

Piotr Przewrocki

L'Ecole Normale Supérieure de Cracovie

Eléments cubistes dans la poésie. Réflexions à partir de l'oeuvre de Pierre Reverdy

Il n'est pas douteux que le mouvement cubiste est devenu un des plus importants facteurs qui ont formé l'esthétique du modernisme européen. Or, l'importance du cubisme ne réside pas dans son influence prédominante sur les autres domaines de l'activité artistique et sur toute la création humaine en général. En fait, nous n'avons aujourd'hui ni de musique cubiste, ni d'attitudes, ni même de bâtiments ou d'habits dont la forme serait imposé par l'esthétique cubiste. Une révolution réelle s'est effectuée dans les esprits des représentants de ce mouvement. Les peintres cubistes tenaient beaucoup à connaître la réalité dans toute sa complexité. Ici, la perception visuelle ne suffisait pas. Picasso disait: „Nous étions réalistes, mais dans le sens du dicton chinois: «Je n'imité pas la nature, je travaille comme elle»”¹. Ces mots expriment parfaitement l'essentiel de la démarche créatrice des artistes qui se concentraient sur la compréhension profonde de la forme complexe du monde. Leurs toiles ne restituent donc pas les objets tels que nous les voyons. La réalité y est décomposée, pour la reconstruire sur des bases qui déforment son extériorité mais qui rendent visible sa structure intérieure.

Presque dès le commencement le cubisme a eu des répercussions sur la création littéraire. La poésie s'est avérée le lieu le plus convenable afin d'y transmettre les principes du mouvement cubiste. Apollinaire, Cendrars, Jacob, Salmon et Reverdy étant en relations avec les peintres cubistes, ont vite accepté la nouvelle esthétique. Bien sûr, chacun s'est servi de ces principes différemment. Apollinaire l'expérimentateur considérait le cubisme comme un des outils dans sa riche création. Celui-ci et Cendrars ont développé un aspect fondamental du cubisme – la simultanéité.

Il semble que Pierre Reverdy (1889–1960) soit resté fidèle dans sa création poétique et critique à l'esthétique du cubisme classique. Théoricien, il a réussi à transférer ses idées dans la poésie. Or, pour lui la notion de „poésie cubiste” est impossible à réaliser. Elle n'existe pas comme il n'existe pas une seule poésie cubiste. Il déclarait que la poésie et les arts plastiques (la peinture, la sculpture) sui-

vaient des chemins parallèles. Et pourtant la querelle qui concerne l'existence de la poésie cubiste n'est pas achevée jusqu'à nos jours. Ses partisans fournissent de nombreux arguments. C'est la création poétique de Pierre Reverdy qui est considérée comme un de ces arguments.

Voici l'extrait du travail qui a en vue de présenter ces éléments de la poésie reverdienne qui la relie non seulement aux idées fondamentales du cubisme mais aussi aux toiles mêmes de Picasso, de Braque et des autres. Nos réflexions abordent ici deux problèmes. Le premier est consacré à la forme simple qui apparaît dans la poésie de Pierre Reverdy et se rapporte à la forme géométrique dans les toiles cubistes. Le deuxième discute la technique de base qui rapproche le plus les deux domaines de la création artistique, c'est-à-dire la simultanéité.

La forme géométrique et les vers reverdiens

Les peintres cubistes utilisaient des figures géométriques pour construire l'espace dans leurs toiles. Une simple géométrisation concerne la première période du cubisme, qui n'a duré que quelques années. Or, cette technique a provoqué des émotions fortes (le salon des indépendants 1911), aussi bien positives que négatives. Pierre Reverdy, ami des peintres cubistes, presque dix ans après ce salon (en 1917) dans son article intitulé *Du cubisme* (revue „Nord-Sud”)² indique l'importance de la forme géométrique dans la peinture. Il défend le cubisme. En effet il exploite dans ses poèmes certaines idées de Gris, Picasso et Braque.

Les poèmes en prose forment une partie importante de sa création. Les premiers ont été rassemblés en 1915, au début de son activité poétique. Parmi tous ces textes il y en a quelques-uns où l'auteur utilise des formes géométriques. Le poème intitulé *Traits et figures (Poèmes en prose)*³ est un exemple intéressant de la formation de l'imagination cubiste de Reverdy:

Une éclaircie avec du bleu dans le ciel, dans la forêt
des clairières toutes vertes, mais dans la ville ou le
dessin nous emprisonne. l'arc de cercle du porche, les
carrés des fenêtres, les losanges des toits.

