



HAL
open science

Cela fait dess(e)in : Pierre Reverdy, poète typographe et calligraphe

Isabelle Chol

► **To cite this version:**

Isabelle Chol. Cela fait dess(e)in : Pierre Reverdy, poète typographe et calligraphe. Jacques Dürrenmatt. Typographie / Calligraphie, L'Improviste, pp.191-208, 2009, 978-2913764385. halshs-00588645

HAL Id: halshs-00588645

<https://shs.hal.science/halshs-00588645>

Submitted on 20 May 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Isabelle CHOL

Cela fait dess(e)in
Pierre Reverdy, poète typographe et calligraphe

Ici, je bâtis — c'est dire que, sans cesse, je démonte et rejoins. Plus qu'aux fragments eux-mêmes, il semble que, décidément, je ne m'intéresse qu'aux lignes qui rompent et ressoudent : où cela achoppe, disons, où cela fait dessin.
(Gérard Titus-Carmel, « Au vif de la peinture, à l'ombre des mots », *Épars*, p. 221)

En octobre 1910, Pierre Reverdy s'installe à Paris, sur la butte Montmartre. Ses rencontres avec les peintres et les poètes de la modernité lui permettent alors de donner forme à une vocation littéraire attachée à la défense d'un art nouveau et d'une esthétique qui reconsidère le rapport entre le texte et la page blanche, entre le poème et le dessin. Dès 1913, Guillaume Apollinaire explore la dimension plastique du texte et des mots. La première édition livresque du *Coup de dés* de Stéphane Mallarmé paraît en 1914. En 1916, Pierre Albert-Birot, dont les poèmes font l'objet d'une composition nouvelle, spatialisée, fonde la revue *Sic*. En 1917, Pierre Reverdy, qui a déjà publié quelques recueils poétiques, crée la revue *Nord-Sud*, dans laquelle il accorde une large place à la réflexion esthétique et artistique, notamment autour du cubisme.

C'est dans ce contexte d'émulation et de discussions entre peintres et poètes qu'il conçoit ses premières œuvres. Elles témoignent d'un intérêt constant apporté à la disposition typographique des textes. L'écriture est d'abord une mise en forme nouvelle sur un espace blanc, celui de la page-support. Le format même de la page et plus largement du livre fait l'objet d'un travail de composition et participe ainsi à la construction d'une signification qui déborde le seul champ de l'écriture. Écrire, c'est d'abord écrire sur, ou écrire dans, inscrire, laisser une trace dans l'espace qui s'en trouve alors modifié. La production de Pierre Reverdy se mesure ainsi sans cesse à l'espace et au temps, l'explore et s'explore elle-même, s'y imprime d'une façon dynamique. Créer, c'est aussi inventer un nouveau système de signes qui redonne au poème et au langage une autonomie à l'égard des formes codifiées,

et qui accorde à la graphie, au tracé, une place et un rôle essentiels dans la construction de l'œuvre.

Les expérimentations de Pierre Reverdy posent ainsi la question de la fonction de l'art, mais aussi celle de la forme et de sa relation à l'espace qu'elle investit, et qu'en retour elle structure, c'est-à-dire qu'elle fait advenir. La syntaxe, la ponctuation, plus largement le rythme font alors l'objet d'un travail dont il s'agira dans un premier temps d'envisager les particularités et la portée. La simplicité et le dynamisme de la création dessinent un espace tensionnel qui exploite les possibilités du signifiant graphique, notamment les caractères d'imprimerie. Nous montrerons donc, dans un second temps, la fonction qu'occupe les jeux de contrastes dans la construction d'une œuvre qui est à voir autant qu'à lire. Le geste de l'écriture peut alors devenir calligraphie et constituer une véritable chorégraphie avec celui de la peinture ou du dessin. C'est ce dernier aspect de l'œuvre qui nous permettra de cheminer plus avant dans l'exploration de ce qui constitue sa spécificité et son évolution scripturale.

I- Expérimentations typographiques : la grammaire du poème et de l'espace

Les premières publications de Pierre Reverdy, qui fut typographe, témoignent du souci apporté à la mise en forme de ses textes. Celle-ci rompt avec la disposition habituelle des poèmes composés en vers réguliers, dont l'alignement à gauche réduit le rôle de la marge à une simple bordure du texte qui le délimite. Dans le *Cadran quadrillé*, *Cale sèche* (1913-1915) les *Quelques poèmes* (1916), *La Lucarne ovale* (1916), et surtout *Les Ardoises du toit* (1918), *La Guitare endormie* (1919), *Cœur de chêne* (1921) et *Cravates de chanvre* (1922), le poème explore au contraire l'espace de la page et le blanc se propage à l'intérieur du texte. Ce principe de composition préside à l'élaboration de textes qui déborde le cadre de la page, comme c'est le cas pour *Les Jockeys camouflés* (1918). *Le Voleur de talan* (1917), qui se donne comme un roman, s'éloigne aussi de la disposition habituelle des récits. Composé de segments graphiques spatialisés, et de séquences faisant varier la taille et la police des caractères, il est le signe que les choix esthétiques de Pierre Reverdy sont d'abord ceux de la nouveauté, de l'expérimentation, par-delà les cadres génériques. Cette expérimentation est ainsi typographique. La syntaxe et la ponctuation font alors l'objet d'une réflexion.

