

Recherches en langue et Littérature Françaises
Revue de la Faculté des Lettres
Année 5 , No 8

Une conception glossématique de l'écriture cubiste

Seyed-Sajad Zafranchilar¹

Doctant en Littérature Français, Université de Berkeley, USA

Résumé

Dans ce modeste travail nous nous proposons d'abord de donner un aperçu général des travaux des écrivains dont l'écriture porte les traits de ce qu'on appelle « littérature cubiste » et nous nous efforçons en particulier de voir ces espèces d'écriture à travers la conception « glossématique » du langage telle qu'elle est développée chez Louis Hjelmlev. Loin d'être un travail historiographique visant la fouille des faits tels quels, nous nous intéressons à la création des petits circuits entre l'art cubiste et la production littéraire, en nous appuyant essentiellement sur quelques échantillons et quelques modes d'écritures chez trois figures littéraires du XXe siècle, Pierre Reverdy, Guillaume Apollinaire et Alain Robbe-Grillet.

Mots-clés : Art contemporain, cubisme, littérature cubiste, linguistique structurale, glossématique hjelmslévienne, théorie de signe.

- تاریخ وصول: ۱۳۹۰/۱۲/۱ ، تأیید نهایی: ۱۳۹۱/۳/۳۱

1- **E-mail** : sajad.zafranchilar@gmail.com

«Qu'est-ce qui peut bien être cube dans les mots ? »

Aragon

Introduction

Penser le rapport entre les différentes manifestations de l'art ne date pas d'hier, ni d'avant-hier. Ce rapport a su soulever des débats sérieux, aboutissant parfois à une redéfinition du domaine en question. Ces débats ont aussi reçu des éléments extérieurs à l'univers de l'art, et on peut y voir surtout la présence éminente des spécialistes de divers piliers des sciences humaines. La finalité des arts constituant l'un des sujets controversés des querelles artistiques, une remise en cause de tout déterminisme et tout utilitarisme, et cela en particulier à partir du dix-neuvième siècle, appela les réflexions sur la place du *sens* et la fonction communicative dans l'art et plus particulièrement en littérature. Selon la répartition fréquente des arts en verbaux et non-verbaux, on peut poser de nombreuses questions au sujet de cette affaire du sens et l'oscillation des principes du mécanisme communicatif entre les deux.

Dans ce bref travail de recherche, je m'intéresserai à l'un des plus grands mouvements artistiques du siècle précédent, à savoir le cubisme, qui a marqué non seulement les arts picturaux, mais aussi la littérature en tant qu'art verbal, et qui s'est trouvé au centre des intérêts des chercheurs de différents domaines. L'entrée structurante du cubisme en littérature a fait en effet l'objet de diverses approches scientifiques, y compris l'intérêt porté par les linguistes et les spécialistes de sciences du langage. Parmi les théoriciens contemporains du langage, Louis Hjelmslev se trouve quelque peu en marge dans cette discussion, chose qui se justifierait avant tout soit par la complexité de sa pensée et sa méthode, soit par un retard notable avec lequel on a traduit ses œuvres en d'autres langues que la sienne. Disciple de l'école saussurienne, il a repris et développé les idées de Ferdinand de Saussure, tout en critiquant celles d'autres penseurs. Ce

qui nous intéressera ici, c'est le concept essentiel qu'il a introduit en linguistique, celui de « glossématique », qui suppose, comme on le verra plus en détail ultérieurement, une reconsidération de la notion du signe, nuancé par la définition de Saussure. On s'efforcera de décrypter l'interaction cubisme-littérature, à commencer par une quête de liens possibles entre les deux, mettant l'accent sur les apports voulus ou non du cubisme à la création littéraire. Pour ce faire, nous irons chercher les écrivains qui se sont laissé entraîner par le mouvement cubiste et là nous nous interrogerons sur l'influence de cette école artistique sur les travaux de Pierre Reverdy, Guillaume Apollinaire et Alain Robbe-Grillet. Le côté théorique sera plus sensible dans notre étude, mais on essaiera de présenter des échantillons des productions cubistes de ces écrivains, que nous examinerons ensuite d'un point de vue hjelmslevien. La théorie des *plans* de Hjelmslev sera appliquée à la littérature cubiste, et ayant comme cas d'application les travaux des deux poètes et du romancier nommés ci-dessus, on aura la possibilité de faire des analyses à deux niveaux concret et abstrait, le roman étant un champ de manœuvre plus restreint au niveau visuel qui touche selon le mot de Hjelmslev le plan de l'expression. Chacune des quatre parties principales qui constitueront le corps de recherche sera consacrée à l'une des strates du signe hjelmsleviennes, pour aboutir à une image plus systématique du fonctionnement du cubisme littéraire selon le schéma glossématique de Hjelmslev.

A. Aperçus généraux

A.1. Approche glossématique

Dans son livre *Prolégomènes à une théorie du langage*, Louis Hjelmslev ouvre un treizième chapitre fondamental qui s'intitule « Expression et contenu ». Ce court chapitre est en effet une esquisse très concrète de sa théorie qui part *a priori* du principe célèbre de Saussure : « La langue est une forme et non une substance ». Dans ce

même chapitre, Hjelmslev commence et bâtit ses arguments sur cette phrase-clé, mais celle-ci ne lui sert que de point de départ et l'auteur procède à un bouleversement conceptuel du signe. Du « plan...des idées ... et...celui... des sons » chez Saussure il arrive à une nouvelle répartition et il présente comme alternative le plan du contenu et le plan de l'expression. La notion du signe, aussi bien que celle du sens, se trouvent plus relatives chez Hjelmslev, et celui-ci prend encore plus d'écart par rapport au *maître*. Il soutient que « c'est en vertu de la forme du contenu et de la forme de l'expression seulement qu'existe la substance du contenu et la substance de l'expression qui apparaissent quand on projette la forme sur le sens, comme un filet tendu projette son ombre sur une surface ininterrompue. »² Cette question de « surface », qui d'ailleurs semble dans une certaine mesure compliquée, réapparaîtra dans les parties suivantes en tant qu'élément central dans le cubisme. L'intérêt qui réside dans le travail de Hjelmslev relève du fait qu'il n'hésite pas à étendre ses argumentations aux champs de perception non verbale, et dans sa discussion sur les plans il s'intéresse aussi à la perception des couleurs³ et insiste également sur les perceptions visuelles, chose qui renforcera la légitimité de notre réflexion charnière entre la linguistique et l'art.

