio, huit chez Borba. Plusieurs de ces acceptions appartiennent à la terminologie spécifique des arts où elles servent à désigner un certain mouvement ou développement musical ou

bien une partie spécifique (scène, action incidente ou accessoire ou partielle) dans un roman, un poème, un film, un feuilleton, une pièce de théâtre, etc. Ces emplois propres aux arts ne nous sont pas utiles ici. Les autres acceptions peuvent être synthétisées ainsi:

1. *Fato, evento, ocorrência, caso, acontecimento* (Houaiss, 4; Aurélio, 3; Borba, 1);
2. *Fato notável relacionado com outros* (Aurélio, 2; Borba, 2);
3. *Fato acessório/incidental, incidente* (Houaiss, 1; Borba, 5).

Ce qui correspond partiellement (au sens de « fait » ou « petit fait », mais sans désigner le récit de ce « fait ») à la synthèse que nous avons proposée pour le français «anecdote».

En résumé, il nous semble que *historieta* et *episódio* peuvent tous deux être utilisés pour traduire « anecdote » en portugais, le choix de l'un ou de l'autre dépendant du contexte, du sens particulier de l'emploi du mot « anecdote ». Comment avons-nous traduit les extraits de Reverdy?

Reverdy lui-même nous a aidés à faire ce choix. Car, dans « L'Émotion », comme nous pouvons le vérifier, le mot « épisode » est utilisé peu après la première occurrence d'« anecdote », dans une énumération où se suivent « anecdotes », «situations» et « épisodes ». Ce qui élimine la possibilité d'utiliser *episódio* pour traduire «anecdote» et nous oblige à utiliser *historieta*. Nos traductions des extraits de Reverdy se trouvent ainsi ci-dessous:

| Essai d'esthétique littéraire | Ma traduction |
|--|--|
| « Affirmons d'abord qu'écrire n'est pas forcément <i>raconter</i> . On peut nous l'accorder puisque nous admettons qu'on ait pu, avec raison, substituer la plume à la parole pour nous raconter une <u>anecdote</u> ou plusieurs mises ensemble » | <i>Afirmemos, primeiramente, que escrever não é necessariamente contar. Podemos afirmá-lo uma vez que admitimos, com razão, que é possível substituir a pena pela fala para contar uma <u>historieta</u> ou várias apresentadas em conjunto.</i> |

| | |
|--|---|
| « Mais là qu'est-ce qui nous intéresse ? <u>L'anecdote</u> , le fait-divers » | <i>Mas aí o que nos interessa ? A <u>historieta</u>, a pequena notícia.</i> |
|--|---|

| L'Émotion | Ma traduction |
|--|--|
| « Dans les romans d'aventure, policiers, de cape et d'épée, etc. ; - qu'on n'appelle plus que romans feuilletons même s'ils n'ont jamais paru qu'en volumes – il ne s'agit, pour soutenir l'intérêt du lecteur, que de simuler de l'action – c'est-à-dire présenter et se faire succéder la plus grande quantité possible <u>d'anecdotes</u> , de situations, d'épisodes autant qu'on peut dramatiques et angoissants. » | <i>Nos romances de aventura, policiais, de capa e espada, etc.; - que chamamos apenas de romances de folhetim, mesmo se esses foram publicados somente em volumes – trata-se, para preservar o interesse do leitor, somente de simular uma ação – ou seja, apresentar e encadear a maior quantidade possível de <u>historietas</u>, de situações, de episódios, os mais dramáticos e angustiantes possíveis.</i> |
| « C'est, en tout cas, le triomphe de <u>l'anecdote</u> , car de son choix seulement doit naître l'émotion ou l'intérêt. » | <i>Em todo caso, é o triunfo da <u>historieta</u>, pois somente de sua escolha nascerá uma emoção ou interesse.</i> |
| « On peut dire que ces moyens ne leurs permirent pas de produire une émotion <i>directement</i> , mais de mettre d'aplomb des <u>anecdotes</u> dont la nature seule devait produire l'émotion – tout l'art consistant à mettre une <u>anecdote</u> debout, à savoir la <i>raconter</i> . » | <i>Podemos dizer que esses meios não lhes permitiram produzir diretamente uma emoção, mas sustentar <u>historietas</u> cuja própria natureza devia somente produzir uma emoção – toda a arte consistindo em construir uma <u>historieta</u>, em saber contá-la.</i> |
| « Ils choisissaient <u>l'anecdote</u> simple, banale, vulgaire, s'interdisant toute invention (je ne dis pas imagination) toute exaltation de la réalité – disons-le non pas seulement par opposition aux romanciers feuilletonistes mais aussi à tout l'école romantique. » | <i>Escolhiam uma <u>historieta</u> simples, banal, vulgar, proibindo a si mesmos qualquer invenção (não falo de imaginação), qualquer exaltação da realidade – e o dizemos não somente em oposição aos romancistas de folhetim, mas igualmente a toda escola romântica.</i> |
| « Mais s'il dépendait des moyens | <i>Mas se dependia dos meios literários para</i> |

| | |
|--|--|
| littéraires que l'anecdote fût présentée de façon assez intense pour émouvoir, il n'en reste pas moins que c'est le sentiment que dégagait cette <u>anecdote</u> qui tenait lieu de toute émotion. » | <i>que a historieta fosse apresentada de maneira suficientemente intensa para comover, não é menos verdadeiro que é o sentimento que emanava dessa <u>historieta</u> que ocupava o lugar de toda e qualquer emoção.</i> |
| « Par gradation il était naturel que l'on aboutit à une époque où les moyens littéraires prendraient enfin la prépondérance – l' <u>anecdote</u> ne tenant plus lieu que d'élément qualitatif – et où l'on se rapprocherait bien plus encore de l'idéal de création qui doit être : de rien faire quelque chose. » | <i>Aos poucos, era natural que se chegasse a uma época em que os meios literários ganhariam enfim preponderância – a <u>historieta</u> passando a ocupar somente o lugar de um elemento qualitativo – e na qual nos aproximaríamos mais ainda do ideal de criação que deve ser: de nada, fazer alguma coisa.</i> |

| Self Defence | Ma traduction |
|---|--|
| « Qu'est-ce qu'une œuvre dont on peut détacher l'idée ou l' <u>anecdote</u> qui, isolées, ne sont rien, et dont après cette soustraction il ne reste rien ? » | <i>O que é uma obra da qual se pode colocar de lado a ideia ou a <u>historieta</u> que, isoladas, não são nada, e da qual depois dessa subtração não sobra nada?</i> |

Puisque je me penche tout de suite sur l'adjectif « anecdotique », dérivé d'« anecdote », je présente mes commentaires finaux après l'analyse de cette difficulté.

ANECDOTIQUE

La traduction en portugais de l'adjectif « anecdotique », dérivé d'anecdote, m'a placé face à un problème similaire. Reverdy s'en sert de celui-ci deux fois dans les textes que je traduis: une dans « Sur le cubisme » et l'autre dans « L'Émotion ». Je reprends ces extraits :

| |
|--|
| Sur le cubisme |
| « Comme la perspective est un moyen de représenter les objets selon leur apparence visuelle, il y a dans le cubisme les moyens de construire le tableau en ne tenant compte des objets que comme élément et non au point de vue <u>anecdotique</u> . » |

| |
|---|
| L'Émotion |
| « Donc les moyens littéraires prenaient déjà plus d'importance à côté de l'élément <u>anecdotique</u> . » |

Suivant la même démarche que pour « anecdote », j'ai cherché à comprendre la signification d'« anecdotique ». Mes recherches dans les dictionnaires m'ont fait comprendre que, outre sa référence à ce qui contient des anecdotes, qui tient de l'anecdote, comme par exemple un « récit anecdotique » (*DAF*, 8^{ème} éd.; *DAF*, 9^{ème} éd.; *TLFi*; *Petit Robert*), le terme possède aussi une acception péjorative plus forte que pour le substantif: «PÉJ. Qui se tient à l'anecdote, ne présente pas d'intérêt général. *Détail anecdotique. Peinture anecdotique*» (*Petit Robert*, 2012, p. 93). Par ailleurs, le terme a encore un usage propre à la critique d'art (théâtre, beaux-arts) sur lequel le *TLFi* apporte quelques précisions. Je suis alors en mesure de faire la synthèse suivante:

| |
|---|
| Anecdotique adj. |
| 1. Qui contient des anecdotes, qui tient de l'anecdote; |
| 2. PÉJ. Qui s'en tient à l'anecdote, ne présente pas d'intérêt général; |
| 3. CRITIQUE: Théâtre, pièce anecdotique: dont une anecdote a fourni le sujet; Beaux-arts, genre anecdotique: tableaux qui ont des sujets historiques/des détails secondaires. |

Dans les cas desdits extraits, je pense que, dans le « point de vue anecdotique » et « l'élément anecdotique », Reverdy utilise l'adjectif au sens 1 de ma synthèse. Comment traduire alors « anecdotique » en portugais?

En portugais, *anedótico*, le sosie lusophone d'« anecdotique », peut signifier *relativo a ou que contém anedota* (au sujet d'*anedota*, voir mes explications plus haut), mais est aussi souvent utilisé dans son sens *par extension*, c'est-à-dire en faisant référence à quelque chose de *engraçado, divertido, jocoso*. Se pose alors le même problème de traduction que pour le mot « anecdote »: comment faire pour que le lecteur brésilien de la traduction comprenne que, dans la phrase de Reverdy, il ne s'agit pas d'un élément comique?

Nous avons vu précédemment qu'« anecdote » peut être traduit par *historieta* et *episódio*. Ces deux mots ont-ils des dérivés ? *Historieta* n'en possède pas, mais *episódio* a un adjectif correspondant, *episódico* (sosie lusophone d'« épisodique »). Peut-il être utilisé pour traduire « anecdotique »? La recherche menée dans les trois dictionnaires brésiliens utilisés plus haut m'a permis d'élaborer la synthèse suivante:

Episódico adj.

1. *Relativo a episódio ou da natureza de episódio; (Houaiss 1, Aurélio 2, Borba 2)*
2. *Incluído/ introduzido como episódio; (Houaiss 2, Aurélio 1)*
3. *P.ext. Que não é fundamental à ação principal; acessório, secundário, fortuito; (Houaiss 3)*
4. *P.ext. que acontece de forma eventual/ não frequente, inesperada, acidental, fortuita, ocasional; (Houaiss 4, Borba 1)*

C'est intéressant, mais j'ai tout de même continué mes recherches en consultant *le Dictionnaire des synonymes et nuances* des éditions Robert où j'ai pu trouver quatre synonymes d'«anecdotique»: «contingent, accessoire, insignifiant, marginal»³¹⁸. Le premier terme me semble plus lié au sens de quelque chose d'accidentel et les deux

³¹⁸ LE FUR, Dominique (org.). *Dictionnaire des synonymes et nuances*. Paris: Dictionnaires Le Robert, 2005, p. 55.

derniers trop situés dans le domaine du péjoratif, ce qui n'est pas le cas de l'usage que Reverdy fait d'«anecdotique». Par contre, l'emploi d'«accessoire» doit être considéré.

En portugais, nous avons l'adjectif et le nom *acessório*. L'adjectif comporte deux acceptions bien similaires dans les trois dictionnaires consultés. Ce qui me permet de faire la synthèse suivante:

Acessório adj.

1. *Que se acrescenta ao principal: suplementar, adicional, anexo, complementar (Aurélio 2, Houaiss 1, Borba 1);*
2. *Que não é fundamental, secundário, dispensável, acidental (Aurélio 1, Houaiss 2, Borba 2)*

«*Episódico*» et «*acessório*» seraient ainsi deux possibilités de traduction. Mais «*acessório*» ne peut pas servir à désigner un élément narratif anecdotique, qui est le contexte où Reverdy utilise «anecdotique». Ce qui m'a obligés à choisir *episódico* dans l'acception 1 de ma synthèse pour la traduction d'«anecdotique».

Je n'avais aucun doute que mon choix était attesté en portugais, mais pour étayer notre conviction, j'ai mené une recherche sur la toile. J'y ai trouvé un grand nombre d'occurrences du syntagme «*elemento episódico*». J'ai consulté dix de celles-ci: elles provenaient de revues électroniques de critique littéraire, de blogs qui portent sur la littérature, le journalisme, etc. J'en reproduis deux: «*Mas o desafio maior de todo cronista está em ultrapassar esse elemento episódico [...]*»³¹⁹; «*No entanto, além do elemento episódico do poema [...]*»³²⁰. Ces exemples confirment l'existence et l'usage de ce syntagme pour faire référence à un (petit) fait dans un texte littéraire. Cela m'a encouragé à prendre la décision d'utiliser *episódico* et voici les résultats:

³¹⁹ VENTURA, Mauro Souza. « Pequena crônica sobre um grande gênero ». *Jornalismo digital*. En ligne: <http://jornalismodigitalunesp.blogspot.com.br/2008/06/pequena-crnica-sobre-um-grande-gnero.html>, 2008.

³²⁰ RONCARI, Luiz. *Literatura brasileira*. São Paulo: EDUSP, 2002, p.219.

| Sur le cubisme | Ma traduction |
|--|--|
| « Comme la perspective est un moyen de représenter les objets selon leur apparence visuelle, il y a dans le cubisme les moyens de construire le tableau en ne tenant compte des objets que comme élément et non au point de vue <u>anecdotique</u> . » | <i>Da mesma maneira que a perspectiva é um meio de representar os objetos de acordo com a sua aparência visual, há no cubismo os meios de construir um quadro levando em conta os objetos apenas como elemento e não do ponto de vista <u>episódico</u>.</i> |

| L'Émotion | Ma traduction |
|---|--|
| « Donc les moyens littéraires prenaient déjà plus d'importance à côté de l'élément <u>anecdotique</u> . » | <i>Os meios literários já ganhavam, portanto, preponderância ao lado do elemento <u>episódico</u>.</i> |

Les cas des mots « anecdote » et « anecdotique », ce sont des cas de mots polysémiques. Tous ou presque tous les mots d'une langue sont polysémiques, ce qui varie est leur degré de polysémie³²¹, c'est-à-dire quelques mots présentent de nombreuses acceptions, étant plus ou moins distantes sémantiquement entre elles, d'autres mots présentent moins d'acceptions, aussi plus ou moins distantes sémantiquement entre elles.

Dans le cas de cette étude, la difficulté réside dans le fait que l'équivalent des mots que j'étudie dans la langue cible (le portugais brésilien) est polysémique (« anecdote » = 1. *anedota*, 2. *piada* ; « anecdotique » = 1. *anedótico*, 2. *engraçado*, *jocoso*, etc.). Le problème de la polysémie aboutit donc à une autre difficulté : celle des faux-amis, c'est-à-dire, dans l'une des acceptions de chacun de ces deux mots le traducteur peut risquer de conclure et de traduire automatiquement du même au même et gérer, comme dans un *quiproco*, du faux-sens, voire même un contresens³²². Pour éviter qu'un lecteur lusophone pense que Reverdy faisait mention à une *piada*, c'est-à-dire, à une blague, j'ai préféré de ne pas utiliser le mot le plus similaire au mot français,

³²¹ RÓNAI, Paulo. «As Armadilhas da tradução». In: Idem. *A Tradução vivida*. Rio de Janeiro: Educom, 1976a, p.18.

³²² KOESSLER, Maxime et DEROCQUIGNY, Jules. 1964, p. X

anedota/anedótico, mais des mots qui avaient un sens assez équivalent aux français, « anecdote »/ « anecdotique », et qui évitaient la production du faux sens : *historieta/episódico*.

Passons maintenant à l'étude d'un autre type de difficulté de traduction : une expression idiomatique.

FAIRE DU STYLE

Dans son « Essai d'esthétique littéraire », Reverdy utilise l'expression « faire du style » d'une façon ironique pour faire référence au genre d'écrivain qui prend par exemple un fragment d'un roman de Balzac, complique sa syntaxe et le présente comme un conte en croyant qu'ainsi il aura plus de style. Je cite l'extrait :

| Essai d'esthétique littéraire |
|--|
| « On ne saurait rattraper cela en alambiquant ses phrases sous prétexte de <i>faire du style</i> . C'est qu'on ne peut pas se servir des mêmes moyens pour équilibrer des œuvres de nature différente. » |

Tout d'abord, il faut dire que l'extrait ne soulève pas de problèmes de compréhension. Nous pouvons saisir l'ironie de Reverdy et accompagner son raisonnement. Toutefois, au moment de penser à sa traduction, un doute m'est survenu : comment traduire cette expression ? Est-ce que nous avons son équivalent en portugais brésilien ? Et si oui, est-ce que nous l'utilisons dans les mêmes contextes du français ?

Pour essayer de répondre à ces questions, j'ai consulté l'article « style » de cinq dictionnaires: celui de l'Académie française (ici, *DAF*, 8^e et 9^e éditions), le *TLFi*, Le Petit Robert (2012) et le *Multidictionnaire*; je n'ai trouvé cette expression que dans le *TLFi* où elle figure deux fois à la sous-entrée II-A, celles des emplois relatifs au domaine du langage et de la linguistique, avec l'indication que son usage est « rare ». Je reproduis cette acception :

Style n.m. [...]

II.A. – Domaine *du lang. et de la ling.*

1.a) Ensemble des moyens d'expression (vocabulaire, images, tours de phrase, rythme) qui traduisent de façon originale les pensées, les sentiments, toute la personnalité d'un auteur. Synon. *écriture, plume. Style original, personnel, propre; style d'un auteur, d'un poète; caractère du style (de); travailler son style; former, imiter le style (de). Le caractère de l'homme (...) est son style. Dans le style de Dante, ferme, presque sans épithète, amer et mystique, qui ne sent le gibelin dévot? Dans celui de Montaigne, l'homme heureux, oisif, curieux et paisiblement soigneux de son éloquence (...)?* (VIGNY, *Journal poète*, 1854, p. 1317) [...]

b) *Absol.* Manière d'écrire ou de parler très personnelle. *Absence de style; travail du style. Le style est la volonté de s'extérioriser par des moyens choisis. On confond généralement comme Buffon langue et style, parce que peu d'hommes ont besoin d'un art de volonté* (JACOB, *Cornet dés*, 1923, p. 13). *Le style conserve la pensée (...). Mais c'est la pensée qui fait le style. C'est la pensée rude et serrée de Pascal qui donne à sa langue des traits de feu* (CHARDONNE, *Attach.*, 1943, p. 108).

♦ *Avoir du style; faire du style* (rare). *Goncourt a du style, une certaine vie nerveuse (...). Le style, c'est la tournure, c'est le mouvement de l'âme, ses frémissements, ses hardiesses, son élan rendu sensible* (BARRES, *Cahiers*, t. 7, 1908, p. 100). *Un gamin des rues emploie des mots pittoresques et façonne ses phrases d'une manière imprévue et piquante; il fait du style sans le savoir* (BALLY, *Lang. et vie*, 1952, p. 27).

♦ **Figure de style.** V. figure I B 3 b et rem. *Avoir du style, faire du style* (avec une nuance iron.). *Les filles publiques en écrivant font du style et de beaux sentiments* (BALZAC, *Splend. et mis.*, 1847, p. 617). *Mon père, il avait du style, l'élégance lui venait toute seule (...). L'empreinte, ce don l'agaçait (...). Il lui a fait recommencer presque toutes ses lettres* (CELINE, *Mort à crédit*, 1936, p. 58). [...]

Aux acceptions relatives à «Absol[ument] Manière d'écrire ou de parler très personnelle», elle est suivie d'un exemple: «Un gamin des rues emploie des mots

pittoresques et façonne ses phrases d'une manière imprévue et piquante; il fait du style sans le savoir (BALLY)». Aux acceptions «Figure de style», où il est indiqué que cette locution est employée «avec une nuance iron[ique]», un autre exemple l'accompagne: «Les filles publiques en écrivant font du style et de beaux sentiments (BALZAC)». Ces exemples, ainsi que le contexte de l'emploi que Reverdy fait de cette locution («en alambiquant ses phrases») ont dissipé mes doutes. Car «alambiquer» signifie «écrire de manière trop subtile et raffinée» (TLFi). Le syntagme «phrases alambiquées» dialogue avec cette locution idiomatique, et les deux se complètent. J'en ai conclu que l'expression «faire du style» est utilisée pour faire ironiquement référence à la tentative (« sous prétexte de ») d'embellir l'écriture en choisissant des mots et des constructions recherchés, voire excessivement recherchés: compliqués, contournés, alambiqués. Comment maintenant traduire cette expression?