Une typographie nouvelle

Dans le contexte du développement de la pratique du vers libre, dans celui d'une modernité qui se tourne vers les possibilités visuelles qu'offre le signifiant graphique – et l'on pense à Guillaume Apollinaire ou Pierre Albert-Birot – Pierre Reverdy trouve une voie singulière. La forme du vers, libre ou non, n'est pas une priorité dans sa réflexion et son écriture mais plutôt un aspect de l'œuvre conditionné par la typographie. La disposition des textes ne produit pas de calligrammes. Elle ne fait pas non plus éclater toute lecture linéaire, comme c'est le cas pour certains textes de Pierre Albert-Birot. Elle joue plutôt des différentes possibilités de composition que peut offrir la spatialisation des segments graphiques.

Les segments graphiques sont souvent disposés en créneaux, dans un jeu de décalages à droite ou à gauche. Ils dessinent des axes virtuels obliques. Les nouvelles dispositions introduisent une dispersion des segments cependant réunis à partir d'axes qui peuvent constituer un ensemble de justifications. Le souvenir de la structure habituelle de la strophe, comme ensemble de vers délimités depuis l'époque moderne par le blanc typographique, se maintient : le blanc isole et entoure des groupes de vers. Mais s'ajoute à cette structure interne une nouvelle façon de réunir les segments graphiques, selon leur position sur un axe vertical. La dispersion est contrebalancée par le maintien d'une justification à gauche qui dessine un cadre sur la page, et par le resserrement au centre de celle-ci qui assure une linéarité minimale et une verticalité du texte.

Telles sont les caractéristiques principales des dispositifs textuels que privilégie Pierre Reverdy. Ils peuvent être tour à tour plus ou moins présents dans l'un ou l'autre poème¹. Le poème « Cadran » (*Les Ardoises du toit*), au titre programmatique, montre ainsi comment le cadre est maintenu par l'alignement de quelques segments, à gauche et à droite, et comment, à l'intérieur de celui-ci, se croisent plusieurs axes que le regard peut parcourir en dehors de toute lecture linéaire du texte. Nous reproduisons ci-dessous le poème du recueil imprimé chez Paul Birault, dans lequel figurent deux dessins de Georges Braque, et la version qui se trouve dans l'édition non illustrée des *Ardoises du toit* (*Plupart du temps*) :

1 On se reportera pour plus de précisions à mon ouvrage *Pierre Reverdy, poésie plastique. Formes composées et dialogue des arts*, Genève, Droz, 2006.

<p><i>Les Ardoises du toit</i> (imprimerie Paul Birault, 1918)</p> <p style="text-align: center;">CADRAN</p> <p>Sur la lune</p> <p style="text-align: center;">Un mot</p> <p>La lettre qui tient tout le haut Serait-ce un œil</p> <p>La moitié se ferme Et le ciel</p> <p style="text-align: center;">Se couvre</p> <p>Un lourd rideau qu'on ouvre Sans bruit</p> <p style="text-align: center;">Une lumière luit</p> <p>Rapide C'est une autre lueur à présent qui me guide</p>	<p><i>Les Ardoises du toit</i>, 1918 (dans <i>Plupart du temps</i>, Gallimard, 1945)</p> <p style="text-align: center;">CADRAN</p> <p>Sur la lune</p> <p style="text-align: center;">s'inscrit</p> <p style="text-align: center;">Un mot</p> <p>La lettre la plus grande en haut Elle est humide comme un œil</p> <p>La moitié se ferme Et le ciel</p> <p style="text-align: center;">Se couvre</p> <p>Un lourd rideau qu'on ouvre Sans bruit</p> <p style="text-align: center;">Une lumière luit</p> <p>Rapide C'est une autre lueur à présent qui me guide</p>
---	--

Dans la version de *Plupart du temps*, les segments 1, 2 et 3 forment un axe oblique descendante à droite : « Sur la lune / s'inscrit / Un mot. » Il en est de même pour les segments 6, 7 et 8 : « La moitié se ferme / Et le ciel / Se couvre. » Les deux ensembles peuvent d'ailleurs se lire à la suite. Un autre axe oblique descendant, à gauche cette fois, réunit les segments 3, 7, 9 et 10 : « Un mot / Et le ciel / Un lourd rideau qu'on ouvre / Sans bruit. » Placés sur le même axe vertical, sont réunis les segments 3 et 8 (« Un mot / Se couvre ») et surtout, placés au centre, les segments 7 et 14 (« Et le ciel / qui me guide »).

Tous les poèmes ne se prêtent pas aussi systématiquement à ce jeu de lectures multiples. Toutefois, ceux qui mettent le plus en scène les décalages permettent ainsi de parcourir le poème de différentes manières. Parallèlement à la dispersion et à l'éclatement des segments sur la page, s'instaure un nouveau mode de continuité, à partir d'axes multiples, que réalise le lecteur dans son parcours du poème. Ceci est rendu possible par une syntaxe qui privilégie la simplicité et un découpage des segments qui respecte l'unité des mots et des syntagmes,

contrairement par exemple aux expérimentations plus récentes de Denis Roche².

