

L'*ekphrasis* face au cubisme

Marie-Cécile Febvre Flory

Université d'Aix-Marseille

Résumé: L'*ekphrasis* s'inscrit dans les rapports fructueux qu'entretiennent la littérature et la peinture. Pourtant, avec l'effritement de la représentation qu'initie le cubisme, ces deux arts perdent ce qui faisait leur point commun. L'*ekphrasis* devient alors difficile : comment décrire une peinture « muette », une peinture dont l'essentiel n'est pas dans ce qui est représenté ? Le cubisme, dans sa volonté de repenser le rapport à la représentation du réel en refusant de se ranger à une conception académique de la peinture (perspective, organisation spatiale, utilisation des couleurs, sujets typiques, etc.), a passionné les poètes : André Salmon, Jean Cocteau, Blaise Cendrars, Guillaume Apollinaire et Pierre Reverdy ont écrit sur ce mouvement pictural. Dans leur critique d'art, on peut constater à quel point la peinture cubiste les a poussés à repenser leur rapport à la peinture et à la critique, afin de parvenir à exprimer ce qui fait la particularité de cet art. Les écrivains s'attachent ainsi à décrire les tableaux comme des objets matériels et pas seulement comme des images, et à retranscrire aussi leurs émotions. Mais c'est surtout la poésie qui leur donne la possibilité de décrire autrement cette peinture, de manière à créer dans l'esprit du lecteur un équivalent poétique à la création picturale.

Mots clés: littérature, peinture, *ekphrasis*, critique d'art, poésie, correspondance des arts, Reverdy, Apollinaire, Cendrars, Salmon, cubisme

Abstract: The *ekphrasis* belongs to the productive relationships between literature and painting. However, with the erosion of representation initiated by cubism, these two arts lose the only thing they have in common. Writing an *ekphrasis* becomes more difficult as we may wonder how one can describe a « mute » painting, a painting whose main part is not in what is represented. The cubism, in its will to rethink the representation of reality, by refusing to follow an academic conception of painting (prospect, spatial organization, use of colors,

typical subjects, etc.), fascinated the poets: André Salmon, Jean Cocteau, Blaise Cendrars, Guillaume Apollinaire and Pierre Reverdy wrote on this pictorial movement. Their art criticism show how much cubist painting has forced them to reconsider their relationship to painting and criticism, in order to express the particularity of this art. The writers aim at describing paintings as physical objects and not just as images, and at expressing their feelings when confronted to them. But above all, it's poetry which provides them the possibility to draw, with words, the best picture of this painting, and to create, in the reader's mind, its poetic equivalent.

Keywords: literature, painting, *ekphrasis*, art criticism, poetry, correspondence of the arts, Reverdy, Apollinaire, Cendrars, Salmon, cubism.

Décrire une œuvre d'art est, par nature, une opération difficile dans la mesure où cela implique un processus de traduction d'un art dans un autre. Il s'agit en effet de faire percevoir la richesse d'un tableau, par exemple, grâce à un texte littéraire. On se trouve ainsi dans une relation transartistique¹ qui met le langage au défi de faire visualiser au lecteur l'œuvre d'art, voire de lui faire ressentir la même chose que s'il se trouvait devant un tableau. L'*ekphrasis* était d'ailleurs, à l'origine, un exercice de rhétorique qui permettait de révéler les meilleurs orateurs, avant de devenir l'un des outils privilégiés des critiques d'art. Diderot, par exemple, s'essayait dans les textes de ses *Salons* à représenter à ses lecteurs les tableaux, à une époque où l'accès à leurs images était très difficile. L'*ekphrasis* s'inscrivait alors dans les rapports fructueux que peinture et poésie (et plus généralement la littérature) entretenaient et que la formule d'Horace « *ut pictura poesis* » exprimait. Mais, jusqu'alors, ce qui la rendait possible était le référent commun qui articulait les rapports entre ces deux arts : la *mimesis*, et à travers elle, la figure. Rappelons en effet que, pour le philosophe esthéticien Eugène Souriau, peinture et littérature (dont la poésie), quoique ayant différentes *qualia* (qualités sensibles), appartiennent toutes deux aux arts qu'il classe dans le cercle des arts représentatifs (Souriau 1969 : 126). Ce point commun facilitait les affinités et les correspondances entre ces deux domaines, si bien que la description du tableau s'apparentait souvent à la description du réel représenté par le tableau. Il était évident que les écrivains analysaient aussi la façon dont le peintre usait de la forme et de la couleur, mais ce en s'appuyant sur ce qu'il figurait avant tout.

La peinture moderne, et plus spécifiquement la période cubiste, a singulièrement compliqué ce rapport au réel et, par répercussion, le rapport à l'*ekphrasis*. S'il est vrai que le cubisme n'a pas complètement rompu avec la représentation puisque l'on y reconnaît toujours des paysages, des objets, parfois des personnages, il apparaît néanmoins que celle-ci s'est complètement effacée derrière le travail de la matière même de l'art, comme l'écrit Georges Braque dans ses *Cahiers* (Braque 1994 : 30) : « Le peintre ne tâche pas de reconstituer une anecdote, mais de constituer un fait. » Certes, la peinture est un « fait pictural » bien avant le cubisme, mais ce que le peintre met en évidence ici est l'idée que, dans les tableaux cubistes, la représentation de la réalité n'est plus l'objectif du peintre et que les toiles ne sont pas conçues comme des reproductions exactes ou idéalisées du réel. Et c'est justement cette rupture avec la *mimesis* qui a fait détester à Claudel la peinture cubiste, car il y voyait (principalement chez Picasso) un outrage à la figure humaine, donc un blasphème, dans la mesure où l'homme, pour lui, était à l'image de Dieu. Il reste donc, dans ses écrits sur l'art, fidèle à la description mimétique d'une peinture figurative (Brunel 1991 : 107).

Cet éloignement de la *mimesis* qu'initie le cubisme, mettant le sujet au second plan en peinture, rend la transartialité beaucoup plus complexe. En effet, à partir du moment où l'essentiel du tableau échappe à l'*ekphrasis* telle qu'elle était mise en œuvre jusqu'alors, les poètes se voient obligés de trouver d'autres manières de décrire les tableaux. Cela peut expliquer pourquoi le cubisme, dans sa volonté de repenser le rapport à la représentation du réel, en refusant de satisfaire à une conception académique de la peinture (perspective, organisation spatiale, utilisation des couleurs, sujets typiques, etc.), a passionné de nombreux poètes : André Salmon, Jean Cocteau, Blaise Cendrars, Guillaume Apollinaire et Pierre Reverdy ont écrit à la fois des textes critiques, mais aussi des textes poétiques sur ce mouvement pictural. La diversité de ces écrits permet de saisir les problématiques que soulève la description des œuvres d'art. On peut en effet y percevoir combien le cubisme s'est révélé une source de remise en question du langage et notamment de sa fonction descriptive : l'*ekphrasis* étant un passage obligé de la critique d'art, il est intéressant de voir comment ils sont parvenus à dépasser les difficultés liées à la description des tableaux

cubistes, à la fois dans leurs textes critiques sur la peinture, mais surtout dans leurs productions poétiques.

