



HAL
open science

Les Lieux de Reverdy

Patrick Vayrette

► **To cite this version:**

Patrick Vayrette. Les Lieux de Reverdy. Littératures. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2012. Français. NNT : 2012BOR30020 . tel-00747211

HAL Id: tel-00747211

<https://theses.hal.science/tel-00747211>

Submitted on 30 Oct 2012

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.

Université Michel de Montaigne Bordeaux 3

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN LITTÉRATURE FRANÇAISE

Les Lieux de Reverdy

Présentée et soutenue publiquement le 19 juin 2012 par

Patrick VAYRETTE

Sous la direction de M. Eric Benoît

Membres du jury :

Corinne BAYLE-GOUREAU, Professeur, E.N.S. Lyon.

Eric BENOIT, Professeur, Université Bordeaux 3.

Serge LINARES, Professeur, Université de Versailles-S^t Quentin en Yvelines.

Jérôme ROGER, Professeur, Université Bordeaux 3.

Michel COLLOT, Professeur, Université de Paris III (à confirmer)

Je voudrais avant tout remercier Mme Martine COURTOIS pour ses encouragements, ainsi que pour l'aide et le temps qu'elle m'a généreusement accordés durant plusieurs années.

Je remercie également M. Eric BENOIT pour son aide et son soutien constant dans la conduite et l'aboutissement de ce travail.

Mes pensées vont également à M. Jacques POIRIER pour son chaleureux soutien.

Table des matières

| | |
|--|-----------|
| Introduction | 8 |
| PREMIÈRE PARTIE LE MONDE DE L'ŒUVRE | 19 |
| Introduction. La structuration du monde reverdyen | 20 |
| Chapitre I ^{er} . Un monde fait de lieux | 23 |
| 1./ Une esthétique de la sélection et de l'ordonnement | 24 |
| 1.1.1./ Un rapport émotionnel aux lieux. | 24 |
| 1.1.2./ Le réel et sa diversité. | 29 |
| 2./ L'obsédante partition du monde | 34 |
| 1.2.1./ Jeux de contrastes et d'oppositions. | 34 |
| 1.2.2./ Une « poésie de cloisons ». | 38 |
| 1.2.3./ Les portes et les fenêtres, images privilégiées de la séparation en lieux. | 41 |
| 3./ Les « constellations topographiques » reverdyennes | 46 |
| 1.3.1./ L'existence de constellations lexicales. | 47 |
| 1.3.2./ La nature. | 49 |
| 1.3.3./ Les lieux urbains. | 51 |
| 1.3.4./ Lieux intimes et intérieurs. | 54 |
| 4./ Vers une topologie poétique | 58 |
| 1.4.1./ Abris. | 59 |
| 1.4.2./ Obstacles, limites, pièges. | 64 |
| Chapitre II. La part d'ombre du monde | 70 |
| 1./ Un paysage imaginaire | 72 |
| 2.1.1./ Une vision en perspective. | 72 |
| 2.1.2./ L'invincible localisation de l'existence. | 80 |
| 2.1.3./ Un espace concentrique. | 84 |
| 2./ Les limites du regard | 88 |
| 2.2.1./ La ligne, figure privilégiée de l'horizon. | 88 |
| 2.2.2./ Autrui et l'image du masque. | 92 |
| 2.2.3./ Le mur et ses avatars dans le paysage reverdyen. | 98 |
| 3./ Les lieux cachés | 108 |
| 2.3.1./ Les portes du ciel. | 108 |
| 2.3.2./ Des lieux indicibles. | 112 |
| 2.3.3./ Gouffres et tournants : l'expansion radiaire du temps. | 116 |
| 2.3.4./ Miroirs. | 119 |
| Chapitre III. Mouvants paysages | 126 |
| 1./ Une réalité faussement immuable | 128 |
| 3.1.1./ L'apparente solidité du monde reverdyen. | 128 |
| 3.1.2./ Une fragilité sous-jacente. | 132 |
| 2./ Des lieux insaisissables | 138 |
| 3.2.1./ Le déséquilibre permanent du monde reverdyen. | 138 |
| 3.2.2./ Quelques éléments d'une poétique de l'instabilité. | 142 |
| 3.2.3./ Une incessante mobilité. | 145 |
| 3./ Quelques figures de la dislocation : le vent, la foule, la mer | 150 |
| 3.3.1./ Le vent. | 150 |
| 3.3.2./ La foule. | 153 |
| 3.3.3./ La mer. | 156 |
| 4./ Métaphores latentes et réseaux de formes pronominales | 159 |
| 3.4.1./ Le langage comme source d'instabilité. | 159 |
| 3.4.2./ Les métaphores latentes du remuement du monde. | 161 |
| 3.4.3./ Des réseaux de formes pronominales. | 165 |
| 5./ Le glissement, mécanisme obsédant de la poésie reverdyenne | 174 |
| 3.5.1./ Sources étymologiques et significations propres. | 175 |
| 3.5.2./ La puissance suggestive du glissement. | 177 |
| 3.5.3./ La traduction d'une appréhension particulière du monde. | 179 |
| Conclusion | 183 |

| | |
|---|------------|
| DEUXIÈME PARTIE LA DISPERSION DU SUJET | 185 |
| Introduction. La possession du monde | 186 |
| Chapitre IV. Le lieu central | 190 |
| 1./ Le geste et la parole | 191 |
| 4.1.1./ Une appropriation de la langue. | 192 |
| 4.1.2./ Déictiques et référents privés. | 196 |
| 4.1.3./ Intrusions d'auteur. | 198 |
| 4.1.4./ L'empreinte du moi. | 202 |
| 2./ Le moi et ses limites | 207 |
| 4.2.1./ L'inclusion du lieu central. | 207 |
| 4.2.2./ La peau, limite naturelle du lieu du moi. | 212 |
| 4.2.3./ La peau des murs. | 216 |
| 3./ Habiter le monde | 222 |
| 4.3.1./ Jeux d'accueils, de réponses et de résistances. | 222 |
| 4.3.2./ Un enracinement superflu. | 229 |
| Chapitre V. Le sujet éclaté | 237 |
| 1./ L'influence du cubisme. | 238 |
| 5.1.1./ Une esthétique de la cohésion. | 239 |
| 5.1.2./ Une poésie cubiste ? | 244 |
| 5.1.3./ Jeux de brisures et d'échos. | 246 |
| 5.1.4./ La distribution spatiale du « je » poétique. | 251 |
| 2./ Les métonymies du moi | 256 |
| 5.2.1./ Du corps spacieux au corps éclaté. | 257 |
| 5.2.2./ Les métonymies corporelles. | 259 |
| 5.2.3./ La paupière, l'aile : deux exemples de métonymies diffuses. | 263 |
| 3./ Polyphonies et jeux d'allocutions | 270 |
| 5.3.1./ Polyphonies. | 271 |
| 5.3.2./ Fausse brisure de l'instance énonciative par jeux d'allocutions. | 275 |
| Chapitre VI. Le refus du lieu | 283 |
| 1./ Figures du sujet disséminé | 284 |
| 6.1.1./ Poétique de l'expansion du sujet. | 284 |
| 6.1.2./ La propagation du moi. | 287 |
| 2./ Le déversement du lieu | 293 |
| 6.2.1./ Un imaginaire liquide. | 293 |
| 6.2.2./ Le sang, figure privilégiée de la semaison du corps. | 296 |
| 6.2.3./ La perte des larmes. | 300 |
| 3./ Le souffle universel | 304 |
| 6.3.1./ Valeur métonymique du souffle. | 305 |
| 6.3.2./ La fumée, traduction poétique originale de l'expansion. | 308 |
| 6.3.3./ L'air et le déni du lieu. | 310 |
| 4./ L'être ubiquitaire : traces et avatars | 314 |
| 6.4.1./ De l'ombre-double à l'ombre-vestige. | 315 |
| 6.4.2./ Matières de l'absence. | 318 |
| 5./ La parole semée : voix, échos, murmures | 324 |
| 6.5.1./ La délivrance de la voix. | 324 |
| 6.5.2./ Avatars de la voix : échos, cris, rires. | 329 |
| 6.5.3./ La voix, figure privilégiée de la récusation du lieu. | 332 |
| Chapitre VII. La perte du moi | 335 |
| 1./ Voyages amers | 336 |
| 7.1.1./ Une appréhension personnelle du voyage. | 336 |
| 7.1.2./ Le choix du désintéret. | 341 |
| 2./ Évidements, déficiences, effacements | 346 |
| 7.2.1./ Les corps lacunaires de Reverdy. | 346 |
| 7.2.2./ La mort illusoire du sujet. | 351 |
| 3./ Poétique de la disparition | 357 |
| 7.3.1./ Formes macrotextuelles de la disparition du sujet : l'exemple de <i>La Liberté des mers</i> . | 358 |
| 7.3.2./ L'oubli du lieu. | 362 |
| 7.3.3./ Une poétique de l'épanchement par l'irréel. | 366 |
| Conclusion | 372 |

| | |
|---|------------|
| TROISIÈME PARTIE LE CARREFOUR POÉTIQUE | 373 |
| Introduction. Un espace d'écriture | 374 |
| Chapitre VIII. L'« espace du dedans » | 376 |
| 1./ La recherche des espaces intérieurs | 378 |
| 8.1.1./ Le regard intérieur. | 378 |
| 8.1.2./ Une fantasmagorie de l'exploration. | 382 |
| 8.1.3./ Les territoires mémoriels. | 385 |
| 2./ Figurations de l'espace du dedans | 391 |
| 8.2.1./ Paysages noirs. | 391 |
| 8.2.2./ Une figuration particulière : les anthropomorphismes. | 398 |
| 3./ Un paysage-émotion | 405 |
| 8.3.1./ Une expression géographique du moi. | 406 |
| 8.3.2./ Quelques émotions incarnées par des lieux. | 412 |
| Chapitre IX. Les lieux du poème | 419 |
| 1./ Un site de parole | 421 |
| 9.1.1./ Jeux d'admission et de fermeture. | 421 |
| 9.1.2./ Installations de repères et stabilisations. | 427 |
| 9.1.3./ Quelques figurations spécifiques du site de parole. Cercles, creux. | 433 |
| 2./ Habiter le texte | 439 |
| 9.2.1./ La traversée des textes. | 439 |
| 9.2.2./ Traces de la possession des textes : emprises subites et hésitations. | 445 |
| 3./ Modes et lieux d'action | 452 |
| 9.3.1./ Trouées et disjonctions. | 452 |
| 9.3.2./ Torsions, métamorphoses. | 459 |
| 9.3.3./ Synthèses, appropriations. | 463 |
| 4./ La profondeur des pages | 468 |
| 9.4.1./ Une écriture poétique vivante. | 468 |
| 9.4.2./ Dépôts d'existence. | 472 |
| Chapitre X. Une poétique de l'étreinte | 477 |
| 1./ Le lieu comme espace d'une crise | 479 |
| 10.1.1./ Une rétraction du moi. | 479 |
| 10.1.2./ L'appel du réel. | 483 |
| 10.1.3./ Enserrer le monde. | 487 |
| 2./ Quelques lieux d'étreinte poétique : la lumière, la chambre noire, le feu | 490 |
| 10.2.1./ La lumière, un lieu sans lieu. | 490 |
| 10.2.2./ Espaces cellulaires : la chambre noire et ses avatars. | 498 |
| 10.2.3./ Le feu. | 506 |
| 3./ Une « réalité absolue » | 513 |
| 10.3.1./ Une poésie agnostique. | 514 |
| 10.3.2./ Les rets de la réalité. | 518 |
| Conclusion | 523 |
| Conclusion | 525 |
| BIBLIOGRAPHIE | 530 |

INTRODUCTION

Introduction

C'est grâce aux mots, c'est grâce au langage, c'est grâce aux images que l'homme s'approprié le monde extérieur. Il est dans ce monde, le monde insensible, et il s'y meut et il y vit et il y vainc grâce à l'image qu'il s'en fait. Image créée de rapports justes entre ce monde insensible et lui¹.

L'importance de l'œuvre de Pierre Reverdy (1889-1960) dans la littérature française moderne, que consacre la parution récente chez Flammarion d'une première édition des *Œuvres complètes* en deux tomes, sous la direction d'Etienne-Alain Hubert², est aujourd'hui largement reconnue. Cette édition qui rassemble les poésies mais aussi les textes narratifs, les notes ainsi que les textes théoriques fait ressortir l'existence d'une production littéraire substantielle qu'il faut bien en dépit d'une réputation de monotonie qualifier de variée dans sa forme et dans son expression.

L'originalité de cette œuvre tient à plusieurs raisons. L'œuvre poétique qui en

¹ Pierre Reverdy, *Le Livre de mon bord (Notes 1930-1936)*, 1^{ère} éd. 1948, Mercure de France, 1989, p. 152. Toute référence ultérieure à l'œuvre de Reverdy ne sera désormais signalée que par le seul titre de l'ouvrage (y compris lorsque celui-ci résulte du choix de l'éditeur) assorti, le cas échéant, des indications bibliographiques nécessaires, sans que le nom de Reverdy ne soit repris en début de note.

Pour l'œuvre poétique, seront successivement mentionnés le titre du poème, celui du recueil auquel il appartient ainsi que la pagination dans les éditions de poche suivantes :

- *Plupart du temps*, Paris, Gallimard, coll. "Poésie", 1^{ère} éd. 1969, rééd. 1989. Préface de Hubert Juin.
- *Flaques de verre*, Garnier Flammarion, 1984, préface de Daniel Leuwers.
- *Main d'œuvre*, Paris, Gallimard, coll. "Poésie", 2000. Préface de François Chapon.
- *Sable mouvant, Au soleil du plafond, La Liberté des mers*, suivi de *Cette émotion appelée poésie et autres essais*, Gallimard, coll. "Poésie", 2003, préface de Etienne-Alain Hubert. Nous utilisons également cette dernière édition pour les trois essais qu'elle comporte (« Cette émotion appelée poésie », « Circonstances de la poésie », « La fonction poétique »), en mentionnant le titre de l'essai suivi de *Sable mouvant...* et de la pagination.

Pour *Le Cadran quadrillé* et *La Meule de soleil*, nous procéderons de la même manière en utilisant les éditions suivantes :

- *La Liberté des mers, Sable mouvant et autres poèmes*, Paris, Flammarion, 1978.
- *Au Soleil du plafond et autres poèmes*, Paris, Flammarion, 1980.

Les textes épars ou non rassemblés en volumes (poésies parues en revues et non reprises dans les recueils, correspondance, notes, etc.) seront signalés tels quels avec les indications bibliographiques nécessaires, sans que le nom de Reverdy ne soit repris en début de note.

² *Œuvres complètes*, Parution sous la responsabilité éditoriale d'Yves di Manno. Préparées, présentées et annotées par Etienne-Alain Hubert.

Tome I, coll. « Mille et une pages », Flammarion, 2010. Le volume reprend *Plupart du temps*, poèmes 1915-1922 (1945), *Le Voleur de Talan* (1918), *Nord-Sud* (1917-1918), *Self defence* (1919), *Autres écrits sur l'art et la poésie* (1912-1926), *La Peau de l'homme, roman et contes* (1926), *Risques et périls, contes 1915-1928* (1929), *Le Cadran quadrillé* (Cent poèmes), *La Meule de soleil, Autres poèmes retrouvés*, et comporte aussi les fac-similés des premières éditions de *La Lucarne ovale*, *Quelques poèmes*, *Les Ardoises du toit*, ainsi que divers états du *Voleur de Talan*.

Tome II, coll. « Mille et une pages », Flammarion, 2010. Le volume reprend *Main d'œuvre* (1913-1949), *Flaques de verre* (1929), *Le Gant de crin* (1927), *Le Livre de mon bord* (1930-1936), *En vrac* (1956), *Ecrits sur l'art et la poésie* (1930-1957), *Au soleil du plafond* (1955), *La Liberté des mers, Sable mouvant, Pages de carnets*,

constitue l'armature essentielle englobe toutes les formes possibles du genre — poèmes en prose, poèmes versifiés, allant de l'extrême brièveté à l'extension sur plusieurs pages — et irrigue une écriture narrative qui oscille elle-même entre le vers libre et la prose la plus resserrée, la plus dense. Un dialogue constant se noue chez l'auteur entre la réflexion personnelle et la création littéraire, faisant se succéder tout au long de sa carrière des écrits polémiques, des essais, des articles ainsi que des notes rassemblées dans plusieurs recueils qui contrepontent sans cesse l'œuvre poétique et en éclairent les fondements. Enfin, l'éthique qui guide cette écriture exigeante, toujours contrôlée, la marginalité assumée du poète, son besoin d'absolu qui lui fit préférer la solitude à proximité de l'abbaye de Solesmes sont à l'image d'une poésie que son auteur voulait « obscure, fermée, dure, extrêmement réticente »³ et dont nous apprécions aujourd'hui les accents de sincérité, l'âpreté ou le dépouillement, l'absence d'emphase, l'amertume ou la retenue ainsi que la richesse imaginaire qui donne probablement à l'œuvre cet aspect de « monde à la fois étrange et familier »⁴ caractérisé par Gérard Bocholier.

L'influence de cette œuvre sur plusieurs générations de poètes français — celle de l'école de Rochefort, celle de Guillevic, de Du Bouchet, de Dupin — est désormais indiscutée et s'inscrit dans une histoire de la poésie moderne caractérisée, de manière extrêmement schématique, par une oscillation constante entre une écriture du signifiant — qui se replie sur le langage lui-même et le questionne dans sa matérialité — et une poésie du signifié, plus conceptuelle, plus attentive au déploiement d'un univers imaginaire. Reverdy, dont l'œuvre s'est poursuivie en marge du surréalisme qu'elle a vu naître, s'est toujours gardé de tout hermétisme et a toujours veillé à enraciner sa poésie dans la réalité. Dès les premières œuvres, elle y puise des éléments qui contribuent à lui donner cette richesse visuelle si particulière qui situent assez nettement Reverdy comme un poète du signifié, théoricien de l'image poétique, mais non point insensible au langage qui « partage la lourde malédiction de la matière »⁵ mais reste chargé de « mots savoureux comme des galets dans le torrent, des nœuds de liane serrés comme des poings, des écharpes amplement dénouées dans le vent comme des plages »⁶.

L'écriture reverdyenne, ancrée dans le réel, sous-tendue par une inquiétude spirituelle permanente — elle se manifeste explicitement plus tard et en infléchit l'évolution —, dévoile une incompréhension de la réalité, une défiance conflictuelle vis-à-vis du monde caractérisée

Poèmes retrouvés.

³ Lettre-préface pour *L'œuvre poétique de Pierre Reverdy* par Emma Stojkovic (1951), *Cette émotion appelée poésie*, p. 217.

⁴ Bocholier Gérard, *Le Phare obscur*, Seyssel, Champ Vallon, 1984, p. 9.

⁵ Jean-Pierre Richard, « Reverdy entre deux mondes », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962. Repris dans *Onze études sur la poésie moderne*, chapitre I^{er}, Editions du Seuil, Paris, 1964, p. 33.

par l'attente et l'inquiétude, voire l'angoisse. Elle manifeste la nécessité d'en déceler le sens jusqu'à donner l'impression d'« une appréhension phénoménologique du monde »⁷, tant il est vrai que cette œuvre déploie un univers imaginaire singulier.

Cette idée traverse plusieurs des essais critiques entièrement consacrés à Reverdy. Ainsi, l'ouvrage de Gérard Bocholier⁸ propose un trajet cohérent dans « l'univers poétique et spirituel », un « chemin » au terme duquel le lecteur doit pouvoir « jeter un regard d'ensemble sur le monde de Pierre Reverdy »⁹. Le parcours de lecture proposé synthétise les éléments thématiques les plus forts de l'œuvre, et parmi ceux-ci, naturellement, les images de lieux pour lesquelles le poète manifeste une certaine prédilection¹⁰, esquissant ainsi une « géographie » (terme que Bocholier emploie à plusieurs reprises) qui nous révèle l'essentiel de l'imaginaire du poète. Nombre d'articles cherchent aussi à éclairer un aspect particulier de l'œuvre, d'où la présence d'ouvrages rassemblant un ensemble de contributions ponctuelles¹¹. Il s'agit souvent d'images ou de motifs récurrents, comme le cœur¹², la nuit¹³, la main¹⁴, l'ombre¹⁵, le mur¹⁶, etc. et qui, pour quelques-uns, renvoient très nettement à tout un paysage mental où la vision domine.

⁶ « Le premier pas qui aide (Rimbaud) », *Cette émotion appelée poésie*, p. 159.

⁷ Christine Dupouy, *La Question du lieu en poésie, du surréalisme à nos jours*, Amsterdam, Rodopi, 2006, p. 207.

⁸ Gérard Bocholier, *Le Phare obscur, op. cit.*, 1984.

⁹ Gérard Bocholier, *op. cit.*, p. 175.

¹⁰ Les lieux carcéraux ou vides aboutissant à des « poèmes de la réclusion et de la solitude » (p. 45) sont constamment travaillés par un double mouvement : celui du temps et celui d'une perpétuelle agitation vitale, de sorte que se dessine une « géographie secrète au tracé insaisissable, incompréhensible » (*Ibid.*, p. 87).

¹¹ Le centenaire de l'auteur a suscité de nombreuses parutions. On retiendra surtout les ouvrages suivants :

Hommage à Pierre Reverdy, Entretiens sur les lettres et les arts, Rodez, Subervie, 1961.

Pierre Reverdy 1889-1960, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962.

Sud, numéro spécial hors série, 1981, Centre culturel international de Cerisy-la-Salle (16-26 août 1980) : Bousquet, Jouve, Reverdy, sous la direction de Charles Bachat et Etienne-Alain Hubert.

Pierre Reverdy 1889-1989. Special issue, edited and with an introduction by Bernard McGuirk, Nottingham French Studies, vol. XXVIII, n° 2, autumn 1989.

Centenaire de Pierre Reverdy. Actes du colloque d'Angers, Sablé sur Sarthe, Solesmes, 14-16 septembre 1989, Presses de l'Université d'Angers, 1990.

Lire Reverdy [présenté par Yvan Leclerc], Presses universitaires de Lyon, 1990.

Reverdy aujourd'hui, V^{èmes} rencontres sur la poésie moderne. Actes du colloque des 22, 23 et 24 juin 1989 (Paris). Presses de l'E.N.S., 1991.

Europe n° 777/778, 1994, p. 1-145.

¹² Robert Kenny, « Pierre Reverdy and the Tortured Heart : An Aspect of his Imagery in *Ferraille* », *Forum for Modern Language Studies*, vol. 20, Edinburgh, july 1984, p. 213-227. V. également Rothwell Andrew J., « La deuxième manière de Reverdy et le cœur du poète », *Centenaire de Pierre Reverdy*, Actes du colloque d'Angers-Sablé sur Sarthe-Solesmes, 14-16 septembre 1989, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 169-192.

¹³ Odile Bombarde, « Rêve et nuit », *Europe* n° 777/778, 1994, p. 77-88.

¹⁴ Jean-Pierre Attal, « Sens et valeur du mot main dans l'œuvre poétique de Pierre Reverdy », *Critique* (Paris), n° 179, avril 1962., Repris dans *L'Image métaphysique et autres essais*, p. 101-131, Gallimard, Paris, 1969.

¹⁵ Jean Pierrot, « Le mot ombre dans la poésie de Reverdy », *Lire Reverdy* [présenté par Yvan Leclerc], Presses universitaires de Lyon, 1990 art. cit., p. 35-48.

¹⁶ Georges Poulet, « Reverdy et le mystère des murs », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962. Repris dans *Etudes sur le temps humain*, tome III, « Le Point de départ », Plon, 1964, p. 187-209.

Cependant, la critique s'est le plus souvent efforcée de tirer une vision d'ensemble cohérente à partir de notations de ce type, qui sont par exemple étudiées dans leur structuration. Qu'il s'agisse des espaces emboîtés de Jean Pierrot¹⁷, de l'*interland* reverdyen de Jean-Pierre Richard¹⁸, de la bipolarité Nord-Sud de Patrick Née¹⁹ ou encore, pour Claude Foucart, de la tension entre la ligne limitative et l'infini de l'œuvre²⁰, on constate l'existence d'une nette convergence de vues autour de ce qui semble être une des caractéristiques majeures de l'œuvre, à savoir sa prédilection pour l'antinomie, l'ambivalence, le jeu des contraires, la dynamique des oppositions, qui exprime sans doute une forte tension intérieure.

La démarche de Michel Collot vise au contraire moins à décrire qu'à questionner l'une des scènes les plus insistantes de l'œuvre, celle du coucher crépusculaire du soleil sur l'horizon. Celui-ci y devient un lieu hautement symbolique et significatif, débouchant sur des recherches d'ordre psychanalytique, mais, comme pour Bocholier, une attention particulière est accordée aux lieux nommés²¹ et à leurs récurrences les plus fréquentes, ce qui inscrit très nettement ces lectures vers ce qui est figuré dans le poème²². C'est dire que les paysages y sont perçus comme autant d'images révélatrices d'une conscience — Michel Collot privilégie le concept de paysage qui traduit plus explicitement la subjectivité de tout regard sur le monde, fût-il tributaire de l'imagination, et réserve au lieu le sens plus objectif de « délimitation topographique et culturelle »²³ qui tend à écraser toute donation de sens qui serait née d'une expérience individuelle — et même d'une perception particulière du monde que les auteurs s'efforcent d'unifier.

Une « appréhension phénoménologique du monde » justifie que l'on prête attention à la place du sujet dans l'œuvre poétique : les réseaux d'images d'engluement, de claustration, d'errance et de perte ou de désespoir, ont donné lieu à de nombreux commentaires convergents, qui font de la poésie de Reverdy l'expression d'une crise du sujet. L'effacement du moi est, de même, relevé à plusieurs reprises, non sans quelques simplifications. Mais ces études ne se départissent pas complètement de l'approche thématique pratiquée par une grande partie de la critique : elles ont vocation à tracer le « paysage mental » de cette poésie.

¹⁷ Jean Pierrot, « La paroi et l'abyme. Remarques sur l'espace reverdyen », *Lire Reverdy, op. cit.*, p. 9-26.

¹⁸ Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne, op. cit.*, p. 13-34.

¹⁹ Patrick Née, « Du Nord et du Sud », *Centenaire de Pierre Reverdy, op. cit.*, p. 49-64.

²⁰ Foucart Claude, « Le mouvement de l'image ou l'histoire de la ligne », *Centenaire de Pierre Reverdy, op. cit.*, p. 93-103.

²¹ « On s'étonnera peut-être aussi de rencontrer dans notre étude de vastes réseaux descriptifs. Entendons par là que les lieux nommés par la poésie reverdyenne ont tendance à s'organiser [...] en constellations topographiques [...] ». (Michel Collot, *Horizon de Reverdy*, Presses de l'E.N.S., 1981, p. 10).

²² « On remarquera que nous n'avons pas fait place à l'ordre du *signifiant*. Cette exclusion tient au choix que nous avons fait d'une lecture *globale* de l'œuvre reverdyenne ». (*Ibid.*, p. 11).

²³ Michel Collot, « Pour une poétique du paysage », *Lieux propices. L'énonciation des lieux, le lieu de l'énonciation dans les contextes interculturels*, sous la direction de Adélaïde Russo et Simon Harel, Centre d'études françaises et francophones, Presses de l'Université Laval, coll. « Intercultures », 2005, p. 271.

Néanmoins, la situation particulière du « je » poétique reverdyen, primordiale, précieuse et pourtant impalpable et comme effacée, en a parfois renouvelé la perception : ainsi, lorsque Gérard Bocholier commence à évoquer l'espace clos aux dures arêtes — les « arêtes précises du paysage » — du monde poétique reverdyen, ce « réel du monde qui oppose ses lignes et ses masses à tout élan véritable, à toute tentative de déplacement »²⁴ c'est en fait le caractère intangible, invincible du rapport du sujet au monde — « usure du cœur contre le quotidien rugueux, lutte du regard contre la réalité »²⁵ pour Olivier de Magny — qu'il semble décrire : l'être reverdyen est avant tout prisonnier d'un contact unipolaire, centripète et objectif. La poésie naît de la volonté de détruire ce rapport, de le repenser.

Ce bref aperçu du champ critique portant sur l'univers imaginaire reverdyen nous a permis d'aborder la notion de *lieu*. Le mot est en apparence d'une grande richesse polysémique : le Littré en fournit vingt-cinq acceptions possibles²⁶. En dépit de cette pluralité de sens, nous pouvons envisager le concept de lieu à partir d'une caractéristique remarquable : les lieux constituent pour ainsi dire, dans tous les cas, des sortes de nodosités topologiques, des espaces ou des points d'ancrage²⁷ réels lorsqu'ils sont spatiaux ou temporels, définis pour eux-mêmes par une singularisation que nous tenterons d'explicitier ou insérés dans un ordre, abstraits lorsqu'ils sont par métaphore de l'ordre de la pensée ou du langage. Ce processus métaphorique nous permet de comprendre que le sens concret et le sens abstrait ne sont pas antinomiques, mais que « les significations sont plus ou moins abstraites, c'est-à-dire situées à plus ou moins grande distance de ce que révélerait une observation immédiate »²⁸.

Il est remarquable que la critique littéraire — sans parler des poètes eux-mêmes (Rimbaud cherchant « le lieu et la formule », Bonnefoy le « vrai lieu », Jabès invoquant « l'absence de lieu ») — recoure volontiers, en le délivrant d'un sens étroitement spatial sans l'abandonner complètement, à ce concept de lieu pour dire la spécificité d'une œuvre ou

²⁴ Gérard Bocholier, *Le Phare obscur*, *op. cit.*, p. 23.

²⁵ Olivier de Magny, « Pierre Reverdy et la contradiction poétique », *Pierre Reverdy 1889-1960*, *op. cit.*, p. 182.

²⁶ Nous reproduisons ci-après l'extrait initial de l'article *lieu* du Littré :

« 1. **lieu** (lieu), *s. m.* ♦ 1° L'espace qu'un corps occupe. ♦ 2° Un espace quelconque considéré sans aucun rapport avec les corps qui peuvent le remplir. ♦ 3° Il se dit par rapport à la destination. ♦ 4° Mauvais lieu. ♦ 5° Lieux d'aisances. ♦ 6° Endroit désigné, indiqué. ♦ 7° Il se dit des différentes pièces d'une maison, d'une terre, d'une ferme. ♦ 8° Signification de lieu en géométrie. ♦ 9° Signification de ce mot en astronomie. ♦ 10° Rang. ♦ 11° Place. ♦ 12° Il se dit de la position de la tête du cheval. ♦ 13° Maison, famille. ♦ 14° Il se dit pour désigner d'une manière vague la femme que l'on aime. ♦ 15° Bon lieu, la bonne société ; haut lieu, la cour, le gouvernement ; bon lieu, autorité digne de foi. ♦ 16° L'endroit, le temps convenable pour dire, pour faire quelque chose. ♦ 17° Occasion, sujet, droit. ♦ 18° En lieu de, en occasion de, en mesure de. ♦ 19° N'avoir pas de lieu, n'être pas reçu, admis. ♦ 20° Avoir lieu, se dit de l'époque d'un événement, et aussi pour s'opérer, se faire. ♦ 21° Passage d'un livre. ♦ 22° Lieu commun. ♦ 23° Au lieu de. ♦ 24° Au lieu que. ♦ 25° Terme de topographie. ».

²⁷ Seul le mot de *lieu* exprime de manière satisfaisante l'idée d'une position spatiale définie indépendamment de tout critère de grandeur. C'est la raison pour laquelle nous employons ici conjointement le terme d'*espace* avec le mot *point*, dans la mesure où ce dernier terme ne renvoie qu'à ce qui est ponctuel, précis, sans épaisseur, et restreindrait abusivement le concept que nous utilisons.

même d'une pratique artistique, jusqu'à radicalement « pens(er) en termes de lieux »²⁹ l'écriture poétique elle-même et l'envisager dans son essence comme « une expérience de localisation »³⁰. Le lieu est comme une métaphore de la singularité — une singularité « est ce qui n'a lieu qu'une fois, en un seul point [...]. Non pas une particularité qui rentre sous un genre, mais une propriété unique qui échappe à l'appropriation. [...] Le singulier n'a lieu que lorsqu'il a lieu : il se confond avec un surgissement »³¹ — et l'œuvre achevée dont l'existence s'affranchit de toute spatialité devient ainsi le « lieu d'un processus de subjectivation »³².

Dans le domaine des arts plastiques, cette notion peut devenir l'enjeu de spéculations infinies, comme pour ces créations de Claudio Parmiggiani nées d'empreintes et d'empoussièrtements et où « l'air en tant que "porte-empreinte" devient le lieu par excellence, le lieu opposé à toute notion triviale de l'espace »³³. Pour le texte littéraire où se conjoignent une voix dont l'écriture n'épuise pas toujours l'ambiguïté originelle et un « cela » qui se distribue en lieux dès lors qu'« un psychisme a réussi à se spatialiser en lui »³⁴, la critique prend volontiers ce concept pour questionner le dispositif énonciatif construit à partir de l'articulation fondamentale du moi et du paysage et engager ainsi une double réflexion.

S'agissant de l'œuvre de Reverdy, la critique s'appuie volontiers sur une signification directement spatiale du terme *lieu* lorsqu'il s'agit d'évoquer le poème, d'en dire par métaphore, par exemple, l'insularité hostile. Gabriel Bounoure y fait référence lorsqu'il écrit que « son poème agit ainsi comme une sorte d'anti-poème, en ce sens que c'est un lieu inhabitable, d'où l'on est chassé vers d'autres contrées plus saines, plus toniques »³⁵ et ajoute qu'« on ne se lie pas au poème de Reverdy : ce n'est pas une demeure, un lieu où résider »³⁶. Mais un sens plus abstrait ressort aussi des observations qui s'efforcent de saisir le poème reverdyen dans ce qu'il a de lacunaire et d'indéfinissable — « les premiers recueils de Reverdy ont suggéré très précisément cette combinaison du ciel et de la terre qui devait être le lieu de sa poésie »³⁷ écrit Anna Balakian pour qui « l'univers de Reverdy est un immense

²⁸ Vincent Nyckees, *La Sémantique*, coll. « Sujets », Belin, 1998.

²⁹ Jean-Marie Gleize, « Lacs, écrans, torrents, couloirs », *Lieux propices*, *op. cit.*, p. 66.

³⁰ *Ibid.*, p. 68.

³¹ Jean-Luc Nancy, « Rives, bords, limites (de la singularité) », *Arches*, n° 3, site www.arches.ro/revue, p. 1/10.

³² Gérard Dessons, « La peinture est une poésie silencieuse », *Penser la voix* (chant, communication, linguistique clinique, littérature, musique, peinture, psychanalyse, théâtre), textes réunis et présentés par Gérard Dessons, *La Licorne*, n° 41, Poitiers, 1997, p. 235.

³³ Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Éditions de Minuit, 2001, p. 79.

³⁴ Jean-Jacques Wunenburger, « Surface et profondeur du paysage : pour une écologie symbolique », *Espaces en représentation*, Travaux XXXIII du CIEREC, Presses de l'Université de Saint-Étienne, 1982, p. 16.

³⁵ Gabriel Bounoure, « Notes marginales sur Pierre Reverdy », *Hommage à Pierre Reverdy, Entretiens sur les lettres et les arts*, Rodez, Subervie, 1961, p. 43.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Anna Balakian, « Pierre Reverdy et le matério-mysticisme de notre époque », *Hommage à Pierre Reverdy*, *op. cit.*, p. 36.

tableau noir sur lequel a été effacé une part du grand dessin »³⁸ — ou dans son essence même, lorsque Pierre Torreilles énonce que « le poème est l'âme du lieu. De quel lieu ? Celui que vient de faire surgir le poème comme de la bulle, [...] éclairant l'épiphanie site d'une réalité survenue au retrait ménagé par les paroles de l'absence. Réalité fragile, délébile »³⁹.

« Toute poésie, rappelle Michel Collot, engage un sujet — individuel ou collectif, anonyme ou identifiable —, un monde — qu'elle " reflète " et qu'elle recrée, représente et imagine — et une langue — dont elle hérite et qu'elle transforme »⁴⁰. Or, le concept de lieu intéresse idéalement une œuvre qui, nous semble-t-il, tire sa force singulière du travail permanent et original qu'elle effectue sur ce rapport complexe et unique instauré entre un moi, un monde et un langage. Si le lieu rend efficacement compte de la relation conflictuelle de Reverdy au monde, y compris lorsqu'il s'agit de nouer sa réflexion théorique à sa création poétique, il est aussi, intuitivement, une donnée fondamentale de l'imaginaire reverdyen en ce sens qu'il renvoie à soi, au paysage, à l'espace, à sa part d'inconnu, qu'il symbolise la propre situation du sujet, qu'il interroge son appartenance au monde, son identité, met en jeu l'écriture et la pensée. Nous voudrions dès lors étudier les « lieux de Pierre Reverdy » en questionnant cette œuvre, à partir d'un parcours structurel prédéfini, sur la prise en charge d'une *situation*, celle du sujet face au monde, par l'écriture poétique, sur la manière dont s'y déploie ou s'y conteste la figuration d'un « dispositif poétique » matriciel constitué de l'articulation du moi et du paysage, qui sont « à la fois des objets de représentation privilégiés et la condition même de toute représentation ou énonciation poétique »⁴¹.

Ce parcours, il nous a paru logique de l'engager à partir de l'espace imaginaire reverdyen. Dès lors qu'une parole poétique instaure un « cela » vis-à-vis d'un « je », elle ouvre un espace-temps fictif qui se superpose au monde réel dont nous avons aussi une double expérience spatio-temporelle. Si l'imagination « nous détache à la fois du passé et de la réalité » et devient pour Gaston Bachelard « une puissance majeure de la nature humaine », que la poésie utilise pour « dynamiser le langage »⁴², si l'image est pour lui « la trace, dans le texte, de la fonction de l'irréel »⁴³, elle naît aussi d'une transgression : partant de l'opposition entre la métaphore, qui suppose un savoir préalable, et l'image, qu'il définit comme « l'œuvre de l'Imagination absolue »⁴⁴, Jean Burgos insiste sur le pouvoir créateur de cette dernière⁴⁵.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Pierre Torreilles, « Lecture de "Matin" de Pierre Reverdy », *Sud*, n° 84, 1989, p. 102.

⁴⁰ Michel Collot, *Anthologie de la poésie française*, tome II, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2000, p. 836.

⁴¹ Jean-Marie Gleize, *Poésie et figuration*, coll. « Pierres vives », Seuil, 1983, p. 11.

⁴² Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, [1^{ère} éd. : 1957], cinquième édition, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », P.U.F., 1967, p. 16-17.

⁴³ Jean-Yves Tadié, *La Critique littéraire au XX^{ème} siècle*, coll. « Agora », Pocket, 1987, p. 110.

⁴⁴ Jean Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*, coll. « Pierres vives », Seuil, 1982, p. 69.

⁴⁵ Jean Burgos développe par exemple une analyse de l'œuvre d'Apollinaire où nous retrouvons le phénomène,

S'appuyant sur les travaux de Jung et refusant d'y voir « le seul projet d'une réalité profonde » aussi bien que « le seul reflet d'une réalité extérieure »⁴⁶, il la définit comme le produit — ce qui lui donne son caractère dynamique — de ces deux réalités. La poésie est donc l'enjeu d'une re-création que l'expérience du monde réel fait naître.

Si le déploiement d'un monde est constitué aussi librement que le permet la dimension personnelle de l'énonciation, à partir d'éléments les plus dissemblables, la figuration d'un monde recréé au moyen du texte ne nécessite finalement que l'espace indispensable à ce déploiement. Pour Jean-Paul Sartre, la spatialité serait intrinsèque à toute figuration imaginaire : dès lors que la pensée renonce au concept pur et recourt à l'image, elle constitue un objet qui « se présente comme une totalité concrète qui enveloppe, entre autres qualités, l'extension »⁴⁷. L'absence radicale de réalité objective de l'espace imaginaire l'oppose si bien à l'espace perceptif que Jean Onimus va jusqu'à faire de l'espace imaginaire un domaine à inventer et à conquérir, que la conscience imageante ouvre, élargit et investit. De là cette apologie de chefs-d'œuvre qui nous offrent des « espaces de substitution », et l'idée d'un mouvement expansif et illimité inhérent à la création poétique⁴⁸.

Le « monde reverdyen » par lequel s'ouvre notre réflexion déborde de ce fait le seul domaine spatial et se présente avant tout, dans une approche prospective, comme un « possible » de la création artistique, dont le paysage — terme que la critique emploie fréquemment — se comprend comme une figuration particulière. Notre analyse nous conduira tout d'abord vers les lieux que l'écriture poétique déploie, qu'elle investit, qu'elle recrée ou qu'elle multiplie. A la préhension par le regard qui infuse du sens, nous opposerons la possession qui renvoie au concept de territoire. Nous tenterons donc une description des lieux objectivés, particuliers, éléments de ce paysage hétérogène déployé, mais qui ne voudra pas méconnaître les hiérarchies ou les préférences qu'elle pourrait révéler. Ce paysage implique à un autre titre la notion de lieu : l'existence d'un point de vue unique suppose une « dialectique du visible et de l'invisible »⁴⁹. Le paysage, étendue limitée et perçue comme telle, laisse deviner une part invisible du monde, latérale ou au-delà d'un horizon qui n'est pour ainsi dire qu'une création du regard. De plus, et à l'intérieur même du paysage, les reliefs peuvent du seul fait de la focalisation engendrer des zones invisibles, masquées, engendrant une partition interne du paysage. La subjectivité implique ainsi une infinité d'oppositions et de

décélé par Bachelard, du temps qui s'abolit dans l'espace. Burgos observe « la traduction en termes d'espace des fragments épars du temps » et note à propos du poème « Le Roi-Lune » (*Le Poète assassiné*), que « (son) clavier [...] parvient à traduire les différents moments du temps en autant de lieux géographiques ».

⁴⁶ *Ibid.*, p. 78.

⁴⁷ Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, coll. « Folio Essais », n° 47, Gallimard, 1986, p. 247.

⁴⁸ Jean Onimus, « Phénoménologie de l' " Espace " poétique », *Espace et poésie*, Actes du colloque des 13, 14 et 15 juin 1984, P.E.N.S., Paris, 1987, p. 75.

lectures particulières dont nous envisagerons toutes les transcriptions en termes de lieux et nous étudierons de quelle manière l'écriture poétique s'appuie sur son propre dispositif énonciatif pour dire la volatilité des éléments d'un monde imaginaire sans cohésion. Le principe même de localisation est mis à mal par une pensée de l'inadéquation au monde, dont les lieux échappent à toute saisie, une pensée désorientée qui tend au contraire à y projeter sa propre instabilité.

Cette appréhension poétique de la réalité, Reverdy l'avait à sa manière intuitivement éprouvée très tôt. Sa théorie de l'image repose sur l'idée d'une préhension intellectuelle du monde qui lui fait à proprement parler situer l'écriture, la lui fait définir comme une interface entre une conscience et le réel qu'elle prend en charge et instaurer une problématique du lieu susceptible de nous servir de fil conducteur dans une deuxième partie. Au paysage constitué d'un ensemble des lieux représentés ou apprésentés, ordonnés et définis en fonction de la subjectivité du sujet, est relié un lieu d'ancrage du sujet poétique qui n'aboutit pas à une coexistence figée mais que l'écriture questionne dans sa nature, sa matérialité, son champ d'action.

S'agissant du sujet, ou plus encore de la voix énonciative, un tel questionnement passe d'abord par une réflexion sur ce que Dominique Rabaté nomme la « place » qui serait assignée au sujet énonciatif, dans la mesure où le texte littéraire représente une situation d'énonciation qui « nécessite un travail d'interprétation dont l'objet vise à reconstituer l'instance originatrice »⁵⁰. Dans une appréhension traditionnelle du « je » énonciatif, pour laquelle celui-ci semble s'incarner en une instance invisible mais pour ainsi dire hypothétiquement situable, les lieux évoquent ces « établissements humains, formant un territoire ou non »⁵¹, points d'emprise et d'appropriation progressive d'un sujet sur un monde qu'il ordonne, en une saisie qui fait du lieu « le là d'un être comme l'espace est le là de tous »⁵².

La réflexion sur ce lieu qui dans une double implication est indissociable de l'existence — « le monde et le moi appartiennent à un même lieu » selon Bernard Noël⁵³ — le fait naturellement envisager comme un foyer en creux, en une soustraction du monde qui fait interroger ces « frontières du moi » aux « fluctuations permanentes »⁵⁴ que la conscience saisit malaisément sur le plan individuel tant le « sentiment des limites du Moi est [...] incertain »⁵⁵ et dont une réflexion anthropologique réévalue la nature lorsqu'elle constate que « le lieu que

⁴⁹ Michel Collot, « L'Horizon du paysage », art. cit., p. 124.

⁵⁰ Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, coll. « Les Essais », José Corti, 2004, p. 40.

⁵¹ Pierre Boudon, « Recherches sémiotiques sur le lieu », *Semiotica*, 1973, VII, 3, p. 190.

⁵² André Comte-Sponville, *Dictionnaire philosophique*, coll. « Perspectives critiques », P.U.F., 2001, p. 344.

⁵³ Bernard Noël, *Journal du regard*, P.O.L., 1988.

⁵⁴ Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Dunod, 1985, p. 89.

⁵⁵ *Ibid.*

nous habitons, l'air que nous respirons suffisent à former le porte-empreinte de toutes nos images et de toute notre mémoire »⁵⁶.

Au terme d'un processus où « écrire, c'est [...] s'inscrire dans le monde »⁵⁷, et partant de là reformuler son mode d'être, le lieu du sujet gagne ainsi en immatérialité mais aussi en vérité ce qu'il perd en spatialité. Si lieu d'énonciation il y a, la forme de ce lieu « incertain et mouvant », où s'inventent « par épuisement, les ressources d'une voix et d'un rythme inédits »⁵⁸ n'est guère réductible à une part d'espace, à un territoire. Si ce lieu « s'habite à peine »⁵⁹, c'est sans doute parce que ce point d'ancrage, ce point nodal originaire mais insituable, impalpable, peut à l'occasion et du fait du travail opéré par l'écriture devenir poreux, ambigu, voire diffracté, dédoublé, multiple et pervertir de manière paradoxale l'idée que nous en avons. La préhension poétique du monde, ainsi creusée et travaillée, s'exaspère en deux déviations, celle de l'extension, qui disperse un corps sans unité de lieu et étend son emprise jusqu'à la confusion, engendrant des effets de mimétisme paradoxaux, et celle de la négation, lorsque le monde vide toute substance, de toute incarnation, un lieu du sujet affranchi d'une relation aliénante.