Une syntaxe nouvelle

Pierre Reverdy propose ainsi une réflexion sur les particularités de la syntaxe des poèmes, en lien avec les choix typographiques effectués. Cette réflexion est suscitée par les critiques faites aux poètes qui *manquent d'égards envers la syntaxe*³. Dans l'article « Syntaxe » (*Nord-Sud*, n° 14, avril 1918), le problème posé par Pierre Reverdy est plus largement celui de l'imitation. Un art de création ne saurait, pour Pierre Reverdy, se satisfaire des modèles préexistants :

Si la syntaxe est l'art de disposer les mots, selon leur valeur et leur rôle, pour en faire des phrases – restant logique avec nous-mêmes – nous dirons qu'on n'imite pas plus la syntaxe de quelqu'un qu'on imite son art – à condition de s'entendre sur la définition de ce dernier mot et ne pas le vouloir faire synonyme d'imitation.⁴

Toute *complication* syntaxique est abandonnée au profit d'une plus grande *simplicité* que Pierre Reverdy associe d'ailleurs à une plus grande *clarté*. Rien de révolutionnaire donc dans ces constats, simplement l'affirmation d'une nécessité : toute nouveauté artistique suppose une réévaluation des moyens mis en œuvre. « Pour un art nouveau une syntaxe nouvelle était à prévoir », écrit-il dans le même article⁵.

Ainsi, Pierre Reverdy privilégie une *sobriété verbale*, une syntaxe simple, qui accompagne l'amuissement du vers. Les phrases sont réduites à une structure minimale de type <Sujet + Verbe> accompagnés de quelques compléments. Elles sont aussi nominales. La brièveté des segments graphiques, le plus souvent de 6 ou 8 syllabes, suppose le recours à des structures peu développées, comportant peu d'adjectifs et d'adverbes. Mais elle n'entraîne aucune distorsion de la syntaxe et respecte l'unité des constituants.

Toutefois, le retour *ad lineam* et le blanc typographique qui isole les constituants participent à leur autonomisation. L'absence de ponc-

2 Cf. entre autres, *Le Mérit*, Paris, Le Seuil, 1972.

3 L'expression est celle qu'emploie Frédéric Lefèvre dans *La Jeune Poésie française*. Cf. la note d'Etienne-Alain Hubert, dans *Pierre Reverdy, Nord-Sud, Self-Defence et autres écrits sur l'art et la poésie*, Paris, Flammarion, 1975, p. 286.

4 Pierre Reverdy, *Nord-Sud, op. cit.*, p. 81.

5 *Ibid.*, p. 82.

tèmes délimitant les phrases concourt à créer une incertitude quant à sa limitation. La majuscule, certes employée de façon non régulière, est plutôt un indicateur rythmique placé à l'initiale de certains segments graphiques ainsi regroupés. La phrase n'est donc plus un élément de référence stable. Et, de même que plusieurs lectures sont possibles à partir des axes dessinés par la typographie, de même la lecture linéaire doit opérer des choix dans la délimitation des ensembles de segments :

Une ombre était passée ce soir sur le fronton
 Sur la bande du ciel
 Et sur la plaine ouverte
 Où tombait un rayon
 Elle restait immobile
 [...]

« Lendemain » (*Les Ardoises du toit*)

Le premier vers peut être considéré comme une phrase close, une unité rythmique, métrique (l'alexandrin) et sémantique. Les compléments circonstanciels, présents dans les vers suivants, introduisent alors la seconde phrase qui se termine sur *immobile*. Le retrait des segments 3 et 4 peut se lire comme le signal d'un ajout par rapport au segment qui précède. Dans ce cas, l'alignement à gauche serait la marque du début de la phrase. Toutefois, le segment 5 qui contient le thème de la phrase est aussi placé à gauche. La disposition typographique ne permet donc pas de délimiter de façon sûre les ensembles phrastiques. Le segment 2 peut aussi se lire comme le prolongement de la première phrase. De même l'outil *Et* introduisant le troisième segment peut coordonner les deux compléments circonstanciels introduits par *sur*. C'est le parallélisme syntaxique qui fonde alors l'unité phrastique. Mais la coordination peut aussi être interphrastique.

Le large spectre sémantique des groupes nominaux ne permet pas d'établir une sélection de l'une des interprétations. Le texte ne privilégie pas la phrase mais l'unité rythmique visuelle, qui s'ajoute à d'autres dans une évocation successive. Le poème suppose alors un lecteur actif qui participe à la construction de l'énoncé en opérant des choix à partir des possibilités que lui offrent les segments linguistiques.

La fragmentation de l'énoncé tient ainsi compte des articulations du langage, et de l'ordre des constituants. L'ambiguïté est plutôt une

ouverture du texte à plusieurs lectures possibles. C'est en ce sens que Pierre Reverdy peut prétendre à une certaine clarté. Elle est le corrélat d'une œuvre qui accorde au blanc une place essentielle dans la construction de la signification. C'est alors la ponctuation qui fait l'objet non seulement d'une raréfaction mais aussi d'une réflexion.

Une ponctuation nouvelle

Dès la publication de ses premiers poèmes, Pierre Reverdy s'est intéressé à la question de la ponctuation et à son rôle dans l'écriture et la lecture du texte. Certes sa réflexion a pour fond un contexte critique parfois hostile aux expérimentations des poètes qui font disparaître les ponctèmes. Mais elle est aussi centrale dans sa poétique.

L'article qu'il a publié dans le n° 8 de la revue *Nord-Sud* (octobre 1917) commence ainsi :

PONCTUATION. — On a assez parlé de la suppression de la ponctuation. Il a aussi été question des dispositions typographiques nouvelles. Pourquoi n'est-il venu à l'esprit de personne d'expliquer la disparition de celle-là par les raisons qui ont mené l'emploi de celle-ci ?