Le cubisme : une peinture « muette »

La peinture cubiste met le discours descriptif à l'épreuve dans la mesure où elle empêche les écrivains d'utiliser les techniques traditionnelles de l'*ekphrasis*, qui consistent à permettre au lecteur de visualiser la toile en présentant ses caractéristiques dans un ordre cohérent, que ce soit en fonction de l'organisation des plans, de la disposition des éléments du tableau, etc. L'absence de profondeur, la modification des rapports entre les éléments qui composent les tableaux, de même que l'absence quasi totale d'intérêt représentée par leurs sujets mettent à mal la conception traditionnelle de la peinture. Apollinaire le rappelle, dans *Les Peintres cubistes* : « Beaucoup de peintres nouveaux ne peignent que des tableaux où il n'y a pas de sujet véritable » (Apollinaire 1991b : 8). Rappelons que beaucoup de tableaux cubistes représentent des éléments du quotidien, comme des verres, des carafes, des guitares, choisis principalement pour leurs qualités plastiques. Si bien que le problème qui se pose pour décrire la peinture cubiste est que ce qui est montré sur la toile n'est pas ce qui fait l'intérêt de celle-ci. Pour Eliane Formentelli, c'est bien cette rupture avec la *mimesis* qui est à l'origine de ce bouleversement:

La perte d'un référent commun, entre littérature et peinture (thème, sujet, histoire, motif, scène) ruine, par le refus de la figuration réaliste, la rupture avec la représentation, le meurtre de l'image, cet espace de connivence, faux lieu commun, qui permettait à la peinture, dans l'ordre classique, romantique, impressionniste, d'incarner la poésie ou littérature, à la poésie de parler la peinture. [...] Le cubisme *déréalise* l'objet plastique, qui devient ainsi objection au verbal. (Formentelli 1981 : 134)

En refusant la narration, parfois même la figuration (on pense à la phase hermétique du mouvement en 1910), la peinture cubiste propose une autre approche de l'art, laquelle a d'ailleurs profondément déstabilisé le public qui ne savait plus comment appréhender ces tableaux. Car, au-delà de la question des mots par lesquels décrire cette peinture non mimétique, se pose la question de ce que suscitent chez le spectateur ces toiles, et qu'évoque Bernard Vouilloux dans *La Peinture dans le texte* : pour lui, la figure picturale ainsi créée représente une « puissance *absolue*, au sens littéral de puissance non-liée: à la figure

illustrative, narrative, à la figure figurative qui représente un modèle ou raconte une histoire, elle aurait substitué la figure figurale » (Vouilloux 1994 : 90). On peut comprendre ce terme de « figural » dans le sens que lui donne Lyotard, et qui sera aussi repris par Deleuze, comme quelque chose à voir et à ressentir que l'on ne peut dire, qui déborde le discours, et ce, même si le figural conserve un référent. Cette idée ne peut qu'entrer en résonance avec la peinture cubiste, qui, quoique restant une peinture figurative, contient un sens qui dépasse la signification² de ce qui est montré sur les toiles. Reverdy évoque en effet, dans *Une aventure méthodique [Georges Braque]*, la difficulté que l'on peut avoir à la comprendre : « Les tableaux seront là, muets, irréfutables. Ces tableaux, dont personne, aujourd'hui, ne sait rien dire » (Reverdy 2010b : 1264). On comprend ici le problème qui se pose aux écrivains et aux poètes pour rendre compte de ce mouvement pictural, problème qui ne cessera de s'intensifier au fur et à mesure que la peinture donnera plus de place à l'abstraction.

On peut ainsi constater que malgré leur grande production critique, les *ekphrasis* sont très peu présentes dans les textes des poètes qui nous intéressent. Ils privilégient les descriptions très rapides, identifiant une ou deux caractéristiques des tableaux représentés, ce que fait par exemple Cocteau dans son texte sur Picasso : « D'abord, les tableaux, souvent ovales, sont des camaïeux beiges d'une grâce abstraite » (Cocteau 1996 : 28). La description s'arrête là, empêchant le lecteur de se représenter davantage les tableaux dont il est question. Apollinaire fait de même dans son article sur le *Salon des Indépendants* de 1911, où il décrit une toile : « Le gros effort de Le Fauconnier a abouti à *L'Abondance*, riche composition, sobre de couleurs et où les formes des figures, des objets et du paysage sont conçues dans un même esprit et se lient excellemment par l'accent et la sensibilité » (Apollinaire 1991b : 318). On reconnaît dans ces deux extraits des termes qui annoncent une *ekphrasis* : chez Cocteau, le terme générique « tableaux » annonce une description collective des œuvres de Picasso, tandis que celle-ci se fait plus précise chez Apollinaire, qui référence le tableau en mentionnant son titre et son auteur. On peut aussi observer que ces deux *ekphrasis* usent du vocabulaire spécifique de la peinture (« camaïeux », « composition », « couleurs », etc.), ce qui permet au lecteur de s'imaginer certains aspects des toiles. Pour autant, ces descriptions sont très fragmentaires: de la phrase de Cocteau, le lecteur peut

seulement dégager des constantes dans les œuvres cubistes, leur couleur générale et la forme des toiles ; et de la phrase d'Apollinaire, il peut comprendre qu'il s'agit d'un paysage, bien construit, mais aucun détail sur ce qui est représenté ou l'aspect précis du tableau. Il n'est donc plus question de décrire le tableau comme une scène de la vie réelle, comme cela se faisait lorsque les tableaux avaient une dimension mimétique, mais bien comme un objet à deux dimensions, sur lequel sont peintes des formes et des couleurs.

Ecrire des *ekphraseis* de tableaux cubistes s'avère difficile, et l'on voit alors que les poètes ne veulent pas que leurs textes se focalisent sur ce qu'ils considèrent comme purement secondaire : Cocteau, par exemple se refuse à décrire les particularités des toiles cubistes : « j'ai [...] glissé sur les papiers collés, le sable, le liège, les différences de matière du commencement du cubisme, car ils relèvent de la critique descriptive, séduction à laquelle je voudrais ne plus me laisser prendre » (Cocteau 1996 : 39). Cette critique « descriptive » est pour lui une facilité, une pente naturelle que la critique a longtemps suivie, mais surtout une impasse, puisqu'elle est incapable de rendre compte correctement d'un tableau de Picasso, et manifeste l'incapacité du langage à traduire ce qui passe par le sens de la vue. On sent le même problème dans le texte d'Apollinaire *Les Peintres cubistes*, lorsqu'il évoque Fernand Léger :

Ce n'est pas une transposition stupide où l'on a appliqué quelques habiletés de faussaire. Il ne s'agit pas non plus d'une œuvre dont l'auteur a fait comme tous ont voulu faire aujourd'hui. Il y en a tant qui veulent se refaire une âme, un métier comme au xv^e ou au xvi^e siècle, il y en a de plus habiles encore qui vous forgent une âme du siècle d'Auguste ou de celui de Périclès, en moins de temps qu'il faut à un enfant pour apprendre à lire. Non, il ne s'agit point avec Léger d'un de ces hommes qui croient que l'humanité d'un siècle est différente de celle d'un autre siècle et qui confondent Dieu avec un costumier, en attendant de confondre leur costume avec leur âme. (Apollinaire 1991b : 42)

Cette description par la négative montre bien le défi linguistique auquel est confronté le poète, et la difficulté de trouver des éléments de référence qui lui permettent d'évoquer l'univers du peintre. Décrire par le menu un tableau cubiste comme cela se faisait pour les tableaux plus académiques s'avère un exercice presque impossible. Jean Paulhan, auteur de plusieurs ouvrages sur le cubisme, s'essaye à l'exercice à propos du papier collé

d'un peintre dont il refuse de donner le nom dans *La Peinture cubiste* et ne cache pas combien le résultat est décevant :

Voici le premier, qui est très simple : il s'agit d'un quelconque galon de tapisserie, collé sur un morceau de papier. Le galon représente une corbeille de roses, trois fois répétée sur fond noir, ornée de tous les dégradés de la perspective aérienne ; cependant deux ou trois lignes au crayon Comté, sur papier blanc, évoquent vaguement un pot à tabac. Une de ces lignes se prolonge à la craie sur le noir du galon. C'est tout. (Paulhan 1970 : 113)

La dernière phrase a pour fonction de signaler au lecteur que l'auteur lui-même est conscient de la simplicité de ce qu'il décrit. Paulhan ne cherche pas à nous faire croire à une magnificence du tableau, mais à nous montrer que son intérêt réside ailleurs. Les poètes se voient en fait obligés de repenser leur rapport à la description :

La description du tableau ne peut plus compter sur les formules d'une tradition, mais inventer à chaque fois (dans) le langage qui fait parler l'œuvre – et à chaque fois selon un plus haut risque, s'il est vrai que, venant à toucher sa limite figurale, « le contour des figures, piège que tend le langage », pour Yves Bonnefoy, aurait dévoilé ce qu'il appelle ailleurs « la puissance infirme » de celui-ci. (Vouilloux 1994 : 91)