J'ai compulsé l'entrée *estilo* (le sosie portugais de «style») dans trois dictionnaires brésiliens de langue portugaise. Le dictionnaire d'Aurélio Buarque de Holanda, à l'acception six, offre l'expression *fazer estilo*, emploi figuré défini comme *afetação no falar ou no escrever* («parler ou écrire avec affectation», ma traduction), suivi d'un exemple: *Não é preciso fazer estilo, vamos ao que interessa* («aucune nécessité de *fazer estilo*, allons droit au fait, au but», ma traduction). Comme cette expression ne figure pas dans les deux autres dictionnaires (Borba et Houaiss), l'utiliser pourrait impliquer le risque qu'une partie des lecteurs ne comprennent pas son sens. En menant une recherche sur la toile, j'ai constaté que cette expression semble être plutôt utilisée pour identifier une personne qui, concernant les vêtements qu'elle porte, essaie d'avoir un style différent. Voici deux exemples: « José Wilker faz estilo com seu chapéu Panamá »³²³ et « Anderson Silva faz estilo Karatê Kid antes do treino »³²⁴. Les deux exemples sont de titres de reportages de sites brésiliens de nouvelles. Le premier suggère que l'homme, l'acteur brésilien José Wilker, a passé à avoir un style authentique et nouveau en raison du type de chapeau qu'il porte et le deuxième, qu'Anderson Silva, lutteur brésilien, est apparu devant le public avec des vêtements qui

³²³ <http://www.ofuxico.com.br/noticias-sobre-famosos/jose-wilker-faz-estilo-com-seu-chapeu-panama/2009/11/17-90099.html>

³²⁴ <http://guiame.com.br/noticias/esporte/anderson-silva-faz-estilo-karate-kid-antes-de-treino.html>

renvoient au style de Karaté Kid, personnage d'un film américain d'art martial des années quatre-vingt.

Ces exemples m'ont encouragé à suivre mes recherches et à ne pas choisir cette expression, la plus fidèle sans doute à la forme française, mais non à son sens. J'ai alors compulsé les dérivés de *estilo*, et j'ai pu trouver *estiloso* chez Borba (*cheio de estilo, charmoso*) et chez Houaiss (*que tem estilo, elegância*), mais pas chez Aurélio. Le terme nous a semblé approprié, car il complète adéquatement «sous prétexte de». Mais *estilo* est un substantif et *estiloso*, un adjectif, une petite adaptation a donc été nécessaire dans la phrase; j'ai introduit *escrever de maneira* avant l'adjectif *estiloso*. J'ai ainsi choisi de traduire «faire du style» par *escrever de maneira estilosa*, c'est-à-dire littéralement «écrire de façon *estilosa*». Vérifions le résultat :

| Essai d'esthétique littéraire | Ma traduction |
|--|--|
| « On ne saurait rattraper cela en alambiquant ses phrases sous prétexte de <i>faire du style</i> . C'est qu'on ne peut pas se servir des mêmes moyens pour équilibrer des œuvres de nature différente. » | <i>Não se pode fazer uso dessa mesma estratégia alambicando suas frases a pretexto de <u>escrever de maneira estilosa</u>. Não se pode servir-se dos mesmos meios para equilibrar obras de natureza diferente.</i> |

« Faire du style » est une expression idiomatique, ou un idiotisme, c'est-à-dire, selon *Le Petit Robert*, une « forme ou locution propre à une langue, impossible à traduire littéralement dans une autre langue de structure analogue (gallicisme, anglicisme, germanisme, hispanisme, latinisme...) »³²⁵. Nous pouvons observer que l'explication fournie par ce dictionnaire affirme déjà l'impossibilité de traduire, et aussi de comprendre, les expressions mot à mot. Gabriela da Silva Jardim mentionne le caractère imprévisible de l'expression idiomatique en raison des structures syntaxiques

³²⁵ ROBERT, Op.cit., article « idiotisme », p. 1273.

et du fait que sons sens global ne résulte pas de la correspondance des sens des éléments constitutifs de l'expression³²⁶.

Ainsi, si j'avais choisi de traduire l'expression du même au même, il serait possible qu'un lecteur ne se trompe pas lors de la compréhension, vu qu'il existe cette même expression en portugais brésilien, attestée par le dictionnaire d'Aurélio. En choisissant cependant de ne pas l'utiliser, et de la remplacer par une construction équivalente à l'expression française, j'ai évité à produire une traduction qui pourrait gêner un gallicisme, la reproduction d'une construction qui est lourdement sentie comme une traduction et qui n'est pas transparente comme elle l'est dans la langue de départ.

Passons maintenant à l'étude de l'emploi d'un mot propre à la littérature, les « longueurs ».

LES LONGUEURS

Dans son essai intitulé « L'Émotion », tout comme il avait déjà fait dans « L'Essai d'esthétique littéraire », Reverdy s'occupe de quelques questions du récit et critique les écrivains qui ne font qu'accumuler une succession de faits, d'anecdotes, liés par de digressions philosophiques et des descriptions qui alourdissent et nuisent le texte. Ce faisant, il affirme :

| L'Émotion |
|---|
| « Mais, même exempts de ce que l'on appelle des longueurs et correctement écrits ces romans sont des œuvres littéraires dans lesquelles l'Art passe à un plan tellement éloigné qu'il disparaît parfois totalement – toujours même si l'on veut bien prendre notre sens du mot Art – c'est-à-dire création. » |

³²⁶ JARDIM, Gabriela da Silva. *Um estudo dos idiomatismos: de suas características ao seu caráter de dificuldade de compreensão e de tradução do francês para o português*. Mémoire de fin de cours soutenu en 2009 à l'Université fédérale du Rio Grande do Sul, sous la direction de Robert Ponge, p. 47.

L'expression « des longueurs » m'a fait beaucoup réfléchir, surtout parce qu'avant celle-ci, Reverdy a déjà donné ses équivalents possibles (« des digressions philosophiques », « des descriptions ») éliminant la possibilité de les utiliser comme des traductions pour ladite expression.

J'ai tout d'abord alors cherché à comprendre sons sens. J'ai vérifié sur plusieurs dictionnaires : le *DAF* 8^{ème} et 9^{ème} éditions, le *TLFi*, *Le Littré*, *Le Petit Robert* (2012), le *Multidictionnaire*). Ce dernier a été le seul qui n'a pas enregistré cette expression. Les acceptions existantes dans les autres dictionnaires, je les reproduis ci-dessous:

| Longueur n.f. [...] | |
|-------------------------------|---|
| DAF 8^{ème} | Il désigne encore, surtout au pluriel, ce qui est superflu, ce qui surabonde. <i>Il y a des longueurs dans ce discours, dans cette tragédie.</i> |
| DAF 9^{ème} | L'étendue d'un ouvrage de l'esprit, ou le temps nécessaire pour le lire, le réciter, l'entendre, etc. [...] <ul style="list-style-type: none"> • Par méton., généralement au pluriel. Passages trop longs ou superflus. <i>Il y a des longueurs dans ce film. Il a, de lui-même, coupé quelques longueurs dans son roman</i> |
| TLFi | C. – [En parlant d'un texte, d'un discours, d'un spectacle] 1. Étendue, durée. [...] 2. <i>En partic.</i> Trop grande étendue. [...] – <i>Au plur.</i> <i>Des longueurs.</i> Passages trop longs et inutiles. <i>Il faut éviter le plus possible la forme historique, qui oblige à des détails connus et à beaucoup de longueurs</i> (CONSTANT, <i>Journaux</i> , 1804, p. 56). |
| Littré | Ce qui pêche par diffusion dans les ouvrages d'esprit. <i>Qui parle longtemps parle trop sans doute ; je ne connais aucun discours oratoire où il n'y ait des longueurs.</i> [VOLTAIRE , <i>Correspondance</i>] |
| Le Petit Robert (2012) | Dans le domaine artistique. [...] 3 au pluriel: Passages trop longs, développements superflus qui alourdissent le texte, l'action. <i>Ces longueurs, ou plutôt, ces traînasseries me sont intolérables.</i> GIDE. |

| | |
|--|---|
| | <p><i>Ce film est bien, mais il y a des longueurs.</i></p> <p><i>Le montage sauve tout. Un coup de ciseaux et les longueurs sautent, hop ! A. Jardin.</i></p> |
|--|---|

Ce bilan nous montre des informations intéressantes. Tout d'abord, nous notons une différence, une amélioration de l'acception de la huitième à la neuvième édition du *DAF*. Dans la première, il y a la mention de « ce qui est superflu, ce qui surabonde », mais sans avoir une référence spécifique au domaine que cette expression appartient. Ensuite, la neuvième édition précise que l'expression se produit par métonymie (la cause pour l'effet) : de l'acception du substantif « longueur » qui concerne « l'étendue d'un ouvrage de l'esprit », il a surgi l'expression, « généralement au pluriel », qui désigne les « Passages trop longs ou superflus ». De petites variations de cette même acception peuvent être remarquées dans les autres dictionnaires : « Passages trop longs ou superflus » (*TLFi*), « [...] développements superflus qui alourdissent le texte, l'action » (*Le Petit Robert*) ou « Ce qui pèche par diffusion dans les ouvrages d'esprit » (*Littre*).

En outre, en observant les exemples que ces dictionnaires apportent, il est possible d'identifier les domaines d'usage de cette expression. J'en ai identifié trois: le cinéma (*DAF* 8^{ème}, *Le Petit Robert*), le récit/le roman (*DAF* 8^{ème}, *TLFi*, *Le Petit Robert*), le discours (*Littre*). Le *TLFi* mentionne, en plus, l'usage relatif au théâtre.

Dans le texte de Reverdy, il est évident qu'il utilise le terme pour parler d'un récit, d'un roman. En plus, il donne des exemples possibles de ces longueurs: « des digressions philosophiques », « des descriptions ». Les digressions et les descriptions sont des artifices rhétoriques. En ce qui concerne les premières, Georges Molinié croit que Quintilien résume assez bien la question : « La digression est une partie ajoutée contre l'ordre naturel du discours, qui traite un point étranger, mais néanmoins utile à la cause »³²⁷. L'explication du *Lexique de termes littéraires* est aussi intéressant : « Développement parenthétique sans rapport direct avec le sujet général d'un texte ; [...] ». Quant aux descriptions, nous pouvons presque nous passer des explications, mais pour en donner une, celle du *Lexique de Jarrety* me semble assez satisfaisante :

³²⁷ Moilinié, Georges. Op.cit., p. 118.

« Texte présentant un objet, un lieu, une personne...ensemble d'informations suffisamment précises pour permettre la représentation imaginaire ». Quelques lignes plus tard, il est ajouté « Mais la description n'a jamais vraiment perdu le statut qui était le sien aux débuts de la littérature française, celui d'un procédé d'«ornementation» »³²⁸.

Toutes ces informations ne sont pas inutiles. Nous y trouvons nombreux équivalents, synonymes, qui peuvent nous aider à tracer un chemin de recherche pour la traduction de ce terme. Alors, comment traduire ce mot en portugais?

Tout d'abord, pour des motifs que j'ai déjà présentés quelques lignes avant, il n'est pas possible de considérer les synonymes *digressões* ou *descrições*, des équivalents lusophones pour « digressions » et « descriptions ». Premièrement, parce qu'ils ont été utilisés par Reverdy lui-même dans l'essai, ce qui signifie qu'il va falloir les employer aussi dans la même traduction, mais aussi parce qu'ils ne sont pas d'équivalents complets de « longueurs », une fois que cette expression semble comporter un sens péjoratif, pour critiquer un passage lourd et superflu d'un texte, d'une pièce, d'un film ou d'un discours.

En portugais brésilien, nous ne connaissons rien d'équivalent à cette expression : nous n'avons pas une locution figée ou un mot qui désigne ce genre de passages. Alors, il a fallu trouver une construction équivalente qui répond aux caractéristiques de cette expression. La recherche menée dans les dictionnaires plus spécifiques, littéraires et de rhétorique, m'a donné quelques pistes d'un chemin à suivre. Quelques précisions comme : « une partie ajoutée », « développement parenthétique », « procédé d'ornementation » nous donnent de bonnes pistes. Nous pouvons en déduire que les longueurs sont des parties, des passages, des extraits qui sont lourds, fatigants, ennuyants du texte et qui donnent la sensation au lecteur/spectateur/auditeur qui pourraient être sautés sans ainsi provoquer des pertes au sens et à la qualité (tout au contraire !) du texte en question.

Cela m'a permis de penser à une construction composée par un nom désignant la partie/l'extrait, comme *parte/trecho*, et un adjectif qui renfermait cette notion de lourd, fatigant, ce qui m'a fait pensé à *entediante/enfadonho/maçante*.

En ce qui concerne la première partie de la construction, il m'a semblé que le mot *trecho* (= extrait en français) est un mot plus propre au domaine des arts, au moins

³²⁸ BOUTET, Dominique et PHILIPPE, Gilles. « Description ». In: JARRETY, Michel. Op.cit., p. 123.

il comporte un sens moins large que *parte*, qui peut avoir un usage beaucoup plus large et étendue. Il comporte le sens de temps/espace tout comme d'un extrait comme le prouve les deux premières acceptions du dictionnaire de Houaiss : « 1. Espaço compreendido entre dois pontos no tempo ou no espaço ; intervalo ; 2. Passagem selecionada de um livro, de uma composição musical; fragmento, extrato »³²⁹ (longueur, au singulier, comporte aussi des acceptions dans l'espace et dans le temps).

Quant à la deuxième partie, j'ai cherché les trois adjectifs (entediante/enfadonho/maçante) et ils semblaient tous être possibles, vu que leurs acceptions sont toutes dans la zone sémantique du *monótono*, *cansativo*, *aborrecedor*, *chato*, *fastidioso*, *enfasiante*. J'ai décidé alors de lancer une recherche sur la toile avec les possibles syntagmes *trechos entediantes*, *trechos enfadonhos* et *trechos maçantes*. Tous les trois se sont montrés de bonnes possibilités, mais il m'a semblé que la deuxième construction, *trechos enfadonhos*, avait un nombre plus large d'occurrences dans des sites qui portaient sur la critique littéraire, la critique du cinéma/télévision et aussi du discours. Je présente quelques exemples :

Critique littéraire:

1. “*O autor discorre sobre a liberdade de imprensa e constrói uma obra cheia de cansativas reviravoltas, tendo apenas um ou outro bom momento. O livro marca pelos longos trechos enfadonhos e desnecessários – os quais podem ser “pulados” sem culpa, pois não influenciam no andamento da história e, antes da página 200 já é possível adivinhar o final, ainda mais se o leitor for dotado de um pouco de cérebro*”

³³⁰

2. “*JJ Benitez consegue incomodar e manter a leitura aos picos, apesar de longos trechos enfadonhos – se não estiver determinado a ler, pode desistir devido a tantos dados técnicos, considerando que o primeiro volume possui 619 páginas.*” ³³¹

³²⁹ HOUAISS, Op.cit., p. 1874.

³³⁰ In: <https://virgulasnaboca.wordpress.com/category/jose-saramago/>

³³¹ In: <https://www.pinterest.com/pin/141863456982954336/>

3. “Boa leitura, a despeito de alguns trechos enfadonhos sobre a história do Novo México e adjacências (mas que fazem sentido no contexto da obra).”³³²

Critique du cinéma/télévision/théâtre:

4. “Muito embora a média dos 24 episódios seja bem engraçada (assista em especial ao último episódio, que é duplo e tem a participação especial de Gary Oldman, um ótimo ator), há trechos enfadonhos em quase todos eles”.³³³

5. “O pecado do filme consiste nos longos trechos enfadonhos sem dinamicidade. Fora isso, apesar de não ter toda a profundidade do livro, o filme é bom.”³³⁴

Il est intéressant d’observer qu’une bonne quantité de ces exemples (1, 2 et 5) sont accompagnés de l’adjectif *longos* (longs) qui renforce la taille de ces extraits. Certes, la transformation de l’expression « les longueurs » en français n’est pas fortuite, ce mot désignant aussi l’extension et donnant une idée d’une longueur extensive d’une partie qui n’est pas nécessaire au texte/discours/film. Comme nous pouvons le vérifier, il semble que ce syntagme, qui n’est pas figé dans la langue portugaise (nous ne l’avons pas trouvé dans aucun dictionnaire), est assez usuel.

Pour l’utiliser, il a fallu cependant faire une petite adaptation dans le texte. Reverdy, dans son extrait dit ce qui suit : « [...] ce que l’on appelle des longueurs », précisant qu’il s’agit d’une expression courante et connue des critiques, mais aussi du public amateur de la littérature. Comme j’ai du trouver une construction qui s’adaptait à cette expression, vu l’inexistence de celle-ci dans la langue portugaise, j’ai supprimé « ce qu’on appelle » et voici le résultat :

| L’Émotion | Ma traduction |
|-----------|---------------|
|-----------|---------------|

³³² In: http://charlesmorphy.blogspot.no/2012_06_01_archive.html

³³³ In: <http://www.cinereporter.com.br/criticas/friends-7-temporada/>

³³⁴ In: <http://transformandomundo.blogspot.no/2008/07/resenha-sobre-o-filme-desmundo.html>

| | |
|--|--|
| <p>« Mais, même exempts de ce que l'on appelle des longueurs et correctement écrits ces romans sont des œuvres littéraires dans lesquelles l'Art passe à un plan tellement éloigné qu'il disparaît parfois totalement – toujours même si l'on veut bien prendre notre sens du mot Art – c'est-à-dire création. »</p> | <p><i>Mas, mesmo isentos de trechos enfadonhos e corretamente escritos, esses romances são obras literárias nas quais a Arte passa por um plano tão distante que, às vezes, desaparece totalmente – sempre tomando nosso sentido da palavra Arte – ou seja, criação.</i></p> |
|--|--|

« Des longueurs » est un type de difficulté similaire à « faire du style », la différence résidant dans le fait qu'il ne s'agit pas d'une construction composée de plusieurs mots, comme c'est le cas de cette dernière, mais d'un seul mot qui, par métonymie, a acquiert un sens spécial lors qu'il est utilisé au pluriel. Vu qu'au portugais brésilien nous n'avons pas une expression spécifique qui équivaut à celle-là, il a fallu faire une petite adaptation dans le texte et trouver une construction qui rendait compte du sens de l'expression. C'est aussi le cas de l'expression « sans trancher le fil ».

TRANCHER LE FIL

Dans « L'Essai d'esthétique littéraire », Reverdy fait éloge au symbolisme pour avoir eu le but de travailler avec ses propres moyens. Cet exemple est donné pour expliquer comment après la littérature et la poésie ont continué, et c'est alors qu'il dit ce qui suit:

| |
|---|
| <p>Essai d'esthétique littéraire</p> |
| <p>« La littérature et surtout la poésie, sans trancher complètement le fil, n'avaient pas semblé vouloir continuer l'œuvre que les symbolistes avaient laissé inachevée. »</p> |

Cet usage du mot « fil » m'a laissé très en doute: je n'étais pas certaine de l'avoir compris et, en plus, je n'avais aucune idée de comment la traduire. Il est sûr que le mot *fil* avait été employé dans son sens figuré. Je l'ai alors cherché dans les dictionnaires français (*DAF* 8^{ème} et 9^{ème}; *TLFi*; *Littré* et *Le Petit Robert* où j'ai pu vérifier une zone sémantique lié au sens employé par Reverdy. Ce bilan est alors le résultat :

Fil s.m.

DAF 8^{ème}

[...]

Fig.et fam. [...] Il se dit aussi figurément pour Suite, liaison, enchaînement. *Perdre le fil d'une affaire. Interrompre le fil du discours, le fil de l'histoire, de la narration. Suivre le fil de ses idées. Suivre le fil d'une intrigue. Débrouiller les fils d'un complot. Au fil des jours, Dans la suite des jours.*

DAF 9^{ème}

[...]

4.Fig Suite, succession, enchaînement. *Le fil des jours, des mois, des années. Suivre, perdre le fil de ses pensées, de ses idées. Interrompre le fil d'un discours.*

TLFi

[...]

2. Au fig. Suite, enchaînement. *Perdre le fil d'une affaire, d'une conversation ; le fil d'un discours, d'une narration; suivre le fil de ses idées. Il cherchait au fil de ce bavardage, à rassembler des indices capables de le renseigner sur l'état psychologique de la malade (MARTIN DU G., Thib., Été 14, 1936, p.478)*

Littré

17. Fig. Suite, liaison, enchaînement. *Il faudrait interrompre le fil des affaires de l'Asie. [VAUGELAS, Q. C. V, I]*

Être au fil de, être au courant de, connaître, savoir. *La princesse des Ursins ignorerait la plupart des choses et ne serait au fil de rien. [SAINT-SIMON, Mémoires complets et*

authentiques du duc de Saint-Simon]

Le Petit Robert (2012)

[...]

III. Sens, direction, suite. [...] 2. (fin XIIe) Cours, enchaînement. *Le fil des événements.*

> suite.

C'est intéressant. Nous pouvons noter que cet usage figuré du mot « fil » circule dans la zone sémantique de suite/liaison/enchaînement/succession. Maintenant, observons les exemples : aucune référence à l'usage de Reverdy. Le plus proche que nous y trouvons est : « interrompre le fil d'un discours/ d'une histoire/d'une narration/ des affaires ». Aucune mention pourtant n'est faite à la construction « trancher le fil ». Sur la toile, j'ai pu trouver quelques références toujours liées au sens de suite de jours, destin, enchaînement, comme : « trancher le fil de ma vie/de mes jours/des destins ».

Ces exemples n'étaient pas toujours satisfaisants, ils n'étaient pas pareils au sens de la phrase de Reverdy. Il me semble que ce que Reverdy voulait dire, par d'autres mots, serait : « La littérature et surtout la poésie, sans couper complètement la liaison avec le *symbolistes* ». Le synonyme « liaison » n'est cité que par le *DAF* (8^{ème}) et le *Littré*, mais les exemples qui y figurent ne répondent pas directement à ce sens.