L'espace imaginaire tel que le produit la parole poétique n'épouse pas les contraintes figuratives de l'espace perceptif et « délocalise » pour ainsi dire un sujet lyrique qu'un tel désancrage n'oblitére pas. L'écriture nous fait ainsi accéder à des lieux qui constituent avant tout cet « espace du dedans » qui fascinait tant Henri Michaux, profondément chargé de signification. « Aux confins de l' " intérieur " et de l' " extérieur ", de la représentation et de l'expression, de l'affect et de la perception », il correspond d'après Sami-Ali à « une gamme étendue de phénomènes, pathologiques aussi bien que normaux, dont la structure intime porte l'estampille de cette même ambiguïté fondamentale »⁶⁰.

Les clefs d'une approche originale et complète des lieux d'une œuvre semblent ainsi nécessiter un déplacement du champ d'étude qui fera l'objet d'une troisième partie, que ce soit par exemple en considérant l'imaginaire à partir de la matière qui, contrairement à la pensée scientifique pour laquelle elle « s'étend dans un espace neutre », demeure « organisée autour de lieux qui symboliquement et affectivement ne sont ni indifférents ni interchangeables »⁶¹ ou bien encore en renonçant à toute inscription préalable des lieux dans

⁵⁶ Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, op. cit., p. 113.

⁵⁷ Guillevic, *Vivre en poésie*, Entretien avec Lucie Albertini et Alain Vircondelet, Stock, 1980, p. 176. Souligné par l'auteur.

⁵⁸ Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, op. cit., p. 116.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Sami-Ali, *L'Espace imaginaire*, coll. « Tel », Gallimard, 1974, p. 15.

⁶¹ Laurent Cassagnau, « "Oasis de pierre", expérience du lieu et épiphany chez Johannes Poethen », *Écrire et décrire le lieu*, textes réunis et présentés par Jacques Lajarrige, coll. « Écriture poétique moderne », Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2, 1993,

un espace, ceux-ci étant conçus comme la projection d'affects capables de s'organiser topologiquement. « Tout un vocabulaire poétique, observe Daniel Couty, devient ainsi l'analogie du vocabulaire conceptuel du philosophe. Les lieux et les actes prennent une signification nouvelle. La paroi, le ravin, la clairière, chez Du Bouchet, l'acte de gravir chez Jacques Dupin renvoient à des sites poétiques, à des postures existentielles que le poète se donne pour but de méditer »⁶².

Ainsi parvient-on non seulement à un espace « porteur de significations, et donc lié [...] au langage lui-même »⁶³, mais aussi, dans une certaine mesure, à des inventions poétiques nées du langage et porteuses d'un espace propre, de lieux qui lui seraient intrinsèques, ce qui donne tout son sens à la formule de Georges Didi-Huberman suivant laquelle « l'artiste est inventeur de lieux. Il façonne, il donne chair à des espaces improbables, impossibles ou impensables »⁶⁴. Spécifiée elle-même par Jean-Marie Gleize comme un « lieu où les mots se "défigurent" pour aller vers et retrouver leur propre sens », un « espace de langage », un « champ de forces »⁶⁵, la poésie qui naît plus que jamais de ce nœud qui lie intimement le « je » poétique assumé, implicite ou indéfini, au monde qu'il énonce, cherche à constituer un espace en devenir. L'écriture y devient « une forme d'espacement du sujet, qui a besoin pour s'ex-primer de se projeter dans l'espace : celui de la page et celui du paysage »⁶⁶, projection que nous aborderons successivement dans la gestuelle qu'elle implique et qu'elle reflète, comme si le poème était un lieu de vie du sujet, et dans les figurations spécifiques qui en disent l'essence, et qui consacrent le clivage insurmontable né du « nœud complexe de relations entre un créateur, un monde et un langage »⁶⁷, séparant le sujet de la réalité.

Il ne nous reste qu'à souhaiter qu'à l'issue du parcours que nous nous sommes proposé d'entreprendre, notre recherche aura contribué à enrichir la lecture critique de l'œuvre de Pierre Reverdy et à souligner toute la place qui lui revient dans les recherches menées par la géopoétique contemporaine.

p. 95.

⁶² Daniel Couty (sous dir.), *Histoire de la littérature française*, Larousse, coll. « In extenso » [1^{ère} éd. 1998], 2000, p. 739. Nous soulignons.

⁶³ Michel Collot et Jean-Claude Mathieu, Note de présentation d'*Espace et poésie*, *op. cit.*, p. 8.

⁶⁴ Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, *op. cit.*, p. 79, quatrième de couverture. Souligné par l'auteur.

⁶⁵ Jean-Marie Gleize, *A noir, poésie et littéralité*, coll. « Fictions et Cie », Editions du Seuil, 1992, p. 79. Souligné par l'auteur.

⁶⁶ Michel Collot, « Pour une géographie littéraire », n° 8, LHT, Dossier, publié le 16 mai 2011. Site <http://www.fabula.org/lht/8/8dossier/242-collot>.

⁶⁷ Yves-Alain Favre, « Le réel absent », *Centenaire de Pierre Reverdy*, *op. cit.*, p. 25.

PREMIÈRE PARTIE
LE MONDE DE L'ŒUVRE

Introduction. La structuration du monde reverdyen

Je suis dans la maison isolée en pleins champs. A cette distance aucun cri d'appel ne pourrait parvenir ni s'en aller vers une cible certaine. L'atmosphère est brouillée comme la toison hirsute qui recouvre les landes. Autour des haies, sans bruit, le long des chemins creux flotte une odeur de bois brûlé, une saveur de racines amères. Sous la nuit toute la terre bouge et dégage par endroits un violent parfum de champignons trop vieux, morts et déjà pourris⁶⁸.

Comme pour Guillevic chez qui « l'espace, à la fois intérieur et extérieur, est au centre des préoccupations »⁶⁹, l'œuvre de Pierre Reverdy semble empreinte d'une sorte de géographie intime. Un sentiment très vif de l'espace s'y manifeste — le poème reverdyen, constamment en prise sur le réel, n'est jamais un « poème (qui) instaure en absolu l'espace textuel qui est le sien »⁷⁰ — et justifie, à un double titre, le recours au concept de lieu pour faire ressortir la spécificité de ce monde imaginaire.

Défini comme l'élément singulier d'un ensemble *a priori* hétérogène, le lieu constitue une donnée adéquate pour asseoir toute tentative de description ordonnée, pour rendre compte de la singularité d'un paysage dont il est possible de montrer la spécificité à partir de l'étude de ce qui le compose. Le fait que « l'inadéquation constamment perçue entre l'être et le réel qu'on ne saurait habiter dans la paix (soit) une sollicitation fondatrice »⁷¹ de l'œuvre reverdyenne constitue, de surcroît, un enjeu supplémentaire : les lieux se chargent alors de la présence d'un sujet ordonnateur d'un monde imaginaire et ne sont pas dissociables de la subjectivité du questionnement mis en œuvre par l'écriture poétique.

Cette double approche orientera notre démarche dans une première partie dont l'objectif est de rendre compte des modalités de structuration de l'espace reverdyen en lieux. Leur profusion résulte comme on le verra tout d'abord non pas d'une multiplication anarchique mais d'un déploiement dialectique, comme s'il s'agissait pour le poète d'ouvrir en

⁶⁸ *La Poésie reine du vide et l'art mordu, Risques et périls*, p. 19-20.

⁶⁹ *Anthologie de la poésie française*, tome II, *op. cit.* Note de Nicolas Castin.

⁷⁰ Jean-Claude Pinson, « Structure de la poésie contemporaine », *Poétiques et poésies contemporaines*, Le Temps qu'il fait, 2002, p. 48.

⁷¹ Michel Jarrety (sous dir.), *La Poésie française du Moyen Âge au XX^e siècle* [1^{ère} éd. 1997], P.U.F., coll. « Quadrige », 2007, p. 432.

un écart maximal l'éventail des figurations disponibles comme pour y créer « un système d'équivalences et de dépendances »⁷², faisant interagir des lieux qui procèdent aussi bien de sélections objectives — qui les rendent identifiables par la désignation, la charge symbolique ou métaphorique, la forme — que subjectives, susceptibles de se regrouper en constellations, ou envisagés d'une manière moins concrète dans leur essence, tout en gardant cette valeur qui les distingue de l'ensemble.

Ainsi considérés prioritairement, les lieux tendent à (dé)former l'espace, qui n'est « ni (une) étendue homogène, ni (une) projection de l'esprit humain » mais « varie selon les différentes configurations de la matière qui l'absorbent »⁷³. Les lieux sont ainsi à l'origine d'attractions, de tensions, de miroitements qui voudraient signifier, d'emblée, ce qu'un paysage a d'inépuisable, et en quoi s'y confronter sollicite le questionnement, l'interprétation. L'étude de leurs rapports structurants, déjà tentée par la critique⁷⁴, révèle une hiérarchie à l'intérieur de l'étendue de la perception, une structure d'horizon polarisant autour d'un sujet en creux l'espace imaginaire — « orientation, polarité, enveloppement sont en lui des phénomènes dérivés liés à ma présence »⁷⁵ rappelle Merleau-Ponty —, espace dont la reconfiguration implique des motifs spécifiques et des images récurrentes. Cet ordonnancement inclut aussi un réseau polymorphe de limites et appelle l'existence de lieux cachés qui accentuent le caractère aporétique d'un tel questionnement.

L'écriture poétique demeure avant tout une création, une réinvention personnelle du monde qui tend alors à s'affranchir des contraintes du réel mais dont les lieux imaginaires peuvent néanmoins dire la fragilité intrinsèque. Si « les paysages dévoilés dans la poésie sont toujours les représentations d'une expérience subjective »⁷⁶, leur structuration devient alors incertaine, résulte d'un tâtonnement que le travail de Reverdy va s'efforcer de rendre perceptible. L'inadéquation entre l'être et le réel, et la crainte de ne jamais la dominer, bride sans cesse l'illusion référentielle : les lieux apparaissent pour ainsi dire déréalisés, fragiles, instables, menacés dans leur fixité ontologique. Là encore, des réseaux d'images spécifiques concourent à produire une incertitude d'ensemble à laquelle contribuent des procédés d'écriture originaux, auxquels s'ajoute un mouvement particulier qui traverse la poésie reverdyenne, celui du glissement, par lequel les lieux semblent soumis à quelque ajustement incessant.

⁷² Bernard Debarbieux, « Le lieu, le territoire et trois figures de rhétorique », *L'Espace géographique*, n° 2, 1995, p. 98.

⁷³ Steven Winspur, *La poésie du lieu : Segalen, Thoreau, Guillevic, Ponge*, série « Chiasma 20 », Rodopi, Amsterdam, automne 2006, p. 46.

⁷⁴ Jean Pierrot, « La paroi et l'abyme. Remarques sur l'espace reverdyen », art. cit., p. 9-26.

⁷⁵ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Gallimard, 1964, p. 47.

⁷⁶ Steven Winspur, *La poésie du lieu : Segalen, Thoreau, Guillevic, Ponge*, op. cit., p. 51. L'auteur traduit ici la

L'hétérogénéité du monde reverdyen, son ordonnancement et sa clôture ainsi que sa relative fluctuation — caractéristiques que nous aborderons à chaque fois à partir des lieux qui le constituent — contribuent ainsi à nous faire ressentir la poésie de Reverdy comme une « poésie de la confrontation continue »⁷⁷, disposant les éléments d'un réel dont elle représente et questionne l'indépassable mystère.

pensée de Michel Collot et de Maurice Merleau-Ponty.

⁷⁷ Gérard Bocholier, « Une musique d'ombre », *Europe*, n° 777-778, 1994, p. 32.

Chapitre I^{er}. Un monde fait de lieux

Si la critique, et notamment la critique thématique, a fréquemment utilisé le terme d'*univers* poétique⁷⁸, terme qui par sa généralité renvoie à *tout ce qui constitue* le monde qu'elle prend pour objet d'étude, c'est peut-être pour signifier implicitement qu'une écriture poétique instaure un « je » et un « cela » « qui ne se montre et ne se voit qu'à partir du lieu de la parole »⁷⁹, mais qu'il importe de saisir dans toute sa complexité.

Chez Reverdy, ce « " *voici* " qui s'énonce comme une invite à voir »⁸⁰ frappe par son hétérogénéité, par le jeu infini des subdivisions, des sélections ou des remodelages dont il est l'objet. Cet aspect original qui n'exclut pas pour de nombreux commentateurs une certaine monotonie ressort non seulement d'un travail proprement poétique de segmentation de l'espace par le langage, de l'invention d'un espace-temps irrémédiablement polarisé, impossible à unifier, mais aussi d'une géographie poétique particulière, constituée d'images dont nous devons dominer l'apparente profusion pour les réordonner et en faire apparaître la signification profonde.

De là tout un vocabulaire qui semble en apparence cultiver le pittoresque, qui manifeste un souci du détail et dont l'examen attentif en fonction de cette notion de lieux révèle comment le poète constitue le monde imaginaire qu'il déploie, comment s'ordonnent les différentes strates qui s'y forment et ce qu'elles signifient poétiquement. La référence aux lieux conduit au demeurant l'analyse à ouvrir son champ d'étude, à délaissé ce qui désigne le plus souvent ces lieux par métonymie afin de mettre en évidence d'autres types de structuration, impliquant de manière latente un sujet dans une prospection conflictuelle du monde.

⁷⁸ Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, coll. « Pierres vives », Seuil, 1961. V. également du même auteur, *Onze études sur la poésie moderne*, *op. cit.*, p. 7 : « J'ai voulu découvrir comment, en chacun (de ces poètes), les éléments primitifs fournis par la sensation ou par la rêverie [...] s'articulaient les uns aux autres dans la perspective globale d'un projet, d'une recherche d'être. *Ainsi se formaient devant moi autant d'univers imaginaires* [...] »

⁷⁹ Pierre Ouellet, « Quelque part. Topique et poétique », *Lieux propices*, *op. cit.*, p. 80.

⁸⁰ *Ibid.*

1./ Une esthétique de la sélection et de l'ordonnement

Ma tête est une boule pleine
et lourde
Qui roule sur la terre avec
un peu de bruit⁸¹.

Même dans ses acceptions métaphoriques les plus extrêmes, le lieu reste par essence l'élément d'un ensemble, le point saillant et sélectif que tente de situer tout discours qui le prend pour objet. C'est pourquoi il implique nécessairement un ordre de connaissance qui soit celui du choix, par refus de l'indistinction ou du relativisme, et qui soit aussi celui de la remémoration sans laquelle tout repérage devient impossible.

La relation du sujet au monde se laisse ainsi aisément envisager comme un parcours personnel fait d'expériences et de prédilections, façonnant un espace « tordu par la gravitation de lieux privilégiés »⁸² que l'écriture littéraire constitue à l'écart de l'espace réel et dont il nous faut rechercher les empreintes dans l'œuvre reverdyenne. Les données biographiques éclairent utilement cette relation parfois passionnelle que Reverdy semble établir avec une réalité dont il questionne sans cesse le visage et découvre la richesse infinie, et qui trouve son accomplissement dans une écriture qui en recompose sans cesse les éléments.

1.1.1./ Un rapport émotionnel aux lieux.

L'écriture poétique n'accepte pas l'univocité du sens des mots et réinvente toute la palette de significations que l'expérience leur a conférées. C'est en ce sens que Michel Collot, pour qui le signifiant « véhicule une définition de la chose qui est loin d'épuiser sa richesse et sa complexité »⁸³, reconnaît la valeur de l'expérience subjective que nous avons du monde, par laquelle le langage poétique « prend en charge la dimension affective »⁸⁴ de notre rapport aux choses. Nous voudrions dans un premier temps rechercher dans l'œuvre reverdyenne les indices d'une relation profonde et complexe à la notion de lieu.

Dans les trois lettres qu'il adresse à Jean Rousselot en 1951, à l'occasion de la parution de la première étude qui lui était consacrée, Reverdy consent à évoquer à grands traits son passé personnel⁸⁵. Il relie étroitement les étapes successives de sa vie aux différents lieux où il

⁸¹ « Toujours là », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 141.

⁸² Jean-Christophe Valtat, « Modèles physiques de l'espace littéraire : champ relativiste, champ quantique », *Littérature et espace*. Actes du XXXème congrès de la Société française de littérature générale et comparée, Limoges, 20-22 septembre 2001. Presses universitaires de Limoges, 2003, p. 91.

⁸³ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, coll. « Écriture », P.U.F., 1989., p. 172.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 176.

⁸⁵ *Hommage à Pierre Reverdy*, Entretiens sur les lettres et les arts, Rodez, Subervie, 1961, p. 15-24.

a vécu — enfance audoise, fin d’adolescence et vie de jeune adulte montmartroise, et enfin vie d’adulte retiré à Solesmes — en insistant sur les ruptures que marquèrent les départs successifs.

Chacun des trois grands points de fixation de ce parcours est associé à des émotions spécifiques que l’auteur tentera de préserver au-delà de chaque rupture. Le midi narbonnais de l’enfance figure une sorte de paradis perdu, sur lequel s’est greffée la tragédie de la crise viticole de 1905-1907. Sur cette dernière, certaines scènes ont marqué la mémoire du poète au point de lui en permettre la narration avec une grande précision. L’emploi volontairement indistinct du pronom « on » fait passer le décor, avec un souci évident du détail qui trahit la force de la remémoration, au premier plan :

L’atmosphère était sinistre — une misère effroyable accablait le pays ; on jetait le vin dans les ruisseaux ; au 14 juillet, on transformait la fontaine publique de l’hôtel de ville en fontaine vineuse. Les clochards y puisaient avec leur boîte à conserve. Tous les jeudis, en haut des Barques — que vous connaissez — près du pont métallique, on vendait aux enchères le mobilier des pauvres gens [...]. Vous voyez cette petite ville occupée (déjà !) par 30 ou 35.000 hommes de troupe — en plein mois de juin sous un soleil torride ; tous ces hommes couchés sur les boulevards ou dans les bordels, nombreux il est vrai, mais tout de même !⁸⁶

C’est dans la deuxième lettre que Reverdy abandonne un peu de sa réserve naturelle et dévoile l’attachement viscéral qu’il éprouva pour le midi de l’enfance, et plus particulièrement pour la propriété familiale près de Carcassonne :

Avant de passer à Paris, une minute pour essayer de retrouver celui qui allait y partir. La nature, l’amour de la nature, voilà ma marque. Cet amour, je l’ai contracté dans cette propriété qui fut le rêve de mon père et notre Paradis [...]⁸⁷.

L’expression utilisée, à l’intention de Rousselot, a ceci de saisissant qu’elle réinsère son auteur dans un espace-temps révolu, puisqu’il s’agit de l’y « retrouver » avant d’aborder une autre période. La plongée et la fixation sur un point du passé s’opèrent par l’ancrage dans un lieu désigné métaphoriquement comme le « Paradis », un « coin de terre »⁸⁸ dont l’évocation appelle toute une prolifération de sensations dont l’auteur reconnaît sans détours l’empreinte profonde dans sa poésie :

Près de Carcassonne, au pied de la Montagne Noire, le pays est boisé, plus frais, plus vert, délicieusement arrosé de cours d’eau qui cessent à peine d’être des torrents. La source est proche. Cette eau claire, nous en avons rêvé jour et nuit, quand la propriété fut perdue, et elle est dans une grande quantité de mes poèmes. J’ai eu pour ce coin de terre un immense amour⁸⁹.

Lier ainsi l’écriture, le rêve et la catastrophe d’une perte, d’une expulsion, c’est conférer à l’enracinement non seulement le rôle de substrat d’une psychologie personnelle,

⁸⁶ *Ibid.*, p. 19-20.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 20.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 20.

mais aussi le germe d'un lien indéfectible avec l'écriture. Il n'est pas indifférent que Reverdy ait choisi un élément aussi ubiquitaire et aussi fluide que l'eau pour exprimer la puissance de ce lien : dans le poème " D'un autre ciel " qui est un des rares où le passé autobiographique affleure de manière explicite, la remémoration du *lieu obscur* de l'enfance — il s'agit du seul poème de *Plupart du temps* où Reverdy utilise le substantif *lieu* — est immédiatement suivie de l'image d'un ciel *déteint*, comme pour mieux exprimer l'atrophie d'un espace-temps délaissé :

Je pense à quelque autre paysage
Un ami oublié me montre son visage
Un lieu obscur
Un ciel déteint
Pays natal qui me revient tous les matins⁹⁰

Ce poème, dont le titre symbolise l'altérité radicale d'un espace originel, lie le déracinement au sentiment d'abandon qui ouvre le poème, souligné par l'effet de répétition qui le clôt. Dans un autre poème que cite Reverdy dans sa lettre à Jean Rousselot⁹¹, l'image d'un « vagabond que des souvenirs tiennent et empêchent de s'en aller »⁹², par laquelle est mise en évidence l'intrication complète du temps et de l'espace, conclut l'évocation d'un monde imaginaire parcouru par une énigmatique voix et hanté par un insaisissable visage.

Si le rapport émotionnel aux lieux réside incontestablement dans l'intensité des souvenirs, ce sont surtout les souvenirs des êtres qui y sont liés par métonymie qui sont à la source de cette émotion, comme le montre cette évocation des lieux de l'enfance, où se dit une appropriation de l'espace qui est celle d'un « habiter ensemble » fusionnel et protecteur⁹³ :

Là nous étions libres de vivre à notre gré d'enfants — comme des bêtes —
presque nus et au milieu des bêtes, en compagnie des petits paysans, enfants des
domestiques — et quelques amis que mes parents invitaient⁹⁴.

Le même type de rapport va être instauré avec Paris, dont les premières perceptions, celles de « façades grises (et de) monuments lépreux », avec la « crasse et la grisaille d'un décor de catastrophe »⁹⁵ sont pourtant défavorables. Le quartier où se fixe Reverdy, grâce à la fréquentation de peintres et de poètes, constitue un véritable îlot imaginaire isolant les êtres, dans un espace-temps qu'il délimite ainsi *a posteriori*, non sans faire une seconde allusion au thème biblique de la terre perdue :

⁸⁹ *Ibid.*, p. 20.

⁹⁰ « D'un autre ciel », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 110.

⁹¹ *Hommage à Pierre Reverdy, op. cit.*, p. 18.

⁹² « Peut-être moi », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 179.

⁹³ Cf. Michel Fabre, « Arpentages : stratégies d'appropriation de l'espace, d'après Kafka », in *Espaces en représentation, op. cit.*, p. 67-100.

⁹⁴ *Hommage à Pierre Reverdy, op. cit.*, p. 20.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 21.

Nous vivions les dernières années de l'époque antédiluvienne. Plus jamais le soleil ne nous a passé la main avec autant de douceur sur la peau. Plus jamais l'air n'a été chargé de parfums aussi grisants⁹⁶.

En revanche, le choix de Solesmes ne peut guère être associé à une expérience de cet ordre, qui aurait inséré le poète dans un autre cercle de rapports humains. Bien au contraire, le poète va nouer une étrange relation avec ce lieu d'élection, ce pays « engourdi de silence où tout est recouvert, hussé en sous-bois et petit, étroit, restreint et sans éclat »⁹⁷. Ce lieu sans attrait apparent mais que la présence d'une abbaye charge d'une signification spirituelle, isolé, béant, n'en est pas moins investi sur le plan émotionnel, puisque la solitude recherchée à Solesmes par Reverdy va le rapprocher de lui-même en une rencontre « capitale et trop évidemment nécessaire »⁹⁸, mais qui dans un premier temps sera le lieu de la recherche d'un « absolu » :

Enfin, en 1926, nouvelle hantise. Besoin d'absolu. Je quitte Paris pour Solesmes : être ou néant...⁹⁹

Une « appropriation active et perceptive de l'espace »¹⁰⁰, a manifestement joué un grand rôle dans cet attachement spécifique aux lieux chez Reverdy. Celui-ci a pour ainsi dire reconstruit l'espace en fonction des ruptures qu'il s'est imposées à deux reprises, en 1910 et en 1926¹⁰¹, en choisissant l'installation dans un lieu marqué par l'altérité et l'abandon d'un passé qui était en même temps une préservation, d'où cette conscience aiguë d'une appropriation personnelle et intime de l'espace :

Il faut passer partout. Ainsi, j'aurai passé quarante ans dans ces pays du Nord pour apprendre à aimer le Midi, qu'autrefois je méconnaissais. Mais, quand on a fini par apprendre, il est trop tard [...] ¹⁰²

Les lieux tendent ainsi à écraser le temps en l'absorbant, et se cristallisent en « îlots du souvenir »¹⁰³ dont l'archipel additionne les valeurs particulières, qui font des lieux les supports de remémorations, étroitement imbriqués avec l'évocation d'événements révolus ou des êtres qui y sont liés. Cet assemblage mnésique n'empêche pas, au demeurant, l'imaginaire du poète de le gauchir par une typologie personnelle et d'y superposer des « formes transcendantales de l'espace »¹⁰⁴ proches de certaines « intuitions figuratives » que l'on

⁹⁶ *Ibid.*, p. 21.

⁹⁷ *Le Livre de mon bord*, p. 209.

⁹⁸ Réponse à une enquête de *Minotaure* : « Quelle a été la rencontre capitale de votre vie ? (1934) », *Cette émotion appelée poésie, Écrits sur la poésie (1932-1960)*, Paris, Flammarion, 1974, p. 176.

⁹⁹ *Hommage à Pierre Reverdy*, Entretiens sur les lettres et les arts, *op. cit.*, p. 17.

¹⁰⁰ Jean-Jacques Wunenburger, « Surface et profondeur du paysage : pour une écologie symbolique », *Espaces en représentation, op. cit.*, p. 25.

¹⁰¹ V. Robert V. Kenny, « Chronologie familiale », *Centenaire de Pierre Reverdy*, Actes du colloque d'Angers-Sablé sur Sarthe-Solesmes, 14-16 septembre 1989, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 371-380.

¹⁰² *Le Livre de mon bord*, p. 187.

¹⁰³ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, 1^{ère} édition 1948, Paris, José Corti, 2004, p. 111.

¹⁰⁴ Jean-Jacques Wunenburger, « Imagination géographique et psycho-géographie », Jean-Jacques Wunenburger

retrouve dans l'œuvre poétique jusqu'à parvenir, en spatialisant le temps, à configurer le lieu de manière spécifique, telle cette image d'un paysage pour ainsi dire purifié qui s'impose à l'évocation du souvenir de la rencontre de Georges Braque :

Voilà donc un homme que j'ai rencontré il y a environ trente-cinq ans — en un lieu et dans des circonstances qui restent, dans mon souvenir, comme certains paysages des hauteurs, balayés par le vent et rongés par de grandes cascades de lumière [...] ¹⁰⁵

Le lien essentiel — car on n'imagine guère de sélection spatiale qui échappe à cette approche — peut ainsi être retrouvé dans la figuration du visage comme un cercle ou un ovale, évoquant symboliquement le lieu particulier d'une rencontre qu'il est facile d'opposer à l'immensité du monde :

Quelques figures de connaissance
Visages ovales visages ronds
Autrefois on se rencontra
Le monde est grand ¹⁰⁶

La superposition, facilitée par la proximité phonique, du *visage* et du *paysage*, déjà rencontrée dans un précédent poème ¹⁰⁷, s'opère également par un glissement continu d'une image à une autre, préparant ce sentiment d'attachement invincible lorsque les traits de visages entrevus deviennent des lignes qui emprisonnent le « je » poétique :

Je ne veux plus partir vers ces grands bols du soir
Serrer les mains glacées des ombres les plus proches
Je ne peux plus quitter ces airs de désespoir
Ni gagner les grands ronds qui m'attendent au large
C'est pourtant vers ces visages sans forme que je vais
Vers ces lignes mouvantes qui toujours m'emprisonnent
Ces lignes que mes yeux tracent dans l'incertain
Ces paysages confus ces jours mystérieux ¹⁰⁸

d'où ce lien de causalité entre l'attachement à des êtres et à un lieu qu'il est impossible de quitter :

Je suis resté longtemps attaché contre un arbre
Avec ton amour terrible devant moi
Et je n'avais plus assez de place pour repartir ¹⁰⁹

L'attachement à l'arbre évoque la métaphore de la *racine* pour dire l'attachement au lieu natal. Si Reverdy réutilise dans « Vers là-bas » ¹¹⁰ le symbole du cercle pour dire le lieu, soulignant sa clôture par l'emploi des mots *cirque* et *cadre*, il note que la chaleur « soude

et Jacques Poirier (sous dir.), *Lire l'espace*, Ousia, Bruxelles, 1996, p. 408.

¹⁰⁵ « Une aventure méthodique (Georges Braque) », *Note éternelle du présent*, Flammarion, 1973, p. 46.

¹⁰⁶ « Les pas brisés », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 104.

¹⁰⁷ Cf. *supra*, « D'un autre ciel », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 110.

¹⁰⁸ « Encore l'amour », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 205.

¹⁰⁹ « Le cœur dur », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 99.

¹¹⁰ « Vers là-bas », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 183.

toutes les racines humaines au même sol », refusant ainsi, comme il le fait fréquemment, d'abandonner l'image-source d'une métaphore parfaitement lexicalisée. Lorsqu'il reprend cette métaphore dans d'autres poèmes, il la remotive grâce à la contiguïté des images qui infléchissent le sens du mot *racine* et lui redonne l'apparence d'un lien nourricier, flexible, mais d'une emprise aussi invincible que la hampe d'un drapeau :

Il ne faut pas désespérer des racines de l'homme
Aux muscles de caoutchouc
Il ne faut pas jeter la hampe qui visse la terre au drapeau¹¹¹

et il parvient à attribuer littéralement aux êtres humains des racines qui prennent naturellement naissance dans le cœur, siège poétique de l'émotion :

Pour aller chercher au fond dans la vase
Le secret émouvant du sang de mon malheur
Il faut plonger la main aux racines du cœur
Et mes doigts maladroits brisent les bords du vase¹¹²

L'appel aux images de l'eau ou de la racine dit bien un rapport quasi-charnel aux lieux, signe d'une attention à la matière qui révèle un sens aigu du réel. Revendiqué par Reverdy, cet amour du réel sur lequel il fonde sa poésie met en jeu tout un ensemble de sensations par lesquelles peut s'éprouver l'hétérogénéité ontologique d'une réalité appréhendée de cette manière.

1.1.2./ Le réel et sa diversité.

Cette sélection des éléments d'une réalité qu'il s'agit de saisir dans toute sa richesse explique l'appel aux différents sens — car Reverdy ne restreint pas sa relation au monde à la seule vision — comme pour en intensifier la force et la justesse.

L'attention privilégiée au réel est le signe d'une extraversion prononcée, qui exige du poète, dans un premier temps, une attitude quasi-extatique de grande réceptivité à une réalité stable, une réalité qui est comme épurée de toute subjectivité qui en voilerait l'essence :

[...] Le poète est aussi le réceptacle idéal de toutes les manifestations extérieures, de tous les mouvements des êtres et des choses ; seulement, parmi tous les phénomènes sensibles, le poète choisit ceux qui participent strictement du réel.

Il faut entendre par là toutes choses simples, profondes, constantes, que le temps n'apporte ni n'emporte, aussi essentielles à l'être humain que ce dernier peut être indispensable à lui-même. (Le nuage et la table sont, comme le soleil, la pluie et l'arbre, des réalités ; la forme particulière d'un vêtement est irréalité. La réminiscence livresque usitée en poésie reste dans l'irréalité.) [...]¹¹³

Si la vision semble ici implicitement dominer, il n'en demeure pas moins que Reverdy a parfois manifesté de manière différente l'enracinement — pour reprendre la métaphore

¹¹¹ « Il a la tête pleine d'or... », *Le Chant des morts*, *Main d'œuvre*, p. 401.

¹¹² « Le cœur tournant », *Ferraille*, *Main d'œuvre*, p. 327.

¹¹³ *Le Gant de crin*, p. 43.

précédemment évoquée — de sa poésie dans le réel, la réalité. Pour Etienne-Alain Hubert, l'usage abondant qu'il fait de ces derniers mots traduit, « à l'écart de toute idée d'un asservissement au réel dont le réalisme, considéré par Reverdy comme une attitude périmée, a donné le modèle, [...] une singulière préoccupation de la matière, non sans parenté avec celle dont témoigne le cubisme par d'autres moyens »¹¹⁴. Egaleme nt relevée par Pablo Neruda¹¹⁵, cette prédilection pour la matière le conduit volontiers à une rêverie de la préhension directe, par laquelle le réel est « ce que l'esprit seul est capable de saisir, de détacher, de modeler »¹¹⁶.

L'expérience tactile de l'hétérogénéité du réel et de la particularité de chaque chose fait songer, pour reprendre l'expression de Jean-Pierre Richard, à un « univers d'aveugles »¹¹⁷. Cette confrontation permanente au réel imite parfois l'exploration d'un espace où le toucher, sans se substituer à la vision, devient le sens déterminant de la sélection par laquelle s'appréhende le monde :

Contempler, c'est rechercher, chérir et caresser.
Contempler, c'est aimer [...] ¹¹⁸

Ainsi s'instaure un rapport complémentaire aux choses, où la main, comme l'œil, éprouve le monde et l'explore. Le ciel, qui « attire (les) mains », est rêvé comme une étoffe soyeuse¹¹⁹, et l'hétérogénéité du monde transparaît par une gamme de sensations susceptibles de reconstituer toute une géographie particulière dont le vent, par exemple, invisible mais perceptible, pourrait constituer un élément déterminant.

L'attention au réel n'en exclut pas pour autant ces autres sens que sont l'ouïe et la goût. La première, passive par essence et donc éminemment réceptive, donne lieu dans l'œuvre poétique à un ensemble de notations qui renvoient fréquemment et par métonymie à une figuration plausible du décor. L'expression est d'autant plus appropriée que le paysage n'est qu'une figuration particulière de l'espace centrée autour d'un sujet qui est ici un sujet écoutant, tel un « guetteur »¹²⁰ accueillant cris, sons de cloche, murmures, chants, comme autant de signes de la présence d'êtres ou de lieux précis. Ceux-ci sont rapidement « résorbés par le grand mutisme de l'espace »¹²¹ mais leur surgissement a marqué l'espace invisible de l'empreinte d'une présence singulière, cachée certes, mais localisable. Un des exemples les

¹¹⁴ Etienne-Alain Hubert, « Autour de la théorie de l'image de Pierre Reverdy », *Sud*, 1981, p. 304.

¹¹⁵ V. Pablo Neruda, « Je ne dirai jamais », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 113.

¹¹⁶ *Le Gant de crin*, p. 18-19.

¹¹⁷ Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, op. cit., p. 27.

¹¹⁸ *Le Gant de crin*, p. 22.

¹¹⁹ Parmi les choses sans valeur..., *Flaques de verre*, p. 24.

¹²⁰ Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, op. cit., p. 24.

¹²¹ *Ibid.*, p. 25.

plus caractéristiques de cette configuration est la présence d'une voix dont l'origine est dissimulée par un mur, là où l'espace sonore déborde l'espace visuel obturé et l'enrichit :

Maintenant quelle voix m'appelle
Quelle douce voix appelle derrière le mur de droite
En riant¹²²

Qu'y a-t-il derrière
Un mur
des voix¹²³

On parlait encore là derrière
Des hommes passaient deux à deux
C'était peut-être une prière
Qui montait des cœurs du milieu¹²⁴

Le matelot chante contre le mur, la femme chante. Les bateaux se balancent, les navires tirent un peu plus sur la chaîne. Au dedans il y a les paysages profonds dessinés sur la glace ; les nuages sont dans la salle et la chaleur du ciel et le bruit de la mer¹²⁵.

L'utilisation de métaphores gustatives trouve quant à elle sa justification dans l'appréhension quasi-charnelle du réel, telle que nous avons déjà pu la relever dans les écrits autobiographiques. Eprouvant à plusieurs reprises la « généreuse saveur du relief »¹²⁶, la « savoureuse réalité »¹²⁷, Reverdy exige de l'art qu'il ne « s'alimente que de réel »¹²⁸, ou, mieux encore, un art qui « remonte à la source profonde et fertile de la pure réalité »¹²⁹, rapprochant ainsi sa poétique d'images sensorielles privilégiées que sa poésie dévoile. Ainsi, l'approche de la nuit engendre-t-elle ce « goût de cendre sur la langue » dont la noirceur associe le deuil et l'amertume, goût qui se mêle aux « voix rugueuses » et au « bruit d'orgue » en un contrepoint de sensations qui s'entremêlent :

Et dans la nuit mouillée qui jaillit du tournant
des voix rugueuses qui se plaignent
Un goût de cendre sur la langue
Un bruit d'orgue dans les sentiers¹³⁰

C'est sur cette même notation que s'achève, avec l'irruption de la nuit, le poème justement intitulé « Saveur pareille » :

Il n'est pas assez tard
Et pour que l'ombre meure
Il reste
Toujours avec cette fraîcheur et surtout ce goût de cendres sur la langue et
contre la nuit¹³¹

¹²² « La réalité immobile », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 86.

¹²³ « Route », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 176.

¹²⁴ « Silence », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 197.

¹²⁵ « Vieux port », *Étoiles peintes, Plupart du temps*, p. 307.

¹²⁶ *Le Livre de mon bord*, p. 103.

¹²⁷ *Le Gant de crin*, p. 52.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 40.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 28.

¹³⁰ « Chemin tournant », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 81.

¹³¹ « Saveur pareille », *La Guitare endormie, Plupart du temps*, p. 279.

Si le sujet poétique demeure « contre la nuit », il n'en va plus de même lorsque la vision recouvre ses droits et rétablit l'emprise distanciée qu'elle autorise. Le contact plus distant et volontiers synthétique qu'elle établit avec le réel permet, précisément, d'éprouver la complexité de ses « données inépuisables, encore que trop accessibles »¹³². D'où l'intuition de la nécessité d'un tri impérieux — « on doit savoir quels éléments on doit employer pour écrire un conte ou un poème »¹³³ préconise Reverdy — et d'une sélection face à une réalité volontiers perçue comme un « enchevêtrement de formes », où le « je » poétique de “ Traits et figures ” voudrait « mettre un peu d'ordre seulement »¹³⁴, réalité qui submerge le sujet mais le fascine :

La nature est compliquée. Quel enchevêtrement de lignes, de formes, de couleurs.

Mais, comme elle est vraie, elle correspond à l'esprit avec simplicité¹³⁵.

Les recueils de notes publiés par Reverdy contiennent plusieurs exemples de regards portés sur la nature, comme s'il s'agissait de suspendre par instants la réflexion ou le propos polémique pour renouer un contact profond et rassurant avec le réel. Dans *Le Livre de mon bord*, le poète revient à plusieurs reprises sur ce contact vital pour lui, lorsqu'il évoque le soleil qui « frappe (aux volets) de ses doigts de feu » ou s'enivre d'un « magnifique spectacle »¹³⁶ que la nature lui offre et dont il souligne à l'envi la présence et la force :

Arêtes dures et précises du réel. Netteté des contours, éclat perçant, diversité constante des couleurs, généreuse saveur du relief, somptueuse puissance des formes, enivrantes splendeurs de la lumière [...] ¹³⁷.

Ce regard enthousiaste embrasse fréquemment l'ensemble du champ visuel à la manière d'un peintre, divisant le paysage en une « gradation de montagnes » ou de « grandes masses d'arbres », éprouvant le jeu des couleurs et leurs contrastes :

Rien d'émouvant comme cette gradation des montagnes et des grandes masses d'arbres qui dresse l'horizon et semble mesurer la profondeur du ciel[...] ¹³⁸.

Ce matin, la fenêtre s'ouvre sur un village de rêve. Le soleil n'a pas encore franchi les obstacles qui bornent l'horizon mais il teinte déjà les nuages de l'ouest en rose. Et tous les murs qui reçoivent ce reflet magique sont roses - les toits d'ardoise bleus et noirs [...] ¹³⁹.

Mais le regard du poète sait aussi saisir l'élément essentiel, s'arrêter sur un détail saillant — mouvement d'une silhouette, naissance des bourgeons « luisants comme des

¹³² *Note éternelle du présent*, p.18.

¹³³ *Nord-Sud, Self-défence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, Paris, Flammarion, 1975, p. 45.

¹³⁴ « Traits et figures », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 35.

¹³⁵ *Le Gant de crin*, p. 10.

¹³⁶ *Le Livre de mon bord*, p. 13.

¹³⁷ *Le Livre de mon bord*, p. 103.

¹³⁸ *Le Livre de mon bord*, p. 18.

¹³⁹ *Le Livre de mon bord*, p. 48.

ongles » — qui va permettre, dans ces quelques notes où l'écriture poétique affleure souvent, l'émergence de l'image :

Comme ils sont bons les moments où l'on aime vivre — la terre, les arbres, l'odeur des champs et de la mer, les voix qui tintent, le ciel très haut et son attirance d'aimant qui nos rend plus légers — et les femmes enfin — les femmes à qui il suffit d'un trait, d'une seule ligne, d'un mouvement dans la silhouette ou d'un grain de hasard dans l'œil pour devenir quelque chose de fascinant¹⁴⁰.

Soleil de mars comme un manteau léger sur la terre convalescente. On se dépêtre à peine de la gangue glacée. La vie commence à remonter à fleur de terre. Les bourgeons craquent, luisants comme des ongles au bout des branches. Les fleurs s'étalent. Les abeilles circulent dans l'air tiède, à plein moteur¹⁴¹.

Ces quelques exemples révèlent aussi que l'importance du regard porté sur le réel prédispose l'écriture poétique dans lequel elle s'enracine à une grande sélectivité. Éprouvant l'hétérogénéité du réel, Reverdy passe volontiers d'une vision d'ensemble à une sélection par prédilection, opérant des choix — nécessaires pour la construction des images — et adoptant par là-même une vision topologique du monde. La place des éléments du réel et le jeu des distances sont d'ailleurs les critères déterminants de son discours poétique :

L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du *rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées*. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront *lointains* et justes, plus l'image sera forte — plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique¹⁴².

et cette esthétique engendre inévitablement une prédilection pour les différenciations et les contrastes qui caractérisent son œuvre.

¹⁴⁰ *Le Livre de mon bord*, p. 81.

¹⁴¹ *Le Livre de mon bord*, p. 249-250.

¹⁴² *Nord-Sud, Self-défence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, p. 73. Nous soulignons.

2./ L'obsédante partition du monde

La lumière découpe des sillons
Une rue se détache
Un couloir
Des maisons
L'œil veille sur les toits¹⁴³

Ce monde poétique structuré et hétérogène, où l'imagination privilégie le détail saillant qu'elle isole de l'ensemble, se prête aux jeux des morcellements et des sélections que la notion même de lieu impose. Dans cet esprit, le monde imaginaire de Reverdy se fragmente volontiers en zones antithétiques, se répartit en lieux contrastés que d'incessants cloisonnements séparent et mettent en valeur.

1.2.1./ Jeux de contrastes et d'oppositions.

À l'instar de la domination du noir et du blanc sur l'ensemble des autres couleurs dans l'écriture de *Plupart du temps*, « achromatisme »¹⁴⁴ qui trouve un corrélat dans l'inégale répartition des saisons au profit de l'été et de l'hiver¹⁴⁵, la pensée reverdyenne accentue instinctivement les contrastes au point, explique Marie-Josèphe Rustan, que son discours théorique est « dominé par un dualisme catégorique qui coupe l'homme et le monde en deux [...] », caractéristique d'une pensée qui ne s'affermir et ne progresse qu'au moyen de « compartiments déterminés », animée du « perpétuel souci de distinguer, de séparer »¹⁴⁶.

Ce goût instinctif pour les contrastes les plus accusés, peut-être hérité de l'esthétique cubiste, inspire par exemple à Reverdy cette image de la religion, « cercle de feu et de glace », qui frappe Jean Rousselot¹⁴⁷. Il trouve parfois un écho dans l'œuvre poétique, lorsque le poète isole ainsi un détail central en détachant une phrase :

Du triangle des trottoirs de la place partent tous les fils et la faux de l'arc-en-ciel, brisée derrière les nuages.
Au milieu celui qui attend, rouge, ne sachant où se mettre¹⁴⁸.

ou en accolant deux notations antithétiques :

La plus jolie
sur un fond sale¹⁴⁹

¹⁴³ « Le littoral », *Plupart du temps, Cravates de chanvre*, p. 367.

¹⁴⁴ Henri Béhar, « Valeurs lumineuses », *Europe*, n° 777-778, 1994, p. 73.

¹⁴⁵ On compte respectivement 38 occurrences du substantif *été* et 54 occurrences d'*hiver* dans l'œuvre poétique et narrative, contre une dizaine pour chacune des deux autres saisons (source : Frantext, A.T.I.L.F., Université de Nancy).

¹⁴⁶ Marie-Josèphe Rustan, « Reverdy ou la poésie du poète », *Les Cahiers du Sud*, n° 319, p. 465.

¹⁴⁷ Jean Rousselot, « Pierre Reverdy, ouvrier de " portes capitales " », *Adam*, International review, London, n° 379-384, 39^e année, 1973-1974, p. 93.

¹⁴⁸ « ... S'entre-bâille », *Flaques de verre*, p. 33.

¹⁴⁹ « Le drapeau clair », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 286.

Derrière le rideau une figure rouge
Dans l'air blanc matinal¹⁵⁰

Ainsi se manifeste une « tension bipolaire »¹⁵¹ dont l'expression est volontiers spatiale, et dont le clivage entre le Nord et le Sud constituent pour Patrick Née un des exemples les plus saillants, installant l'écriture dans une dialectique perpétuellement entretenue qui en est le moteur. La poésie de Reverdy semble effectivement fuir de manière instinctive toute vision synthétique du monde, toute attitude réconciliatrice, et privilégier les contrastes générateurs de lieux qui s'opposent les uns aux autres ou se distinguent de l'ensemble, comme au début de ce poème de *La Liberté des mers* où l'anaphore souligne une opposition absolue :

Il y a les salles de festins, les salles de bal, il y a aussi les salles de torture¹⁵².