La difficulté de l'ekphrasis, si elle se révèle dans la peinture moderne, existe aussi avec la peinture mimétique : rendre lisible une œuvre qui n'existe que par la vue s'apparente à une traduction, et comme toute traduction, s'avère intrinsèquement irréalisable. Apollinaire lui-même le réalise lorsqu'il découvre en 1907 la toile à l'origine du cubisme, *Les Demoiselles d'Avignon* : « Le soir dîné chez Picasso, vu sa nouvelle peinture : couleurs égales, roses de chair, de fleurs, etc., têtes de femmes pareilles et simples, têtes d'hommes aussi. Admirable langage que nulle littérature ne peut indiquer, car nos mots sont faits d'avance. Hélas ! » (Apollinaire 1991a : 142). Cette différence profonde entre le langage et l'image, et les moyens propres qui sont les leurs explique pourquoi, selon Michel Deguy, « il y a chez l'écrivain, "le philosophe de l'art", une sorte de jalousie des pouvoirs de l'image, un regard de désir vers les puissances de l'art "sacré", et, partant, une nostalgie qui tourne à la nostalgie de la théologie de la transfiguration » (Deguy 1994 : 257). On peut donc se demander comment les poètes, mis au défi de décrire une peinture dont l'essentiel ne

réside pas dans ce qu'elle représente, parviennent à dépasser cette résistance et à renouveler par là même le genre et la pratique de l'*ekphrasis*. Les artistes doivent trouver le moyen à la fois de faire justice aux tableaux en traduisant ce qui les rend dignes d'intérêt, et de faire évoluer l'exercice rhétorique que cela représente pour lui garder toute sa force et sa puissance suggestive.

L'*ekphrasis* dans le discours critique des poètes : décrire la pure picturalité des œuvres d'art

Le sujet des toiles passant au second plan de la description, les poètes privilégient l'utilisation d'un vocabulaire plus spécifique à la peinture, dans la mesure où celle-ci devient l'élément central du tableau. On peut ainsi observer l'importance que prend la couleur dans les textes des poètes, puisque, comme l'explique Bernard Vouilloux, « S'il n'y a plus à nommer la figure, il reste à "tenter de réinventer un autre type de discours", un discours de la ligne, de la couleur – de ces deux, d'un coup, que la tradition occidentale tint longtemps pour antagonistes » (Vouilloux 1994 : 94). On trouve dans les entretiens radiophoniques de Blaise Cendrars la description d'un tableau de Fernand Léger, *Paysage*, dans laquelle la couleur est primordiale :

Tout ce bleu des lumières qui vire au violet, le jeu, l'éclairage des nuages, qui est presque lunaire, et alors ce que tu appelles la racine, qui pourrait être un de ces saules étêtés, comme on en trouve en bordure des champs, en bordure des ruisseaux, et qui est presque une apparition... (Cendrars 2006 : 270)

On le voit, l'évocation de la couleur prévaut dans cette description, qui fait aussi la part belle à la lumière, donnant un aspect presque fantastique au tableau. La matière de la peinture est aussi l'un des éléments que les peintres mettent en évidence et l'on trouve dans *Les Peintres cubistes* d'Apollinaire une mention particulière de celle-ci à propos, à nouveau, des tableaux de Fernand Léger : « Mais cette peinture est liquide, la mer, le sang, les fleuves, la pluie, un verre d'eau et aussi nos larmes, avec la sueur des grand efforts et des longues fatigues, l'humidité des baisers » (Apollinaire 1991b : 44). On peut observer comment l'*ekphrasis* quitte la description pure et simple pour proposer à la place un

discours plus poétique, en l'occurrence une accumulation qui décline des termes métaphoriques de la matière de la peinture particulièrement évocateurs.

Les poètes cherchent aussi à privilégier dans leurs descriptions ce qui relève des qualités propres de la peinture, et pour ce faire se refusent à interpréter symboliquement ce qui est représenté sur les toiles. Dans son texte *Picasso et son œuvre*, Pierre Reverdy décrit ainsi les personnages du peintre : « Ses personnages sont magnifiquement immobiles – uniquement plastiques et ce sont les qualités supérieures de son art tout entier » (Reverdy 2010a : 588). Cet intérêt pour la qualité purement picturale fait disparaître toute anecdote que pourrait prêter le littérateur, ou le mauvais critique, aux tableaux cubistes : le poète montre combien il ne faut pas chercher à faire parler cette peinture qui se veut « muette ». Pour Lyotard, le cubisme oblige en fait le spectateur à sortir de la lecture, pour user d'un autre mode de perception³, de telle sorte que le genre de l'*ekphrasis* se voit aussi obligé de se réinventer. On peut observer comment André Salmon, un poète proche de Picasso, décrit le travail du peintre à propos de la toile dont Apollinaire n'arrivait pas à rendre la richesse, *Les Demoiselles d'Avignon* (Salmon 1912 : 43) :

Elle comporte six grands nus féminins ; leur dessin est d'un rude accent. Pour la première fois, chez Picasso, l'expression des visages n'est ni tragique ni passionnée. Il s'agit de masques à peu près délivrés de toute humanité. [...]

La grande toile aux figures strictes et sans éclairage ne demeura pas longtemps en son état premier. Bientôt Picasso s'attaqua aux visages dont les nez furent les premiers, pour la plupart, situés de face en forme de triangle isocèle. L'apprenti sorcier interrogeait toujours les enchanteurs océaniques et africains.

Peu après, ces nez apparurent blancs et jaunes ; des touches de bleu et de jaune donnaient du relief à quelques corps. Picasso se composait une palette limitée et de tons brefs correspondant rigoureusement au dessin schématique. (Salmon 1912 : 43)

L'anecdote est complètement effacée de cette description, et le poète ne s'intéresse qu'à la dimension plastique du tableau et aux conditions de sa genèse : plus de personnages ici, mais des « nus », des « visages », voire des « masques » (en référence à l'influence de l'art africain sur le peintre), qui apparaissent grâce au dessin de l'artiste, et auxquels on n'essaye pas de trouver une quelconque expression. Ce point de vue explique

l'omniprésence du vocabulaire pictural, et principalement celui des formes et de la couleur, qui transforme presque l'*ekphrasis* en une description, non du tableau, mais du travail du peintre. Salmon parvient ainsi à rendre dans sa description la pure picturalité de la peinture, et ce malgré la gageure que cela représente de traduire dans un art les qualités propres à autre.

Le dernier élément privilégié par les poètes pour décrire les toiles cubistes est l'effet que produisent les tableaux sur les spectateurs. L'une des plus longues descriptions que l'on puisse trouver dans l'ensemble de la critique d'art des écrivains contemporains du cubisme concerne une toile qui n'est pas vraiment cubiste, mais orphique. La proximité des deux mouvements picturaux nous incite à la prendre en compte pour voir comment Apollinaire use de l'*ekphrasis* de façon plus complète. Il décrit alors *La Ville de Paris* de Robert Delaunay, qu'il a pu découvrir au Salon des Indépendants en 1912 :

Voilà un tableau franc, noble, exécuté avec une fougue et une aisance auxquelles nous n'étions plus accoutumés. A gauche la Seine, Montmartre, à droite la tour Eiffel et des maisons, au centre trois corps élancés et puissants que les censeurs disent copiés de Pompéi et qui sont cependant la grâce et la force française, comme les avait conçues Jean Goujon. La simplicité et la hardiesse de cette composition se combinent heureusement avec tout ce que les peintres français ont trouvé de neuf et de puissant depuis plusieurs générations. Aucune prétention, aucun désir d'étonner ou d'être obscur et voilà une œuvre de première importance qui marque une date dans la peinture moderne. Maintenant les artistes des jeunes écoles oseront aborder des sujets et les interpréter plastiquement... (Apollinaire 1991b : 437)