Cette théorie étant avant tout appliquée au langage, la langue subit alors une division qui justifiera surtout notre approche glossématique du cubisme et dans un second degré de la littérature. Hjelmslev, dans le but de faire un élargissement au niveau du langage, ajoute aux langages de dénotation (naturels), qu'il définit comme ceux « dans lesquels aucun des deux plans n'est à lui seul un langage », « des langages dont le plan de l'expression est un langage et d'autres dont le plan du contenu est un langage »⁴. Dans la deuxième catégorie, il

2- Louis Hjelmslev, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris : Minuit, 1968, p. 81

3- Id. p. 77.

4- Id. p. 155.

appelle les premiers « langages de connotation » et les seconds « métalangages ». Jean Domerc indique dans son article⁵ où il traite ce problème d'assez près, que la tentative d'insérer les langages esthétiques dans cette classification a été déjà entreprise par Hans Sørensen, dans son essai sur la poésie de Baudelaire, mais Domerc apporte aussi des critiques sur le travail de Sørensen, l'accusant de rester perplexe au sujet de certains plans. Sørensen, qui entend faire voir les quatre strates hjelmsléviennes en littérature en tant que langage de connotation, ne semble pas arriver, comme le croit Domerc, à classer résolument le genre et le style. Les ambiguïtés de Sørensen pourraient ne pas exister autant dans la littérature cubiste, où l'on assiste à un tissage très intime des champs visible et intelligible. C'est un bloc très privilégié qui rend plus évidents les plans langagiers dans le domaine de l'art, même si l'on se trouve de temps en temps face à une complexité que suppose la littérature cubiste, poussée vers un mélange éventuel des plans.

A.2. « Littérature cubiste » ?

Le cubisme qui ne n'a été en vogue que durant une courte période au début de XXe siècle, n'a pour autant pas perdu d'importance chez les critiques et les artistes. En tant qu'amateur d'art, j'ai toujours conçu le cubisme comme un art d'immobilité et de mobilité simultanées, puisque l'artiste change constamment sa place et celle de son objet. Cette attitude nouvelle pourrait passer pour l'une des particularités principales de cet art nouveau et est susceptible de renfermer en elle les modalités théoriques d'une telle révolution artistique. Cependant, la définition du cubisme n'a pas l'air d'être si simple que cela et l'arrière-plan, qui aura sa place à part dans les strates hjelmsléviennes abordées dans notre discussion, aurait autant d'importance que la scène d'apparition du mouvement. Albert Gleizes

5- Domerc Jean, *La glossématique et l'esthétique*, in: Langue française, N°3, 1969. pp. 102-105.

propose que l'étendue du mot *Cubisme* est « bien compliqué à démêler pour qui ne va pas aux sources, et pour qui ne commence pas par reconnaître les deux positions opposées desquelles le peintre peut partir pour réaliser son œuvre ; celle, subjective, d'où la nature apparaît dans ses effets, celle, objective, d'où la nature est entendue dans ses modes d'opération. »⁶ Dans cette confrontation du sujet et l'objet, Gleizes reste sur sa position qui consiste à mettre en évidence l'objet qui « prime » dans l'art cubiste, désignant ce dernier comme une « redécouverte de l'objet ». ⁷ Au fond de la déshumanisation créée par les essais pour la dissolution du sujet humain dans le mouvement cubiste, « c'est une humanisation plus réelle » qu'on sent « naître au fur et à mesure ». ⁸

L'entrée de gens de Lettres dans le domaine de l'art, à l'exemple d'Apollinaire qui manifeste son appui au mouvement artistique du cubisme, engage de plus en plus les littéraires dans cette nouvelle vague, mais l'appellation reste toujours problématique. Pendant les années 1917-18, la querelle identitaire s'intensifie et dans la mise en cause par Frédéric Lefèvre dans *La Jeune Poésie française*, de l'appellation de Max Jacob comme « le Mallarmé du cubisme », Lefèvre cite une phrase qu'on pourrait considérer comme l'origine de la nomination de la littérature cubiste : « Alors que toutes les proses en poèmes renoncent à être pour plaire, le poème en prose a renoncé à plaire, pour être. C'est quelque chose comme un tableau cubiste. »⁹ Ce rapprochement entre la littérature et la peinture, était déjà soutenu par Apollinaire qui avait débuté en 1913 un projet de parallélisme, mais qui lui-même remplacera le « cubisme » par « l'orphisme »¹⁰ qui changera d'une certaine manière les directions. Ce qui enrichit par

6- Albert Gleizes, *Puissances du cubisme*, Paris : Minard, 1969, p. 29.

7- Id. p. 40.

8- Id. p. 43

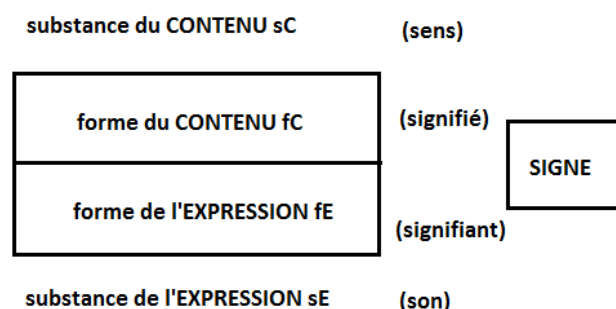
9- Frédéric Lefèvre, *La Jeune Poésie française*, Paris et Fribourg : Rouart et Cie, 1917, pp. 201-202.