Il en va ainsi lorsque le poète s'efforce d'utiliser une palette phonique aussi variée que possible à l'appui de l'évocation accélérée d'un paysage, comme dans ce passage du poème « Le bonheur des mots » où les sonorités vocaliques successives en /o/, /ε/, /i/ /e/ et /α/ disent l'aspect contrasté de l'ensemble :

Sous les feuilles de la forêt, sous les gouttières de la ville, dans les mirages du désert ou dans la campagne immobile, toujours cette porte fermée [...]¹⁵³

Comme dans le poème « La peau du cœur »¹⁵⁴ que cite Patrick Née¹⁵⁵, mais de manière plus explicite, le conte « Mirage »¹⁵⁶ — sorte de narration de la traversée de paysages successifs par une armée fantomatique qui semble mimer les combats passés — procède par juxtapositions spatio-temporelles. L'avancée horizontale dans des lieux que tout oppose — espace urbain, campagne aride, villages — épousant la marche du temps, constitue un mode de mise en valeur parmi d'autres. La fin du poème « Reflux » offre l'exemple d'un jeu d'oppositions réalisé sur le plan vertical, en une phrase, et que redouble le contraste entre le noir de la « mine » souterraine et la « neige » éclatante des sommets :

Il faut remonter du plus bas de la mine, de la terre épaissie par l'humus du malheur, reprendre l'air dans les recoins les plus obscurs de la poitrine, pousser vers les hauteurs — où la glace étincelle de tous les feux croisés de l'incendie — où la neige ruisselle, le caractère dur, dans les tempêtes sans tendresse de l'égoïsme et les décisions tranchantes de l'esprit¹⁵⁷.

¹⁵⁰ « Joueurs », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 204.

¹⁵¹ Patrick Née, « Du Nord et du Sud », art. cit., p. 49.

¹⁵² « La rive noire », *La Liberté des mers*, p. 50.

¹⁵³ « Le bonheur des mots », *La Liberté des mers*, p. 51.

¹⁵⁴ « La peau du cœur », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 151-152.

¹⁵⁵ Patrick Née, « Du Nord et du Sud », art. cit., p. 50.

¹⁵⁶ *Mirage, La Peau de l'homme*, p. 163-169.

¹⁵⁷ « Reflux », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 343.

Révélant ainsi une « discontinuité dans la perception du réel »¹⁵⁸, l'écriture poétique de Pierre Reverdy cultive dans *La Liberté des mers* cette thématique « diairétique » où « la lumière (est imaginée) contre les ténèbres »¹⁵⁹, refusant l'étendue uniforme et fusionnelle de l'ombre, multipliant comme le montre Jean-Yves Debreuille les occurrences d'incisions, de brisures, évoquant par exemple le « tranchant du miroir », la « trouée lumineuse de la route »¹⁶⁰ ou la force séparatrice de l'étrave.

Sur un autre plan, cette appréhension que l'on dirait parfois bigarrée du réel amène le poète à distribuer sa pensée en lieux successifs : ses recueils de notes — à l'exception d'*En vrac* dont le titre répudie à sa manière cette propension — se structurent volontiers en groupements thématiques. Si *Le Gant de crin* affiche sa division tripartite dans son prière d'insérer, *Le Livre de mon bord* conduit littéralement le lecteur à visiter, pour ainsi dire, l'un après l'autre, les sujets abordés de manière ponctuelle, comme dans ces pages 48 à 58 où Reverdy a groupé ses aphorismes de manière à aborder successivement le rêve, le bonheur, la sincérité, l'argent et les lois.

De ce goût pour les contrastes, pour les différenciations bien marquées, découle une nette prédilection pour la clarté, la dureté, la netteté, qui confèrent parfois un ton nietzschéen aux réflexions esthétiques du poète :

Opposer au sentimental mouvant l'émouvant éclat du sol, dur, clair et sec,
dans l'air salubre des falaises¹⁶¹.

Ne cultivant guère l'ambiguïté, surtout dans ses écrits théoriques où le ton est volontiers polémique et toujours ferme, Reverdy pour qui le style advient lorsque « la pensée se durcit et se précise »¹⁶², chez qui « la trop grande souplesse » est un « motif fâcheux dans (son) imaginaire moral et corporel »¹⁶³, apprécie particulièrement la « lucidité et (la) force de jugement »¹⁶⁴ qui refusent l'équivoque.

¹⁵⁸ Georges Spyridaki, « Si la poésie moderne... », *Pierre Reverdy 1889-1960, op. cit.*, p. 107.

¹⁵⁹ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, introduction à l'archétypologie générale* [1^{ère} éd. Bordas, 1969], Dunod, 11^{ème} édition, 1992, p. 178.

¹⁶⁰ Jean-Yves Debreuille, « L'éclat de la fracture : jeux de lignes et sursis de lumière dans *La Liberté des mers* », *Lire Reverdy* [présenté par Yvan Leclerc], Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 101.

¹⁶¹ *Note éternelle du présent*, p. 24.

¹⁶² *Le Livre de mon bord*, p. 105.

¹⁶³ Etienne-Alain Hubert, « Pierre Reverdy au vent contraire de 1919. Le conte *Médaille neuve* », *Europe, op. cit.*, p. 113.

¹⁶⁴ « Beaucoup de sagesse... », *Le Figaro littéraire*, 11^{ème} année, n° 558, 29 décembre 1956, p. 4. Message sollicité de plusieurs personnalités.

Même s'il peut comme Henri Michaux ressentir le monde comme une blessure, au point de vivre « l'expérience du déchirement sur les arêtes coupantes de la réalité »¹⁶⁵, sa poésie n'en valorise pas moins la netteté la plus incisive :

Et quand le jour nouveau aiguise son tranchant
La lame fend les cœurs glacés qui se repentent¹⁶⁶

Il y a le merveilleux refrain
D'un timbre dur au dessin clair¹⁶⁷

[...] tranchant frais émoulu des lames de l'aurore [...] ¹⁶⁸

et c'est cette attirance instinctive qui lui fait employer l'expression significative de « spectacle sans nuances » pour décrire ainsi, dans *Le Livre de mon bord*, une matinée de givre dont il semble vouloir figer le souvenir :

Et ce matin, j'ouvre sur un calme parfait — toute l'étendue poudrée de gelée blanche. Magnifique spectacle, sans nuances, qui m'émerveille et m'enchantent et dont je ne me lasse jamais. Comme la gelée est très forte, le décor est d'une remarquable dureté, déjà tout scintillant [...] ¹⁶⁹

L'accentuation des contrastes permet donc la mise en valeur de zones dissociées d'un ensemble hétérogène. Saisissant tel détail, isolant telle propriété, Reverdy recompose un monde imaginaire dont les éléments peuvent, conformément à sa théorie de l'image, être sélectionnés et confrontés en s'affranchissant des rapports de contiguïté : l'espace, écrit Olivier de Magny, « semble obéir [...] à des lois qui abolissent ou dérangent celles que le sens commun et l'habitude distinguent dans l'apparence immédiate de la nature. Des frontières s'évanouissent, des extrêmes se confrontent, il s'établit spontanément une subtile dialectique de la matière et de l'immatériel, une impalpable contraction de la distance et de la proximité, de l'intérieur et du dehors, du limité et de l'incommensurable »¹⁷⁰.

La « localisation » spécifique des choses fait naître par nécessité logique des limites, érige de multiples barrières dont le *mur* est l'exemple le plus connu, comme pour parfaire l'image d'un monde dont on ne peut jamais épuiser pour les surmonter les multiples démarcations, les « poteaux tranchants et les bornes frontières »¹⁷¹ qui le divisent irrémédiablement.

¹⁶⁵ Corinne Bayle, « La dimension sotériologique de l'écriture dans les œuvres en prose de Pierre Reverdy », *Le lis et la langue : actes de la journée d'études du Centre de recherches « Poésie, poétique et spiritualité »*, Paris, 17 mai 1997, sous la direction de Dominique Millet-Gérard, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998, p. 35.

¹⁶⁶ « Agonie du remords », *Cœur de chêne, Plupart du temps*, p. 347.

¹⁶⁷ « Crépuscule du matin », *Plein verre, Main d'œuvre*, p. 383.

¹⁶⁸ *Le Livre de mon bord*, p. 234.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 13-14.

¹⁷⁰ Olivier De Magny, « Pierre Reverdy et la contradiction poétique », art. cit., p. 181.

¹⁷¹ *La Poésie reine du vide ou l'art mordue, Risques et périls*, p. 27.

1.2.2./ Une « poésie de cloisons ».

Cette partition du monde qui tend à isoler ses lieux de prédilection a pour conséquence inévitable de le fragmenter, engendrant parfois un net sentiment d'oppression face à un réel dont les « limites bien fixées » résistent à toute remise en cause. Ce « réel du monde qui oppose ses lignes et ses masses à tout élan véritable »¹⁷² semble ainsi irrémédiablement divisé, de sorte, estime Georges Poulet, que « Reverdy n'a même pas besoin d'édifier quelque cloisonnement que ce soit dans ses poèmes. Car sa poésie est déjà par elle-même une poésie de cloisons »¹⁷³.

Le Voleur de Talan constitue un remarquable exemple de cet imaginaire pour lequel l'abondance de ce motif semble naturelle. Elena Real y relève une constellation d'« images qui apparaissent toutes comme des figures de partage, de la séparation », aboutissant à une « conception cellulaire du monde »¹⁷⁴, mais ces motifs découlent en fait de ce que l'auteur nomme une « obsession de la distance séparante »¹⁷⁵, c'est-à-dire une conscience aiguë de l'hétérogénéité d'un réel dont la dislocation demeure invincible, et qui se manifeste jusque dans les procédés narratifs. Les ruptures temporelles ou les ellipses constituent des modes proprement poétiques de production de cloisonnements spatio-temporels dont on peut trouver des équivalents, dans l'œuvre poétique, sous forme d'images spécifiques.

Le morcellement de l'espace en *territoires* installe d'invisibles frontières résultant d'un interdit. À la différence du paysage, le territoire constitue une étendue soustraite à autrui, non plus perçue mais habitée. C'est à proprement parler une étendue de terre (du latin *territorium*) sur laquelle s'exerce un pouvoir, étatique ou juridictionnel. Comme le rappelle Paul Zumthor, c'est « l'union de l'homme et de l'espace (qui) fonde le " territoire ", espace civilisé de qui, par son travail, se l'est approprié et y a créé un droit »¹⁷⁶. Le territoire implique en fait comme on le voit une exclusion, et il arrive que certains poèmes développent cette idée à partir d'un personnage :

C'est un vieil homme ; il l'a toujours été sans doute et le mauvais temps ne le fait pas mourir. Il descend dans la plaine quand le soir tombe ; car le jour il se tient à mi-hauteur de la colline caché dans quelque bois d'où jamais on ne l'a vu sortir. Sa petite lumière tremble comme une étoile à l'horizon aussitôt que la nuit commence¹⁷⁷.

Rien qui dépasse le niveau de la fenêtre au rez-de-chaussée. Parce qu'une tête y passe, tirant la langue qui rentre avec le tuyau de sa pipe.

¹⁷² Gérard Bocholier, *Le Phare obscur*, op. cit., p. 23.

¹⁷³ Georges Poulet, *Etudes sur le temps humain*, p. 192.

¹⁷⁴ Elena Real, « *Le Voleur de Talan*, le roman d'un poète », *Centenaire de Pierre Reverdy*, op. cit., p. 250.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 254.

¹⁷⁶ Paul Zumthor, *La Mesure du monde*, coll. « Poétique », Seuil, 1993, p. 78.

¹⁷⁷ « La vie dure », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 101.

Tous les yeux se tournent vers ce seul point [...]
Il y a derrière le vieux qui fume une tête plus jeune et trop jolie¹⁷⁸.

La partition de l'espace par la possession et l'interdit opposé aux investigations d'autrui trouve une traduction métaphorique saisissante dans l'image du « sous-sol le plus secret de ma détresse »¹⁷⁹, et joue donc aussi en sens contraire. L'érémisme du « je » poétique de “ Tendresse ”, poème où se rencontre l'écho de la retraite à Solesmes qui constitue un des épisodes biographiques les plus marquants de la vie de Reverdy, est particulièrement mis en valeur par l'évocation de l'horizon, frontière virtuelle mais qui revêt ici l'aspect d'une « porte » qu'il faut « fermer [...] aux murmures du soir », porte d'une « prison » isolant un lieu du reste du monde :

Mon cœur ne bat que par ses ailes
Je ne suis pas plus loin que ma prison
Ô mes amis perdus derrière l'horizon
Ce n'est que votre vie cachée que j'écoute
Il y a le temps roulé sous les plis de la voûte
Et tous les souvenirs passés inaperçus
Il n'y a qu'à saluer le vent qui part vers vous
Qui caressera vos visages
Fermer la porte aux murmures du soir¹⁸⁰

Dans un poème de *Pierres blanches*, c'est le détail d'une partition spatiale qui semble sceller des adieux définitifs. Le texte s'ouvre en effet sur un ensemble de notations qui concourent à ouvrir la scène vers le haut. L'étoile descend du plafond, une déchirure laisse entrevoir un ciel étoilé :

Un tableau qui n'a pas de fond
Une minute d'arrêt
L'étoile descend du plafond
Elle ferme ton œil
Un volet remplace l'autre
J'ai posé ma main sur la vôtre
Par la fente du haut
On peut voir le ciel
Tout brille¹⁸¹

Cette scène où se disent en même temps, par la fermeture des yeux ou par le geste d'une main posée sur une autre, l'intimité et le recueillement, semble se briser à partir d'un vers où surgit, comme la dissipation d'une illusion d'optique, une barrière latérale :

La persienne de droite est une grille¹⁸²

¹⁷⁸ « Fascinée », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 51.

¹⁷⁹ « Le Temps et moi », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 376.

¹⁸⁰ « Tendresse », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 332.

¹⁸¹ « Deux étoiles », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 255.

¹⁸² *Ibid.*

L'espace s'ouvre alors subitement vers le bas, en une dissociation d'autant plus sensible que le bruit des « mots que l'on entend » depuis la rue s'oppose à l'intimisme de la scène précédente :

Et dans la rue où l'on descend
Ce sont toujours les mêmes mots que l'on entend¹⁸³

conduisant ainsi à une partition spatio-temporelle définitive :

Quelqu'un vient
On n'a pas le temps de se dire adieu
Dans l'ombre il reste encore
La lumière de tes yeux¹⁸⁴

Ce poème permet en même temps de saisir en quoi l'intrication du temps et de l'espace aboutit à un conglomérat d'instantanés aussi incompatibles, aussi dissociés que les lieux où ils sont pour ainsi dire déposés. Cette jonction qui justifie le concept moderne d'espace-temps permet à Reverdy d'isoler ainsi le lieu d'une rencontre, matérialisé par le motif récurrent de la porte :

Vers quatre heures je serai là
Il passera certainement quelqu'un
Alors j'ouvrirai la porte¹⁸⁵

Elle explique aussi que « le paysage ne ressemble à rien » quand le « je » poétique n'y trouve « plus aucun souvenir »¹⁸⁶. Non sans humour, le poète accentue parfois jusqu'à la caricature cette partition temporelle du monde :

Peut-être
En avançant
Trouvera-t-on le soir
Derrière la porte¹⁸⁷

en comparant par exemple la limite entre nuit et jour à une *frontière* :

La voiture habituelle roule contre les murs qui frissonnent chargée de déserteurs qui passent la frontière du jour¹⁸⁸.

Les vers qui ouvrent un autre poème de *Pierres blanches*, poème dont le titre installe la thématique, dissocient un « là » d'un « là-bas » par une double opposition temporelle, liant celle, simultanée, de la nuit et du jour et celle du présent et du futur :

Quand elle ne sera plus là
quand je serai parti

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ « Les regards qui changent », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 281.

¹⁸⁶ « Les mots qu'on échange », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 283.

¹⁸⁷ « L'ombre du souffle », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 260.

¹⁸⁸ « L'âme en péril », *Flaques de verre*, p. 151.

Là-bas où il peut aussi faire jour
Un oiseau doit chanter la nuit
Comme ici¹⁸⁹

Dans le reste de ce poème, deux vers, barrant chacun littéralement le texte par une graphie particulière en caractères italiques, prolongent l'écho de la bipartition spatio-temporelle qui fonde le poème. C'est tout d'abord, en une phrase nominale qui en accentue la solennité, l'image d'une chaîne montagneuse :

Et quand le vent passe
La montagne s'efface
*Les pointes blanches de la montagne*¹⁹⁰

C'est ensuite, et d'une manière beaucoup plus suggestive, l'image d'une haie de cyprès qui évoque le cimetière et donne ainsi un sens plus grave à cette frontière temporelle

*Les cyprès font une barrière*¹⁹¹

L'écriture de tout le poème souligne cette « distance séparante »¹⁹² des êtres et rappelle par là-même que la « dialectique du visible et de l'invisible se vérifie [...] aussi [...] (au) sein même (du paysage) »¹⁹³ : les portions d'espace inconnues sont naturellement masquées par la focalité du regard. L'impression de compartimentage du monde en lieux et en temps différents, intrinsèque à la subjectivité assumée de maints poèmes de Reverdy, explique l'emploi massif des images de *portes* ou de *fenêtres*, thème de prédilection de la poésie et de la peinture du début du siècle¹⁹⁴ mais qui joue dans l'œuvre de Reverdy un rôle spécifique.

1.2.3./ Les portes et les fenêtres, images privilégiées de la séparation en lieux.

« Images obsédantes »¹⁹⁵ pour Jean-Pierre Jossua, la porte ou la fenêtre occupent une place privilégiée dans le vocabulaire de Reverdy puisqu'on ne compte pas moins de 300 occurrences du substantif *porte* et 217 occurrences de *fenêtre*¹⁹⁶ dans son œuvre poétique et

¹⁸⁹ « Mémoire », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 257. On remarquera qu'une ambiguïté syntaxique autorise à relier le déictique *là-bas* à la proposition initiale (qui suggère la disparition du personnage féminin le temps d'une absence) ou à le rejeter vers un espace secondaire potentiellement diurne (celui de l'oiseau qui chante la nuit). Dans les deux cas s'ouvre un antagonisme entre deux espaces-temps inconciliables, comme pour exprimer la vanité, en dépit d'un effort de synthèse, de toute tentative d'unification.

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² Elena Real, « *Le Voleur de Talan*, le roman d'un poète », art. cit., p. 254.

¹⁹³ Michel Collot, « L'horizon du paysage », *Lire le paysage, lire les paysages*, Actes du colloque des 24 et 25 novembre 1983, Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, Université de Saint-Etienne, 1984, p. 124.

¹⁹⁴ V. par ex. sur ce point Renée Linkhorn, « "Les Fenêtres" : propos sur trois poèmes », *The French Review*, vol. 44, n° 3 (feb. 1971), p. 513-522 et B. Waggaman, « Art abstrait pictural et poétique dans les fenêtres de Delaunay et d'Apollinaire », *Revue de Littérature comparée*, 1995, vol. 1969, n° 3, p. 287-295.

¹⁹⁵ Jean-Pierre Jossua, « Le départ comme thème liminaire chez Pierre Reverdy », in *Pour une histoire religieuse de l'expérience littéraire*, tome II, Paris, Beauchesne, 1990, p. 127.

¹⁹⁶ Source : Frantext, A.T.I.L.F., Université de Nancy, ainsi que pour l'ensemble des décomptes d'occurrences

narrative. Ce motif engendre un champ associatif tout aussi abondant puisqu'on y trouve, par exemple, les rideaux (117 occurrences), les vitres (75), les persiennes (7) ou bien encore les volets (35). Caractérisant *a priori* un environnement urbain, il peut aussi bien traduire la clôture des êtres sur eux-mêmes que figurer des orifices ménagés dans cet espace cloisonné qu'évoquait Georges Poulet. Cette vision de la porte ne lève pas l'ambivalence :

La porte s'ouvre comme un œil
Et je regarde à l'intérieur
J'ai trop peur pour entrer¹⁹⁷

Portes et fenêtres jouent un rôle de premier plan dès les *Poèmes en prose*. Reverdy, qui oppose fréquemment dans ce premier recueil les lieux intérieurs et personnels à la ville inquiétante, parfois inhospitalière, insiste sur leur fonction de sas de communication, de lieu d'accès. Dès le premier poème du recueil, les fenêtres constituent le moyen privilégié de la communication par le regard, amoureux ou hostile :

A la petite fenêtre, sous les tuiles, regarde. Et les lignes de mes yeux et les lignes des siens se croisent. J'aurai l'avantage de la hauteur, se dit-elle. Mais en face on pousse les volets et l'attention gênante se fixe¹⁹⁸.

J'ai préféré le coin le plus aigu de cette chambre pour être seul; et la fenêtre d'en face s'est ouverte. Viendra-t-elle ?¹⁹⁹

et justifie par exemple un jeu polysémique — le même que reprendra plus tard Alain Robbe-Grillet — sur le substantif *jalousie* :

Vous attendez aussi mais je ne sais plus quoi. Pourvu que quelque chose arrive. Tous les yeux s'allument aux fenêtres, toute la jalousie de nos rivaux recule au seuil des portes. Pourtant s'il n'allait rien venir²⁰⁰.

Parfois, les fenêtres laissent au contraire passer la parole :

Par les fenêtres ouvertes, les cris des femmes rivalisent avec cette fanfare barbare²⁰¹.

Des injures jaillissent des fenêtres et je m'éloigne²⁰².

Leur rôle essentiel semble donc bien résider dans cette relation au monde extérieur qu'elles symbolisent, jusqu'à figurer un orifice de survie :

Au moment où les chevaux passaient, la suspension trembla. Le plafond menaçait de se pencher à droite, contre nos têtes ; mais les fenêtres restaient d'aplomb avec le ciel, et l'on voyait le paysage nocturne²⁰³.

qui suivent.

¹⁹⁷ « Les regards qui changent », *Pierres blanches*, *Main d'œuvre*, p. 281.

¹⁹⁸ « Plus loin que là », *Poèmes en prose*, *Plupart du temps*, p. 30.

¹⁹⁹ « Toujours seul », *Poèmes en prose*, *Plupart du temps*, p. 31.

²⁰⁰ « Des êtres vagues », *Poèmes en prose*, *Plupart du temps*, p. 45.

²⁰¹ « L'air meurtri », *Poèmes en prose*, *Plupart du temps*, p. 38.

²⁰² « Belle étoile », *Poèmes en prose*, *Plupart du temps*, p. 42.

²⁰³ « Bruits de nuit », *Poèmes en prose*, *Plupart du temps*, p. 49.

De mes ongles j'ai griffé la paroi et, morceau à morceau, j'ai fait un trou dans le mur de droite. C'était une fenêtre et le soleil qui voulait m'aveugler n'a pas pu m'empêcher de regarder dehors²⁰⁴.

Comme la porte qui emprisonne :

La rue est toute noire et la saison n'a pas laissé de traces. J'aurais voulu sortir et l'on retient ma porte²⁰⁵.

ou introduit :

Une petite arme me suffira, mais avec ce terrible bruit dans la serrure et de la porte, je vais être assailli d'horribles cauchemars²⁰⁶.

Alors il contourna la ville et entra par la porte opposée²⁰⁷.

qui scelle :

Une porte qui s'ouvre éclaire un carré de pavés et laisse voir un intérieur paisible où dort sans inquiétude un enfant, près du poêle qui ronfle²⁰⁸.

ou qui libère :

Alors un peu plus loin que la ville, au bord d'une rivière et d'un bois, j'ai trouvé une porte. Une simple porte à claire-voie et sans serrure. Je me suis mis derrière et, sous la nuit qui n'a pas de fenêtres mais de larges rideaux, entre la forêt et la rivière qui me protègent, j'ai pu dormir²⁰⁹.

la fenêtre vaut donc par sa fonction de lien, de passage entre deux lieux différenciés. Elle est, pour l'étranger, le seuil d'accès à un espace privé ; elle ménage des voies d'accès entre les êtres vers la ville tout en préservant la clôture, même imparfaite, des lieux intérieurs.

Formes microtextuelles²¹⁰ du cloisonnement, la porte ou la fenêtre possèdent une force suggestive que le poète réutilisera dans le titre du recueil *La Lucarne ovale*. Comme pour les *Poèmes en prose*, Reverdy insiste sur leur fonction démarcative, soulignant ainsi la partition de l'espace en lieux différents — en l'occurrence, il s'agit le plus souvent de lieux intimes opposés à l'espace urbain — et figurant, au sein même du texte, les incursions d'un « je » poétique qu'il situe fictivement dans quelque grenier :

En ce temps-là le charbon
était devenu aussi précieux
et rare que des pépites d'or
et j'écrivais dans un grenier
où la neige, en tombant par

²⁰⁴ « L'esprit sort », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 43-44.

²⁰⁵ « Nocturne », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 44-45.

²⁰⁶ « Hôtels », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 33

²⁰⁷ « Le voyageur et son ombre », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 38.

²⁰⁸ « Fantômes du danger », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 40.

²⁰⁹ « Belle étoile », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 42.

²¹⁰ Nous empruntons le concept de formes microtextuelles et macrotextuelles à l'ouvrage de Anne-Marie Prévot, *Dire sans nommer : Etude stylistique de la périphrase chez Marguerite Yourcenar*, L'Harmattan, 2002, tout en l'infléchissant légèrement : chez A.M. Prévot, les formes microtextuelles « vont du syntagme jusqu'à un ensemble de phrases » alors que les formes macrotextuelles concernent « le transphrastique large, expansion parenthétique, paragraphe, séquence narrative, phénomènes intertextuels » (p. 87).

les fentes du toit, devenait
bleue²¹¹.

Si la clôture du lieu repousse le « je » poétique dans un univers extérieur hostile, provoquant par exemple l'emploi paradoxal du verbe *sortir* pour exprimer son aliénation dans la ville et le besoin de gagner un espace protégé :

Les maisons sont fermées
Je ne peux plus sortir²¹²

il arrive aussi que la porte ou la fenêtre acquièrent une valeur métaphorique qui les fait employer comme les signes mêmes de la délimitation de lieux, quels que soient l'essence de ces derniers :

Une faible lumière au loin s'allume entre les arbres. Une fenêtre où je ne pourrai pas frapper. Le feu où l'on refuse de me laisser réchauffer²¹³.

Il a fallu revenir souvent
La porte était fermée²¹⁴

Un passage du *Voleur de Talan* caractérise cette réduction de la porte à son essence délimitative :

La porte s'ouvre

Et tu es triste

Il y en avait un en robe grise
Un autre jouait avec son regard

Des visages

La seule forme d'un nuage

Et tout se tient au bout des doigts

Ceux qui reviennent ne sont plus trois

Et puis

plus rien

La nuit

La porte s'est refermée sans bruit²¹⁵

Comme le note Renée Riese-Hubert²¹⁶, « ce passage commençant par la porte et finissant par la porte qui se ferme trouve sa cohérence grâce à la présence d'une ouverture où

²¹¹ « En ce temps-là... », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 75.

²¹² « Les vides du printemps », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 79.

²¹³ « Encore marcher », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 91.

²¹⁴ « La peau du cœur », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 151.

²¹⁵ *Le Voleur de Talan*, p. 85.

²¹⁶ Renée Riese-Hubert, « Les fictions déformantes : une lecture du *Voleur de Talan* », *Sud*, numéro spécial hors série, Centre culturel international de Cerisy-la-Salle (16-26 août 1980) : *Bousquet, Jouve, Reverdy*, sous la

se constitue une vision, où se révèle un secret. Mais le repère spatial ne réalise pas sa possibilité, sa promesse ». Le recours à l'image de la porte comme accès temporaire à un espace-temps différent mais énigmatique, irréductible à quelque scène, participe de l'écriture propre au *Voleur de Talan*, aux jeux de morcellements et de lacunes impossibles à synthétiser que ce « roman » met en œuvre. C'est cette « poétique de la discontinuité et de la fragmentation »²¹⁷ qu'il convient à présent de dépasser, en tentant d'ordonner et de faire signifier les lieux contrastés que l'écriture reverdyenne isole et oppose.

direction de Charles Bachat et Etienne-Alain Hubert, 1981, p. 327.

²¹⁷ Elena Real, « *Le Voleur de Talan*, le roman d'un poète », art. cit., p. 254.

3./ Les « constellations topographiques » reverdyennes

Sur la piste des plages désolées,
au bord des criques, dans les pays
encore inexplorés, loin des centres
où l'homme ne sera jamais trop
serré, le forçat évadé, qui traîne
encore les chaînes de la faim²¹⁸.

Saisis à partir d'une réalité hétérogène et disparate qu'il s'agit de « prendre » et « d'amener dans le poème »²¹⁹, « les lieux nommés par la poésie reverdyenne, observe Michel Collot, ont tendance à s'organiser en constellations topographiques, dont on peut essayer de faire le relevé »²²⁰. Le « paysage imaginaire » ainsi caractérisé se configure en effet en fonction de scénarios récurrents dont l'auteur a révélé la prégnance en tissant conformément à son projet de véritables réseaux d'images et de lieux qui traversent et explicitent l'œuvre dans son ensemble.

Sans aller aussi loin dans l'interprétation, il doit cependant être possible, à partir d'un recensement lexical complet de l'œuvre poétique et narrative de Reverdy²²¹, d'en repérer les principaux foyers d'images. Alain Lapy observe ainsi de manière intuitive que les poèmes de Reverdy « sont pleins d'aurores et de couchants, de forêts et de bois, de haies inquiétantes, de fossés mystérieux et de talus hostiles. Il y a aussi les toits et leurs ardoises, leur faîtage et leurs gouttières. Il y a les portes qui cachent quelque chose, et les fenêtres, et les lampes, et les cheminées, les étoiles et le soleil, même la lune et la nuit. La mer, naturellement, y est aussi et les fleuves, les vagues et les rochers, les " flaques de verre " et les montagnes, la neige et tant d'autres choses »²²².

Cette énumération dans laquelle on aura reconnu quelques uns des motifs précédemment abordés caractérise la richesse visuelle des textes reverdyens. La sélection d'un vocabulaire en rapport avec ces lieux multiples dont il s'agit de proposer une approche plus

²¹⁸ « La bonne piste », *Flaques de verre*, p. 111.

²¹⁹ Jean-Luc Steinmetz, « La plus sobre nécessité », *Europe, op. cit.*, p. 51.

²²⁰ Michel Collot, *Horizon de Reverdy, op. cit.*, p. 10.

²²¹ La base textuelle « Frantext » (A.T.I.L.F., Université de Nancy) offre la possibilité de travailler sur *Plupart du temps*, *Main d'œuvre*, *Flaques de verre*, *Sable mouvant*, *La Liberté des mers*, *Au soleil du plafond* et les autres poèmes repris dans les volumes édités chez Flammarion, ainsi que sur *Le Voleur de Talan*, les contes de *La Peau de l'homme* et de *Risques et périls*.

C'est à partir de ce corpus quasi-complet, comportant 195.050 mots, que nous avons procédé aux recensements lexicaux utilisés ci-après, après les rectifications imposées — entre autres — par la lemmatisation et l'élimination de polysémies, essentiellement d'ordre grammatical (substantif *été* et participe passé du verbe *être*, substantif *vague* et adjectif qualificatif, substantif *vase* au féminin et non au masculin, etc.). Ces décomptes comportent leur part d'imprécision, ne serait-ce qu'en raison des polysémies interdisant de trancher en faveur d'une signification particulière (substantif *voile* au pluriel) ou bien encore de l'existence de doublons liés à la prise en compte d'états antérieurs de différents poèmes dans *Le Cadran quadrillé* ou *La Meule de soleil*.

concrète permet, une fois celui-ci classé, de reconstituer les plus évidentes « constellations » dont nous tenterons d'éclairer certains aspects poétiques.

1.3.1./ L'existence de constellations lexicales.

L'analyse détaillée du vocabulaire reverdyen conduit à isoler de vastes groupes lexicaux²²³, parfois inattendus. Bien qu'il soit toujours possible de les inclure dans un des deux grands sous-ensembles antinomiques dont tout lecteur pressent l'existence, à savoir la nature et l'espace urbain²²⁴, ceux-ci présentent une spécificité suffisante pour caractériser l'imaginaire qui les sous-tend. Il en va ainsi, par exemple, de l'impressionnant bestiaire — trait par lequel Reverdy rappelle Supervielle ou Guillevic — pour lequel on recense plus de soixante-dix noms communs d'animaux les plus divers, parfois les plus insolites, traduisant un intérêt évident pour la nature dans ce qu'elle a de plus vivant et de plus varié.

Le champ associatif concernant la mer surprend chez un poète qu'on sait plutôt inspiré par la campagne²²⁵ et dont la biographie ne justifie pas, contrairement à Corbière ou Guillevic, une richesse et une amplitude pareilles. Si l'*océan* y apparaît 19 fois, le substantif *mer* y est utilisé à 146 reprises, avec tout un vocabulaire qui lui est habituellement associé et dans lequel on retrouve les *vagues* (93 occurrences), le *phare* (32), la *jetée* (7), la *marée* (7), le *ressac* (7), la *rade* (1), le *môle* (2) ou le *ponton* (1). L'imaginaire constitue sa propre géographie poétique et cultive tout un lexique approprié : chez un poète hanté par le thème du départ²²⁶, la présence obsédante de la mer appelle le surgissement d'images de *navires* (40 occurrences), de *bateaux* (39), avec leurs personnages familiers — *matelots* (13), *marins* (13), *amiraux* (1) — et suscite l'éclosion de tout un vocabulaire technique où l'on trouve par exemple les *voiles* (37), les *amarres* (9), les *mâts* (15), les *hunes* (3), le *gouvernail* (7), l'*ancrage* (5) la *poupe* (2) ou la *proue* (1).

La présence d'un champ associatif important de la religiosité — qui compte aussi ses personnages tels que les *moines* (6 occurrences), les *pèlerins* (3) ou les *pénitents* (1) — prouve

²²² Alain Lapy, « Reverdy vu de Solesmes », *Pierre Reverdy 1889-1960, op. cit.*, p. 338.

²²³ La terminologie adoptée est celle proposée par Aino Niklas-Salminen (*La Lexicologie*, coll. « Coursus », Armand Colin, 1997, p. 172) où sont distingués et définis le *champ associatif*, le *champ dérivationnel*, le *champ sémantique*, le *champ lexical*, le *champ notionnel*.

²²⁴ L'étude d'autres œuvres s'appuie aussi sur une bipartition similaire. Cf. par exemple Bernadette Hidalgo-Bachs, « La spatialité de l'entre-deux dans les trois premiers recueils de Pedro Salinas », *Poétique des lieux*, Études rassemblées par Pascale Auraix-Jonchière et Alain Montandon, Cahiers de recherche du Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2, 2004, p. 304 : « La prise de parole du sujet lyrique ne se limite pas à son vécu sur le sol ibérique et intègre une composante cosmopolite. Un premier regroupement peut être envisagé autour de deux pôles : l'expérience dans et hors du pays d'origine, se subdivisant en " paysage naturel " et " paysage urbain " ».

²²⁵ Terme dont on compte 42 occurrences. On rappelle que les décomptes d'occurrences qui sont mentionnés dans tout ce chapitre renvoient, sauf exception dûment signalée, à toute l'œuvre poétique et narrative définie *supra*.

²²⁶ Jean-Pierre Jossua, « Le départ comme thème liminaire chez Pierre Reverdy », art. cit., p. 127.

que l'imaginaire personnel peut prévaloir sur la remémoration ou la perception : l'*enfer* est cité 12 fois et le *paradis* 9 fois. Quitte à s'en tenir aux seuls lieux proprement dits, on y trouve l'*église* (14), le *clocher* (22) et les multiples *cloches* (45), la *chapelle* (4), le *cloître* (3), le *monastère* (2), la *basilique* (2), le *couvent* (2), ainsi que le *calvaire* (6) et le *cimetière* (15) dont la présence confirme les analyses de Michel Collot.

La relative pauvreté de la géographie reverdyenne en noms propres — Paris, cité douze fois alors qu'on recense par exemple huit occurrences pour les seules *Fleurs du mal*, Londres, Montmartre, la Grèce, Venise,... — est compensée par un vocabulaire qui semble épouser tous les aspects possibles d'un environnement protéiforme, démentant la réputation de monotonie qui entache encore cette poésie. L'ancrage de l'univers poétique imaginaire dans la nature, « grande lumière noire » qui règne sur cette poésie selon Michel Manoll²²⁷, engendre par exemple dans les vingt-six poèmes de *Ferraille* un abondant et riche lexique²²⁸. L'emploi du pluriel y exprime la multiplicité : on y trouve les *collines*, les *rivières*, les *bois*, les *forêts*, les *arbres*, les *landes*, les *talus*, mais aussi l'image de la *clairière*, du *vallon*, du *ruisseau*, du *torrent*, et même du *désert*.

Un examen détaillé de ce lexique reverdyen révèle l'existence de sous-ensembles probablement significatifs. Les observations sur le vocabulaire de *Ferraille* conduisent ainsi à reconstituer dans toute l'œuvre poétique et narrative le champ sémantique du *relief*, intrinsèque aux paysages naturels, et qui comporte de nombreuses occurrences de *montagnes* (59), de *collines* (40), de *talus* (29), de *ravins* (18), de *falaises* (2), de *vallées* (6) ou *vallons* (2), de *prairies* (35) et de *plaines* (22), mais aussi de *déserts* (36), de *landes* (6), de *dunes* (6) et même de *volcans* (4). Un tel vocabulaire confirme l'existence d'un imaginaire volontiers dissociatif, cultivant comme on l'a vu divisions et contrastes²²⁹, ce qui explique l'existence d'un autre champ sémantique de la séparation ou de l'incision, excédant les images de portes, de fenêtres ou de cloisons et englobant volontiers des termes abstraits que l'on peut déconnecter de toute réalité paysagère tels que *ligne* (176 occurrences), *limite* (50), *frontière* (9), *fissure* (5), *brèche* (2), *brisure* (1), *interstices* (3) *coupure* (2).

²²⁷ *Pierre Reverdy* [une étude de Jean Rousselot, un essai de Michel Manoll], choix de poèmes, illustrations, chronique bibliographique, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1970, p. 79.

²²⁸ Cf. pour un effet similaire « Le Sang de ménage », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 96, où le plaisir d'une fuite dans la campagne est restitué par un vocabulaire luxuriant qui multiplie les désignations de lieux : « On a quitté la ruelle où chauffait le soleil / Sur les pavés qui montaient raides vers le ciel / Pour la campagne les saules frais les ruisseaux clairs / L'auberge peinte en vert / Sur la prairie déteinte / La forêt silencieuse ouvre ses portes / Les ruisseaux sont des rails où l'eau dort de chaleur ».

²²⁹ Ce goût des contrastes inspire à Rein Bloem une analyse spécifique pour Paris, territoire « avec ses creux et ses bosses » (Rein Bloem, « Een plattegrond met bulter en kuilen - het Parijs van Pierre Reverdy », *Bzzlletin*, n° 263, 1999, p. 28-33.

Le vocabulaire se laisse ainsi agréger en champs associatifs qui donnent lieu à des jeux d'écho, faisant parfois apparaître une vaste thématique transversale : tel est le cas lorsque le lexique maritime est explicité par l'obsession du départ, attirant aussitôt l'attention sur le très riche lexique du voyage et des voies de communication²³⁰.

1.3.2./ La nature.

Comme pour René Char, dont l'œuvre manifeste une « attention de tous les instants portée à la nature »²³¹, la poésie de Reverdy « se réfère à cette nature plurielle et première »²³² avec laquelle il éprouve une relation quasi-charnelle et dont « il (ne) finit pas de rassembler les éléments épars »²³³. Les deux poètes ont d'ailleurs ceci de commun qu'ils appréhendent la nature de manière directe, pour ainsi dire instinctive, puisant dans un « apparent désordre » les éléments à partir desquels l'écriture pourra constituer son propre espace, « forç(ant) le lecteur à jeter un regard neuf sur ce qui l'entoure »²³⁴.

Les lieux de la nature sont dans cet esprit de véritables redécouvertes, ou plus exactement des sortes d'intuitions dans la mesure où l'écriture poétique ne va pas au-delà de leur désignation. Ne reste alors qu'un sentiment d'attraction, qu'une image parfois magnifiée, comme celle que propose le début du poème “ Voix mêlées ”, avec sa prose dense et touffue comme le tableau qu'elle décrit, et qui entremêle une multitude de notations visuelles et sonores explicitement désignées comme destinées à « attirer la foule hors des murs » :

Avec des lumières à travers la prairie étincelante ; et des voix insignifiantes
mais nombreuses — quelques unités soutenant l'ensemble — on a fait le paysage
clair, la nature libre, les ombres fraîches, le pittoresque qui attire la foule hors des
murs²³⁵.

Ce sentiment de délivrance, suggéré par les allusions à la lumière, à la clarté, aux couleurs de la nature, conduit Reverdy à attribuer à certains lieux un rôle spécifique. La forêt devient ainsi dans plusieurs poèmes de *La Lucarne ovale* un lieu de culte mystérieux et un abri secret qui se referme sur le voyageur :

La forêt silencieuse ouvre ses portes²³⁶
Au bord de la forêt
Une femme en jupon
Vient de s'agenouiller²³⁷

²³⁰ V. *infra*, chapitre VII, § 7.1.1.

²³¹ Sophie Guermès, *La Poésie moderne. Essai sur le lieu caché*, coll. « Critiques littéraires », L'Harmattan, 1999, p. 134.

²³² Maurice Saillet, « La Nature de Pierre Reverdy », *Mercur de France*, CCCIX, n° 1043, 1^{er} juillet 1950, p. 418.

²³³ *Ibid.*, p. 426.

²³⁴ Sophie Guermès, *op. cit.*, p. 133.

²³⁵ « Voix mêlées », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 90.

²³⁶ « Le sang de ménage », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 96.

²³⁷ « Grandeur nature », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 112.

La forêt qui l'arrête est un abri où il fuit le soleil et il regarde, sans la voir, monter la route vers les arbres. Plus loin le village s'endort étendu dans les champs que la nuit assombrit, mais pas une fenêtre en l'éclairant ne lui sourit²³⁸.

C'est cependant une vision d'ensemble qui semble empreindre la perception qu'a Reverdy de la nature, révélant par là-même une relation de soumission face à l'immensité du réel : parmi les occurrences lexicales les plus fréquentes de l'œuvre poétique et narrative figurent les substantifs *nuit* (532 occurrences) et *jour* (371), *ciel* (506), *soleil* (364), *terre* (282), *monde* (382) *temps* (413), *air* (439), *vent* (399). Henri Béhar avait déjà remarqué la présence soutenue du soleil, de la lune et des étoiles dont il dénombre les occurrences dans *Plupart du temps*, présence corrélée avec celle de la nuit qui « est là plus de cent trente fois »²³⁹ mais qu'il envisage uniquement par la mise en valeur de la luminosité propre à cette poésie dont il reconnaît la « dimension cosmique »²⁴⁰.

L'écoulement naturel du temps, attesté non seulement par l'opposition de la nuit et du jour mais aussi par les substantifs *matin* (136 occurrences), *aurore* (9), *soir* (249), *crépuscule* (15), rythmé par les saisons, confirme que le poète est confronté à un monde sur lequel il n'agit pas, dont il ne vainc pas la résistance. La surabondance de phénomènes météorologiques dans un lexique où figurent non seulement le vent mais également la *pluie* (113 occurrences), la *neige* (49 occurrences), l'*orage* (42) avec ses *éclairs* (65) et son *tonnerre* (15), ainsi que le *brouillard* (38 occurrences), les *nuages* (192), l'*ouragan* (6), la *tempête* (22) traduit une attitude d'humilité face aux forces de la nature, en même temps qu'un attrait certain pour leurs manifestations.

Ce qui pourrait être considéré comme une obsession de la vie — trait commun supplémentaire avec René Char — transparaît également comme chez ce dernier à travers le riche vocabulaire de la végétation, présente sous la forme de *forêts* (64 occurrences), de *champs* (89), de *haies* (35), de *buissons* (34) ou d'*herbe* (35)²⁴¹. Ce vocabulaire évoque un univers campagnard familier, excluant tout exotisme, et où figurent par exemple les *ronces* (5 occurrences), les *roseaux* (5), les *orties* (2). On y dénombre plus d'une douzaine de variétés d'*arbres*²⁴², substantif dont on compte jusqu'à 312 occurrences et qui est souvent évoqué par des métonymies telles que les *feuilles* (104), les *branches* (94) ou le *tronc* (16).

²³⁸ « Son seul passage », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 118.

²³⁹ Henri Béhar, « Valeurs lumineuses », *Europe op. cit.*, p. 73.

²⁴⁰ *Ibid.*

²⁴¹ Le décompte offre une surprise : la *vigne*, qui caractérise fortement les paysages audois de l'enfance de Reverdy, n'apparaît qu'une seule fois, comme si celle-ci était trop liée au souvenir douloureux de la faillite paternelle pour s'insérer dans cette nature idéalisée.

²⁴² Par exemple : acacia (7), cerisier (1), chêne (2), cyprès (11), marronnier (3), olivier (2), peupliers (6), pins (7), platanes (7), palmier (1), sapin (4), saule (5), tilleul (2), tremble (2),...

Un abondant lexique évoquant la vie rurale, avec ses bâtiments — *moulin* (12), *métairie* (2), *étable* (4), *écurie* (2) —, ses *paysans* (20), ses *troupeaux* (29) ainsi que ses animaux²⁴³ confirme que Reverdy est profondément attaché à la nature dont il utilise toutes les résonances poétiques. Le souvenir du « pays [...] boisé, plus frais, plus vert, délicieusement arrosé de cours d'eau qui cessent à peine d'être des torrents »²⁴⁴ affleure à chaque instant, grâce à un important lexique de l'eau (278 occurrences) où figurent les *fleuves* (47), les *ruisseaux* (56), les *torrents* (13), les *sources* (60), les *flaques* (26), les *cascades* (17), les *étangs* (9), mais aussi la *rosée* (17) ou la *vase* (5).