J'ai réfléchi un peu au choix de Reverdy du verbe « trancher ». Différemment des verbes utilisés dans les exemples cités, « trancher » a un sens plus fort, comme le mentionne son usage figuré au *Petit Robert* : « Mettre brutalement fin à (qqch.) ; abréger, couper court à. ». En plus, j'ai pensé à d'expressions analogues qui pourraient aider à saisir le sens et à jeter une lumière sur de possibles traductions. C'est ainsi qui m'est venu à l'esprit, à l'aide de mes conversations avec mon directeur de recherche, l'expression « couper le cordon ». Ci-dessous, ce que j'ai pu vérifier dans les dictionnaires français :

Cordon n.m. [...]

DAF (8^{ème})

Par analogie, en termes d'Anatomie, il se dit de certaines parties qui ont de la ressemblance avec une petite corde. *Cordon ombilical*, le lien qui attache l'enfant au placenta par le nombril. *Nouer, couper le cordon*.

DAF (9^{ème})

II. Par anal. 1. ÉLECTR. Fil souple reliant un appareil électrique à une prise de courant. - ANAT. *Cordons de la moelle*, faisceaux de la moelle. *Cordon ombilical* et, ellipt., *cordons*, lien qui unit le fœtus au placenta. *Nouer, couper le cordon ombilical*. Fig. et fam. *Il n'a jamais réussi à couper le cordon ombilical*, il reste dépendant de sa mère.

TLFi

B.- [P.anal.de forme]

1. Anat. [...] *Cordon ombilical*. Cordon de 40 à 60 cm de longueur, reliant le fœtus à la mère par l'intermédiaire du placenta. *Nouer, couper le cordon ombilical*.

Le Littré

9. [...] Terme d'anatomie. *Cordon ombilical*, et, absolument, *cordons*, le cordon qui unit le placenta au foetus. *Nouer, couper le cordon*.

Le Petit Robert (2012)

Par analogie : *cordons ombilicals*, qui rattache l'embryon au placenta. *Cicatrice du cordon ombilical*. > *nombril*. [...] *Couper le cordon* ; Loc.fig. devenir autonome, adulte.

Tous les dictionnaires font référence au « cordon ombilical » et à l'existence de la locution « couper le cordon », cependant il n'y a que deux qui offrent un peu plus d'explications ou des exemples qui illustrent d'une manière, quoique non satisfaisante, l'usage de cette expression. La neuvième édition du *DAF* mentionne un exemple, « Il n'a jamais réussi à couper le cordon ombilical » et l'explique : « il reste dépendant de sa

mère » ; quant au *Petit Robert*, il cite: « Couper le cordon », suivi de « devenir autonome, adulte ».

Bon, mais celle-ci n'a pas été l'expression utilisée par Reverdy. Toutefois, je crois qu'elle peut nous donner des pistes de compréhension de quel chemin choisir au moment de la traduire de façon à faire notre lecteur aussi saisir que ce que Reverdy voulait dire, c'est que la littérature et la poésie n'ont pas coupé complètement sa filiation, ses origines, n'ont pas complètement interrompu le chemin qui a été jusqu'alors parcouru. Alors, comment traduire cet extrait ?

En portugais, il semble que nous possédons la même acception citée au début de cette recherche du sens figuré pour *fio*, mais celle-ci porte un sens un peu plus restreint qu'en français. Le *Dicionário Houaiss* cite pour cette acception *encadeamento*, *concatenação*, et offre deux exemples : *fio melódico*, *perdeu o fio da narrativa*. Le *Dicionário de usos*, de Francisco Borba, mentionne *linha de raciocínio*, *encadeamentavo* et donne aussi des exemples: *Não estava em mim seguir-lhe o fio do pensamento (AV)*; et ensuite, *Depois Peba retomou o fio da conversa (CAS)*. Ces exemples nous montrent, et aussi notre connaissance de la langue portugaise, que cet usage figuré dans une construction du mot *fio* (la traduire, par exemple, mot à mot *sem cortar o fio*) renverrait plutôt à la suite, à l'enchaînement du discours, c'est-à-dire du propre texte/discours de Reverdy, et non à la chronologie des mouvements littéraires, comme c'est le cas de cet extrait de « L'Essai d'esthétique littéraire ». Cela explique aussi ma difficulté de comprendre d'une façon aisée cette construction lors de premières lectures : l'ambiguïté peut facilement y avoir lieu.

Ainsi, j'ai décidé de choisir une autre construction et j'ai alors décidé de reprendre celle qui m'a aidé, par analogie, à comprendre l'extrait : « couper le cordon », en portugais *cortar o cordão umbilical*. Une recherche sur les dictionnaires de portugais brésilien, m'a montré que ce sens figuré de *cordão umbilical* est peut-être utilisé en portugais qu'en français, vu qu'il était présent sur les dictionnaires et son acception était suffisamment expliquée, détaillée. Le *Houaiss*, par exemple, l'explique comme: *laço muito forte que une alguém a uma figura ou fato marcante do passado*³³⁵. Le dictionnaire de Borba, différemment des dictionnaires français et aussi des brésiliens consultés, propose un article séparé pour *cordão umbilical*, et une acception de son sens

³³⁵ HOUAISS, Op.cit., p. 549.

figuré : *elemento de ligação ; elo*, suivi des exemples *o tributo é o cordão umbilical que une o Governo ao povo (FOR-O)* et *atados ao sutil emaranhado de cordões umbilicais que os ligavam a uma educação ainda bárbara?(ASS)*³³⁶. Aucune mention à l'expression *cortar o cordão umbilical*, mais il semble que remplacer « fil » par *cordão* est une bonne option, puisque le sens de liaison serait ainsi donné, renforcé, réduisant la possibilité des *ambigüités* lors de la lecture dans la langue cible.

Mes connaissances de la langue portugaise me permettent cependant d'affirmer que cette expression est assez courante. De toute façon, j'ai vérifié, avant de prendre la décision, sur la toile quelques occurrences. Je propose un bilan de ce que j'ai pu trouver (c'est moi qui souligne l'usage de l'expression):

*“O STF cumpre o seu papel de cortar o cordão umbilical da corrupção no nosso país, que chama-se financiamento privado de campanha” – Rui Costa, Governador da Bahia, Brasil Página 1.*³³⁷

*“Ele afirmou aos presentes que a recente queda no preço do petróleo é a melhor razão para 'cortar o cordão umbilical' com essa exportação”- Rasar Rowhani, presidente do Irã, Folha de São Paulo*³³⁸.

*“Este dia das mães que se aproxima será especial, pois, pela primeira vez, vou para o almoço em família como visita. No dia 1º de maio, rompi mais uma parte do meu cordão umbilical ao sair de casa para viver com meu namorado em outra cidade”. – Clic RBS.*³³⁹

“Se não voltar atrás na decisão de cortar o 'cordão umbilical' com a indústria, o governo vai dar um importante sinal ao mercado de que seu compromisso com o lado

³³⁶ BORBA, Op.cit., p. 406.

³³⁷ In: <http://brasilpagina1.com/2015/09/18/o-stf-cortou-o-cordao-umbilical-da-corrupcao-no-nosso-pais-rui-costa/>

³³⁸ In: <http://www1.folha.uol.com.br/mundo/2016/01/1730434-presidente-do-ira-pede-economia-menos-dependente-do-petroleo.shtml>

³³⁹ In: <http://www.clicrbs.com.br/blog/jsp/default.jsp?source=DYNAMIC.blog.BlogDataServer.getBlog&g=1&coldir=1&tp=15&template=3948.dwt&blog=339>

fiscal é sério, mesmo que isso prejudique o mercado de trabalho do país.” – Revista Veja³⁴⁰

À l’exception du troisième exemple, dans toutes ces phrases les auteurs ont fait usage de la construction *cortar o cordão umbilical* dans un sens semblable à celui de Reverdy, c’est-à-dire de couper la liaison qui existe entre deux éléments qui peuvent être d’un sujet avec un autre sujet, d’un sujet avec un objet, d’un objet avec un autre objet, etc. Les combinaisons semblent illimitées, dès qu’il y existe un fort lien. C’est ainsi que j’ai décidé de traduire « sans trancher complètement le fil » par *sem cortar completamente o cordão umbilical*. Le résultat est ci-dessous :

| Essai d’esthétique littéraire | Ma traduction |
|--|--|
| « La littérature et surtout la poésie, sans trancher complètement le fil, n’avaient pas semblé vouloir continuer l’œuvre que les symbolistes avaient laissé inachevée. » | <i>A literatura e, sobretudo, a poesia, sem cortar completamente o cordão umbilical, não pareciam querer continuar a obra que os simbolistas tinham deixado inacabada.</i> |

« Sans trancher complètement le fil » fait partie du groupe de difficultés des expressions idiomatiques, sans pourtant se présenter comme une expression figée. L’usage figuré de *fil* permet la construction de sens de ce syntagme que, par assimilation, peut être compris à l’aide de l’expression « couper le cordon », celle-ci oui, une expression figée, présente dans les dictionnaires. Passons maintenant à l’étude d’un verbe, *reclamer*, qui dans une de ses possibilités d’usage (pronominal), se présente comme une construction assez inattendue et différente pour un lecteur lusophone.

SE RÉCLAMER DE

³⁴⁰ In: <http://veja.abril.com.br/noticia/economia/governo-corta-cordao-umbilical-com-setor-automotivo-e-quer-industria-mais-competitiva>

Lors des commentaires qui expliquent le pourquoi de l'écriture sur le mouvement cubiste, dans son essai « Sur le cubisme », Reverdy utilise cette construction :

| Sur le cubisme |
|--|
| « Mais il est quelques points essentiels qu'il serait peut-être bon d'atteindre et d'admettre en commun afin de constituer une base à un art dont beaucoup <u>se réclament</u> pour des raisons tout à fait différentes et même opposées » |

Dans cet extrait, l'usage de la construction « se réclamer de » m'a posé des problèmes lors de sa traduction. Analysons les motifs.

Premièrement, il faut commenter le pourquoi que je me suis penchée sur cette structure. Tout d'abord sa forme pronominale est étrange pour nous lusophones qui avons le verbe *reclamar* (qui est en partie un faux-ami en français), mais non sous la forme pronominale. Je connais et je comprends bien l'usage, par exemple, du substantif « la réclame » en français, qui désigne les publicités télévisées. Mais le verbe ne m'est pas familier, parce que je sens dès la première lecture/écoute qu'il ne s'agit pas du même sens du portugais, où *reclamar* signifie « se plaindre », « revendiquer quelque chose qu'on a le droit où qu'on pense avoir le droit », c'est-à-dire que le sujet qui *reclama* est insatisfait. Mais « réclamer », et, en plus « se réclamer de », dans leur usage le plus courant en français ne semble pas avoir un sens négatif comme en portugais, il ne montre pas une insatisfaction du sujet. Dans la phrase de Reverdy, par exemple, il semble qu'un artiste qui se réclame du cubisme souhaite ou déclare en faire partie, y appartenir.

Cette difficulté devient alors plus concrète lors qu'on essaie de traduire cette construction. Plusieurs structures me sont venues à l'esprit (*valer-se de*, *autodenominar-se*, *intitular-se*) mais aucune, à mon avis, ne saisissait complètement le sens attendu. C'est ainsi que je me suis aperçue qu'il s'agissait vraiment d'une difficulté de traduction et j'ai démarré ma recherche.

Avec le but de chercher à comprendre « se réclamer de », j'ai réalisé une recherche sémantique sur cette locution dans des dictionnaires de la langue française. Cela a été un travail de recherche et de réflexion long et difficile. L'étude de différentes définitions des cinq dictionnaires usuels (*Dictionnaire de l'Académie Française*, DAF 8^{ème} et 9^{ème} ; *Multidictionnaire* ; *Petit Larousse* et *Petit Robert*) s'est avérée décevante et m'a laissé perplexe parce que je n'ai pas réussi à en tirer des enseignements qui pouvaient contribuer à comprendre le sens de « se réclamer de » et à débiter une schématisation de son organisation en différentes acceptions et, surtout, l'usage que le *Petit Robert* en fait. Je ne comprenais non plus pourquoi les dictionnaires ne pouvaient pas m'aider. Pour essayer de comprendre cette locution et entreprendre une ébauche de systématisation, j'ai commencé à organiser un tableau où j'ai réuni en chaque colonne: les définitions, les synonymes, les exemples (dans ces cinq dictionnaires de référence usuels).

Le tableau m'a donné la sensation qu'il y avait un type standard d'usages et peut-être une différenciation par rapport à l'objet (qqn, qqch) et j'ai décidé de l'élargir. Dans ce sens, le *Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi)*, le *Littré* et le *Grand Robert électronique* ont été de bonnes surprises. Le *TLFi* a partagé cette construction pronominale en deux parties nettement séparées et indiquées par deux lettres, comme nous pouvons le vérifier ci-dessous:

Réclamer [...] (TLFi)

III. — Empl.pronom.

A. — Se réclamer de qqn. Invoquer en sa faveur l'autorité, le témoignage, la caution de. Synon. *se recommander de*.

[*Tartarin*] (...) *se réclama de son consul, d'un marchand de miel suisse (...) qu'il avait connu en foire de Beaucaire* (A. DAUDET, *Tartarin Alpes*, 1885, p. 207).

Judith (...) *appartenait à la première des familles de qualité et toute grande maison s'en réclamait* (LA VARENDE, *Nez-de-cuir*, 1936, p. 128).

B. — Se réclamer de qqc. Se prévaloir de, se référer à.
1. [Le suj. désigne une pers.]

Le judaïsme a (...) des rites, des cérémonies, des fêtes, des commémorations, maintenus

par une tradition dont se réclament peu ou prou tous les partis (WEILL, *Judaïsme*, 1931, p. 136).

L'un et l'autre étaient catholiques, alors que tout le reste de la famille se réclamait de la foi protestante (GREEN, *Chaque homme*, 1960, p. 6).

2. [Le suj. désigne un inanimé]

Tout parfum qui ne se réclame pas d'une origine végétale ne peut compter que sur un caprice bref de la mode (COLETTE, *Pays. et portr.*, 1954, p. 183).

Le *Littré* a aussi indiqué les deux usages sans pourtant les souligner assez fortement au moyen, par exemple, de deux lettres ou d'un autre élément, comme nous voyons ci-dessous (j'ai éliminé un usage archaïque):

Réclamer [...] (*Littré*)

se réclamer, vpron

Aujourd'hui, et dans le langage général, se réclamer de quelqu'un, déclarer qu'on est connu de lui, qu'on est à son service, qu'on est son parent.

Il me demande si effectivement un nommé Ollery, ayant passé à Altenheim, qui s'est réclamé de moi, m'a été amené, Corresp. du général Klinglin, t. I, p. 437.

Se réclamer de quelque chose, invoquer cette chose en sa faveur.

On le conduisit [un général russe prisonnier] au duc de Trévise ; là il se réclama audacieusement du droit des gens qu'on violait, disait-il, en sa personne [[SEGUR](#), *Histoire de Napoléon et de la Grande-Armée pendant l'année 1812*].

Le *Grand Robert électronique* indique aussi les deux usages, mais d'une façon plus subtile, avec les exemples présentés de façon mélangée :

Réclamer [...] (*Le Grand Robert électronique*)

se réclamer v. pron.

ÉTYM. (V. 1175).

Se réclamer de... : invoquer en sa faveur le témoignage ou la caution de (qqn); se référer à (qqch.).*è* Invoquer, recommander (se).

Vous avez bien fait de vous réclamer de moi.

Les poètes qui se réclamaient de Moréas (→ Néo-, cit.).

Se réclamer de ses ancêtres, de ses origines, de son pays natal (cit. 4). *Courants politiques qui se réclament d'un humanisme* (→ Humaniste, cit. 9).

Justice, ma mère, Droit, mon père (...) Car, de qui me réclamerai-je, moi, un de la foule, un de ceux (...) qui ne seraient jamais nés sans notre Révolution ? (...)

[Michelet, Hist. de la Révolution franç., Introduction].

Toutes les artistes, vouées au culte féminin de la parure, se réclament de Paris

[Colette, Belles saisons, p. 78].

Cette distinction m'a encouragée à construire deux tableaux, l'un avec les définitions et exemples fournis par les dictionnaires pour « se réclamer de quelqu'un » et l'autre avec ceux fournis pour « se réclamer de quelque chose ». À partir de ces deux tableaux, j'ai élaboré une somme et une synthèse des définitions trouvées, tout comme un ensemble d'exemples.

Se réclamer de quelqu'un

Définition : déclarer qu'on est connu favorablement de qqun, qu'on est à son service, qu'on est son parent ; invoquer en sa propre faveur l'autorité, l'appui, le témoignage, la caution de qqun; se prévaloir de qqun.

Synonymes: se recommander de qqun (*Multidictionnaire, Le Petit Robert, Le Grand Robert électronique* et le *TLFi*); se prévaloir de qqun (*Petit Robert*) ; invoquer (*Le Grand Robert électronique*)

Exemples : *Il se réclame de ses ancêtres, de ses origines* (DAF 8^{ème}) ;

Il me demande si effectivement un nommé Ollery, ayant passé à Altenheim, qui s'est réclamé de moi, m'a été amené. (Littré)

Elles se sont réclamées de personnes haut placées (*Multidictionnaire*)

Vous avez bien fait de vous réclamer de moi. (Le Petit Robert)

Justice, ma mère, Droit, mon père (...) Car, de qui me réclamerai-je, moi, un de la foule, un de ceux (...) qui ne seraient jamais nés sans notre Révolution ? (...) (Le Grand Robert électronique)

[Michelet, Hist. de la Révolution franç., Introduction].

[Tartarin] (...) *se réclama de son consul, d'un marchand de miel suisse (...) qu'il avait connu en foire de Beaucaire (TLFi).*

Judith (...) appartenait à la première des familles de qualité et toute grande maison s'en réclamait (TLFi).

Quelques commentaires sur ce tableau. Il y a de bonnes définitions qui construisent un ensemble assez satisfaisant : je comprends après les lire que le sens de « se réclamer de » n'est pas seulement celui de recourir à l'aide des personnes (des autorités, des personnes haut placées dans la société, qui ont un bon réseau des rapports politiques/sociaux) - ce qui explicite les définitions comme « invoquer en sa propre faveur le témoignage de quelqu'un » - , mais aussi que cet appui/aide peut être donné directement par cette autorité/personne bien placée sans que les premières disent ou demandent cet appui. Là, c'est la contribution du synonyme « se recommander de quelqu'un », qui permet d'affirmer dans l'exemple du *Multidictionnaire*, « Elles se sont réclamées de personnes haut placées », que « elles » sont en train de dire à la personne qui les écoute/les entend qu'elles y sont venues parce que ces personnes haut placées les ont recommandées, leurs ont dit d'y venir et d'informer (ou de présenter par exemple une lettre de présentation qui explicite) qu'elles ont leur aide/ leur appui.

Maintenant, voyons la synthèse pour le complément « quelque chose »:

| se réclamer de quelque chose |
|--|
| Définitions : invoquer cette chose en sa faveur; se prévaloir de qqch, se référer à qqch. |
| Exemples : |
| <ul style="list-style-type: none"> • <i>Se réclamer de la tradition ;</i> |

- *Ce romancier se réclamait du naturalisme (DAF 9^{ème}) ;*
- *On le conduisit [un général russe prisonnier] au duc de Trévisé ; là il se réclama audacieusement du droit des gens qu'on violait, disait-il, en sa personne (Littré) ;*
- *Toutes les artistes, vouées au culte féminin de la parure, se réclament de Paris (Le Petit Robert) ;*
- *Les poètes qui se réclamaient de Moréas. (Le Grand Robert électronique)*
- *Courants politiques qui se réclament d'un humanisme. (Le Grand Robert électronique)*
- *Se réclamer de ses origines, de son pays natal. (Le Grand Robert électronique)*
- *Le judaïsme a (...) des rites, des cérémonies, des fêtes, des commémorations, maintenus par une tradition dont se réclament peu ou prou tous les partis (TLFi)*
- *L'un et l'autre étaient catholiques, alors que tout le reste de la famille se réclamait de la foi protestante (TLFi)*
- *Tout parfum qui ne se réclame pas d'une origine végétale ne peut compter que sur un caprice bref de la mode (TLFi).*

Malheureusement, en ce qui concerne le complément « quelque chose », je n'ai pas la même sensation d'avoir tout bien, ou assez, expliqué. Tout d'abord, il faut signaler que des huit dictionnaires consultés, trois (*DAF 8^{ème}*, *Multidictionnaire*, *Petit Larousse*) ont été étrangement muets à l'usage de cette locution suivie de ce complément. Les cinq qui offrent des définitions (*DAF 9^{ème}*, *Littré*, *Le Petit Robert*, *Le Grand Robert électronique* et *TLFi*) sont pauvres, avares en informations, alors insuffisants pour comprendre cette structure et me faire aboutir à une conclusion.