Des lignes, rien que des lignes, pour la commodité des bâtisses humaines.

Dans ma tête des lignes rien que des lignes, si je pouvais y mettre un peu d'ordre seulement.

Le titre même de l'ouvrage comporte tous les éléments caractéristiques du poème. Il se compose de deux substantifs qui pourraient être prononcés par un spectateur regardant des toiles modernes. En effet le mot „figures” sémantiquement très large, englobe des volumes, surfaces, lignes et points considérés en eux-mêmes. Reverdy suggère une approche tout à fait nouvelle, qui coïncide avec les idées des peintres cubistes.

Une série d'images forme la première partie du poème. Les images sont construites à partir de phrases courtes et pour la plupart privées de verbes. Grâce à ce procédé le poète conserve la fonction descriptive du texte. Il existe encore un élément, lié à la suppression des formes. Sa réalisation dans le domaine de la poésie est bien difficile, pourrait-on dire impossible. Même ici la lecture du poème provoque une succession d'images. C'est déjà un mouvement. Les images sont créées à l'aide de compléments circonstanciels de lieu: „dans le ciel”, „dans la forêt”, „dans la ville”. Les formes géométriques présentées dans la ville apparaissent sur le fond de ciel et de forêt où le bleu et le vert dominent. Le fragment: „... mais dans la ville où le dessin nous emprisonne, l'arc de cercle du porche, les carrés des fenêtres, les losanges des toits...” est important pour deux raisons: il suggère une liaison forte avec la technique picturale et introduit des formes géométriques (cercle, arc, carré), qui constituent la peinture cubiste. La métaphore „d'un dessin qui emprisonne” donne une idée d'une grande influence du dessin, dont les règles sont stables, limitées et rigoureuses. Or, le poète les accepte et à l'aide de ces règles construit des formes. Ainsi apparaît une vision urbaine qui est l'idée d'une ville. Un porche et puis des fenêtres et des toits représentent fragmentairement cette ville. Les trois métaphores sont construites par des compléments de nom: la métaphore „l'arc de cercle du porche” réduit le concept d'un porche à une simple figure géométrique (l'arc de cercle). De même les fenêtres sont présentées comme des carrées et les toits comme les losanges. C'est une démarche typiquement cubiste. Elle fait penser aux paysages de Braque (Estaque) où les formes sont totalement simplifiées.

La prosodie de la première partie relève la statique et l'harmonie de la description. Cette partie est divisée en quatre séquences:

- 1) une éclaircie /avec du bleu/ dans le ciel
- 2) dans la forêt /des clairières/ toutes vertes
- 3) mais dans la ville /ou le dessin/ nous emprisonne
- 4) l'arc de cercle du porche /les carrés des fenêtres/
les losanges des toits

Les séquences gardent le même rythme. Chacune se compose de trois mesures divisées en trois coupes qui suivent chaque accent rythmique. La plupart des mesures contiennent quatre syllabes, or, il y en a de trois, de cinq ou même de six dans le cas de la quatrième séquence.

Ce poème est un exemple particulier des analogies qui relient les deux domaines de la création artistique, celle de peinture et de poésie. La deuxième partie contient ces analogies. Afin de les souligner, Reverdy écrit: „...des lignes, rien que des lignes, pour la commodité des bâtisses humaines...”. L'idée exprimée par ce complément circonstanciel de but donne à penser. Elle suggère la commodité de la vie, le confort mais surtout prouve la simplicité des formes et par cela nous renvoie à la première partie du poème.

