

## LA SAVEUR DU RÉEL

Braque puis Aragon l'ont répété : le collage, dans la peinture cubiste, révèle une attention nouvelle portée par l'artiste à l'objet et au monde extérieur. Il procède d'une intention réaliste ou, du moins, d'une volonté de confronter les signes iconiques aux signes de la réalité quotidienne. On peut se demander si, à la même époque, les poètes, dont nous savons qu'ils étaient en relation confraternelle avec les peintres, n'ont pas subi la même attraction. Sans prétendre attribuer la même étiquette cubiste à des langages différents, ni rouvrir une querelle vidée de son objet par les poètes eux-mêmes dès 1917, il est légitime de supposer que des artistes débattant des principes esthétiques avec l'intensité que l'on sait, aient répondu par une pratique analogue à des sollicitations semblables. Disons bien analogue et non pas identique, dans la mesure où peinture et poésie ne travaillent pas le même matériau. *Alcools*, *La Prose du Transsibérien*, *La Lucarne ovale*, *Le Cornet à dés*, *Calligrammes*, *Les Ardoises du toit* et *Kodak (Documentaire)*, autant de titres qui sont à la fois incitation à la lecture et annonce d'un contenu, comme il se doit, mais aussi référence à la réalité extérieure, à un savoir d'expérience banale. C'est ce que, reprenant le titre d'un poème en prose de Reverdy (publié en 1915), on pourrait nommer « la saveur du réel ». Le collage, en poésie, s'exerce de la même façon qu'en peinture, bien qu'il ne soit pas aussi immédiatement perceptible. Il prend pour matériau tout fait le verbal, auquel il inflige toutes sortes de manipulations, mais aussi le textuel, le déjà écrit, donc prêt à être réutilisé.

\* \* \*

En poésie, le recours massif au langage oral, à la conversation banale, aux propos perçus dans la rue se fait jour dès avant la guerre. Il revêt les formes du collage pur (le prélèvement opéré sans sélection), du collage aidé (le prélèvement est redécoupé et recomposé), enfin de la combinaison à valeur esthétique. Mais, dans tous les cas, il procède du même souci de confronter le langage parlé et le langage écrit, de les rapprocher et, partant, de réduire l'écart, imposé par l'usage, entre les deux formes d'expression.

Tristan Tzara rapporte (dans son essai *Gestes, ponctuation et langage poétique, Europe*, janvier 1953) qu'Apollinaire avait fait sténographier des conversations, tenues dans un restaurant et dans un train, qu'il avait publiées dans *Les Soirées de Paris* sous la signature de G. P. Fauconnet. Rarement reproduit, voici le début de la seconde :

## CONVERSATION

échangée un dimanche, en seconde classe dans le train de Paris à Chelles (dép. 11 h 41, arr. 12/01) entre un mari, sa femme et un jeune homme de leur connaissance.

*Les silences sont indiqués par des points.*

LA FEMME. — Il y a trois ou quatre stations, je crois, pas ?

LE JEUNE HOMME. — Je sais pas.

LA FEMME. — Ah.

LE MARI. — Non, nous sommes bien arrivés, plutôt en avance : moins vingt, 41 ? 43 ? non 41. Pas beaucoup de monde...

*(Départ du train)*

LA FEMME. — Ça en mange de la place, un chemin de fer, quelque chose.

LE MARI. — Oui.

LA FEMME. — Ah, oui !...

LE MARI. — Comme ça tu auras de la poussière sur les yeux... Comme ça, tu auras de la poussière.

LA FEMME. — Chocolat Menier là-bas.

LE MARI. — Félix Potin.

LA FEMME. — Annexe... Nous allons avoir une journée superbe, une journée chaude.

LE JEUNE HOMME. — Quel tas de charbon.

LA FEMME. — Quel tas de charbon.

Là. Il a brûlé une station.

Encore un dépôt : Dépôt des sucres... J'aimerais pas demeurer comme ça.

LE JEUNE HOMME. — C'est quelque chose.

LA FEMME. — J'aimerais pas demeurer là la nuit... Il va vite... Nous allons peut-être arriver directement à Chelles... Nous allons peut-être arriver directement à Chelles... Pantin !