J'ai décidé alors de partir à une enquête pratique de la compréhension de ce tableau et je l'ai montré au groupe de recherche duquel je fais partie. Tous les locuteurs natifs du portugais n'ont pas réussi à organiser, à structurer et à différencier ces acceptions, ces usages et ces exemples. Le seul membre du groupe qui est un locuteur natif du français a expliqué, à partir de sa connaissance accumulée du français, que dans le français de nos jours, l'usage du type « se réclamer du naturalisme » (l'exemple du *DAF 9^{ème}*) est le plus fréquent et que l'acception semble être différente de celle qui se

trouve dans l'exemple « se réclamer du droit des gens ». Il a soulevé l'hypothèse que le premier usage serait correspondant à « se référer à » et l'autre usage serait correspondant à « invoque quelque chose en sa propre faveur, se prévaloir de quelque chose ».

Ce faisant, j'ai décidé d'essayer d'élargir ma quantité d'exemples. J'ai fait une vaste recherche à l'issue de laquelle j'ai créé un éventail d'une quarantaine d'exemples. J'ai cherché à les organiser selon ces deux acceptions en y incorporant une troisième catégorie : celle des exemples dont le contexte n'était pas suffisant (tout comme les cas qui sont ambigus et qui exigent une interprétation plus approfondie) ne nous permettant pas de les classer dans une de ces acceptions.

Nous pouvons vérifier le résultat, de façon résumée, ci-dessous:

| se réclamer de = invoquer quelque chose en sa faveur, se prévaloir de quelque chose |
|--|
| <ul style="list-style-type: none"> • <i>Tout parfum qui ne se réclame pas d'une origine végétale ne peut compter que sur un caprice bref de la mode (COLETTE, Pays. et portr., 1954, p. 183) ;</i> • <i>Se réclamer de ses origines, de son pays natal (Le Grand Robert électronique);</i> • <i>Ce fut surtout un discours de gravité et d'optimisme destiné à renouer la confiance et remettre son gouvernement en selle. Le Premier ministre s'est réclamé des «valeurs chères à la gauche». (In : http://www.lavenir.net/cnt/DMF20140916_00529600);</i> • <i>Quelle est l'acceptabilité d'une expression littéraire qui ne peut se réclamer d'un espace-emblème nettement défini ? (Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives. In: http://www.limag.refer.org/Textes/ColLyon2003/Tome1Mars2004.pdf.</i> |

Il semble que dans le cas de cette acception, le sujet qui se réclame de quelque chose établit presque une relation utilitaire avec cette chose, il s'en sert pour en tirer un profit pour lui-même, un bénéfice particulier. Prenons, par exemple, le troisième exemple de notre éventail : « le Premier ministre s'est servi des 'valeurs chères à la

gauche' pour ajouter des éléments d'optimisme et de gravité à son discours, de façon à faire que le peuple qui l'écoute, surtout ceux qui partagent des valeurs de la gauche, aient plus de confiance dans son gouvernement. Voyons maintenant les exemples de l'acception qui serait liée au sens de « se référer à » :

Se réclamer de = se référer à

- *Ce romancier se réclamait du naturalisme (DAF 9^{ème}) ;*
- *Les poètes qui se réclamaient de Moréas (Le Grand Robert électronique).*
- *Le judaïsme a (...) des rites, des cérémonies, des fêtes, des commémorations, maintenus par une tradition dont se réclament peu ou prou tous les partis (TLFi)*
- *L'un et l'autre étaient catholiques, alors que tout le reste de la famille se réclamait de la foi protestante (TLFi)*
- *Cette mafia qui se réclame de la gauche. (ONFRAY, Michel. In : http://www.lepoint.fr/politique/michel-onfray-cette-mafia-qui-se-reclame-de-la-gauche-25-02-2015-1907795_20.php);*
- *Une très faible proportion de musulmans canadiens appuie les extrémistes qui se réclament de l'islam et très peu soutiennent leurs activités (Horizons de politiques Canada) ;*
- *Plusieurs historiens de l'art contemporain ont remarqué que le cubisme n'a pas donné naissance à un « mouvement » d'envergure; qu'en particulier il n'a pas fait « école » au plan international. Ils l'ont opposé à l'impressionisme dont, en effet, vers 1900-1910, se réclament des centaines de peintres dans toute l'Europe. (Actes du premier colloque de l'Histoire de l'Art Contemporain tenu au Musée d'Art et d'Industrie de Saint-Étienne) ;*
- *Bien que les grands artistes baroques se réclament de la Renaissance, ils sont en complète rupture avec leurs aînés. ("Art baroque et art classique. In: <http://www.assistancescolaire.com/eleve/4e/histoire/viser-une-notion/art-baroque-et-art-classique-4hem04>).*

Dans ces exemples, nous pouvons vérifier un autre type de lien entre le sujet et la chose dont il se réclame. Cette liaison semble être plus forte et va jusqu'à l'identification du sujet avec cet objet. Nous pouvons prendre le deuxième exemple à titre d'illustration : « une très faible portion de musulmans canadiens appuie les extrémistes » que ce sont ceux qui se réfèrent à l'Islam, qui se tournent vers l'Islam pour en expliquer leurs origines, leurs croyances, qui s'identifient avec les idées, les conduites de l'Islam. Il y a un sentiment d'appartenance de ces extrémistes qui ne nient pas leur source, mais au contraire, ils la reconnaissent, la déclarent, la manifestent et indiquent y avoir une filiation.

Reprenons alors l'exemple du DAF (9^{ème} édition) qui est lié à ce sens et qui a déclenché toute cette étude : *Ce romancier se réclamait du naturalisme*. Nous pouvons en tirer une conclusion identique, en donner une explication pareille : ce romancier indique sa source, le naturalisme, et déclare y appartenir, y avoir sa filiation.

À partir de cette recherche, nous pouvons conclure qu'il existe trois sens, trois acceptions possibles pour la structure « se réclamer de » qui n'est pas très explicite dans les dictionnaires recherchés : une qui liée au complément "quelqu'un" et deux liées au complément "quelque chose". J'essaie de résumer ces conclusions dans le tableau ci-dessous :

| Se réclamer de | | |
|---|--|---|
| Quelqu'un | Quelque chose | |
| Invoquer le témoignage/ la caution/ l'autorité de quelqu'un en sa propre faveur, se recommander de quelqu'un. Ex : <i>Se réclamer des ses ancêtres.</i> | Invoquer cette chose en sa faveur, se prévaloir de quelque chose. Ex: <i>se réclamer de ses origines/ se réclamer de droit des gens.</i> | Se référer à quelque chose pour s'y déclarer part. Ex : <i>se réclamer du naturalisme. Se réclamer de la foi protestante.</i> |

Maintenant, passons à la traduction. Reverdy, dans sa phrase, fait usage de la structure « se réclamer de qqch » dans le sens de « se référer à », car ce sont les artistes

qui se réfèrent au cubisme, ils déclarent y être leur source. J'ai pensé à quelques possibilités, mais je n'étais pas assez certaine de les choisir. J'ai alors décidé de consulter quelques dictionnaires bilingues français- portugais. J'ai consulté onze (trois n'ont pas fait mention à l'usage de la forme pronominal de « réclamer ») et j'ai recensé les résultats sur un tableau. À partir de ce tableau, j'ai rassemblé les concordances et je suis arrivée à cette synthèse qui va des propositions de traduction les plus citées à celles qui ont été le moins citées, suivies de deux exemples:

Réclamer [...] Se réclamer de :

- *Invocar o testemunho de (Dicionário Editora, Michaelis, Infopédia)*
- *Recorrer a (Dicionário Editora, Palavra-chave - dicionário semibilíngue para brasileiros: francês Martins Fontes, Infopédia)*
- *Valer-se de (Dicionário Editora, Dicionário Garnier, Infopédia)*
- *Apelar para (Dicionário Editora, Infopédia)*
- *Prevaler-se (Grande Dicionário Francês-Português)*
- *Dar como referência (Dicionário Essencial Francês- Português)*
- *Apelar para o testemunho de (Dicionário Essencial Francês –Português)*
- *Invocar (Dicionário Garnier)*
- *Intitular-se representante de (Dicionário Moderno Francês – Português da Porto Editora versão Kindle)*
- *Apoiar-se em (Michaelis)*

Exemples :

Se réclamer d'un ami commun (*Palavra-chave: dicionário semibilíngue para brasileiros: francês*)

il se réclame un humaniste: *ele intitula-se humanista (Dicionário Moderno Francês – Português, Porto Editora, version Kindle)*

Ce que nous avons pu premièrement observer, ce qu'ils ne précisent pas la différence entre les compléments, s'il s'agit de « se réclamer de quelqu'un » ou « se réclamer de quelque chose ». Ce qu'ils font, c'est offrir une ou plusieurs possibilités de

traduction. En plus, seulement deux dictionnaires ont offert des exemples (*Palavra-chave* et *Dicionário Moderno da Porto Editora*). Je crois encore que quelques traductions sont équivoquées, comme la traduction du *Grande Dicionário Francês-Português* d’Osmar Barbosa, (*prevalecer-se*) ou hasardeuses, comme la traduction du *Palavra-chave*, du *Dicionário Editora* et de l’*Infopédia* (*recorrer a*, car « se réclamer d’un ami commun », qui est l’exemple de *Palavra-chave*, ne veut pas dire *recorrer a un amigo comum*, mais quelque chose comme *recorrer a/usar/dar um amigo comum como referência/testemunho*). Finalement, l’exemple du *Dicionário Moderno Francês – Português* de la Porto Editora (Versão Kindle) semble être le plus proche de l’usage de Reverdy (« il se réclame un humaniste: *ele intitula-se humaniste* »).

De celles qui sont les plus cités, (*invocar o testemunho de*, *recorrer a et valer-se de*), j’ai déjà mentionné mes doutes par rapport à la deuxième (*recorrer à*). Quant à la première, elle correspond certainement au sens de « se réclamer de quelqu’un » et la troisième (*valer-se de*) semble une traduction possible et j’ai consulté des dictionnaires de la langue portugaise (*Dicionário de Usos do Português do Brasil*, Francisco Borba ; *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, Antônio Houaiss) pour le vérifier. Malheureusement, ces dictionnaires n’ont pas été ni très précis ni très riches en exemples pour cette locution. Voici la synthèse :

Valer [...]

valer-se de

1. *servir-se, utilizar-se. Ex: « Incerto no que devia responder, valeu-se de subterfúgios »* (*Dicionário de Usos do Português do Brasil*, Francisco Borba); “*Valeu-se do revólver para proteger a casa*” (*Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, Antônio Houaiss).

Le sens de ce verbe m’a semblé être trop lié à quelque chose d’utile, du sujet qui fait usage d’un objet en sa faveur, sans y avoir forcément un lien d’identification avec cet objet. Toujours insatisfaite, j’ai demandé à des collègues traducteurs comment ils pensaient en traduire une phrase un peu plus simple que celle de Reverdy, mais qui

avait le même usage, comme : *Ce romancier se réclame du naturalisme*. Une collègue, qui n'a pas toutefois osé la traduire, a affirmé qu'il s'agissait d'une filiation, d'une adhésion de la part du sujet qui se réclame de naturalisme, confirmant mes hypothèses.

Cette réponse, ainsi que toute notre recherche, m'a encouragé à investir sur une recherche dans le sens de filiation (en portugais *filiação*) qui m'a fait arrivé au verbe *filiar-se*. J'ai consulté quelques dictionnaires de la langue portugaise et j'ai eu de bonnes surprises, comme c'est le cas du *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa* : *filiar [...] pron. vincular(-se) a, ligar (-se) a* et de son excellent exemple : *seus argumentos tecnicistas se filiam ao pensamento neoliberal* ; et du *Dicionário dos Usos do Português do Brasil* (Francisco Borba) : *filiar [...] [Estado] [Compl, a + nome abstrato] 3 estar relacionado ; ter ligação : filiava-se Rui Barbosa à concepção de Augusto Comte*.

Ainsi, j'ai décidé de traduire cet extrait de la façon suivante :

| TEXTE DE REVERDY | NOTRE TRADUCTION |
|---|---|
| « Mais il est quelques points essentiels qu'il serait peut-être bon d'atteindre et d'admettre en commun afin de constituer une base à un art dont beaucoup <u>se réclament</u> pour des raisons tout à fait différentes et même opposées .» | <i>Mas existem alguns pontos essenciais que seria talvez oportuno determinar e admitir como comuns a fim de constituir uma base para uma arte a qual muitos <u>se filiam</u> por razões completamente diferentes e até mesmo opostas.</i> |

Le verbe "réclamer" est un exemple typique d'un mot polysémique qui, dans une de ses acceptions, ne présente pas d'équivalent dans la langue portugaise. Sa construction pronominale n'existe pas dans notre langue cible, ce qui provoque toute une recherche, d'abord de compréhension de cette forme pour ensuite passer à une recherche des équivalents dans la langue cible.

CONCLUSION

Il est arrivé le moment de dresser quelques commentaires en guise de conclusion. Dans cette thèse, j'ai eu le but d'analyser la quête de la modernité dans une période spécifique de la production de Pierre Reverdy : de 1913 à 1918, et de travailler sur la traduction, du français au portugais, de neuf de ses textes d'esthétique. Pour ce faire, j'ai divisé mon étude en trois parties, lesquelles je commente séparément.

COMMENTAIRES SUR LA PREMIÈRE PARTIE (LA QUÊTE DE LA MODERNITÉ DANS LA POÉSIE FRANÇAISE JUSQU'À PIERRE REVERDY)

Dans la première partie, j'ai tout t'abord procédé à une étude du mot *modernité*. Il en est sorti que Baudelaire est l'introducteur majeur de cette notion notamment dans le monde des arts (la neuvième édition du *DAF* et le *TLFi* le confirment) avec sa fameuse définition : « La modernité c'est le transitoire, le fugitif, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable... ». Celle-ci me semble aussi celle qui peut circonscrire de la façon la plus correcte le sens de ce mot. La *modernité* n'est pas figée, elle est en rapport direct avec son temps, son époque, elle change tout le temps.

Ensuite, un bref panorama des innovations, des ouvertures proposées dans la littérature française, surtout dans la poésie, en privilégiant une période (celle qui précède Reverdy jusqu'à ses contemporains) et des auteurs spécifiques a été présenté.

J'ai commencé par le XVIIIème siècle où nous pouvons déjà noter deux grandes lignes de débats qui traverseront la poésie moderne dans ses débuts : tout d'abord, il y a un retour à une parole personnelle qui exprime ses sentiments auprès du monde qui l'entoure (Rousseau, Chateaubriand, Hugo); ensuite, une fragilisation des formes littéraires qui commence par un envahissement du langage poétique dans la prose (c'est le cas de la prose poétique de Rousseau et Chateaubriand) et, plus tard, par une légère libération de la métrique (sentie dans les vers d'Hugo).

Parmi ces signes d'une subversion liminaire, nous découvrons Aloysius Bertrand inaugurant une forme entièrement nouvelle : le poème en prose. Dans son *Gaspard de la nuit*, il est possible de remarquer deux éléments. Tout d'abord, le poème en prose fait

son surgissement accompagné d'une préoccupation esthétique. Bertrand s'occupe de blanchir la page, de présenter le poème comme un tout fermé où le blanc tient sa place. Deuxièmement, ses poèmes racontent de petites histoires pittoresques qui les font avoir la caractéristique d'être uniques, indépendants, presque comme des tableaux. Ce n'est pas par hasard que son titre porte le nom de deux peintres : Rembrandt et Callot. Dans leur fond, ses poèmes subissent une petite mais présente influence de la peinture.

Ensuite, nous avons vérifié que Baudelaire est le créateur, en France, d'une poésie moderne et urbaine où le poète gagne le rôle actif de créateur de sa propre esthétique. En ce qui concerne la forme, il voit l'importance d'un travail de libération surtout au moyen de la pratique du poème en prose. En outre, avec sa formule de poète qui déchiffre les sons, les couleurs, les éléments de la nature, il ouvre les portes pour la magie, pour l'imagination en poésie, qui sera davantage développée par les poètes qui le suivront (Rimbaud, Mallarmé), jusqu'à se transformer en l'éloge du hasard, de la rencontre hasardeuse avec le surnaturel, l'inattendu (les surréalistes).

Ensuite, avec le plus grand alchimiste du verbe, le plus grand magicien, nous avons vu qu'à partir des variations extrêmes sur la forme poétique, Rimbaud souhaitait atteindre son but majeur : celui de trouver une langue, sa propre langue. Le texte devient le fruit de combinaisons nouvelles, d'une liberté démesurée qui trouvera sa place majeure dans le poème en prose.

Cette alchimie du verbe est alors menée à l'extrême chez Mallarmé. Avec lui, il s'ouvre deux voies de pratique de la poésie moderne française : la première, qui est celle de Mallarmé, et ensuite des symbolistes, Claudel et Saint-John Perse, qui exclut la prose et la réflexion en construisant des énigmes textuels ; et la deuxième, qui est celle qui investi sur une pluralité de voix, décentralise le moi-poétique et incorpore la prose ainsi que tout type de matériel. Celle-ci va être beaucoup travaillée par quelques poètes français des débuts du vingtième siècle, comme Apollinaire, Cendrars, Max Jacob et Reverdy.

Et c'est justement cette voie que j'ai suivie. D'Apollinaire, il faut souligner son regard attentif sur les transformations de la peinture qui est exprimé dans ses *Méditations esthétiques, les peintres cubistes* (1913) mais qui se laisse entièrement voir dans son *Calligrammes* (où l'épigraphe serait « Et moi aussi je suis peintre »). Il a été aussi celui qui a lancé les bases de l'esprit nouveau, entreprise que Reverdy ne laissera

pas passer inaperçue en le plaçant comme figure centrale dans leur groupe qui se réunit autour de *Nord-Sud*.

Quant à Cendrars, je commente deux aspects qui concernent les trois poèmes qui ont été présentés et qui rejoignent les idées d'Apollinaire, de Jacob et de Reverdy : de ramener la poésie vers la réalité, niant le trop intellectuel, le trop « mental ». Le premier, c'est la proximité de cette poésie de la prose (du récit) obéissant à un système presque de notations et qui se veut, comme Cendrars lui-même le dit en justifiant son titre « La Prose du Transibérien », plus proche du peuple et de la réalité, alors plus proche de la parole. Le deuxième artifice, est leur côté artistique, l'exploitation du visuel dans ces poèmes, qui n'est pas poussé à l'extrême comme les *Calligrammes* d'Apollinaire, mais qui joue avec des éléments qui sont propres à la vie moderne - comme les dépliants, les publicités, la typographie -, et propres à la peinture, car en fin de compte ce sont des poèmes qui se donnent aussi à voir, à être admirés et contemplés comme des tableaux.

Jacob est enfin le dernier de mon parcours et avec lui le poème en prose abouti à une forme qui sera bien en accord avec les croyances de Reverdy. Les poèmes de *Coup de dés* sont des objets fermés, indépendants. En plus, ils sont complètement libres de sentiment, élément aussi presque absent dans la poésie de Reverdy, mais encore présent dans la poésie d'Apollinaire et de Cendrars. C'est la poésie pure, celle-ci est son propre et seul but.

COMMENTAIRES SUR LA DEUXIÈME PARTIE (PIERRE REVERDY)

En arrivant à la partie deux, centrale de cette thèse, j'ai commencé par une brève présentation de la vie et de l'œuvre de Pierre Reverdy pour après commenter les principaux textes d'esthétique publiés pendant la période de notre intérêt et qui ont aussi été traduits à la fin de cette thèse. L'analyse de ces textes a été essentielle pour comprendre les concepts clés de Reverdy.

Dans « Sur le cubisme », à partir de l'observation de ce qui se passait dans ce mouvement de la peinture, Reverdy a souligné l'importance de la création en art et aussi en poésie, une création qui ne dépend en rien de la nature et ne souhaite point l'imiter.

La peinture cubiste et la poésie moderne sont alors des objets créés et doivent être contemplés et lus comme tels.

Après avoir confirmé sa dette envers Rimbaud dans la petite note intitulée « Poèmes en prose », Reverdy renforce, dans « L'Essai d'esthétique littéraire », l'idée de création en proposant plus de spécificités. L'importance des éléments et des moyens est affirmée, les premiers étant comme les objets qu'on prend de la réalité pour composer une nouvelle réalité, travaillée à partir des moyens propres à l'artiste. Ces moyens sont enfin son esthétique.

La note « Ponctuation » est, à son tour, intéressante pour expliciter le rôle que jouent les blancs et les aspects typographies dans cette nouvelle poésie. Ces artifices viennent pour remplacer la ponctuation, et avec eux tout ce qu'il faut au poème est là devant les yeux du lecteur.

Ensuite, avec « L'Émotion », je souligne l'importance de cette sensation comme le seul but que le poète souhaite atteindre. En outre, l'émotion moderne est toute à fait différente de l'émotion travaillée dans la littérature d'auparavant. On ne souhaite plus réveiller chez le lecteur des émotions qui lui sont connus, mais des sensations complètement inattendues qui lui surprennent tout comme à son auteur qui les crée.