Après avoir commenté le travail du peintre, Apollinaire décrit rapidement les éléments de la composition de telle manière que le spectateur peut se représenter à peu près le paysage urbain et ses personnages. C'est ainsi que l'*ekphrasis* traditionnelle se voit transformée de manière à proposer aux lecteurs non une description précise de l'apparence des tableaux, mais plutôt une description de l'effet que les tableaux provoquent chez le poète. Pour le marchand d'art Daniel-Henri Kahnweiler, critique et spécialiste de l'art cubiste, le tableau est lui-même le fruit d'une émotion ressentie par le peintre :

Le peintre est un homme qui éprouve le besoin impérieux de fixer son émotion sur une surface plane, au moyen de lignes et de figures d'une ou plusieurs couleurs. Je dis bien son *émotion* et non un objet

en dehors de lui. Cet objet dans le monde sensible n'existe pour lui que par son émotion, et c'est à elle qu'il attribue une valeur exemplaire qui le pousse à la perpétuer en la communiquant à tous, afin que tous les hommes la partagent. (Kahnweiler 1946 : 102)

Il est donc normal que le poète, quand il cherche à décrire le tableau, s'attache à transmettre aussi l'émotion qu'il ressent et qui découle de celle que le peintre a voulu communiquer. Dans l'exemple du tableau de Delaunay décrit par Apollinaire, on perçoit d'une part la profonde admiration d'Apollinaire pour le travail de Delaunay, et d'autre part les émotions qu'il ressent devant l'œuvre grâce aux termes « hardiesse », « simplicité » et « heureusement ». Il utilise aussi un lexique délibérément affectif lorsqu'il décrit les tableaux, comme il le fait dans le compte rendu du salon d'Automne de 1913 lorsqu'il évoque le *Portrait de l'éditeur Figuière* « dont la fantaisie insolente et bouffonne est une merveilleuse manifestation de joie robuste et saine au milieu de l'esthétisme périmé de ce Salon trop automnal » (Apollinaire 1991 : 537) ou à propos de *La Femme à l'ombrelle* de Metzinger : « si l'on est sensible à la beauté de la matière, à la variété des formes, à la souplesse des lignes, à la fantaisie de la composition, on ne peut regarder avec indifférence cette toile délicieuse » (*Idem* : 617). Si les références aux tableaux sont parfaitement claires et nous invitent à lire ces extraits comme des *ekphraseis*, on distingue qu'il s'agit, plutôt que d'une description du tableau lui-même, de celle de l'effet que ceux-ci produisent sur lui. Lorsqu'il écrit sur *L'Equipe de Cardiff, troisième représentation* de Robert Delaunay, il ne décrit absolument plus les joueurs et la tour Eiffel qui occupent l'essentiel du tableau, mais il explique plutôt en quoi il s'agit d'une « peinture suggestive et non pas seulement objective qui agit sur nous à la façon de la nature et de la poésie ! » (*Idem* : 537). Toute œuvre se révélant « ouverte » dans le sens que lui a donné Umberto Eco⁴, on peut dire que sa réception par les spectateurs fait partie intégrante de ce qui la définit et la caractérise, ce dont les artistes modernes sont bien conscients. Si bien que, comme l'écrit Bernard Vouilloux, « Aujourd'hui, si nous sommes encore des "spectateurs", ce serait à la façon des sujets impliqués dans leurs propres visions, comme Michaux l'était dans les peintures des fous et des toxicomanes » (Vouilloux 1994 : 94). Décrire l'œuvre, c'est donc aussi décrire sa réception et l'*ekphrasis* se doit de tenir compte de la réception des peintures dans sa traduction littéraire et poétique. Ainsi Reverdy raconte combien est importante pour lui la

relation qu'il tisse avec le tableau : « Entre le tableau et moi, il peut naître une émotion très pure. C'est une nouvelle chose, une nouvelle existence. Et c'est la constatation de cette nouvelle existence qui peut émouvoir, ravir, transporter » (Reverdy 2010a : 1352). Cette émotion que ressentent les poètes devant le tableau, d'une essence si particulière et si « pure » (terme très fréquent, tant chez Reverdy que chez Apollinaire), les amène à rendre compte différemment du tableau. L'auteur des *Peintres cubistes* décrit ainsi l'univers pictural de Picasso :

Contrastes délicats, les lignes parallèles, un métier d'ouvrier, quelquefois l'objet même, parfois une indication, parfois une énumération qui s'individualise, moins de douceur que de grossièreté. On ne choisit pas dans le moderne, de même qu'on accepte la mode sans la discuter. (Apollinaire 1991b : 25)

Cet extrait est intéressant dans la mesure où l'on voit résumées toutes les nouvelles pratiques de l'*ekphrasis* : l'intérêt pour le travail du peintre, celui pour la matière même de la peinture, « contrastes » et « dessin », et l'effet que produisent les œuvres sur le spectateur. La syntaxe (avec la phrase averbale) mime aussi le surgissement des impressions dans la conscience du poète au moment où il veut rendre compte des œuvres de Picasso. Il semble bien que la peinture cubiste ait forcé l'*ekphrasis* à redéfinir son rapport à la peinture, à prendre acte qu'avec l'avènement d'une nouvelle forme de peinture, il fallait, pour rendre compte du tableau, cesser de le décrire comme une image, pour le traiter à la fois comme un objet matériel et comme un facteur d'émotion.

L'*ekphrasis* poétique : de la description à la révélation de la peinture cubiste

La poésie qui, dans sa dimension artistique, permet de dégager le texte du réel, s'avère ainsi le moyen privilégié de décrire un tableau ou, dans le cas d'une *ekphrasis* générale, l'œuvre d'un peintre. Pierre Reverdy a d'ailleurs qualifié le cubisme de « poésie plastique », dans le sens où le cubisme serait à la peinture ce que la poésie est à la littérature :

Je voulais dire que par les moyens nouveaux qu'il a introduits dans la peinture – par la prépondérance rendue à la conception – comme au temps des primitifs et par la direction constante de l'esprit dans son travail, Picasso avait élevé son art à un plus haut degré vers la poésie – que l'émotion ressentie

devant une de ses toiles d'un aspect tout nouveau ressortissait à celle que fait naître la pure, la véritable poésie. (Reverdy 2010a : 592)

Ce qualificatif de « poésie plastique » à propos du cubisme incite à interroger le rapport que ce mouvement pictural entretient avec le genre poétique, et plus particulièrement avec l'*ekphrasis*, si problématique avec la disparition de la figuration mimétique. En qualifiant la peinture ainsi, on peut comprendre aussi que se joue ici une nouvelle étape du *paragone*, la rivalité entre les arts telle qu'elle était envisagée à la Renaissance. Pour rendre compte d'un art, le meilleur moyen ne serait-il pas d'user d'un art qui puisse lui être comparable ? Baudelaire lui-même avait évoqué dans son Salon de 1848 dans « A quoi bon la critique ? » l'idée que seule la poésie pouvait rendre compte de la peinture :

Je crois sincèrement que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique ; non pas celle-ci, froide et algébrique, qui sous prétexte de tout expliquer, n'a ni haine ni amour, et se dépouille volontairement de toute espèce de tempérament ; mais – un beau tableau étant la nature réfléchi par un artiste – celle qui sera ce tableau réfléchi par un esprit intelligent et sensible. Ainsi le meilleur compte-rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie. (Baudelaire 1976 : 418)

