

FRANÇAIS ÉCRIT—FRANÇAIS PARLÉ—FRANÇAIS
PRONONCÉ : LA QUÊTE DU MOT DANS LA POÉSIE
CUBISTE DE MAX JACOB

KATARZYNA KOTOWSKA

Uniwersytet Gdański
ul. Bielańska 5
80-851 Gdańsk
Poland
kaskot@poczta.onet.pl

In his cubist poetry, Max Jacob follows the declaration of Mallarmé to create poems not with ideas but with words. He was advocating the *signifiant* to the detriment of *signifié*. Thus, for Jacob, a *word* has become the same thing as the *object* for painters—an element of the construction. The ordinary and everyday objects enchanted cubist aesthetics. The same process can be observed in Jacob's poetry. The poet considers everyday spoken French as equivalent to the objects in cubist pictures. The discrepancy between spoken and written French has also been shown to be able to bring closer cubist poetry to painting. Among others things, he uses multiple-word games which have the purpose of highlighting the essence of words, just like in cubist pictures where an object suffers all kind of decompositions, syntheses and analyses.

«Aimer les mots. Aimer un mot. Le répéter, s'en gargariser. Comme un peintre aime une ligne, une forme, une couleur» c'est ce que Max Jacob écrit dans ses *Conseils à un jeune poète*¹. La question des affinités entre la littérature et les arts plastiques hantait le poète d'une façon particulière. Le but de ce discours est ainsi d'analyser comment le décalage entre le *français écrit* et le *français parlé* a été exploité par Max Jacob afin de rapprocher la poésie à la peinture cubiste. Pour y arriver, il faudrait tout d'abord résumer en quoi consistait la Révolution Cubiste du début

¹ M. Jacob : *Conseils à un jeune poète suivis de Conseils à un jeune étudiant*, Paris : Gallimard, 2002 : 35.

du vingtième siècle et comment on doit comprendre le phénomène du cubisme littéraire. Tout cela nous fera aboutir à l'analyse des procédés poétiques utilisés par Jacob dans le but de mettre en relief des affinités entre les deux domaines.

Au dos d'un de ses dessins, Max Jacob (1944–1876) écrit «Je m'essayais au cubisme»². Effectivement, on doit ainsi résumer l'aventure poétique de Jacob entre les années 1917 et 1922. Un des visiteurs les plus assidus de l'atelier du Bateau-Lavoir, Max, un grand ami de Picasso, fut un témoin privilégié de la naissance puis de l'évolution du cubisme. Cette expérience marqua profondément les activités artistiques du poète. Il faut souligner d'ailleurs que les rapports entre les peintres et les hommes de lettres de cette époque étaient tellement intenses qu'il serait impossible de concevoir l'histoire du cubisme sans eux. Dans sa causerie du 18 juillet 1938 au Petit Palais à Paris, Albert Gleizes, lui-même peintre cubiste, constata que «Le cubisme a fini par remonter jusqu'aux sources de notre espèce»³. Il paraissait alors omniprésent et multifonctionnel. La dévaluation de l'ancien ordre artistique était dans le même temps catégorique et irréversible. Il n'est donc point étonnant qu'on se soit continuellement interrogé sur l'origine du mouvement. Ainsi les questions se multiplient. Qu'est-ce qu'enfin ce cubisme s'écartant brusquement de toute la tradition artistique ? D'où vient sa force étonnante qui captive des artistes de différents domaines ?

Il serait difficile d'assigner le début définitif du mouvement en question. Certains, par exemple, considèrent les *Demoiselles d'Avignon* tableau de Picasso qui date de 1907, comme la charnière dans le passage de la peinture du XIX^e à celle du XX^e siècle⁴. Les *Demoiselles*, dont le titre original était le *Bordel philosophique*, se détachaient clairement de l'esthétique admise à l'époque. Les innovations choquantes des *Demoiselles*, la rupture totale avec l'illusionnisme pictural et la nouvelle conception de l'espace ne furent point comprises à l'époque. Même les plus grands amis et les plus fidèles admirateurs de l'artiste se montraient plutôt stupéfaits et distants envers le nouvel univers présenté sur la toile. Le tableau fut même l'objet de plusieurs moqueries, notamment celle de Henri Matisse, George Braque ou Félix Fénéon. André Derain aurait même

² G. Turpin: *La troisième vie de Max Jacob = Max Jacob, peintre*, Galerie de la Poste, Paris : Pont-Aven, 1988 : 26–30.