Cette nature riche de sa propre vie et aux détails inépuisables, désignant tour à tour des *sentiers* (26), des *taillis* (9), des *talus* (29), des *plages* (20), des *marais* (5), propre à faire partager au lecteur ce qu'elle induit de sensations et d'émotions et qui semble pour ainsi dire infinie par la variété de ses aspects, reflète donc parfaitement cet enracinement dans le réel qui caractérise l'esthétique du poète et manifeste une prise de conscience de l'immensité et du mystère du monde rappelant parfois Supervielle, ce qui incite à questionner le vocabulaire d'un environnement urbain non moins présent dans l'œuvre — on compte 138 occurrences du substantif *ville* — mais peut-être différemment connoté.

1.3.3./ Les lieux urbains.

S'il fallait chercher une preuve de l'étayage de l'écriture poétique reverdyenne sur le vécu quotidien du poète — influence qui s'atténuera par la suite lorsque Reverdy puisera plus profondément en lui-même les images constitutives de son univers poétique —, nous la trouverions dans les allusions incessantes à l'univers urbain qui constellent ses trois premiers recueils. Dès les *Poèmes en prose* de 1915 sont évoqués des boulevards²⁴⁵, des rues²⁴⁶, des boutiques²⁴⁷, des toits²⁴⁸, des trottoirs²⁴⁹ des cheminées d'usine²⁵⁰ et les notations visuelles les plus frappantes sont celles qui suggèrent tout un univers nocturne qui n'est pas sans rappeler parfois le Paris de Léon-Paul Fargue²⁵¹ avec ses personnages interlopes surgis de la nuit, ses lueurs de réverbères ou de becs de gaz, ses quartiers louches :

²⁴³ Le bestiaire reverdyen est particulièrement riche en animaux de ferme : chèvre, âne, bœufs, bouc, cane, coq, dindon, lapin, mouton, oie, vache, pintade, poule, etc.

²⁴⁴ *Hommage à Pierre Reverdy, op. cit.*, p. 20.

²⁴⁵ « Hiver », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 31.

²⁴⁶ « Toujours seul », « Hôtels », « Un autre accueil », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 31, 33, 42.

²⁴⁷ « Plus loin que là », « La repasseuse », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 30, 38.

²⁴⁸ « Traits et figures », « L'air meurtri », « Fantômes du danger », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 35, 38-39, 40.

²⁴⁹ « Incognito », « Le patineur céleste », « Civil », « Des êtres vagues », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 36, 37, 43, 45.

²⁵⁰ « Bruits de nuit », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 49.

²⁵¹ Cf. Léon-Paul Fargue, « Le boulevard défile et bâille... » (*Anthologie de la poésie française, op. cit.*, p. 915) dont Reverdy semble reprendre tous les motifs.

A travers la pluie dense et glacée de ce soir-là où le boulevard s'éclaire, un petit homme noir au visage bleu. Est-ce de froid ? Est-ce du feu interne qu'allume l'alcool ?

Mais ses souliers trop grands sont pleins d'eau et il tourne autour des réverbères. C'est la joie et la pitié des filles. Quelle lourde émotion ! Qui voudra l'enlever²⁵².

Dans cet étrange faubourg en pleine ville où le plus obscur travail s'exécute, personne n'est jamais venu voir. Seul dans la nuit, dans la boue où tremblent des lumières rouges ou vertes, un certain peuple vit. J'ai compris la fatigue de ces pieds attelés au gain, à l'existence.

Dans l'ombre un homme informe ou une femme sans âge cherche, et, sans qu'on puisse savoir de quoi, emplit sa hotte.

Mais une autre, en toilette et sur les talons hauts, préfère le halo des réverbères et se met en valeur²⁵³.

Les *Quelques poèmes* de 1916 font référence plus directement encore à Montmartre et à la Seine²⁵⁴, reprennent l'image du train²⁵⁵, évoquent taxis²⁵⁶ et tramways²⁵⁷. Dans *La Lucarne ovale*, les scènes ont encore souvent lieu dans un cadre urbain — l'expression « dans la rue » apparaît à six reprises — et la ville²⁵⁸, avec ses gares bondées²⁵⁹ et ses rues labyrinthiques, y semble parfois nettement plus hostile que les lieux de la nature²⁶⁰ dont Reverdy exprime parfois la nostalgie en laissant sourdre son malaise face à l'univers urbain :

La rue me bouscule
La terre est pleine de véhicules²⁶¹

J'ai couru comme un fou et je me suis perdu
Les rues désertes tournent
Les maisons sont fermées²⁶²

La ville morte et squelettique
Là-bas dresse ses hauts fourneaux²⁶³

On trouve un écho de ces images parfois sinistres, qui semblent traduire une aversion à l'égard de la ville aux « boulevards bruyants »²⁶⁴, dans les œuvres plus tardives, comme *Flaques de verre* où affleure parfois le souvenir de « processions » à la lueur des becs de gaz²⁶⁵ :

²⁵² « Hiver », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 31.

²⁵³ « Réalité des ombres », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 46.

²⁵⁴ « Paris-Noël », *Quelques poèmes, Plupart du temps*, p. 59-60.

²⁵⁵ « P.O. Midi », « Stop », *Quelques poèmes, Plupart du temps*, p. 61, 71.

²⁵⁶ « Carrés », « O », *Quelques poèmes, Plupart du temps*, p. 65, 67.

²⁵⁷ « Stop », *Quelques poèmes, Plupart du temps*, p. 71.

²⁵⁸ « Les travailleurs de la nuit », « Entreprise », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 115, 149.

²⁵⁹ « Droit vers la mort », « D'un autre ciel », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 77-78, 110-111.

²⁶⁰ « La ville est trop haute et droite », écrit Reverdy dans « Le sang de ménage » (*La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 96).

²⁶¹ « Par tous les bouts », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 146.

²⁶² « Les vides du printemps », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 81.

²⁶³ « D'un autre ciel », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 111.

²⁶⁴ « Cristal », *Flaques de verre*, p. 89.

²⁶⁵ Cet objet typique d'un décor urbain nocturne du début du siècle est attesté quatorze fois.

Une bouche édentée bâille — la nuit s'étend — les becs de gaz au fond des abîmes s'alignent — le chemin nouveau des processions marquées sur les trottoirs luisants au bord des retraites marines²⁶⁶.

ou de paysages urbains nocturnes :

L'ombre hachée par les lumières furtives et les dents trop longues des toits sciant les planches vibrantes de la nuit — les usines, les longs wagons mornes sous les flaques de pluie, les arrêts brusques aux armes des talus²⁶⁷.

Ces lieux urbains, contrairement aux paysages naturels dont le vocabulaire traduit l'infinie disparité et la vie propre, sont le plus souvent constitués des ces « formes uniformes aux contours neutres, sombres, de bâtiments publics »²⁶⁸, dont la nudité — celle des *façades* (35 occurrences), des *toits* (169), des *étages* (27), des *cours* (44) — masque des différenciations exclusivement fonctionnelles. La vie économique y est en effet évoquée par des lieux tels que l'*usine* (15 occurrences) et l'*atelier* (1), l'*abattoir* (1), la *banque* (3), l'*auberge* (10), la *boutique* (14) et le *commerce* (2) avec leurs *vitrines* (23), l'*école* (4), la *mairie* (2), l'*hôpital* (5) ou la (*sous*)-*préfecture* (2).

Parmi les champs lexicaux les plus remarquables figure celui des lieux de distraction qui connotent l'univers urbain dans ce qu'il a de plus spécifique ou d'artificiel si l'on tente de l'opposer à la beauté profonde de la nature. Qu'il s'agisse de *spectacles* (mot revenant à 22 reprises) tel que le *bal* (9 occurrences), le *cabaret* (6), le *cinéma* (2), le *concert* (5), le *music-hall* (1), le *théâtre* (4), le *cirque* (11), ou bien encore de *casinos* (4), de *musées* (1), et surtout de *cafés* (13), de *restaurants* (2), de *tavernes* (2), de *tripots* (1), Reverdy les traite parfois de manière singulière, et fait par exemple souvent ressortir le sentiment de misère qu'ils masquent temporairement, signe d'une personnalité exigeante, éprise d'authenticité, détestant les mondanités, inspirant cette parabole dans *Sable mouvant* :

Le froid du soir
Est bien plus dangereux encore aux vieux prophètes
Prophètes d'hier qui ne pensent pas à demain
Et qui auraient peut-être
Préféré quitter plus tôt la fête²⁶⁹

« Après le bal » renvoie le « je » poétique à son invincible solitude :

Mais l'orchestre s'est tu, les lampes éteintes ont laissé s'alourdir la fatigue.
Au vestiaire, on m'a rendu un chaud manteau contre le gel, mais le reste ? Il me manque pourtant quelque chose. Je suis seul et je ne puis lutter contre ce froid²⁷⁰.

²⁶⁶ « Au bord des terres », *Flaques de verre*, p. 109. Première publication dans *Le Radeau*, n° 1, 31 janvier 1925 (Etienne-Alain Hubert, *Bibliographie des écrits de Pierre Reverdy*, Bulletin du bibliophile, fascicules II, III et IV, 1975).

²⁶⁷ « Crépuscule au dehors », *Flaques de verre*, p. 137. Première publication dans *Les Feuilles libres*, nouvelle série, 5^{ème} année, n° 35, janvier-février 1924 (*Ibid.*).

²⁶⁸ Adrienne Monnier, « Pierre Reverdy en 1917 », *Pierre Reverdy 1889-1960*, *op. cit.*, p. 20.

²⁶⁹ *Sable mouvant*, p. 72.

tandis que « Cabaret » se conclut sur ces vers :

Nous avons encore du chemin à parcourir
Et rien à faire là dedans
où tout le monde a l'air de retenir ses larmes²⁷¹

Le poème « Les buveurs d'horizon » s'ouvre sur un élan lyrique, celui d'un quatrain d'alexandrins à rimes croisées évoquant la mer et les passions inassouvies qu'elle inspire :

Les venins et la lie sur la mer prisonnière
Les vices emperlés aux colliers des vaisseaux
Ces hommes sans regard au sang chaud des croisières
Ces hommes ténébreux dont l'amour vit sur l'eau²⁷²

L'élan se brise aussitôt sur une scène qui s'ouvre par des vers non rimés, d'une métrique irrégulière, où les « bouges » apparaissent non seulement comme des lieux de fuite mais des sortes d'îlots protégeant les hommes de leur propre liberté, « dans l'enceinte d'un petit monde ignoré dont on fait une citadelle et un refuge »²⁷³ :

Leurs yeux s'ouvrent comme des cages
Ivres et titubants sous le poids des souvenirs
Ils rentrent dans le creux des bouges
Ils se cachent
Et l'exil et le spleen et l'ennui se partagent
leur cœur et leur esprit comme des fruits trop mûrs²⁷⁴

La coexistence des deux constellations topographiques principales que sont la nature et les lieux urbains s'organise donc en une sorte de « contrepoint »²⁷⁵, qui va sans doute au-delà d'une indéniable oscillation entre « agoraphobie et claustrophobie »²⁷⁶ et oppose de manière dynamique un espace construit, dominé, aménagé, constitué de lieux collectifs dont la fonction épuise le sens, souvent insatisfaisants ou illusoire, à un espace à défricher et à déchiffrer, préexistant, disponible, en attente de signification et souvent mystérieux.

1.3.4./ Lieux intimes et intérieurs.

Abordons pour finir les lieux originaires, antérieurs, de ce monde ouvert sur la nature, parcouru par d'innombrables lieux de passage, ce qui nous conduira, à l'autre extrémité de ce schéma d'ensemble, à ce lieu-clef de la poésie reverdyenne qu'est la *maison* en fonction duquel s'agrège un important champ associatif, constitué pour l'essentiel de « mots qui (en)

²⁷⁰ « Après le bal », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 47.

²⁷¹ « Cabaret », *Cale sèche, Main d'œuvre*, p. 508.

²⁷² « Les buveurs d'horizon », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 338.

²⁷³ Georges Poulet, *Etudes sur le temps humain, op. cit.*, p. 193.

²⁷⁴ « Les buveurs d'horizon », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 338.

²⁷⁵ Jean Pierrot, « La paroi et l'abyme. Remarques sur l'espace reverdyen », art. cit., p. 20.

²⁷⁶ *Ibid.*

nomment les diverses parties »²⁷⁷. Ce lieu est attesté à 238 reprises dans l'œuvre poétique et narrative et son importance inspire à Edmond Jabès un poème en hommage à Reverdy²⁷⁸.

Le recueil *La Lucarne ovale* semble ainsi fictivement éclore à partir d'un grenier où le lecteur serait régulièrement ramené, grâce à ces courts textes d'un ton nettement métapoétique où la maison revêt plus que jamais l'aspect d'un abri — mais cet abri peut parfois être angoissant, comme à la fin d' « Entreprise »²⁷⁹ —, un abri qui fait au début du recueil cruellement défaut au voyageur de « Droit vers la mort »²⁸⁰ ou au « je » poétique des « Vides du printemps »²⁸¹.

La maison a aussi ses objets typiques comme la *lampe* (138 occurrences) ou le *feu* qui traduisent si facilement l'intimité ou le confort :

Entre les fenêtres qui se croisent on n'écoute pas. Le soir vient et la lampe traverse la maison. Un oiseau de nuit chante, une voix de femme lui répond. Mais celui qui est parti n'est pas encore revenu²⁸².

Tout ce monde inquiet descend la pente de la rue qui les mène dehors. Et tu écoutes derrière la fenêtre basse où filtre un rayon de ta lampe, tu écoutes mourir le bruit²⁸³.

Quand je rentrai le calme s'était fait chez moi
Et le feu qui s'était éteint fut rallumé²⁸⁴

Et elle cesse d'être ce lieu chaleureux dès qu'elle est fermée et perd cette fonction protectrice :

La maison vide pleure
Ses cheminées hurlent dans les couloirs
L'ennui de ceux qui sont partis
Pour ne plus se revoir
Les cheminées des maisons sans âme
Pleurent les soirs d'hiver²⁸⁵

On entre par la porte à côté
La maison est triste et reste fermée²⁸⁶

L'aspect défensif et protecteur de la maison ressort de la distribution du vocabulaire, accordant une large place au substantif *façade* et surtout au *toit* (170), qui évoque directement ces pièces privilégiées que sont le *grenier* (10) et surtout la *chambre* (95). La variété et la

²⁷⁷ Jean-Pierre Attal, « Sens et valeur du mot *main* dans l'œuvre poétique de Pierre Reverdy », art. cit., p. 313. L'auteur procède au décompte des nombreux substantifs qui renvoient à la maison dans *Plupart du temps*, y associant les mots *rue*, *route* et *chemin* « qui désignent ce qui (l')entoure, qui sert à l'atteindre ou à la quitter » pour en souligner la valeur concrète, en harmonie avec les titres des recueils composant le volume.

²⁷⁸ Edmond Jabès, « La demeure de Reverdy », *Pierre Reverdy 1889-1960, op. cit.*, p. 148.

²⁷⁹ « Entreprise », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 150.

²⁸⁰ « Droit vers la mort », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 77-78.

²⁸¹ « Les vides du printemps », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 79-80.

²⁸² « Le voile du temps », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 84.

²⁸³ « Les travailleurs de la nuit », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 115.

²⁸⁴ « Allégresse », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 131.

²⁸⁵ « Il reste toujours quelque chose », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 137.

relative importance du champ associatif de la toiture, qui regroupe la *gouttière* (16 occurrences), les *combles* (2), la *mansarde* (4), les *tuiles* (4), la *charpente* (3), les *soupendes* (1) ou les *solives* (1) — champ auquel trois titres de recueils font écho²⁸⁷ — infléchit assez nettement l'image de la maison et en condense les attributs sur ce dernier étage où l'imagination renoue avec les rêveries de l'enfance²⁸⁸.

L'image dominante de la chambre, que l'on peut opposer à la relative rareté des occurrences de la *cave* (12) ou du *salon* (10), accroît le caractère privatif du domicile. Dans ce lieu éminemment personnel, propice à une réinvestigation onirique du monde, les êtres sont préservés du froid. Le poème inaugural de l'œuvre poétique de Reverdy²⁸⁹ coupe le « je » poétique de l'extérieur par ce moyen, contrastant vivement avec l'incipit de *La Lucarne ovale* qui signifie ainsi un changement d'attitude vis-à-vis du réel. Un des premiers poèmes publiés par l'auteur porte d'ailleurs le titre de « Chauffage central »²⁹⁰, et l'emploi fréquent du substantif *cheminée* (54 occurrences), associé à l'*âtre* (10) ou au *poêle* (6), condense sur le domicile cette fonction calorique qui peut à l'occasion donner lieu à des hyperboles :

Dans la nuit les murs blancs fondent autour du poêle²⁹¹

Mais dans la boutique où le poêle est trop rouge son sang s'est peu à peu évaporé²⁹².

Lorsque Reverdy quitte la chambre pour le « sous-sol le plus secret de (sa) détresse »²⁹³, il ne fait que transposer par la métaphore un des attributs les plus évidents de l'habitat, celui d'abriter le secret de l'existence. « N'approche pas de son domaine où dort tout le passé désagréable », énonce le « je » poétique de « Marche forcée »²⁹⁴, comme si le domicile était en fin de compte ce lieu élu et clos où nous construisons notre identité²⁹⁵, où nous nous situons face au monde :

²⁸⁶ « Passage clandestin », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 119.

²⁸⁷ *La Lucarne ovale, Les Ardoises du toit, Au soleil du plafond*.

²⁸⁸ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace, op. cit.*, p. 27 sqq.

²⁸⁹ « Fétiche », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 29.

²⁹⁰ « Chauffage central », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 234-235. Première publication en 1916 in *Six poèmes* (collectif, avec G. Apollinaire, B. Cendrars, J. Cocteau, M. Jacob, A. Salmon), S.l.n.d., s.n. d'éditeur (Étienne-Alain Hubert, *Bibliographie des écrits de Pierre Reverdy, op. cit.*, p. 14).

²⁹¹ « La cloche cœur », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 153.

²⁹² « La repasseuse », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 38.

²⁹³ « Le Temps et moi », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 376.

²⁹⁴ « Marche forcée », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 32.

²⁹⁵ Parmi les principaux caractères du domicile, le plus connu est certainement l'*inviolabilité*, « liberté de s'enfermer chez soi » (Carbonnier). La protection de l'individualité physique, consacrée de longue date, est pour ainsi dire transposée au domicile, auquel le droit civil moderne accorde parfois une protection proche de celle qu'il reconnaît aux personnes physiques, telle l'interdiction, d'origine jurisprudentielle, d'en révéler publiquement le lieu.

Le droit civil distingue la *résidence*, notion qui rend compte de la réalité des déplacements dans l'espace d'un individu, du *domicile* dont « l'importance dans l'Ancien droit était primordiale. En vertu du principe féodal, le domicile traduisait le lien de rattachement, de sujétion, d'un individu ou mieux d'une famille, à telle ou telle seigneurie, à telle ou telle coutume » (Alex Weill et François Terré, *Droit civil*, tome II, cinquième édition, Précis

Mais la maison fermée est comme nous-mêmes
Une intimité que personne ne connaît²⁹⁶

de sorte que la perte du domicile donne lieu au drame poétique final de *Sable mouvant*, au titre puissamment significatif, dans lequel un « je » poétique « sorti du port » affronte un monde disloqué, impropre à toute tentative de structuration, reflet de la dépossession d'un lieu d'ancrage originel sans lequel l'univers ne peut s'ordonner.

Le monde imaginaire de Reverdy est pour l'essentiel constitué de lieux familiers, dans lesquels nous trouvons « des créatures semblables aux gens que nous côtoyons, une nature, un décor dans lesquels nous vivons communément. Il y a la ville et ses rues, ses carrefours et ses places, les arbres et les fossés, les grandes routes vers l'horizon »²⁹⁷. Le vocabulaire de l'œuvre poétique et narrative rend compte de cet enracinement dans le réel en même temps qu'il révèle cette structuration centrifuge parfaitement décrite par Jean Pierrot²⁹⁸ mais dont nous proposerons une lecture peut-être moins pessimiste, moins marquée par la permanence d'une angoisse de claustration : le caractère infiniment protecteur et personnel de lieux intimes dans lesquels la lampe apparaît comme une métonymie de l'acte d'écrire, le contraste entre des lieux urbains exclusivement fonctionnels, dans lesquels les êtres gâchent parfois leur existence, et une nature méconnue dont la signification semble constamment échapper au poète, la présence de lieux exprimant la spiritualité, la thématique obsédante du passage avec ses moyens et ses voies de communication, tout cela rend compte de la dimension exploratoire de l'écriture poétique, d'un « emboîtement des horizons qui ouvre tout paysage sur l'infini du chaos-monde »²⁹⁹, conférant au monde reverdyen un aspect dynamique dont rend compte sa conformation proprement topologique.

Dalloz, 1983, p. 79). Le lieu de rattachement influence en quelque sorte le comportement de l'individu, en un déterminisme contraire à celui que nous trouverons exprimé dans la poésie de Reverdy, où ce n'est plus l'individu mais le monde affronté qui perd de sa liberté et devient malléable.

²⁹⁶ « Façade », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 140.

²⁹⁷ Gérard Bocholier, *Le Phare obscur, op. cit.*, p. 9.

²⁹⁸ Jean Pierrot, « La paroi et l'abyme. Remarques sur l'espace reverdyen », art. cit., p. 9-26.

²⁹⁹ Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, coll. « Les essais », José Corti, 2005, p. 391.

4./ Vers une topologie poétique

J'aurai filé tous les nœuds de mon destin d'un trait, sans une escale ; le cœur rempli de récits de voyages, le pied toujours posé sur le tremplin flexible des passerelles du départ et l'esprit trop prudent surveillant sans cesse les écueils³⁰⁰.

Quitter l'aspect concret des espaces imaginaires explorés jusqu'alors nous oblige à distinguer différemment leurs lieux : perdant leur individualité, leur puissance métonymique, ceux-ci peuvent, par-delà leur appartenance à telle ou telle strate paysagère, être envisagés dans leur essence tout en gardant cette valeur qui les distingue de l'ensemble. Reverdy lui-même dépouillait parfois sa poésie de toute référence à une réalité vécue en ayant massivement recours dans *Le Chant des morts*, comme l'a montré Olivier Gallet, « à des termes qui pourraient être empruntés à la géométrie dans l'espace (« lignes », « traits », « rayon », « cercle », « dessiner », « disque », « angle », « carré », « distance », « tracer », « plan », « figure »,...) »³⁰¹. Le lieu, défini grâce à une réduction par l'abstraction, acquiert alors un sens relatif.

Ainsi, le *carrefour*, substantif attesté à quarante-six reprises dans l'œuvre poétique et narrative de Reverdy et qui traduit chez lui comme le souligne Michel Collot toute une symbolique du choix³⁰², a pu en tant que « figure de l'échange » faire l'objet de toute une étude traversant non seulement la littérature mais aussi les arts plastiques et la musique³⁰³. En s'étant préalablement affranchi d'une délimitation trop restrictive des motifs étudiés, Jean-Pierre Richard parvient à caractériser la poésie de Reverdy en ayant recours au concept d'*interland*, lieu défini par un rapport médian avec d'autres, « entre deux mondes », et dont le carrefour pourrait au demeurant constituer une figuration.

On se propose dès lors, toujours en repérant des groupes lexicaux saillants dans le vocabulaire de l'œuvre poétique et narrative, de montrer comment l'écriture reverdyenne configure les lieux du monde imaginaire qu'elle déploie, mais en dégagant des relations topologiques dominantes, c'est-à-dire — la topologie étant cette branche des mathématiques qui ne tient compte que des relations d'ordre — en délaissant la construction de constellations en fonction de leur aspect ou de leur contenu et en nous attachant à mettre en valeur les

³⁰⁰ « Voyage en Grèce », *La Balle au bond, Main d'œuvre*, p. 76.

³⁰¹ Olivier Gallet, « Reverdy d'outre-tombe », *Europe*, *op. cit.*, p. 124.

³⁰² V. Michel Collot, *Horizon de Reverdy*, *op. cit.*, p. 65-66.

³⁰³ Laurent Grison, *Figures fertiles, essai sur les figures géographiques dans l'art occidental*, coll. « Rayon'art », Editions Jacqueline Chambon, Nîmes, 2002.

relations d'inclusion ou d'opposition qui s'y constituent, et contribuent à leur manière à équilibrer ce monde imaginaire.

1.4.1./ Abris.

Parmi les champs sémantiques les plus remarquables que l'on puisse isoler figure celui de l'*abri*, substantif lui-même attesté à vingt-huit reprises. Il en existe deux types : l'abri latéral qui traduit l'évitement et s'inscrit dans une perspective horizontale, et l'abri « à couvert », dans une définition beaucoup plus proche de son étymologie³⁰⁴, subdivisant l'espace dans une perspective verticale.

L'abri latéral renvoie aux *recoins* (4 occurrences) ou aux *encoignures* (4 occurrences) mais aussi, indirectement, aux *refuges* (3), aux *remparts* (13) ou aux *repaires* (3) qui installent au sein du paysage des lieux de protection. C'est évidemment la figure du *coin* qui retient ici l'attention en raison de ses très nombreuses occurrences (163) — comme celles de l'*angle* (56) qui en constitue le principal avatar — notamment par l'analyse qu'en a proposée Gaston Bachelard dans sa *Poétique de l'espace*.

Schématiquement, Bachelard associe le coin à une vision « heureuse » et une stabilisation, propice à la rêverie dans la solitude. « Le coin, écrit-il, est un refuge qui nous assure une première valeur de l'être : l'immobilité. Il est le sûr local, le proche local de mon immobilité »³⁰⁵. Bachelard aurait sans doute pu trouver chez Reverdy des exemples propres à illustrer ses propos :

La fumée vient-elle de leurs cheminées ou de vos pipes ? J'ai préféré le coin
le plus aigu de cette chambre pour être seul; et la fenêtre d'en face s'est ouverte.
Viendra-t-elle ?³⁰⁶

Jean Pierrot souligne combien cette fonction à la fois protectrice et stabilisatrice domine chez Reverdy lorsque « l'emporte le besoin d'ordre, de stabilité, de protection que satisfont la ligne précise, le mur, la paroi. Alors le poète célèbre le bonheur du *cadre*, qui permet de délimiter avec précision le champ visuel ; celui du *coin*, dans lequel on peut se réfugier contre les agressions incessantes venues du monde extérieur »³⁰⁷.

Envisagé de la sorte, le statut de l'abri latéral est ambigu puisqu'il présuppose un espace menaçant que l'on peut fuir, alors que l'univers poétique reverdyen est ouvert, évasé, lacunaire certes mais structuré par une volonté exploratoire. Le coin y figure un abri possible mais parfois inaccessible car fermé :

Un même pan ferme le coin

³⁰⁴ Entré dans la langue au XII^{ème} siècle, le mot *abri* est issu de l'ancien français *abrier* « mettre à couvert ».

³⁰⁵ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p. 131.

³⁰⁶ « Toujours seul », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 31.

³⁰⁷ Jean Pierrot, « La paroi et l'abyssus. Remarques sur l'espace reverdyen », art. cit., p. 19.

Où l'air libre s'étend³⁰⁸

ou invisible :

La maison tourne au coin
Et l'ombre me poursuit³⁰⁹

et parfois menaçant :

A tous les angles se dressait une menace³¹⁰

Les quelques occurrences d'abris latéraux que l'on peut recenser dans *Les Ardoises du toit* tendent à installer d'emblée au sein du paysage poétique des lieux de halte ou de bifurcation. « Sur le talus » s'ouvre ainsi sur une alternative à la clôture de l'horizon, offerte par le bord d'un chemin que matérialise le déplacement latéral du vers :

Le soir couchant ferme une porte
Nous sommes au bord du chemin
Dans l'ombre
près du ruisseau où tout se tient³¹¹

comme au début d'« Abat-jour » :

Autour de la table
Au bord de l'ombre³¹²

Si « Sur le seuil » s'ouvre sur une image d'abri latéral consécutif à une fuite :

Dans le coin où elle s'est blottie
Tristesse ou vide³¹³

le poème suivant propose au contraire la vision menaçante d'un angle d'où naît un remuement inquiétant qui contamine l'ensemble de la scène :

Je m'attendais à tout ce qui peut arriver
La tête en bas
Les pieds touchant la tête
Et tout ce qui dans l'angle remuait
Contre le mur
En face et par côté
La glace qui s'éteint s'était mise à trembler³¹⁴

conférant ainsi à l'angle, abri protecteur mais aussi lieu de surgissement, une ambiguïté qui le fait davantage percevoir comme un élément l'opposant à un ensemble, effectuant une incursion dans le paysage et provoquant une redistribution de ses éléments.

³⁰⁸ « Mais rien », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 303.

³⁰⁹ « Chanson du mauvais air », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 313.

³¹⁰ *L'imperméable, La Peau de l'homme*, p. 107.

³¹¹ « Sur le talus », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 175.

³¹² « Abat-jour », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 173.

³¹³ « Sur le seuil », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 177.

³¹⁴ « Abîme », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 178.

La peinture cubiste avait enseigné au poète et critique d'art Reverdy comment un tableau peut s'équilibrer à partir d'une addition cohérente de points de vue ; l'insertion de lieux d'abris ainsi opposés, implicitement, à un espace ouvert, libre, parfois béant, engendre une perception dynamique de cet espace qui en recoupe la structuration morphologique. La valorisation des abris, projetant latéralement le regard, crée une sorte de relief abstrait qui explique que la vision puisse buter sur un centre invisible, telle cette « porte qui ne s'ouvre pas » de « Nomade » et qui semble obturer tout l'espace, ou bien encore la tache aveugle créée par un soleil éblouissant et que symbolise ce poème littéralement évidé :

Au bord du toit
 Un nuage danse
 Trois gouttes d'eau pendent à
 la gouttière
 Trois étoiles
 Des diamants
 Et vos yeux brillants qui regardent
 Le soleil derrière la vitre

 Midi³¹⁵

La distribution du vocabulaire fait également ressortir tout un lexique de l'abri « à couvert », très caractéristique de l'imaginaire reverdyen. Là où l'abri latéral contrepointe une perspective fuyante, l'abri à couvert semble au contraire destiné à conjurer l'immensité céleste :

La première étoile allumée dans le ciel est déjà reflétée sur la vitre de la cabane. Le voyageur, sur la route trop longue, sans une pierre pour s'asseoir, sans un arbre où s'abriter de la nuit trop vaste et des bruits qui venaient de si loin, fuyait devant les menaces vagues de la peur³¹⁶.

L'écho de la chambre sous les toits, lieu matriciel déployé par l'œuvre, empreint le monde au point de s'y métamorphoser en de multiples avatars : ceux-ci prennent aussi bien l'aspect de lieux naturels — *grottes* (2 occurrences), *galeries* (8), *souterrains* (4), *cavernes* (1) — que de bâtiments — *asiles* (3), *dômes* (3), *tonnelles* (3), *tanières* (3) ou *porches* (3).

Ces derniers, à l'instar des *ponts* qui apparaissent à soixante-sept reprises, ont volontiers un aspect ouvert et arqué, incisant le paysage de lieux de protection ou de dissimulation dans une perspective verticale. L'effet de rupture qu'ils engendrent peut être similaire à celui des coins ou des angles, comme dans ce poème où le surgissement de l'image d'un pont qui « cache des voix » est associé à un brusque changement métrique et typographique :

Quand la nuit s'empresse

³¹⁵ « En face », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 201.

³¹⁶ « Le temps passe », *La Balle au bond, Main d'œuvre*, p. 58.

Entre les montants
Du décor qu'elle laisse
Pour tous les passants
Le pont cache des voix³¹⁷

La *voûte* qui apparaît à vingt-deux reprises constitue une figuration archétypique privilégiée de l'abri, prolongeant l'image de la toiture mais apportant aux abris une rotundité que lui confère son origine étymologique³¹⁸ et qu'amplifie l'emploi massif dans l'œuvre des verbes *rouler* (104 occurrences) et *tourner* (271). L'aspect hétérogène du paysage est ainsi accentué — d'une manière qui évoque immédiatement la peinture cubiste — en raison du contraste créé entre l'apparence curviligne des abris qu'unifie une assonance et le tranchant des « arêtes coupantes de la réalité » :

Sous la voûte, les boules qui sortent du clocher roulent dans tous les coins
et les heures tracent une lumière au milieu des arcs et des moulures³¹⁹.

De telles images renvoient d'autant plus facilement à celle du ciel que celui-ci revêt, notamment dans *Flaques de verre*, l'aspect d'une voûte quasi-solide, telle la coupole qui couvre le paysage de « La voie dans la ville »³²⁰. Dans « Tout se tient », l'image initiale de nuages qui « ne bougent plus » sur un ciel paradoxalement « trop plat » précipite une destruction ludique de la scène³²¹. Le poète parvient ainsi à étager les éléments du monde imaginaire qu'il constitue, redéployant la perspective sur un axe vertical :

Il y a aussi des cortèges minces qui passent et vibrent sous l'humidité, entre
la voûte et les flaques glissantes du soir d'été [...] ³²².

Ce ciel carcéral, cette « paroi du ciel »³²³, devenant à l'occasion « écran »³²⁴ et que l'on devrait pouvoir crever, n'ouvre pas sur l'infini. Les astres sont fixés sur sa surface ou, mieux encore, pris dans des fils :

Et même le soleil — mort, éteint — reste pris dans les fils aériens qui le
suspendent³²⁵.

En même temps nous avons perdu toutes les lignes qui reliaient les étoiles
du ciel et le ciel à la terre. Les lignes de métal³²⁶.

Les étoiles suspendues sur ce ciel sont à tout moment susceptibles de tomber sur terre³²⁷ et les éclairs ne constituent que des éléments de décor immobiles, figeant le temps :

³¹⁷ « Les buissons blancs », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 278-279.

³¹⁸ Le mot *voûte* est issu du latin populaire *volvita*, féminin substantivé de *volvitus*, participe passé de *volvere* (rouler, faire rouler). La racine indo-européenne *wel- d'où est issu ce mot, évoque l'idée de tourner, de rouler, et est à l'origine de mots tels que *révolution*, *valse*, *volte-face*, *voltige*.

³¹⁹ « Derrière le clocher », *Flaques de verre*, p. 85.

³²⁰ « La voie dans la ville », *Flaques de verre*, p. 55.

³²¹ « Tout se tient », *Flaques de verre*, p. 63.

³²² « Dehors », *Flaques de verre*, p. 51.

³²³ « Droit au corps », *Flaques de verre*, p. 154.

³²⁴ « Regard humain », *Flaques de verre*, p. 95.

³²⁵ « Naufrages sans bouées », *Flaques de verre*, p. 39.

Les éclairs sont restés debout sur le fond sombre [...] ³²⁸

Il n'est dès lors guère surprenant que la surface de la voûte céleste puisse être touchée, « caressée tant de fois comme une étoffe » ³²⁹ comme pour en mesurer la capacité protectrice, ou dépecée par les corbeaux ³³⁰. Et ce ciel en définitive si proche peut à tout moment resserrer son emprise, lorsque « la chaleur du ciel pénètre par les fentes » ³³¹ ou lorsque ce ciel « trop chargé » ³³² éclate en orage et se déchire, révélant le désordre du monde consécutif à la destruction de l'abri :

Le ciel est déchiré, l'eau coule sur ma tête — et les toits envolés — les ailes
des oiseaux nocturnes effrayés par la tempête ³³³.

La multiplication des figurations de l'abri, considérées dans toutes leurs perspectives, instaure en conséquence une sorte de dialectique, voisine de celle qu'engendre « la rêverie générée par le carrefour [...] entre le repos et le mouvement, entre la contemplation et l'action, l'être et le devenir, le stable et l'instable » ³³⁴, et qui semble de ce fait amplifier la dynamique provoquée par la multiplicité des lieux de passage : leur profusion transforme la contemplation en exploration, crée des tensions au sein même du paysage entre espaces de risque et espaces de protection. Même dans le conte *Une nuit dans la plaine*, qui transpose sur le mode poétique et humoristique l'épisode vécu d'une querelle artistique qui tourne au pugilat ³³⁵, la réalité n'en est pas moins poétisée en fonction de cette dialectique qui fait opposer un lieu où « on se recueillait, dans le calme, à l'abri du danger qui menaçait partout ailleurs les autres hommes » ³³⁶ à l'orage qui se déclenche brutalement au-dehors.

Le poète apparaît dès lors, pour Luis Cernuda, « comme un homme qui semble chercher refuge [...], traqué par quelque chose ou quêteant quelque chose » ³³⁷. Sans doute cette appréhension de l'espace explique-t-elle qu'un sentiment de peur d'une apparente gratuité soit fréquemment attribué au « je » poétique ou à quelque personnage :

La campagne où chante un seul oiseau
Quelqu'un a peur

³²⁶ « En marchant à côté de la mort », *Flaques de verre*, p. 147.

³²⁷ « Mélanges d'ombre », *Flaques de verre*, p. 77 ; « Au bord des terres », *Flaques de verre*, p. 109.

³²⁸ « Et s'en aller », *Flaques de verre*, p. 79.

³²⁹ Prière d'insérer, *Flaques de verre*, p. 24.

³³⁰ « Messenger de la tyrannie », *Flaques de verre*, p. 27.

³³¹ « L'eau du jour », *Flaques de verre*, p. 87.

³³² « L'âme et le corps superposés », *Flaques de verre*, p. 93.

³³³ « Tout s'envole », *Flaques de verre*, p. 141.

³³⁴ John West-Sooby, « Stendhal au carrefour », *Poétique des lieux*, op. cit., p. 266.

³³⁵ V. notes d'Etienne-Alain Hubert, in *Nord-Sud, Self-defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, p. 254-257.

³³⁶ *Une nuit dans la plaine, La Peau de l'homme*, Appendice, p. 201.

³³⁷ Louis Cernuda, « Souvenir de Pierre Reverdy », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 70.

1.4.2./ Obstacles, limites, pièges.

Contrairement aux abris qui autorisent et suggèrent tout un parcours exploratoire au sein d'un paysage mystérieux, les obstacles³³⁹ contribuent au contraire à entraver ce parcours en érigeant des lieux interdits ou en bornant l'espace poétique. Le *mur* dont on dénombre 380 occurrences dans l'œuvre narrative et poétique en est certainement le symbole le plus connu : Jean-Pierre Richard en a recensé les avatars — « haie ou rivière, cloison ou porte, rue interposée, fenêtre close, rideau de pluie ou de brouillard, nuage »³⁴⁰ — et en a défini le rôle poétique, qui serait de « boucher un accès », révélant de ce fait « un jeu quasi-infini de surfaces négatives, chargées à la fois de suggérer et de défendre un *verso* »³⁴¹.

Si le vocabulaire rend compte de cette nouvelle dialectique, qui complète pour ainsi dire la précédente, entre lieux accessibles et lieux interdits puisqu'on recense 10 occurrences du substantif *verso* et 25 occurrences d'*envers*, il n'en demeure pas moins que le paysage reverdyen semble aussi caractérisé par la présence constante de limites naturelles, différentes des marges, des coins ou des angles assimilables à des cachettes, qui en préservent la part d'inconnu et traduisent aussi, sur le plan symbolique, ce que la réalité peut avoir d'insaisissable pour la conscience³⁴².

Au seul niveau des titres³⁴³, les substantifs *port* (« La Ville au port »³⁴⁴, « Vieux port »³⁴⁵), *rive*, *rivage* (« Rivage uni »³⁴⁶, « Rives »³⁴⁷, « La Rive noire »³⁴⁸, « Tous les rivages »³⁴⁹), ou *littoral* (« Le Littoral »³⁵⁰) contribuent à la formation d'un ensemble lexical dont on peut constater l'importance dans le vocabulaire, ne serait-ce qu'en raison de la présence massive de mots appartenant au champ dérivationnel du substantif *bord*, attesté à

³³⁸ « Le monde devant moi », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 218.

³³⁹ Pour Charles Burucoa, « il ne faut [...] pas s'étonner de trouver tant d'obstacles dans (les) poèmes (de Reverdy), de murs dressés, de portes, de fentes, de chemins dans le brouillard » (Charles Burucoa, « Pierre Reverdy », *Le Journal des Poètes*, n° 4 (avril 1963), p. 6).

³⁴⁰ Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne, op. cit.*, p. 15.

³⁴¹ *Ibid.*

³⁴² « Le terme de *réel* a deux significations différentes que [Reverdy] ne distingue pas. *Réel* peut désigner le monde concret, les apparences qui sont saisies par les sens ; mais par *réel* on peut entendre aussi ce que Bonnefoy appelle la *présence* et qui précisément échappe à la perception. Lorsque Reverdy affirme qu'il veut se libérer du réel, il faut comprendre qu'il souhaite s'abstraire des données sensibles, s'arracher à la séduction des apparences. » (Yves-Alain Favre, « Le réel absent », *Centenaire de Pierre Reverdy, op. cit.*, p. 27).

³⁴³ V. Michèle Monballin, « Des titres dans la poésie de Reverdy : écriture et thématique », *op. cit.*, p. 121-148.

³⁴⁴ *Le Cadran quadrillé*, p. 73. Repris sous le titre « Port », *La Balle au bond, Main d'œuvre*, p. 68.

³⁴⁵ *Etoiles peintes, Plupart du temps*, p. 307.

³⁴⁶ *La Meule de soleil*, p. 78. Repris sous le même titre dans *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 256.

³⁴⁷ *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 194.

³⁴⁸ *La Liberté des mers*, p. 50.

³⁴⁹ *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 263.

³⁵⁰ *La Meule de soleil*, p. 144. Repris sous le même titre dans *Cravates de chanvre, Plupart du temps*, p. 367.

152 reprises, auquel on peut relier la *lisière* (2 occurrences) ou bien encore la *frange* (12). D'une manière plus concrète, le champ notionnel du rivage, faisant écho à celui de la mer, qui associe les substantifs tels que *rive* (29 occurrences), *quai* (25) ou *plage* (20), appelle en particulier l'image du *parapet* (28 occurrences), ainsi que celles du *balcon* (37) ou du *phare* (32). Leur présence insistante crée dans le paysage un relief de type différent, suggérant de brusques ruptures de niveaux et symbolisant au même titre que le mur ou la grille un obstacle à toute progression :

Tout ce qui s'est passé là-bas
 A cet âge moins mûr
 Et c'est moi
 Contre le parapet
 Et le fer de la grille
 Sous la poudre du temps³⁵¹

Il en résulte une tension entre le caractère impérieux d'un déchiffrement conflictuel du monde et la résistance passive que celui-ci oppose à toute exploration. Ainsi s'explique la présence dans le vocabulaire de l'œuvre poétique et narrative d'un important champ associatif de l'incision, redoublant les occurrences de portes et de fenêtres dont nous avons constaté le rôle de voies de communication entre strates spatiales différentes. Georges Poulet assimile totalement les deux types d'images en relevant que « dans l'univers d'abord ténébreux et tout encerclé de murailles, qui est l'univers de Reverdy, les fenêtres se manifestent comme des fissures encore étroites, qui laissent passer le regard mais non le corps : judas, lucarnes, ouvertures entrebâillées [...] »³⁵².

L'analyse de Georges Poulet rejoint ici celle de Jean-Pierre Richard pour lequel l'être reverdyen « (cherche) dans la paroi des choses un point virtuel d'insertion, une zone de délitement ou de faiblesse, une brèche susceptible de laisser glisser en elle la ligne d'un regard ». Le *trou* (92 occurrences), ainsi que la *brèche* (2 occurrences), la *fissure* (5) ou la *fêlure* (2), constituent dès lors, sur un plan plus strictement topologique, autant de localisations abstraites de possibles passages d'une zone à l'autre, sortes d'« entre-lieux » qui, exclusivement « envisagé(s) sous un angle dynamique »³⁵³, signifient l'hétérogénéité infinie de l'espace reverdyen.

Le motif du rai de lumière qui troue et vainc l'ombre et la nuit en est une traduction supplémentaire, dans la mesure où s'y devine la distinction entre une opacité écrasante et un « ailleurs lumineux (dont) semblent témoigner les fulgurations linéaires »³⁵⁴ dans *La Liberté des mers*, et dont l'image conclusive de « la pointe fixe d'un feu » offre une autre illustration :

³⁵¹ « Bruits du soir », *Grande nature, Main d'œuvre*, p. 26-27.

³⁵² Georges Poulet, *Études sur le temps humain, op. cit.*, p. 198.

³⁵³ Joachim Sébastien, « Entre-lieu(x) de l'écriture (migrante) », *Poétique des lieux, op. cit.*, p. 333.

³⁵⁴ Jean-Yves Debreuille, « L'éclat de la fracture : jeux de lignes et sursis de lumière dans *La Liberté des mers* »,

Un mouvement discret, direct vient au passage où les mains détachées flottent sur le courant — sous le regard aigu, la pointe fixe d'un feu rouge vivant et calme dans la nuit³⁵⁵.