La ressemblance établie par l'imagination entre ces mots et la peinture cubiste de Braque est frappante. Des lignes brisées forment des figures qui entassées, superposées donnent une idée de bâtiments, ponts, arbres. Dans la poésie de Reverdy la ligne joue aussi un rôle important. Souvent elle contribue à la construction des formes simples (carré, triangle) et compliquées (main, tête). Ainsi l'aveu du poète – „...dans ma tête des lignes, rien que des lignes...” – confirme des émotions qui accompagnent la création de sa poésie plastique. Ses mots prouvent l'existence d'un fait particulier. Les lignes ne sont pas stables. Elles paraissent mobiles ce qui s'oppose d'une façon frappante à l'immobilisation des images précédentes. Les lignes sortent hors de l'image poétique. Elles s'unissent avec les pensées. Tout cela se confond en esprit et en poème à la fois. Cette poésie est vivante. Elle vit vraiment car elle est inventive. Elle est proche ainsi de la peinture cubiste. Le problème de la ligne, un élément fondamental pour la construction des formes, est compliqué. Selon Anna Balakian, Reverdy n'est pas un architecte mais l'interprète des lignes⁴. Le poète est en bon chemin, or sans cesse il cherche, il expérimente. Rien d'étonnant, ce n'est que le début de sa création artistique. En effet il hésite, il doute. „Le désordre des lignes”, dont il parle à la fin de son poème, prouve cet état. Une chose est sûre: le transfert de certains éléments de la forme cubiste en poésie a réussi. Le poète va en profiter.

Nous pouvons fournir de nombreux exemples qui montrent le fonctionnement de la forme. Elle apparaît ça et là au cours de toute la création de Pierre Reverdy. En particulier il s'agit de la première phase d'où viennent *Les poèmes en prose* et *Les ardoises du toit*. Le dernier recueil comporte beaucoup d'accents cubistes. Nous lisons dans le poème *Barre d'azur* (p. 243):

... Il ne reste plus rien
Les murs et le triangle
Pourtant
L'espoir qui nous soutient
L'objet que l'on tient dans la main
Il fait jour
Et l'on marche mieux
La rue est plafonnée de bleu...

L'ombre du mur (p. 198) nous fournit la vision de deux grandes fenêtres:

...Le paysage hivernal et bleu
Les doigts tremblent
Deux grands carrés qui se ressemblent
Les ombres dansent au milieu...

Les poèmes *Façade* (p. 164), *Matin* (p. 166), *Soleil* (p. 200), *En face* (p. 201) sont des exemples où les fenêtres, murs, toits prennent une forme concrète. Les recueils

postérieurs comportent aussi des motifs géométriques qui remplissent l'espace des poèmes reverdiens – *Les murs des villes* (*Source du vent* 1929, p. 70).

La prépondérance conceptuelle d'une forme simple (carré, cercle) sur un objet concret est évident⁶. Si on parle d'un verre, dans „le champ de notre projection intérieure” apparaît qu'un objet bien déterminé quoique sans traits distinctifs. En effet, l'auteur omet les déterminants (adjectifs) car sa poésie doit être simple: „le verre en cheminée...”. Parfois il détermine ces objets à l'aide de métaphores qui fonctionnent comme de petites images poétiques: „La lampe est un coeur qui se vide”. Il est vrai que c'est un pas vers l'autonomie du lecteur qui réalise sa propre image. Or, toujours il est borné par les formes concrètes des objets qui guident et même captivent son imagination. La forme géométrique rend sa liberté au lecteur. Ainsi, la forme géométrique contribue à la réalisation du postulat de communication entre une oeuvre (littéraire, plastique) et le destinataire. Cette communication doit se baser sur le raisonnement.

La simultanéité et la technique d'inversement

Le problème de la simultanéité, évoqué au début, sera l'objet de mes analyses suivantes. Il devient pour nous important en tant qu'un des éléments qui prennent part à la création de l'image poétique chez Reverdy. Pourquoi? Cherchons une réponse dans la peinture cubiste. René Schneider écrit un peu ironiquement:

[...] Et puisque la vieille perspective n'est qu'une convention académique à rejeter, les plans se compénètrent au lieu de se masquer, comme dans les cristallisations géologiques. On représente avec leur triple dimension des choses qui sur la toile ne se peuvent regarder que d'un côté. Toutes les surfaces d'un volume à la fois [...]°.

Ces mots caractérisent la simultanéité dans le domaine de l'art plastique. Or, un seul terme n'y apparaît pas (lat. *simul*: en même temps). En effet ce procédé se fonde sur la présentation simultanée, réalisé à travers la transformation du solide en série d'applications, projetées sur le plan. Dans la peinture, la simultanéité est reliée étroitement à la forme. Cela concerne surtout la deuxième phase du cubisme que l'on nomme „analytique”.