10- *Cubisme et littérature*, Paris : Revue Europe, 1982, p. 10.

contre l'apport de la littérature cubiste, c'est que chacun des poètes et des écrivains qui ont laissé des traces de cubisme dans leurs écritures, a fabriqué un nouveau langage artistique à sa façon, et on pourra dans la suite de notre étude, où l'on va mettre l'accent sur le mécanisme langagier et sémiotique de ces insertions, remarquer des contrastes qui s'établissent entre les diverses manières des effets cubistes dans les plans hjelmsléviens.

B. Glossématique des textes littéraires cubistes

Dans ce chapitre, on est amené à chercher les fondements glossématiques de l'application de principes d'un système de signes picturaux, soit le cubisme, à un autre système de signes textuels, soit les productions littéraires, composés normalement d'une série de mots choisis et disposés par l'artiste-écrivain. Le schéma qui suit est emprunté à l'article de Domerc, car le livre de Hjelmslev ne propose pas d'illustration à ce propos :



Il va sans dire que l'état actuel de cette graphie vise avant tout le système langagier ; mais c'est d'une adaptation analytique de ce schéma qu'il s'agira dans les parties qui suivent.

B.1. La substance de l'expression.

Pour esquisser une conception glossématique de la littérature, Sørensen présente dans son essai, « la langue » comme la substance de

l'expression. Il compare la langue aux couleurs et en déduit que cette substance peut être conçue de diverses manières et chez diverses nations de par sa possibilité d'être traduite ou préférée, même par un seul écrivain, selon certaines circonstances. Si l'on admet la justesse de cet argument, on ne sera pourtant pas en mesure de l'attribuer à la littérature cubiste qui prend un virage radical par rapport à la définition traditionnelle du terme de « littérature ». Un acte de « volonté »¹¹ vient bouleverser les moyens de transmission et de délivrance de l'œuvre à l'interlocuteur. Max Jacob s'adresse ainsi dans sa lettre à Jean Cocteau : « C'était le cubiste : arriver au réel par des moyens non réalistes. ». Il écrit dans une autre lettre adressée à Kahnweiler : « ... Ne retrouver la réalité qu'au travers du style et la retrouver plus vraie, telle est l'œuvre modèle de cet artiste (Picasso). » Comme on peut le constater, la langue soit perd sa définition, soit perd sa prééminence dans ce genre de littérature. L'artiste-écrivain cubiste se trouve ainsi très économe concernant la substance. Plus précisément, ce n'est plus un chef qui cherche et accommode les ingrédients qui vont plaire à sa clientèle ; mais plutôt un père aimable qui amène ses enfants au restaurant et les laisse choisir leur plat, sans oublier qu'il peut recourir à n'importe quel moyen pour les persuader ou les dissuader indirectement dans leur choix. Le fait de proposer aux enfants les repas tout faits traduirait en quelque sorte la phrase de Jacob dans la préface au *Cornet à dés* : « Le poème est un objet construit ». On y prend donc de plus en plus de recul et néglige davantage la substance, le processus consistant d'une part à libérer le sens des carcans textuels et le soumettre au « cubisme pris à la lettre. »¹² Cette « extériorisation » reflète un vif refus de toute espèce de « subjectivisme romantique ou symbolique ». ¹³

11- Mortimer Guiney, *Cubisme et littérature*, Genève : Georg, 1972, p. 115

12- *Op.cit.* 1982, p.2

13- 115

Cette volonté d'extériorisation n'est pas très évidente chez Robbe-Grillet, dans la mesure où celui-ci la pratique dans ses romans qui sont naturellement de longs textes en prose, et qui suivent un grand nombre de règles traditionnelles d'écriture, imposées autant par la grammaire et la linguistique que par les caractéristiques du genre. Ce qui habilite cet écrivain à malaxer la substance de l'expression, c'est une errance dans laquelle se trouve souvent son lecteur et cette même errance qui renvoie ce dernier aux images accumulées dans son esprit nourrit la substance de l'expression. L'écrivain s'efforce ainsi d'escamoter sa « langue » et de se servir autant que possible des illusions du lecteur. Le souci cubiste de réalité mentionné dans le paragraphe précédent est présent dans l'œuvre de Robbe-Grillet par une entreprise spécifique de descriptions. Celles-ci, loin d'être censées amener le lecteur à une représentation sémantique ou esthétique des objets décrits, font partie du récit, dans le sens où on les voit équivaloir à l'objet même. En d'autres termes, le lecteur de Robbe-Grillet n'assimile pas les images dans son esprit, mais les *regarde* et les voit. Cette manière d'ouvrir les yeux du lecteur dans une production textuelle ne fait aucunement appel à la tradition romanesque d'ajouter de l'image au récit ; c'est plutôt ici un changement de matière et de substance de l'expression. Le point extrême de ces descriptions serait dans *La Jalousie*¹⁴, où l'intrigue cède complètement place aux descriptions qui constituent le contenu du livre.¹⁵

En ce qui concerne Reverdy et Apollinaire, la substance semble être disputée dans leur débat pour révolutionner le langage poétique. Le côté visible prend une importance à part chez les deux, et chacun le travaille à sa façon. Les calligrammes d'Apollinaire en sont les exemples les plus concrets et il faudrait savoir que cette nouvelle

14- Voir Annexe.