Aux abris que rend nécessaires toute aventure, aux obstacles et aux limites qui en disent la difficulté, s'ajoutent ces réseaux de pièges qui forment au sein du vocabulaire un ensemble lexical particulier. Aggravant ce que le tournant ou le coin, par la dissimulation de « réalités fuyantes »³⁵⁶, peuvent comporter de menaçant, les pièges se présentent souvent sous la forme de vides ou de trous, d'*abîmes* (26 occurrences) allant du simple *fossé* (35) jusqu'à la *crevasse* (4), au *précipice* (7) ou au *gouffre* (28). Ce vocabulaire qui s'oppose directement à celui de l'abri accroît les jeux de tensions au sein du paysage, opposant l'apparente sécurité de lieux « à couvert » à l'aspect inquiétant d'insondables profondeurs. La consistance même du sol est exploitée poétiquement lorsqu'il s'agit d'évoquer le sable, ce « sable mouvant » dont Reverdy utilise l'image comme titre de son dernier poème et qui réveille cette hantise du gouffre :

Nous nous redirons nos efforts
Nos courses vers l'insaisissable
Que le roc le plus dur est plus mou que le sable
lorsqu'il faut nous y maintenir³⁵⁷

Il arrive aussi que le piège se manifeste de manière beaucoup plus énigmatique, telle cette force paralysante qui, dans *Ferraille*, se manifeste dès le deuxième vers et que souligne l'assonance en /i/ :

Il ne faut pas aller plus loin
Les bijoux sont pris dans la lyre³⁵⁸

Le champ associatif du *piège*, substantif attesté à quinze reprises, revêt ainsi une indéniable valeur topologique dans la mesure où il inclut des signifiés fréquemment abstraits comme l'*écueil* (14 occurrences) qui traduisent l'entrave ou la menace sans l'illustrer d'une image particulière. L'*écueil* retient l'attention en raison de sa polysémie ; comme un lieu identifié de manière concrète, il se distingue dans le paysage et en enrichit pour ainsi dire le relief :

[...] le pied toujours posé sur le tremplin flexible des passerelles du départ et l'esprit trop prudent surveillant sans cesse les écueils³⁵⁹.

Un à un les grains de la pensée s'émeuvent

Lire Reverdy, op. cit., p. 103.

³⁵⁵ « Les images du vent », *Flaques de verre*, p. 135.

³⁵⁶ Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne, op. cit.*, p. 28.

³⁵⁷ « Nous nous retrouverons le soir... », *Pierre Reverdy 1889-1989*. Special issue, edited and with an introduction by Bernard McGuirk, *Nottingham French Studies*, vol. XXVIII, n° 2, autumn 1989, p. 126.

³⁵⁸ « Le cœur tournant », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 327.

³⁵⁹ « Voyage en Grèce », *La Balle au bond, Main d'œuvre*, p. 76.

Chaque écueil se découvre aux charmes du soleil³⁶⁰

mais lui apporte aussi une dimension nouvelle par son sens abstrait de danger, surchargeant ainsi certains lieux d'une valeur négative :

Pour éviter l'écueil qui se tient en arrière
Qui me suit
Qui attend le pas définitif³⁶¹
Et l'homme revenu pourchassé vers l'écueil
sur les rives du fleuve immonde³⁶²

De la même manière, si l'*ornière*, substantif attesté trente fois, ne constitue au sens propre qu'un avatar miniaturisé du fossé, sa valeur poétique réside dans le sens figuré qu'on lui connaît, signifiant la fausse route ou la situation pénible dans laquelle on s'enlise. Dans l'exemple qui suit, Reverdy a habilement transféré aux ornières elles-mêmes, en une sorte d'hypallage *in absentia*, la lourdeur du véhicule qui les creuse ou le poids qui gêne celui qui y est entravé :

Entre les ornières lourdes écrasées de soleil l'animal écumant écarte l'air
qui brûle chargé d'odeurs de foins massacrés, de fleurs à peine mortes, encombré du
vol aigu des mouches délivrées au bâillement de la ligne des portes³⁶³.

Comme pour l'écueil, Reverdy semble utiliser ce terme dans un sens concret, par l'insertion d'une image particulière dans un ensemble cohérent :

Un sou trop neuf qui roule dans l'ornière ou le soleil couchant³⁶⁴
L'ornière creuse où boit la bête
Et le ciel lourd³⁶⁵

Cependant, le sens métaphorique en est réactivé quand l'ornière est implicitement assimilée à quelque créature vorace :

Sous les dents des ornières
coule une ligne de sang³⁶⁶

ou lorsque son aspect donne lieu à une expansion hyperbolique :

Les troupes du quartier en route
Sur les mêmes airs que demain
Entre les talus brisés et les ornières
L'air en dérouté
Les mains tendues
Les plaies du monde s'ouvrent
La terre se déchire³⁶⁷

³⁶⁰ « Attente », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 350.

³⁶¹ « X », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 334.

³⁶² « Il a la tête pleine d'or... », *Le Chant des morts, Main d'œuvre*, p. 350

³⁶³ « Au point du nord », *Flaques de verre*, p. 91.

³⁶⁴ « Pour mourir », *La Balle au bond, Main d'œuvre*, p. 74.

³⁶⁵ « La ligne transversale », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 315.

³⁶⁶ « Tambour battant », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 99.

Le sens métaphorique tend par conséquent à envahir l'ensemble des nombreuses images de l'ornièrè qui apparaît comme un motif obsédant, entachant le paysage et ses nombreux chemins de zones troubles, au même titre que l'écueil qui parsème la mer de pièges. L'écueil et l'ornièrè signifient à leur manière une appréhension dynamique du monde, angoissante et conflictuelle, et ceci d'autant plus facilement que ces deux motifs sont parfois insérés dans des métaphores de la fuite du temps :

Il fuit le silence hébété, à peine dégagé des rayons lumineux des roues de la tempête — les ornières de sa destinée pleines de vase³⁶⁸.

L'écueil de l'avenir et la mort en arrière³⁶⁹

Ces quelques exemples prouvent à quel point l'écriture poétique, indépendamment de toute représentation concrète, parvient aussi à agencer tout un monde imaginaire en privilégiant ces distinctions purement fonctionnelles que sont l'abri, la limite, l'obstacle ou le piège. Les lieux sont ainsi dépouillés de ce qui leur est ontologiquement étranger et ne valent que comme points à partir desquels s'ordonne une interprétation du monde, « libéré de ce qui a lieu en lui », « délivré de tout ce qui le remplit, le comble »³⁷⁰.

Cette relecture, qui dépasse sans la renier la puissance évocatrice des choses — comme cette pierre, ce rocher et cette lave refroidie qui, dans tel poème, « hantent l'imagination du poète qui voit sous ces apparences les traces blessantes de l'échec »³⁷¹ — n'en conserve que la valeur pour ainsi dire topologique, révélant ainsi une véritable structuration du monde non pas préalable mais en définitive consubstantielle aux différents lieux qui le composent.

³⁶⁷ « Toutes les têtes », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 320.

³⁶⁸ « L'âme en péril », *Flaques de verre*, p. 151.

³⁶⁹ « X », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 334.

³⁷⁰ Pierre Ouellet, « Quelque part. Topique et poétique », *Lieux propices, op. cit.*, p. 77.

³⁷¹ Gérard Bocholier, *Le Phare obscur, op. cit.*, p. 151. Le poème cité est « Toujours la route », *La Liberté des mers*, p. 47.

Née d'une expérience personnelle de l'espace dans laquelle l'attachement aux lieux s'enracine dans le souvenir, l'écriture poétique de Reverdy recherche un contact profond, immédiat, sensuel avec une réalité dont la complexité infinie impose une mise en ordre, une recreation du monde. En recomposant de lieux ce monde divisé, fragmenté, composite, aux contrastes accusés, dont les orifices ou les voies de passages disent le cloisonnement infini, cette écriture esquisse une véritable géographie poétique spécifique, structurant le monde en partant de l'intimité rassurante de la chambre ou du domicile et l'évasant à l'infini vers ces paysages naturels d'un insondable mystère.

Multipliant les détails évocateurs, cultivant parfois le pittoresque, cette redistribution des lieux traduit aussi une propension à structurer le réel en fonction d'une pensée qui le prend comme un objet de réflexion ou d'exploration : de là, cet équilibre et cette tension provoqués sur un axe vertical par ces abris, par ces gouffres ou ces pièges, par ce ciel voûté qui dissimule l'infini, et sur un axe horizontal par la profusion des figures angulaires, des obstacles ou des limites. Ces lieux révèlent parfaitement toute la dimension exploratoire de l'écriture poétique reverdyenne mais traduisent aussi la subjectivité essentielle d'un monde qui ne se constitue dès lors qu'à partir d'un point central, celui d'une conscience qui en délimite, par définition, le champ.

Chapitre II. La part d'ombre du monde

Fait d'oppositions et de contrastes, pensé comme un entrecroisement de lieux, un « ensemble hiérarchisé » qui en accroît la cohésion, le monde imaginaire de Reverdy s'est volontiers prêté jusqu'ici à une sorte de cartographie. Nous l'avons dans un premier temps abordé par un regard surplombant, omniscient, auquel il nous faut à présent renoncer.

Si la poésie, pour reprendre l'expression de Michel Collot, est « l'aventure d'un sujet engagé tout entier dans une *traversée* du monde et du langage »³⁷², alors il n'est guère possible de ne pas y apporter la puissance interprétative qu'apporte tout regard focal. Plutôt que de conserver ce terme commode de « monde imaginaire », nous pouvons par la réintroduction de la perspective légitimement employer ce concept de *paysage imaginaire* — volontiers utilisé par la critique — qui n'est qu'une figuration particulière du monde, singulière, subjective.

Jean-Marie Gleize rappelle que le moi et le paysage sont « à la fois des objets de représentation privilégiés et la *condition même de toute représentation ou énonciation poétique* »³⁷³ : réinsérer le sujet dans l'espace poétique, c'est lui redonner un lieu³⁷⁴, redonner sa vraie dimension à l'énonciation poétique et prendre ainsi en compte l'unicité de l'expérience qu'elle révèle.

Une telle approche est d'autant plus légitime que l'idée que nous apprenons à voir³⁷⁵, pour reprendre l'expression de Edward T. Hall, est ancrée dans l'esprit de Reverdy, comme le montre cette réflexion du *Livre de mon bord* :

Imaginez ce que serait pour vous le monde si vous n'étiez pas dur d'oreille ou si vous étiez myope. D'une plus grande finesse de votre ouïe, d'une moins grande acuité de votre vue dépend déjà votre réalité — ce que vous pensez du monde et ce que vous êtes — ce que vous croyez que vous êtes. Et si la capacité de vos sens était cent mille fois plus forte ? De même celle de votre esprit ? Mais le monde ne change-t-il pas déjà selon la façon dont la fortune vous a traités ? Et, dans un grand péril, les mêmes choses ont-elles le même aspect que lorsqu'elles nous apparaissent dans une grande sécurité ? Il n'y pas plus de sens que d'esprit en dehors des circonstances qui viennent les modeler³⁷⁶.

³⁷² Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 155. C'est nous qui soulignons : le substantif *traversée* traduit de manière particulièrement heureuse un engagement, une appréhension effectuée de l'intérieur.

³⁷³ Jean-Marie Gleize, *Poésie et figuration*, op. cit., p. 11. Nous soulignons.

³⁷⁴ Cet aspect sera abordé dans la deuxième partie.

³⁷⁵ « Il est plus facile d'admettre l'intervention d'un processus de synthèse dans le fait de voir, car nous sommes moins conscients de déployer une activité en voyant qu'en parlant. L'idée qu'il faut " apprendre à voir " ne vient jamais à personne. Une fois admise pourtant, elle est beaucoup plus éclairante que l'ancienne hypothèse, plus répandue, selon laquelle une " réalité " stable ou uniforme est enregistrée par un système récepteur passif, de sorte que ce qui est vu est identique pour tous les hommes et fournit une référence universelle » (Edward T. Hall, *The Hidden Dimension*, 1^{ère} éd. 1966, trad. franç. *La Dimension cachée*, Seuil, coll. « Points », 1971, p. 91-92).

³⁷⁶ *Le Livre de mon bord*, p. 24-25.

ou comme le rappelle aussi cette brève formule qui ouvre le poème opportunément titré « Regard humain » :

Dans l'air luisant, l'heure ne sonne que pour l'homme. L'animal méfiant
n'écoute pas passer les boules rondes qui dispersent le temps³⁷⁷.

Mais le plan perspectif, outre qu'il traduit la spécificité d'une subjectivité, qu'elle soit culturelle ou individuelle, permet aussi et surtout de dévoiler cette « structure d'horizon » sans laquelle il ne peut y avoir de part d'ombre des choses, d'au-delà du monde signifié.

L'œuvre de Reverdy manifeste avec beaucoup de justesse et d'acuité ce sentiment de profondeur mystérieuse à laquelle nous contraind toute situation d'insertion dans le monde, toute emprise interne : sans en convoquer toutes les implications, surtout psychanalytiques — la « structure d'horizon » du paysage reverdyen facilite l'expression poétique de scénarios récurrents enracinés dans l'inconscient du poète³⁷⁸ —, il s'agira ici d'en décrire les manifestations essentielles et ses conséquences, non seulement en montrant comment l'écriture poétique déploie le paysage et le structure en une dynamique pour ainsi dire centrifuge, déjà sous-tendue par la signification exploratoire de ses lieux, mais aussi en tentant de rendre compte de l'expression poétique d'un mode d'être au monde, d'une « expérience de l'être que la création poétique cherche à promouvoir »³⁷⁹ qui trouve une juste traduction dans ces limites que la parole poétique oppose au regard du « je » poétique ou bien encore dans ces lieux cachés signifiant l'infinité du monde reverdyen.

³⁷⁷ « Regard humain », *Flaques de verre*, p. 95.

³⁷⁸ V. Michel Collot, *Horizon de Reverdy*, *op. cit.*

³⁷⁹ Jaques Garelli, *Le Recel et la dispersion*, Gallimard, N.R.F., coll.« Bibliothèque des idées », 1978, p. 17.

1./ Un paysage imaginaire

Les montagnes forment un arc de cercle
dans le ciel³⁸⁰

Parce que « l'espace du paysage est vu d'un seul endroit »³⁸¹, et s'organise à partir d'un foyer sensoriel, une écriture poétique qui respecte et s'inscrit dans cette relation au monde restitue et approfondit cette centralité essentielle jusqu'à en souligner le caractère insurmontable.

2.1.1./ Une vision en perspective.

Pour Reverdy, l'existence est à ce point confondue avec l'occupation d'une part d'espace propre qu'il affirme de manière lapidaire qu'être, « c'est être là, rien de plus »³⁸² et ajoute qu'« être ailleurs c'est déjà, de nouveau, être enchaîné »³⁸³. Autrement dit, l'existence correspond pour lui à une assignation ; elle entraîne cette « prise du sujet sur son monde »³⁸⁴ chère à Merleau-Ponty, celle d'un « sujet qui se fixe à son milieu »³⁸⁵, et reconstruit le monde à partir de cette position centrale. Peut-être faut-il voir dans cette polarisation de l'existence l'explication de cet aphorisme quelque peu énigmatique :

Qu'un homme soit capable de tourner autour de plusieurs axes, le voilà aussitôt désaxé³⁸⁶.

Le sentiment d'aliénation qu'une telle position implique, il arrive que Reverdy l'éprouve aussi dans le cadre d'un réseau non plus géographique mais sociologique, lorsqu'il ressent la relativité de la position de l'individu proprement lié au groupe social :

Il y a une méprise au sujet des lois. Elles ne sont pas faites pour l'individu mais pour la société. Il se croyait protégé par elles. Un jour il s'aperçoit qu'il en est écrasé, quand elles l'atteignent précisément comme individu, dans sa vie privée. Ce sont les ficelles qui lient l'individu au groupe en dehors de quoi il n'est rien — pas même comme, en dehors de la gerbe, l'épi de blé³⁸⁷.

L'image des liens manifeste une conscience aiguë de l'appartenance à un monde, ce monde dont le sujet occupe une *place* à partir de laquelle il construit une relation au réel. Il était tentant, de la part de la critique, de recourir pour rendre compte de cette relation à des

³⁸⁰ Période hors-texte, *La Peau de l'homme*, p. 145.

³⁸¹ Michel Collot, « L'horizon du paysage », *Lire le paysage, lire les paysages, Actes du colloque des 24 et 25 novembre 1983, Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, Université de Saint-Etienne, op. cit.*, p. 129.

³⁸² *Le Livre de mon bord*, p. 7.

³⁸³ *Ibid.*

³⁸⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, coll. « Tel », Gallimard, 1945, p. 291.

³⁸⁵ *Ibid.* p. 309.

³⁸⁶ *Le Livre de mon bord*, p. 58.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 56.

comparaisons dont une des plus expressives reste celle du guetteur posté derrière une fenêtre : « Je verrais plutôt Reverdy dans l'attitude d'un homme assis derrière une fenêtre » écrit Albert Béguin, qui ajoute que « pour l'homme ainsi *séparé*, " les autres " ne seront jamais que ceux de la rue, que des passants aussitôt disparus que surgis dans le *champ de vision* »³⁸⁸.

De fait, ce champ de vision en arc de cercle, balayé à partir d'un point focal, n'est limité au loin que par « l'horizon (qui) n'est plus qu'un terme absolu que pour la vue, qu'il borne du fait de la rotondité de la terre »³⁸⁹. La disposition concentrique de l'espace est ainsi soulignée dans « L'insaisissable » au moyen d'un décrochement expressif :

La ville est étagée
En arc
Et l'eau s'étend³⁹⁰

Dans un poème de *La Balle au bond*, la situation du guetteur observant de sporadiques passants, telle que l'évoquait Albert Béguin, semble trouver une illustration poétique. Le sujet qui brouille son statut par l'emploi du pronom indéfini « on » oppose sa réclusion qu'il espère vaincre par la magie du langage (« digne de tous les mots qu'invente la raison ») à l'horizon et à l'espace :

Captif dans cet espace étroit
les mains sèches sur les paupières
Digne de tous les mots qu'invente la raison
On joue le jeu d'enfer qui danse à l'horizon
L'espace s'embellit
Il y a des gens qui passent³⁹¹

et souligne ainsi, au moyen d'une notation auditive, sa position centrale :

Tout autour des chaînes qui grincent

Plusieurs titres de poésies, tels que « Spectacle des yeux », « Le monde devant moi », « Perspective », renvoient à une disposition focale. Le terme même de *perspective* qui forme parfois une syllepse est utilisé à plusieurs reprises dans *Main d'œuvre*, et plus particulièrement dans *Ferraille* où on en compte trois occurrences.

Quand une porte s'ouvre sur l'abîme étoilé
Brusquement
Devant la perspective semée d'obstacles³⁹²

Le sourire du ciel sur le front des collines
Sur les lèvres des perspectives de cristal³⁹³

³⁸⁸ Albert Béguin, « Pierre Reverdy », *La Gazette de Lausanne*, 15 avril 1950. Repris dans *Poésie de la présence, de Chrétien de Troyes à Pierre Emmanuel*, p. 261-274, Neuchâtel, Editions de la Baconnière, 1957. Nous soulignons.

³⁸⁹ Michel Collot, *Horizon de Reverdy*, op. cit., p. 58.

³⁹⁰ « L'insaisissable », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 264.

³⁹¹ « À quand », *La Balle au bond, Main d'œuvre*, p. 48.

³⁹² « Cascade », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 352.

³⁹³ « Le souffle de la trahison », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 362.

Cette relation particulière au réel trouve cependant une traduction dans de très nombreux titres de poèmes : l'étude réalisée par Michelle Monballin distingue en effet tout d'abord deux classes (réalité « donnée » ou « tronquée »), dont les titres « sont [...] repris des éléments du réel, mais qui se distinguent les uns des autres essentiellement par la manière dont ils s'ouvrent ou non à la perception, autant intellectuelle que sensitive »³⁹⁵. À l'intérieur du premier groupe, les éléments cités ne s'offrent que d'un point de vue subjectif, puisque le réel semble « n'autoriser [...] qu'une perception limitée »³⁹⁶. De plus, Michelle Monballin parvient à isoler une classe de titres exprimant « une position face au monde »³⁹⁷, le plus souvent « limitrophe », ce qui rejoint notre démonstration dans la mesure où ces titres, en dépit de leur variété, traduisent une situation de découverte imminente, intrinsèque à toute focalisation unique.

C'est la situation d'un sujet qui se tient « en face », « sur le seuil », « sans entrer »³⁹⁸, et pour lequel une part des choses lui demeure cachée : parmi les titres que Michelle Monballin range dans la catégorie « position ou accès » figure le poème “ Le monde plate-forme ” dont le début est caractérisé par une addition de notations visuelles confuses, mouvantes, et où domine, grâce au choix d'un lexique évoquant la nuit, l'impression d'un rêve :

La moitié de tout ce qu'on pouvait voir glissait. Il y avait des danseurs près des phares et des pas de lumière. Tout le monde dormait. D'une masse d'arbres dont on ne distinguait que l'ombre — l'ombre qui marchait en se séparant des feuilles, une aile se dégagea, peu à peu, secouant la lune dans un battement rapide et mou³⁹⁹.

Le poème se clôt sur l'évocation d'un « autre monde » qui reste énigmatique, mais que des personnages placés plus avant dans le champ de vision, ces « passants » parvenus au terme d'une périlleuse escalade, « regard(ent) en souriant ». Ce sourire accentue de manière quelque peu malicieuse la frustration laissée au lecteur :

Les passants avaient escaladé un autre monde qu'ils regardaient en souriant. Mais on ne savait pas s'ils resteraient plus longtemps là ou s'ils iraient tomber enfin dans l'autre sens de la ruelle⁴⁰⁰.

³⁹⁴ « Sur la ligne », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 370.

³⁹⁵ Michèle Monballin, « Des titres dans la poésie de Reverdy : écriture et thématique », *Centenaire de Pierre Reverdy, Actes du colloque d'Angers-Sablé sur Sarthe-Solesmes, 14-16 septembre 1989, op. cit.* Nous soulignons.

³⁹⁶ *Ibid.*

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 136.

³⁹⁸ V. « Sur le seuil », « En face », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 177 et 201, « Sans entrer », *La Liberté des mers*, p. 61.

³⁹⁹ « Le monde plate-forme », *Étoiles peintes, Plupart du temps*, p. 309.

⁴⁰⁰ *Ibid.*

en une scène qui rend compte de la manière dont un paysage se structure en rejetant au-delà de ses marges une zone inconnue mais propice à la rêverie, et qui donne lieu à des traductions poétiques spécifiques.

Le décor de « Naufrages sans bouées » — où se joue un scénario récurrent chez Reverdy, celui de la sélection d'êtres choisis pour un voyage dans l'au-delà, les autres demeurant abandonnés sur place — en offre un autre exemple. L'espace y est construit à partir d'un lieu étroit mais ferme, opposé à un pourtour liquide, menaçant, souterrain :

Sur la bande étroite du golfe les familles se comptent par groupes, et se rangent contre l'eau qui monte, de peur des vagues qui enfoncent un peu plus le niveau, loin de l'écume plus blanche du large. A quelque distance, il y a de profonds remous où les épaves dansent et l'escalier qui continue peut-être jusqu'au fond⁴⁰¹.

Les notations concordantes du premier paragraphe — eau qui monte, niveau qui s'enfonce, profonds remous, escalier descendant — font ressentir la mer comme de plus en plus profonde et mystérieuse, comme le suggère la locution *peut-être* qui clôt cette première évocation sur une aporie.

Le paysage offre un aspect de plus en plus brouillé au fur et à mesure que l'on s'éloigne du point focal, et cette imprécision mystérieuse trouve parfois une traduction métaphorique particulière, celle de la *blancheur*⁴⁰² où se dit la virginité de territoires inexplorés, tels ces chemins nouveaux situés au « verso blanc du monde »⁴⁰³. Lorsque Reverdy conclut le conte initial de *Risques et périls* en laissant son personnage au milieu d'un univers étouffant, parfaitement clos, avec son « plafond bas et noir », ses bruits et ses fumées, il ne manque pas de rappeler en ces termes qu' « il y a pourtant d'autres paysages » en insistant sur la blancheur et la pureté qui les caractérisent :

Ainsi voilà donc tout ton ciel. Tes cheveux emprisonnent dans leurs filets les plus grosses étoiles, ton front, ton front plein de mots et de bruits, bat contre les nuages, dans ces mansardes d'azur où te poussent la peur et le dégoût de l'emprise des hommes. Mais il y a un plafond bas et noir sur ces lampes ; ce sont d'autres poitrines qui dégagent ces ballons de fumées. Et il y a pourtant d'autres paysages. Paysage de neige encore pure où les pas n'ont jamais appuyé leur sceau déshonorant.

Grands pans de glace suspendus au goulot des fontaines. Dans ce pays où l'eau se glace dans le vent, où tout est clair, où tout est pur, où la blancheur seule s'étend⁴⁰⁴.

⁴⁰¹ « Naufrages sans bouées », *Flaques de verre*, p. 39.

⁴⁰² Transposée sur le plan temporel, cette métaphore de la blancheur est souvent utilisée pour qualifier le matin (cf. dans *Plupart du temps* : « À l'aube », *Poèmes en prose*, « Joueurs », *Les Ardoises du toit*, « Filet d'astres », *La Guitare endormie*, p. 36, 204, 287) et l'enrichit d'une discrète signification supplémentaire, faisant de l'aube la lisière encore inexplorée et mystérieuse de l'avenir.

⁴⁰³ « Les buveurs d'horizon », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 339.

⁴⁰⁴ *La Poésie reine du vide et l'art mordu, Risques et périls*, p. 27.

Cependant, le lecteur prend beaucoup plus conscience des limites du regard lorsque le texte lui-même dérobe par sa brusque clôture la part d'espace entrevue. Certains des premiers *Poèmes en prose*, par leur brièveté, se prêtent aisément à ce jeu. Leurs titres même — tel « Honteux à voir » qui clôt tout le recueil — résumant le projet qui les sous-tend :

Il serait bien monté sur le mur qui longeait la route, un mur couvert de mousse, en pente. Mais ses guêtres ! ses guêtres qui l'en empêchaient à cause des gens et des épines !

Pourtant les chiens grognaient plus fort et il avait déjà brisé sa canne. Alors le long du mur inaccessible il se mit à courir et, tournant dans la petite rue déserte, il se sauva⁴⁰⁵.

Comme Le « patineur céleste »⁴⁰⁶, le personnage échappe au lecteur et pénètre dans une zone totalement dissimulée par ce mur « inaccessible », une part d'espace située « ailleurs » où « plus personne ne regarde »⁴⁰⁷. La lecture du poème ne dévoile que la partie visible d'un monde imaginaire qui le déborde. Parfois, la perspective se dessine : « Salle d'attente »⁴⁰⁸ ou plus encore « Civil » évoquent la route et son aspect rectiligne :

La tête s'écarte de la ligne bleue qui se déroule sur la longue route rugueuse⁴⁰⁹.

qui offre, dès que le sujet se laisse envahir par la lassitude, un tout autre aspect :

Les routes détrempées s'affaissent comme de lamentables rubans déchirés par les flaques de verre⁴¹⁰

Cependant, l'image du ruban est infléchie de manière positive par l'introduction d'un processus de progression infinie, que traduit une forte régularité métrico-rythmique et tout un lexique de la giration :

Mais le chemin qui se déroule
comme une bande de papier
C'est un tapis roulant qui tourne
donnant le vertige à mes pieds⁴¹¹

L'emploi du verbe « dérouler » sous une forme pronominale ne fait pas seulement ressortir la profondeur du paysage. La route semble germer d'un lieu originel, en être l'émanation linéaire à la manière d'un rayon. Ainsi s'impose la construction visuelle centrifuge d'un paysage qui, nécessairement, s'estompe et se dégrade progressivement jusqu'à gagner cette part d'ombre du monde, ces « pays encore inexplorés, loin des centres où

⁴⁰⁵ « Honteux à voir », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 55.

⁴⁰⁶ « Le patineur céleste », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 37.

⁴⁰⁷ « Plus loin que là », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 30.

⁴⁰⁸ « Salle d'attente », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 35-36.

⁴⁰⁹ « Civil », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 43.

⁴¹⁰ « Vitesse des mots », *Flaques de verre*, p. 158.

⁴¹¹ « Passant », *Cale sèche, Main d'œuvre*, p. 455.

l'homme ne sera jamais trop serré »⁴¹², ces « champs incultes » où l'imagination relaie la perception :

Un chemin existe peut-être à travers les
broussailles
Et pour chercher il faut avoir les yeux
plus clairs

A travers les champs incultes qui s'étendent
ailleurs à l'infini

Dans tous les coins où il
fait sombre⁴¹³

Le chemin, comme le souligne Elena Real, « cesse alors d'apparaître comme une frontière pour devenir un lien, une voie qui conduit vers un au-delà capable de combler les aspirations du poète »⁴¹⁴.

Une telle construction de l'espace explique le recours à une technique narrative qui rappelle parfois, dans *Le Voleur de Talan*, celle de la focalisation interne fixe⁴¹⁵. L'écriture procède fréquemment par une addition de notations sensorielles, visuelles ou auditives, immédiatement interprétées d'un point de vue subjectif :

Le Voleur de Talan sortait souvent la nuit
non pas pour dérober l'argent nécessaire à
son existence mais pour le gagner

Il connut tous les ciels avec ou sans étoiles

Les ombres qui couraient dans les rues
lui faisaient peur

Devant lui se dressaient des choses qui n'existent pas
Partout où quelqu'un aurait pu se cacher
Derrière les arbres qui imitaient des glissements
de pas

Plus haut un volet bat

une enseigne grince
Qu'est-ce qui roule à côté de moi⁴¹⁶

Le procédé est parfois repris dans les ébauches de scénarios narratifs insérés dans maints poèmes. Ainsi, la deuxième séquence de « La fin du soir », avec ses enjambements qui déploient deux courtes propositions sur quatre vers comme pour ralentir la scène, s'ouvre sur

⁴¹² « La bonne piste », *Flaques de verre*, p. 111.

⁴¹³ *Le Voleur de Talan*, p. 88.

⁴¹⁴ Elena Real, « *Le Voleur de Talan*, le roman d'un poète », *Centenaire de Pierre Reverdy, Actes du colloque d'Angers-Sablé sur Sarthe-Solesmes, 14-16 septembre 1989, op. cit.*, p. 252.

⁴¹⁵ V. Gérard Genette, *Figures III*, coll. « Poétique », Seuil, 1972, p. 206 *sqq.*

⁴¹⁶ *Le Voleur de Talan*, p. 87.

la levée successive des obstacles au regard — fenêtre, rideaux, visage —, regard qui se perd dans un arrière-plan liquide et trouble :

La fenêtre fait une grimace
Le rideau
Se lève
Et celle qui me regarde
est belle
Derrière il y a de l'eau
Une glace
Et l'ombre danse à travers les carreaux⁴¹⁷

Ici transparait une des conséquences de la vision en perspective : elle renvoie le sujet à lui-même et à sa propre émotion comme le suggère la présence de la glace. L'organisation spatiale du paysage en un champ concentrique en fait ressortir les éléments saillants et semble accroître leur capacité à signifier, répondant ainsi au regard qui les questionne : ainsi s'opère par exemple le rapprochement entre la maison et le visage, mis en valeur par le décrochement typographique, et d'autant plus aisé à réaliser que l'image naît d'une parenté lexicale :

C'est à ce moment que l'on regarde le plus le ciel
A ce moment on pense aussi à tout ce qui se passe
derrière les façades des maisons
Les façades sont des faces
Il y en a qui rient d'autres qui sont tristes⁴¹⁸

Dans ce poème qui sollicite si visiblement une sorte de pulsion scopique dans un décor de ville nocturne, la comparaison provoque aussitôt une sorte d'ébriété de l'imagination, que manifeste la longueur des vers et l'addition de conjonctions :

Les façades sont des faces
Il y en a qui rient d'autres qui sont tristes
et quelques-unes qui deviennent pâles et qui tremblent dont
les yeux se ferment de peur pour qu'on ne les voie
pas
Il y a des maisons qui sont des têtes
et qui ont peur de leurs pensées

précédant l'image d'une « ville interminable » où « tout se construit »⁴¹⁹ en une expansion imaginaire de l'espace jusqu'à l'évocation finale d'un monde sur lequel « le jour se lève ».

Le motif des façades est récurrent chez Reverdy. Deux poèmes différents⁴²⁰ ont ce substantif pour titre, et chacun d'eux rappelle quelle en est l'essence en soulignant combien l'avertissement de la façade dissimule d'autres faces « apprésentées, c'est-à-dire obscurément pressenties à l'arrière-plan »⁴²¹ :

Devant la porte un chien furieux grogne et mord

⁴¹⁷ « La fin du soir », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 221.

⁴¹⁸ « L'homme et la nuit », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 240.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 241.

⁴²⁰ « Façade », *La Lucarne ovale, Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 139 et p. 164.

⁴²¹ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 16.

La famille protégée dort
Derrière les rideaux
Les volets clos⁴²²

La présence des façades avec leur mystère accroît cette impression de profondeur qui naît de toute vision en perspective. Comme dans la poésie de Guillevic, le regard se heurte à l'épaisseur secrète et inaccessible des choses ; celle-ci est par exemple mise en valeur au moyen d'une hypallage qui transfère le poids de l'édifice à sa seule façade :

A peine cependant si les têtes se tournent
devant l'immeuble neuf et sa lourde façade⁴²³

mais la présence des façades, évoquant un cadre urbain, signifie aussi l'hétérogénéité des paysages. Celle-ci facilite la construction de perspectives par des jeux d'oppositions et de gradations visuelles :

En haut du chemin sur l'horizon où le vent tombe déjà, il part sans se retourner ni dire adieu. Derrière les arbres, le village s'endort et les vitres s'allument. Plus loin ce sont des illuminations monstres et des agglomérations dont l'ampleur alourdit son esprit étonné⁴²⁴.

Dans le poème " Plus profond ", dont le titre symbolise de manière particulièrement dense cette recherche de la perspective, Reverdy multiplie les locutions évoquant le dépassement des obstacles disposés dans le champ visuel. Partant d'un point aveugle, « dans l'ombre », il évoque une « grille au fond de la cour » (v. 6) avant d'étendre brutalement, comme dans " L'homme et la nuit " ⁴²⁵, le champ visuel déployé par l'imagination :

Aucun couloir
Plus long
Plus loin
Que les ponts et les trains
Des souvenirs lointains⁴²⁶

L'apparition de la rime, jusqu'ici évitée, sur trois vers successifs, redoublée par l'assonance en /ø/ et la redondance sur l'adverbe *loin*, signale cette plongée dans l'espace particulièrement mise en relief par l'alignement oblique des trois courts vers et qu'une dimension temporelle (« des souvenirs lointains ») enrichit. La structuration de ce décor imaginaire entraîne le réemploi, peu avant la fin du poème, de la locution *plus loin*, qui organise un étagement des lieux tout aussi sensible :

Au delà des marches
Plus loin que la route et les bois
Vers le ciel
Une cheminée

⁴²² « Façade », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 139.

⁴²³ « La garde monte », *La Guitare endormie, Plupart du temps*, p. 268.

⁴²⁴ « Quel tourbillon », *La Balle au bond, Main d'œuvre*, p. 53.

⁴²⁵ Cf. *supra*, page précédente.

⁴²⁶ « Plus profond », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 123.

Il est tentant de prêter un caractère naturel ou même réaliste à ces constructions mais Reverdy n'en reste pas à ces effets pour ainsi dire picturaux : il leur donne une forte résonance poétique en amplifiant deux impressions immédiates nées de la profondeur du paysage, celle de la distance et celle de la limite.

2.1.2./ L'invincible localisation de l'existence.

Enfermer le sujet dans sa subjectivité revient à renoncer, non sans pessimisme, à toute prétention à l'universalité ou à l'intemporalité. Le « je » poétique reverdyen éprouve l'emprise que le regard lui propose mais celle-ci dépend en dernier ressort de sa situation d'être, situé spatialement et temporellement. Aussi Reverdy souligne-t-il parfois de manière abrupte — ici en insistant par un jeu d'allitérations sur la deuxième personne comme pour mieux prendre le lecteur à partie — la relativité de toute existence :

Vous ne croyez pas que vous irez plus loin que votre vie sur la terre et vous prenez une peine et des soins infinis pour préserver cet éclair incompréhensible et compliqué⁴²⁸.

Cette prise de conscience respecte le rapport entre le sujet et le monde que l'écriture poétique construit, mais elle en questionne pour ainsi dire la valeur. Le paysage apparaît inévitablement limité et circonscrit par la seule localité de l'existence, ce qu'exprime de manière sarcastique le poète lorsqu'il reprend le symbole obsédant de la chaîne :

On sort de sa maison avec joie comme un chien qui bondit de sa niche, l'on va jusqu'au bout de sa chaîne et l'on rentre — comme Médor⁴²⁹.

Aussi arrive-t-il que la perspective elle-même fasse signe de manière négative, comme si les choses, toujours hors de portée et rejetant le « je » poétique sur son lieu, opposaient à ce dernier une sourde hostilité⁴³⁰ :

Il n'y a aucune distance précise et tout est trop loin de ce qui peut s'étendre autour de nous⁴³¹.

La disposition spatiale en perspective se charge donc d'un attribut négatif ; elle semble soudain régie par un ensemble de lois⁴³² qui désorientent le sujet dans le temps et l'écrasent de

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 124.

⁴²⁸ *Le Gant de crin*, p. 106.

⁴²⁹ *Le Livre de mon bord*, p. 102.

⁴³⁰ Ce qui n'est pas sans rappeler l'analyse que propose Merleau-Ponty de l'essence de l'art plastique, lorsqu'il dit du peintre qu'il « vit dans la fascination » et poursuit : « Ses actions les plus propres — ces gestes, ces tracés dont il est seul capable, et qui seront pour les autres révélation, parce qu'ils n'ont pas les mêmes manques que lui — il lui semblent qu'elles émanent des choses mêmes, comme le dessin des constellations. Entre lui et le visible, les rôles inévitablement s'inversent. C'est pourquoi tant de peintres ont dit que les choses les regardent [...] » (Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 31).

⁴³¹ *Le Buveur solitaire, Risques et périls*, p. 44.

manière singulière et paradoxale dans l'espace. Lorsque Reverdy évoque « les lignes droites à jamais parallèles de l'infini »⁴³³ qu'un lanceur de disque tente d'atteindre, la parabole vaut pour le « je » poétique incapable de vaincre cette situation d'immersion. Cette dernière provoque alors, dès le début de plusieurs poèmes, un sentiment de doute ou de résignation :

Mon cœur ne bat que par ses ailes
Je ne suis pas plus loin que ma prison⁴³⁴
Irai-je plus loin que moi-même⁴³⁵

ou bien encore une paralysie de la volonté, qui semble saisir le « je » poétique face au paysage, comme le font ressortir les anaphores :

A la rencontre des froids silences
A la rencontre des regards détournés
Brusquement
Quand une porte s'ouvre sur l'abîme étoilé
Brusquement
Devant la perspective semée d'obstacles⁴³⁶

Le début du poème “ Une présence ” simule par sa structuration métrique la résignation rapide qui suit le renoncement à aller « au-delà » : au décasyllabe initial, césuré 4/6, succèdent deux vers de six syllabes puis un vers de quatre syllabes. L'ensemble est refermé par la rime, qui accomplit une jonction entre le premier et le quatrième vers, rendant ainsi plus sensible cette décision en suspens de « rester sur place » que traduit l'anaphore initiale:

Si rien ne passe en marchant au delà
Si nous restons sur place
En regardant derrière
Ce qu'il y a⁴³⁷

La confrontation au paysage n'entraîne pas une relation de sujétion immédiate, mais procure au contraire un sentiment de défiance. C'est cette résistance au regard qui retient notre attention à travers une traduction métaphorique originale, celle du front.

Nous avons observé le rôle des façades des maisons, soulignant leur capacité de résistance à la puissance investigatrice du regard. Étendons à présent cette fonction à l'ensemble du paysage et nous constaterons combien l'image du *front*, véritable « paroi

⁴³² D'où l'irruption dans le récit de phrases apodictiques telles que « Un point de départ une fois abandonné est plus difficile à ressaisir qu'un but éloigné ne l'est à atteindre » ou « Quelle que soit la direction qu'on ait prise le chemin nous éloigne toujours » (*Ibid.*, p. 43).

⁴³³ *La Peau de l'homme*, p. 44.

⁴³⁴ « Tendresse », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 332.

⁴³⁵ « Lendemain de saison », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 348.

⁴³⁶ « Cascade », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 352.

⁴³⁷ « Une présence », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 296.

dressée face au regard »⁴³⁸ lorsqu'il s'agit du ciel crépusculaire, traduit la spécificité de la structuration spatiale reverdyenne. La justesse de l'image, pour en rester aux préceptes poétiques chers à l'auteur, rapproche l'aspect opaque et vertical du front, dans sa fonction d'écran dissimulant symboliquement la pensée, avec un élément du paysage, mais il peut s'agir du « front blême du ciel à l'occident »⁴³⁹ ou bien encore du « front des collines »⁴⁴⁰. La perspective enserre le sujet, érige autour de lui des obstacles pour ainsi dire répressifs — et il est significatif que l'image du front soit à plusieurs reprises redoublée par celle des rides, métaphores surajoutées de l'autorité :

Au front du ciel les rides trop creusées par les efforts⁴⁴¹
Le front du ciel inquiet se ride⁴⁴²
Le ciel a grimacé
Un front soucieux s'est montré⁴⁴³
La couronne du monde enserre le front torturé du couchant⁴⁴⁴.

La métaphore du front dit non seulement et dans cet esprit l'apparence des choses ou bien celle d'autrui, mais implique aussi la suggestion de ce qui est dissimulé : ces deux significations — sens anatomique et reflet des sentiments — existent dès le latin *frons*, *frontis*. Le sens de *limite*, qui tire également son origine de l'étymon latin et donnera par exemple le substantif *frontière*, permet au poète de convoquer toute la richesse polysémique du vocable pour dire la butée opposée à la pensée ou à l'imagination face à la résistance du monde :

Et comment se fait-il que Dieu soit ? Voilà où l'esprit se heurte comme un front sur un mur.
Il ne fait pas bon n'être pas un penseur et sentir son esprit pousser jusqu'aux limites où le raisonnement perd tous ses droits⁴⁴⁵.

Reverdy parvient à condenser sur ce mot l'image anatomique, le plus souvent associée au « je » poétique, et l'idée d'une frontière séparative excluant la compréhension totale du monde :

ton front, ton front plein de mots et de bruits, bat contre les nuages⁴⁴⁶
La nuit a glissé sur ton front⁴⁴⁷
La mort gratte mon front⁴⁴⁸

⁴³⁸ Michel Collot, *Horizon de Reverdy*, op. cit., p. 16.

⁴³⁹ « De l'autre côté », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 176.

⁴⁴⁰ « Le souffle de la trahison », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 362.

⁴⁴¹ « Les battements du cœur », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 368.

⁴⁴² « Sentier », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 219.

⁴⁴³ « Tête », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 240.

⁴⁴⁴ « Quelque part », *La Guitare endormie, Plupart du temps*, p. 283.

⁴⁴⁵ *Le Gant de crin*, p. 108.

⁴⁴⁶ *La Poésie reine du vide et l'art mordu, Risques et périls*, p. 27.

⁴⁴⁷ « La voix dans l'ombre », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 198.

Ainsi s'impose une distribution particulière de l'espace où le sujet s'efforce de maîtriser la profondeur d'un paysage auquel il est confronté. Le front apparaît à bien des égards comme une métonymie du regard :

Sous l'arc du front bandé les flèches aiguës du désir⁴⁴⁹

de sorte que la préhension glisse de la vision à la pensée, le langage restant le moyen le plus approprié pour maîtriser toute la profondeur du paysage.

Si la métaphore de « l'arc du front » rappelle la disposition concentrique des choses appréhendées d'un point de vue focal, cette dernière constitue, dans le poème suggestivement titré « Au cercle qui ferme les yeux », le prétexte d'une rêverie où l'effacement de la limite séparative entre le moi et le monde repose explicitement sur le langage poétique :

La bordure des mots précis
Quand les lignes du cœur s'écartent
Du feu qui tient la main tremblante près du jour
La cloison penche et l'aile est prise
Encore dans la nuit l'éclair d'une surprise
Sous l'angle à peine ouvert du paravent des yeux
Dans la fenêtre tient tout le ciel de cette époque
Et de l'âge qui reste entre les rayons
On passe sans lever la tête
Contre le mur qui garde le silence
Le crépuscule tourne à l'autre bout
Le monde se ferme sans bruit et d'un seul coup
Le dos du soir contre la porte
Et puis tout se confond
Un pas plus lourd dans la maison
Rien au dehors
Aucun bruit ne passe
C'est un mot qui fait tout le tour⁴⁵⁰

L'idée d'une effraction repose non seulement sur un réseau d'images — « bordure » des mots précis évoquant une polysémie possible sur les *termes* à la fois mots et limites, « lignes du cœur » qui « s'écartent », « cloison », « angle à peine ouvert », passages en rasant le mur — mais encore sur la disposition typographique du poème, dont l'ordonnement rectiligne n'est perturbé qu'à partir de l'irruption d'un sujet indéfini. Ce « on » qui passe « contre le mur », seule apparition médiane d'un sujet agissant comme par ruse, « sans lever la tête », rompt ici un ordre séculaire : c'est « tout le ciel de cette époque » que l'image de la fenêtre capturerait, comme les rayons dont l'aspect filiforme et solide appartient à l'imaginaire reverdyen⁴⁵¹ retiennent le passé.

⁴⁴⁸ « Tendresse », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 333.

⁴⁴⁹ « Les buveurs d'horizon », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 339.

⁴⁵⁰ « Au cercle qui ferme les yeux », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 197.

⁴⁵¹ « Et même le soleil — mort, éteint — reste pris dans les fils aériens qui le suspendent » (« Naufrages sans bouées », *Flaques de verre*, p. 39) ; « Les rayons du soleil tombent en lourdes tresses / Au bord du matin blanc (« Filet d'astres », *La Guitare endormie, Plupart du temps*, p. 287).

À la complicité du mur, que le « rôdeur » semble avoir assujetti, succède l'occlusion brutale de la perspective : de l'autre côté, à « l'autre bout » du monde, le crépuscule noie le réel dans une obscurité où tout semble se confondre⁴⁵². Le « pas plus lourd dans la maison », qui renvoie à « la main tremblante » initiale, signale cependant la réussite d'une action subreptice, accomplie à la dérobée, et dont le poème ne semble révéler la nature que par le dernier vers, lorsque l'évocation d'un « mot qui fait tout le tour », élément surajouté au monde et dépassant « la bordure des mots précis » qui ouvrait le poème, restitue cette perspective circulaire dont la poésie de Reverdy offre maints exemples.