N'est-il pas naturel en effet que dans la création d'œuvres d'une structure nouvelle on se serve de moyens nouveaux appropriés ?

La ponctuation est un moyen infiniment utile pour guider le lecteur et rendre plus facile la lecture des œuvres de forme ancienne et de composition compacte. Aujourd'hui chaque œuvre porte, liées à sa forme spéciale, toutes les indications utiles à l'esprit du lecteur. [...]⁶

La nouveauté des moyens dont parle régulièrement Reverdy dans ses textes critiques réside essentiellement dans la place accordée aux dispositifs typographiques. Dans la lignée de Mallarmé⁷ et d'Apollinaire⁸, la ponctuation tend à disparaître, remplacée, dans son rôle rythmique

6 *Ibid.*, p. 62.

7 Une chronique publiée dans *Nord-Sud* (n° 15, mai 1918, *ibid.*, p. 85) mentionne cette absence de ponctuation.

8 Maurice Saillet, dans son appendice à l'édition du *Voleur de Talan* (Paris, Flammarion, 1967, p. 166), évoque une rencontre entre Guillaume Apollinaire et Pierre Reverdy au sujet des premières feuilles d'*Alcools*. La discussion porte sur la disparition de la ponctuation.

et séparateur par le blanc⁹. Mais celui-ci est à son tour un véritable signe de ponctuation, qui délimite les segments graphiques et donc les unités syntaxiques alors isolées.

La *nouvelle ponctuation*, blanche, a un rôle essentiellement démarcatif et donc rythmique. De fait, elle se substitue à la ponctuation noire, composée de signes multiples. La fonction énonciative que soutiennent certains ponctèmes, notamment les points d'interrogation et d'exclamation, est alors moins nettement marquée. Certes, l'inversion du sujet et du verbe signale la forme interrogative de la phrase, même en l'absence de ponctème : à la question *Où vas-tu* (« Droit vers la mort », *La Lucarne ovale*) répond, un peu plus loin dans le recueil, *Que vais-je devenir* (« D'un autre ciel »). Toutefois le point d'interrogation est maintenu dans quelques rares textes. Sa disparition prend donc une autre valeur : elle désigne une question rhétorique qui n'appelle aucune réponse. Le titre « Droit vers la mort » semble en effet contredire toute interrogation possible. Celle-ci témoigne alors d'une incertitude quant à cette fin annoncée. Elle participe à l'élaboration d'une écriture qui, par-delà la simplicité syntaxique, dit l'inquiétude du sujet. Le blanc devient un signe-litote. Il suggère le questionnement qui reste en suspens, et qui est le fondement même de la nécessité d'écrire. Il inscrit au cœur du texte le doute et l'attente du sujet. C'est aussi la fonction qu'occupe l'un des rares signes maintenu dans les poèmes spatialisés, le tiret simple ou double¹⁰.

La mise en espace du texte construit une temporalité pulsive, où alternent la parole et le silence. C'est en ces termes que Paul Valéry évoque le *Coup de dés* de Mallarmé : « Ici véritablement l'étendue parlait, songeait, enfantait des formes temporelles. L'attente, le doute, la concentration étaient choses visibles. Ma vue aurait affaire à des silences qui auraient pris corps »¹¹. De même, la continuité du texte poétique est assurée, dans l'œuvre de Pierre Reverdy, par le prolongement de l'interrogation ou de l'exclamation. Ce qui se lit et ce

9 Il écrit encore dans *Self Defence* (*op. cit.*, p. 122) : « Tandis que d'autres pratiquaient des dispositions typographiques dont les formes plastiques introduisaient en littérature un élément étranger, apportant d'ailleurs une difficulté de lecture déplorable, je me créais une disposition dont la raison d'être purement littéraire était la nouveauté des rythmes, une indication plus claire pour la lecture, enfin une ponctuation nouvelle, l'ancienne ayant peu à peu disparu par inutilité de mes poèmes ».

10 Voir à ce sujet : Isabelle Chol, *Pierre Reverdy, poésie plastique, op. cit.*, p. 214 à 223.

11 Paul Valéry, *Œuvres*, Tome 1, Paris, Gallimard, 1980, p. 625. Le texte est paru en 1920 dans la revue *Les Marges*.

qui se voit participant ensemble à la mise en place d'un rythme et d'un mouvement poétique.

II- Une disposition dynamique du texte

Le primat accordé à la simplicité syntaxique ne conduit ainsi pas à une stabilité définitivement atteinte. La forme des textes varie. La poésie naît de l'expérimentation renouvelée des possibilités qu'offre le signifiant graphique et qui permet au sujet d'inscrire sa propre expérience de l'espace et du temps.

Un processus de condensation

La simplicité est moins un fait qu'un processus d'extraction et de condensation à partir de la masse verbale : « Il [l'esprit] fournit la matière obscure et abondante dont une partie clarifiée se condensera en mots qui composeront l'œuvre »¹². En écho à cette réflexion publiée en 1917, Pierre Reverdy définit à nouveau l'activité poétique comme une *création par concentration* dans un article publié en 1918 dans la revue *Sic*¹³. C'est aussi de cette façon que Gérard Titus-Carmel, qui prolonge et réoriente dans ses textes les expérimentations typographiques de Pierre Reverdy, définit son activité de peintre : « Plus que de s'épandre, la peinture se reconstitue par bribes, puis se condense. C'est dans son repli qu'elle s'articule, qu'elle tire un trait sur son histoire »¹⁴.