A partir du moment où la peinture naît d'une émotion, cherche à en procurer une, alors la poésie se révèle le meilleur moyen de décrire cette œuvre. Le poète s'y est d'ailleurs essayé autant dans des textes en prose que dans certains de ses poèmes, comme dans « Les Phares ». On peut préciser d'ailleurs que lorsque l'on évoque la poésie de certaines *ekphraseis* poétiques, on inclut aussi celles qui relèvent de la prose poétique, telles qu'elles peuvent surgir sous la plume d'écrivains, au sein d'un texte qui n'est pas forcément poétique en lui-même. On pense ainsi à certains passages des *Peintres cubistes* d'Apollinaire, ouvrage qui, quoique fabriqué à partir de plusieurs extraits de textes critiques du même auteur publiés dans des revues, s'élève par moment au rang de texte poétique, notamment grâce à la puissance des images évoquées. Et c'est ainsi que l'on peut analyser l'une des caractéristiques de l'*ekphrasis* poétique, lorsque l'écrivain évoque l'œuvre de Braque : « Voici donc Georges Braque. Son rôle fut héroïque. Son art paisible est admirable. Il s'efforce gravement. Il exprime une beauté pleine de tendresse et la nacre de ses tableaux

irise notre entendement. Ce peintre est angélique » (Apollinaire 1991b : 27). La simplicité du début du texte, avec ses phrases courtes à la construction épurée, ne doit pas masquer la dimension poétique que prend ensuite la description de l'effet que les tableaux de Braque ont sur les spectateurs. En effet, le poète use d'une métaphore originale, qui déplace dans l'esprit du public la « nacre » qu'il voit sur les œuvres du peintre. La préciosité de l'image s'explique dans la mesure où, pour L. C. Breunig, ce terme ne renvoie pas à une couleur ou une matière particulière des tableaux cubistes : « Mais si c'est le cérébral qui domine, il fusionne néanmoins avec le spirituel chez ces deux poètes-peintres ; et l'emploi du mot "entendement" comme objet d'"iriser" communique cette fusion : c'est comme si l'on disait que l'intellect est illuminé par un arc-en-ciel » (Breunig 1981 : 63). Les images poétiques sont donc un moyen pour les poètes de communiquer aux lecteurs celles qui leur viennent à l'esprit devant des toiles cubistes. Cocteau fait de même à propos de Picasso, et l'on a vu comment il se désintéressait d'une description « descriptive », voulant privilégier une évocation de l'univers du peintre. Il est ainsi intéressant de lire la suite d'un extrait mentionné plus haut :

Après, les toiles s'humanisent et les natures mortes commencent à vivre de cette étrange vie qui n'est autre que la vie même du peintre. Les raisins de l'art ne pipent plus les oiseaux. L'esprit seul reconnaît l'esprit. Le trompe l'esprit existe. Le trompe l'œil est mort. (Cocteau 1996 : 28)

Le passage semble mimer la découverte des tableaux, et la première impression, consacrée à leur description objective est immédiatement évacuée pour laisser place dans un second temps à une approche de la peinture de Picasso plus sensible, qui se traduit par la personnalisation des toiles. En décrivant les tableaux comme des êtres vivants, Cocteau met en évidence le fait qu'ils prennent leur autonomie par rapport au réel qu'ils représentent et ont une existence propre.

L'*ekphrasis* poétique a finalement moins pour but de nous décrire les toiles d'un peintre que de nous les évoquer (à prendre au sens de *e-vocare* : « appeler », « faire apparaître »), dans la mesure où le langage poétique recherche une connaissance plus sensible, ici de la peinture. Cocteau, dans *Plain-Chant*, évoque la peinture de Picasso dans un poème qui fait alterner les alexandrins et les hexasyllabes selon un rythme régulier.

L'anachronisme de ces strophes dignes de Malherbe est d'autant plus savoureux que ces vers valorisent l'art avant-gardiste de Picasso et dénigrent celui exposé dans les musées :

J'ai peine à soutenir le poids d'or des musées,
Cet immense vaisseau.
Combien me parle plus que leurs bouches usées
L'œuvre de Picasso.
Là, j'ai vu les objets qui flottent dans nos chambres,
Trop grands ou trop petits,
Enfin, comme l'amour mêle bouches et membres,
Profondément bâtis !
Les muses ont tenu ce peintre dans leur ronde,
Et dirigé sa main,
Pour qu'il puisse, au désordre adorable du monde,
Imposer l'ordre humain. (Cocteau 2010 : 302)

Ce qui est intéressant ici est la manière dont Cocteau mêle les éléments qui appartiennent à une approche descriptive de la peinture de Picasso à des images profondément poétiques : ainsi les objets aux proportions modifiées, caractéristiques du cubisme, se voient associés à des rapports amoureux dans une comparaison originale. Un autre élément notable se situe à la fin du poème où l'évocation des Muses, assez traditionnelle, se voit remotivée avec la déification de Picasso qui fait régner « l'ordre humain » dans ses toiles. C'est ainsi que le poète, en s'appuyant sur des éléments concrets observés dans les tableaux, parvient à construire un sens qui n'est pas celui signifié dans ces œuvres purement plastiques, mais qui renvoie néanmoins le lecteur à l'univers créatif du peintre. André Salmon dans son recueil *Peindre* procède de même, lorsqu'il consacre l'un de ses poèmes à Picasso et un autre à Survage. Dans le premier, on retrouve clairement des éléments qui font référence aux procédés de la peinture cubiste :

[...] Le bel acrobate
Mondain
Si beau,
Androgyne
Androgyne unijambiste

Ganymède mutilé !
Mutilé ?
Bah !
De ma place
Et de la tienne, Pablo,
Du fauteuil 46
Ou du fauteuil 115...
Bah !
De profil,
Avec un œil de face ! (Salmon 1928 : 227)

Les mentions du profil et des différents points de vue sur l'acrobate rappellent, sans pour autant donner la référence précise d'un tableau, le travail de Picasso sur la dislocation des éléments, de même que l'univers du cirque, si apprécié par les peintres et les poètes de cette époque. Mais Salmon ne se contente pas de décrire l'œuvre, il la fait vivre par le biais de son poème, comme s'il était lui-même intégré au tableau. On retrouve ainsi cette dimension évocatoire du poème, qui fait exister aux yeux des lecteurs le sujet même du tableau. Par ailleurs, la brièveté des vers, qui ne dépassent pas sept syllabes, participe de cette évocation, dans la mesure où chacun d'eux peut rappeler les facettes qui s'articulent sans se fondre dans les toiles cubistes. On est bien alors dans une interprétation de l'*ekphrasis* qui laisse de côté la pure description afin de dépasser la difficulté que représente la peinture cubiste pour le langage. Comme Françoise Lucbert l'explique à propos de la peinture symboliste :

Mais le poète ne met pas au jour le sens d'une œuvre, il le révèle, il n'explique pas un travail, il l'interprète ; il ne décrit pas les œuvres, il les évoque ; il n'édifie ni le public ni les artistes, il leur sert de guide artistique. Comme le critique romantique, il idéalise les tableaux qui peuvent devenir plus beaux sous sa plume. Critique-poète au même niveau que le peintre puisque son texte se donne à lire comme l'équivalent pictural de l'œuvre picturale. (Lucbert 2005 : 159)

S'écartant du *logos*, la poésie ouvre l'*ekphrasis* au *muthos*, et devient une manière de révéler la peinture au lecteur. Dans *Pour tenir tête à son époque [Fernand Léger]*, Pierre Reverdy rend hommage au peintre et à l'ami qu'il vient de perdre, évoquant son œuvre sans

donner de référence précise à un tableau. Il fait donc une *ekphrasis* générale de l'univers pictural de Fernand Léger, comme on peut l'observer dans cet extrait :

Des hommes turbulents et d'aspect impassible, de grands rouleurs qui fauchent l'océan et franchissent les fleuves d'un seul pas, entre les ponts fragiles, mais qui ne se baigneraient jamais dans les rivières de peur d'en interrompre le courant.

Des constructeurs déconcertants qui se débarrassent d'une ville plus lestement qu'on ôte son veston.

Entre deux maisons sans défense, d'un bout à l'autre du trajet, ce pourrait être un arc-en-ciel ou un fil aérien greffé sur quelque cheminée d'usine, un signal rouge et vert ou encore un tube souterrain de l'enfer que le ver tenace et silencieux perfore comme un fruit raté par le soleil.