2.1.3./ Un espace concentrique.

L'organisation du paysage à partir d'un foyer sensoriel implique pour Merleau-Ponty une disposition spatiale spécifique. « Mon corps, écrit-il, est au nombre des choses [...] il est pris dans le tissu du monde [...]. Mais, puisqu'il voit et se meut, il tient les choses en cercle autour de soi, elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même »⁴⁵³.

Indépendamment de tout sentiment de claustration ou bien encore de domination du sujet sur l'espace, il arrive que Reverdy figure nettement le paysage de manière circulaire. On citera par exemple le motif du *cirque*⁴⁵⁴, qui intervient à l'appui de l'image initiale de « murs tournants » pour caractériser un paysage végétal et l'attente de la nuit :

D'un bout à l'autre du cirque l'air vibrait⁴⁵⁵

et qui figure également dans le court roman qui ouvre *La Peau de l'homme*, dans lequel une scène de combat de boxe s'inscrit dans une série de cercles concentriques. Le ring, sorte d'îlot lumineux — l'action se déroule de nuit — est « inondé de lumière blanche, entouré de cordes » ; il se dresse « au milieu de la salle »⁴⁵⁶. Après avoir évoqué « la perspective béante du cirque »⁴⁵⁷ puis « l'arène carrée »⁴⁵⁸, l'auteur poursuit la description au début du chapitre suivant en surajoutant des formes circulaires, comme pour imiter la propagation d'ondes concentriques nées du choc du combat :

Le cordon sanitaire des femmes encercle maintenant toute la ville.

⁴⁵² Pour Gérard Bocholier, « l'espace noir, homogène, de la prison gagne peu à peu, jusqu'à l'âme. Les êtres, les paysages, les demeures, les choses partagent également le sort des prisonniers. A la limite, il n'y a plus qu'une matière pesante, un bloc scellé où tout se fige, le réel tout entier y repose, pour ainsi dire happé ». (Gérard Bocholier, *Le Phare obscur*, op. cit., p. 26).

⁴⁵³ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, op. cit., p. 19.

⁴⁵⁴ On ne recense pas moins de deux occurrences de ce mot dans *Plupart du temps*, deux dans *Flaques de verre* et six dans *Main d'œuvre*.

⁴⁵⁵ « Fronton », *Pierres blanches*, *Main d'œuvre*, p. 300.

⁴⁵⁶ *La Peau de l'homme*, p. 17.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 19.

Il s'agit de ne pas franchir le flanc tranché de la colline et de suivre le verso lumineux qui conduit dans un cercle plus grand⁴⁵⁹.

à la manière d'ondes sonores qui se propagent à travers le monde :

Les ondes des clochers ébranlent la cloison⁴⁶⁰
Les pins dans les barreaux de fer
enferment les bêtes immobiles
la peau des roches
à travers les ondes des coups de tonnerre
de l'orage⁴⁶¹

La critique a fréquemment retenu la prédilection de Reverdy pour les structures visuelles de ce type. Rendant compte de la spécificité de l'espace imaginaire reverdyen, Jean Pierrot esquisse une description spatiale faite de cercles emboîtés, en y distinguant « trois niveaux principaux : la chambre (ou la maison), la ville, le plein air (ou la campagne) »⁴⁶². Pour Gérard Bocholier, la figure du cercle est à ce point obsédante que « la géographie et la géométrie de l'espace reverdyen nous offrent maintes formes circulaires parfaites »⁴⁶³. Elargissant son analyse aux « volumes sphériques »⁴⁶⁴, boules, globes et toutes choses qui en rappellent la forme, Bocholier semble parfois décrire un monde pour ainsi dire moléculaire, échappant à toute cohésion, mais rappelle que le cercle est aussi la représentation symbolique d'une relation au monde : citant « Dans ce désert »⁴⁶⁵, il observe que « les vers tracent *autour du poète* des lignes nettes, précises, tel un fil de glaive. Souvent, le cercle, figure parfaite, *le cerne* parfaitement »⁴⁶⁶.

C'est rappeler combien ces figures circulaires sont inhérentes à l'immersion du « je » poétique et souligner l'aspect parfois tragique de la condition qu'elles révèlent, dans la mesure où le « je » poétique reverdyen semble effectivement cerné par le paysage imaginaire dans lequel il a pris place.

Georges Poulet recourt d'emblée, lorsqu'il questionne l'essence du « je » poétique reverdyen, à des métaphores où la centralité et la circularité sont les sèmes déterminants. Comparant la conscience de soi à une « caverne », une « chambre nue »⁴⁶⁷, un « creux central qu'entoure une zone périphérique inaccessible »⁴⁶⁸, il infléchit de manière radicale la construction visuelle centrifuge d'un paysage en imaginant un comblement progressif de

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁶⁰ « Projets », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 232.

⁴⁶¹ « La tête rouge », *Cravates de chanvre, Plupart du temps*, p. 232.

⁴⁶² Jean Pierrot, « La paroi et l'abyme. Remarques sur l'espace reverdyen », art. cit., p. 21.

⁴⁶³ Gérard Bocholier, *Le Phare obscur, op. cit.*, p. 102.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 103.

⁴⁶⁵ « Houle du monde nu / fermé / cercle de ma prison » (« Dans ce désert », *Bois vert, Main d'œuvre*, p. 529).

⁴⁶⁶ Gérard Bocholier, *Le Phare obscur, op. cit.*, p. 24-25. Nous soulignons.

⁴⁶⁷ Georges Poulet, *Etudes sur le temps humain, op. cit.*, p. 187.

celui-ci par une sorte d'évidement nucléaire, où le « je » poétique constituerait le monde en se détruisant.

L'auteur va jusqu'à réduire l'espérance que traduit la poésie de Reverdy à « l'espèce de persistance désespérée avec laquelle les animaux prisonniers recommencent sans cesse d'explorer leur cage »⁴⁶⁹. Or, en envisageant au fur et à mesure de son étude, et de manière plus large, la relation du « je » poétique au monde, Georges Poulet s'en tient à cette métaphore carcérale. Citant « Pendant la nuit »⁴⁷⁰, il reconnaît que « réapparaît, mais en plein air, cette fois, le thème de la prison »⁴⁷¹ et attribue à la configuration concentrique du paysage la sourde opposition que les choses dressent face à l'homme avec ces « murailles qui l'entourent »⁴⁷², pour en proposer une traduction plus sombre.

Les maisons, par exemple, donnent toujours l'impression de répondre au regard qui les questionne, mais peuvent parfois être assimilées à « des murs de prison »⁴⁷³. Les murs, écrit Georges Poulet, « semblent voiler un secret »⁴⁷⁴, mais ce secret-là signe précisément la condition carcérale de l'être en lui interdisant tout accès à « une vie occulte et désirable »⁴⁷⁵, conférant à la structuration du paysage en perspective une grande force de résistance.

Dans le poème « L'insaisissable », la perspective s'impose nettement dès l'évocation d'une ville « étagée en arc ». Toutefois, l'addition de figures circulaires — cercle, trou, œil — s'effectue en dehors de tout regard focal et le poème, dans lequel l'emploi du présent de l'indicatif est constant, privilégie les verbes d'état, de manière à figer le paysage :

Et l'eau s'étend
L'étang luit dans le cercle
Dans le ciel c'est un trou
Et la nuit tout entière
Couvre l'œil
 La lumière perce
D'un toit à l'autre la clairière s'étale⁴⁷⁶

Les trois derniers vers sont caractérisés par l'intervention du mouvement et celle, « sur le même rang », du sujet poétique, mais cette tentative d'emprise, physique ou intellectuelle, reste vaine :

Tout ce que voudraient saisir mes bras
Ou encore ma tête
Et qui s'envole avec le vent⁴⁷⁷

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 189.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 197.

⁴⁷⁰ « Pendant la nuit », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 174.

⁴⁷¹ Georges Poulet, *Etudes sur le temps humain, op. cit.*, p. 206.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 207.

⁴⁷³ *Les Amants réguliers, Risques et périls*, p. 56.

⁴⁷⁴ Georges Poulet, *Etudes sur le temps humain, op. cit.*, p. 207.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 208.

⁴⁷⁶ « L'insaisissable », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 264.

Le « je » poétique « pris dans le tissu du monde » n'y gagne qu'une liberté relative. La perspective circulaire oppose ses lois, fait sentir la puissance de ses contraintes au point de rendre éminemment sensibles ses propres limites. Car les structures circulaires sont finies, refermées sur elles-mêmes ; elles forment, par leur imbrication, comme un anneau, « l'anneau de ce monde incertain » que le regard voudrait desserrer et dont la poésie de Reverdy éprouve la présence obsédante.

⁴⁷⁷ *Ibid.*

2./ Les limites du regard

Il y a parfois devant vous le vide profond ou l'épaisseur d'un mur — des pas précipités derrière la porte — une angoisse étouffante qui vous tient déjà prisonnier⁴⁷⁸

La structuration en perspective propre au paysage est celle d'un « emboîtement des horizons »⁴⁷⁹, par lequel la poésie de Reverdy rend compte de notre incapacité à vaincre la « part d'indétermination »⁴⁸⁰ du monde. D'où l'extrême attention accordée par cette poésie aux limites, dont la ligne demeure une figure traditionnelle, mais que l'écriture transmue en réseaux métaphoriques dont celui du mur demeure le plus connu.

2.2.1./ La ligne, figure privilégiée de l'horizon.

« J'aime le déplacement des lignes qui crée le mouvement »⁴⁸¹ écrit Reverdy dans *Le Livre de mon bord*. Formule étrange et saisissante, si l'on en cherche une signification autre qu'esthétique, et où se dirait la capacité du paysage à susciter le mouvement en dépit de la passivité du sujet. Le pronom relatif *qui*, transférant la primauté de l'action sur le « déplacement des lignes », inverse la relation causale attendue : le mouvement résulte ici d'une saisie nouvelle du regard.

Le statut de la ligne est au demeurant problématique : elle est avant tout une figure à proprement parler picturale. Qu'elle soit arête, bordure ou trait, elle implique parfois le partage, la limite, le cloisonnement. Mais elle s'enrichit, sans quitter ce sens premier, de significations métaphoriques désignant la forme, renvoyant à l'écriture, au paysage, au style ou à la musique, et qui rappellent combien ce concept de ligne s'impose à la pensée. La poésie de Reverdy utilise volontiers, comme le rappelle Claude Foucart, le terme de « ligne », dont on compte trente-neuf occurrences dans *Plupart du temps* et cinquante-deux occurrences dans *Main d'œuvre*, et en exploite volontiers le riche champ sémantique par l'emploi fréquent des mots *trait*, *rayon*, *ride* ou *sillon*.

C'est dire combien « la ligne est élément de son décor »⁴⁸², qu'elle soit le trait épais de la « ligne des arbres »⁴⁸³ ou la courbe ondulante de « la ligne des dunes où roule le soleil »⁴⁸⁴,

⁴⁷⁸ *La Place dangereuse, La Peau de l'homme*, p. 145.

⁴⁷⁹ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.* p. 20.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁸¹ *Le Livre de mon bord, (fragments inédits)*, p. 264. Reverdy se souvient sans doute de Baudelaire (« Je hais le mouvement qui déplace les lignes »).

⁴⁸² Claude Foucart, « Le mouvement de l'image ou l'histoire de la ligne », *art. cit.*, p. 94.

⁴⁸³ « Le mur de pierres », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 162.

⁴⁸⁴ « La tête rouge », *Cravates de chanvre, Plupart du temps*, p. 363.

et celle-ci apparaît en effet à de nombreuses reprises, notamment dans *Plupart du temps*, comme un élément essentiel du paysage :

Dans la place qui reste là
Entre quatre lignes
Un carré où le blanc se joue⁴⁸⁵
La tête s'écarte de la ligne bleue qui se déroule sur la longue route
rugueuse. En dehors d'elle aucun salut possible et l'indifférence nous perd⁴⁸⁶.
Les lignes de la main
Les lignes de la terre
Sur les routes et les chemins qui se croisent⁴⁸⁷

jusqu'à évoquer très directement, par une addition de notions géométriques, le trait rectiligne qui délimite deux plans visuels et traduit la profondeur :

On ne peut pas trouver le numéro ni la rue ni le nom des routes bleues
coupées par les angles des toits et les droites lignes tranchantes des balcons⁴⁸⁸

Il serait cependant réducteur de s'en tenir à cette définition figurative de la ligne. Parlant du poème " Ligne déserte ", Claude Foucart observe que : « le terme n'est présent que dans le titre ». La ligne « est définie en son absence et pourtant elle est un obstacle »⁴⁸⁹. Effectivement, c'est davantage la valeur poétique de la ligne qui constitue l'enjeu du poème, de sorte que la scène crépusculaire complexe qu'il déploie — et qui justifie le titre par l'évocation de l'horizon — suggère tout à la fois la séparation, sous un double aspect spatial et temporel, ainsi que l'existence d'une part cachée du monde :

On tourne le coin
Tu fermes ta porte
Avec un grand soin
pour qu'il ne ressorte

Le disque remonte
Changeant de couleur
pour dire à la morte
son autre douleur⁴⁹⁰

« Obstacle auquel se heurte l'œil et ce qui se passe derrière »⁴⁹¹, « évocation de l'absence, du caché »⁴⁹², la ligne, à ce titre, dit l'ancrage du sujet en un lieu, l'étagement des choses sous le regard et la limite propre à toute perspective. C'est dans cet esprit que tout « déplacement des lignes » est constitutif d'un mouvement. La fonction de la ligne prime ainsi sur son apparence, comme dans ce vers où l'aspect linéaire, peu compatible avec une addition

⁴⁸⁵ « Fausse porte ou portrait », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 213.

⁴⁸⁶ « Civil », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 43.

⁴⁸⁷ « Piéton », *Les Jockeys camouflés, Plupart du temps*, p. 260.

⁴⁸⁸ « L'ombre plus vaste », *La Guitare endormie, Plupart du temps*, p. 302.

⁴⁸⁹ Claude Foucart, « Le mouvement de l'image ou l'histoire de la ligne », art. cit., p. 94.

⁴⁹⁰ « Ligne déserte », *Cale sèche, Main d'œuvre*, p. 458-459.

⁴⁹¹ Claude Foucart, « Le mouvement de l'image ou l'histoire de la ligne », art. cit., p. 95.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 101.

d'images courbes, paraît secondaire par rapport au rôle poétique qui est ici celui d'un obstacle à la vue :

Sous la fougue du vent qui s'ourle
A chaque ligne des tournants⁴⁹³

La ligne constitue pour ainsi dire l'indice déterminant d'une relation unilatérale avec le monde et revêt évidemment sa plus haute signification poétique lorsqu'elle figure l'horizon, cette « limite absolue imposée au regard du sujet »⁴⁹⁴. La linéarité de l'horizon donne d'ailleurs lieu à d'intéressantes variations lexicales, lorsque celui-ci est par exemple comparé à un sillon :

L'horizon retracé au fer tous les matins⁴⁹⁵

ou bien encore, par une réactivation de l'étymon *linea*, à un fil :

[...] regardant, le dos tourné à tous ces fronts murés, à ces yeux sans éclat, à ces lèvres cicatrisées et sans murmures, par-dessus les aiguilles enchevêtrées du port qui, les jours de grand vent, du fil de l'horizon tissent la voile des nuages⁴⁹⁶.

Au fil de l'horizon sa haute silhouette⁴⁹⁷

Et ces mains suspendues au fil de l'horizon⁴⁹⁸

L'horizon, rappelle Michel Collot, « est constitutif du paysage » et « en révèle bien la double dimension : c'est une ligne imaginaire (...) dont le tracé dépend à la fois de facteurs objectifs (le relief, les constructions éventuelles), et du point de vue d'un sujet »⁴⁹⁹. Reverdy, qui évoque les « lignes que mes yeux tracent dans l'incertain »⁵⁰⁰ semble particulièrement sensible à la subjectivité ontologique de l'horizon au point d'en faire une création du « je » poétique.

Cependant, cette « ligne transversale »⁵⁰¹ de l'horizon, cette « ligne qui barre la route »⁵⁰², qui « ferm(e) la rue »⁵⁰³, retient le « je » poétique à l'intérieur d'un paysage dont elle révèle la finitude. La ligne peut de ce fait être comparée à une prison par Claude Foucart⁵⁰⁴, et ces vers, conformément à une des lois de la poétique reverdyenne qui souhaite rapprocher avec justesse deux éléments éloignés, en proposent une métaphore paradoxale, la verticalité des barreaux exprimant à la fois le caractère infranchissable de l'horizon et la

⁴⁹³ « Tendresse », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 333.

⁴⁹⁴ Michel Collot, *Horizon de Reverdy, op. cit.*, p. 24.

⁴⁹⁵ « Charge de plomb », *Le Chant des morts, Main d'œuvre*, p. 448.

⁴⁹⁶ « Voyage en Grèce », *La Balle au bond, Main d'œuvre*, p. 76.

⁴⁹⁷ « Enfin », *Plein verre, Main d'œuvre*, p. 396.

⁴⁹⁸ « Et maintenant », *Bois vert, Main d'œuvre*, p. 532.

⁴⁹⁹ Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours, op. cit.*, p. 13.

⁵⁰⁰ « Encore l'amour », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 205.

⁵⁰¹ « La ligne transversale », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 315.

⁵⁰² « Les mots qu'on échange », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 283.

⁵⁰³ « Crépuscule », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 53.

⁵⁰⁴ Claude Foucart, « Le mouvement de l'image ou l'histoire de la ligne », art. cit., p. 96, 98.

présence d'interstices, la ligne étant « évocation de l'enfermement et concrétisation de l'espoir »⁵⁰⁵ :

Le monde est ma prison
Si je suis loin de ce que j'aime
Vous n'êtes pas trop loin barreaux de l'horizon⁵⁰⁶

Si l'existence implique la finitude du monde appréhendé, elle est aussi prise de conscience d'une part d'inconnaissable et, par voie de conséquence, naissance d'un intérêt pour ce qui se situe au-delà de cette frontière. L'emploi de l'expression « quelque chose » exprime judicieusement l'indécision du « je » poétique confronté à cette situation :

Au loin, quelque chose finit
Un grand bruit
s'éteint⁵⁰⁷

Quelque chose vient de tomber
Là-bas derrière⁵⁰⁸

Derrière la montagne il devait se passer quelque drame où les oiseaux
jouaient le principal rôle⁵⁰⁹.

L'horizon fait ainsi figure d'une « ligne à traverser »⁵¹⁰, à moins qu'il ne soit une ligne que l'on repousse, tel un mur qui « (se met) à reculer »⁵¹¹ lorsque le « je » poétique entame une course éperdue vers un point lointain et inaccessible. La poésie de Reverdy exprime vis-à-vis de la finitude du paysage une attitude double, une pensée volontiers ambivalente⁵¹² qui semble reproduire la dialectique entre l'exaltation et le désespoir qui constitue une des thématiques majeures de *Ferraille*⁵¹³. Elle oscille constamment entre l'appel de la profondeur et la résignation, celle que manifeste par exemple le poème « Les mots qu'on échange », qui s'ouvre sur l'évocation dès le premier vers d'une « ligne (qui) barre la route »⁵¹⁴, entièrement constitué d'une addition de phrases courtes, énoncées au présent de l'indicatif, bridant l'élan poétique, et qui se clôt sur le constat navré d'un « je » poétique muré dans sa solitude :

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 96.

⁵⁰⁶ « Outre mesure », *Le Chant des morts, Main d'œuvre*, p. 434.

⁵⁰⁷ « Derrière la gare », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 236.

⁵⁰⁸ « Le monde devant moi », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 219.

⁵⁰⁹ *Mirage, La Peau de l'homme*, p. 166.

⁵¹⁰ *Période hors-texte* (deuxième partie), *La Peau de l'homme*, p. 159.

⁵¹¹ « Encore marcher », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 91.

⁵¹² Nombreux sont les articles critiques qui s'appuient sur ce dynamisme propre à la poésie reverdyenne, opposant, pour en rester aux limites séparatives, ombre et lumière (Henri Behar, « Valeurs lumineuses », *Europe, op. cit.*, p. 73-86), espace méridional et espace septentrional (Patrick Née, « Du Nord et du Sud », art. cit., p. 49-64). L'approche thématique de Jean-Pierre Richard (*Onze études sur la poésie moderne, op. cit.*) ou bien encore de Georges Poulet (Georges Poulet, *Études sur le temps humain, op. cit.*) les conduit à souligner la situation constamment contradictoire, ambiguë, d'un « je » poétique pour lequel les limites, alternativement, protègent ou enferment.

⁵¹³ Cf. le jeu d'opposition entre le vers initial du recueil : « Il ne faut pas aller plus loin » (« Le cœur tournant », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 327) et le dernier : « Et la main dans le dos qui pousse à l'inconnu » (« Le temps et moi », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 377).

⁵¹⁴ « Les mots qu'on échange », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 283.

La solitude est comme la mort
Un monde nouveau qui s'endort⁵¹⁵

Pour André Colombat, les lignes sont ainsi « constamment traversées par un mouvement de fuite dérisoire, un désir d'être qui semble toujours échouer, comme un oiseau qui se heurterait successivement aux parois d'une cage de verre, dans une quête incessante de liberté »⁵¹⁶. L'image figure au demeurant dans un poème de *Flaques de verre* :

Celui qui descend parmi les avalanches derrière les toits blancs et les arbres
qui plie — qui se regarde, s'arrête et tend son bras jusqu'à la paroi de verre qui est
peut-être la seule ligne courbe de l'infini⁵¹⁷.

et donne à voir un personnage qui semble éprouver d'un geste, comme pour en vérifier la réalité, l'aire circulaire de son emprise. La ligne de l'horizon, comme toutes les lignes que dessine la perspective, n'a pas de réalité objective et résulte d'une illusion : elle n'existe que par ce qu'elle soustrait au regard, et à ce titre donne lieu à des métamorphoses microtextuelles dont une des plus saisissantes est probablement celle du *masque*.

2.2.2./ Autrui et l'image du masque.

Parce que « l'altérité d'autrui garantit [...] l'existence d'un monde objectif »⁵¹⁸ et arrache le sujet « à l'illusion d'un monde exclusivement (s)ien »⁵¹⁹, l'aire circulaire qui marque l'emprise du moi apparaît soudain dans toute sa relativité. Si le paysage s'ordonne toujours en une perspective concentrique finie, celle-ci n'est qu'une disposition spatiale momentanée, parmi une infinité de structurations disponibles à tout instant et dont l'agrégation constituerait le monde dans sa totalité. A cette conception utopique qui repose sur le rêve de l'ubiquité totale des points de vue, la poésie de Reverdy oppose la réalité proprement physique de l'espace, celle de l'extériorité mutuelle des choses, de cet « ordre des coexistences » leibnizien qui nous enferme à tout jamais dans notre espace-temps :

Je voudrais être aux premiers jours
De mon enfance⁵²⁰

Je voudrais être loin de moi
Je suis trop près⁵²¹

Ils sont là et moi aussi
Et je voudrais être si loin⁵²²

⁵¹⁵ *Ibid.*

⁵¹⁶ André Colombat, « L'écriture et l'espace du "je" dans la poésie de Pierre Reverdy », *Constructions*, 1985, p. 42.

⁵¹⁷ « Une tache sur la nuit », *Flaques de verre*, p. 127.

⁵¹⁸ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 84.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 85.

⁵²⁰ « Les yeux inconnus », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 261.

⁵²¹ « Enfin », *Plein verre, Main d'œuvre*, p. 395.

⁵²² « Trajet », *Cale sèche, Main d'œuvre*, p. 483.

Et je suis bien plus haut que les toits. Je voudrais voir un autre étage, en bas⁵²³.

Une telle situation — entendue dans un sens polysémique — peut ne pas être toujours ressentie défavorablement. Pour Reverdy, autrui affermit le moi et il est significatif que le poète utilise une métaphore spatiale — topologique même — pour dire sa cohésion par confrontation au monde :

On ne cherche pas toujours l'oubli de soi dans la compagnie des autres, mais au contraire d'être davantage soi-même et autrement. La présence, l'action des autres nous resserre, nous condense, nous donne du ton — de la force et de la souplesse de mouvement — alors qu'une solitude trop prolongée nous dissout et détend nos ressorts⁵²⁴.

Ce que Michel Collot, en référence à Levinas, nomme « l'aspect négatif de la structure d'horizon qui régit l'intersubjectivité »⁵²⁵ est nettement mis en valeur par la présence d'êtres dont la présence introduit « une sorte de vide » : leur conscience, inaccessible, constitue une « lacune autour de laquelle se réorganise un monde »⁵²⁶, un point aveugle que suggère parfois l'image de la *tête*, métonymie abondante de la poésie reverdyenne. Le plus souvent, les têtes du paysage reverdyen « dépassent » ou « se penchent » comme si elles surgissaient latéralement, adressant au « je » poétique un signe incompréhensible ; leur viduité, plus rare, apporte alors un surcroît de signification.

L'image de la tête creuse s'enracine dans l'étymologie, puisque ce mot est issu du latin *testa*, « objet de terre cuite », « coquille », « carapace », puis « crâne », avant de supplanter *caput, itis*. Reformulée poétiquement, cette image fait de la pensée d'autrui un lieu inaccessible :

La tête inconnue parle et je ne comprends aucun mot, je n'entends aucun son - bas contre terre. Je suis toujours sur le trottoir d'en face et je regarde⁵²⁷

La tête d'idiot vide qui souriait
Derrière le barreau⁵²⁸

La tête détournée et vide se balance
On ne comprend pas
On ne parle pas
Et les yeux ne veulent rien dire
Tout fuit pas à pas⁵²⁹

Dans les coins des têtes vides
Tous les numéros⁵³⁰

⁵²³ « Compagnon », *Flaques de verre*, p. 59.

⁵²⁴ *Le Livre de mon bord*, p. 239.

⁵²⁵ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 94.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 95.

⁵²⁷ « Le vent et l'esprit », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 29.

⁵²⁸ « L'or des mains », *Le Cadran quadrillé*, p. 87. Ce poème est un premier état de « L'or du temps » (*La Liberté des mers*, p. 57), dans lequel l'image est reprise sous une forme très atténuée (« dans les replis de la tête, de la bouche qui souriait derrière les barreaux qui gardent la fenêtre »).

⁵²⁹ « À l'abri des mains », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 199.

et donne une signification particulière à la part d'espace qu'autrui occupe, foyer d'une emprise sur le monde, siège d'une pensée que le « je » poétique ne peut superposer à la sienne. Si les existences sont pour ainsi dire asymptotes, alors autrui, qui oppose à l'instar des éléments du paysage une profondeur cachée, incarne pleinement cette addition de limites que construit l'emprise du sujet.

On songe sur ce point à l'évocation obsédante de regards portés vers les êtres qui partent en tournant le dos. Pour Michel Collot, « si le dos fascine à ce point le regard reverdien, c'est peut-être parce que , précisément, il ne donne rien à voir, annonçant ainsi ce " blanc " de la mort »⁵³¹. La blancheur et l'invisibilité, attributs naturels des limites du paysage, rejettent le sujet en un lieu focal. Ce rejet est pour ainsi dire aggravé par l'image du dos tourné exprimant l'indifférence, expliquant que le « je » poétique d'« Au point du Nord » « regarde d'un œil suppliant le dos des villes »⁵³². Un tel scénario implique l'esseulement, la condamnation à demeurer sur place.

L'image est à plusieurs reprises judicieusement rapprochée de celle du mur, de sorte que le dos, ou plus encore *les* dos — le pluriel est significatif — forment avec le mur une sorte de tresse métaphorique exprimant l'obturation du regard investigateur du « je » poétique :

Et là derrière
Où j'ai vu son dos
Le mur de pierres
Mais aucune clef
Aucune lumière⁵³³
Tous les dos sont tournés
Je regarde le mur⁵³⁴

Têtes inexpressives, dos ou bien encore bouches au mutisme obstiné :

regardant, le dos tourné à tous ces fronts murés, à ces yeux sans éclat, à ces lèvres cicatrisées et sans murmures, par-dessus les aiguilles enchevêtrées du port⁵³⁵

La prière est inconnue aux habitants de l'ombre. Et leurs lèvres, comme leur cœur, restent muettes⁵³⁶.

apparaissent ainsi comme les mêmes éléments d'un réseau métaphorique spécifique, volontiers associé aux obstacles naturels du paysage :

La laine déchirée
Au vent que je devine
Derrière le mur blanc

⁵³⁰ « Chanson du mauvais air », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 313.

⁵³¹ Michel Collot, *Horizon de Reverdy, op. cit.*, p. 81.

⁵³² « Au point du Nord », *Flaques de verre*, p. 91.

⁵³³ « Siècle », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 130.

⁵³⁴ « Signes », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 156.

⁵³⁵ « Voyage en Grèce », *La Balle au bond, Main d'œuvre*, p. 76.

⁵³⁶ « L'angoisse », *La Balle au bond, Main d'œuvre*, p. 62.

Tous les noms des passants
Accrochés aux fenêtres
Et les arbres muets qui inclinent leur tête⁵³⁷

Les quelques raies qui raccourcissent le mur sont des indications pour la police. Les arbres sont des têtes, ou les têtes des arbres, en tout cas les têtes des arbres me menacent⁵³⁸.

et où se dit avant tout l'exclusion du sujet du domaine d'autrui, qui lui échappe par essence. C'est donc une invincible solitude qui est ici mise en relief, comme peut l'être l'isolement du « je » poétique des *Buveurs d'horizon* que tout oppose aux « hommes sans regard »⁵³⁹ et qu'il finit par délaisser dans la dernière séquence du poème.

Dans le poème « Toi ou moi »⁵⁴⁰, où s'exprime toute une rêverie de dédoublement intime, l'évocation d'une voix qui se tait subitement lorsque se devine une présence — comme le ferait quelque animal apeuré — traduit l'impossible intersection de deux consciences, fût-ce deux facettes d'un moi éclaté :

La voix qui pourrait me guider
A mon approche va se taire⁵⁴¹

L'antéposition du causatif « à mon approche » et l'emploi du futur modal disent combien est inéluctable l'impossibilité d'atteindre la vérité d'autrui, de s'extraire de sa propre conscience, comme si les apparences interposaient en permanence un *masque*, ce masque que Reverdy finit par définir comme la seule réalité à laquelle nous pouvons accéder :

Ils portent presque tous un masque, c'est vrai — mais, ce qu'il y a de plus terrible, c'est que derrière ce masque, il n'y a rien⁵⁴².

Le masque, dans une acception commune, sert d'abord à cacher, et Reverdy, en dépit de sa réflexion sur la profonde vérité de l'apparence qui lui fait dire que « ce qu'on appellera ton masque et que tu prendras peut-être toi-même pour ton masque ce n'est qu'une des multiples formes, et peut-être la plus vraie, sinon la plus laide, de toi »⁵⁴³, n'en est pas moins sensible à la vraie fonction de l'objet qui lui fait dissimuler « tout ce qu'on ne veut pas laisser voir / qui se cache »⁵⁴⁴, à son caractère trompeur :

Le masque honteux cachait ses dents. Un
autre œil voyait qu'elles étaient fausses. Où
cela se passe-t-il ? Et quand ? Il est seul, il

⁵³⁷ « Grain blanc », *Sources du vent*, *Main d'œuvre*, p. 191.

⁵³⁸ « Ça », *Flaques de verre*, p. 31.

⁵³⁹ « Les Buveurs d'horizon », *Ferraille*, *Main d'œuvre*, p. 338-339.

⁵⁴⁰ Ce poème, lors de sa parution en pré originale dans *Paris-Journal* n° 2.497 du 18 avril 1924, s'intitulait plus explicitement « Soi et soi » (V. Etienne-Alain Hubert, *Bibliographie des écrits de Pierre Reverdy*, *op. cit.*, p.44).

⁵⁴¹ « Toi ou moi », *Sources du vent*, *Main d'œuvre*, p. 133.

⁵⁴² *Le Livre de mon bord*, p. 41.

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 42.

⁵⁴⁴ « Le masque blanc », *Pierres blanches*, *Main d'œuvre*, p. 280.

pleure, malgré l'orgueil qui le soutient, et il devient laid. Parce qu'il a plu sur les souliers, disait l'autre, de la salive sur mes souliers, je suis devenu pâle et méchant. Et il embrassa le masque qui le mordit en ricanant⁵⁴⁵.

même si la maladresse des personnages reverdyens leur interdit une totale duplicité⁵⁴⁶ :

Les cheveux coupés, la tête tranchée, le sabre restait encore entre ses dents. Le bourreau amateur pleurait et sa figure était un masque. On l'avait importé de Chine et il ne savait plus être cruel⁵⁴⁷.

Dans les deux exemples cités *supra*, le masque tend cependant à se confondre avec le visage qu'il prétend dissimuler, notamment lorsque lui est prêtée par métonymie le geste de « mordre » ou bien, dans un autre poème, celui de pleurer ou de rire :

Masque qui pleure entre deux branches d'arbre
Un soir de carnaval éteint
des larmes coulaient de ses paupières fixes
[...]
Et ta face sévère
Masque
Rit en pensant au morne lendemain⁵⁴⁸

Ce qui est encore ici un anthropomorphisme tend à devenir une image plus complexe dans d'autres poèmes. Dans un sens métaphorique que Reverdy remote, le masque est aussi une « expression particulière du visage », une apparence choisie qui se substitue au visage en le transformant ; combinée au sens propre désignant l'objet, elle aboutit à l'image d'un masque qui réduplique la peau, un « masque de chair crue »⁵⁴⁹ qui couvre et remplace le visage de manière si invincible qu'il devient impossible à ôter :

Le masque que nous pouvons mettre est tissu de notre nature autant que de notre éducation. D'autant plus épais et mieux ajusté qu'il tient plus à notre nature que de notre éducation. Il n'est donc jamais tout à fait un masque. C'est pourquoi si on vous l'arrache on enlève en même temps la peau⁵⁵⁰.

et provoque l'agressivité, rendue sensible ici par le jeu des allitérations en dentales et la scansion heurtée en fin de phrase :

⁵⁴⁵ « Carrés », *Quelques poèmes, Plupart du temps*, p. 65.

⁵⁴⁶ L'incapacité des êtres à jouer un rôle qui n'est pas le leur, et le désespoir qui en résulte, constitue un scénario poétique récurrent chez Reverdy (Cf. « Le bilboquet », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 52 ; *La Conversion, Risques et périls*, p. 65-82). Peut-être faut-il y voir la marque d'une personnalité d'une droiture parfois abrupte, incapable de feindre, mais d'une grande sensibilité.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 66.

⁵⁴⁸ « Dehors », *Cale sèche, Main d'œuvre*, p. 473-474.

⁵⁴⁹ « Le sourire de tous les temps », *Bois vert, Main d'œuvre*, p. 527.

⁵⁵⁰ *Le Livre de mon bord*, p. 238.

Le masque qui adhère à ta peau moite, plus ardent ce matin que la couche brûlante du soleil, te cache, te trahit, te déride, te défigure⁵⁵¹.

Ce fantasma sous-jacent de l'arrachement renvoie d'une certaine manière à l'obsession des limites appelant l'effraction, et insère le masque dans un réseau complexe d'images où nous situerons le mur et ses avatars⁵⁵². La sourde hostilité des choses resurgit avec ces images de masques impassibles, faisant littéralement face au sujet :

Sur les quais, avec un regard attendri, les têtes se tournaient, mais les passants gardaient leur masque⁵⁵³.

La danse, le soir, parmi les lumières des arbres — ce sont les feuilles — et la foule accouplée tourne entre les trottoirs, les murs et une palissade énorme qui monte se cacher dans l'ombre. Les fenêtres ouvertes sont des trous dans l'air et près du toit des masques se balancent⁵⁵⁴.

et implicitement comparés à un mur, ou une façade, par cette allusion à la verticalité et à la solidité :

Et, toujours d'aplomb, le masque est impassible⁵⁵⁵.

Le masque acquiert ainsi une valeur poétique spécifique, en ce qu'il offre une apparence signifiante et appelle le regard, attire le sujet hors de lui-même⁵⁵⁶, tout en voilant la profondeur des choses ou des êtres. Agrandi à des dimensions cosmiques, il évoque la part d'ombre du monde ; son image se superpose alors à celle de l'horizon qu'il dévoile :

Le geste à l'horizon
Tout marche dans le sens précis de la raison
Le masque du levant tombe du côté droit⁵⁵⁷

Voici le point du jour
Voici la tête grise
Le masque de la nuit tombe dans les étangs⁵⁵⁸

Mais rien ne suffira
Dans la nuit de velours
Masque du vide⁵⁵⁹

tandis qu'empreint de cette blancheur dont nous avons relevé la valeur métaphorique, en ce qu'elle exprime la virginité et l'aperception, le masque, devenu « masque blanc »⁵⁶⁰ — et qui redouble l'image d'un « mur blanc » utilisée à trois reprises, par exemple, dans *Main*

⁵⁵¹ « À travers les signes », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 364.

⁵⁵² Cf. *infra*, § 2.2.3.

⁵⁵³ « Carnaval », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 83.

⁵⁵⁴ « Joies d'été », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 83.

⁵⁵⁵ « Vers la foi », *Flaques de verre*, p. 73.

⁵⁵⁶ Cf. Jean-Paul Sartre, « Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : l'intentionnalité », *Situations I*, Gallimard, 1947, p. 34. L'auteur y utilise l'image du masque à l'appui de sa démonstration comme si celui-ci était, par excellence, l'objet en attente d'une donation de sens.

⁵⁵⁷ « Le temps qui bat », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 164.

⁵⁵⁸ « De l'autre côté », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 176.

⁵⁵⁹ « Cœur à la roue », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 373.

⁵⁶⁰ « Le masque blanc », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 280.

*d'œuvre*⁵⁶¹ — symbolise plus que jamais les limites opposées au sujet du fait de sa situation centrale et la part inconnaissable du monde, à présent diffractée sur une infinie pluralité d'existences :

Devant chaque tête un masque blanc, un mot pour rire, l'âme immobile.
L'œil s'attarde sur chaque trait, sur la ligne limpide et le corps tout entier.
Le calme froid.
Et, en même temps, sans que personne au monde le leur dise, des mots
confus se mettent à sortir⁵⁶².

La résonance poétique de l'image, rapprochée de celle du mur, est telle qu'elle irradie l'ensemble du sémantisme de la dissimulation. Ainsi en va-t-il du *fard*, qu'à l'instar du masque, Reverdy associe volontiers à l'horizon lorsqu'il évoque « les jeux de fards qui masquent les grimaces jaunes du matin »⁵⁶³, et dont l'image enrichit la tresse métaphorique mur/masque. Le mot, judicieusement utilisé au pluriel, est sujet de verbes qui modifient l'aspect du signifié et le transforment en quelque matériau de construction qui « s'éboule » ou « s'effondre », rappelant ces murs qui encombrent le paysage reverdyen :

Quand les fards du sommeil s'éboulent dans la nuit⁵⁶⁴
Aux paupières fardées de rêves qui s'effondrent⁵⁶⁵

2.2.3./ Le mur et ses avatars dans le paysage reverdyen.

L'image récurrente du mur dans l'œuvre de Reverdy retient fréquemment l'attention de la critique. Dans son ensemble, elle y voit le symbole de la réclusion, l'indice le plus évident d'un paysage pour ainsi dire carcéral, oppressif, celui que caractérise Brassäi lorsqu'il évoque « un monde plein de menaces indéfinissables, de barrières infranchissables, de trappes invisibles »⁵⁶⁶ ou bien encore celui qu'évoque Colette Prudi, qui indique avoir failli intituler sa communication « Reverdy poète reclus » avant d'opposer le motif du mur à celui de l'aile⁵⁶⁷. Dans l'étude qu'il a consacrée à Reverdy, Gérard Bocholier aborde immédiatement cette thématique mais souligne combien celle-ci procède d'une manière d'être au monde : « la prison, c'est d'abord et avant tout le réel avec ses limites bien fixées [...] qui oppose ses lignes

⁵⁶¹ V. « Détresse du sort », *Grande nature*, « Grain blanc », *Sources du vent*, « L'ombre du souffle », *Pierres blanches*, *Main d'œuvre*, p. 17, 191, 260.

⁵⁶² « L'élan normal », *Flaques de verre*, p. 45.

⁵⁶³ « Main morte », *Plein verre*, *Main d'œuvre*, p. 391.

⁵⁶⁴ « Attente », *Ferraille*, *Main d'œuvre*, p. 350.

⁵⁶⁵ « Le fil de feu », *Le Chant des morts*, *Main d'œuvre*, p. 414.

⁵⁶⁶ Brassäi, « Reverdy dans son labyrinthe », *Pierre Reverdy 1889-1960*, *op. cit.*, p. 161.

⁵⁶⁷ Colette Prudi, « L'aile et le mur », *Centenaire de Pierre Reverdy*, *op. cit.*, p. 65-75.

et ses masses à tout élan véritable »⁵⁶⁸. Le mur qui fait sentir « la sécheresse de la pierre »⁵⁶⁹ n'en reste pas moins, pour l'auteur, une image-clef, un « support »⁵⁷⁰ de la réclusion.

Pourtant, en dépit de cette connotation, l'image du mur n'implique pas nécessairement une interprétation aussi défavorable. Si Gilbert Durand insiste sur « l'aspect polémique et défensif »⁵⁷¹ de la muraille protectrice dont il souligne la fonction séparative d'avec l'extériorité, celle-ci apparaît pour Bachelard davantage tournée vers l'intérieur, protégeant l'intimité de l'habitat⁵⁷². La fonction diaïrétique, polémique, complète ainsi la fonction enveloppante, de sorte que le mur protège, enferme et repousse tout à la fois⁵⁷³, mais c'est semble-t-il en raison d'une appréhension métonymique, envisageant surtout, à travers l'image du mur, celle de la cité ou de la maison.

Etymologiquement, le mur, issu du latin *murus* qui signifie à la fois « mur (d'une ville) », c'est-à-dire « rempart » et, dans une signification figurée, « défense », est un édifice considéré isolément — le mur comme élément d'un bâtiment étant désigné par le substantif *paries, etis*. Or, c'est bien de manière indépendante, et quasiment dépourvu de toute fonction métonymique, qu'il apparaît fréquemment dans la poésie de Reverdy, jusque dans l'emploi de synonymes tels que *rempart, muraille* ou *enceinte* ou bien encore, de manière plus épurée, sous les vocables de *paroi* ou de *cloison*. L'usage de personnifications en accroît par exemple l'autonomie :

Le mur seul fait une grimace⁵⁷⁴
Si le tiroir s'ouvre sous la face béante du meuble c'est le rire ou la bouche
du mur⁵⁷⁵.
Il part pour ne plus revenir
Dans la salle où les murs se sont mis à sourire
Il n'y a plus que la nuit qui monte pour sortir⁵⁷⁶

Considéré isolément, le mur perd la fonction protectrice ou défensive que lui conférait son rôle dans l'économie du paysage, et sa présence en devient plus énigmatique, plus

⁵⁶⁸ Gérard Bocholier, *Le Phare obscur, op. cit.*, p. 23.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 24.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 27.

⁵⁷¹ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.*, p. 190.

⁵⁷² V. Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos, op. cit.*, p. 109-145. C'est au demeurant cette interprétation qui prévaut pour le recueil *Au soleil du plafond*, dont le titre envisagé initialement était « Entre les 4 murs et la table » et qui convenait si parfaitement à l'atmosphère intimiste qui se dégage des poèmes, sinon des images (V. *Au soleil du plafond et autres poèmes*, Notes par Etienne-Alain Hubert Flammarion, 1980, p. 163). Huit des vingt poèmes reprennent le substantif « mur ».

⁵⁷³ « La muraille [...] a l'inconvénient de limiter le domaine qu'elle enclot, mais l'avantage d'assurer sa défense [...]. Le mur, c'est la communication coupée, avec sa double incidence psychologique : sécurité, étouffement ; défense, mais prison » (Jean Chevalier (sous dir.), avec la collab. de Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, [1^{ère} édition 1969], Robert Laffont, 1982, p. 518-519).

⁵⁷⁴ « Entre deux mondes », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 225.

⁵⁷⁵ « Réveil intérieur », *Flaques de verre*, p. 103.

oppressante car moins explicable. Il semble en définitive n'être érigé que pour obturer l'espace, en y dressant des « frontières qui réduisent (le) champ, de vision d'abord, d'action par voie de conséquence »⁵⁷⁷, et cette impression s'impose surtout en raison de l'apparente gratuité de sa présence :

Le mur se détache lentement
Et son ombre fait une tache
Contre la terre qui descend
Vers la rivière où l'on entend
Le rire de cristal des roches⁵⁷⁸

Le mur se réduit dès lors à cette seule fonction d'écran, cet « écran qui interdit de voir [...], absolument ininterrompu, opaque, solide »⁵⁷⁹ que décrit Georges Poulet en des termes sans nuances. Quant à Jean-Pierre Richard, lorsqu'il traite de « l'obsession fondamentale »⁵⁸⁰ du mur, il utilise lui aussi la métaphore de l'« infranchissable écran »⁵⁸¹ et rejoint Georges Poulet sur la fonction imaginaire du mur reverdyen, « qui est de boucher un accès »⁵⁸², dans le cadre d'une « prodigieuse fantasmagorie de la clôture »⁵⁸³. Autrement dit, chez ces deux auteurs et en dépit de l'attention qu'ils portent à la « situation assez peu enviable »⁵⁸⁴ d'un sujet qui, plus que jamais, éprouve le « sort des prisonniers », le mur contraint moins qu'il n'arrête. Son rôle essentiel est d'obturer, non de circonvenir⁵⁸⁵, et en cela, il joue le même rôle que dans la poésie de Guillevic, où l'image du mur impose une présence tout aussi obsédante⁵⁸⁶.

⁵⁷⁶ « Galeries », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 127.

⁵⁷⁷ Gérard Bocholier, *Le Phare obscur*, op. cit., p. 25.

⁵⁷⁸ « Ciel étoilé », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 203.

⁵⁷⁹ Georges Poulet, *Etudes sur le temps humain*, op. cit., p. 190.

⁵⁸⁰ Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, op. cit., p. 15.