L'une des formes de cette condensation réside dans l'isolement du mot, comme le montre — et le désigne puisque *un mot* est isolé — le début du poème « Cadran » cité plus haut. Extrait de toute chaîne linguistique qui sélectionnerait l'une ou l'autre de ses valeurs, le mot, le plus souvent un nom, se propose dans sa densité sémantique. Le poème se construit en-deçà du discours et de la chaîne verbale, pour retrouver cette densité. Il se construit aussi au-delà, dès lors que la lecture de l'ensemble du texte prend en compte les intermittences de la parole. L'épaisseur du mot participe ainsi à la création d'une œuvre susceptible de rendre compte de la variété des sensations du sujet. Elle

12 Pierre Reverdy, « L'émotion », *Nord-Sud*, n° 8, octobre 1917, *op. cit.*, p. 58.

13 Pierre Reverdy, « Vociférations dans la clarté », *Sic*, n° 31, octobre 1918, dans *Nord-Sud, Self Defence et autres écrits sur l'art et la poésie, ibid.*, p. 135.

14 Gérard Titus-Carmel, « Le retrait, le surcroît », dans *Epars*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2003, p. 193. Le recueil intitulé *Ici rien n'est présent* (Seysssel, Champ Vallon, 2003) s'ouvre d'ailleurs sur une citation de Pierre Reverdy.

ouvre une voie nouvelle dans l'exposition de ce qui constitue non pas le mouvement de la pensée organisée mais celui de la perception.

Les mouvements du regard

Les dispositifs visuels des textes rendent compte du déplacement d'un regard. Il délimite un espace référentiel construit à partir des éléments qui le composent. De même, l'espace du texte est défini par les segments graphiques qui le bornent. Dans le poème « Lendemain », cité ci-dessus, le regard est porté de haut (« la bande du ciel ») en bas (« la plaine ouverte »). À l'horizontalité des formes et des segments graphiques répond la verticalité du *rayon* qui tombe, et du regard, que met en scène l'axe vertical de la deuxième justification (segments 3 et 4). Le poème « La Raie », du *Cadran quadrillé*, propose le même principe d'étagement des segments selon le déplacement d'un regard de haut en bas, du second plan au premier plan :

[...]
 Le soleil
 Et le ciel
 Un peu plus bleue
 La mer
 Au bord des vagues
 Les rochers grimpent le long du mur
 [...]

La disposition typographique met en scène la construction d'un espace parcouru par le regard, et qui est aussi celui du texte.

L'articulation entre le lisible et le visible est encore manifeste dans la place sémantiquement motivée de certains mots. Dans le poème « Entracte » (*Le Cadran quadrillé*), le mot *vent* est littéralement placé *entre* le mot *pierres* et le mot *astres* :

[...]
 Les pierres et les astres éternellement se regardent
 Et le vent souffle entre les deux
 [...]

Les expressions désignant une localisation sont elles aussi disposées selon leur valeur sémantique :

Dans l'arbre
 Des étoiles
 Des images et des fils électriques dessinant les éclairs
 Au milieu
 [...]

« Noël » (*Le Cadran quadrillé*)

La fin du texte « Profil céleste » (*Le Cadran quadrillé*) est centrée sur la page et placée *en face* du titre auquel elle renvoie :

[...]
 le profil d'en haut
 qui s'abat
 contre le mur
 En face

Le mode d'expression verbale et le mode d'expression visuelle se répondent et participent à la construction d'une forme signifiante.

De même la succession propre à toute énumération de choses vues ou désignées est visuellement marquée :

Des hommes plus petits
 Des rues sans fin
 Des ruses revenues
 Des haussements d'épaules
 Et le pilote nu
 seul
 à la pointe du môle

« Lui et eux » (*Cravates de chanvre*)

La succession des groupes nominaux sur la même ligne verticale met en scène la multitude que désigne l'emploi du pluriel et de l'article indéfini *des*. Opposé à cela, l'article défini singulier *le* opère une sélection et marque l'unicité. Le segment 5 est d'ailleurs placé à gauche et le segment suivant isole l'adjectif. Celui-ci se trouve placé au centre de la page, horizontalement, et sur la ligne virtuelle oblique que forme le décalage des trois segments réunis par la disposition typographique et l'absence de majuscule. Le texte met en scène une différence, qui est

une opposition ou un contraste à la fois sémantique et typographique. Les deux aspects, la multitude et la solitude, sont reliés par la coordination *et* ainsi que la rime entre *épaules* et *môle*. Par les dispositifs typographiques, le poème opère une conversion de l'expérience du sujet, qui est aussi celle de la séparation subie, réitérée dans l'œuvre, à l'expérimentation active de la *déliaison* et de la liaison.

Un espace contrasté : les jeux de caractères

Le poème met en scène ce qu'il désigne. Il nomme le plus souvent un espace et l'explore. Ce cheminement permet d'en extraire les éléments essentiels, lignes et formes géométriques, propres à le délimiter. Sur la page, les jeux de contrastes, qui sont aussi typographiques, participent à cette délimitation.