[...]  
*Les Soirées de Paris* n°26-27,  
juillet-août 1914.

Que l'attribution soit attestée ou non importe peu : il est de fait que, placée dans une revue artistique, cette conversation, avec son caractère décousu, ses *inserts* publicitaires, ses ellipses, etc., apparaissait comme un *ready-made* à la Duchamp ou, très exactement, un collage pur. De la même façon que Marcel Duchamp déplaçait un objet usuel pour l'exposer dans un Salon, il y avait prélèvement d'une suite de propos et insertion dans un contexte autre. On ne saurait dire si le résultat de cette opération donnait une scène de théâtre ou un poème ; mais l'acte artistique est certain, par le choix répété de l'auteur, par le contexte de l'énonciation.

Aussi fidèle soit-il, le procès de translation souligne les

différences entre la langue écrite et la langue parlée (gestes, intonations, pauses) et surtout l'absence du contexte situationnel. Comme dira Éluard sur un papillon dada : « Le langage n'est pas sténo-sténo. »

Reverdy en fait la démonstration, qui s'y reprend à deux fois avant de livrer cette image kaléidoscopique (ou phonographique) :

## BAR

- Les cinquante louis que je lui ai pris me sont restés sur l'estomac
- Pour un coup pareil c'est donné
- On peut toujours risquer l'as dans la combine
- Vous descendrez au métro Vavin
- La même qui en avait trop pris vient de mourir

(P. REVERDY, *Le Voleur de Talan*, 1917).

Au cours de la lecture orientée (sur l'axe syngtagmatique) du roman-poème, ce passage, dépourvu de marques typographiques spécifiques, se donne à lire *simultanément* comme une conversation perçue dans un café, où les interlocuteurs sont indifférenciés, et comme l'amorce de plusieurs intrigues possibles. Ceci étant confirmé par les formules d'enchâssement, à l'ouverture de la séquence : « Il est onze heures allons prendre l'apéritif » ; et à la clôture : « Tous les journaux parlent du dernier crime de la rue Lepic. » Tout porte le lecteur à croire que les phrases ici alignées sont d'authentiques collages verbaux, tant elles semblent évidentes, écho quotidien de la vie. Or le brouillon publié en note des œuvres complètes laisse voir le travail nécessaire pour parvenir à une telle authenticité apparente :

- Cinquante louis pour un coup pareil. C'est donné !
- T'es pas fou de risquer l'as dans cette combine.
- Si trèfle à quatre n'était pas tombé...
- Mag... tap... A la bastille.
- Vous descendrez au métro Vavin.
- La même Chipotte qui en avait trop pris < elle est morte > vient de mourir.
- Le dernier crime de la rue Lepic.
- Tous les journaux du soir en parleront.

(P. REVERDY, *Le Voleur de Talan*,  
Flammarion, 1967).

Les transformations d'une séquence à l'autre montrent bien que le poète a éprouvé la nécessité de remanier l'ensemble découpé dans l'univers verbal du lieu public pour l'intégrer à son œuvre et produire sur le lecteur un effet de réel.

En vérité, cet effet n'est perceptible que par contraste avec l'ensemble du texte ou avec son support matériel, comme la revue, dans notre premier exemple. On a beaucoup disserté sur les poèmes-conversations d'Apollinaire, dont *Lundi rue Christine* constitue le paradigme, en quelque sorte, en oubliant

de les lire comme ce pour quoi ils se donnent : des collages de paroles insérés dans un énoncé poétique. Il ne sert à rien d'identifier et de chercher à donner un sens à chaque réplique : c'est l'ensemble du poème qui fait sens avec ses greffes de paroles, comme un papier collé de Picasso. Il importe que ce dernier se soit servi d'un fragment de journal pour, surchargé d'un trait unique, l'insérer dans une *Tête d'homme* (1913) ; mais il n'est d'aucun intérêt pour personne de lire les bribes de texte ici collées. Ce qui compte par-dessus tout, c'est le changement de matériau et le *déplacement* qu'il subit. Il en va de même dans le poème où une formule familière provoque la surprise, où, surtout, le lecteur a le sentiment de faire irruption au centre de multiples conversations qu'il cherche à relier entre elles. Mais le collage est une opération perverse. Si elle rapproche, globalement, la poésie de la vie en plongeant le lecteur dans une atmosphère de café, par exemple ; si la reproduction des propos dispense de les inventer, il n'en demeure pas moins que le prélèvement sépare les propos du sujet de l'énonciation, les laisse en l'air comme les rabelaisiennes paroles gelées. En somme, privées de locuteur naturel, elles s'offrent à tous. Cependant, en feignant de s'effacer derrière la rumeur publique et multiple, le poète ne fait qu'affirmer davantage son rôle puisque c'est lui qui sélectionne les propos, les dispose sur la page blanche et les coule dans son propre discours.