15- Elly Jaffe-Freem, *Alain Robbe-Grillet et la peinture cubiste*, Amsterdam : J.M. Meulenhoff, 1966, p. 23.

disposition de vers et de mots par ces poètes cubistes est à cheval entre les deux strates hjelmléviennes : la substance de l'expression et la forme de l'expression. L'image totale qui ressort de l'ensemble des mots, et qui peut donner ou non une idée claire et distincte de l'image envisagée par le poète, peut être tout à fait indépendante de la nature linguistique des phrases enchaînées qui suivent une tout autre logique. Ces deux poètes ont plus de liberté d'expression que le romancier qu'est Robbe-Grillet. C'est en effet, comme on l'a déjà signalé plus haut, une fusion du visible et de l'intelligible (et ici peut-être aussi lisible). Dans le calligramme de *la Montre*, on voit une complexité langagière très importante, là où le poète, en plus de l'image qui se dégage de l'ensemble des mots, fait intervenir un signe non-alphabétique, à savoir un moins (-). Cet effet mathématique remonte le mécanisme langagier et rend plus amorphe le sens littéral. Cette amplification substantielle est moins saisissable chez Reverdy, qui pratique quand même ce qu'Antony Rizzuto appelle « vers visible¹⁶ ». Voici par exemple un court poème de Reverdy où l'on repère la particularité du langage poétique :

En face
 Au bord du toit
 Un nuage danse
 Trois goutte d'eau pendent à
 la gouttière
 Trois étoiles
 Des diamants
 Et vos yeux brillants qui regardent
 Le soleil derrière le vitre
 Midi

Dans cet extrait, le langage poétique est compréhensible à la fois textuellement et visuellement. Le fait que les mots prennent aussi des

¹⁶ Antony Rizzuto, *Style and theme in Reverdy's : Les Ardoises du toit*, University of Alabama Presse, 1971, pp. 139-154

analogues visuels, rappelle une doublure de la réalité. A ceci s'ajoute le refus brutal de l'expression poétique linéaire et de l'ordre du discours, dans la mesure où ce morceau, comme beaucoup d'autres, se lit en deux sens : du haut en bas et vice-versa. En outre, le poète-peintre sait adroitement jouer dans une composition textuelle avec les effets de « luminosité »¹⁷ et de mouvement, chose qui pourrait échapper à un peintre. Le sentiment de mouvement, ainsi inséré à l'esprit du lecteur, serait alors l'une des particularités du poème reverdien qui a l'avantage d'une substance d'expression liquide.

B.2. La forme de l'expression.

Depuis toujours, les littérateurs ont été obsédés par le souci de la forme et on le repère dans l'antiquité sous l'étiquette de *placere et docere*. Le côté esthétique a été commun aux arts et aux artistes, même s'il a été contesté ou mis en cause à certains moments de l'histoire. La forme de l'expression littéraire a aussi servi d'axe dans la majorité des mouvements et les gens qui s'en sont désintéressés, y ont été engagés en quelque sorte. L'apogée du débat cubiste serait cette question de la forme, celle-ci posant d'innombrables problèmes génétiques et fonctionnels chez les artistes contemporains. La discussion cubiste sur la forme se différencie en ce qu'elle jette le sujet humain au sein de la nature et le rend également susceptible de prendre des formes. Selon Gleizes, « c'est bien sur une culture plastique que la base humaine peut se construire, où chacun... se sentira lié à l'ensemble par la vérité des sources communes. Le désordre des faits se résoudra dans l'ordre des idées. »¹⁸ Cette remise en ordre construit au fond la deuxième strate. Si la peinture cubiste est un jeu de cube, cette *cubicité* devrait être reflétée dans la littérature dite cubiste aussi. La cubicité résume et représente effectivement le

¹⁷Maria Adiana van der Linde, *Pierre Reverdy : poésie nouvelle et peinture cubiste, théories et pratiques reverdiennes 1913-1920*, Amsterdam : sn, 1988, p. 89.

¹⁸*Op.cit.* 1969, p.58

côté géométrique de la production cubiste et le premier principe serait de négliger la troisième dimension et laisser tomber la démarche traditionnelle qui tient autant que possible à une imitation de l'*apparence* de l'objet. La forme de l'expression s'avère donc un facteur central dans la littérature cubiste, encore qu'elle ne le soit pas autant dans les autres écritures littéraires. Cette strate se rattachant à ce qu'on appellerait style en littérature, elle demande un équivalent plus large et plus profond dans la création cubiste. Du point de vue esthétique, ce n'est pas que la substance que l'artiste-écrivain devrait former. Ce qui met en relief la conception cubiste de forme, ce sont les principes qui en ordonnent la réception. La picturalité étant empruntée à la peinture, le texte cubiste entend exposer l'objet, le récit, le sentiment, etc., dans une totalité qui fait défaut au tableau dessiné. La forme recherchée chez le cubiste est alors une *composition* qui rendra perceptible une intention selon deux phases indépendantes : forme textuelle où l'on voit remporter le côté sémantique et esthétique, forme visuelle ayant pour substance les composants de la forme textuelle. La première est conditionnée par une progression temporelle, selon la logique du texte, ce qui nécessite une sortie graduelle de la forme, et la deuxième propose une émergence de la forme.