Le problème de la simultanéité, très large, englobe plusieurs domaines de la création artistique (musique, cinéma, littérature, aussi bien que peinture et poésie). La littérature présente des événements qui se produisent simultanément, mais dont les lieux sont différents (distants)⁷. La simultanéité, qui apparaît dans la peinture, coïncide avec la technique que Reverdy exploite dans ses poèmes. Ces deux cas relèvent l'aspect stéréométrique (celui des formes et celui des événements). Les analyses suivantes ont pour but principal d'indiquer ces ressemblances.

La simultanéité dans l'image poétique de Reverdy se rejoint souvent à la technique de la présentation par l'inversement, visible dans les toiles des peintres

cubistes. Comme exemple citons le poème *Naissance à l'orage* (*Cravates de chambre* 1922, p. 379) où se dévoile d'ailleurs une simple forme géométrique (discutée avant):

Toute la face ronde
Au coin sombre du ciel
l'épée
la mappemonde
Sous les rideaux de l'air
Des paupières plus longues
Dans la chambre à l'envers
Un nuage s'effondre
La nuit sort d'un éclair

Le poème conserve la construction strophique. La régularité de la première strophe est bouleversée par la division du troisième vers. Ainsi le substantif „épée” forme un vers court, dissyllabique qui frappe l'attention du lecteur. Cette démarche influe favorablement sur la dynamique du poème. En effet, tout est soumis au motif central qu'est ici orage. La construction de l'ouvrage correspond en totalité au sujet. Dans les deux strophes qui forment tout le poème, Reverdy utilise des rimes croisées *ABAB*. La régularité par ce procédé et la dynamique font un ensemble spécifique, à la base duquel le problème de la présentation simultanée se dévoile. Il manque de clarté dans la première strophe, à vrai dire nous ne savons pas précisément s'il s'agit de la vision d'un espace extérieur, ouvert, ou si, comme le suggère la présence de certains objets (rideaux, mappemonde), c'est l'image d'une chambre (donc d'un espace fermé). C'est la deuxième strophe qui résout définitivement cette incertitude. Il s'agit surtout d'un vers où apparaît la technique qui nous intéresse: „...Dans la chambre à l'envers...”. Ces mots semblent être le point culminant du poème. Le complément circonstanciel de lieu situe le motif central: l'orage, dans l'espace fermé. Or, la locution adverbiale „à l'envers” change totalement le sens des mots précédents. Les deux parties du vers, „dans la chambre” et „à l'envers” ont leurs équivalents dans le texte du poème: l'épée, les rideaux, la mappemonde donnent l'idée d'une chambre. L'air, un nuage, un éclair, se cachent derrière l'adverbe „envers”. Il semble que la métaphore „les rideaux de l'air” conserve ici un sens double. Elle peut fonctionner comme une métaphore typique. Dans ce cas-là transparence, flottement seront les concepts (sèmes) exemplaires, communs pour deux substantifs composants. Alors la métaphore ajoute un nouvel élément à la vision poétique de l'orage. En même temps les deux mots (rideaux, air) complètent cette ambiguïté qui constitue une image simultanée. Une nouvelle image vient de naître. Deux espaces, intérieur d'une chambre et extérieur s'y infiltrent mutuellement. C'est une image cubiste. Deux éléments le prouvent: une liaison forte avec la forme (discutée déjà) et l'existence des motifs pareils chez Picasso. La peinture réalise la technique du renversement liée souvent à la présentation des silhouettes humaines. Picasso – le chirurgien, déplace des membres anatomi-

ques. Parfois il dégage des organes intérieurs (par exemple *Grand nu au fauteuil rouge* 1929)⁸. Ainsi l'espace du corps humain s'approche de l'espace de la chambre renversée.

.. Dans la chambre à l'envers
Un nuage s'effondre
La nuit sort d'un éclair...

Voilà le grand finale d'une petite composition cubiste. C'est une lutte entre la lumière et les ténèbres qui s'infiltrent. L'infiltration mutuelle des espaces et des couleurs concerne aussi la peinture cubiste. Dans le poème de Reverdy la nuit triomphe.

Dans la plupart des cas, la poésie de Pierre Reverdy sépare les deux techniques. Or, le contraire combiné parfois avec la simultanéité n'est qu'un des problèmes que nos réflexions abordent.