\* \* \*

Il ne faudrait pas, cependant, minimiser l'apport qu'entraîne, de surcroît, l'emploi d'un tel matériau verbal. En opérant sur le discours de la place publique, le poète travaille le tissu social. Ce n'est pas par hasard que les peintres cubistes découpent des morceaux de journaux et que les poètes, à la même époque, reproduisent des conversations de café, des messages radio, des slogans publicitaires et des lieux communs. D'un même mouvement, les artistes font entrer dans leurs œuvres les moyens d'expression qui assurent la cohésion sociale, ces formules toutes faites, prêtes à penser, qui vous donnent l'impression que la communication passe sans difficulté. En même temps qu'ils rapprochent la langue écrite de la langue parlée (ou tout au moins les confrontent sur le même plan), nos auteurs adoptent les attitudes ludiques caractérisant l'usage populaire de cette dernière : clichés, calembours, paronomases.

Au beau milieu d'une évocation de l'atelier du peintre, c'est soudain une étiquette qui nous saute aux yeux, chez Cendrars :

« Nous garantissons la pureté absolue de notre sauce tomate. » (*Atelier*, 1919)

ou encore la phrase la plus répandue sur les murs parisiens, chez Reverdy :

« Défense d'afficher. » (*Trajet de terre*, 1916)

Fragments du discours contraignant de l'ordre social, messages publicitaires ou extraits de la sagesse des nations, tout fait usage à ce niveau, et surtout dans les titres de recueils ou de poèmes. « Sur les dix doigts », « La Vie dure », « Pour le moment », « Grandeur nature », « Tête perdue », Il reste toujours quelque chose », « Par tous les bouts », « Peine perdue », tels sont quelques-uns des titres de *La Lucarne ovale* (1916). Les poèmes de l'édition originale n'en comportant pas, on ne saurait dire s'ils ont servi de matrices de composition. Mais Reverdy les ayant ajoutés dès la première édition des *Epaves du ciel* (1924), il est sûr qu'ils fonctionnent désormais comme matrice de lecture, conditionnant, par une référence initiale à une formule stéréotypée, notre appréhension du poème. Au demeurant, la démarche de cet apôtre de la poésie moderne n'est pas dépourvue de duplicité : il me semble que souvent, chez lui, un cliché dissimulé est à l'origine d'une image forte, ainsi le moulin à café « broyait du noir comme dans nos têtes » ou encore ce jour « que dirige un poing encore irrité » rencontré dans les brouillons du *Voleur de Talan*, évidemment issu du point du jour ! La formule peut engendrer une métaphore filée, en quelque sorte, avec : « Le rire de cristal des roches. » (*Les Ardoises du toit*, 1918), où s'agglutinent deux locutions figées.

Mais c'est évidemment Max Jacob qui use avec la plus grande maîtrise de ce langage tout prêt dont une légère chi-quenaude souligne l'inanité sonore :

Robert ne faisait rien pour ne pas perdre de temps à travailler : il le perdait peut-être autrement. S'il eût eu quelque tâche, il n'eût pas su s'en tirer, aussi n'en prenait-il pas. Robert ne faisait rien, ce qui vaut mieux que de faire mal, et ceci ne l'empêchait pas de mal faire.

*Le Cornet à dés*, 1917.

N'est-ce pas lui qui, par un simple retournement de formule, un de ces chiasmes dont est friand le langage populaire, ouvre les portes de l'infini poétique ?