³ A. Gleizes: *Puissances du cubisme*, Chambéry: Présence, 1969 : 285.

⁴ G. Bauret: «*Les demoiselles d'Avignon*» *Manifeste du cubisme ? = Cubisme et littérature*, *Europe. Revue littéraire mensuelle* 638–639, 1982 : 26–31.

prophétisé qu' «un jour, on trouvera Picasso pendu derrière son grand tableau»⁵.

Un autre événement, qui ne doit pas être négligé dans les recherches portant sur le phénomène du cubisme, est l'exposition dans la Salle 41 du vingt-septième Salon des Indépendants de Paris au printemps 1911. Des artistes tels que Henri Le Fauconnier, Jean Metzinger, Albert Gleizes et Robert Delaunay, furent reconnus comme les représentants d'une nouvelle école, à savoir celle du cubisme. Le terme même n'était pas tout à fait nouveau. Il avait été déjà utilisé en 1908 par un critique parisien Louis Vauxcelles dans son compte rendu peu flatteur sur l'exposition de George Braque. Ainsi Vauxcelles écrivit dans sa rubrique du périodique *Gil Blas* : «Braque réduit tout à des schémas géométriques, à des *cubes*»⁶. Les paysages «cézaniens» de Braque paraissaient à Vauxcelles semblables aux figures géométriques des parallélépipèdes. Cette comparaison, inventée dans un but plutôt railleur, fut cependant globalement acceptée et admise dans les milieux artistiques. Avec le temps, elle perdit de sa valeur péjorative.

La littérature ne resta pas neutre envers la révolte qu'elle témoignait. L'apparition de la *poésie cubiste*, dont le terme ne cesse de hanter jusqu'aujourd'hui, en fournit, entre autres, la preuve. Cette forme lyrique suscita dès le début de vives controverses. «*La poésie cubiste ? Terme ridicule*» — déclara Pierre Reverdy⁷ même si son œuvre était considérée comme l'exemplification parfaite du cubisme littéraire. «Qu'est-ce qui peut bien être cube dans les mots ?» — se demandait aussi Louis Aragon dans sa *Chronique du Bel Canto* en 1947. «De nos jours l'abus d'un semblable terme est flagrant» — ajouta-t-il⁸. Ainsi, non seulement le poète mit en question l'existence même de cette forme lyrique, mais encore, il souligna le danger de la poursuite aveugle de nouvelles tendances. Le *cubisme culinaire*, représenté par l'invention du bouillon en cubes et des rations de beurre «en parallélépipède», qu'il soit un exemple exagéré ou non, illustre bien le problème⁹. D'ailleurs, il est à souligner que les poètes, à qui on attribuait des étiquettes cubistes, suscitaient à l'époque de vives controverses. L'adjectif *cubiste* (voir bizarre) avait pour but de

⁵ P. Assouline ;, *L'Homme de l'art. D.-H. Kahnweiler 1884-1979*, Paris : Gallimard, 1988 : 99.

⁶ A. Gleizes : *Naissance et avenir du cubisme*, St Etienne : Ambin-Visconti, 1982 : 36.

⁷ M. Żurowski : 'Kubizm w poezji francuskiej', *Przegląd Humanistyczny* 6, 1964 : 37.

⁸ G. Bertrand : *L'illustration de la poésie à l'époque du cubisme Derain, Dufy, Picasso*, Paris : Klincksieck, 1971 : 64.

⁹ M. Decaudin & É.-A. Hubert : *Petit historique d'une appellation : «Cubisme littéraire» = Cubisme et littérature, Europe. Revue littéraire mensuelle*, no 638-639, 1982, p. 24.

renforcer encore leur mauvaise réputation. L'épithète devenait-il ainsi l'équivalent de tout ce qui semblait «défier le bon goût, le bon sens et la tradition»¹⁰. La polémique autour du terme persiste jusqu'à nos jours. Une des solutions proposées par les chercheurs contemporains, Michèle Touret entre autres, est d'abandonner l'emploi des termes comprenant l'adjectif cubique pour l'expression plus légère et plus rassurante, à savoir, celle de *l'esprit nouveau* provenant d'une célèbre conférence d'Apollinaire en 1917¹¹. Le consensus au sujet de l'unification de la terminologie est toujours loin d'être atteint. Pourtant cela ne doit pas être le but principal de notre étude. Le cubisme, en tant que mouvement esthétique, est hors de toutes définitions. Il faudrait ici rappeler les paroles de Juan Gris où il décrit le cubisme comme «un état d'esprit»¹². Ainsi le terme de *poésie cubiste* s'avère être aussi légitime que toute autre proposition.