⁵⁸¹ *Ibid.*

⁵⁸² *Ibid.*

⁵⁸³ *Ibid.*

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 22

⁵⁸⁵ Dans *Plupart du temps*, plusieurs notations font du mur un support plan, un écran opaque sur lequel viennent s'inscrire « de larges plaques » (« Les travailleurs de la nuit », *La Lucarne ovale*, p. 115), des lumières (« Calme intérieur », *Les Ardoises du toit*, p. 218), où sont accrochés un portemanteau (« Espoir de retour », *La Lucarne ovale*, p. 116), des « plans qui se ressemblent » (« Couvre-feu », *Les Ardoises du toit*, p. 224), une « affiche ensanglantée » (« La tête rouge », *Cravates de chanvre*, p. 363) et suggèrent parfois un rétrécissement latéral du champ visuel en évoquant « le mur de droite » (« L'esprit sort », *Poèmes en prose*, p. 43, « La réalité immobile », *La Lucarne ovale*, p. 86) alors qu'on n'en trouve guère qui connoteraient une rotondité protectrice : Gilbert Durand, se référant à Bachelard et à René Guénon, observe sur ce point que les « deux intentions symboliques divergentes », celles qui dissocient « la quiétude intérieure et protégée de la ville » et « l'aspect polémique et défensif du rempart », impliquent « une différence de forme dans la structure de l'enceinte : la forme circulaire, la "rondeur pleine" est plus ou moins assimilation à un ventre alors que la construction en carré fait allusion à un refuge défensif plus définitif » (Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 190).

⁵⁸⁶ « Le mur qui symbolisait la clôture spatiale sur laquelle venait buter le regard inquisiteur, qui formait un écran impénétrable nous excluant et nous empêchant de communiquer avec la nature perçue comme fondamentalement un dehors, le mur était un objet privilégié qui mettait la conscience dans l'impossibilité d'atteindre le cœur de la matière. Le premier Guillevic est surtout cet homme [...]. Son regard était tourné vers un extérieur et un dedans rêvé devant les surfaces closes et lisses. Vient un moment où le mur devient *paroi* : on n'est plus devant un obstacle qui bouche un accès quelconque, on est maintenant installé au milieu d'un espace entouré par une

Dans la mesure où le mur ampute le champ visuel, il réduit un peu plus la perspective en privant le sujet d'une connaissance totale du monde et en lui dérobant sa part cachée. Le début du poème « Ce souvenir » en propose une allégorie :

Je t'ai vu
Je t'ai vu au fond devant le mur
J'ai vu le trou de ton ombre sur le mur
Il y avait encore du sable
Et tes pieds nus
La trace de tes pieds qui ne s'arrêtait plus
Comment t'aurais-je reconnu
Le ciel tenait tout le fond tout l'espace⁵⁸⁷

L'affirmation initiale, qui postule la réalité d'un allocutaire face au « je » poétique, est immédiatement enrichie d'un double complément de lieu où se dit la présence obsédante d'un mur sur lequel le regard bute. L'anaphore des trois premiers vers et leur assonance finale en /y/ semblent imiter ce regard désireux de porter pour ainsi dire des coups de plus en plus profonds, comme le traduit la structuration métrique 3-9-11, sur ce mur marqué d'un « trou » qui n'est en définitive qu'une trace mémorielle, qu'une tache où se dit la perte de l'image du « tu ». Le sable lui-même, dont il reste « encore » quelque quantité — vestige d'une effraction qui intervient trop tard, une fois que les indices de la fuite conduisent à perte de vue — participe à cet effacement progressif de l'image de l'allocutaire. L'empreinte des pas est d'abord désignée par une métonymie aussitôt rectifiée comme pour mieux dissiper l'illusion, celle des « pieds nus », elle-même métonymique d'un « tu » assimilé à un fugitif, rendant illusoire toute reconstitution visuelle ou mémorielle de cet allocutaire, ce « tu » auquel il n'est plus fait référence dans le reste du poème.

L'image du mur est dès lors profondément angoissante : elle soustrait les êtres et les choses à l'emprise visuelle et tactile du « je » poétique. Seules les voix, comme ces « mots qu'on dit derrière le volet »⁵⁸⁸, sont désormais perceptibles :

Et la couleur du mur changea. La voix semblait venir de derrière. On ne savait pas si c'était le mur ou le paravent⁵⁸⁹.

Maintenant quelle voix m'appelle
Quelle douce voix appelle derrière le mur de droite⁵⁹⁰

et cette emprise désormais partielle, lacunaire, provoque le doute :

Toutes les portes sont fermées
Derrière quelqu'un écoute plaqué contre le mur⁵⁹¹

muraille ». (Monique Benoît, « Guillevic : une géométrie obsessionnelle », *Études littéraires*, Québec, Université de Laval, août 1972, p. 301).

⁵⁸⁷ « Ce souvenir », *Grande nature, Main d'œuvre*, p. 30-31.

⁵⁸⁸ « Le sang troublé », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 85.

⁵⁸⁹ « Quand on n'est pas de ce monde », *La Balle au bond, Main d'œuvre*, p. 66.

⁵⁹⁰ « La réalité immobile », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 86.

Le mur tourne
Il y a peut-être quelqu'un⁵⁹²

D'où l'émergence d'un sourd sentiment de crainte, qui amène le « je » poétique à se défier de ces murs :

La fenêtre éclaire
les bornes
les murs bas
les chemins dangereux⁵⁹³

derrière lesquels on ne sait quel danger peut surgir :

Au verso du mur le
grand chien qui hurle⁵⁹⁴
[...] où, entre les murs bas, flottent une odeur de gaz et l'idée du suicide, je
pense à quelque voyageur [...] ⁵⁹⁵

et dont la propension à accueillir les *ombres* — possible souvenir du mythe platonicien de la caverne — est comme le signe de cette capacité, comme pour le masque, à solliciter le regard tout en voilant la réalité :

L'ombre réfugiée contre le mur du fond⁵⁹⁶
Plus tard quand l'ombre se promène
Au fond où se dresse le mur⁵⁹⁷

C'est bien lorsqu'il est donné à voir « au fond », ou bien encore « en face » que le mur est le plus incisif ; c'est là qu'il délimite de la manière la plus radicale le champ visuel et aggrave l'effet pour ainsi dire coercitif de la perspective. La longueur de deux vers, striant la page ajourée du début d'un chapitre du *Voleur de Talan*, trahit une sourde véhémence :

On se sent attiré parfois par un plus grand espace
Le besoin de voir plus loin que le mur d'en face⁵⁹⁸

Ce mur frontal dont on compte plusieurs occurrences présente les aspects les plus variés : il est « toujours borgne »⁵⁹⁹, « dépoli »⁶⁰⁰, « lumineux »⁶⁰¹ ou au contraire « noir »⁶⁰². Mais, étant « sans fin », il n'en représente pas moins la limite absolue opposée à l'existence :

⁵⁹¹ « Galeries », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 125-126.

⁵⁹² « Les mots qu'on échange », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 283.

⁵⁹³ « Couleur des fenêtres », *Grande nature, Main d'œuvre*, p. 13.

⁵⁹⁴ « Bande de souvenirs », *Cale sèche, Main d'œuvre*, p. 471.

⁵⁹⁵ « Traquenard d'ombre », *Flaques de verre*, p. 123.

⁵⁹⁶ « Astres nouveaux », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 227.

⁵⁹⁷ « Lumières », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 202.

⁵⁹⁸ *Le Voleur de Talan*, p. 97.

⁵⁹⁹ « Le toit s'incline », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 132.

⁶⁰⁰ « Lumière », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 225.

⁶⁰¹ « Les degrés de froid et de fièvre », *Cale sèche, Main d'œuvre*, p. 462. L'analyse de R. Van der Linde insère l'image de ce « mur lumineux » dans une interprétation particulière du poème, où il serait une sorte de seuil franchi lors de la mort et révélateur d'un monde second, juxtaposé au monde réel de la scène intime décrite (R. Van der Linde, « Les degrés de froid et de fièvre et la théorie littéraire de Pierre Reverdy », *Neophilologus* (Amsterdam), vol. LXX, n° 2, April 1986, p. 185-193).

Quelquefois c'est une forme plus misérable sur la terre, une femme accroupie à quelque carrefour. Fantômes de l'esprit, être dépayés, tourbillons que le vent soulève et qui se cachent, c'est devant un mur sans fin, trop haut, trop éclairé, que se tient cette femme perdue qui s'enveloppe de ses deux mains, de ses deux bras démesurés⁶⁰³.

La situation d'un homme devant un mur infini
Sans aucune affiche⁶⁰⁴

Dans cette acception extrême, le mur recule jusqu'à l'horizon⁶⁰⁵ et clôt le monde à la manière d'une paroi géante, une « paroi du ciel qui [...] se distend »⁶⁰⁶ mais qui atteint, la nuit venue, la dure consistance de la pierre :

et si les ongles de ta comparaison griffent les murailles crasseuses de la nuit
[...]⁶⁰⁷

Cependant, et comme pour signifier l'infinité de la perspective, interdisant toute appréhension du monde qui serait une compréhension totale, le mur céleste, « mur blanc du jour »⁶⁰⁸ est parfois un « mur lézardé »⁶⁰⁹ qui engendre un fantôme de l'effraction :

Le bord de la terre qui craque
Les murs qui se défont⁶¹⁰

Ainsi, la fin du *Voleur de Talan* évoque un « mur dégradé » derrière lequel « une voix plus douce » se fait entendre ; celle-ci apparaît comme « l'appel d'un autre monde qui va s'ouvrir (au personnage) et que la conversion (à laquelle fait allusion la mention du cloître) lui a fait entrevoir⁶¹¹ :

Mais au fond du jardin près du mur dégradé où il
passe il sent la limite du cloître et de la liberté
et ses paupières se lèvent

Derrière c'est un autre ciel et une
voix plus douce qui monte
Un souvenir au lieu d'une prière⁶¹²

C'est là une autre caractéristique, qui rappelle ces lignes enserrant le monde reverdyen et « constamment traversées par un mouvement de fuite dérisoire »⁶¹³. De la même manière, les murs du paysage reverdyen n'opposent pas au « je » poétique une étanchéité invincible. L'usure du temps ou l'érosion dont semblent affectés le « vieux mur de pierres »⁶¹⁴ ou le

⁶⁰² « Cœur à cœur », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 124.

⁶⁰³ « Lumière dure », *Flaques de verre*, p. 113.

⁶⁰⁴ « Autres jockeys, alcooliques », *Les Jockeys camouflés, Plupart du temps*, p. 254.

⁶⁰⁵ Cf. « Homme assis », *Au soleil du plafond*, p. 26 : « Les murs sortent des lignes et coupent l'horizon ».

⁶⁰⁶ « Droit au corps », *Flaques de verre*, p. 154.

⁶⁰⁷ *Ibid.*

⁶⁰⁸ « Les bornes de l'oubli », *Flaques de verre*, p. 163.

⁶⁰⁹ « Vitesse des mots », *Flaques de verre*, p. 158.

⁶¹⁰ « La ligne des noms et des figures », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 238.

⁶¹¹ Michel Collot, *Horizon de Reverdy, op. cit.*, p. 51. Nous soulignons.

⁶¹² *Le Voleur de Talan*, p. 125.

⁶¹³ André Colombat, « L'écriture et l'espace du "je" dans la poésie de Pierre Reverdy », art. cit., p. 42.

⁶¹⁴ « Coup d'aile », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 170.

« mur couvert de mousse »⁶¹⁵, si elle apporte quelque note poétique supplémentaire, dit aussi leur friabilité, celle qui les rapprochait des fards ou bien encore du sable :

Les pierres sèches. Un mur détruit⁶¹⁶.
A pied le long du mur mal monté qui ruisselle
Et le champ contourné il faut aller plus loin⁶¹⁷
Sous les murs écroulés couverts de repentirs⁶¹⁸
Un mur dégradé longe la route⁶¹⁹

Il arrive aussi que la trame de la perspective se laisse deviner ou espérer à travers les failles que les murs comportent, que celles-ci soient simplement dénotées :

Et les rideaux tirés sur le mur qui se fend⁶²⁰
La brèche dans le mur
débordant sur
le chemin creux
tout près du calvaire trop vieux⁶²¹

ou bien transformées par métaphore, qu'il s'agisse de celles de la bouche⁶²² ou bien encore de la *plaie* :

[...] Tout le monde regarde et c'est au même endroit que le mur découvre sa blessure [...] ⁶²³.

L'étroite parenté métaphorique entre le mur, son réseau lexical — enceinte, paroi, façade — d'une part, et ses métaphores possibles — dos, masque — d'autre part, crée à partir de la figure matricielle de la *ligne* un entrelacs d'images, une tresse dont nous évoquerons un chaînon particulier, celui qui rassemble les *avatars paysagers du mur*.

On sait que la nature, « devenue pour nous obstacle et refus » selon Jean-Pierre Richard⁶²⁴, tient une place importante dans l'œuvre poétique de Reverdy, et celui-ci y a naturellement transposé cette propension du paysage à se déployer tout en ménageant ses « horizons internes »⁶²⁵ que seul révèle un point de vue. Les images récurrentes renouent avec l'étymologie du substantif « horizon », provenant du verbe grec *optζειν* qui signifie, au sens propre, « délimiter », « séparer », « diviser ». Les « fossés, les palissades ou les haies »

⁶¹⁵ « Honteux à voir », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 55.

⁶¹⁶ « Pour mourir », *La Balle au bond, Main d'œuvre*, p. 74.

⁶¹⁷ « Révolte d'amiraux », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 209.

⁶¹⁸ « Main-morte », *Plein verre, Main d'œuvre*, p. 392.

⁶¹⁹ « La peau du cœur », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 151.

⁶²⁰ « Vers la mer », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 121.

⁶²¹ « Bande de souvenirs », *Cale sèche, Main d'œuvre*, p. 471.

⁶²² Cf. *supra*, § 2.3.

⁶²³ « ...S'entre-bâille », *Flaques de verre*, p. 33.

⁶²⁴ Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne, op. cit.*, p. 15. L'auteur est sensible à la constitution d'une tresse d'images du mur, « paroi multiforme qui est, selon le cas, haie ou rivière, cloison ou porte, rue interposée, fenêtre close, rideau de pluie ou de brouillard, nuage [...] ».

constituent comme l'ont montré les recherches archéologiques des éléments délimitatifs naturels utilisés depuis toujours⁶²⁶. Ils constituent aisément, au sein du paysage, une gamme d'horizons secondaires, de figures dérivées du mur.

Parmi les avatars paysagers du mur figurent les *barrières* que Michel Collot envisage surtout comme des symboles de la séparation entre les morts et les vivants. « L'espérance eschatologique, écrit-il à propos du poème " Le mur de pierres ", est rendue inaccessible par l'intervention péremptoire des barrières »⁶²⁷. Les nombreuses occurrences de ce substantif dans la poésie de Reverdy permettent de les intégrer sans difficulté à un très riche champ lexical du voilement, de l'obstacle érigé pour dissimuler et non pour enfermer. La barrière, dont on compte douze occurrences dans *Main d'œuvre*, a cependant ceci de spécifique qu'elle entrave davantage la progression que la vue et appartient dès lors au réseau d'obstacles ou de pièges propres à la poésie reverdyenne. Elle est, en cela, plus proche du *parapet* dont on relève onze occurrences pour le même recueil, et elle diffère de l'ensemble regroupant rideaux, paravents, écrans ou tentures, dont les *haies* sont parfois les traductions géographiques les plus évidentes.

Comme pour le mur, la haie renvoie le « je » poétique à son emprise, notamment parce qu'elle lui soustrait la part cachée d'un monde accessible à autrui :

Et la voiture grince au détour du chemin qui finit sous la haie⁶²⁸
Un homme passe derrière la haie⁶²⁹

L'opacité de « la haie régulière des arbres »⁶³⁰ est évidente : pour mieux la souligner, le poète utilise une double épithète lorsqu'il reprend, dans le vers suivant, l'image de la « rangée profonde et droite des arbres »⁶³¹ dont l'aspect carcéral est brusquement révélé par une fuite éperdue au loin :

Peu à peu la voiture en flèche se dégage de la cage des troncs et
file sur la route humide qui craque entre les deux talus
entre les deux fossés⁶³²

Cette fonction de voilement se confond souvent avec celle de l'horizon, surtout lorsqu'il s'agit d'une haie de cyprès ou d'une « haie vive [...] qui flambe »⁶³³, images que sous-tend, comme le montre Michel Collot, une interrogation métaphysique⁶³⁴. L'aspect des

⁶²⁵ Michel Collot, « L'horizon du paysage », art. cit., p. 124.

⁶²⁶ Stéphane Lavigne, *Le Cadastre de la France*, coll. « Que sais-je ? », n° 3174, P.U.F., 1996, p. 6.

⁶²⁷ Michel Collot, *Horizon de Reverdy*, op. cit., p. 58.

⁶²⁸ « Le Flot berceur », *Cravates de chanvre, Plupart du temps*, p.351.

⁶²⁹ « Le monde devant moi », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 218.

⁶³⁰ « Voyageurs », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 316.

⁶³¹ *Ibid.*

⁶³² *Ibid.*

⁶³³ « Quelque part », *La Guitare endormie, Plupart du temps*, p. 283.

⁶³⁴ Michel Collot, *Horizon de Reverdy*, op. cit., p. 51, 97.

haies est parfois plus agressif, en raison de la présence d'épines⁶³⁵ qui en constituent une métonymie abondante et qui en défendent la pénétration comme le ferait un mur :

Les arbres sont extrêmement vivants et tous ces compagnons familiers
longent le mur démolí qui s'écrase dans les épines avec des rires [...] ⁶³⁶.

Un chemin détourné perdu dans les épines⁶³⁷

La haie s'insère alors dans un champ sémantique différent, celui des buissons ou des taillis, dissocié de l'horizon ; ainsi apparaissent au sein même du paysage des zones d'ombre, des îlots d'invisibilité que le poète relie volontiers aux « remparts » ou aux « fossés » :

Des chemins détournés des villes basses, d'où viennent des bruits sourds,
passent les taillis sombres contournant les remparts⁶³⁸.

Et les cris s'étendaient tout le long de la route
Les cris se déchiraient aux buissons des fossés⁶³⁹

et qui, comme les façades, donnent l'illusion de s'opposer au sujet en lui faisant face :

les landes délavées repliant leurs miroirs et les buissons noircis agitant des
images⁶⁴⁰

De la même manière, les *palissades* — celles, par exemple, « derrière lesquelles se tramaient des complots »⁶⁴¹ — possèdent cette fonction de voilement interne au paysage. Reverdy procède également par juxtaposition en les associant aux murs :

Et la foule accouplée tourne entre les trottoirs, les murs et une palissade
énorme qui monte se cacher dans l'ombre⁶⁴².

Ces quelques éléments paysagers complètent cette vaste isotopie du caché, de l'inaccessible, induite par les limites du regard inhérentes au positionnement du sujet. Sa cohérence traverse toute l'œuvre reverdyenne et provoque des rapprochements, tel celui liant dans une scène d'adieu les images d'une rue vue en perspective, d'une façade, d'un visage et d'une palissade, et qui clôt, en sept vers brefs que parcourt une assonance en /a:/ comme pour mieux en souligner la profonde unicité le poème " Haut terrain vague " :

La porte s'entre-bâille
La rue s'éloigne
Il n'y a plus rien

⁶³⁵ L'image de la haie épineuse est d'ailleurs souvent proche de celle du ciel ou de l'horizon, particulièrement dans *Main d'œuvre* où Reverdy utilise des métaphores à tournure génitive qui fixent ce rapprochement, telles les « épines du jour », les « épines du soir » (« Fonds secrets », « Cœur à la roue, *Ferraille*, p. 358 et p. 372), les « épines du matin » (« L'amour du monde », *Le Chant des morts*, p. 437).

⁶³⁶ « Après-midi », *Etoiles peintes, Plupart du temps*, p. 319.

⁶³⁷ « La bête prise », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p.186.

⁶³⁸ « Dehors », *Flaques de verre*, p. 51.

⁶³⁹ « Peut-être moi », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 179.

⁶⁴⁰ « Les images du vent », *Flaques de verre*, p. 135.

⁶⁴¹ « Autres jockeys, alcooliques », *Les Jockeys camouflés, Plupart du temps*, p. 255.

⁶⁴² « Joies d'été », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 83.

Seulement la façade
Le visage
Et la place d'un regard
La palissade⁶⁴³

L'orientation du paysage, c'est-à-dire cette structuration particulière qu'impose une appréhension partielle du monde, engendre ainsi une « part d'ombre du monde », expression envisagée jusqu'ici dans un sens plutôt littéral et que nous aborderons à présent dans sa vraie signification, celle qui renvoie aux lieux secrets et énigmatiques que recèlent nécessairement les limites du paysage reverdyen.

⁶⁴³ « Haut terrain vague », *La Guitare endormie, Plupart du temps*, p. 83.

3./ Les lieux cachés

Toutes les portes sont fermées
Derrière quelqu'un écoute plaqué contre le mur
Et le rideau qui tremble
retombe
Il te ressemble
Le centre se déplace⁶⁴⁴

Y a-t-il encore des lieux au-delà de toute limite, et peut-on concevoir un monde qui se déploierait indéfiniment, déborderait en permanence le sujet ? L'instauration de limites implique nécessairement, « là où l'espace *paraît s'interrompre*, à l'extrémité du paysage »⁶⁴⁵, une zone infinie et inconnue qui en parachève la structuration et ne se déploie que dans le néant. Interrogeant l'écriture narrative de Reverdy, Corinne Bayle observe ainsi que « les contes exaltent la volonté de savoir, de dépasser l'horizon »⁶⁴⁶, gageure que l'art de Reverdy ne peut relever sans renoncer à un agnosticisme de principe.

Or, celui-ci est peut-être la marque de l'écriture poétique reverdyenne, et à coup sûr une des conditions de la cohérence d'une poésie pour lequel le paysage, qui se déploie à partir d'un foyer, échappe nécessairement comme le temps à une connaissance qui serait totale, une *compréhension* qui en écraserait la fécondité :

Une preuve de la réalité des choses invisibles réside en ce qu'elles sont constamment en question, n'ayant jamais été vues, palpées, et qu'elles sont d'autant plus en question que l'intelligence s'étend, que l'esprit se perfectionne⁶⁴⁷.

C'est au contraire à partir de réseaux d'images entrecroisés, liant par exemple les portes et le ciel, que Reverdy parvient à constituer cette part d'ombre par laquelle il prépare une autre prospection poétique, celle qui tend à creuser — à la manière d'objets fractals ramifiés à l'infini — des failles à l'intérieur même du paysage ainsi « refiguré »⁶⁴⁸.

2.3.1./ Les portes du ciel.

Le motif de la porte qui imprègne profondément la poésie de Reverdy ne s'explique pas seulement par le cloisonnement de l'espace qu'il présuppose⁶⁴⁹ ; replacé dans la structuration spatiale qu'elle construit, il sous-tend une volonté d'effraction et engendre un scénario fantasmatique de l'accueil dans un lieu jusque-là inconnu ou interdit.⁶⁵⁰ :

⁶⁴⁴ « Galeries », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 126.

⁶⁴⁵ Michel Collot, *Horizon de Reverdy*, *op. cit.*, p. 52. Nous soulignons.

⁶⁴⁶ Corinne Bayle, « La dimension sotériologique de l'écriture dans les œuvres en prose de Pierre Reverdy », *art. cit.*, p. 37.

⁶⁴⁷ *Le Gant de crin*, p. 129-130.

⁶⁴⁸ V. Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, *op. cit.*, p. 157 *sqq.*

⁶⁴⁹ Cf. chapitre I^{er}, § 1.2.2.

⁶⁵⁰ « La porte symbolise le lieu de passage entre deux états, entre deux mondes, entre le connu et l'inconnu, la

Quand il sortait la porte lui paraissait s'ouvrir sous la seule poussée de la
volonté forte et il savait entrer dans un monde nouveau
Un autre monde qui n'était accessible qu'à lui seul⁶⁵¹.

La seconde phrase qui évoque les conceptions philosophiques modernes de l'existence semble empreindre le paysage de zones secrètes destinées à quelque appropriation. La porte apparaît ainsi comme le sas d'entrée vers des espaces particuliers, fondamentalement différents, qu'elle protège des intrusions :

La porte s'ouvre comme un œil
Et je regarde à l'intérieur
J'ai trop peur pour entrer
Et je ne sais que dire⁶⁵²

et qui signifient l'inviolabilité des lieux d'autrui⁶⁵³, lorsque de tels espaces constituent des territoires, c'est-à-dire des étendues non plus perçues mais habitées, possédées, conçues « à partir et autour d'un lieu »⁶⁵⁴.

Comme l'image du masque dont elle est sémantiquement proche, en sa qualité de seuil d'accès au territoire d'autrui, secret et intérieur, l'expression « devant la porte » qui en connote la défense est fréquemment reprise dans *Plupart du temps*, recueil où l'on en compte neuf occurrences et dont l'emploi se raréfiera par la suite⁶⁵⁵. À la fin du poème « Le voile du temps », l'expression précède l'évocation d'un inquiétant territoire dont la béance le rapproche de quelque lieu infernal :

Devant la porte par où les vieillards sont sortis il y a un trou et un voile de
neige qui tombe pour nous empêcher de voir. Le vent qui souffle nous fait trembler -
ou la peur qui vient des limites qu'on ne connaît pas⁶⁵⁶.

Sans doute la porte, au-delà de cette acception familière qui creuse au sein du paysage des lieux pour ainsi dire *défendus*, appartient-elle partiellement à la constellation d'images tissée autour du mur. La métaphore des clous acérés que Reverdy utilise pour évoquer son cheminement spirituel n'est pas sans rappeler la résistance blessante des épines :

*Toutes les portes précédemment interrogées se sont montrées ou fausses ou
de dimension trop exigües, ou donnant sur le vide. La religion en offre une plus
exigüe que toutes les autres. Mais, par cette fente, par ce couloir étroit, hérissé de*

lumière et les ténèbres [...]. Elle a une valeur dynamique, psychologique, car non seulement elle indique un passage, mais invite à le franchir. » (Jean Chevalier (sous dir.), avec la collab. de Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 618-619).

⁶⁵¹ *Le Buveur solitaire, Risques et périls*, p. 47.

⁶⁵² « Les regards qui changent », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 281.

⁶⁵³ V. supra, § 2.2.

⁶⁵⁴ Paul Zumthor, *La Mesure du monde*, op. cit., p. 78.

⁶⁵⁵ L'expression, dont on recense neuf occurrences dans *Plupart du temps*, ne figure qu'à cinq reprises dans *Main d'œuvre* (dont deux dans *Cale sèche* que Reverdy date de 1913-1914-1915) et est absente de *Flaques de verre*.

⁶⁵⁶ « Le voile du temps », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 84.

pointes acérées, apparaît une lueur non encore aperçue ailleurs. Il y a un vrai jour, là, qui fait pâlir le faux jour qui règne partout ailleurs⁶⁵⁷.

mais la porte a ceci de spécifique qu'elle a pour fonction, non d'arrêter, mais au contraire de signaler la voie de passage qu'elle dissimule. Comme le montre l'emploi métaphorique du verbe *interroger*, les portes offrent et représentent, dans cette acception, des choix successifs, facilitant ainsi une spatialisation du temps où le *soir* se confond avec quelque lieu apaisant :

Peut-être
En avançant
Trouvera-t-on le soir
Derrière la porte⁶⁵⁸

et le ciel, qui descend plus lourd sur l'arbre qui se dresse, ouvre une porte basse par où tombe le soir⁶⁵⁹.

et où la fuite centrifuge du monde réduplique une éternité inaccessible :

À présent il s'agit d'aller doucement jusqu'à la prochaine borne où notre destin doit sombrer⁶⁶⁰.

Sous les bornes du temps cachées à l'horizon⁶⁶¹

L'image de la porte comme *issue* vers d'inaccessibles lieux — dans une perspective quasi-eschatologique — s'impose alors avec force dans maintes images qui apparaissent parfois comme des réminiscences de la métaphore biblique de la « porte du ciel »⁶⁶² qui accueille :

La porte des nuages tourne et ouvre le ciel⁶⁶³

Un poème de *Flaques de verre* offre ainsi une fulgurante image christique où la porte désigne clairement la voie d'accès à « l'espace », lieu quasi-mythique sur lequel le regard semble subitement buter sur d'insaisissables « formes mortes » :

Mais, surtout, le front troué par les épines, le cœur d'où sort la flamme et les yeux éplorés — le regard frappe au ciel et la porte qui s'ouvre laisse entrevoir l'espace où remuent les formes mortes sur les chemins tracés par un doigt lumineux⁶⁶⁴.

Ces « chemins » célestes, lieux qui redoublent les innombrables lieux terrestres que l'œuvre reverdyenne donne à voir, ne constituent que les indices, les traces d'un monde qui échappe à la compréhension : dès l'évocation d'un « espace » céleste, la fin du paragraphe ajoute une proposition relative et deux compléments circonstanciels, comme pour imiter le

⁶⁵⁷ *Le Gant de crin*, p. 6.

⁶⁵⁸ « L'ombre du souffle », *Pierres blanches*, *Main d'œuvre*, p. 260.

⁶⁵⁹ « Et s'en aller », *Flaques de verre*, p. 79.

⁶⁶⁰ Lettre à Jean Rousselot du 23 décembre 1952, in *Lettres à Jean Rousselot suivies de Jean Rousselot*, *Pierre Reverdy, romancier ou quand le poète se dédouble*, Limoges, Rougerie, 1973, p. 54.

⁶⁶¹ « Vers là-bas », *Sources du vent*, *Main d'œuvre*, p. 184.

⁶⁶² Genèse, 28, 17 ; Jn, 10, 9.

⁶⁶³ « Le nom des ailes », *Grande nature*, *Main d'œuvre*, p. 19.

⁶⁶⁴ « L'homme aux étoiles », *Flaques de verre*, p. 139.

trajet d'une pensée qui suit le regard sans pouvoir saisir ce qu'elle trouve, lorsqu'elle s'arrête à ce « doigt lumineux »⁶⁶⁵. La parole poétique, elle-même, fait ce qu'elle énonce : elle découvre au terme de cette ascension continue une métonymie métaphorique évoquant tout à la fois l'être divin qui désigne le chemin du salut et un rayon solaire, rappelant « l'aurore aux doigts de rose »⁶⁶⁶, avec pour cette seconde image une possible hypallage formée par le transfert de l'adjectif *lumineux*, attendu pour les « chemins », sur le « doigt ».

L'image de lieux mythiques et inaccessibles, sans être profondément inscrite dans la poésie de Reverdy, en constitue une force motrice qui signe l'emprise irrémédiable et entravante du sujet dans le monde. D'une certaine manière, l'interrogation métaphysique qui la sous-tend accompagne l'écriture, une écriture qui vibre et s'enrichit d'un questionnement qui s'épuiserait à se résoudre.

Le mythe religieux du paradis céleste, que la poésie de *Flaques de verre* cultive — et dont celle de *Ferraille*, plusieurs années après, semble parfois dénoncer la vanité — donne de ce fait lieu à une rêverie dans laquelle le ciel prend parfois l'aspect d'un visage humain :

Avec les mains les nuages bourdonnants s'écartaient des cheveux mis à plat
d'un revers d'ongle, sous le tuyau du vent qui passait entre les deux montagnes et à
l'angle des champs⁶⁶⁷.

Les sensations sonores contribuent à cette interprétation poétique. Le « je » poétique entend des « voix célestes »⁶⁶⁸, évoque un « téléphone céleste »⁶⁶⁹, et le vent qui surgit de l'orage est « chargé du bruit des voix perdues »⁶⁷⁰.

Le ciel devient ainsi le réceptacle des âmes mortes, le lieu d'exil des disparus dont le visage ou la voix continuent de parvenir sur terre. Dans « Pièges du vent »⁶⁷¹, le « je » poétique assiste ainsi au départ vers le ciel de marins qui « ne reviendront pas ». Dans un autre poème, « toutes ces têtes moissonnées sur la terre reparaissent sur un fond de ciel plus sombre »⁶⁷².

⁶⁶⁵ Pour Robert Kenny, le ciel symbolise un vaste asile que le poète *ne peut atteindre*, mais il peut apercevoir, dans la transparence des flaques d'eau, l'image d'étoiles lointaines: « *The heavens symbolise " un vaste asile " (LM, 130) which the poet cannot reach ; but he can glimpse, in the transparent puddles, an image of distant stars* » (Robert Kenny, « Pierre Reverdy and the Tortured Heart : An Aspect of his Imagery in *Ferraille* », art. cit., p. 213). Nous soulignons.

⁶⁶⁶ « Circonstances de la poésie », *Sable mouvant...*, p. 115-116.

⁶⁶⁷ « Vers le ciel », *Flaques de verre*, p. 65.

⁶⁶⁸ « Murmure des pensées », *Flaques de verre*, p. 125.

⁶⁶⁹ « Vers le ciel », *Flaques de verre*, p. 65.

⁶⁷⁰ « Tout s'envole », *Flaques de verre*, p. 141.

⁶⁷¹ « Pièges du vent », *Flaques de verre*, p. 53.

⁶⁷² « Lumière dure », *Flaques de verre*, p. 113. L'image doit être rapprochée de celle de « la faux de l'arc-en-ciel » (« ...s'entre-bâille », *Flaques de verre*, p. 33).

Le ciel en devient paradoxalement plus vivant, comme l'est le personnage aperçu « là-haut, sur le piédestal des nuages »⁶⁷³, incitant le poète à imaginer que la rosée soit « la sueur du ciel »⁶⁷⁴, comme si ce dernier, par une porosité des êtres à leur habitat, en avait absorbé les fonctions vitales. La poésie de Reverdy tend à faire du ciel une limite, qui enclot l'espace représenté, dont elle nie la finitude sans rien révéler de ce qu'il y a au-delà : un lieu énigmatique, situé au-delà des apparences, où se porteraient regards et émotions et vers lequel se dirigeraient et se dissoudraient les êtres disparus.

Pour Jean Pierrot, la poésie reverdyenne déploie une « boulimie d'espace »⁶⁷⁵ dont il met en évidence la dynamique, alternant phases de complétude et « course à l'élargissement ». Cette dernière ne peut être apaisée et rend, en raison de la présence de lieux infinis, l'habitation insupportable, carcérale. À l'appui de sa thèse, Jean Pierrot cite très justement cette note d'*En vrac* :

L'infini, Dieu, est comme une droite sans limite, le fini comme un cercle. Et c'est dans ce cercle que l'homme péniblement, se meut.

Il n'y pas d'autre lien entre ce cercle et la droite qu'un inextinguible besoin d'expansion chez l'homme qui supporte mal la limite du cercle et s'acharne au problème qui consisterait à en sortir. Il ira bientôt dans les astres, mais les astres sont aussi dans le cercle et il risque d'y éprouver à la longue la même impression d'étroitesse et d'étouffement [...] ⁶⁷⁶.

Si tant est que la poésie soit aussi l'expression d'une expérience de l'existence, la découverte et la création d'un rapport au monde par la langue, et en dépit de la tension que semble traduire ces réflexions, il nous semble aussi que les lieux cachés, parce qu'ils sont asymptotes à la pensée et à la vision, viennent pour ainsi dire parfaire la structuration du « paysage » reverdyen et stabilisent le rapport du sujet au monde dans une aporie féconde.

La tension entre le « cercle » et la « droite » aboutit ainsi à un équilibre, et l'incapacité à comprendre le monde en devient, paradoxalement, apaisante :

La terre est une tête au visage invisible et fermé. Le ciel, un visage, toujours ouvert, qui rit ou qui se fâche, mais en quoi l'homme trouve toujours à qui parler⁶⁷⁷.

2.3.2./ Des lieux indicibles.

C'est en éprouvant les limites du langage que le poète parvient, précisément, à dire l'incapacité à comprendre le monde. Certains choix narratifs, délibérément lacunaires, procèdent de cette stratégie, de sorte que « la plupart du temps, le conteur, à travers un récit

⁶⁷³ « Plus lourd », *Flaques de verre*, p. 29.

⁶⁷⁴ « Au point du Nord », *Flaques de verre*, p. 91.

⁶⁷⁵ Jean Pierrot, « La paroi et l'abyme. Remarques sur l'espace reverdyen », art. cit., p. 25.

⁶⁷⁶ *En vrac*, p. 239.

⁶⁷⁷ *Le Livre de mon bord*, p. 40.

elliptique, incomplet, manifeste son impuissance »⁶⁷⁸. Dès lors qu'il s'agit de désigner ce qui nous échappe, la valeur poétique du vocabulaire choisi est primordiale, incitant Reverdy à privilégier, par exemple, des adjectifs substantivés — « le vertigineux désir de l'illimité »⁶⁷⁹ — ou des expressions périphrastiques — « tout ce que Dieu a créé d'important est caché »⁶⁸⁰.

L'emploi de termes allusifs contribue à cette isotopie de l'indicible et de l'au-delà. Le substantif *doublure*, par exemple, est suffisamment imprécis dans la mesure où il situe mais ne décrit pas ; il connote parfaitement un envers secret du monde, et c'est bien ainsi qu'il figure les lieux cachés tout en étant significativement rapporté à la mort et au temps qui s'écoule :

J'ai mis longtemps à me décider entre la vie et la mort
Entre l'endroit réduit et la doublure⁶⁸¹

Grimaces du soleil dans les yeux qui s'effacent
Derrière la doublure plus claire des nuages⁶⁸²

N'en a-t-on pas assez perdu de ces têtes de mort entre les fentes des
doublures ?⁶⁸³

De même, l'évocation de *plis* célestes, redoublant ceux du mur⁶⁸⁴ ou du ravin⁶⁸⁵, et qui entrent comme pour la doublure en résonance avec l'image-source du tissu, déploie comme chez Henri Michaux toute une rêverie de zones secrètes, en creux, et semble dessiner quelque inépuisable multitude de lieux internes :

Que le nombre déroule
Aux noms qui sont partis
Dans les plis des nuages
le visage inconnu⁶⁸⁶

Et sous les plis trop lourds du nuage emporté
La voile toute neuve⁶⁸⁷

Il y a le temps roulé sous les plis de la voûte⁶⁸⁸

Dans un poème de *Pierres blanches*, le « je » poétique ne cesse d'opposer au lieu d'emprise du poème — ce « là » qui situe l'espace-temps de la parole dès le premier vers — à un endroit que l'image centrale d'une « barrière » de cyprès, soulignée par le graphisme en italique, rapproche de quelque lieu d'après la mort. Très significativement, le poème préserve

⁶⁷⁸ Corinne Bayle, « La dimension sotériologique de l'écriture dans les œuvres en prose de Pierre Reverdy », art. cit., p. 37.

⁶⁷⁹ *Le Gant de crin*, p. 131.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 128.

⁶⁸¹ « Une seule vague », *Plein verre, Main d'œuvre*, p. 387.

⁶⁸² « Tendresse », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 332.

⁶⁸³ « La liberté des mers », *La Liberté des mers*, p. 41.

⁶⁸⁴ « Coup d'aile », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 170.

⁶⁸⁵ « Train de vie », *Bois vert, Main d'œuvre*, p. 525.

⁶⁸⁶ « Les traits du ciel », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 90.

⁶⁸⁷ « La bête prise », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 186.

⁶⁸⁸ « Tendresse », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 332.

le mystère de ce lieu sur lequel il se focalise au point de s'y projeter imaginativement, en ne le désignant qu'au moyen de l'adverbe « là-bas » :

Là-bas où il peut aussi faire jour⁶⁸⁹

puis « derrière » :

On se retrouvera sur le sable
Derrière les rochers⁶⁹⁰

puis par la reprise et l'addition de ces deux adverbes :

Quand nous serons partis là-bas derrière⁶⁹¹

L'emploi de déictiques permet de s'en tenir à l'allusion, au sous-entendu, et pérennise l'emprise du « je » poétique en deçà de ces espaces que le héros du *Voleur de Talan* tente de rejoindre mentalement :

Et la tête entre les mains je regarde tout ce qui doit vivre au soleil là-bas
derrière⁶⁹²

De la même manière, l'emploi de l'adjectif indéfini *quelque* trahit l'incapacité à identifier ce qui s'y passe :

Mais il y a une barrière
Quelque chose vient de tomber
Là-bas derrière⁶⁹³

Derrière la montagne il devait se passer quelque drame où les oiseaux
jouaient le principal rôle⁶⁹⁴.

Le poème « Ronde nocturne » participe de cette épreuve des limites du langage. Entièrement construit sur l'intuition d'une mise en contact secrète et quasi-magique de deux mondes, un terrestre et un céleste, ses deux premiers vers en préparent, non sans humour, le moment :

Le timbre vient de loin
Les mondes se rapprochent⁶⁹⁵

et ce « rapprochement » qui provoque alors maints échanges tactiles — étoiles allumant les cheminées transmues en bougies, nuages faisant remuer les cloches — donne lieu à un phénomène de transfert d'êtres d'un monde à l'autre, sans que rien ne soit révélé sur cet espace céleste, une escalade dont Reverdy, comme le note Michel Collot, « dénonce lui-même

⁶⁸⁹ « Mémoire », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 257.

⁶⁹⁰ *Ibid.*

⁶⁹¹ *Ibid.*

⁶⁹² *Le Voleur de Talan*, p. 88.

⁶⁹³ « Le monde devant moi », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 218.

⁶⁹⁴ *Mirage, La Peau de l'homme*, p. 166.

⁶⁹⁵ « Ronde nocturne », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 182.

le caractère métaphorique (" artificiel ") »⁶⁹⁶ en renouant avec la mise à distance par laquelle il ouvrait le poème.

Si l'essentiel du monde nous demeure incompréhensible, inaccessible, il n'en demeure pas moins puissamment attractif : le « prière d'insérer » que l'éditeur a mis en tête du recueil *Risques et périls* place l'ensemble des contes sous le signe d'une rêverie du départ vers l'inconnu par la seule force de l'écriture. Le thème du départ « se charge (alors) d'un désir, d'un appel, d'un pressentiment de l'Inconnu, de l'Autre, de ce qui est nouveau et inédit »⁶⁹⁷ au point d'incarner — à travers le scénario poétique récurrent d'un voyage maritime — une allégorie de cette quête impossible de lieux cachés de plus en plus idéalisés :

Il doit y avoir des ports d'une nouveauté prodigieuse, des criques magnifiques, pleines de beauté, palpitantes et silencieuses comme des royaumes dans le désert⁶⁹⁸.

Bien que le ciel constitue communément une représentation privilégiée de ces lieux ineffables, d'autres figurations permettent d'en saisir l'essence, comme le désert dont la viduité et l'apparente infinité sollicite l'imaginaire. Ce « lieu dépouillé, lieu-à-venir, espace proche et lointain empli de mystères, horizon quasi-inaccessible, *beaucoup plus de l'ordre de la pensée que de celui de la réalité* »⁶⁹⁹ a apparemment servi d'image matricielle à *Sable mouvant* ; la première séquence tend à confondre le ciel et le désert dans une même capacité à accueillir l'illusion visuelle dont personne n'est dupe :

Cheval perdu dans l'air
Après la cavalcade
Mirages du désert
Oasis ou cascade⁷⁰⁰

et l'image du désert peut dès lors être efficacement rapprochée de celle de « plis plus clairs », sur un fond de « gouffre », inscrivant une isotopie de l'indicible et du caché au cœur même du paysage :

Sur le milieu du gouffre d'air
L'épais rideau
Des plis plus clairs
Des nuages lourds
Le désert⁷⁰¹

⁶⁹⁶ Michel Collot, *Horizon de Reverdy*, op. cit., p. 70.

⁶⁹⁷ Jean-Pierre Jossua, « Le départ comme thème liminaire chez Pierre Reverdy », art. cit., p. 128.

⁶⁹⁸ « *La seule planche de salut...* », *Risques et périls*, p. 6.

⁶⁹⁹ Rachida Saïgh Bousta, « Désert en fiction », in Jean Ferrari et Jacques Poirier (sous dir.), *Le Désert*, Actes du colloque international de Dijon des 3, 4 et 5 avril 2000, coll. « Figures », Cahiers du Centre de Recherches sur l'image, le symbole et le mythe, n° 25, Editions Universitaires de Dijon, 2002, p. 109. Nous soulignons.

⁷⁰⁰ *Sable mouvant*, p. 67.

⁷⁰¹ « Terre », *Pierres blanches*, *Main d'œuvre*, p. 306.

2.3.3./ Gouffres et tournants : l'expansion radiaire du temps.

L'aporie qui domine l'appréhension reverdyenne du monde inspire quelques motifs récurrents, qu'il faut distinguer d'autres réseaux de signifiés en raison d'un trait sémantique qui leur est spécifique : les *gouffres* désignent des limites qui incisent le paysage en y créant des surplombs menaçants, substituant à l'invisibilité totale des espaces d'au-delà de l'horizon d'énigmatiques et profondes ténèbres.

L'horizon est certes assimilé à un gouffre, à une « corniche cosmique »⁷⁰², mais il se donne à voir comme un « gouffre sans fond »⁷⁰³ et « ce lieu est en fait un non-lieu »⁷⁰⁴. Différentes sont les entrées de lieux cachés creusés au cœur de la matière, créant l'infini à l'intérieur du paysage dans une perspective toujours fuyante, non plus horizontale ou ascensionnelle mais, si l'on veut, involuée, préfigurant parfois la « topologie fictionnelle »⁷⁰⁵ de l'œuvre borgésienne dont les « lieux et (les) objets étranges » ont pour point commun « d'être travaillés par l'Infini ou l'Innombrable, l'Indéfini »⁷⁰⁶.

Ces gouffres inquiétants ont pour attributs naturels une noirceur susceptible de contaminer l'ensemble du paysage :

C'est la brise du large et l'esprit plus léger devant les gouffres noirs où la mer plaintive et menaçante se balance. Les buissons ardents deviennent noirs, les trous dans les rochers et sur la terre ont éteint leurs regards⁷⁰⁷.

ou bien encore incarnent une énigme menaçante :

Il y a des gouffres et des pièges. Des remous où risquent de sombrer et l'amour et l'esprit⁷⁰⁸.