*

**

Et ces hommes s'abordent là, en pleine rue, en pleine vie, entre les lignes, avec autant de précautions qu'en prennent les navires de haut-bord en se croisant quand ils approchent du mouillage. (Reverdy 2010b : 1319-1320)

On reconnaît une référence implicite à une toile de Léger avec la mention des « constructeurs », titre d'un tableau montrant des ouvriers en train de construire un bâtiment, mais les autres éléments qu'il utilise ne semblent pas renvoyer à des tableaux précis. On identifie bien les personnages tels que Léger les peint, « impassibles », les couleurs de ses tableaux, « rouge et vert », et les formes en « tube » qui sont fréquentes dans ses toiles. Pourtant, la valeur de ce texte que l'on peut apparenter à un poème ne se situe pas dans cette reprise des éléments des tableaux de Léger, mais plutôt dans la manière dont elle les restitue. Tout se passe comme si Reverdy cherchait à recréer par la poésie la création picturale. C'est ainsi que le langage transforme les personnages de Léger en géants monumentaux, semblant habiter un monde moderne fait de ponts, de cheminée d'usine et de bâtiments, tandis que les diverses images illuminent le texte par la mention de « l'arc-en-ciel » et du « soleil ». Ce qui apparaît enfin, c'est que l'*ekphrasis* ainsi obtenue devient un objet nouveau, qui mêle autant l'œuvre picturale qui en est à l'origine que la sensibilité propre du poète qui l'a écrite. On a déjà vu que les écrivains, pour rendre compte du cubisme, décrivent leur impressions devant les œuvres, mais il s'agit ici de bien davantage : ne se limitant pas à raconter leurs émotions, ils cherchent au contraire à créer une œuvre

qui puisse traduire ce qu'ils ressentent de façon artistique. Et c'est bien ce que l'on observe dans ce texte de Reverdy, où il évoque l'univers pictural de Léger tout en l'intégrant à son propre univers poétique.

L'*ekphrasis* poétique de la peinture cubiste se voit abordée d'une manière qui vise à élargir son champ d'action : loin d'être une simple description, voire une évocation, elle s'impose avant tout comme une pure création, équivalente à la peinture. Il s'agit alors d'envisager ici la dimension « poétique » de l'*ekphrasis*, dans son sens de création du langage poétique, qui use des mots autant comme des choses que comme des signes, ainsi que l'explique Jean-Paul Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?* On est donc confronté à une sorte de mise en abyme de la création artistique, la peinture se voyant incluse dans la poésie, cet enchâssement permettant de redoubler la poéticité des œuvres cubistes. Ainsi, le poème de Blaise Cendrars sur Fernand Léger, issu des *Dix-neuf poèmes élastiques* et intitulé « Construction », montre bien comment, à partir d'une base référentielle, ici la vision d'un tableau de Léger⁵, surgit la poésie :

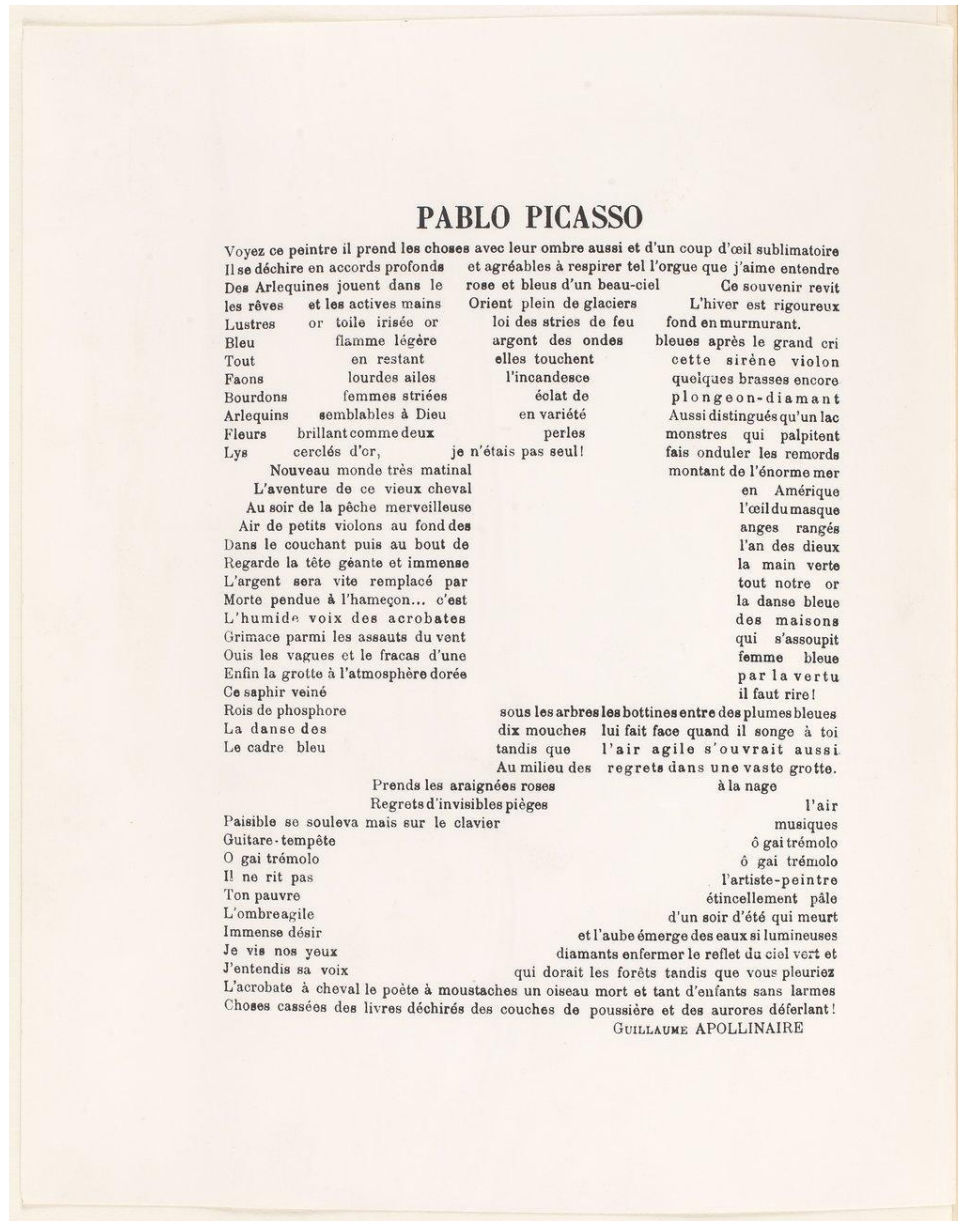
De la couleur, de la couleur et des couleurs
Voici Léger qui grandit comme le soleil de l'époque tertiaire
Et qui durcit
Et qui fixe
La nature morte
La croûte terrestre
Le liquide
Le brumeux
Tout ce qui se ternit
La géométrie nuageuse
Le fil à plomb qui se résorbe
Ossification
Locomotion
Tout grouille
L'esprit s'anime soudain et s'habille à son tour comme les animaux et les plantes
Prodigieusement
Et voici
La peinture devient cette chose énorme qui bouge
La roue

La vie
 La machine
 L'âme humaine
 Une culasse de 75
 Mon portrait (Cendrars 2001 : 122)

On peut voir que dans ce poème Cendrars évoque l'univers pictural du peintre, notamment en mentionnant « la couleur » dans un rythme ternaire qui rappelle à quel point c'est une donnée importante dans ses toiles, ainsi que « le brumeux », en référence aux nombreux nuages qu'il représente. Par ailleurs la mention de la « culasse » et du « portrait » du poète nous invite à supposer qu'il fait référence au portrait que Léger a fait de Cendrars à l'occasion de l'édition en 1919 de *J'ai tué*. Pour autant, on peut penser, avec Jean-Pierre Goldenstein, que le poème, comme la plupart des *Dix-neuf poèmes élastiques*, est assez hermétique : « [Il] a la particularité d'une belligérance au cours de laquelle la suprématie de toutes nos certitudes culturelles en matière de langage poétique se met à vaciller. Avec le surgissement de l'hétérogène, l'hégémonie du sens n'est plus assurée » (Goldenstein 1986 : 10). Ce qui peut apparaître au premier abord comme une *ekphrasis* de l'univers pictural de Fernand Léger se révèle en fin de compte un poème à la limite de la lisibilité, qui défie l'interprétation, et ne permet donc finalement pas de bien saisir l'univers pictural du peintre. Les vers s'enchaînent de manière arbitraire, sans que le lecteur puisse se l'expliquer rationnellement, si bien que le lien qui se tisse entre la peinture cubiste et cette forme de poésie est finalement plus riche de sens que si Cendrars décrivait clairement la peinture de Léger : le lecteur de son poème, comme le spectateur de la peinture cubiste, doit apprendre à recevoir ces œuvres, et notamment s'obliger à les appréhender comme des créations indépendantes de la réalité. Dans la poésie, il doit s'immerger dans l'opacité des mots et du langage, de même que le spectateur doit accepter que les peintres inventent avec le cubisme une nouvelle manière picturale.