« L'Image » est finalement son essai le plus connu, celui où il exposera sa plus grande contribution pour la poésie moderne qui est celle de créer une poésie avant tout visuelle. L'image n'est plus créée à partir d'une comparaison ou d'une analogie avec le monde. Elle est formée à partir des rapports qui existent entre les objets eux-mêmes, des rapports qui ne sont pas les usuels de notre réalité, mais qui existent et peuvent être découverts. Une fois cela arrive, l'image devient complètement réussite et provoque une émotion entièrement nouvelle. D'une fois de plus, la création est renforcée.

Dans « Tradition », outre une réponse à l'essai d'Apollinaire, « L'Esprit nouveau... », nous avons pu découvrir que pour Reverdy, il ne faut pas imiter les classiques, mais respecter la tradition comme un niveau atteint avec les années et les contributions de chaque groupe et auteurs. À ce niveau, on ajoutera les nouveaux moyens, les nouvelles découvertes de chaque époque. C'est ainsi que la tradition doit, à son avis, être respectée et non comme quelque chose à être imité et reproduite.

Dans le dernier texte, « Syntaxe », qui est aussi une réponse à une critique, Reverdy affirme que ses textes ne manquent pas de syntaxe, mais qu'ils présentent la

syntaxe qui leur est nécessaire. Cependant, il existe d'autres artifices qui occupent le lieu de quelques éléments qui avant étaient nécessaires, comme le blanc à la place de la ponctuation.

À la fin de ce parcours, qui a été suivi des commentaires et des études de concepts comme l'analogie, la comparaison, la métaphore, afin de bien saisir le concept de l'image, je me suis penchée sur l'analyse d'un choix de poèmes qui a pu nous expliciter quelques points essentiels de l'esthétique de Reverdy. Je les divise en trois : le côté visuel, le côté autocritique et le côté impersonnel de cette poésie.

LE CÔTÉ VISUEL DE LA POÉSIE DE REVERDY

Tout d'abord, pour parler du côté visuel, il faut parler de l'influence de l'art plastique dans cette poésie qui peut être remarquée dans deux niveaux, celui de l'organisation du recueil comme un tout, et celui du poème, lui-même. Les premiers recueils de Reverdy, d'où ont été pris les poèmes analysés (*Poèmes en prose*, *La Lucarne ovale* et *Les Ardoises du toit*), portent un soin spécial sur leur présentation : le type et la taille des caractères varient entre un poème et l'autre, les textes sont imprimés seulement au recto des pages, la taille des recueils est assez extraordinaire (*La Lucarne ovale* a par exemple 19,5 X 14,5cm comme dimensions tandis qu'un recueil normal varie entre 11-14 X 18-21cm), on y trouve la collaboration des peintres avec des dessins ou des collages. Il semble, à la fin, que les recueils sont presque des albums qui présentent ses pièces, ses tableaux.

En ce qui concerne le niveau du poème, je pense que le choix présenté a pu donner une bonne idée du travail mené par Reverdy. Tout d'abord, on remarque l'importance de la distribution du poème sur la page. Le blanc, point qui a été premièrement soulevé par Aloysius Bertrand, ensuite travaillé à l'extrême avec Mallarmé, y occupe une place cruciale. Dans les poèmes en prose analysés, comme « Le vent et l'esprit », « Belle étoile » et « En ce temps là le charbon », il recèle le poème dans un carré, comme une armature, qui limite les frontières de cet objet unique, indépendant et qui porte sa propre réalité. Dans les poèmes en vers, surtout ceux qui travaillent sur la forme en créneaux, comme « Sur chaque ardoise... », le blanc impose le rythme, remplace la ponctuation et travaille la syntaxe du texte.

Un autre point qui contribue à l'établissement du rythme surtout dans les poèmes en vers est le déplacement de vers d'une façon qui semble presque aléatoire, mais qui finit pour contribuer au rythme de lecture et signifie le poème, comme c'est le cas aussi de « Sur chaque ardoise.. » où on rappelle que le déplacement des vers crée l'image des ardoises qui glissent du toit, comme les poèmes, qui tombent dans le monde en tant qu'objets artistiques.

Dans ce côté visuel, on notera aussi la place centrale de l'image, telle comme elle est travaillée, par exemple, dans « Horizon ». Dans ce poème, le jambon qui pend au plafond est un symbole du matériel qui nourrit la construction des images. C'est le parfait exemple d'un élément qui a été pris du réel et qui rentre dans le monde poétique pour composer une nouvelle réalité. Ici, mis en rapport avec le rêve, il finit pour composer l'image de la source, de la nourriture de la création poétique.

LE CÔTÉ AUTOCRITIQUE DE LA POÉSIE DE REVERDY

Le côté du poète esthéticien nous le sentons (outre dans sa pratique de composition des essais et des livres de notes), tout comme l'auteur des *Fleurs du mal*, dans sa poésie elle-même. Dans « Sujets », « Le vent et l'esprit », « Belle étoile » et « Horizon », nous entendons une voix qui parle de l'activité poétique, de sa formation comme poète (« Sujets »), de sa bataille pour dompter son esprit et travailler tout ce qui lui vient sous la forme poétique (« Le vent et l'esprit »), de la difficulté de proposer quelque chose de nouvelle, d'innovant (« La Belle étoile ») et finalement de l'importance de l'image, cette construction entièrement humaine, inattendue et essentielle pour la poésie moderne (« Horizon »). Son esthétique, ses débats sur sa propre création et celle de son époque son matière de sa poésie d'une façon tout à fait spéciale: son esthétique devient elle-même matière de sa poésie.

LE CÔTÉ IMPERSONNEL ET DÉPOUILLÉ DE LA POÉSIE DE REVERDY

Enfin, il faut parler du travail sur le langage, un langage anti-personnel, et aussi elliptique. Ce langage est presque répétitif à la mesure que nous avançons dans la lecture des recueils de Reverdy. Soit dans ses poèmes en prose, soit dans ses poèmes en vers, rien qui est propre à l'auteur, à sa réalité, à sa vie, à son monde et à son époque n'y est présenté. Différemment d'Apollinaire, de Cendrars et aussi de Jacob, ce langage est dépouillé de tout ce qui peut le lier avec le réel et de tout ce qui lui serait de trop. Il est une construction propre à l'auteur, une création dans le sens où il combine des éléments essentiels en quête de nouvelles émotions. Des émotions qui ne sont qu'artistiques, originales, et propres à l'art.

Ainsi Reverdy rejoint la quête de la modernité dans ses trois points que je juge essentiels de son esthétique : le visuel, l'autocritique et l'impersonnel.

COMMENTAIRES SUR LA TROISIÈME PARTIE (LA TRADUCTION DE NEUF TEXTES D'ESTHÉTIQUE DE PIERRE REVERDY)

Enfin, dans la troisième partie, je me suis adonnée à un champ complètement différent : celui de la traduction. Ce travail a été cependant essentiel pour bien comprendre les concepts de Reverdy et bien interpréter son esthétique. J'ai commencé par un bref essai sur la traduction et ses difficultés pour ensuite présenter une sélection spécifique de difficultés que j'ai trouvées au cours de mes traductions. Nous avons eu l'occasion de voir des exemples de faux-amis (« anecdote »/ « anecdotique »), des expressions idiomatiques qui ont besoin d'une petite adaptation pour se faire entièrement comprises dans la langue cible (« à la manière », « faire du style » et « trancher le fil »), ou d'un changement extrême, car dans la langue d'arrivée leur traduction littérale ne nous dirait rien (« des longueurs », « se réclamer de »).

ANNEXES

**LES POÈMES DE PIERRE REVERDY ANALYSÉS DANS CETTE
THÈSE**

CALE SÈCHE

SUJETS

Assez chanté les nuits et le soleil
 Assez chanté les tours et les airs d'autrefois
 Il faut renouveler la façade des mots
 De ceux qui veulent dire et qui ne peuvent pas
 Quand le cœur est trop lourd pour suivre pas à pas
 Mémoire sans éclat où rien n'est enfermé
 Esprit qui se rendort aussitôt qu'éveillé
 Mais le monde revient toujours au même endroit
 Avec les mêmes sens
 Le même nombre aussi
 Mais que pense encore celui-ci
 Il ne dit rien
 Il ne sait pas parler
 Il attend le signal pour rire ou pour pleurer
 Le visage couvert la flamme qui descend
 le sang léger d'un cœur usé qui se repent
 Mais la tête se heurte à tous les souvenirs
 Les mots rebelles fuient et encore les idées
 J'ai cru longtemps que cet objet était trop haut pour le saisir
 Et je regardais en moi-même
 Mais attendez comme j'attends
 Si je peux si l'on veut tout reviendra à temps
 Au moment convenu qui ne tardera pas
 Le sang gonfle les lettres qui gardent mon amour
 Et les veines glacées qui colorent le jour
 Quand j'ai cru que je pourrais dormir

PIERRE REVERDY

Les oiseaux se sont mis à chanter
 Et peu après les femmes à parler
 Les enfants à crier et à rire
 Les hommes se taisaient
 Car sans mission ici
 Ils peuvent s'en aller sans avoir rien dit
 Pendant cette course enivrante
 On pourrait devenir fou de joie
 Le cœur illuminé
 Et les remords fondus dans la naïveté
 Cependant les miracles renouvelés tant de fois deviennent fatigants
 J'étais seul devant le mur sans fin rebelle à mes efforts
 J'ai ouvert cette lourde porte et je n'en suis pas mort
 Debout entre les hauts portants
 Je restais immobile et regardais souvent
 Puis un grand changement dans l'ordre est survenu
 La joie m'était aussi pénible que l'ennui
 Mais l'habitude prise j'ai continué avec plus d'ardeur et j'ai suivi
 Parmi les présages funestes
 Le néant reculait d'où je venais de naître
 Le monde est vert
 Ta tête a de gros yeux en boule qui font peur
 Je préfère la nuit les lumières et la fumée des pipes
 Ton ciel ton ciel d'azur
 verni de pluie je l'aime sur
 les cartes postales
 Avec la mer et les jardins trop remplis d'arbres
 Allons vers les tables de marbre et les bouquets d'allumettes rouges
 Nous allons commencer la vie nocturne
 Et tout à fait impersonnelle

PIERRE REVERDY

LE VENT ET L'ESPRIT

C'est une étonnante chimère. La tête, plus haut que cet étage, se place entre les deux fils de fer et se cale et se tient ; rien ne bouge.

La tête inconnue parle et je ne comprends aucun mot, je n'entends aucun son – bas contre terre. Je suis toujours sur le trottoir d'en face et je regarde ; je regarde les mots qu'emporte le vent ; les mots qu'il va jeter plus loin. La tête parle et je n'entends rien, le vent disperse tout.

Ô grand vent, moqueur ou lugubre, j'ai souhaité ta mort. Et je perds mon chapeau que tu m'as pris aussi. Je n'ai plus rien ; mais ma haine dure, hélas plus que toi-même.

POÈMES EN PROSE

BELLE ÉTOILE

J'aurai peut-être perdu la clé, et tout le monde rit autour de moi et chacun me montre une clé énorme pendue à son cou.

Je suis le seul à ne rien avoir pour entrer quelque part. Ils ont tous disparu et les portes closes laissent la rue plus triste. Personne. Je frapperai partout.

Des injures jaillissent des fenêtres et je m'éloigne.

Alors un peu plus loin que la ville, au bord d'une rivière et d'un bois, j'ai trouvé une porte. Une simple porte à claire-voie et sans serrure. Je me suis mis derrière et, sous la nuit qui n'a pas de fenêtres mais de larges rideaux, entre la forêt et la rivière qui me protègent, j'ai pu dormir.

QUELQUES POÈMES

PARIS-NOËL

Il neige sur le mont Blanc
Et une grosse cloche sonne dedans
Jusqu'en bas une procession de gens en noir descend

Les cœurs brûlent à feu couvert
Une ombre immense tourne autour du Sacré-Cœur
C'est Montmartre
La lune forme la tête

Ronde comme ta figure
Au temps des flammes plus ardentes
Et de nos jours
Chacun a une petite étoile
Elles rampent
La rue est noire et le ciel clair

Un homme seul veille là-haut
En longue robe blanche
Le lendemain est un dimanche
On sort de cette maison sans en avoir l'air
On est gai
Un bonheur qui tremble encore est né

Le plus grand champ du monde est à l'envers
Et des bêtes courent
Elles ne veulent plus voir ce qui s'est passé
L'ancien miracle est dépassé

PIERRE REVERDY

Au fond de l'ombre où l'on remue
Un homme monte tête nue
Le soleil s'appuie sur sa tête
Quand on ne le voit plus on commence la fête

Minuit

Un homme marche devant et on le suit
La Seine est là
Et on entend sur l'eau claquer des pas
Le reste se passe dans les restaurants de nuit

QUELQUES POÈMES

HORIZON

Mon doigt saigne
Je t'écris
Avec
Le règne des vieux rois est fini
Le rêve est un jambon
Lourd
Qui pend au plafond
Et la cendre de ton cigare
Contient toute la lumière

Au détour du chemin
Les arbres saignent
Le soleil assassin
Ensanglante les pins
Et ceux qui passent dans la prairie humide

Le soir où s'endormit le premier chat-huant
J'étais ivre
Mes membres mous pendent là
Et le ciel me soutient
Le ciel où je lave mes yeux tous les matins

Ma main rouge est un mot
Un appel bref où palpite un sanglot

PIERRE REVERDY

Du sang versé sur le papier buvard
L'encre ne coûte rien

Je marche sur des taches qui sont des mares
Entre des ruisseaux noirs qui vont plus loin
Au bout du monde où l'on m'attend
C'est la fontaine ou les gouttes de sang qui coulent
de mon cœur que l'on entend

Un clairon dans l'azur sonne la générale

LA LUCARNE OVALE

En ce temps-là le charbon
était devenu aussi précieux
et rare que des pépites d'or
et j'écrivais dans un grenier
où la neige, en tombant
par les fentes du toit, deve-
nait bleue.

LES ARDOISES DU TOIT

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

La gouttière est bordée de diamants
les oiseaux les boivent

**LES TEXTES D'ESTHÉTIQUE DE PIERRE REVERDY TRADUITS
DANS CETTE THÈSE**

SUR LE CUBISME

Le mouvement de peinture qui, né il y a quelque dix ans, a été baptisé du nom de Cubisme n'est peut-être pas celui qui a le plus étonné le monde ni celui qui, après avoir eu le plus d'ennemis a récolté le plus d'adeptes ; mais il est incontestablement l'Effort artistique qui, en étant le plus important de notre époque, y a apporté le plus de confusion.

Cette confusion, dans laquelle on a semblé, au début, se complaire, a assez duré.

Les efforts que chaque artiste tente de son côté pour la faire cesser nous le prouvent.

On sent, de toute part un besoin de s'entendre et de mieux se comprendre. Je parle des artistes, car ce n'est pas seulement dans le public, mais chez les artistes eux-mêmes que l'équivoque exista dès le début et qu'elle persiste malheureusement encore.

Il n'est pas seulement question des divergences de goût qui existent de tout temps chez eux et ne cesseront heureusement jamais.

Mais il est quelques points essentiels qu'il serait peut-être bon d'atteindre et d'admettre en commun afin de constituer une base à un art dont beaucoup se réclament pour des raisons tout à fait différentes et même opposées.

Il s'agit cependant d'un art qui par sa persistance et son développement a assez prouvé ses raisons et ses droits d'exister.

L'opinion d'un seul ne saurait certainement mettre tout le monde d'accord ; mais il n'est peut-être pas vain de tenter quelques éclaircissements d'ordre général, quelques précisions d'ordre particulier utiles en tout cas à trancher une différenciation nette.

Les efforts sérieux de certains ne sauraient que gagner à ne pas être confondus avec les fantaisies plus ou moins justifiées, plus ou moins honnêtes (artistiquement) de peintres qui, n'ayant rien à apporter au mouvement, ne sont attirés que par le modernisme à outrance quand ce n'est pas par d'autres raisons moins avouables.

Certains ont prétendu dépasser le cubisme qui est l'art en évolution de notre époque et, pour en sortir, ils sont revenus en arrière.

Retombés dans l'art d'imitation en choisissant seulement parmi les plus modernes les objets à représenter ils ont cru solutionner un problème ardu en tournant la difficulté.

Par les titres dont ils étaient obligés de compléter leurs œuvres ils

— 6 —

sortaient du domaine plastique pour entrer dans un symbolisme littéraire dont la fantaisie est, dans le domaine de la peinture, absolument sans valeur.

Aussi bien, s'il est difficile de trouver des moyens nouveaux dans un art, il n'est méritoire que de les trouver propres à cet art et non pas dans un autre.

C'est-à-dire que les moyens littéraires appliqués à la peinture (et vice versa) ne peuvent que nous donner une apparence de nouveauté facile et dangereuse.

Le cubisme est un art éminemment plastique ; mais un art de création et non de reproduction ou d'interprétation.

Or que peut-on créer en peinture si ce n'est le tableau ; et cette création à l'aide de moyens nouveaux appropriés ? Les premiers peintres cubistes ont trouvé des moyens propres dont ne se sont pas assez préoccupés ceux qui ont marché sur leurs traces. Ceux-ci ont pris l'apparence des œuvres déjà produites et ils ont fait à *la manière* avec la prétention de commencer pour leur propre compte un art nouveau. Il est temps de s'en apercevoir, car on ferait de cet art profond dont on n'a su voir que le côté superficiel un art superficiel. Avec cette désastreuse façon de juger on n'a vu qu'incohérence là où il y eut, dès le début même, recherche de discipline. Aujourd'hui pour quelques rares élus la discipline est établie et comme on n'a jamais rêvé d'un art froid, mathématique et antiplastique, uniquement cérébral, les œuvres qu'ils nous donnent s'adressent directement à l'œil et aux sens des amateurs de peinture.

Mais pour aimer cette peinture il faut d'abord comprendre pourquoi son aspect est tellement différent de celui auquel notre œil était accoutumé.

Le but est différent ; les moyens doivent l'être aussi et le résultat également : plaire au public, ce qui sera la conséquence du résultat, n'est qu'une affaire d'éducation de sa part.

Depuis la création de la perspective comme moyen pictural on n'avait trouvé dans l'Art, rien d'aussi important.

Notre époque est le temps où l'on a trouvé l'équivalence de ce moyen merveilleux.

Comme la perspective est un moyen de représenter les objets selon leur apparence visuelle, il y a dans le cubisme les moyens de construire le tableau en ne tenant compte des objets que comme élément et non au point de vue anecdotique.

— 7 —

Il devient alors nécessaire de préciser la différence qui existe entre l'objet et le sujet. Celui-ci est le résultat de l'emploi des moyens de création que l'on s'est acquis : c'est le tableau lui-même.

Les objets n'entrant plus que comme élément on comprendra qu'il ne s'agit pas d'en donner l'aspect mais d'en dégager, pour servir au tableau, ce qui est éternel et constant (par exemple la forme ronde d'un verre, etc...) et d'exclure le reste.

L'explication de la déformation des objets, que le public n'a jamais eue, est là. Elle est une conséquence et ne saurait être admise comme fantaisie arbitraire du peintre. Autrement nous ne sortirions pas des déformations caricaturales excusées par cette expression surannée pour nous : « la façon de voir ».

Après ce qui précède on comprendra que nous n'admettions pas qu'un peintre cubiste exécute un portrait. Il ne faut pas confondre. Ce qu'il s'agit de créer c'est une œuvre, un tableau en l'espèce, et non pas une tête ou un objet, construits selon des lois nouvelles qui ne justifieraient pas assez l'apparence où elles aboutissent.

C'est cette création, dont je parlerai aussi plus tard à propos de poésie, qui marquera notre 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 rentrent 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.

On a donc le droit de dire que le cubisme est la peinture même autant que la poésie d'aujourd'hui est celle qui est la poésie même. Et qu'importent après cela les objets dont on se sert, qu'importe leur nouveauté si l'on s'en sert avec des moyens qui ne sont pas nés avec eux et pour eux ? De là seulement, de cette appropriation de moyens totale naît le style qui caractérise une époque.

Dans le domaine de l'art ce ne sont jamais les créations d'un autre ordre qui ont servi de jalon et quand nous parlons d'époque il faut entendre époque artistique — parce que je ne suis pas chauffeur d'automobile.

PIERRE REVERDY.

— 2 —

CHRONIQUE MENSUELLE

POÈMES EN PROSE. — En remontant aux plus anciens temps on trouve des auteurs qui ont écrit des œuvres absolument telles que ce qu'on appelle aujourd'hui « Poèmes en prose ». Mais, de notre époque, un précurseur fut Aloysius Bertrand avec : « Gaspard de la nuit », livre d'après lequel Beaudelaire fit ses « Poèmes en prose ». On sait à quel point il réalisa un genre différent. Et si lui-même, dans sa préface, ne nous indiquait pas d'où il est parti, nous l'aurions toujours ignoré. Oscar Wilde écrivit aussi en prose des poèmes qui ne sont pas le meilleur de son œuvre pour ceux qui la jugent aujourd'hui complète. Enfin de nos jours tous les poètes ou presque font ou ont fait plus ou moins du poème en prose. Et cela dans tous les pays. Et il faut reconnaître que le précurseur de ce genre actuel, celui chez qui ont puisé tous ceux qui publient encore des poèmes en prose, c'est Arthur Rimbaud. Certains ont seulement ajouté à ce qu'il a apporté la technique des poèmes persans, chinois et japonais.