Robbe-Grillet qui se trouvait limité au niveau de la substance, serait plus compétent et plus libre au niveau de la forme de l'expression. Gerda Zeltner-Neukomm, spécialiste de Robbe-Grillet, entreprend une discussion intéressante à propos des romans de ce dernier et dirige la lumière sur la technique de l'absence de profondeur, en parlant du personnage et du langage sans profondeur.¹⁹ Ce phénomène équivaudrait dans la peinture au manque de perspective et la juxtaposition de visions simultanées sur un plan

¹⁹Gerda Zeltner-Neukomm, *Das Wagnis des französischen Gegenwartromans*, Reinbek : Rowohlt Verlag, 1960, p. Op.cit. 1966, pp. 56-60.

unique.²⁰ Robbe-Grillet à son tour pratique très habilement ce manque de perspective, et cela surtout dans l'introduction des objets et des personnages. A titre d'exemple, le tableau du portrait de *Mademoiselle Léonie*, peint par Picasso, serait en parallèle avec les jeunes filles qui se présentent dans *Le Voyeur* et dans *Le Labyrinthe*. Tout comme dans le tableau de Picasso la jeune fille reste à peine identifiable malgré sa représentation, les jeunes filles (et les jeunes femmes) des romans de Robbe-Grillet entrent et parfois sortent du récit sans qu'on puisse pénétrer dans leur personne et ce jeu est poussé à tel point que l'écrivain se borne dans *La Jalousie* à « A... » pour nommer son personnage.²¹ La fixation étant l'un des éléments primordiaux de la peinture cubiste, Jaffé-Freem consacre à ce thème une bonne partie de son ouvrage, qui nous sert aussi de base de travail concernant Robbe-Grillet, où elle présente une liste exhaustive des différents types de processus de fixation élaborés dans les romans de ce nouveau-romancier. Ce phénomène de fixation, qu'on pourrait prendre pour fondement du cubisme, est exercé d'une manière sublime chez Robbe-Grillet et Jaffé-Freem met surtout l'accent sur les fixations du temps, du mouvement, de l'homme et finalement la fixation mentale. Ce phénomène se trouve parfois très explicite chez l'écrivain et l'on voit dans *Le Voyeur* par exemple, l'occurrence des termes tels que « l'œil fixe », « rigide », « s'arrête net », « pétrifié », « yeux de verre »...²² Ces termes sont également repérables dans les autres romans de Robbe-Grillet.

Ce que cherche Apollinaire, c'est de l'*esprit nouveau*. Chercher du nouveau implique aussi de chercher le moyen de l'établir, et Apollinaire se trouve de plus en plus du côté de la littérature. La forme préoccupe dès le début ce poète et il se montre enfin un révolutionnaire de la poésie contemporaine. La preuve la plus

20- *Id.* p.17.

21- *Id.* p. 20.

22- *Id.* 82

convaincante de la prépondérance de la forme chez Apollinaire serait l'invention, si l'on peut dire, et la publication de ses calligrammes. Apollinaire, qui ressemble à plusieurs égards à Denis Diderot, écrit dans son Salon d'Automne de 1913 : « ... Dans la peinture tout se présente à la fois, l'œil peut errer sur le tableau, revenir sur telle couleur, regarder d'abord de bas en haut, ou faire le contraire ; dans la littérature, dans la musique, tout se succède et l'on ne peut revenir sur tel mot, sur tel son au hasard. »²³ Cet inconvénient, Apollinaire s'en occupera lui-même et s'efforcera de trouver des solutions conséquentes, mais toujours dans la littérature. Cette tentative est clairement remarquée par Gaëten Picon, qui juge la poésie apollinarienne comme étant « une poésie dynamique, emportée par la parole, cédant au vertige d'une accélération continue. »²⁴ Le rapport qu'Apollinaire voit entre l'homme-sujet et l'homme-objet l'amène à croire à un engagement et une mission sociale du poète dans la société. La forme, comme ce qui était le cas de la substance, est elle aussi un peu charnière et pourrait s'étendre au plan du contenu dans la poésie d'Apollinaire. C'est ainsi qu'on lit dans ses Méditations esthétiques : « Les grands poètes et les grands artistes ont pour fonction sociale de renouveler sans cesse l'apparence que revêt la nature aux yeux des hommes. »

Chez Pierre Reverdy, la forme de l'expression est peut-être plus systématique. Elle pourrait être examinée à deux niveaux : a. L'isotopie b. L'iconicité.²⁵ La notion de l'isotopie est introduite en linguistique par le linguiste lituanien Algirdas Julien Greimas. Selon celui-ci, l'isotopie consisterait en la « permanence d'une base classématique hiérarchisée, qui permet, grâce à l'ouverture des paradigmes que sont les catégories classématiques, les variations des

23- Guillaume Apollinaire, *Il y a*, Paris : Messein, 1925, p. 188.

24- *La Poésie du XXe siècle*, dans *L'Encyclopédie de la Pléiade, Histoire de littératures*, t. 3, p. 1305.

25- *Op.cit.* 1988, p. 41.

unités de manifestation, variations, qui, au lieu de détruire l'isotopie, ne font, au contraire, que la confirmer.»²⁶ La qualité isotopique se manifeste d'une manière contextuelle dans les poèmes de Reverdy, et vu la présence possible à la fois de l'isotopie du contenu et l'isotopie de l'expression, on pourrait préciser en triant les deux que les isotopies de l'expression sont des éléments ajoutés au texte.²⁷ Dans leur forme isotopique, les poèmes de Reverdy ont des titres servant de point de départ au lecteur qui «entre pas à pas dans le domaine linguistique» et «c'est à partir de ce début que s'établit le contact entre texte et récepteur à la fois.»²⁸ Concernant l'iconicité, ainsi qu'on a pu constater dans un morceau choisi de Reverdy, le rapport entre le sens textuel et le sens pictural est assez remarquable chez ce poète, mais ce qui valorise cet aspect iconique, c'est la transition du plan iconique au plan linguistique. La fonction de l'iconicité chez Reverdy serait de proposer un facteur déterminant le fondement commun, à savoir celui des éléments de la réalité.²⁹ Le dernier point à remarquer dans la poésie cubiste de Reverdy, serait le caractère fonctionnel de la rime. «Celle-ci souligne une antithèse, ou, par contre accentue le caractère quasi-synonymique de plusieurs termes».³⁰

B.3. Substance du contenu.

Selon le mot de Sørensen dans son essai sur Baudelaire «la substance du contenu comprend ... tous les éléments non linguistiques.» Ces éléments non linguistiques constituent le matériau d'une composition diachronique, suivant le rythme du milieu où ils ont vu le jour. Iannis Xenakis utilise un terme très parlant pour la

26- Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale*, Paris : Librairie Larousse, 1966, p. 96.