Les textes de Pierre Reverdy usent à l'occasion de l'alternance entre lettres minuscules et lettres majuscules, caractères romains et italiques. Dans le recueil *Les Jockeys camouflés*, les lettres capitales utilisées pour certains segments graphiques dans la version illustrée¹⁵ sont remplacées par l'italique qui occupe la même fonction dans le recueil non illustré¹⁶. Quel que soit l'outil choisi, le marquage instaure une séparation et participe au rythme du texte, comme la ponctuation blanche. Il met en valeur une différence ou une hétérogénéité entre les segments graphiques, et relève en partie de la technique du collage dès lors qu'il insère dans le poème le texte d'un écriteau :

Au coin de la rue près du chantier qui devait à jamais faire le coin
un écriteau se balançait comme s'il avait dû tomber
Il fallait en passant lever la tête

Leçon de français et d'arabe
Par M. X danseur russe

Pour passer un moment ils entrèrent

« Autres jockeys, alcooliques »

Pierre Reverdy côtoie, à Montmartre, Braque et Picasso qui produisent dès 1912, des collages simultanés. Par-delà cette influence

15 Pierre Reverdy, *Les Jockeys camouflés & Période hors texte*, « édition ornée de cinq dessins inédits de Henri Matisse », Paris, imprimerie littéraire, 1918.

16 Cf. Pierre Reverdy, *Plupart du temps*, *op. cit.*

artistique, le marquage graphique permet d'inscrire un second discours, une seconde voix. Il permet alors de mettre en valeur quelques éléments récurrents dans l'œuvre, le vide, le passage, la mort. Les éléments de ce second discours en italiques sont éclatés dans l'ensemble du texte des *Jockeys camouflés*. Ils forment une sorte de commentaire qui se tisse dans le corps du texte, une sorte de chœur à la tonalité tragique : « La nuit polaire / Ils meurent / Le vide épais / Fil de fer / On passe. »

Le contraste visuel est mis au service d'une énonciation qui propose des bribes de récits. L'extraction visuelle participe aussi du processus de concentration. Elle construit un lieu où l'inquiétude du sujet trouve place. L'absence de quiétude mais aussi le mouvement de l'émotion prennent forme dans une écriture contrastée. Au plus près de la création picturale, la *critique synthétique* que Pierre Reverdy propose de l'exposition *Œuvres récentes d'Henri Matisse* (mai 1919) dans la revue *Littérature*¹⁷ se dégage de toute tentative d'analyse. Le contraste des caractères, le décalage des segments graphiques courts font de cette critique une *synthèse* guidée par la perception et l'émotion ressentie. À la simultanéité que suppose la synthèse répond le dynamisme d'une lecture qui parcourt l'œuvre et le texte selon un mode non plus linéaire et suivi, mais par heurts et déplacements divers. Ce déplacement est encore celui du tracé de l'écriture et du dessin sur la page du livre.

III- Le geste du poète et du peintre

Les expérimentations formelles de Pierre Reverdy sont essentiellement typographiques. Elles prennent place dans une période d'échanges avec les peintres, notamment cubistes. Les réflexions du poète sur l'écriture s'inscrivent plus largement dans les débats qui lui sont contemporains, concernant aussi bien la poésie que l'art. Ses développements sur la nécessité d'un art nouveau concernent le texte littéraire et la peinture. Le rapprochement des deux formes est facilité par un souci constant de la plasticité de l'œuvre, de sa dimension visuelle, de son graphisme, qu'il s'agisse de la lettre ou de la ligne, c'est-à-dire aussi du dessin. Cette orientation de l'œuvre trouve donc un prolon-

17 Pierre Reverdy, « Critique synthétique (Exposition Henri-Matisse) », *Littérature*, n° 4, juin 1919 (reproduit dans *Nord-Sud, Self Défence et autres écrits sur l'art et la poésie*, *op. cit.*, p. 155 à 158).

gement naturel dans la création de *livres de dialogue*¹⁸ et dans le recours à la calligraphie.

Le livre de dialogue

Le dialogue entre peintre et poète prend forme dans la production de livres qui mêlent le texte et le dessin. Chacun des deux moyens d'expression fait de la ligne un élément central dans la construction de l'œuvre, qui est d'abord un agencement de formes.

Les deux dessins de Georges Braque qui accompagnent les textes de Pierre Reverdy dans *Les Ardoises du toit*¹⁹ présentent une lampe, placée à gauche de la revue *Nord-Sud*. Les formes géométriques du dessin sont construites à partir de lignes essentiellement horizontales et obliques. Les lettres du titre de la revue assurent encore un lien avec le texte. Ce qui se voit est aussi à lire, et ce qui se lit peut faire dessin. La référence à la revue signale l'inscription d'une réflexion au cœur même de l'art du poète et des collaborations qu'il suscite. Le dessin manifeste le dessein qui devient commun aux deux créateurs. La citation mise en scène dans le graphisme suggère l'ouverture de l'œuvre à un système inter-sémiotique.

Georges Braque et Pablo Picasso ont été les premiers peintres à accorder une place au lettrage dans la peinture²⁰. Dans *La Guitare endormie*²¹, un des dessins de Juan Gris présente un journal. Un autre dessin du même peintre pour le recueil *Au Soleil du plafond*²² contient quelques lettres du mot *Journal* qui constitue le titre d'un des poèmes. C'est donc un véritable dialogue entre le dessin et le texte qui se trame dans l'œuvre produite, dialogue par citations, échos, que souligne encore l'importance commune apportée à l'exploration de l'espace de la page par le trait ou la ligne graphique.