Il serait inadmissible de refuser à ce génie bizarre et incomplet la seule part qui lui revient. Celle d'avoir créé et encore plus *pressenti* un métier nouveau, une structure littéraire neuve qu'il n'a pas poussée plus loin que l'œuvre *inachevée* du monde on sait. Tout le monde aussi voudrait être aujourd'hui l'inventeur du poème en prose et de l'esthétique qui en constitue la plus grande valeur. Il est un peu tard. Rimbaud est mort depuis longtemps mais son œuvre reste. Il n'est défendu à personne d'y puiser un enseignement. Cela n'autorise, cependant, pas à se parer de plumes qui ont poussé sur le dos d'un autre.

EXPOSITION. — Depuis la guerre « les Indépendants » ont essayé de se produire en des expositions fragmentaires dont les circonstances faisaient excuser l'insuccès. On aurait pu espérer que dans la belle salle de la rue de la Ville-l'Évêque, l'exposition de cette année serait mieux réussie.

Je ne crois pas qu'on puisse sortir satisfait après avoir examiné les toiles qui pour le moment couvrent les murs. Il n'y aurait à citer que quelques noms déjà très connus et des toiles de peintres qui ne sont plus là. Ce n'est précisément pas ce que l'on cherche aux Indépendants. D'ailleurs les derniers n'y gagneraient rien et les premiers ne sont pas tellement avides de réclame. Aussi bien n'est-ce guère le moment d'en faire à quiconque. Il vaut mieux dire que, décidément, l'Exposition des « Indépendants » n'est plus aujourd'hui une chose possible. Ils perdent vraiment trop à être peu.

Et pourquoi donc se servir de cette étiquette prestigieuse qui ne peut qu'évoquer infailliblement en nous la foire de peinture unique au monde qui tous les ans dressait ses tentes où le lui permettait l'hostilité officielle? Le nom de cette manifestation grandiose, terriblement anarchique, où l'on constatait tous les efforts et toutes les erreurs, qui attirait tous ceux qu'intéresse autre chose que l'art officiel, ne peut être emprunté pour désigner un groupe de peintres quel qu'il soit, sans attirer les visiteurs vers une déception. C'est un rapetissement qu'il ne faut pas encourager, car il y a des gens que l'étiquette trompe. Il y a même ceux qui se croient obligés de venir manifester là très haut, à cause d'elle, les sentiments d'indignation, les moqueries que l'on connaît et vraiment... il n'y a pas de quoi. Ils n'en sont d'ailleurs que plus pénibles à entendre. Et si je crois qu'il ne faut pas trop prendre de peine pour éduquer le « public » je crois aussi qu'il faut éviter de le tromper. On ne doit donc pas risquer de diminuer par des

ESSAI D'ESTHÉTIQUE LITTÉRAIRE

La beauté, œuvre de l'Art, est plus élevée que celle de la nature. — HEGEL, *Esthétique*.

L'Art est antérieur à l'Esthétique. — L'Esthétique doit être une explication et non une théorie de l'Art. — REMY DE GOURMONT.

Commencer un roman comme Balzac commençait les siens pour camper les personnages et situer les lieux ; s'arrêter après le premier ou le second chapitre et présenter ce fragment comme un conte ou une nouvelle ce n'est pas avoir une esthétique — c'est, au contraire, en manquer et c'est aussi manquer de souffle.

On ne saurait rattraper cela en alambiquant ses phrases sous prétexte de *faire du style*. C'est qu'on ne peut pas se servir des mêmes moyens pour équilibrer des œuvres de nature différente.

Il est donc nécessaire de dégager nos moyens des œuvres qui, déjà créées, nous ont été de fructueuses expériences. De nombreuses tentatives nous font connaître à la longue ceux dont nous pouvons disposer. Le jugement intervient ensuite qui nous avertit que nous sommes toujours dans la même voie ou que nous n'y sommes pas — on ne juge pas toujours bien pendant la production mais après. Pour ne pas laisser le hasard (sous prétexte d'inspiration) disperser les qualités essentielles il est bon qu'un contrôle intervienne au moment où son intervention ne risque plus d'apporter à l'œuvre une détestable froideur.

On peut vouloir atteindre un art qui soit sans prétention d'imiter la vie ou de l'interpréter. Comme il y eut un art qui, en prenant dans la vie des éléments de réalité, prétendait à donner l'apparence, plus ou moins complète de cette réalité, il peut en être un qui, ayant dégagé des moyens nouveaux ne veuille prendre à la vie que certains éléments de réalité nécessaires à l'œuvre d'art et sans prétendre que cette œuvre d'art puisse imiter la vie. Créer l'œuvre d'art qui ait sa vie indépendante, sa réalité et qui soit son propre but, nous paraît plus élevé que n'importe quelle interprétation fantaisiste de la vie réelle, à peine moins servile que l'imitation fidèle, où n'atteignirent d'ailleurs jamais ceux qui la cherchèrent, uniquement parce qu'il serait impossible d'identifier l'art à la vie sans le perdre.

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.

La littérature et surtout la poésie, sans trancher complètement le fil, n'avaient pas semblé vouloir continuer l'œuvre que les symbolistes

avaient laissée inachevée. Ce ne fut pas un mal. Car au lieu d'avoir les défauts dont nos prédécesseurs furent entachés nous en sommes libres et ce vers quoi tendirent vainement certains des leurs nous en faisons le point de départ d'une esthétique nouvelle. Elle se dégage, en éléments déjà nombreux, des œuvres produites qui commencent à ne plus rien devoir qu'à des moyens nouvellement établis.

Et pour créer, par exemple, un conte qui soit avant tout une œuvre spéciale de ce nom, comme un poème doit être avant tout un *poème*, c'est-à-dire une œuvre créée avec des moyens qui dégagent comme résultat un sentiment poétique, il faut trouver les moyens propres à ce genre et les faire concourir au résultat. Quel est-il? Affirmons d'abord qu'écrire n'est pas forcément *raconter*. On peut nous l'accorder puisque nous admettons qu'on ait pu, avec raison, substituer la plume à la parole pour nous raconter une anecdote ou plusieurs mises ensemble. Mais là qu'est-ce qui nous intéresse? L'anecdote, le fait-divers. Qu'il soit imaginaire ou réel il importe peu, puisque, à moins de tomber dans le merveilleux, qui est un genre à part, on restera dans le domaine des événements possibles. On nous décrit un fait, perdu dans le temps et que l'on veut faire revivre. C'est confondre la description d'un fait réel avec la réalité. C'est vouloir mettre de l'art autour d'une réalité et c'est aussi subordonner son art à cette réalité. C'est le mettre en état d'infériorité. Un événement survenu dans la vie avait, incontestablement, une intensité inaccessible à l'art, au moment où il avait lieu. Le souvenir, chez ceux qui l'ont vécu, est même généralement plus violent que l'évocation dont la littérature se charge seulement. Il n'y a donc qu'un fait habilement imaginé qui peut, en nous faisant oublier la vie où nous sommes, nous donner un moment *l'illusion* d'un fragment de vie *irréelle* intense, inégalable cependant à la vie qu'on a voulu imiter. Et pour atteindre, ce qui est rare, ce résultat les écrivains sont obligés d'accumuler des faits importants à l'exclusion d'autres jugés inutiles. Nous sommes donc loin de la vie et en même temps de l'art dont le but n'est pas d'émouvoir de telle manière. Pour imiter on dépasse, pour évoquer on choisit et l'imagination du lecteur doit faire le reste. Un art de *réalité* ne doit pas avoir besoin de cette imagination étrangère et l'œuvre créée doit s'imposer telle qu'elle est.

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 composent. Car il est évident que l'art compris comme on voulait jusqu'à présent qu'il fût compris

— 6 —

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. Il en donnait une illusion 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.

Il faut préférer un art qui ne demande à la vie que les éléments de réalité qui lui sont nécessaires et qui, à l'aide de ces éléments et de moyens nouveaux purement artistiques, 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. A quel autre objet qu'à une œuvre d'art demande-t-on en effet de ressembler à autre chose qu'à lui-même?

Or: reproduction, imitation, interprétation ne sont que les nuances d'un même idéal: l'évocation.

Pour 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. On doit savoir quels éléments on doit employer pour écrire un conte ou un poème et à l'aide de quels moyens littéraires — quelle structure on veut lui donner — quelle succession logique nouvelle (car pour une œuvre d'Art il est inutile de vouloir une suite logique identique à celle d'une conversation — ceux qui emploient pour écrire une autre forme que pour parler nous concéderont bien cela, la forme n'étant qu'un élément littéraire et ne pouvant être le seul).

On part d'un champ général où l'on puise les matériaux pour l'œuvre qui une fois terminée constitue le sujet et forme un tout qui ne doit rien qu'à l'art et forme son couronnement.

Ce n'est donc plus, dans son ensemble, une œuvre qui nous fait dire: « c'est bien ça »; exclamation qui ne marque que l'étonnement devant une parfaite imitation mais qui fait appel en nous aux facultés capables d'en juger et seulement à celles-là.

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.

Cette émotion sera en raison directe du degré d'élévation des moyens et des éléments employés et de la justesse de leur emploi.

Il y a au plus haut de la poitrine un endroit difficile à trouver et seul sensible aux efforts qui recherchent cette émotion. C'est le seul qu'il soit, pour nous, intéressant d'atteindre.

PIERRE REVERDY

REVUES

LA RENAISSANCE publie en plus du dossier de la petite *affaire* un article qui n'est guère favorable aux productions littéraires de notre époque.

Du moins s'est-on montré scrupuleux dans la reproduction des œuvres que l'on propose, avec commentaires, à la colère du lecteur.

C'est intitulé : *Au bord du fossé*. Un fossé dont le signataire de l'article est peut-être venu sonder la profondeur... de très près.

LITTÉRATURE. — Dans un coin, de petits personnages se font face. Derrière chacun d'eux il y a une glace. Et ils se retournent pour écrire, car ils écrivent. Plus énormes à leurs yeux que l'actualité — qui pourtant leur est chère (de quoi s'occuperaient-ils ?) — chacun parle de soi et se félicite. Ils se félicitent même l'un l'autre... humblement. Il y a aussi dans ce petit concert des voix d'enfants encore naïfs qui trépigment de joie. On entend des applaudissements nombreux. Les acteurs eux-mêmes applaudissent.

Quand on a fini de parler de soi-même quelqu'un prend l'encensoir et le promène sous le nez de quelque faux grand-homme en forme de mannequin. A l'enseignement de..... La boutique est fermée.

La muflerie est un courage autant qu'encourir les rigueurs de la censure (celui-ci très recherché). Et on travaille ferme pour la littérature.

On annonce pour paraître en novembre le *Carnet Critique* revue de critique exclusivement ; littéraire artistique, musicale. Dir^r Gaston Ribière-Carcy, 208, rue de la Convention.

NOTE

PONCTUATION. — 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'esprit de personne d'expliquer la disparition de celle-là par les raisons qui ont amené l'emploi de celle-ci ?

N'est-il pas naturel en effet que dans la création d'œuvres d'une structure nouvelle on se serve de moyens nouveaux appropriés ?

La ponctuation est un moyen infiniment utile pour guider le lecteur et rendre plus facile la lecture des œuvres de forme ancienne et de composition compacte. Aujourd'hui chaque œuvre porte, liées à sa forme spéciale, toutes les indications utiles à l'esprit du lecteur.

Chaque chose est à sa place et aucune confusion n'est possible qui exigerait l'emploi d'un signe quelconque pour la dissiper. Chaque élément ainsi placé prend plus rapidement et même plus nettement dans l'esprit du lecteur l'importance que lui a donnée l'auteur.

Ce n'est donc pas une liberté c'est au contraire un ordre supérieur qui apporte une clarté nouvelle et ne peut se concilier qu'à des œuvres simples et d'une grande pureté.

LIVRES

LE CORNET A DÉS de Max Jacob dont la parution avait été retardée par une circonstance indépendante de la volonté de l'auteur va paraître.

LE VOLEUR DE TALAN, roman poétique de Pierre Reverdy également retardé après impression — est en vente. On souscrit aussi chez l'auteur.

L'ÉMOTION

Dans les romans d'aventures, policiers, de cape et d'épée, etc.; — qu'on n'appelle plus que romans feuilletons même s'ils n'ont jamais paru qu'en volumes — il ne s'agit, pour soutenir l'intérêt du lecteur, que de simuler de l'action — c'est-à-dire présenter et se faire succéder la plus grande quantité possible d'anecdotes, de situations, d'épisodes autant qu'on peut dramatiques et angoissants.

Malheureusement les romanciers qui parviennent à équilibrer cette accumulation de faits par eux-mêmes sont rares. Beaucoup trop sont obligés de soutenir l'action par des digressions philosophiques et des descriptions qui nuisent énormément aux œuvres de ce genre et déplacent leur but.

Mais, même exempts de ce que l'on appelle des longueurs et correctement écrits ces romans sont des œuvres littéraires dans lesquelles l'Art passe à un plan tellement éloigné qu'il disparaît parfois totalement — toujours même si l'on veut bien prendre notre sens du mot Art — c'est-à-dire création. — Ce n'est, en effet, qu'une narration plus ou moins longue, plus ou moins intéressante, documentée, exacte ou — bien imaginée. C'est, en tout cas, le triomphe de l'anecdote, car de son choix seulement doit naître l'émotion ou l'intérêt.

N'importe quel de ces romans pourrait faire l'objet d'une histoire racontée de vive voix *et le propre d'une œuvre d'art littéraire est de ne pouvoir être conçue et réalisée autrement qu'écrite.*

..

Nous plaçons plus haut une catégorie de romanciers chez qui le souci d'Art fut beaucoup plus grand. Parmi eux nous prendrons les naturalistes parce qu'ils sont certainement ceux auxquels tout le monde peut penser avec le plus de précision — peut-être parce qu'ils ont conservé, malgré tout, le plus de pureté.

On ne peut nier qu'ils se servirent de moyens littéraires respectables et d'éléments nouveaux à leur époque. Et le talent ne leur fit pas défaut.

— 4 —

On peut dire aussi que ces moyens ne leur permirent pas de produire une émotion *directement*, mais de mettre d'aplomb des anecdotes dont la nature seule devait produire l'émotion — tout l'art consistant à mettre une anecdote debout, à savoir la *raconter*.

Ils choisissaient l'anecdote simple, banale, vulgaire, s'interdisant toute invention (je ne dis pas imagination) toute exaltation de la réalité — disons-le non pas seulement par opposition aux romanciers feuilletonnistes mais aussi à toute l'école romantique.

(Ils ne furent cependant pas les premiers à se contenter de raconter des faits simples et sans importance extraordinaire. Les siècles précédents ont fourni une nombreuse littérature où la seule façon de raconter ou conter importait.)

Donc les moyens littéraires prenaient déjà plus d'importance à côté de l'élément anecdotique.

Mais s'il dépendait des moyens littéraires que l'anecdote fût présentée de façon assez intense pour émouvoir, il n'en reste pas moins que c'est le sentiment que dégageait cette anecdote qui tenait lieu de toute émotion.

Impression pénible si le fait raconté est pénible, agréable si le fait raconté était de ceux qui *dans la vie* nous font plaisir, gaie si l'histoire était gaie.

À ce sujet notons cette erreur commune qu'on a tenu pour plus *artistiques* les sujets tristes, pénibles, mélancoliques (en poésie) à l'exclusion des gais alors que l'art doit émouvoir tout autrement que par ces moyens qui lui sont aussi étrangers les uns que les autres. — C'est en se dégageant de ces sentiments que l'art s'élève — plus il en est dégagé plus il est élevé et pur.

*
**

Par gradation il était naturel que l'on aboutît à une époque où les moyens littéraires prendraient enfin la prépondérance — l'anecdote ne tenant plus lieu que d'élément qualitatif — et où l'on se rapprocherait bien plus encore de l'idéal de création qui doit être : de *rien faire quelque chose*.

Aujourd'hui cette création nous est tout. Par notre nature nous sommes tenus à la création humaine à l'aide d'éléments puisés dans la vie commune et dans la nôtre propre.

— 5 —

Ici il faut dire quelle importance doit avoir la qualité de ces éléments — car de cette qualité provient celle de l'œuvre — son style.

Les moyens de l'esprit nous donnent le tact nécessaire au choix des matériaux à employer à l'exclusion de tous autres.

Car on ne peut pas tout prendre et se servir de tout sous peine de créer, au lieu d'un art pur un art bâtard.

On ne peut pas tout écrire, employer tous les mots ni toutes les tournures syntaxiques dans une œuvre de création sous peine d'en faire un inadmissible chaos.

Il faut se garder des éléments qui marquèrent les autres littératures car chacune a eu ses moyens propres et il n'en est pas d'autre possible sans moyens personnels appropriés.

Et l'expérience seule qui développe le tact nous permettra le choix d'éléments appropriés à nos moyens.

D'ailleurs on pourrait dire que ce tact est le talent même. Ainsi serait définie la place que prend le talent dans la création.

Son absence doit fatalement compromettre l'unité et le style de l'œuvre; c'est donc un sens éminemment précieux. Mais son rôle indispensable n'est point le seul. — L'esprit qui est outil, à une autre altitude devient source — il fournit la matière obscure et abondante dont une partie clarifiée se condensera en mots qui composeront l'œuvre — Et la qualité de ces mots est la première condition de l'existence de l'œuvre.

Le but de celle-ci est de produire par sa perfection l'impression artistique. On voit l'importance qu'il y a qu'aucune discordance ne vienne en détruire l'unité. Aucun accès de lyrisme ne saurait alors rétablir l'équilibre et c'est de cet équilibre que doit jaillir l'impression de beauté. Contact direct entre l'œuvre et le lecteur.

Un autre que moi a défini cette sensation devant une œuvre de cet ordre : le mystère de la création. C'est assez expliquer à ceux qui, ne comprenant pas, ne savent peut-être pas très bien ce qu'ils demandent à comprendre.

Qui voudrait essayer d'expliquer que tels mots choisis par l'esprit et placés à côté de tels autres forment un poème qui vous transporte ou simplement vous plaît — et de même de tous les autres éléments?

— 6 —

S'il n'était que le discours — moral, triste ou gai — à comprendre il n'est pas un seul vrai poète qui ait jamais voulu être aimé pour de telles qualités.

Qui a jamais trouvé le papillon autrement que joli ou beau.

Et 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.

Et, dans cet ordre d'idées, qui aurait pu pousser l'explication plus loin que cette constatation : La symétrie est une perfection qui ravit l'esprit ?

Ainsi toute œuvre créée doit, une fois faite, avoir quelque surprise pour son auteur lui-même et lui découvrir des moyens nouveaux. L'ensemble de ces 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 *personnels* acquis et employés.

La première participe de la vie de l'artiste et est étrangère à l'art — la seconde se confond avec l'art même — elle en est le principal facteur.

Certains voudront sans doute demander à l'esprit autre chose que de la beauté pure et c'est qu'ils n'auront pas pu comprendre que l'esprit peut au moins tenter de s'élever jusqu'à ce niveau et que le mystère qui se dégage d'une œuvre dont le lecteur est ému sans s'expliquer comment elle a été composée est la plus haute émotion qu'on ait jamais pu atteindre en art.

PIERRE REVERDY

L'IMAGE

L'Image est une création pure de l'esprit.

Elle 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.

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 une **ressemblance de rapports**;
or de la nature de ces rapports dépend la
force ou la faiblesse de l'image créée.

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.

L'émotion ainsi provoquée est pure, poéti-
quement, parce qu'elle est née en dehors de
toute imitation, de toute évocation, de toute
comparaison.

Il y a la surprise et la joie de se trouver
devant une chose neuve.

On ne crée pas d'image en comparant (tou-
jours faiblement) deux réalités dispropor-
tionnées.

On crée, au contraire, une forte image,
neuve pour l'esprit, en rapprochant sans
comparaison deux réalités distantes dont
l'esprit seul a saisi les rapports.

L'esprit doit saisir et goûter sans mélange
une image créée.

*

* *

La création de l'image est donc un moyen
poétique puissant et l'on ne doit pas s'éton-
ner du grand rôle qu'il joue dans une **poésie
de création**.

Pour rester pure cette poésie exige que
tous les moyens concourent à créer une
réalité poétique.

On ne peut y faire intervenir des moyens
d'observation directe qui ne servent qu'à
détruire l'ensemble en détonnant. Ces moyens
ont une autre source et un autre but.

Des moyens d'esthétiques différentes ne
peuvent concourir à une même œuvre.

Il n'y a que la pureté des moyens qui
ordonne la pureté des œuvres.

La pureté de l'esthétique en découle.

PIERRE REVERDY

*

TRADITION

(Notes)

Il s'agit de continuer et non de recommencer.

Imiter un art classique ou tout autre art classé, ce n'est pas rester dans la tradition, mais recommencer inutilement une chose déjà créée.

En admettant même qu'il intervienne quelque talent (*ici c'est plutôt habileté qu'il faudrait écrire*) dans cette imitation, c'est toujours un effort vain et sans profit pour l'art.