Si la poésie remet en question le pouvoir signifiant des mots et valorise leur dimension formelle, alors l'*ekphrasis* véritablement descriptive, qui s'appuie sur la fonction référentielle du langage, se voit mise en péril, comme on vient de le voir. C'est Apollinaire qui trouve une issue à cette contradiction dans son article publié dans la revue *Sic* en mai

1917, qui se présente comme une page dactylographiée dans laquelle des formes apparaissent grâce à des vides du texte, qui ne sont pas forcément reconnaissables, mais où l'on peut notamment reconnaître un encrier et une guitare. Le texte en lui-même se présente comme une évocation de la peinture de Picasso, principalement inspirée par ses périodes rose et bleue, ce qu'indiquent la mention fréquente de ces couleurs ainsi que celle des « arlequin », « acrobate » et « enfants », ses principaux sujets pendant ces périodes. Pour Peter Read, cette page est faite pour être à la fois regardée et lue, au carrefour de la lisibilité et de la visibilité, comme une sorte de nouvelle variation sur le principe des calligrammes. Un article intitulé « Picasso vu par Apollinaire, Jean Cassou et Francis Ponge : regards de poètes sur un peintre », Florence de Lussy explique en détail la création étape par étape de ce poème-tableau. L'épreuve corrigée montre qu'à l'origine, le poète a suivi de très près le processus employé par Picasso dans le papier collé *Bouteille sur une table*⁶ : il a collé des formes découpées sur le corps d'un texte préétabli, masquant des phrases et interrompant des mots. Il a ensuite imposé de très nombreuses corrections sur le texte, remplaçant certaines phrases par des mots qui renforcent la cohérence et qui soulignent, par la répétition, certaines caractéristiques, comme la référence dominante à la couleur et à la musique. Il a placé des lettres majuscules en début de ligne, affirmant l'identité du texte en tant que poème, et complété enfin les mots tronqués, tout en conservant la forme des espaces blancs.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Œuvre d'art hybride, qui mêle art plastique et poésie, ce poème montre bien dans quelle mesure Apollinaire, par un renouvellement équivalent à celui qui a eu lieu en peinture, a réussi à renouveler l'ekphrasis en proposant une approche visionnaire de l'art. Et ce d'autant plus qu'il propose dans ce poème une sorte de synthèse de l'univers de Picasso, en mêlant les périodes rose et bleue, évoquées dans le texte, au cubisme auquel se rattachent les papiers découpés. On peut aussi apprécier une sorte d'équivalence entre la peinture cubiste et la forme du texte choisie par Apollinaire : pour Peter Read, « ce discours interrompu, porteur d'une réalité fracassée, à multiples facettes, rappelle nécessairement

l'aspect fragmentaire des grands tableaux cubistes, fragmentation soulignée par la déchirure des phrases d'ouverture et de clôture » (Read 1995 : 109). Le « coup d'œil sublimatoire » de Picasso, évoqué dès la première ligne, prend surtout une dimension métatextuelle puisque c'est exactement ce que fait Apollinaire en proposant à l'œil et à l'esprit du lecteur et spectateur cette union des trois périodes de l'artiste. On peut d'ailleurs rapprocher ce poème-tableau de la théorie de Lyotard selon laquelle le cubisme oblige le sujet à sortir de la lecture : les périodes bleue et rose, encore très figuratives, sont évoquées par des mots, tandis que celle du cubisme l'est par une disposition du texte qui passe par le visuel, faisant appel à une autre forme de perception, qui n'a plus rien d'une lecture. Apollinaire semble alors donner raison au philosophe, appelant à percevoir la peinture cubiste non de façon abstraite, mais selon un rapport matériel.

En fin de compte, les poètes, face à cette incapacité du langage écrit à rendre compte de la peinture, se doivent de repenser la manière dont ils l'abordent : plutôt que de décrire l'univers d'une peinture qui résiste au langage, ils prennent le parti de l'évoquer sans chercher à la traduire. On peut en voir un magnifique exemple dans un poème de Pierre Reverdy sur Picasso, publié dans *Autres poèmes retrouvés* et intitulé « Picasso » :

[...] À la crête de chaque vague
le phare éclate
et les étoiles roulent
Et ce sont elles qui montent
Avant que soit tombé le rideau bleu du soir
Derrière
Ce sont les yeux du monde
Et tout ce qui cherche
qui écarte la nuit
qui demande à demain
ce qu'était aujourd'hui
Devant tous les regards qui tombent
Devant toutes les têtes qui se trompent
Quelqu'un osa lever sa main
Devant ce grand carré trop grand de toile blanche
Il fallait écrire

toutes les lettres
d'un autre alphabet
Au bord des fleuves on voit des lignes d'eau remonter vers la source
Dans le ciel on voit des feux courir dans d'autres directions
 Dans le monde il y a des hommes qui vont dans un autre sens que la terre
 Et qui entraînent les hommes qui ne savent plus où ils vont
Dans l'avenir il y a des gens qui nous attendent
 Pour nous juger
Et pour arriver jusqu'à ces gens qui nous attendent
Il faut être tellement différent de ceux qui nous entendent
On ne sait plus si vous avez parlé
S'il y avait une autre limite pour nos yeux que les bornes du ciel
 On ne pourrait même pas voir sa main sur la poitrine qui s'est arrêtée en face
Cette main fait tous les signes
 Et qui s'arrête tout à coup
 pour écouter battre le cœur
 qui la fait remuer
Car la main est trop près du cœur
pour jamais se tromper [...] (Reverdy 2010a : 1038)

Il n'est plus du tout question pour Reverdy de décrire l'univers pictural de Picasso, la seule référence à son œuvre se fait de façon elliptique dans la mention d'un « grand carré de toile blanche », et dans celle des « signes » dessinés par le peintre, tout ce qui évoque la peinture dans sa dimension concrète étant réduit à la portion congrue. L'univers pictural de Picasso n'est plus abordé que dans une volonté de sublimer son apport à l'histoire de l'art : Picasso devient ainsi le héros d'une aventure cosmique, un véritable explorateur de l'inconnu. Par ailleurs, en assimilant par le biais d'une métaphore la nouveauté apportée par la peinture cubiste à la création d'une nouvelle langue, et même à un nouvel « alphabet », on peut constater que le poète, par une manœuvre subtile, réintègre cette peinture qui résiste tant au discours, dans le champ de la littérature. Si Reverdy reconnaît et même affirme le fait que ce qui fait la spécificité d'une toile cubiste ne peut s'exprimer par des mots, il rattache néanmoins ce principe à la définition qu'il donne de la poésie :

Il faut le pinceau, la couleur et la toile pour que ces objets viennent au monde, pour que cette partie la plus secrète de l'esprit et de la sensibilité de Braque vienne au monde. Et c'est là que se découvre le lien le plus sensible, le plus ténu et le plus souple de cet art plastique avec la poésie. (Reverdy 2010b : 1251)

Si bien que cette poésie plastique, comme le texte poétique qui l'évoque, correspondent à la définition que donne Jakobson de la poéticité :

Mais comment la poéticité se manifeste-t-elle ? En ceci que le mot est ressenti comme mot et non comme simple substitut de l'objet nommé ni comme explosion d'émotion. En ceci, que les mots et leur syntaxe, leur signification, leur forme externe et interne ne sont pas des indices indifférents de la réalité, mais possèdent leur propre poids et leur propre valeur. (Jakobson 1977 : 45)

Le poème sur la peinture, comme la peinture elle-même, existent donc en tant que tels, et non en fonction des éléments du réel auxquels ils renvoient. La question qui se pose alors est de savoir si l'on peut parler d'*ekphrasis* à partir du moment où les tableaux qui en sont l'origine ne donnent pas au poème son sens. Il nous semble pourtant que oui, même si l'exercice a considérablement évolué avec la peinture cubiste. Rendre compte d'un tableau ou d'une œuvre (on peine maintenant à dire « décrire ») devient en effet une entreprise qui s'attache autant à ne pas dénaturer cette peinture, qui n'existe que plastiquement, qu'à montrer la dimension profondément spirituelle de la poésie.