Pour Max Jacob, jeune poète et peintre installé à Montmartre à la veille de la Grande Guerre, les affinités entre la peinture et la littérature étaient particulièrement captivantes. Il fut un des premiers qui tenta d'appliquer les postulats cubistes à la poésie. Il était aussi le seul à le déclarer ouvertement. Son recueil de poèmes en prose *Cornet à dés* paru en 1917 devint avec sa fameuse préface un véritable manifeste du *cubisme littéraire*. La pierre de touche de sa théorie cubiste était la quête du *mot* en tant qu'élément de construction d'une œuvre. Un mot écrit, un mot parlé, un mot prononcé telle était l'étendue de son bricolage poétique. Examinons-le afin de démontrer comment le décalage entre le *français écrit* et le *français parlé* fut exploité par Max Jacob afin de rapprocher la poésie à la peinture cubiste. Les points de références seront la conception cubiste de l'objet puis son analyse détaillée effectuée sur la toile.

Dans l'esprit de la déclaration de Mallarmé selon laquelle la poésie ne se fait pas avec des idées mais avec des mots¹³, les poèmes jacobiens suivaient les indices d'exploitations de la sonorité des mots en ignorant, en quelque sorte, les idées. Autrement dit, ils prônaient le *signifiant* au détriment du *signifié*. Ce procédé est semblable à celui des peintres cubistes qui ont privé les *objets* existants de toute leur allure symbolique. L'*objet*, en tant que chose concrète, autonome, réelle ou, pour être plus

¹⁰ *Ibid.* : 7.

¹¹ M. Touret : *Histoire de la littérature française du XX^e siècle*, t. I, Rennes : PUR, 2000 : 164.

¹² M. Guiney : *Cubisme et littérature*, Librairie de l'Université Georg, 1972 : V.

¹³ Ch. van Rogger-Andreucci : *Max Jacob : Acrobat Absolue*, Seyssel : Champ Vallon, 1993 : 64.

exacte, charnelle, était à l'apogée de sa gloire. L'œuvre d'art cubiste, autant littéraire que picturale, se nourrit de cette redécouverte. Ainsi des *objets* de tous les jours, jusqu'ici peu artistiques, commencèrent à captiver l'attention. La littérature a effectivement hérité du cubisme cette faveur du concret et du quotidien. Max Jacob dans sa poésie suivait des principes semblables. Il s'enchantait pour les mots de tous les jours, communs souvent banals. Il conseillait à ses disciples comment mettre au point la source de l'inspiration poétique : « Regardez ce qu'il y a autour de vous »¹⁴. Car c'est l'observation de la vie quotidienne qui devait l'inspirer. A titre d'exemple citons un fragment du cycle *Le Coq et la Perle* :

Le toit, c'est quatre, quatre, quatre : il y en a quatre. Le perron est une pelouse que nous opérons et qui les jalouse. Les toits sont amarantes : reflet d'orage ! rage ! rage ! et l'ensemble est en sucre, en stuc, en ruche, moche, riche¹⁵.

Les éléments qui constituent cette image poétique sont tirés de l'observation de la réalité. Ce qui peut frapper, c'est leur caractère disparate. D'ailleurs, cette juxtaposition d'éléments hétérogènes allait être ensuite reprise par les surréalistes. Résumons, dans le cas de l'esthétique cubiste, c'est justement par les biais du quotidien que les poèmes jacobins se rapprochaient de la peinture de l'époque. Autrement dit, si l'on considère l'expression *français parlé* comme synonyme du *français oral*, français de tous les jours, son emploi dans la poésie de Jacob pourrait être compris comme l'équivalent des *objets* des toiles cubistes.