Créer grâce à une sensibilité nouvelle, servie par des moyens nouveaux appropriés, des œuvres qui, par leur différence, sont un apport de plus au domaine de l'art c'est rester dans la tradition. C'est le seul effort qui soit utile.

Une sensibilité nouvelle n'est rien en soi si le résultat n'est pas une production neuve.

On reconnaît que des œuvres d'époques différentes sont de même tradition, à certaines qualités communes qui apparaissent malgré la différence de ces œuvres.

La tradition n'est pas un genre ou une forme particuliers mais un niveau déjà obtenu que certaines qualités — communes dans des circonstances données — nous permettent d'atteindre.

P. R

SYNTAXE

On ne travaille pas avec de la littérature déjà faite il faut créer ; quelque chose de neuf dans la littérature.

Ceux pour qui la littérature n'est que l'art d'imiter autrui et qui n'y ont vu que l'obligation de développer en eux des qualités d'habileté, nous reprochent surtout de manquer de syntaxe.

C'est que, ayant pris un modèle et le tenant bien ils sont surpris de se trouver devant un fait nouveau qui n'a pas de modèle, mais qui, peut-être, en deviendra un. Si cela arrive il y aura, plus tard, de leurs semblables pour défendre ce fait vieilli contre tel autre tout neuf.

Si la syntaxe est l'art de disposer les mots, selon leur valeur et leur rôle, pour en faire des phrases — restant logique avec nous-même — nous dirons qu'on n'imité pas plus la syntaxe de quelqu'un qu'on n'imité son art — à condition de s'entendre sur la signification de ce dernier mot et ne pas le vouloir faire synonyme d'imitation. Aujourd'hui il semble que, pour nos habituels critiques, syntaxe doive supposer inmanquablement **complication** et **alambiquage**. Alors tout dépend des modèles qu'on a pris. Nous conseillons ceux qui nous ont donné l'exemple de la simplicité.

Pour un art nouveau une syntaxe nouvelle était à prévoir ; elle devait fatalement venir mettre dans le nouvel ordre les mots dont nous devons nous servir. Les mots eux-mêmes devaient être différents. Ils le sont chez certains et les vieux habitués de la dernière saison en font fi. Tout cela est normal. Mais si on ne veut pas comprendre qu'une disposition typographique nouvelle soit parallèle d'une syntaxe différente et que cette syntaxe soit en rapport avec l'œuvre nouvelle, qu'on s'en tienne à la très digne incompréhension.

Mais qu'on ne nous parle pas de la syntaxe comme d'un moule immuable, selon lequel chacun devrait écrire, aurait dû s'exprimer de tout temps. La syntaxe est un moyen de création littéraire. C'est une disposition de mots — et une disposition typographique adéquate est légitime.

Il faut rendre hommage à ceux qui n'accusent qu'eux de ne pas aimer une chose nouvelle qu'ils ne comprennent pas. Ceux qui, grâce à leur prétention et à leur insensibilité, se contentent de vouloir ramener tout à leurs vieux espoirs, sont détestables.

Tout le monde ne peut pas marcher au même pas.

PIERRE REVERDY

Self defence

CRITIQUE – ESTHÉTIQUE
1919

SELF DEFENCE

À Juan Gris

PRÉFACE

Quel ton devrais-je prendre pour commencer ? Gronder l'élève ?
Féliciter le professeur ? M'adresser à l'adolescent qui promet ? Dire
mon âge ? ou, par mon air dégagé, faire croire...

Mais alors je m'éloignerais trop de mon plus fidèle portrait. Je dirai
quelques mots indiscutablement clairs si vous venez avec moi dans
la même clairière. Je renonce à faire entendre le reste.

On peut s'éloigner en profondeur et on arriverait à se perdre de
vue. Si on va trop loin par les côtés on s'efface brusquement, on n'est
plus là. Si nous restons où nous sommes c'est un peu ennuyeux,
mais ce n'est que là que nous devons et pouvons être.

Ne pas aller trop loin pour juger.

SELF DEFENCE

ESPRIT

Formation – Critique – Méthode

§ Ce n'est pas par négligence ou par mépris que nous passons sous silence l'œuvre quoique importante de certains auteurs mais parce que nous l'ignorons ou qu'elle ne participe pas du même esprit qui nous anime ou nous occupe.

§ Nous n'appelons pas esprit l'intelligence qui se passe de sensibilité ni la sensibilité qui se passerait d'intelligence.

§ C'est l'esprit qui fournit les moyens. Les moyens différencient les œuvres. L'esprit fait l'époque.

§ Comment pourrait-on dire qu'une époque est issue d'œuvres qui ne comportent aucun esprit ?

§ Quand on parle de l'influence de Mallarmé et de Rimbaud c'est dire qu'ils ont apporté un esprit nouveau. Les auteurs d'aujourd'hui qui exercent une influence sont ceux qui apportent le nouvel esprit.

§ Les artistes de grande personnalité succédant à l'esprit d'une époque en apportent un autre.

§ Les grands adaptateurs prennent dans les œuvres de différentes époques ce qui se rattache à un même esprit.

PIERRE REVERDY

§ L'intelligence prend connaissance des réalités, la sensibilité s'en émeut ; l'esprit les assimile et les admet. Il n'y a pas de *réalité artistique* sans esprit.

§ Ne pas confondre esprit libre et mots en liberté.

§ Certains artistes créent des œuvres *dépouillées* ; elles sont le résultat d'un travail austère, d'une tenue d'esprit sévère, de beaucoup de sacrifices et de restrictions. D'autres artistes dépouillent ces œuvres et alors il ne reste plus grand-chose dans la leur.

§ Tous les rêveurs ne sont pas poètes, mais il y a des poètes qui sont des rêveurs.

Le rêve est stérile chez ceux qui ne sont pas poètes.

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 la pensée. La pensée c'est l'esprit qui pénètre, le rêve l'esprit qui se laisse pénétrer. Il est peut-être bon que l'esprit du poète se laisse pénétrer plus qu'il ne pénètre.

§ Il arrive que les premières manifestations d'un esprit aient lieu bien avant l'heure de son épanouissement.

§ Dans certaines œuvres d'un certain esprit d'autres artistes s'initient à la création d'œuvres d'un esprit différent.

§ Il est logique que les jeunes poètes qui apparaissent participent de l'esprit le plus nouveau de leur époque. Il n'est peut-être pas moins logique que des poètes moins jeunes ayant déjà participé d'un autre esprit se rattachent à celui qu'ils voient se former au-devant d'eux mais là ils deviennent eux aussi des jeunes.

§ Quand on est un élève qui prend des leçons il est vain d'affecter l'air d'un maître qui en donne.

SELF DEFENCE

§ C'est au moment où les mots se dégagent de leur signification littérale qu'ils prennent dans l'esprit une valeur poétique. C'est à ce moment qu'on peut librement les placer dans la réalité poétique.

§ On crée grâce aux moyens – on imite grâce aux procédés. Ceux-ci sont la décadence et la contrefaçon de ceux-là.

§ Les procédés font la manière.

§ En art il y a ceux qui créent leur religion et ceux qui s'adaptent à cette religion. Il y a le bon et les mauvais fidèles.

§ Pour ceux qui le servent, l'art est un but ; pour ceux qui s'en servent il n'est qu'un moyen.

§ Connaître son art et être érudit sont deux façons de *savoir* qu'il faut bien distinguer. L'érudition consiste surtout à connaître l'art des autres.

§ Il y a des artistes qui donnent plus qu'ils ne prennent ; d'autres qui prennent plus qu'ils ne donnent. En art, c'est surtout ce qu'on apporte qui compte.

§ Un poète perd beaucoup à connaître trop de choses qui s'apprennent ; il vaut mieux qu'il les devine et en invente. Qu'il les crée à son usage. Ainsi sa conception restera, sans affectation, originale.

§ Ceux qui dans l'art ne voient qu'une imitation tiennent pour facile toute œuvre faite.

§ La logique d'une œuvre d'art c'est sa structure. Du moment que cet ensemble s'équilibre et qu'il tient c'est qu'il est logique.

§ On assiste à notre époque à une transformation fondamentale de l'art. Au lieu d'un changement de sentiment il s'agit d'une nouvelle structure d'où résulte une fin toute neuve. C'est une conception

PIERRE REVERDY

nouvelle dans la forme et dans le fond. Ceux qui, n'ayant pas cette conception, essaient de produire dans cet art et d'après son apparence nouvelle le font en vain.

§ Qui est contre tout le monde a tout intérêt à ce que tout le monde soit contre lui. Mais un artiste qui choque profondément un parti en enthousiasme aussi profondément un autre.

§ On a plus l'habitude de la vie que de l'art, d'où le succès des œuvres qui donnent une apparence de la vie. Présenter une œuvre qui s'élève au-dessus de cette apparence c'est exiger un formidable changement d'habitude.

§ Un livre est quelquefois un miroir où l'on se retrouve défiguré – le livre d'un autre.

§ Une fenêtre ménagée dans une façade et le trou d'un mur dégradé, différent ; surtout qu'il ne soit pas question d'ellipse.

§ Il y a de justes rapports entre des éléments libres mais l'harmonie n'est qu'un embellissement.

§ En art le premier soin d'un fils est de renier son père.

§ Qu'est-ce qu'une œuvre dont on peut détacher l'idée ou l'anecdote qui, isolées, ne sont rien, et dont après cette soustraction il ne reste rien ?

§ Je parle d'un art non descriptif et non pas d'un art descriptif en moins de mots.

§ Il y a du danger à s'imiter soi-même.

§ Le public est parfois attiré vers une école par ses plus mauvais et ses plus vulgaires représentants. Il lui est plus facile ensuite d'en reconnaître les bons.

SELF DEFENCE

§ Obtenir des résultats différents avec les mêmes éléments ou des résultats semblables avec des éléments différents.

§ L'art est un constant sacrifice ; c'est ce à quoi on tient le plus dont on se sépare souvent avec le plus d'avantage.

§ L'artiste observe dans ses propres œuvres sa personnalité, ses tendances, les moyens qui se révèlent. Il ordonne et développe le meilleur au profit du besoin de création qui le pousse. Son but c'est toujours une œuvre nouvelle. Quand il s'agit d'œuvres qui ne sont pas une répétition de choses déjà connues elles choquent et ont besoin de toucher certains esprits d'abord et qu'un plus grand nombre s'y habituent ensuite avant d'être admises.

Mais l'artiste ne tend pas vers le beau qui, défini, n'existe pas. Il atteint un résultat que l'habitude et l'éducation seules feront proclamer beau.

§ Le beau ne sort pas des mains de l'artiste mais ce qui sort des mains de l'artiste *devient* le beau.

§ La durée d'intérêt d'une œuvre est peut-être en raison directe de l'inexplicable qu'elle renferme. Inexplicable ne veut pas dire incompréhensible.

§ On sait à peu près pourquoi une œuvre est mauvaise. Mais bien moins pourquoi elle est bonne.

§ Le talent n'est pas la facilité. Il y a originalité ou vulgarité bien habillée.

§ Les premiers sont souvent les derniers. La médiocrité reconnaît toujours les siens.

§ Je ne crois pas que le génie soit une longue patience... Mais qu'il faut avoir beaucoup de patience même quand on a du génie.

PIERRE REVERDY

§ Pour le peintre il y a un recul de distance, pour l'écrivain il n'y a qu'un recul dans le temps.

§ Un artiste est quitte envers ses initiateurs quand il a apporté à son tour quelque chose de neuf dans le domaine, quand son œuvre a servi à d'autres artistes qui en ont tiré la leur il est plus que quitte, on lui doit.

§ Il arrive quelquefois qu'une œuvre plaise à cause de son intention ; il est rare qu'une œuvre plaise *malgré* son intention.

§ Quand on tient l'homme on juge l'œuvre, quand on tient l'œuvre on juge l'homme. Imaginez si l'un est bon ce que pourrait être l'autre.

§ Il est rare qu'un critique important dévoile courageusement un talent inconnu, il est fréquent qu'un critique sans importance s'acharne à parler de gens connus. Il ne s'agit dans l'un et l'autre cas que de mise en lumière, seulement la lumière ne vient pas, dans les deux cas, du même côté.

§ La critique d'une œuvre porte sur les idées ou les sentiments qui y sont exprimés plus que sur sa structure, sa forme, l'art personnel de l'auteur, jamais sur les moyens propres à cet auteur.

§ La seule idée intéressante en art est celle, tout esthétique, qui soutient l'ensemble de l'œuvre.

§ Ce que le public ne veut pas comprendre c'est qu'on veuille lui montrer autre chose que ce qu'il cherche.

§ Un artiste qui a une conscience ne se trompe jamais, s'il peut défaillir. Le critique, au contraire, peut avec toute sa conscience se tromper – et voilà un métier plus délicat que l'art lui-même. Mais comparez ce qu'il entre de cette conscience dans une œuvre originale et dans la critique qu'on en fait.

SELF DEFENCE

§ Quand l'élève ne comprend pas donne-t-on tort au livre ou au professeur ? Pourquoi le public n'a-t-il jamais tort de ne pas comprendre ?

§ On avoue l'importance d'un auteur en la proclamant publiquement ou en le pillant. Les deux façons vont rarement ensemble.

§ Nous voulons tellement comprendre que nous ne savons plus aimer.

§ Certains auteurs pensent à faire parler d'eux avant d'avoir travaillé ; ensuite ils ne travaillent plus que pour faire parler d'eux.

§ En dehors des appréciations sentimentales ce qui est d'une importance incontestable chez un auteur c'est ce qu'il apporte de personnel et dont les autres profitent. Que dire d'un critique qui ne distingue pas ; que dire surtout d'un critique qui distingue mais qui fait passer celui qui a profité avant celui dont on profite ?

§ Un des crimes de la critique c'est de traiter pendant longtemps le novateur et le fumiste, l'initiateur et le suiveur de la même manière.

Un de ses ridicules c'est de traiter ensuite le novateur qui s'est imposé malgré elle comme si elle avait contribué à sa gloire et de s'en servir contre les nouveaux venus.

§ Une œuvre peut frapper par son ensemble une sensibilité faite pour l'admettre en bloc ; pour d'autres quelques détails plus accessibles entraînent peu à peu à aimer l'ensemble.

§ Malgré les éléments douteux qu'entraîne toujours un mouvement artistique dans son courant le nombre des adeptes qu'il fait est un signe de force.

§ Comment tel poète crée ses images, par quelle association il rapproche des éléments lointains et divers, les rapports de ces éléments entre eux, les moyens d'expression propres à ce poète, pour

PIERRE REVERDY

quelles raisons (vocabulaire, syntaxe) il obtient tel résultat particulier voilà ce que le critique peut apprendre au public.

§ L'artiste offre un résultat au public et celui-ci, qui ne demande jamais au serrurier comment il a fait sa serrure, veut savoir par où l'artiste est passé pour obtenir ce résultat. Il aime les œuvres qui lui donnent l'illusion qu'il suit après l'artiste le même chemin qui mène au résultat.

§ L'amateur voudrait pouvoir faire le travail du critique et le critique se soucie fort peu de faire le sien.

§ De quoi est-il question dans cette œuvre : uniquement de l'œuvre, tout y a été fait pour l'œuvre.

§ Le critique s'élève rarement au-dessus du public, il s'égale plus rarement encore à l'artiste.

§ Le critique qui n'est pas au moins légèrement doublé d'un esthéticien joue un rôle dangereux pour le public et pour l'artiste.

§ Le critique se place devant l'œuvre comme le public ; il en décrit le résultat, n'en dégage jamais les moyens pour les critiquer. Il s'occupe de sentiment non pas d'art.

§ Des résultats nouveaux en art frappent plus et sont plus féconds que des sentiments ou des idées pour si forts qu'ils soient.

§ Critique et réclame sont deux mots confondus désormais dans les esprits. L'artiste ne demande que ça, le critique n'est capable que de ça.

§ Un article payé par la camaraderie ou l'amitié n'en est pas moins un article payé, un article commandé à ce titre n'en est pas moins un article de réclame.

SELF DEFENCE

§ Se faire connaître tout est là. Peu importent les moyens et sous quel jour. Comment expliquer autrement cette déviation d'esprit qui pousse certaines gens à estropier, sous prétexte d'écrire, une langue qui n'est pas la leur.

§ Il en est qui marchent par terre avec leurs pieds – voilà leur taille véritable.

Il en est qui marchent en s'appuyant des mains aux épaules des autres. Voilà la taille véritable des autres.

§ Ne me dis pas qui tu hantes, je sais qui tu es.

§ La réalité ne motive pas l'œuvre d'art. On part de la vie pour atteindre une autre réalité.

§ J'observe depuis un certain temps deux marchands sur la même place. L'un des deux attend dignement que les passants s'arrêtent à son étal et qu'on achète. Sa marchandise est bonne. L'autre se démène et fait beaucoup de bruit, il arrête le passant, le force – il ne vend que du simili.

§ Si quelqu'un est lésé il est beau de le voir se défendre, mais si quelqu'un qui lèse les autres éprouve par surcroît le besoin de se défendre il provoque.

§ Il y a des gens qui passent leur vie à se tromper non pas sur ce qu'ils ont à faire mais sur la place qu'ils doivent occuper.

§ Il est peut-être sans exemple que la critique ait discerné une chose neuve à sa naissance ; quand elle la proclame neuve c'est qu'elle a été déjà galvaudée.

§ Quand un artiste fait ce pourquoi il a reçu des dons il est toujours à sa place.

PIERRE REVERDY

§ Dans certaines œuvres hybrides ce qui reste d'ancien sert à faire passer ce qui paraît nouveau. Ainsi les œuvres bâtardes s'imposent plus facilement que les pures.

§ Comment venant de si loin, parti avec un tel retard êtes-vous déjà passé devant les autres ?

§ Certains démarquent pendant quelque temps les œuvres des meilleurs artistes d'un mouvement puis l'abandonnent parce qu'ils sont restés malgré tout étrangers à son esprit.

§ Celui qu'on ne prend pas au sérieux veut paraître plus sérieux que les plus sérieux d'un milieu sérieux.

§ L'imitation peut être le résultat de la vibration d'une sensibilité au contact d'une autre plus forte ou semblable. Mais le plagiat est un vol froidement accompli, aussi s'accompagne-t-il toujours de dissimulation.

§ On a combattu et injurié tous les grands artistes, d'où les petits qu'on maltraite concluent qu'ils sont grands.

§ Beaucoup de camaraderies artistiques ne sont que des contrats de publicité.

§ La préface d'un livre devrait en être l'apéritif, beaucoup de préfaces ont plutôt les qualités d'un digestif.

§ Quelques nouveaux venus affectent de négliger leurs précurseurs et leur œuvre, ils oublient que c'est toujours le jet de la source qui pousse la masse du fleuve vers la mer.

§ Celui qui se mêle à la foule en partage l'esprit et la façon de voir.

SELF DEFENCE

§ Le mot *comme* peut servir à rapprocher deux réalités et laisser libre l'esprit qui constate ce rapprochement.

§ Les adjectifs viennent ajouter à ce rapprochement un sentiment qui rétrécit toujours l'image et nuit à sa netteté.

§ J'ai préféré rapprocher plus directement encore les éléments divers par leurs simples rapports et me passer de tout intermédiaire pour obtenir l'image.

§ Quel orgueil impardonnable que vouloir ne rien devoir qu'à son mérite !

§ Les passions du poète doivent servir son art et non pas son art servir ses passions.

§ Œuvre indivisible dont on ne peut transporter l'anecdote nue d'un côté, les idées d'un autre en laissant l'art ailleurs. Qu'on l'ait sous les yeux ou devant sa mémoire l'œuvre ne doit jamais se présenter que comme un ensemble qu'on ne peut dessouder.

§ Une œuvre littéraire ne peut être conçue en bloc autrement qu'écrite.

§ Un élément ne devient pur que dégagé du sentiment que lui confère sa situation dans la vie. Il faut le dépouiller de ce sentiment pour que dans l'œuvre il joue un rôle sans détriment pour son ensemble.

§ La vulgarisation d'une œuvre n'est que la conséquence et le développement du germe vulgaire qu'elle portait à son début.

§ Il est rare – mais il faudrait toujours – que l'intermédiaire entre la vie et l'artiste soit l'homme. C'est l'homme qui se place devant la vie, l'artiste prend ensuite sur l'homme.

PIERRE REVERDY

§ La création est un mouvement de l'intérieur à l'extérieur et non pas de l'extérieur sur la façade.

§ Il y a, à chaque époque, quelques créateurs originaux, le reste c'est le remplissage et ce remplissage la part entière – pour un moment.

§ Avec le temps l'unanimité se fait sur la nullité d'un auteur, il disparaît. Sur son excellence jamais car au fur et à mesure qu'il rallie des admirateurs il en perd ; et rien jamais en art ne fraternise.

§ Si un auteur ne veut qu'étaler ses dons, il est libre, les tempéraments doués fourmillent. Mais l'*art* veut une discipline. Il n'y a pas d'art sans discipline, il n'y a pas d'art personnel sans discipline personnelle.