Poésie et peinture à l'époque cubiste, au-delà des différences de ce qu'Eugène Souriau appelle les *qualia*, trouvent donc des points de convergence ; mais ceux-ci, au lieu de relever de la représentation du réel, se situent davantage à un niveau poétique, dans la mesure où l'on retrouve dans ces deux arts une approche privilégiant la spécificité de chacun d'eux. Et c'est bien l'immanence de l'instinct créateur qui explique les relations fructueuses que les poètes ont entretenues avec les peintres cubistes : faisant trébucher le discours de l'*ekphrasis* traditionnelle, le cubisme a incité les poètes à renouveler leur relation aux autres arts. Leur discours critique s'est donc adapté à une peinture qui relègue la représentation à un rôle secondaire, afin de laisser la part belle à la pure picturalité et à un rapport au réel qui s'appréhende différemment. Et c'est d'ailleurs la poésie, dont l'immanence répond à celle de la peinture, qui s'avère le genre de prédilection d'une nouvelle forme d'*ekphrasis*, visant à

faire surgir dans l'esprit du lecteur, dans une correspondance artistique d'un nouveau genre, le mystère de la création picturale.

Bibliographie

Apollinaire, Guillaume (1917), « Pablo Picasso », in *SIC*, Paris, <<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb348053548> > (dernier accès le 23/10/2016).

-- (1991a), *Journal intime*, 1898-1918, Paris, Editions du Limon.

-- (1991b), *Œuvres en prose complètes*, tome II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade ».

Baudelaire, Charles (1976), *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade ».

Braque, Georges (1994), *Cahiers*, Paris, Maeght éditeur.

Breunig, L. C. (1981), « Les Phares d'Apollinaire », *Cahiers du musée national d'Art moderne*, n° 81/6, Centre Georges-Pompidou, 63-68.

Brunel, Pierre (1991), « Claudel et la peinture », in Philippe Delaveau (org.), *Ecrire la peinture* [colloque de 1987, Londres], Paris, Editions universitaires, 105-109.

Cendrars, Blaise (2006), *Tout autour d'aujourd'hui*, volume XV, Paris, Denoël.

Chefdor, Monique (org.) (1997), *De la palette à l'écritoire*, volume 1, Nantes, Joca Seria.

-- (2001), *Du monde entier au cœur du monde*, *Poésies complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie ».

Cocteau, Jean (1996), *Picasso*, Paris, L'École des loisirs.

-- (2010), *Romans, poésies, œuvres diverses*, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche ».

- Deguy, Michel (1994) « De l'image », *La Pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, Presses universitaires de Vincennes, 249-264.
- De Lussy, Florence (1990), « Picasso vu par Apollinaire, Jean Cassou et Francis Ponge : regards de poètes sur un peintre », *Revue de la Bibliothèque nationale*, n° 35, 109-110.
- Eco, Umberto (2015), *L'Œuvre ouverte*, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev, Paris, Editions du Seuil, coll. « Points essais » [1965].
- Formentelli, Eliane (1981), « Non à la littérature cubiste », *Cahiers du musée national d'Art moderne*, n° 81/6, Centre Georges-Pompidou, 134-345.
- Goldenstein, Jean-Pierre (1986), *Dix-neuf poèmes élastiques de Blaise Cendrars*, Paris, Klincksieck.
- Jakobson, Roman (1977), *Huit questions de poétique*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Points essais ».
- Kahnweiler, Daniel-Henry (1946), *Juan Gris, sa vie, son œuvre, ses écrits*, Paris, Gallimard.
- Lebensztejn, Jean-Claude (1973), *Critique*, n° 315-316, août-septembre.
- Lucbert, Françoise (2005), *Entre le voir et le dire. La critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*, Presses universitaires de Rennes.
- Lyotard, Jean-François (1971), *Discours, figure*, Paris, Klincksieck.
- Maurisson, Charlotte (2006), *Ecrire sur la peinture*, Paris, Gallimard, coll. « Folio plus ».
- Paulhan, Jean (1970), *Œuvres complètes*, tome V : Polygraphie II, *La Tache aveugle*, édition établie par Jean-Claude Zylberstein, postface de Jean Grenier, Paris, Cercle du livre précieux.
- Read, Peter (1995), *Picasso et Apollinaire, les métamorphoses de la mémoire, 1905-1973*, Paris, Jean-Michel Place.
- Reverdy, Pierre (2010a), *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Flammarion.
- (2010b), *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Flammarion.
- Salmon, André (1912), *La Jeune Peinture française*, Paris, Société des trente, Albert Messein.

-- (1828), *Carreaux. 1818-1821, Prikaz – Peindre – L'Age de l'humanité – Le Livre et la Bouteille*, Paris, Gallimard.

Sartre, Jean-Paul (1985), *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais ».

Souriau, Etienne (1969), *La Correspondance des arts. Eléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion.

Vouilloux, Bernard (1994), *La Peinture dans le texte*, Paris, CNRS éditions.

-- (1997), *Langages de l'art et relations transesthétiques*, Paris, Editions de l'Eclat, coll. « Tiré à part ».

Marie-Cécile Febvre Flory, agrégée de lettres modernes, est doctorante à l'université d'Aix-Marseille en France sous la direction de Claude Pérez. Dans sa thèse, qui porte sur « le cubisme des poètes », elle analyse les échanges entre la peinture cubiste et la poésie. Ses sujets de recherche pendant ses études l'ont amenée à étudier la critique d'art de Marcel Proust (sous la direction de Jean-Yves Tadié) et celle de Jean Paulhan. Elle est actuellement professeur en lycée à Paris et a écrit des articles de pédagogie (*Le Colonel Chabert*, un film d'Yves Angélo, www.zerodeconduite.net, et « Molière en spectacle, *Le Malade imaginaire*, la comédie-ballet », dans la *Nouvelle Revue Pédagogique collège*, Paris, Nathan, septembre 2006, p. 29-38). Elle a aussi collaboré en tant qu'auteur pour une maison d'édition (*Restaurants, brasseries et bistrots de Provence*, Paris, Ereme, octobre 2007, et « Introduction » aux *Portes de Provence*, Paris, Ereme, 2008) et en tant qu'éditrice (*Monstres de Pierre* de Jean-Louis Fischer).

NOTES

¹ Bernard Vouilloux utilise ce terme, le définissant comme le changement d'un art à un autre, et l'opposant au terme « transesthétique » qui renvoie plutôt à un changement de médium à l'intérieur d'un art donné (Vouilloux 1997 : 14).

² « Construire le sens n'est jamais que déconstruire la signification » (Lyotard 1971 : 19).

³ « Le tableau n'est pas à lire, comme le disent les sémiologues d'aujourd'hui, Klee disait qu'il est à brouter, il fait voir, il s'offre à l'œil comme une chose exemplaire, comme une nature naturante, disait encore Klee, puisqu'il fait voir ce qu'est voir » (Lyotard 1971 : 14).

⁴ « Toute œuvre d'art, alors même qu'elle est forme achevée et "close" dans sa perfection d'organisme exactement calibré, est "ouverte" au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée. Jouir d'une œuvre d'art revient à en donner une interprétation, une exécution, à la faire vivre dans une perspective originale » (Eco 2015 : 17).

⁵ Cf. la « Notule d'histoire littéraire (1912-1914) » à la fin de l'édition originale (2001 368): « Nés à l'occasion d'une rencontre, d'une amitié, d'un tableau, d'une polémique ou d'une lecture, les quelques poèmes qui précèdent appartiennent au genre si décrié des poèmes de circonstances ».

⁶ M.P. 369, Zervos, II^o, 782.