Il y a des nuits qui finissent dans une gare. Il y a des gares qui finissent dans les nuits. *Ibid.*

André Billy affirmait que la vague du calembour, en poésie, datait de Max Jacob et d'Apollinaire. On pourrait, certes, leur trouver des précurseurs, mais ils sont bien les premiers à avoir voulu concilier cette forme éminemment populaire de création verbale avec la poésie. Sur le manuscrit d'un de ses *Calligrammes*, Apollinaire reproduit soigneusement cette dénomination en forme de carte de visite clouée à un poteau :

LES CÉNOBITES  
TRANQUILLES.

Marie-Jeanne Durry et, après elle, Jean-Claude Chevalier (*Europe*, décembre 1966) ont démontré la fonction créatrice du calembour chez Apollinaire. Peut-être convient-il d'insister sur l'aspect carnavalesque d'une telle pratique. Le poète d'*Alcools* ne se contente pas de recueillir la fiente de l'esprit qui vole, il l'affiche au premier plan, montrant par là son mépris des conventions esthétiques et, à l'inverse, son inclination pour les jeux verbaux du populaire. De même Max Jacob : « En repassant, j'irai chez la blanchisseuse. » Changement de contexte d'un même segment homophone, à peu près (« Le toit c'est quatre »), palindromes, tels sont les ressorts d'un langage à double entente que la poésie n'hésite pas à ramener à elle dans le même temps qu'elle pratique le collage verbal.

Avec la contrepétrie et la paronomase, le sémantisme des vocables se trouve humilié, mis à la traîne des sons, et soudain rajeuni par ce traitement décapant. A nouveau Max Jacob sera notre guide en ce domaine, comme il l'a été, n'en doutons pas, pour toute une génération poétique :

Quand on est par malheur devenu un gueux fou, prononça Victor Matorel que je rencontrai employé du métropolitain prodiguant des amabilités aux voyageurs de première classe, il ne faut point paraître un fougueux, ou bien le propriétaire de cette chaste nuque, qui est l'eunuque, on l'enverrait à Saint-Maurice se faire faire un complet blanc !...

*Saint Matorel, 1911*

Parler en cette occasion de fatrasie, de tradition de grande rhétorique, c'est se refuser à comprendre le mouvement de fond qui rapproche la littérature — et singulièrement la poésie — de la vie contemporaine, en lui faisant admettre la même pratique ludique, en n'excluant pas le hasard, l'incongru, le spontané, la facilité. Jeux de mots et collages verbaux sont désormais de même nature, puisqu'ils travaillent le même signe linguistique.

\* \* \*

Entendons bien : nous parlons d'un même signe linguistique, relevant de ce que Martinet appelle le langage de la double articulation, mais il est clair que l'effet n'est pas le même quand je dis : « Non mais... fiche-moi la paix... laisse-moi tranquille » et quand je le lis dans un recueil poétique de Cendrars (*La Prose du Transsibérien*), surtout dans l'édition originale dite du *Premier Livre simultané* illustrée par Sonia Delaunay. C'est même cet effet de discordance ou d'étrangeté qui rend le collage manifeste (par exemple dans *Lundi rue Christine*

dont je parlais plus haut). A l'opposé le collage textuel ou scriptural n'est pas immédiatement perceptible puisqu'il entremêle des écritures, des suites de signes en tout point semblables. De fait, j'ai pu montrer ailleurs (*Cahiers du xx<sup>e</sup> siècle* n° 5, 1975) que le collage textuel, quand il s'assumait comme tel, apparaissait toujours encodé d'une manière ou d'une autre. Soit par des indices explicites, soit par des références culturelles, soit encore par quelque signe de piste placé par l'auteur dans une autre partie de son œuvre. Bien qu'il ne soit pas le seul à pratiquer le collage de textes, Cendrars est sans doute celui qui présente la gamme la plus étendue dans ce type de manipulations. Qu'il prenne un article de journal (*Dernière Heure*), une relation de voyage dans les îles du Pacifique (*Mee too buggi*) des passages entiers du *Mystérieux docteur Cornélius* (Dans *Kodak*), ou encore qu'il emprunte à ses propres textes, il procède aux mêmes opérations de transformation (par suppression, addition, substitution) que nous avons entrevues précédemment au sujet des conversations de café. Le texte est bien manipulé comme un matériau d'usage courant, disponible pour tous. Dès lors qu'il est identifié, le collage textuel, jouant sur une réalité préexistante a, de nouveau, la saveur du réel. Un réel très particulier, fait de mots assemblés par d'autres, constituant une réalité en soi.