Autres aspects de la simultanéité chez Pierre Reverdy

La simultanéité apparaît aussi dans les poèmes en prose. Ceux qui se rapportent à la mer développent son aspect stéréométrique. Il convient de noter une coexistence des sujets marins (mer, navigation, ports, bateaux, matelots etc.) et des idées d'une recherche éternelle. Il est facile de deviner que seul l'auteur qui ne s'arrête jamais, se cache derrière.

Le poème intitulé *Vieux port* (*Etoiles peintes* 1921, p. 307) est plein de représentations poétiques liées à la mer:

... Le matelot chante contre le mur, la femme chante.
Les bateaux se balancent... Le port s'allonge, le bras
se tend vers un autre climat...

Encore une fois l'auteur utilise des phrases simples, construites sur la base de deux ou trois éléments: sujets, verbes ou sujet, verbe, complément. Elles forment des images poétiques superposées. Cette disposition lui permet de capter quelques événements à la fois. En effet l'auteur met en évidence l'aspect spatial de la simultanéité.

Les bateaux se balancent et en même temps le matelot chante. Ces vers relèvent encore une autre manière de la présentation simultanée. Celle-ci est transportée dans la sphère de l'expérience physique des matelots: „...tous les cadres sont pleins de souvenirs...”. Ces images simples, sereines et vives sont également comblées de nostalgie, des souvenirs règnent. Nous ne connaissons pas leur contenu. Nous pouvons supposer et nos suppositions peuvent être justes. La chanson du matelot, ses pensées, le transportent loin... vers un autre climat où d'ailleurs le port s'oriente. Ajoutons que les verbes de mouvement (se balancer, s'allonger) rendent la présentation dynamique. Elle correspond à la navigation, donc au déplacement

en mer à bord d'un bateau (bien sûr si nous l'acceptons comme le sujet de souvenirs des matelots). Nous découvrons une ambiguïté entre ce qui est „ici” (le port) et „là-bas”, le monde qui vit dans la conscience des matelots. Nous trouvons un procédé analogue dans le *Temps de mer (La belle au bond, 1929, p. 37)*, poème du même cycle mais d'un autre recueil: „...Des matelots chantent en dépliant le soir avec leur voiles...”. Le motif des matelots soude les deux poèmes. Il semble qu'ils forment une unité, sauf que la construction du dernier est développée par des adjectifs:

... Orient étale ses mystères, sur la pierre dure du quai.
Leurs yeux sont pleins d'images imprécises. Et leurs
souvenirs dans des sacs bien garnis...

La métaphore des sacs bien garnis, accorde de l'importance aux souvenirs des matelots. „Ici”, dans une ville maritime, tout endroit évoque le voyage, la navigation. On ressent partout le goût de l'aventure. Les mystères de l'Orient sur la pierre du quai, ce sont sûrement des marchandises, présentées admirablement par le poète. Chaque ville qui possède le port en est pleine. La mer (l'océan) c'est une immensité. Or, dans deux poèmes, elle fonctionne plutôt comme un élément qui soude des espaces différents (des terres, des continents). En effet, il semble que l'immensité de la mer importe peu. L'imagination des matelots la néglige. La présentation accumulée de nombreux lieux, jadis visités, se met au premier plan.

... les visions lointaines se rapprochent
Les pays se mêlent aux climats...

L'aventure attire les matelots. Ce qui va arriver, maintenant devient encore plus mystérieux et en cela séduit les hommes curieux. Pour l'instant les visions lointaines ne sont pas déterminées. Un jour elles s'accompliront. Or, ce qui importe vraiment, se déroule en ce moment. Les matelots sont dans le port. Bien qu'ils ne le quittent pas, leurs pensées les transportent loin. De nombreux lieux apparaissent au moment. En effet, c'est l'espace qui change, mais avec l'espace change le temps. Le passé, le présent, et le futur se mêlent. Ce serait le cas de l'aspect temporel de la simultanéité. Or, celui-ci est possible quand le temps change, mais le lieu reste invariable. La lecture des poèmes ne nous permet pas de déterminer les lieux dont rêvent des matelots. „Ici” le port, où ils se réfugient, constitue un espace de base qui fonctionne comme un lieu réel. C'est le point de départ aussi bien pour eux-mêmes (les matelots quittent le port physiquement) que pour la pensée (les souvenirs des matelots). Le motif du port rejoint les fragments cités ci-dessus. Le port forme un espace physique, évident pour le lecteur, ce que Reverdy, le prosateur souligne en le présentant d'une manière presque documentaire. Nous voyons donc des bateaux qui se balancent, une femme chantant, des voyageurs qui attendent le départ et beaucoup d'autres images liées à la mer. Reverdy introduit dans cet espace un second, celui des souvenirs et des rêves des matelots. C'est une autre