27- Op.cit. 1988, p. 46.

28- *Id.* p. 49

29- *Id.* 55

30- *Id.* 104

musique et l'architecture, à savoir celui de « déchets »³¹ artistiques. Ce terme serait plus adéquat au mouvement cubiste, qui consomme les vestiges des artistes antérieurs, en même temps qu'il leur confère une nouvelle incarnation. Le phénomène cubiste du début de XXe siècle a dû être soumis à l'instance de l'histoire, tout comme Xenakis y soumet la musique en tant qu'un phénomène socioculturel. Celui-ci reconnaît cependant l'existence des « parties qui sont plus invariantes que d'autres et qui forment ainsi des matériaux de dureté et de consistance consécutives aux diverses époques des civilisations. »³² Pour Gleizes une poursuite de « l'objet » qui avait commencé à la fin du dix-neuvième siècle, va aboutir à et traverser le Cubisme. « Les solutions objectives furent plus ou moins soupçonnées au cours du XIXe et du XXe siècles, si elles furent expérimentées de différentes manières, elles se présentent...à ceux qui n'ont pas perdu la tête dans la débâcle générale. »³³ Ce qui accentue l'importance de ce genre de mouvement artistique, c'est que d'une part il a comme substance du contenu une suite d'événements antérieurs, et que d'autre part il va lui-même servir de substance à d'autres mouvements qui vont lui succéder.

La substance du contenu de la création cubiste de Robbe-Grillet serait plutôt en rapport avec des éléments contemporains de l'écrivain. Jaffé-Freem lie les romans de Robbe-Grillet aux progrès scientifiques du siècle précédent et propose un contexte plus scientifique et par conséquent moins littéraire. Evoquant l'objection de Sartre contre le concept du narrateur omniscient et omnipotent, l'auteur y démontre l'influence de la théorie de la relativité d'Einstein entre autres, ce rapport étant d'ailleurs déjà révélé par Sartre. Jaffé-Freem revient sur l'absence de profondeur et ne la trouve pas due au hasard : elle n'utilise pas le terme de pragmatisme ni de philosophie de différence,

31- Iannis Xenakis, *Musique architecture*, Paris: Casterman, 1976, p. 181.

32- *Ibid.*

33- *Op.cit.* 1969, p.37.

mais ses idées sur la reconnaissance des limites de la toile et la multiplication des points de vue se résumeraient en majorité dans ces deux écoles contemporaines. Outre les séquelles de la Seconde Guerre Mondiale, elle propose aussi comme substance du contenu des travaux de Robbe-Grillet les progrès technologiques, en changeant par exemple la perception visuelle de l'homme par rapport à sa planète, imposent des structures aux écrivains contemporains.

Le combat contre « l'ancien jeu des vers » fut un terrain sur lequel Apollinaire se trouva toujours prêt à militer. Ce jeu devait être simultanément idéologique et formel. Apollinaire écrit lui-même : « Le peintre doit avant tout se donner le spectacle de sa propre divinité ». ³⁴ Les poètes cubistes entendent à tout prix bouleverser les dogmes. Cette scène de bataille devrait avoir ses héros, cet héroïsme attire alors ce poète plus que la nouveauté elle-même. Apollinaire est de plus en plus engagé dans cet esprit héroïque, tant il voit de courage et d'audace dans la révolte des artistes nouveaux contre les « messieurs de la rue Bonaparte » (l'Académie), contre le « style amorphe des derniers impressionnistes et des fauvistes ». Cette lutte et l'attrait que la bataille présentait pour les artistes s'aggrava donc jusqu'au point où l'on a été amené à mettre en cause la beauté elle-même³⁵, et il serait justifié d'entendre Pierre Desargues dire : « est le plus grand point d'interrogation que la peinture actuelle ait posé ». ³⁶

Reverdy étant un admirateur fidèle des peintres cubistes, la substance du contenu de la poésie reverdienne se trouve néanmoins un peu fragile par rapport à celle d'Apollinaire. Reverdy suppose que « les moyens littéraires appliqués à la peinture nouvelle (et vice-versa) ne peuvent que donner une apparence de nouveauté facile et

34- Guillaume Apollinaire, *Les Peintres cubistes*, Genève : Cailler, 1950, p.10.

35- Michel Decaudin, *Le cubisme et l'esprit nouveau*, Paris : Minard, 1962, pp. 19-20.

36- Pierre Desargues, *Le Cubisme*, Paris : Gründ, 1956, p.10.

dangereuse ». ³⁷ Ce problème de « moyens » prime toujours dans les réflexions de Reverdy et le différencie sensiblement des autres artistes cubistes. Bien qu'il se trouve, lui aussi, dans la bataille pour la création du nouveau, ses préoccupations à l'égard des moyens choisis émaillent la substance du contenu de ses travaux. Les considérations et les circonstances de la vie artistique de Reverdy semblent être plus concentrées et son cubisme se nourrit vraisemblablement du corps de l'Art même. Moins ébranlé par les aléas des débats de l'époque, il n'hésite pas à apporter ses critiques concernant son ami Apollinaire et ses calligrammes qu'il juge être d'une « modernité facile » et des « mélanges impurs ». ³⁸ Or, ce qu'on pourrait trouver de commun chez Reverdy et Robbe-Grillet, ce serait l'influence de la science moderne qui a prêté au premier des techniques telles que la discontinuité, l'ambiguïté, l'indéterminisme. ³⁹

B.4. La forme du contenu

Cette strate serait la plus difficile à définir dans un langage artistique de par la multitude et la complexité des formes qu'elle peut prendre. Sørensen présente la substance du contenu en littérature sous la dénomination du « motif » qui engendre par la suite les thèmes. Cette désignation, si claire et pertinente qu'elle soit, paraît dans son état brut difficilement adaptée à la littérature cubiste. Dans la période où apparaît le mouvement cubiste, qui sera suivi par d'autres écoles telles que le surréalisme, la crise du sens semble être centrale, mais la direction principale que prennent les adeptes de chacun de ces mouvements nous facilite la détermination de la forme qu'ont pris leurs travaux. D'une manière plus générale, les révolutions techniques et formelles, qui touchent en même temps au plan de l'expression,

37- Pierre Reverdy, *Nord-Sud, Self Defence et Autres sur l'Art et la Poésie* (1917-1926), Paris : Flammarion, p. 16

38- *Id.* p. 141.