De l'autre côté, le décalage entre la langue écrite et parlée (orale) ou plutôt prononcée servait à Jacob pour l'analyse cubiste des mots. Comment ? Rappelons tout d'abord en quoi consistait la vision cubiste du monde. Les années 1910–1912 sont reconnues dans l'histoire comme l'apogée d'une tendance *analytique* du cubisme. « L'art de déconstruire »¹⁶ ; telle était sa brève définition. Effectivement, à un moment donné, *l'objet* subissait sur la toile toutes sortes de démontages, décompositions ou détournements. Cette analyse détaillée aidait l'artiste à obtenir la connaissance la plus approfondie sur *l'objet* travaillé. C'était justement ce savoir qui devenait le plus essentiel. Autrement dit le *cubisme analytique* détruisait les objets existants pour les recréer sur la toile en rompant avec les rapports temporels et spatiaux. Pourtant,

¹⁴ M. Jacob : *Art poétique*, Paris : Émil-Paul, 1987 : 10.

¹⁵ M. Jacob : *Cornet à dés*, Paris : Gallimard, 2000 : 68.

¹⁶ E. Lièvre-Crosson : *Du cubisme au surréalisme*, Toulouse : Milan, 2001 : 13.

et ceci peut paraître paradoxal, toutes ces déformations, géométrisations des figures, abondance des formes cubiques n'avaient que pour but de présenter la réalité pure. Car la perspective, le dessin, la lumière et la suite aveugle de postulats de *mimesis* ne suffisaient plus. Comment rendre l'apparence complète des *objets* ? Comment présenter des volumes sur la surface bidimensionnelle ? L'illusion de la perspective, aux yeux des cubistes, n'était plus efficace. L'analyse minutieuse des objets s'avérait être la seule solution convenable. Ainsi la destruction de l'*objet* puis sa recombinaison devenaient des éléments nécessaires pour pouvoir atteindre la connaissance absolue. Plusieurs toiles de Picasso créées avant 1912 illustrent parfaitement l'essence du cubisme analytique. Le *Portrait d'Ambroise Vollard* (1909–1910) peut servir d'exemple. L'image diffère aisément des portraits traditionnels. La surface de l'œuvre ressemble à un miroir brisé. Pourtant cet ensemble d'éléments disparates en apparence suffit pour reconstruire une ébauche de la figure de Vollard. Grâce aux contrastes chromatiques et à certains détails distinctifs, il est possible d'y déchiffrer le visage du modèle. Dans son livre *Picasso*, André Fermigier décrit ce portrait de la façon suivante :

La tête de Vollard est ramassée au centre du tableau avec une violence expressive et une puissance de réalité qui font penser à un caricaturiste supérieur, et nous donnent impression de ressemblance, de vérité, auxquelles le portrait descriptif atteint rarement¹⁷.

Paradoxalement, ce qui est déjà suggéré par Fermigier, les tableaux cubistes sont, dans un certain sens, beaucoup plus vraisemblables que la peinture traditionnelle. Effectivement, ils représentent l'essence, le savoir complet, le fond de l'*objet*. Son apparence y est superflue et même parfois gênante. Il ne serait pas donc abusif de constater que l'œuvre cubique est une œuvre réaliste. En effet, elle se base sur les aspects réels des objets. Fernand Léger dans *Les Origines de la peinture et sa valeur représentative* remarqua en 1913 que : «La valeur réaliste d'une œuvre est parfaitement indépendante de toute qualité imitative»¹⁸. Ainsi le peintre souligne ce fait d'une importance primordiale : le renoncement aux postulats de *mimesis* n'induisait point le renoncement aux postulats de réalisme. Cet avatar dans la perception du monde a sans doute influencé les hommes de lettres. Jacob, témoin privilégié de la naissance du cubisme, tentait d'ailleurs d'appliquer d'une façon beaucoup plus concrète

¹⁷ A. Fermigier : *Picasso*, Paris : Librairie Générale Française, 1996 : 87.

¹⁸ M. Guiney : *Cubisme et littérature*, *op.cit.* : 7.

de nouvelles règles à sa production littéraire. Une maxime qui ouvre son *Art poétique* nous apprend que :

Une bonne œuvre littéraire ne peut être que l'intelligence complète d'une idée par l'auteur. Une œuvre ne peut être que l'intelligence de quelque chose¹⁹.