dimension. Elle concerne leur vie psychique, cachée à l'auteur, d'où vient la présence des „visions lointaines”. Ces dernières nous sont déjà connues quoiqu'elles soient indéterminées. Les pays visités et imaginés forment le troisième espace qui se compose de plusieurs lieux sur la terre. Ces trois éléments (espaces) s'infiltrent mutuellement et apparaissent presque simultanément⁹.

Citons quelques vers de *Tard la nuit*:

... La table où ils se sont assis
Le verre en cheminée
La lampe est un coeur qui se vide
C'est une autre année
Une nouvelle ride
Y aviez-vous déjà pensé
La fenêtre déverse un carré bleu...

Regardons le fonctionnement de la „lampe” et de la „fenêtre”. La manière particulière de la présentation distingue les deux objets. La lampe est soulignée par la métaphore du coeur. C'est la réalisation pratique du postulat reverdien qui concerne le rapprochement de deux réalités (images tirées du réel) éloignées. Le résultat dépasse positivement nos désirs. Nous obtenons une vision forte qui influe sur notre imagination: „La lampe est un coeur qui se vide”. La fenêtre est un objet atemporel, accentué de la technique de l'inversement. Les deux sont des motifs plastiques, presque transportés d'une toile (pas forcément cubiste). Cet aspect de la simultanéité est très important pour la poésie de Pierre Reverdy. Il s'agit d'une coexistence des éléments poétiques et plastiques, réalisés dans le cadre d'un poème. Ajoutons que toute l'oeuvre de Reverdy est pleine de motifs pareils souvent inattendus, dont l'imagination et le lyrisme frappent le lecteur. Citons par exemple un vers du poème *La jetée (Les ardoises du toit, p. 196)*: „...La voile est un morceau du port qui se détache...”.

Le poème *Orage (Les ardoises du toit, p. 188)* apporte une autre vision de la fenêtre, encore plus impressionnante:

.. La fenêtre
Un trou vivant où l'éclair bat
Plein d'impatience...

Un autre produit de l'imagination de l'artiste vient du poème *Flot berceur (Cravates de chambre, p. 351)*: „...Le phare a glissé ses ciseaux dans les draps du soleil...”.

Et encore un exemple, le début du vers «Jour monotone» où Reverdy réalise son image suggestive:

A cause de l'eau le toit glisse¹⁰
A cause de la pluie tout se fond...

Maintenant il est impossible de placer ces fragments dans le contexte de tout poème. D'ailleurs, ce n'est pas nécessaire. Ces images vraiment fortes sont des

noyaux des poèmes. Elles y introduisent des éléments plastiques. Ainsi elles entraînent l'aspect pictural de la simultanéité. Chaque recueil conserve des images pareils. Rien d'étonnant: Reverdy réalise dans ses vers ses réflexions théoriques concernant l'image poétique.

Les analyses confirment la complexité du problème liée à la simultanéité. De nombreux vers reverdiens la conservent. Ainsi, par exemple, le poème intitulé (*Quelques poèmes* 1916, p. 67) grâce aux images quasi surréalistes, mais sélectionnées soigneusement, adapte la technique des papiers collés, propre au cubisme synthétique. C'est presque „le collage poétique”, développé d'ailleurs par Apollinaire. Il faut que nous nous rendions compte, dans le cadre de nos recherches, de différentes espèces de la simultanéité. Cette technique par sa nature dépasse le seul aspect cubiste. La simultanéité n'est qu'un instrument du cubisme, or c'est un instrument indispensable, sans lequel le cubisme n'existe pas. Des références faites à la peinture de Picasso indiquent l'enchaînement du cubisme et de la nouvelle technique. Picasso ou Braque ont profité dans leurs toiles des idées de la simultanéité déjà existantes. Reverdy, qui s'occupait du cubisme aussi bien en théorie que dans ses poèmes, considérait indirectement cette technique en l'utilisant dans ses vers. Nous n'avons pas besoin d'énumérer tous les poèmes où ce procédé se dévoile. En effet, de nombreux vers comportent au moins un des aspects de la simultanéité que nous rassemblons ci-dessus:

- la présence simultanée des éléments plastiques et des images purement poétiques,
- la coexistence de la simultanéité appuyée sur le mouvement et les changements de l'espace,
- les juxtapositions des images „le collage poétique”.

Il est difficile de confronter directement les oeuvres des peintres cubistes et la création poétique de Reverdy. Les analyses des poèmes présentées cherchent à réaliser cette confrontation. L'existence des motifs géométrisant le monde poétique, la construction spécifique des vers simples, souvent privés d'adjectifs où l'objet perd sa valeur symbolique et devient un élément stable, invariable, la synthèse d'images poétiques qui soudes des réalités plus au moins éloignées, finalement le rôle de la typographie qui organise ces images, sont des facteurs qui rapprochent la poésie reverdienne du cubisme.

La lecture de ce travail évoque la question concernant l'existence de la poésie cubiste. Les critiques qui s'occupent du modernisme l'ont posée plusieurs fois. Leurs points de vue sont souvent contradictoires. Aujourd'hui nous sommes sûrs que la poésie cubiste comme équivalent de l'art plastique ne peut pas exister. En effet, il est impossible de relier deux domaines dont les techniques de présentation sont totalement différentes. Nous savons déjà que c'est l'existence des éléments du cubisme dans la poésie qui a provoqué la querelle autour de ce mouvement.

Mon travail indique la forme et la simultanéité. Les deux sont propres aussi bien au cubisme qu'à l'oeuvre de Pierre Reverdy. D'où vient d'ailleurs le rôle du poète dans mes réflexions. Et pourtant la forme géométrique n'était qu'un des éléments qui ont déterminé l'image lyrique de Reverdy. Sa poésie très simple, très suggestive est une poésie de création – dirais-je après l'auteur – pas d'intention, une poésie pure. Ces traits majeurs décident de son caractère plastique. Bien sûr, il existe d'autres aspects (par exemple métaphysiques ou psychologiques) qui distinguent Pierre Reverdy. Quant à eux, ils n'importent pas tellement ici, car le véritable objet de ces réflexions est le cubisme.

Notes

¹ I.F. Walther, *Pablo Picasso 1881–1973*, Benedict Taschen, Köln, 1992, p. 51.

² P. Reverdy, *Nord-Sud. Self Defense et autres écrits sur l'art et la poésie (1917–1926)*, Flammarion, Paris 1968.

³ P. Reverdy, *Poèmes en prose 1915* [dans:] *Plupart du temps*, Gallimard, Paris 1992, p. 35.

⁴ A. Balakian, *Pierre Reverdy et le matério-mysticisme de notre époque. Hommage à Pierre Reverdy*, numéro spécial de revue: „Entretiens sur les lettres et les arts” 1975, p. 37.

⁵ D'après Pierre Reverdy, *Image* [dans:] l'oeuvre collective *Nord-Sud. Self Defense...* Selon Reverdy, le mot rapproche deux réalités. Les adjectifs y ajoutent de l'affection qui provoque le resserrement de l'image, ce qui nuit à sa netteté.

⁶ R. Schneider, *L'art français du XIX^e et XX^e siècles*, Paris 1930, p. 170.

⁷ S. Wyslouch, *Problematyka symultanimizmu w prozie*, W.N.U. im. A. Mickiewicza, Poznań, 1984, p. 9.

⁸ P. Picasso, *Grand nu au fauteuil rouge 1929*, huile sur toile, Musée Picasso, Paris.

⁹ Les poèmes marins sont discutés par R. Lubas-Bartoszyńska dans son article intitulé *Jesteśmy twoim obliczem, o Francjo* [dans:] „Poezja” 1988, octobre.

¹⁰ Les exemples cités par M. Żurowski, *Reverdy*, „Przegląd Humanistyczny” 1990, n°6.