C'est pourquoi l'ensemble de *Kodak*, fait, on le sait, de textes empruntés à Gustave Lerouge (voir *Europe*, juin 1976) justifie le sous-titre *Documentaire* : montage de séquences relatives au Nouveau Monde. Apollinaire n'agit pas autrement avec ses propres fragments, composés à des époques différentes, dont il tire un effet poétique par le contraste qui les lie (ainsi de l'aubade et de la réponse des Cosaques Zaporogues dans *La Chanson du mal-aimé*). Hétérogène, assemblage de passages de différentes tonalités, le montage a la diversité du vivant. S'opposant, encore une fois, aux canons de l'esthétique classique, les poètes considérés s'approchent de la réalité.

A la limite, le calligramme, au moyen duquel le discours poétique tend à désigner d'emblée l'objet dont il traite, en remotivant les signes, apparaît comme un effort complémentaire pour atteindre ou êtreindre le réel.

Le calligramme, écrit Massin, c'est, si l'on veut, l'écriture, le dessin de la pensée ; c'est le chemin le plus court emprunté par l'expression pour matérialiser celle-ci et imposer au regard une vision globale de l'écrit. *La Lettre et l'Image*, 1970

Observons ceux d'Apollinaire : loin de rivaliser avec la peinture, ne sont-ils pas l'équivalent de maints graffiti enfantins ? N'ont-ils pas pour objectif de signifier par la forme une présence réelle d'objets aux lignes simples que le contenu sémantique justifiera ?

Allons plus loin : formulant une définition de l'image poétique comme « rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées » (*Nord-Sud*, n° 13, mars 1918), Reverdy énonce le principe même du collage, tel qu'ici nous l'entendons. En effet, que peut être une « réalité » dans la pensée d'un poète ignorant les leçons de Saussure ? Certainement pas l'objet, le référent lui-même, mais son signe à double face. Est-ce trop solliciter le texte si je dis que de telles réalités se rencontrent, préformées, dans tout écrit, quel qu'il soit ? Les dadaïstes n'auront pas un grand chemin à parcourir quand ils juxtaposeront des mots pour faire jaillir l'étincelle de leur rencontre sur la page ; les surréalistes non plus quand ils composeront leurs poèmes à l'aide de formules découpées dans les journaux (voir *Le Corset mystère* de Breton). Mais ces deux mouvements prétendent ne faire appel qu'au hasard, tandis que Reverdy veut justifier la métaphore, autrement dit le collage. C'est en quoi leurs rhétoriques diffèrent.

\* \* \*

Couvrant pour une compréhension profonde de la vie, dont il aide à reproduire la structure dans le texte poétique, le collage littéraire, à l'époque cubiste, met en relief l'usage de l'hétérogène comme valeur esthétique et comme principe de composition. Rompant radicalement avec l'esthétique classique et la norme scolaire, il ouvre sur la modernité, qui est acceptation du vivant, du complexe, voire du contradictoire.

Rapprochement de réalités ou de signifiants, l'ambiguïté du collage textuel est là. Opérer sur des mots, c'est bien travailler avec la matérialité du texte (qu'on se serve ou non de colle et de ciseaux ne change rien à l'affaire), et, partant, découper pour l'arranger à sa guise un produit social. Les protestations d'Apollinaire et de ses compagnons témoignent qu'ils entendaient s'en rapporter à la nature et à la vie. Mais, ce faisant, par l'opération de découpage et de réintégration dans un ensemble littéraire nouveau, ils ne pouvaient échapper à la pure réalité textuelle, à cet « art de grande réalité » que Reverdy invoquait au fronton de *Nord-Sud*, dont il avait bien vu qu'il procédait d'une démarche en deux temps, de retrait et d'intégration. Le dépassement était inscrit dans le texte : de la saveur du réel on allait bientôt atteindre la réalité de la saveur.

Henri BÉHAR.