Ce dialogue devient plus resserré dès lors que le dessin n'est plus isolé sur une page mais se mêle au texte. Dès 1921, Pierre Reverdy expérimente cette nouvelle présentation. Le scriptural et le figural sont

18 L'expression est employée par Yves Peyré, dans *Peinture et poésie, Le dialogue par le livre, 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001.

19 Imprimerie Paul Birault, 1918.

20 Dès 1911, le premier peint « Le Portugais » et le second, « Le Torero » et « Bouteille de Rhum ».

21 Pierre Reverdy, *La Guitare endormie*, Paris, Imprimerie Littéraire, 1919. Quatre dessins de Juan Gris, dont un portrait de l'auteur.

22 Juan Gris, Pierre Reverdy, *Au Soleil du plafond*, Paris, Tériade, 1955. Ouvrage calligraphié, accompagné de 11 lithographies de Juan Gris.

réunis dans *Cœur de chêne*²³ : les gravures de Manolo interrompent les poèmes, introduisent une ponctuation d'autant plus forte que ce qui est représenté, un nu féminin ou une chouette, n'entretient aucun rapport de référence avec le texte. Le dialogue engagé dans la structuration formelle de l'œuvre maintient une différence essentielle. Elle donne à la mention *recueil illustré par*, qui suit le titre, la valeur d'une expression figée. Elle inscrit le livre dans une lignée, celle du livre illustré, et en modifie le sens et le fonctionnement. Le rapport d'illustration entre le dessin et le texte est abandonné au profit d'une plus grande autonomie des deux modes d'expression. Cette autonomie est aussi manifeste dans l'abandon de toute référence anecdotique. Elle donne à l'art une fonction nouvelle, sémiotique, qui suppose aussi une forme nouvelle.

Le livre calligraphié

L'exploration de l'espace par les segments graphiques est complétée par la mise en scène du geste de l'écriture, dans le sens concret de la calligraphie.

La Nature morte au poème, de Juan Gris, présente, dans sa partie inférieure, un poème en prose manuscrit de Pierre Reverdy. Les liens du poète avec ce peintre le conduisent à envisager, dès les années 20, la création d'un livre de dialogue calligraphié, qui devait alors s'intituler *Entre les 4 murs et sur la table*, et qui ne sera publié qu'en 1955, sous le titre *Au Soleil du plafond*. Il fait alterner les lithographies et les poèmes en prose. Ils sont réunis par des titres, noms ou groupes nominaux à valeur générique, comme le signalent l'absence de déterminant ou l'emploi de l'article défini. Ces titres font le plus souvent référence aux objets quotidiens (« Moulin à café », « La pipe », « La lampe », « Soupière », « Compotier », « Bouteille ») et à la musique (« Musicien », « Guitare », « Violon »), motif cher à Juan Gris.

Trois autres volumes seront encore calligraphiés, *Le Chant des Morts*²⁴, et *La Liberté des mers*²⁵. Ces ouvrages luxueux, édités chez Tériade et Maeght, contrairement aux premiers livres de dialogue reproduits au cliché-trait, témoignent d'une évolution de l'œuvre. Les expérimentations

23 Pierre Reverdy, *Cœur de chêne*, illustré de gravures sur bois de Manolo, Paris, éd. de la Galerie Simon, 1921.

24 Pierre Reverdy, *Le Chant des Morts*, Paris, Tériade, 1948. Ouvrage calligraphié, avec des lithographies de Pablo Picasso.

25 Pierre Reverdy, *La Liberté des mers*, Paris, Maeght, 1959. Ouvrage calligraphié. Composition et lithographie originale de Georges Braque.

tations typographiques du poète laissent place, à partir des années 30, à une écriture plus ramassée, où les segments s'alignent. Elles sont remplacées par une nouvelle façon d'habiter l'espace de la page, qui réside dans l'inscription manuelle du texte. Si la calligraphie du *Chant des Morts* est relativement irrégulière et occupe tout l'espace de la page, celle de *La Liberté des mers* est particulièrement soignée. Les lettres semblent avoir été tracées avec un souci esthétique qui accroît aussi leur lisibilité. Ces ouvrages montrent ainsi l'accomplissement de cette orientation de l'œuvre de Pierre Reverdy. Le livre de dialogue est, dans toutes ses composantes, son grand format, l'importance accordée au geste de l'écriture et de la peinture, un livre d'art, dans le sens aussi plastique du terme, un livre composé à deux mains.

Un requiem : *Le Chant des Morts*

La publication du *Chant des Morts* date de 1948. Les textes ont été composés à la fin de la deuxième guerre mondiale. Ils envahissent la page. Les lithographies de Pablo Picasso assurent alors le rôle qui était celui de la ponctuation blanche.