39- *Op.cit.* 1988, p.57.

sont à la base des thèmes cubistes et phénoménologiquement parlant, elles tendent à changer, dans un macro-projet, notre vision du monde. De la modification de position de l'artiste, qui devrait désormais être mobile, on arrive à celle du spectateur/lecteur, et c'est pourquoi dans le cubisme, on assiste, selon Marie-Odile Mergnac, à la transformation du cerveau en un troisième œil.⁴⁰ Ces élans sont, me semble-t-il, les premiers pas les plus sérieux vers une représentation holographique. L'originalité de cette holographie *modeste* résiderait dans le fait que l'entièreté offerte par le cubisme dépasse l'apparence naturelle et visible, et adaptée à la production littéraire, cette entièreté atteint un point sublime.

La production cubiste de Robbe-Grillet partage un grand nombre de ses éléments fondamentaux avec les autres Nouveaux-Romans. La forme du contenu de ses romans ressemble ostensiblement à la métaphore du « net jeté sur l'eau » de Hjelmslev. L'importance de la forme dans l'œuvre cubiste de Robbe-Grillet se comprend à travers la place éminente de l'élément de « surface » dans ses romans. Cette surface, qui est sans doute plus sémantique que structurale et formelle, est l'écran sur lequel l'écrivain fait circuler le contenu. La forme finale n'est pour autant pas prévue par lui. Elle attend l'intervention du lecteur, non pour être comprise, mais pour *devenir*. Jaffé-Freem conçoit la forme et la surface d'une manière symétrique et a l'impression que les nuances de signification « s'appliquent à la surface telle que la conçoit Robbe-Grillet. » Ce dernier « ne décrit que l'extérieur des choses... Il ne veut pas pénétrer au noyau des choses mais se contente de parcourir du regard les surfaces dans toutes leurs directions. »⁴¹ Cette importance accordée à la surface est ensuite mise

40-<http://www.notrefamille.com/v2/editorial-dossiers-1059/la-naissance-du-cubisme.asp>

41-*Op.cit.* 1966, p. 44.

en parallèle avec l'attention portée vers la toile par les peintres cubistes.⁴²

L'étiquette « cubiste » a dû ne pas plaire à Apollinaire, mais en plus du soutien qu'il a apporté à ce mouvement, on voit nettement les thèmes cubistes dans ses écrits, les thèmes qu'il a peints avec les mots. Claude Debon attribue deux caractères majeurs à l'écriture cubiste d'Apollinaire : désorbitation de l'homme dans la lumière et dans la joie.⁴³ Cette tentative de désorbitation ne se règle en fait pas selon la réalité extérieure telle quelle. Le modernisme d'Apollinaire ne requiert pas de sophistication et la logique de ses travaux consiste en un dépassement actif et simple du réel. Ceci nécessite par contre une idée d'inconstance dans les exemples extérieurs, c'est-à-dire formels, du contenu et « selon Apollinaire, tout est à réinventer et constamment, car ce renouvellement continu de la vie se figerait et perdrait son sens. Ce serait la mort.⁴⁴ Et finalement, c'est ce souci de nouveauté qui pousse le poète à participer au développement d'une autre *nouvelle* école, à savoir l'orphisme. Cette nouvelle école favoriserait « l'art de peindre des ensembles nouveaux avec des éléments empruntés non à la réalité visuelle, mais entièrement créés par l'artiste et doués par lui d'une puissante vitalité [...] C'est de l'art pur. »⁴⁵

Quant à Reverdy, c'est le facteur du « rapport » qui conditionne la forme du contenu de son œuvre cubiste.⁴⁶ L'authenticité du cubisme, qui livre des indices du réel au récepteur, tient plus au rapport des objets représentés entre eux-mêmes qu'à leur rapport à une réalité extérieure qui résiste à une définition unique. Sur ce plan, l'artiste aussi, recourt non seulement à la subjectivité de son interlocuteur pour la création du sens, mais aussi à l'intervention des objets dont les

42- *Id.* p. 45.

43- *Op.cit.* 1982, p. 126.

44- *Op.cit.* 1962, p. 18.

45- *Op.cit.* 1950, p. 27.

46- *Op.cit.* 1982, p. 123.

chevauchements font naître des substances secondaires et par définition abstraites qui ne se forment plus dans une perspective visuelle et carrément esthétique, mais sur une perspective mentale, d'où le réseau plus ou moins touffu de rapports dans le triangle de créateur-objet-récepteur. Or Reverdy considère ce mécanisme de rapport comme une propriété de l'écriture poétique et dit :

« Dégager, pour créer, les rapports que les choses ont entre elles, pour les rapprocher, a été de tout temps le propre de la poésie. Les peintres ont appliqué ce moyen aux objets, au lieu de les représenter ils se sont servis de rapports qu'ils découvrent entre eux... »⁴⁷

C. En guise de conclusion.

Dans les pages précédentes, nous avons essayé de donner un aperçu panoramique de la théorie du langage de Louis Hjelmslev, en triant les quatre tranches principales de sa conception *glossématique* du langage. Nous avons ensuite examiné la légitimité du terme de « littérature cubiste », et pour y arriver on a établi des parallèles historiques, formels et thématiques entre les peintures cubistes et certains poètes du début du siècle précédent. Alain Robbe-Grillet, Guillaume Apollinaire et Pierre Reverdy ont composés les auteurs dont les travaux nous ont servi d'échantillons de l'écriture cubiste. Les quatre strates hjelmsléviennes, la substance de l'expression, la forme de l'expression, la substance du contenu et la forme du contenu, ont été dans quatre parties indépendantes, analysées dans l'application des principes cubistes à l'écriture littéraire.