§ L'œuvre d'art façonne le goût. L'exotisme est un goût forgé par la littérature. Il y a aussi le goût littéraire des noms de fleurs inconnues, des noms mythologiques etc. (factice et mots clinquants).

§ L'effort de Mallarmé fut énormément dans la syntaxe, d'où ses imitateurs imitant sa syntaxe, cette minceur. Son *intention* est plus importante que son œuvre. Aujourd'hui l'effort porte sur la structure, d'où les suiveurs s'emparant des moyens de structure sans prendre garde qu'ils entraînent la transformation de tout le reste avec eux. *Vocabulaire, syntaxe, choix et limitation des éléments.*

Mais comment faire entendre qu'il faut quelque *sobriété verbale*, là où l'on prétend *améliorer* grâce précisément à une *ébriété verbale* !

§ À quoi bon défigurer et déformer pour n'aboutir en fin de compte qu'au maquillage d'une vieille chose ?

§ 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

SELF DEFENCE

littéraire était la nouveauté des rythmes, une indication plus claire pour la lecture, enfin une ponctuation nouvelle, l'ancienne ayant peu à peu disparu par inutilité de mes poèmes. Cette disposition répondait en même temps au besoin de remplir par l'ensemble nouveau la page qui choquait l'œil depuis que les poèmes en vers libres en avaient fait un cadre asymétriquement rempli. Cette disposition adoptée aussitôt par quelques poètes qui n'en comprirent pas le bien fondé les amena à adapter à cette forme une poésie qui n'avait avec elle aucun rapport. Il y eut souvent une poésie descriptive qu'on avait simplement émondée des longueurs que l'on *croyait gênantes* pour la bonne cause.

On apporta alors un soin tellement spécial et une telle rigidité dans la disposition typographique qu'on pourrait craindre bientôt de voir la littérature ne plus devenir qu'un soin typographique.

Le champignon pousse trop vite sur le tronc. Il ne fait pas partie de l'arbre.

Si l'on veut arriver à l'art il faut quelquefois commencer par l'homme.

La tête de l'homme attire le pou. Si ce dernier choisit la tête c'est qu'il y voit sans doute un avantage personnel, trop personnel. Aussi n'a-t-il acquis, depuis le temps, l'estime d'aucun de ces hommes qu'il aime tant.

Le pou se croit certainement digne de l'homme. Reste à l'homme le soin de prouver que le pou est indigne de lui. Mais quand il se gratte son geste a si souvent l'air d'une caresse.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

DE PIERRE REVERDY

REVERDY, Pierre. *Flaques de verre*. Paris : Flammarion, 1984.

REVERDY, Pierre. *Lettres à Jean Rousselot*. Limoges- Panazol : Rougerie, 1973.

REVERDY, Pierre. *Œuvres complètes*, Tome I et II, édition d'Étienne-Alain Hubert. Paris : Flammarion, coll. « Mille et Une pages », 2010.

REVERDY, Pierre. *Pierre Reverdy, Œuvres complètes*. Paris : Flammarion, 2010.

REVERDY, Pierre. *Plupart du temps*. Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 2008.

REVERDY, Pierre. *Sable mouvant*. Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 2008.

REVERDY, Pierre. « Trente-deux lettres inédites à André Breton ». *Études littéraires*, vol.3, n°1, 1970.

SUR PIERRE REVERDY

BAYLE, Corinne. *La Poésie hors du cadre : Nerval, Baudelaire, Reverdy, Char. Poésie, prose, peinture*. Paris : Hermann, 2014.

BOCHOLIER, Gérard. *Pierre Reverdy : le phare obscur*. Saint- Just-la-Pendue : Chirat, coll. « Champ poétique », 1984.

CAWS, Mary Ann. *La Main de Pierre Reverdy*. Genève : Librairie Droz, 1979.

COHL, Isabelle. In : « Pierre Reverdy, à vers libre rime libre ». *Poétique*, n° 145, 2006/01, Seuil, pp. 99-112.

COLLOT, Michel. *Horizon de Reverdy*. Paris: PENS, 1981.

COLLOT, Michel ; MATHIEU, Jean-Claude (orgs). *Reverdy aujourd'hui*. Paris : Presses de l'école normale supérieure, 1992.

COLLOT, Michel. "Pierre Reverdy". In: JARRY, Michel (dir.). *Dictionnaire de poésie : de Baudelaire à nos jours*. Paris : PUF, 2001.

DALMAS, Frank. *Deux pôles de l'image littéraire au XXe siècle, la poésie plastique de Pierre Reverdy et le mythe dans les romans de Michel Tournier*. Thèse de doctorat

soutenue en 2006 à l'University of North Caroline at Chapel Hill, sous la direction de Martine Antle.

DIU, Isabelle ; HUBERT, Étienne-Alain ; MARTIN-SCHERRER, Frédérique (compte rendu par D.L.) « Atelier littéraire du 3 avril 2013. Pierre Reverdy, 'Cravates de chanvre'. Jean Tardieu, 'Séquelle' ». Page publiée le 17 mai 2013, mise à jour le 1er mars 2014, par le site des « Amis de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet » : <http://www.doucet-litterature.org/spip.php?article75>

GAUCHERON, Jacques. « Le Face-à-face avec le vide ». *Europe*, 72^e année, N° 777-778/Janvier-février 1994, pp.7-19.

GIRARD, André. « Pierre Reverdy : veilleur vigilant ». *Nuit blanche : magazine littéraire*, n°40, 1990, pp.60-61.

GONZÁLEZ, Francisco Domínguez. « Pierre Reverdy et l'écriture du moi ». *Cédille, Revista de Estudios Franceses*, n° 4, avril 2008.

GUINEY, Mortimer. *La poésie de Pierre Reverdy*. Genève : Librairie de l'université, Georg Editeur, 1966.

HATTENDORF, Richard L. « Reverdy's Cœur de chêne : A Juxtaposition of Apparently Disparate Codes ». In : *Comparative Literature Studies*, Vol. 26, No. 2 (1989), pp. 115-134.

HUBERT, Étienne-Alain. *Circonstances de la poésie : Reverdy, Apollinaire, Surréalisme*. Paris : Klincksieck, 2010.

HUBERT, Étienne-Alain. « Préface ». In : REVERDY, Pierre. *Œuvres complètes*, Tome I. Paris : Flammarion, coll. « Mille et Une pages », 2010.

HUBERT, Étienne-Alain. « Vie de Pierre Reverdy ». In : REVERDY, Pierre. *Sable mouvant*. Paris : Gallimard, 2003.

HUBERT, Étienne-Alain. *Bibliographie des écrits de Pierre Reverdy*. Vérone : Les Presses de la Maison Bortolazzi, 2011.

LECLERC, Yvan (org.). *Lire Reverdy*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1990.

LEUWERS, Daniel. « Chronologie ». In : REVERDY, Pierre. *Flaques de verre*. Paris : Flammarion, 1984.

LOUBEYRE, Mireille. « Repères chronologiques ». *Europe*, 72^e année, N° 777-778/Janvier-février 1994.

RIZUTTO, Anthony. *Style and Theme in Reverdy's 'Les Ardoises du toit'*. Thèse de doctorat soutenue en 1971 à l'University of Alabama Press.

ROUSSELOT, Jean. *Pierre Reverdy*. Paris : Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui » 1955.

SAILLET, Maurice (org.) *Pierre Reverdy (1899-1960)*. *Mercure de France*, n°1180, janvier 1962.

SANTOS, Lilian Engracia dos. *Aspectos do poema em prosa de Pierre Reverdy*. Mémoire de master soutenu en 2009 à l'Université de São Paulo, sous la direction de Maria Cacefília Queiroz de Moraes Pinto.

THOMAS, Louis. « Pierre Reverdy par lui-même ». *Europe*, 72^e année, N° 777-778/Janvier-février 1994, pp.20-24.

VAYRETTE, Patrick. *Les Lieux de Reverdy*. Thèse de doctorat soutenu en 2012 à l'Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, sous la direction de M. Eric Benoît.

WEHRLE, Susanne. *Pierre Reverdy : La Lucarne ovale, analyse et interprétation*. Thèse de doctorat soutenue en 1984 à l'Université de Zurich.

SUR LA POÉSIE FRANÇAISE MODERNE ET CONTEMPORAINE

BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre ; COUTY, Daniel ; REY, Alain (orgs). *Dictionnaire des littératures de langue française*. Paris : Bordas, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Préface et traduction de Jean Lacoste. Paris: Payot, 1982.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da Poesia à prosa*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BERNARD, Suzanne. *Le Poème en prose, de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris : Librairie A.-G. Nizet, 1994.

BERRANGER, Marie-Paule. *Du monde entier au cœur du monde de Blaise Cendrars*. Paris : Folio, coll. « Foliothèque », 2007.

BERTRAND, Jean-Pierre ; PASCAL, Durand. *Les poètes de la modernité, de Baudelaire à Apollinaire*. Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points », 2006.

BONNET, Marguerite. *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*. Paris : José Coirti, édition revue et corrigée, 1988.

- BONY, Jacques. « Présentation ». In : BERTRAND, Alloysius. *Gaspard de la nuit* (1936). Paris : Flammarion, collection « GF », 2005.
- BROOME, Peter and CHESTERS, Graham. *The Appreciation of modern French poetry (1850-1950)*. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.
- BUTOR, Michel. *Essais sur les Modernes*. Paris : Gallimard, 1964.
- CHARLE, Christophe. *Discordance des temps. Une brève histoire de la modernité*. Paris : Armand Colin, coll. « Les temps des idées », 2012.
- COMPAGNON, Antoine. *Les antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2005.
- COMPAGNON, Antoine. *Les Cinq paradoxes de la modernité*.
- COMPAGNON, Antoine. « Treizième leçon : modernité et violation des genres ». In : <http://www.fabula.org/compagnon/genre13.php>, 25 mai 2001.
- COMPAGNON, Antoine. *Un été avec Baudelaire*. Paris : Éditions des Équateurs/ France Inter, 2015.
- DEBON, Claude. *Calligrammes de Guillaume Apollinaire*. Paris : Gallimard, coll. « Foliothèque », 2004.
- DÉCAUDIN, Michel. *Alcools de Guillaume Apollinaire*. Paris : Gallimard, coll. « Foliothèque », 1993.
- DÉCAUDIN, Michel. *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française 1895-1914*. Paris : Honoré Champion, coll. « Champion classiques », série « essais, (1960), 2013.
- DESSONS, Gérard. *Introduction à l'analyse du poème*. Paris: Bordas, 1991 ;
- FRIEDRICH, Hugo. *Structures de la poésie moderne*. Paris : Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 1999.
- JARRETY, Michel. *Dictionnaire de la poésie : de Baudelaire à nos jours*. Paris : Presses universitaires de France, 2001.
- JENNY, Laurent. « L'Énonciation lyrique ». *Méthodes et problèmes*. Genève: Université de Genève, Dpt de français moderne, 2003. Disponible sur le site de l'université de Genève: <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/>
- JOHNSON, Bárbara. *Défigurations du langage poétique*. Paris : Flammarion, coll. « Sciences humaines », 1979.
- LONGBOIS-CANIL, Cristophe. *De moderne à modernité*. Paris : Klincksieck, 2015.

- KOPP, Robert. « Baudelaire : mode et modernité ». In : *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1986, n°38, pp.173-186.
- LEMAITRE, Henri. *La Poésie depuis Baudelaire*. Paris : Armand Colin, 1993.
- LEROY, Christian. *La Poésie en prose française du XVIIe siècle à nos jours. Histoire d'un genre*. Paris : Honoré Champion, 2001.
- LEUWERS, Daniel. *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*. Paris : Bordas, 1990.
- LALOU, René. *Vers une alchimie lyrique. Sainte-Beuve, Aloysius Bertrand, Gérard de Nerval, Baudelaire*. Paris : Les arts et le livre, coll. « XIXe siècle », 1927, p. 44.
- MAR, Eigeldinger. *Le dynamisme de l'image dans la poésie française, du romantisme à nos jours*. Éditeur : Slatkin Reprint, 1972.
- MESCHONNIC, Henri. « L'Enjeu du langage dans la typographie ». In : *Littérature*, n°35, 1979, p.46-56.
- MURAT, Michel. « Le Dernier livre de la bibliothèque. Une histoire du poème en prose. ». In : *Le Savoir des genres*, sous la direction de Marielle Macé et Raphaël Baroni. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, « La Licorne », 2007. Disponible sur http://www.fabula.org/atelier.php?Histoire_du_poeme_en_prose.
- NADEAU, Maurice. *Histoire du surréalisme*. Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 1964.
- PAZ, Octávio. *O Arco e a Lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PROUST, Marcel. *Sur Baudelaire, Flaubert et Morand*. Édition établie par Antoine Compagnon. Bruxelles : Éditions complexes, coll. « Le Regard littéraire », 1987.
- RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au Surréalisme*. Paris : José Corti, 1992.
- ROUSSELOT, Jean. *Dictionnaire de la poésie française contemporaine*. Paris : Larousse, 1968.
- SEVREAU, Didier. *La Poésie au XIXe et au XXe siècle*. Paris : Hatier, coll. « Profil Histoire Littéraire », 2000.
- VADÉ, Yves. *Ce que modernité veut dire* (v.1). Bordeaux : Presses Université de Bordeaux, 1994 ;

SUR LA RHÉTORIQUE

- AQUIEN, Michel ; MOLINIÉ, Georges. *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*. Paris : Le Livre de poche, coll. «Pochothèque », 1999.
- BETH, Axelle ; MARPEAU, Elsa. *Figures de style*. Paris : Librio, coll. « Mémo », 2005.
- GARDES-TAMINE, Joëlle. *La Rhétorique*. Paris : Armand Colin, coll. « Coursus », 1996.
- REBOUL, Olivier. *La Rhétorique*. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1984.
- RICALENS-POURCHOT, Nicole. *Lexique des figures de style*. Paris : Armand Colin, coll. « Synthèse », 1998.
- SUHAMY, Henri. *Les figures de style*. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1981.

DICTIONNAIRES

- BARBOSA Osmar. *Grande dicionário francês-português*. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, col. “Dicionário Ediouro”, 1983
- BURTIN Suzanne, VINHOLES Laurence Curtenaz, NONNENBERG Maria José. *Dicionário português-francês, francês-português*, 26^a Ed. POA: Editora Globo, 1972.
- BORBA, Francisco. *Dicionário de usos do português do Brasil*. São Paulo: Ática, 2002.
- CARVALHO, Olívio da Costa. *Dicionário Editora*. O Porto: Porto Editora.
- CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont et Jupiter, 2008.
- Dicionário Michaelis Francês- Português on-line*. Disponible sur le site: <http://michaelis.uol.com.br/>
- Dicionário Moderno Francês – Português*. O Porto: Porto Editora, version Kindle, 2012.
- Dictionnaire de l'Académie française*. (8^e éd.: 1935, 9^e éd. : 1992-...). Disponible sur le site: <http://www.cnrtl.fr>.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio: dicionário do português*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

LE FUR, Dominique (org.). *Dictionnaire des synonymes et nuances*. Paris: Dictionnaires Le Robert, 2005.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss do português*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LIMA Amazonas Alves et alii. *Dicionário Garnier da DIFEL francês-português*. São Paulo: DIFEL, 1968.

Infopédia (Dicionários Porto Editora on-line). Disponible sur le site:

<http://www.infopedia.pt/>

LITTRÉ, Émile. *Le Littré, Dictionnaire de la langue française*. Disponible sur le site :

<http://www.littre.org/>.

Palavra-chave: dicionário semibilingue para brasileiros: francês, organização da Editora, traduzido por Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

RÓNAI Paulo, *Dicionário essencial francês-português, português-francês*, (1^a Ed.: 1989), 7^a impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004

ROBERT : *Le Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, nouvelle édition remaniée et amplifiée sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey du *Petit Robert* par Paul Robert. Paris : Dictionnaires Le Robert, 2012.

Trésor de la langue française informatisée. Disponible sur le site : <http://atilf.atilf.fr/>.

VALDEZ João Fernandes, *Dicionário francês-português, português-francês*, BH: Livraria Garnier, col. “DicionáriosGarnier”, 2000,

VILLERS, Marie-Éva. *Multidictionnaire de la langue française*, (1^o édition, 1988), 4^{ème} édition. Montréal : Québec-Amérique, 2003.

SUR LES PROBLÈMES DE TRADUCTION

BATH, Sérgio ; BIATO, OSWALDO. *Les faux amis e outras peculiaridades da língua francesa para uso dos brasileiros*. Brasília: Ed. UnB, 1998.

KOESSLERR, Maxim ; DEROCQUIGNY, Jules. *Les Faux-Amis ou les pièges du vocabulaire anglais*. Paris: Libraire Vuibert, 1928.

MOUNIN, Georges. *Les Problèmes théoriques de la traduction*. Paris: Gallimard, Coll. « Bibliothèque des idées », 1971.

RÓNAI, Paulo. *Guia prático da tradução francesa*. 3^a ed., ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

RÓNAI, Paulo. (1976A). “As Armadilhas da tradução”. In: Idem. *A Tradução vivida*. Rio de Janeiro: Educom, 1976a., p. 16-33.

RÓNAI, Paulo. (1976B). “As ciladas da tradução técnica”. In: Idem. *Escola de tradutores*. (1^a ed.: 1976b). 5^a ed. ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987. P.71-81.

RÓNAI, Paulo. “Problemas gerais da tradução”. In: PORTINHO, Waldívia Marchiori. (Org.). *A tradução técnica e seus problemas*. São Paulo: Editora Álamo, 1983. P-1-15.

VINAY, J.P. et DARBELNET, J. *Stylistique Comparée du français et de l'anglais*. Paris: Didier, coll. « Bibliothèque de stylistique comparée », 1972.

XATARA, Claudia; OLIVEIRA, Wanda Aparecida Leonardo de. *Dicionário de falsos cognatos: francês-português, português-francês*. São Paulo: Casa Editorial Schmidt, 1995.

AUTRES TEXTES CONSULTÉS DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

APOLLINAIRE, Guillaume. *Alcools*. Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 2012.

APOLLINAIRE, Guillaume. *Calligrammes*. Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 2012.

APOLLINAIRE, Guillaume. « L'Esprit nouveau et les poètes ». Disponible sur le site : https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1918_apollinaire.html.

APOLLINAIRE, Guillaume. *Œuvres complètes de Guillaume Apollinaire*. Édition établie sous la direction de Michel Décaudin. Paris : André Balland et Jacques Lecat, 1966.

BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du mal* (1857). Paris : Pocket, coll. « Pocket classiques », 2009.

BAUDELAIRE, Charles. *Le Peintre de la vie moderne*. Disponible sur http://www.litteratura.com/ressources/pdf/oeu_29.pdf.

BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris* (1869). Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2010.

BAUDELAIRE, Charles. « Richard Wagner et Tannhäuser à Paris ». Paris : E. Dentu Éditeur, 1861. Disponible sur le site <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6221355j/f41.image.langPT>.

BERTRAND, Aloysius. *Gaspard de la nuit* (1836). Paris : Flammarion, collection « GF », 2005.

BRETON, André. *Entretiens (1913-1952)*. Paris: Gallimard, coll. « Idées », 1973

BRETON, André. « Manifeste du surréalisme » (1924). In : *Manifestes du surréalisme*. Paris : Folio, coll. « Essais », 1962.

CENDRARS, Blaise. *Du monde entier au cœur du monde, Poésies complètes*. Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 2011.

HUGO, Victor. Préface. In : Idem. *Cromwell*. Paris : Ambroise Dupont et C., 1928, p. XI. In : Disponible sur *Gallica* : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626458j/f13.image.r=Victor%20Hugo%20Cromwell>

HUGO, Victor. *Orientales*. Version numérique sur <http://www.poetes.com/hugo/orientales.htm>.

Jacob, Max. *Art poétique*. [Version Kindle].

JACOB, Max. *Cornet à dès* (1916). Paris : Gallimard, 2003.

MALLARMÉ, Stéphane. *Igitur, Divagations, Un coup de dès*. Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 1976.

RIMBAUD, Arthur. *Œuvres I, Poésies*. Paris : Flammarion, coll. « GF », 1989.

RIMBAUD, Arthur. *Poésies, Une Saison en enfer, Illuminations*. Paris : Gallimard, coll. « Folio Classique », 1999.

AUTRES TEXTES CONSULTÉS

BRUNET, Jacqueline Nunes. *Une brève lecture du Spleen de Paris, recueil en prose de Charles Baudelaire*. Mémoire de master soutenu en 2012 à l'Université fédérale du Rio Grande do Sul, sous la direction de Robert Ponge.

JARDIM, Gabriela da Silva. *Um estudo dos idiomatismos: de suas características ao seu caráter de dificuldade de compreensão e de tradução do francês para o português*.

Mémoire de fin de cours soutenu en 2009 à l'Université fédérale du Rio Grande do Sul, sous la direction de Robert Ponge.

RONCARI, Luiz. *Literatura brasileira*. São Paulo: EDUSP, 2002.

VENTURA, Mauro Souza. "Pequena crônica sobre um grande gênero". *Jornalismo digital*. En ligne: <http://jornalismodigitalunesp.blogspot.com.br/2008/06/pequena-crnica-sobre-um-grande-gnero.html>, 2008.