Le contraste des couleurs est maintenu : le rouge-orangé des lithographies se mêle au noir du tracé de l'écriture. Le texte calligraphié de Reverdy et le tracé de Picasso se répondent en ce qu'ils participent d'un geste commun. Les balafres du peintre placées à gauche, à droite, verticalement, ou horizontalement, constituent une démarcation dans le texte. Elles regroupent les segments en ensembles qui se prolongent ensuite. Elles interrompent aussi le mouvement linéaire du poème. Elles s'immiscent dans son déroulement, participent au *chant des morts*, composé de deux voix, né de deux gestes. L'activité de l'artiste est celle que Gérard Titus-Carmel définit en ces termes : « Enceindre. Puis arpenter, tracer, découper. Un peu comme redescendre les frontières, après la bataille. »²⁶

Le premier poème du *Chant des Morts*²⁷ introduit la tonalité d'ensemble du recueil par la forte présence de sèmes négatifs. Aux mots concrets, le *sang*, le *cadavre*, s'ajoute un vocabulaire abstrait, la *peur*, la *douleur*, la *haine*, l'*angoisse* et finalement le *cauchemar*. Le texte effectue une descente dans les profondeurs, une catabase devenant chant des catacombes. La mise en scène de l'œuvre, qui est une mise en page, témoigne du mouvement de l'émotion qui ouvre le *Chant des Morts*. Le

26 Gérard Titus-Carmel, « Le retrait, le surcroît », *op. cit.*, p. 189.

27 Cf. *Main d'œuvre*, Paris, Mercure de France, 1949. Le premier poème se trouve p. 401-403.

pouvoir évocateur des mots qui désignent le désespoir et la mort est complété par celui des lignes et cercles de Picasso qui prennent valeur d'idéogrammes. Ils assurent une ponctuation saisissante par la référence au sang manifeste dans la couleur. Ils font écho au texte, à cette « source de sang qui s'évente / Quand la blessure au ventre / Écoule son trésor aux franges des ruisseaux ». Ils évoquent aussi un ossuaire.

Si les lithographies ponctuent le texte, l'œuvre naît ainsi d'un véritable dialogue entre le scriptural et le figural qui laisse entendre le *chant*. C'est ce dernier aspect de l'œuvre de Pierre Reverdy qu'évoque Claude Esteban : « Ce que je retiens de Reverdy, c'est assurément le souffle qui l'anime, le transport d'une voix qui se hausse, qui se brise, qui se reprend en rythmes secrets, en parcelles mélodiques »²⁸. Les deux gestes du poète et du peintre se répondent. Ils font du *Chant des Morts* un requiem à deux mains et à deux voix. Une double tension préside à sa mise en scène. Le tracé, composé de balafres et de cercles, n'est pas figuratif. Le discours use d'un vocabulaire abstrait. La généralisation du propos l'extrait de tout contexte historique précis. Ce mouvement vers l'abstraction et la généralisation du discours est contrebalancé par l'inscription de ce qui suggère la blessure, le sang, l'ossuaire, ce qui reste du champ de bataille. L'œuvre porte les traces d'une souffrance impossible à décrire, d'une douleur *inouïe*, mais dont il s'agit pourtant de maintenir la mémoire. *Le Chant des Morts* est en ce sens moins l'appel au repos des âmes que le constat du *rythme de la honte*, des *gouffres du remords*, et de la *détresse des mains*.

*

L'œuvre de Pierre Reverdy, dans son évolution, s'inscrit ainsi dans la lignée des poètes qui ont ouvert la voie à la prise en compte de l'espace de la page et du livre dans la production artistique. La lettre y occupe un rôle nouveau dès lors qu'elle est considérée comme un moyen de création susceptible de se dégager de la seule valeur d'inscription graphique d'un discours fermé sur le langage articulé. La plasticité du signifiant graphique est un des objets de l'expérimentation poétique de Pierre Reverdy.

Il engage un travail sur la chaîne verbale et ses modes de construction. La phrase et le vers régulier ne sont plus les éléments stables du

28 Claude Esteban, « Au plus près de la voix », *Ce qui retourne au silence*, Tours, Farrago, 2004, p. 75.

texte. Les outils du poète sont les jeux de contraste que permet l'écriture, dans sa présence et son absence. Les dispositifs typographiques mettent en scène les intermittences du discours, et l'exploration de l'espace est aussi une exploration du temps et de la durée. Tel est aussi le constat de Gérard Titus-Carmel : « Prélevé dans une autre épaisseur de temps, ce n'est pas seulement son énergie propre qu'apporte en écot chaque fragment, c'est aussi sa durée, qu'il conjugue avec celle de ses nouveaux voisins. Et le tableau terminé – ou prétendu tel – s'ébouriffe de tout cela. »²⁹

Le rythme visuel entraîne de nouveaux modes de lecture, non plus linéaires, mais tabulaires, supposant un cheminement multiple à l'intérieur de la page. C'est donc une nouvelle grammaire de l'œuvre qui se construit et qui prend en compte celle des formes plastiques. Prolongeant l'expérience mallarméenne, notamment dans cette importance accordée à la concentration du texte, l'œuvre de Pierre Reverdy s'éloigne de toute volonté de proposer une forme figurative. Elle se construit dans le jeu des lignes et des masses géométriques, organisant les textes de façon toujours renouvelée. Elle tisse aussi les lignes de ce qui demeure un *chant*, une parole proférée, que révèle la partition proposée. Œuvre en mouvement, elle trouve elle-même un prolongement dans celles d'André du Bouchet, de Jacques Dupin, de Claude Esteban ou de Gérard Titus Carmel qui explorent à leur tour l'espace de la page, la durée du fragment et le transport de la voix.

Université de Clermont-Ferrand 2

29 Gérard Titus-Carmel, « Le retrait, le surcroît », *op. cit.*, p. 191.