Ainsi qu'on l'a constaté, le langage littéraire, qui constitue, selon Hjelmslev, un langage de connotation, pourrait être disséqué dans une conception glossématique ; mais il serait alors difficile de classer certains aspects de l'écriture cubiste dans les quatre catégories glossématiques. Cette difficulté semble être liée au fait que dans la

47- *Op.cit.* 1975, p. 144.

création cubiste, les deux plans principaux du contenu et de la forme sont assez souvent emboîtés, et les strates perdent en conséquence leur pertinence. Cette catégorisation peut toutefois paraître utile pour introduire les éléments de l'art, qu'ils relèvent de la peinture et/ou de la littérature, dans les entreprises actuelles de travaux holographiques ; le cubisme proposant déjà une perception holographique du réel.

Annexe :

A. *Extrait de Jalousie*, éd. Minuit, 1985, p. 41 :

« Devant lui, sur l'autre rive, s'étend une pièce en tra- pèze, curviligne du côté de l'eau, dont tous les bananiers ont été récoltés à une date plus ou moins récente. Il est fa- cile d'y compter les souches, les troncs abattus pour la coupe laissant en place un court moignon terminé par une cicatrice en forme de disque, blanc ou jaunâtre selon son état de fraîcheur. Leur dénombrement par ligne donne, de gauche à droite : vingt-trois, vingt-deux, vingt-deux, vingt- et-un, vingt-et-un, vingt, vingt-et-un, vingt, vingt, etc..

Juste à côté de chaque disque blanc, mais dans des directions variables, a poussé le rejet de remplacement. Suivant la précocité du premier régime, ce nouveau plant a maintenant entre cinquante centimètres et un mètre de haut. A... vient d'apporter les verres, les deux bouteilles et le seau à glace.

Elle commence à servir : le cognac dans les trois verres, puis l'eau minérale, enfin trois cubes de glace transparente qui emprisonnent en leur cœur un faisceau d'aiguilles argentées.»

B. Quelques calligrammes d'Apollinaire :

Il pleut

il pleut des voix de femmes comme si elles étaient mortes même dans le souvenir
cest vous aussi qui pleurent merveilleuses rencontres de maye ô gouttelettes
écoutez s'il pleut tandis que le regret et le dédain pleurent une ancienne musique
écoutez tomber les liens qui te retiennent en haut et en bas
écoutez s'il pleut tandis que le regret et le dédain pleurent une ancienne musique

C.



LA CRAVATE
DOU
LOU
REUSE
QUE TU
PORTES
ET QUI T'
ORNE O CI
VILISÉ
OIE- TU VEUX
LA BIEN
SI RESPI
RER

COMME L'ON
S'AMUSE
BI
EN
les
heures

et le
vers
dantesque
luisant et
cadavérique

le bel
inconnu

les Muses
aux portes de
ton corps

l'infini
redressé
par un fou
de philosophe

la
beau
Mon
cœur

de
la
les
yeux vie
pas
se
l'enfant la
dou
leur
Agla
de
mou

Il
est — Et
5 en se
fin ra
fi
ni

Bibliographie

- Apollinaire, Guillaume, *Les Peintres cubistes*, Cailler, Genève, 1950.
- Apollinaire, Guillaume, *Il y a*, Messein, Paris, 1925.
- Chol, Isabelle, Pierre Reverdy : Poésie Plastique, Droz, Genève, 2006.
- Chol, *Cubisme et littérature*, Revue Europe, Paris, 1982.
- Decaudin, Michel, *Le cubisme et l'esprit nouveau*, Minard, Paris, 1962.
- Desargues, Pierre, *Le Cubisme*, Gründ, Paris, 1956.
- Domerc, Jean, *La glossématique et l'esthétique*. In: Langue française. N°3, 1969. pp. 102-105
- Gleizes, Albert, *Puissances du cubisme*, Minard, Paris, 1969.
- Greimas, Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, Librairie Larousse, Paris, 1966.
- Guiney, Mortimer, *Cubisme et littérature*, Georg, Genève, 1972.
- Hjelsmlev, Louis, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Minuit, Paris, 1968.
- Jaffe-Freem, Elly, *Alain Robbe-Grillet et la peinture cubiste*, J.M. Meulenhoff, Amsterdam, 1966.
- Lefevre, Frédéric, *La Jeune Poésie française*, Rouart et Cie, Paris et Fribourg, 1917.
- Linde, Maria Adiana van der, *Pierre Reverdy : poésie nouvelle et peinture cubiste, théories et pratiques reverdiennes 1913-1920*, sn, Amsterdam, 1988.
- Linde, Maria Adiana van der, *La Poésie du XXe siècle*, dans *L'Encyclopédie de la Pléiade, Histoire de littératures*, t. 3.

Reverdy, Pierre, *Nord-Sud, Self Defence et Autres sur l'Art et la Poésie* (1917-1926), Flammarion, Paris.

Rizzuto, Antony, *Style and theme in Reverdy's : Les Ardoises du toit*, University of Alabama Presse, 1971.

Xenakis, Iannis, *Musique architecture*, Casterman, Paris, 1976.

Zeltna-Neukomm Gerda, *Das Wagnis des französischen Gegenwartromans*, Rowohlt Verlag, Reinbek, 1960.