Cette constatation frappe par sa ressemblance avec les postulats du cubisme analytique propageant l'évocation de l'essence de l'*objet*²⁰. Ainsi «l'intelligence complète», qui apparaît dans l'*Art poétique* de Jacob doit équivaloir au savoir du peintre cubiste sur l'*objet* travaillé. D'autant plus, que la composition de plusieurs d'entre ces œuvres manifeste une parenté étroite avec le cubisme²¹. Examinons un des poèmes jacobiens écrit en 1912 intitulé *Avenue du Maine*.

Les Manèges déménagent.
 Manège, ménageries, où ?... et pour quels voyages ?
 Moi qui suis en ménage
 Depuis... ah ! il y a quel âge !
 De vous goûter, manèges,
 Je n'ai plus... que n'ai-je ?...
 L'âge.

Les manèges déménagent.
 Ménager manager
 De l'avenue du Maine
 Qui ton manège mène
 Pour mener ton ménage !
 Ménage ton ménage
 Manège ton manège.
 Ménage ton manège.
 Manège ton ménage
 Mets des ménagements
 Au déménagement.
 Les manèges déménagent,
 Ah ! vers quels mirages ?
 Dites pour quels voyages
 Les manèges déménagent²².

L'emploi multiple du mot «manège» a pour but de dégager son essence. Par le biais des jeux de mots ou des figures rhétoriques basés sur le déca-

¹⁹ M. Jacob : *Art poétique*, *op.cit.* : 7.

²⁰ A. Kimball : *Cubisme et poésie* = *Centre de Recherches Max Jacob*, no. 7, Publication de l'Université de Saint-Etienne, 1985 : 97.

²¹ *Ibid.* : 98.

²² *Ibid.* : 100.

lage entre la langue parlée et prononcée, Jacob tentait de réunir le savoir complet sur un mot. Ainsi, il est possible de repérer dans sa poésie plusieurs antanaclases, paronomases puis de nombreux exemples de toute sorte d'homonymie, d'homophonie et ainsi de suite. L'antanaclase qui consiste en l'emploi répété d'un même signifiant renvoyant à chaque fois à un signifié différent²³ est bien visible dans *Avenue du Maine*. Elle est fondée sur la ressemblance sonore des mots *manège* et *ménage*. Un autre procédé souvent employé par Jacob est celui de la paronomase. Il consiste en la « ressemblance phonique de mots rapprochés dans un contexte »²⁴. Citons à titre d'exemple un poème venant de *Cornet à dés* :

On allait jadis rue de la Paix
 dans un coupé
 Pour nos poupons et leurs poupées
 Aujourd'hui ce sont des coupons
 Que pour Bébé nous découpons
 Quand on n'est trop occupé²⁵.

Cette exploitation d'un mot est identique à celle du peintre cubiste qui, afin d'acquérir un savoir complet sur l'*objet* le présente de plusieurs points de vues²⁶. Ainsi est-il légitime de constater qu'en profitant du décalage entre le *français écrit* et le *français parlé*, Max Jacob rapproche sa poésie à la peinture cubiste.

La révolution cubiste du début du vingtième siècle fut radicale et irréversible. Dorénavant tout l'univers artistique subit de considérables changements. Le caractère interdisciplinaire s'avère être un trait distinctif majeur du mouvement. En effet, le cubisme exerça une influence profonde sur le monde des lettres, par exemple. Max Jacob, lui même poète et peintre, s'enthousiasma vivement pour la propagation de nouvelles solutions artistiques. L'exploitation de la nature ambiguë d'un *mot* écrit, parlé et prononcé l'amènera à rapprocher les deux domaines. Ainsi la célèbre formule d'Horace *ut pictura poesis* («Un poème est comme un tableau») semblait revenir avec la poésie cubiste aux premières loges.

²³ M. Aquien : *Dictionnaire de poétique*, Paris : Librairie Générale Française, 1993 : 55.

²⁴ D. Bergez et al. : *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Paris : Dunod, 2001 : 169.

²⁵ M. Jacob : *Cornet à dés*, *op.cit.* : 244.

²⁶ A. Kimball : *Cubisme et poésie*, *op.cit.* : 100.