Et mon désir glissait sur la route du temps
Aride au bord du mystère des gouffres⁷⁰⁹

mais c'est dans son dernier poème, *Sable mouvant*, que Reverdy va offrir l'image la plus saisissante d'une tentative d'exploration que submerge la terreur d'être allé trop loin. Les premières séquences du texte évoquent la structure même des paysages poétiques reverdyens : à l'horizon absolu deviné au bout du « désert » ou de la mer rencontrée dès la sortie du port, s'ajoutent les images d'obstacles, d'« horizons internes » — oasis, bois, labyrinthe « plein de broussailles et d'épines », cloisons — déployés sur un axe horizontal. À deux reprises, le départ vers l'au-delà est donné comme décevant :

⁷⁰² Michel Collot, *Horizon de Reverdy*, op. cit., p. 53.

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 52.

⁷⁰⁴ *Ibid.*

⁷⁰⁵ Jean-Pierre Mourey, « Microcosmes et labyrinthes chez Jorge Luis Borges : l'espace au fil de l'écriture », in Bruno Duborgel (sous dir.), *Espaces en représentation*, op. cit., p. 37.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁷⁰⁷ « La bonne piste », *Flaques de verre*, p. 111.

⁷⁰⁸ « Les bornes de l'oubli », *Flaques de verre*, p. 163.

⁷⁰⁹ « Attente », *Ferraille*, p. 351.

Je suis sorti du port
Par un étroit passage
Et je rentre à la mort
Démuni de bagage [...]

Je m'étais engagé beaucoup trop loin déjà
Dans les méandres de ce sinistre labyrinthe
Plein de broussailles et d'épines⁷¹⁰

Alors que les deux premières séquences, constituées de quatrains d'hexamètres à rimes croisées, semblaient avoir imprimé un rythme régulier au poème, celui-ci est soudainement déstabilisé : la diction se fragmente, laisse apparaître deux vers isolés ; des créneaux bousculent l'alignement gauche du texte, dont le vocabulaire — tremblement, frisson, fragment — est pour ainsi dire contaminé par cette désagrégation. L'adversatif *mais* ouvre alors la séquence d'une chute dans un gouffre « dont l'identité, observe Michel Collot, est assez clairement désignée par la description initiale »⁷¹¹ :

Mais tout avait craqué

La terre était fendue
Comme une énorme bouche
Une immonde crevasse aux lèvres boursoufflées
Et
arrêté entre les amygdales
d'un monstrueux gosier
j'étais coincé

L'air était trop humide
et tiède là-dedans⁷¹²

Précisément, la métaphore sexuelle est à l'origine d'un symbolisme trop appuyé — peu habituel chez l'auteur — pour en limiter l'interprétation à un scénario fantasmatique de type œdipien. Michel Collot évoque à juste titre une véritable « contre-naissance »⁷¹³, mais celle-ci sera dès lors une remontée impossible dans le temps matriciel des origines, comme est impossible ce débordement du temps au-delà de la mort que représenterait une incursion dans les espaces célestes⁷¹⁴.

S'appuyant sur le dualisme du *Yin* et du *Yang* opposant aspect terrestre et céleste, aspect féminin et masculin, la conjonction des images du gouffre et du ciel dessine alors une

⁷¹⁰ *Sable mouvant*, p. 67.

⁷¹¹ Michel Collot, *Horizon de Reverdy*, *op. cit.*, p. 137.

⁷¹² *Sable mouvant*, p. 68.

⁷¹³ Michel Collot, *Horizon de Reverdy*, *op. cit.*, p. 136.

⁷¹⁴ Jacques Audet, commentant le poème « L'homme et le temps » (*Cœur de chêne, Plupart du temps*, p. 339) observe très justement que l'apparition d'un temps objectif, à travers le symbolisme du cadran, « semble conjoint à l'écrasement de l'homme sur la terre, alors que l'oiseau poursuit sa perte dans le vent et l'espace immense » (Jacques Audet, « " L'acier des minutes " : le temps dans un poème de Reverdy », *Etudes françaises*, Presses de l'Université de Montréal, vol. 33, n° 2, automne 1997, p. 97). Le poème se clôt effectivement sur deux hexamètres formant une clausule, qui distendent brutalement l'espace sur un axe vertical, opposant « l'homme trop près du sol » à « l'oiseau perdu dans l'air ». À la relecture, tout le poème semble construit en fonction d'une dispersion chronologique du monde, d'une expansion que le deuxième vers — « Le monde est creux » — éclaire

véritable spatialisation du temps. Celui-ci est pleinement impliqué dans une expansion radiaire que crée l’emprise du sujet, le lieu d’affleurement devenant ce présent insaisissable, « vibration tumultueuse de la sensibilité au contact du réel qui la submerge, l’étouffe ou l’éblouit »⁷¹⁵.

Dans cette acception, le motif du *tournant* — auquel fait écho tout un réseau sémantique où s’insèrent le *coude*⁷¹⁶, l’*angle*⁷¹⁷ ou le *virage*⁷¹⁸ — exploite pleinement la polysémie d’un signifiant dont le sens propre — les « routes qui bifurquent »⁷¹⁹ — et le sens figuré — inflexion décisive dans le cours des événements — renvoient respectivement comme pour le substantif *perspective* à l’espace et au temps. Le poète se souvenant que « les significations *sont plus ou moins* abstraites, c’est-à-dire situées à plus ou moins grande distance de ce que révélerait une observation immédiate »⁷²⁰, réinvente un rapport au monde en confondant le lieu géographique, partie situable de l’espace, et sa transposition métaphorique, moment repérable entre tous dans le futur.

Le motif du tournant, qui ouvre *La Balle au bond*⁷²¹, *Sources du vent*⁷²² ou bien encore *Ferraille*⁷²³, exprime pour Gérard Bocholier l’impossibilité de maintenir une démarche certaine et univoque, et impose au contraire l’idée d’un tâtonnement rendu nécessaire par les « contrariétés »⁷²⁴. Le substantif *tournant* fonctionne ainsi comme une syllepse :

La fatigue m’attaque à ce nouveau tournant⁷²⁵.

Le pont jette son dos et l’homme s’agenouille au secours du passant. On revient des échos du monde et de la fête à ce mauvais tournant⁷²⁶.

et creuse ainsi le paysage d’une infinité d’espaces-temps éventuels auxquels l’écriture poétique simule l’accès. La « nuit mouillée qui jaillit du tournant »⁷²⁷ fait pénétrer le lecteur, « après la poussée du murmure non rythmé du premier vers », dans « l’oscillation régulière » des vers mesurés 8/8/8/8/8⁷²⁸, et l’image est intimement liée, ailleurs, à un déploiement

de manière singulière.

⁷¹⁵ *En vrac*, p. 141.

⁷¹⁶ « Attente », « Cascade », « Fonds secrets », *Ferraille, Main d’œuvre*, p. 351, 353, 357.

⁷¹⁷ « Déroute », *Ferraille, Main d’œuvre*, p. 330.

⁷¹⁸ « Marche », *Sources du vent, Main d’œuvre*, p. 200.

⁷¹⁹ « Déroute », *Ferraille, Main d’œuvre*, p. 329.

⁷²⁰ Vincent Nyckees, *La Sémantique, op. cit.*

⁷²¹ « C’est le chemin fantasque qui tourne vers la voûte abritée dans un coin bleu et vert [...] » (« Courte vie », *La Balle au bond, Main d’œuvre*, p. 41).

⁷²² « Et dans la nuit mouillée qui jaillit du tournant / des voix rugueuses qui se plaignent » (« Chemin tournant », *Sources du vent, Main d’œuvre*, p. 81).

⁷²³ « Le cœur tournant », *Ferraille, Main d’œuvre*, p. 327.

⁷²⁴ Gérard Bocholier, *Le Phare obscur, op. cit.*, p. 102.

⁷²⁵ « À travers les signes », *Ferraille, Main d’œuvre*, p. 365.

⁷²⁶ « Poursuite à temps », *Flaques de verre*, p. 43.

⁷²⁷ « Chemin tournant », *Sources du vent, Main d’œuvre*, p. 81.

⁷²⁸ Michel Deguy, « Pour Reverdy », préface de *Sources du vent, précédé de La Balle au bond*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1971, p. 11.

spatial, semblable à une éclosion végétale, et qui n'est pas sans évoquer le « point source husserlien ou point d'ouverture »⁷²⁹ dont Jacques Garelli offre une représentation graphique lorsqu'il étudie le surgissement et la sédimentation progressive du poème :

Quand le rosier éclate dans la plaie saignante du tournant, à l'orée des précipices infinis du monde déployé⁷³⁰.

L'écriture poétique de Reverdy impose donc une *Weltanschauung* pour laquelle le paysage recèle d'infinis lieux secrets, capturant le temps, creusant et ramifiant la perspective comme le montre l'exemple particulier de ce non-lieu absolu qu'est le reflet spéculaire.

2.3.4./ Miroirs.

Plus proches que les espaces infinis du cosmos ou du désert, mais d'une fallacieuse profondeur, les miroirs offrent parfois l'apparence d'insondables gouffres. Sans doute est-ce dû avant tout au fait que « le reflet fait surgir au-delà du miroir la sensation d'un arrière-monde immatériel et invite le regard à une traversée des apparences »⁷³¹. D'où ces rapprochements avec quelque abîme où règnent le froid, la mort et le silence :

Sur le mur opposé au côté de la glace — le gouffre noir, gelé où règnent le vide et le silence menaçants, la possibilité de toutes les morsures — m'apparaissent les paysages réjouis et souriants de rayons de soleil, de cloches lumineuses, de cris filant le long, de couleurs détachées de trombes claires sur un ciel trop chargé⁷³².

La planéité du désert, sur lequel la réverbération de la lumière provoque l'apparition de mirages⁷³³, ainsi que celle du ciel arrêtant le regard rappellent pour cette raison la surface polie du miroir. Ce dernier symbolise à sa manière un horizon infranchissable en opposant au sujet un reflet qui le repousse et l'exclut. Evoquant l'image du « miroir sans tain » du poème initial de *Ferraille*, Robert Kenny rappelle la comparaison utilisée par Reverdy dans *Le Gant de crin* où le tain sombre joue le rôle du mal, d'un « fonds noir en nous », sans lequel « le pur cristal [...] se laisse traverser seulement par la lumière »⁷³⁴ et compare le ciel de *Ferraille* à un « miroir terni, impénétrable »⁷³⁵, ce même ciel dont le sol reflète ailleurs la surface insondable :

J'ai marché dans les flaques de verre
qui reflétaient le ciel

⁷²⁹ Jacques Garelli, *Le Recel et la dispersion*, op. cit., p. 95.

⁷³⁰ « Au point du nord », *Flaques de verre*, p. 91.

⁷³¹ Sabine Melchior-Bonnet, *Histoire du miroir*, Imago, 1994, p. 103.

⁷³² « L'Âme et le corps superposés », *Flaques de verre*, p. 93.

⁷³³ V. *Sable mouvant*, p. 67.

⁷³⁴ *Le Gant de crin*, p. 86.

⁷³⁵ « In *Le Gant de crin* Reverdy had spoken of the soul as an insilvered mirror which would not reflect the opaque earthly self but would allow the free passage of divine light, bringing a vision of a transparent self, purified in God (GC, p. 86). But here the celestial mirror is tarnished and impenetrable and desire is extinguished. » (Robert Kenny, « Pierre Reverdy and the Tortured Heart: An Aspect of his Imagery in *Ferraille* », op. cit., p. 215).

Le miroir évoque également l'accès à un espace intime ; il est le lieu d'un dédoublement, un « espace potentiel où le sujet se déguise et entre en relation avec ses fantasmes »⁷³⁷, défait son identité :

Devant la glace on n'est pas seul
Mais il n'y a qu'une voix
Et deux bouches qui rient⁷³⁸

mais la perte de contact avec le réel, enfermant le sujet dans une relation narcissique sans issue qui l'amène à éprouver cette « réflexivité du sensible » que le miroir « traduit et [...] redouble »⁷³⁹, desserre son emprise sur le monde, le clôt sur lui-même en une tentative qui s'avère aussi vaine que celle qui cherchait à investir la conscience d'autrui :

Au fond de la salle une image connue se dresse. Sa main tendue va vers la sienne. Il ne voit plus rien que ça ; mais il se heurte, tout à coup, contre lui-même⁷⁴⁰.

Rebelle à toute investigation ou à toute appropriation, l'espace spéculaire qui refuse « la distinction rigide du réel et de l'imaginaire »⁷⁴¹ acquiert une valeur poétique intense. Pour Mary Ann Caws, « le thème de la glace/miroir hante toute la poésie de Reverdy »⁷⁴² et Renée Riese-Hubert estime que « les musiciens [...], (le) petit saltimbanque [...], et même le patineur céleste qui disparaît mais dont l'image se conserve dans une glace *font entrevoir un autre univers* »⁷⁴³, formule qui rapproche les espaces spéculaires des gouffres ou des tournants, distribuant à la manière d'un objet fractal des seuils d'accès à plusieurs échelles au sein du paysage reverdyen.

Le poète imagine alors une nouvelle modalité de captation du temps, dont l'expansion radiaire — déjà décelable dans « Plus profond » avec l'évocation des « souvenirs lointains »⁷⁴⁴ car inscrite dans un champ visuel — serait gauchie non seulement par les tournants mais aussi par ces miroirs qui en contrarient la fuite comme autant de lieux susceptibles de piéger son avancée. Reverdy exploite à plusieurs reprises la polysémie du substantif *glace*, qui forme une syllepse récurrente en suggérant une pérennisation du passé :

⁷³⁶ « Mon cœur de verre », *Cale sèche, Main d'œuvre*, p. 490.

⁷³⁷ Sabine Melchior-Bonnet, *Histoire du miroir, op. cit.*, p. 181.

⁷³⁸ « Le toit s'incline », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 132.

⁷³⁹ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit, op. cit.* p. 33.

⁷⁴⁰ « Face à face », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 52.

⁷⁴¹ Sabine Melchior-Bonnet, *Histoire du miroir, op. cit.*, p. 181.

⁷⁴² Mary Ann Caws, *La Main de Pierre Reverdy*, Genève, Droz, 1979, p. 58. Le concept de « thème » revêt ici un sens très large, impliquant non seulement les réseaux de signifiés mais aussi les jeux de signifiants, de structuration textuelle et visuelle, et surtout les interrogations métapoétiques qui se dégagent de l'œuvre.

⁷⁴³ Renée Riese-Hubert, « L'évolution du poème en prose dans l'œuvre de Reverdy », *Hommage à Pierre Reverdy, Entretiens sur les lettres et les arts*, Rodez, Subervie, 1961, p. 56. Nous soulignons.

⁷⁴⁴ « Plus profond », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 123. Cf. *supra*, § 1.1.

Amis enfermés dans la glace⁷⁴⁵
Loin dans le désespoir
J'aurai le visage enfoui dans la glace⁷⁴⁶

ou bien encore, dans le poème justement intitulé « Pendule », la capture d'un instant précis dans le reflet d'un miroir, lorsque l'abondance du vocabulaire évoquant une nature nocturne et hostile — vent du sud chargé de feuilles, lune, mains « sans abri », arbres couchés, désert — permet d'y voir un paysage polaire, qui se fige dans un vide spatio-temporel :

Dans l'air chaud du plafond la rampe des rêves s'allume.
Les murs blancs se sont arrondis. La poitrine oppressée souffle des mots confus. Dans la glace, tourne le vent du sud chargé de feuilles et de plumes. La fenêtre est bouchée. Le cœur est à peu près éteint parmi les cendres déjà froides de la lune - les mains sont sans abri - tous les arbres couchés. Dans le vent du désert les aiguilles s'inclinent et mon heure est passée⁷⁴⁷.

Le miroir est donc rêvé comme un lieu dans lequel le monde échappe au temps, un lieu de mémoire qui forme pour ainsi dire un de ces « îlots du souvenir »⁷⁴⁸, sorte de transposition poétique de lieux chers à Reverdy, et où des instants privilégiés seraient préservés contre l'érosion du temps :

Dans ce ménage délabré, dans cette maison en ruine où les glaces gardent le secret des scènes silencieuses⁷⁴⁹

En effet, sous la vitrine qui garde les reflets pensifs de l'avenue, des passants attardés et des mouvements de l'air vague [...] ⁷⁵⁰

On nous cherche — On nous trouve — comme si nous avions laissé tous nos mouvements dans la glace⁷⁵¹.

et cette rêverie s'accomplit pleinement lorsque l'image reflétée devient capable, à la manière d'une photographie, d'être détachée de la surface du miroir :

Les feuilles de soleil se détachent et volent — les carrés d'or se posent et les reflets des glaces se décollent⁷⁵².

Comme les lieux cachés, devinés ou espérés, dissimulés derrière les cieux, « la symétrie mystérieuse (du miroir) conduit à croire qu'il existe, derrière, une contrepartie invisible et meilleure à notre réalité quotidienne ; le rêve de la traversée du miroir répond à ce besoin de renaître de l'autre côté ; il fait miroiter le fascinant espoir de réconcilier dedans et

⁷⁴⁵ « Tendresse », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 332.

⁷⁴⁶ « X », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 334.

⁷⁴⁷ « Pendule », *Au soleil du plafond*, p. 38.

⁷⁴⁸ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, *op. cit.*, p. 111.

⁷⁴⁹ *La Peau de l'homme*, p. 22. Ce premier exemple illustre aussi l'art avec lequel Reverdy emploie l'hypallage : l'adjectif *silencieuses*, grammaticalement rapporté aux « scènes », renvoie surtout aux « glaces » sur le plan sémantique. La figure traduit la capacité des miroirs à figer le passé dans le silence, à la manière d'une photographie.

⁷⁵⁰ *La Peau de l'homme*, p. 86.

⁷⁵¹ *La Place dangereuse, Risques et périls*, p. 115.

⁷⁵² « Réveil intérieur », *Flaques de verre*, p. 103.

dehors et de vivre définitivement du côté du fantasme, de l'imaginaire, dans un univers débarrassé des pesanteurs du réel [...] »⁷⁵³.

L'image spéculaire est peut-être chez Reverdy, qui n'a « jamais trouvé la terre hospitalière »⁷⁵⁴, le signe d'un « rapport inadéquat, toujours conflictuel, de l'imaginaire au réel et de l'art à la vie »⁷⁵⁵, ce qui lui donne le plus souvent cet aspect mensonger, irréel, qui éclaire la petite fable du poème « D'une autre rive »⁷⁵⁶ dont le titre dit bien cette rêverie d'une impossible symétrie, et que l'incipit du conte initial de *Risques et périls* dénonce :

La glace devait se tromper en nous montrant cette figure, car le temps avait disparu⁷⁵⁷.

Cette réappropriation poétique du miroir réactive la parenté étymologique des substantifs *miroir* et *mirage*⁷⁵⁸ sur laquelle Reverdy s'appuie pour construire dans le poème « Mirage »⁷⁵⁹ l'image d'un lieu fantôme né d'un reflet spéculaire, enfermant le « je » poétique dans une insupportable illusion. Le premier paragraphe, qui isole dans une même négation partielle la tête du « je » poétique et ces arbres surplombant un paysage détrempe, suggère l'illusion d'une scène que provoquerait le miroitement du sol après une ondée :

Il ne pleut plus que sur les arbres et sur ma tête. La route est plus éclatante qu'un linge, plus aveuglante qu'un miroir et les soldats passent dans un nuage.

Tout ce premier paragraphe s'ordonne de manière harmonieuse sur le plan syntaxique, ancre l'ensemble dans la certitude et se conclut sur un quasi-constat. Un mouvement furtif, équivoque, survient dans l'image finale, comme si la « route », tel un trait de lumière déchirant l'espace grisâtre de la pluie⁷⁶⁰, avait ouvert un passage, mais c'est aussi une illusion, intrinsèque à l'image proposée — soldats qui « passent dans un nuage » — et qui renvoie à quelque lieu céleste⁷⁶¹.

⁷⁵³ Sabine Melchior-Bonnet, *Histoire du miroir*, op. cit., p. 257.

⁷⁵⁴ Lettre à Jean Rousselot du 16 mai 1951, in *Lettres à Jean Rousselot suivies de Jean Rousselot, Pierre Reverdy, romancier ou quand le poète se dédouble*, Limoges, Rougerie, 1973, p. 31.

⁷⁵⁵ Sabine Melchior-Bonnet, *Histoire du miroir*, op. cit., p. 248.

⁷⁵⁶ « D'une autre rive », *Flaques de verre*, p. 37.

⁷⁵⁷ *La Poésie reine du vide et l'art mordu, Risques et périls*, p. 9.

⁷⁵⁸ Du latin *miror*, - *atus sum*, - *ari* : 1. S'étonner, être surpris. 2. Voir avec étonnement, admirer et *mirus* : étonnant, étrange, merveilleux. *Mirari* est passé dans les langues romanes, devenant *mirare* (lat. pop.) : regarder attentivement. « Miroir », issu de *mireür* (anc. franç. 1119), aboutit à « se mirer » (se regarder dans un miroir) et à « mirer » (réfléter). « Mirage » n'apparaît qu'en 1753 pour désigner une illusion d'optique.

⁷⁵⁹ « Mirage », *La Liberté des mers*, p. 46.

⁷⁶⁰ « On retrouve dès le poème suivant (Faux site), *Mirage*, une ligne présentant des propriétés analogues : éclat, souplesse du « linge » (qui est l'anagramme de « ligne »), brièveté et fulgurance de la sensation qui « aveugle » aussitôt qu'elle a donné à voir, tranchant du « miroir » (Jean-Yves Debreuille, « L'éclat de la fracture : jeux de lignes et sursis de lumière dans *La Liberté des mers* », *Lire Reverdy* [présenté par Yvan Leclerc], Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 101).

⁷⁶¹ D'autres textes de Reverdy évoquent des fantômes de soldats morts au combat : « Fronts de bataille », « Bataille », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 49-50, ainsi que le conte *Mirage (La peau de l'homme)*, p. 163-169, qui avait d'abord paru dans la revue *Nord-Sud* n° 2, du 15 avril 1917, précisément sous le titre « Miroir... poussière ».

Dès le saut de paragraphe, la survenance de l'image irréaliste des soldats questionne, tel un effet de miroir, le « je » poétique. Le pronom « moi » qui ouvre la phrase précipite une indécision du sens, un « tremblement » semblable à celui de *Sable mouvant*, hésitant entre le froid et la peur, redoublé par un sentiment de contrainte qui semble mettre en cause l'écriture elle-même, ses « lignes », ses « consignes ». Le mirage est en même temps — se mirer, s'admirer — un regard sur soi. Seule une dérobade qui conduit plus bas, plus tard, même temporairement, apporte l'apaisement avec la « fraîcheur du soir » qui provoque la satiété, celle qui rétablit l'écoulement régulier du temps et de la parole poétique avec sa phrase conclusive constituée de deux alexandrins, telle un îlot, un lieu de stabilité inséré dans le texte :

Moi, je tremble ou de froid ou de peur, entre les lignes compliquées d'une consigne trop sévère. Le seul espoir qui reste est quelques pas plus bas, et la fraîcheur du soir qui vient me désaltère.

Ce regard pour ainsi dire jeté de côté, cette respiration qui précède une nouvelle épreuve, résulte au demeurant d'un ajout par rapport au poème initial du *Cadran quadrillé* constitué d'un unique paragraphe très resserré⁷⁶². Cette addition enrichit le poème d'un mouvement de rétraction hors du « cercle infernal où tout est toujours à refaire », image centrale d'un paragraphe conclusif où tout se referme en boucle, à la manière de « refrains » qui impliquent un éternel recommencement. « Tout est toujours à refaire », énonce le poète, expression d'une fatalité, d'une désespérante giration qui nous ramène à la situation, au sens littéral, du « je » poétique au début du poème, avec cette « tête » au milieu des « arbres », simple métonymie d'un moi qui se perçoit comme un point pris dans un ensemble :

Mais, par dessus les refrains et les champs, dans le trait délié de ce cercle infernal où tout est toujours à refaire, où mes meilleurs desseins finissent toujours mal, il ne pleut plus que sur ma tête et sur les arbres.

La conjonction de l'image de la route disant l'accès à l'Inconnu, le révélant et le dissimulant en un même mouvement, et celle du miroir, expression métaphorique d'un lieu caché, déstabilise notre rapport au monde et l'enferme dans une perspective donnée pour invincible. On songe ici à Bachelard pour qui l'immensité est pour ainsi dire un attribut naturel de la rêverie, puisque « dans cette méditation, [...] nous ouvrons en quelque sorte le monde dans un dépassement du monde vu tel qu'il est »⁷⁶³. Chez Reverdy, cette ouverture abyssale, en un retournement de la conscience imaginante sur elle-même, ne se conçoit qu'en construisant cette « part d'ombre du monde » par laquelle nous avons voulu caractériser la

⁷⁶² « Mirage », *Le Cadran quadrillé*, p. 93.

⁷⁶³ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p. 169.

situation du « je » poétique, son rapport au monde et à la langue que la poésie tente de construire.

À partir d'un examen des figurations privilégiées propres à l'écriture poétique reverdyenne, nous avons pu mettre en évidence une construction centrifuge de l'espace, redoublant la perspective, éprouvant l'immersion sensible d'un sujet pour lequel « la conscience et le monde sont donnés d'un même coup »⁷⁶⁴.

Une telle structuration instaure un espace ouvert et reconnecté au temps où, pour reprendre l'esquisse foucauldienne de l'histoire de l'espace, « l'étendue se substitue à la localisation »⁷⁶⁵. De là ces variations thématiques autour de la ligne, qui disent à la fois la séparation et la dissimulation, et qui constituent avec le masque, le mur et ses avatars, une tresse d'images où le paysage ne se déploie qu'en opposant une sourde résistance, préparant une constellation sémantique dans laquelle la porte, le tournant, le gouffre ou le miroir portent en germe la destruction de l'idée de lieu comme point situé, visible.

Le langage poétique parvient ainsi à imposer, avec toute sa force d'invention, d'effraction et d'interprétation, une redistribution ouverte, lacunaire, de lieux imaginaires capturant le temps, traduisant une expérience éminemment subjective de l'existence dont il est légitime de questionner la valeur : l'intense subjectivité de cette *Weltanschauung*, que soutend le lacis particulier des métaphores, avec leur cohérence et leur force, montre en effet combien cette poésie porte la marque d'un imaginaire personnel.

⁷⁶⁴ Jean-Paul Sartre, « Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : l'intentionnalité », art. cit., p. 32.

⁷⁶⁵ Michel Foucault, « Des espaces autres » (Conférence au cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), *Architecture, mouvement, continuité*, n° 5, octobre 1984, p. 46-49.

Chapitre III. Mouvants paysages

Si Reverdy puise dans la réalité et dans l'infinie variété des émotions et des remémorations qu'elle procure les éléments à partir desquels il peut, par le langage poétique, reconstituer tout un monde dont il ordonne et nomme les lieux de manière spécifique, s'il dispose ces derniers à la manière d'un paysage ouvert résultant de la projection d'un imaginaire éminemment personnel, reconstruit à partir d'un point de vue subjectif, il n'en demeure pas moins qu'une telle recomposition, qui ne possède guère l'intangibilité des vraies constructions géographiques, n'a rien de figé.

Au contraire, le paysage poétique reverdyen, en raison même de son étayage imaginaire, échappe à une stabilité trop prononcée et fait preuve d'une mobilité qui « entraîne dans un glissement irrépressible les réalités les plus immuables »⁷⁶⁶, conséquence inéluctable de la démarche d'un sujet poétique qui « apprend à voir ». Parce qu'elle participe d'une expression concrète du moi, l'écriture poétique rend compte de la fragilité de ce qu'elle constitue et brouille la conception que nous avons des lieux : aux ancrages spatiaux intégrés dans un système de relations stables, elle substitue un réseau de repères ponctuels, fugaces, propres au sujet lyrique.

Reverdy, écrit Mary-Ann Caws, « refuse de laisser s'installer une confiance qui figerait le regard et la pensée »⁷⁶⁷. Autrement dit, son écriture poétique tente aussi de rendre perceptible la fragilité de toute compréhension du monde — entendue dans un sens quasi-littéral — en en dérobant sans cesse les fondements. De là un « univers [...] tout en échos »⁷⁶⁸ qui déborde toute tentative de saisie définitive et dans lequel abondent les marques de l'instabilité, de la précarité ou de la confusion.

Cette instabilité essentielle, qui se laisse pressentir au-delà d'apparences trompeuses, imprègne les textes en profondeur et détermine tout un réseau de symboles ou d'images qui tendent à remettre en cause la pérennité des lieux dans lesquels Reverdy tente d'entraîner son lecteur. Pour en accroître l'effet, le poète travaille la langue en exploitant sa mouvance, jouant sur les polysémies et les ambiguïtés, faisant éprouver combien « le texte aussi est cet espace instable, qui parie sur le partage possible des impressions, dans leur ténuité même, et malgré l'incapacité constitutive du langage à leur donner une forme arrêtée, ferme et

⁷⁶⁶ Jean Pierrot, « La paroi et l'abyme. Remarques sur l'espace reverdyen », art. cit., p. 12.

⁷⁶⁷ Mary-Ann Caws, « Pierre Reverdy : lecture spéculative du cadrage », *Sud*, 1981, p. 344.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 345.

convaincante »⁷⁶⁹, aboutissant à cette vaste isotopie du *glissement* qui apparaît comme le phénomène matriciel de la poésie reverdyenne.

⁷⁶⁹ Joëlle Gleize, « Pour une ego-topo-graphie de Nathalie Sarraute », *Lieux propices*, *op. cit.*, p. 205.

1./ Une réalité faussement immuable

Tous ses efforts se perdaient dans
la succession rapide des réalités
instables⁷⁷⁰

La fragilité essentielle des lieux, leur caractère problématique se laisse d'autant mieux pressentir que l'écriture poétique feint d'en assurer initialement la fixité, esquissant pour ces raisons des rapprochements avec les arts plastiques, tout en laissant volontiers transparâître les artifices qui sous-tendent le procédé. Il en résulte l'ordre faussement rassurant d'un monde parfois minéral, où « la solidité d'objets assumant des positions bien précises, encore que parfois insolites »⁷⁷¹ cimente un ensemble que déstabiliserait aisément une réintroduction du temps, et voué en l'absence de ce dernier à une lente désagrégation.

3.1.1./ L'apparente solidité du monde reverdyen.

Un des procédés les plus visibles, parmi ceux qui donnent l'illusion de garantir la stabilité des choses, consiste à faire explicitement référence aux techniques picturales, celles-là mêmes qui fixent de manière définitive une saisie subjective du réel sur la surface plane de la toile. Qu'il s'agisse des titres qui présentent plus ou moins le poème comme une œuvre plastique — « Fenêtre ou portrait »⁷⁷², « Traits et figures »⁷⁷³, « Nature morte-portrait »⁷⁷⁴, « Portrait »⁷⁷⁵, « Art moderne retouché »⁷⁷⁶, « Figure »⁷⁷⁷, — ou d'allusions, à l'intérieur même des textes, qui réduisent subitement les éléments du réel à des reproductions :

La fenêtre s'éloigne de la glace du fond
— Le vin n'y est pour rien —
C'est un paysage sans cadre⁷⁷⁸

l'effet qui en résulte est d'ancrer dans l'esprit du lecteur l'idée d'une représentation arrêtée des choses, d'une « réalité immobile », titre d'un poème qui se conclut sur un vers significatif :

C'est une vieille photographie sans cadre⁷⁷⁹

⁷⁷⁰ *Le Buveur solitaire, Risques et périls*, p. 40.

⁷⁷¹ Anna Balakian, « Pierre Reverdy et le matério-mysticisme de notre époque », art. cit., p. 30.

⁷⁷² *Le Cadran quadrillé*, p. 103.

⁷⁷³ *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 35.

⁷⁷⁴ *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 135.

⁷⁷⁵ *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 216.

⁷⁷⁶ *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 166.

⁷⁷⁷ *Plein verre, Main d'œuvre*, p. 385 ; *Au soleil du plafond*, p. 20.

⁷⁷⁸ « Le sang troublé », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 85.

⁷⁷⁹ « La réalité immobile », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 87.

et dont l'apparent mouvement serait pour ainsi dire compensé par la présence de ce *cadre* qui en constitue l'arrière-plan :

La foule descendait plus vite et en criant. Ils venaient tous du fond, de derrière les arbres, de derrière le bois du cadre, de la maison⁷⁸⁰.

Indice privilégié d'une représentation figée et limitée du réel, d'un « monde du texte, pris dans le piège — que ce soit le tableau, la photographie ou le miroir — (et qui) se voit de toute nécessité enfermé entre ces lignes fixes »⁷⁸¹, la présence insistante du cadre désamorce de ce fait un effet de réel trop prononcé, que ce soit dès la première phrase du poème :

Doucement la poudre de saveur, couleur des fonds tombe sur la moulure égratignée du cadre⁷⁸².

ou sous la forme d'une clausule :

Et pas à pas — ils avancent plus près — contre le bord du cadre au dur visage⁷⁸³.

Le mot *cadre* désigne cependant non seulement et par métonymie la bordure entourant le tableau mais aussi l'environnement qui entoure une action ou une scène ; sa polysémie peut donc être exploitée pour dire l'ancrage en un espace-temps donné :

Un nuage sur l'œil
Un front comme le ciel sur les ravins vertigineux de la figure
Dans un cadre de sable blanc⁷⁸⁴

ce qui permet, dans un second temps, de montrer grâce à une inflexion de sens qu'il est possible d'en vaincre la fixité :

Un clairon sonnait derrière le cimetière. C'était peut-être la guerre, malgré l'été. Et les cadres rajeunis éclataient sous de nouveaux paysages. Il fallait partir si loin !⁷⁸⁵

J'approche pour mettre un cadre protecteur à ce décor mais on n'est pas libre de ses fréquentations familières⁷⁸⁶

Si le rêve s'élève le cadre s'agrandit les murs s'effacent l'espace libre est rendu à chacun pour fatiguer quelque besoin d'aller plus loin connaître un autre esprit⁷⁸⁷

La stabilité d'une prise de vue — comprise dans un sens quasi-littéral — est donc minée par le jeu du langage poétique, par sa capacité à introduire le doute sur la valeur des signifiés auxquels il recourt. Les choses ou les lieux nommés gardent ainsi de manière permanente un aspect quelque peu conjectural auquel contribue aussi le traitement du temps.

⁷⁸⁰ « Tumulte », *Étoiles peintes, Plupart du temps*, p. 323.

⁷⁸¹ Mary Ann Caws, *La Main de Pierre Reverdy*, Genève, Droz, 1979, p. 55.

⁷⁸² « La peau de nègre », *Flaques de verre*, p. 121.

⁷⁸³ « En marchant à côté de la mort », *Flaques de verre*, p. 147.

⁷⁸⁴ « Et maintenant », *Bois vert*, p. 532.

⁷⁸⁵ *Mirage, La Peau de l'homme*, p. 167.

⁷⁸⁶ *Médaille neuve, La Peau de l'homme*, p. 211-212.

L'emploi largement majoritaire du présent de l'indicatif donne souvent aux textes le caractère de constats visuels, comme dans les *Poèmes en prose* où ce mode d'énonciation, associé à des formes très brèves, permet parfois au poète de cultiver une grande ambiguïté entre description et narration, événements isolés et situations durables, sans qu'il soit possible d'en tirer une interprétation définitive :

C'est une étonnante chimère. La tête, plus haut que cet étage, se place entre les deux fils de fer et se cale et se tient ; rien ne bouge.

La tête inconnue parle et je ne comprends aucun mot, je n'entends aucun son - bas contre terre. Je suis toujours sur le trottoir d'en face et je regarde ; je regarde les mots qu'emporte le vent ; les mots qu'il va jeter plus loin. La tête parle et je n'entends rien, le vent disperse tout.

O grand vent, moqueur ou lugubre, j'ai souhaité ta mort. Et je perds mon chapeau que tu m'as pris aussi. Je n'ai plus rien ; mais ma haine dure, hélas plus que toi-même⁷⁸⁸.

Le poème "Entreprise"⁷⁸⁹ constitue un exemple remarquable de cette apparence de stabilité que les procédés d'écriture semblent garantir. Sans entrer dans le détail — le poème est d'ailleurs trop allusif et perdrait beaucoup, comme de nombreux textes reverdyens, à une élucidation trop précise — il s'agit d'une scène nocturne où plusieurs êtres tentent on ne sait quelle intrusion, provoquant une tension croissante qui porte à son comble l'émotion du « je » poétique, ce que traduit l'hypallage finale où se dit la perte de tout repère :

La pendule sans fin sonne à coups de marteau
Sur mon cœur
En entrant dans la maison sinistre et désolée dont j'ai perdu le numéro⁷⁹⁰

Ce poème palpitant, où abondent ombres menaçantes (v. 4), craquements de pas (v. 11), tremblements (v. 19), n'en est pas moins construit comme pour en conjurer l'effet sur une structuration rigoureuse où chaque vers, à deux exceptions près, est constitué d'une phrase complète, le plus souvent au présent de l'indicatif, les deux premières séquences se concluant de la même manière sur un vers débutant par la conjonction « et » :

La bande roule aux mains des plus forts
Celui qui tient la corde serre bien
Il s'agit d'entrer
Une ombre dans l'angle du couloir étroit a remué
Le silence file le long du mur
La maison s'est tassée dans le coin le plus sombre
Et un doigt levé nous menace⁷⁹¹

Seule la fin du poème, où se manifeste ainsi un excès d'émotion qui déstabilise l'ensemble, échappe à cette contrainte syntaxique qui enserre l'essentiel du texte comme l'emprise sur cette « corde » dont l'image s'impose d'emblée. À cela s'ajoute un réseau de signifiés décrivant un décor urbain contraignant — « angle du couloir étroit », mur — et dont

⁷⁸⁷ *Les Amants réguliers, Risques et périls*, p. 60.

⁷⁸⁸ « Le vent et l'esprit », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 29.

⁷⁸⁹ « Entreprise », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 149.

⁷⁹⁰ *Ibid.*, p. 150.

la dureté est parfois soulignée par une discrète métaphore, telle ces « cheminées raidies » (v. 8) dont la rigidité menaçante semble signifier la pérennité.

Ce dernier exemple montre combien l'apparente solidité du monde résulte aussi du choix des images : dans cet esprit, le poète pourra privilégier les lieux urbains dont nous avons montré combien ils constituaient, par opposition à la nature, un espace dominé et aménagé. C'est dans les *Poèmes en prose* que l'abondance des lieux imaginaires constitués de bâtiments nettement identifiés — maisons⁷⁹², hôtels⁷⁹³, boutique⁷⁹⁴, auberge⁷⁹⁵, salle de spectacles⁷⁹⁶, temple de livres⁷⁹⁷, salle de danse⁷⁹⁸ — rend l'univers poétique particulièrement stable, indestructible.

Nous sommes encore loin du monde qui « se décompose » et « part en lambeaux » de *Ferraille*⁷⁹⁹, sans doute parce que le décor poétique des premières œuvres de Reverdy demeure largement tributaire de l'expérience quotidienne de la réalité. Comme dans *Sources du Vent*, où « la présence minérale de la ville, de la maison, du mur, des angles »⁸⁰⁰ associée à l'horizontalité du monde s'oppose comme le montre Marie-Line Cotonea à ce mouvement ascendant qui saisit la nature, expression de la passion ou de la spiritualité, les lieux bâtis signifient parfois la durabilité, la morne neutralité de ce qui échappe au temps et exclut plus ou moins la vie.

Détail significatif, ce sont le plus souvent les habitants qui quittent le lieu où ils vivent et le laissent tel quel. Comme pour la boutique de la repasseuse⁸⁰¹ dont l'activité subsiste à sa disparition, le poème « Les Cornes du vent » nous révèle à quel point la chambre survit, pour ainsi dire, à celui qui l'habitait :

Je te dédie ma mort, colle ton œil à la serrure de cette chambre, vide et
lugubre comme un drame, tu connaîtras l'homme qui l'habite. Les murs ont gardé
son empreinte⁸⁰².

⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 149.

⁷⁹² « Plus loin que là », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 30.

⁷⁹³ « Hôtels », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 33.

⁷⁹⁴ « La repasseuse », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 38.

⁷⁹⁵ « Salle d'attente », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 35.

⁷⁹⁶ « Sans masque », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 37.

⁷⁹⁷ « L'esprit sort », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 43.

⁷⁹⁸ « Après le bal », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 47.

⁷⁹⁹ Yves-Alain Favre, « De *Ferraille* à *Bois vert*, ou le retour de Polymnie », *Lire Reverdy, op. cit.*, p. 42.

⁸⁰⁰ Marie-Line Cotonea, « Étude du seuil et de l'attente dans *Sources du Vent*, de Pierre Reverdy », in *De V. Segalen à G. Serreau, 15 essais autour des thèmes littéraires du seuil et de l'attente*. Travail dirigé par Georges Cesbron (Faculté des lettres et sciences humaines. Recherches sur l'imaginaire. Cahier XI), Université d'Angers, 1984, p. 30.

⁸⁰¹ « La repasseuse », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 38.

⁸⁰² « Les cornes du vent », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 33.

Dans de nombreux cas, l'univers poétique semble plus fort que celui qui tente de s'y insérer : la poupée de "Fétiche"⁸⁰³ frappe en vain à la fenêtre, la porte et la fenêtre d'"Hôtels"⁸⁰⁴ grincent avec un « terrible bruit » pour déjouer les projets criminels du « je » poétique, la ville du "Voyageur et son ombre"⁸⁰⁵ oppose la sourde résistance de son inertie et renvoie le personnage à sa nudité. Aussi n'est il guère surprenant qu'une telle immobilité, au-delà d'une fausse impression de sécurité, puisse engendrer un sourd malaise :

La consolation qui eût pu lui venir de sa grande jeunesse laissait la place au désespoir que lui inspirait l'éternité du monde et la cruauté de notre passage éphémère⁸⁰⁶.

et apparaisse finalement comme l'expression d'un ordre invincible. Ce mot suggère non seulement l'existence d'un monde matériel dont il serait vain de chercher à vaincre les résistances :

À présent tout se tait. Le ciel cligne des yeux et la lune se cache entre les cheminées. Les agents muets et sans rien voir maintiennent l'ordre⁸⁰⁷.

Le plafond menaçait de se pencher à droite, contre nos têtes ; mais les fenêtres restaient d'aplomb avec le ciel, et l'on voyait le paysage nocturne⁸⁰⁸.

mais traduit aussi ce qu'il peut y avoir d'arbitraire ou de contingent derrière cette notion. La fixité des lieux constitutive d'un tel ordre finit par être à ce point écrasante qu'elle semble exclure le sujet, comme « un poids immobile dont la masse fige le portrait d'une âme condamnée »⁸⁰⁹. S'agissant d'un univers recomposé, le caractère artificiel de cet ordre-là ne se révèle qu'*a contrario*, lorsque se dissipe l'impression d'une structuration immuable, éternelle, et que se dévoile sa fragilité.

3.1.2./ Une fragilité sous-jacente.

Cette fragilité résulte avant tout de l'essence même du poème, en ce qu'il constitue un assemblage original mais précaire : étudiant la proche parenté de la poésie de Reverdy avec quelques poèmes en prose de Rimbaud, Jean-Luc Steinmetz note que « la projection préalable de multiples présences » crée chez les deux poètes « un climat où tout est menacé d'absence, où la réalité semble tenir avant tout au fil ténu de l'écriture et prête à se diluer »⁸¹⁰. En d'autres termes, l'empilement d'éléments de réalité installe « des paysages dont on sent

⁸⁰³ « Fétiche », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 29.

⁸⁰⁴ « Hôtels », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 33.

⁸⁰⁵ « Le voyageur et son ombre », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 37-38.

⁸⁰⁶ *Le Voleur de Talan*, p. 65.

⁸⁰⁷ « Nocturne », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 45.

⁸⁰⁸ « Bruits de nuit », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 49.

⁸⁰⁹ Mary-Ann Caws, « Pierre Reverdy : lecture spéculative du cadrage », art. cit., p. 345-346.

⁸¹⁰ Jean-Luc Steinmetz, « Écarts », *Lire Reverdy, op. cit.*, p. 64.

toutefois l'évidement, la défection »⁸¹¹ en raison, notamment, de la quasi-instantanéité de leur assemblage.

« La confiance accordée au pouvoir créateur de la parole » est donc, pour reprendre le jugement de John E. Jackson, inévitablement ruinée par « le doute rongeur porté sur la réalité dont cette parole serait l'instauratrice »⁸¹². Le texte poétique tend sur ce point à simuler les mécanismes mémoriels qui restituent de manière fugace, simultanée et lacunaire ces lieux, ces espaces que nous sommes incapables de faire apparaître autrement que par une sorte de convocation, mais sans nous méprendre sur leur irréalité. D'où la sensation, lorsqu'il est question de ces « lieux stables » dont Georges Perec exprime « la nostalgie », et que l'histoire a anéantis ou bouleversés, d'espaces « fragiles, menacés par l'oubli »⁸¹³. Non que ces lieux soient dépourvus de cohésion ou de toute structuration propre, mais leur ordonnancement en fonction d'une conscience en fait percevoir toute la relativité.

La remémoration d'objets ou de lieux par la conscience est par essence lacunaire : pour Jean-Paul Sartre, « les déterminations topographiques sont incomplètes ou manquent totalement »⁸¹⁴, de sorte que « l'espace en image a un caractère beaucoup plus qualitatif que l'étendue de la perception »⁸¹⁵. De même, l'agencement d'un monde par le langage poétique ne peut produire qu'une réalité problématique, dont les éléments ne peuvent avoir la stabilité que procurerait un paysage naturel objectivé par la vision, ce dont Reverdy avait pleinement conscience lorsqu'il soulignait ainsi l'invincible subjectivité de ce monde recréé :

L'objet, c'est la réalité précise. Le passage de l'objet au sujet a lieu dans l'évanouissement de toute réalité. C'est une éclosion de rapports. Or, la perception et le choix des rapports varient de sujet à sujet. Il n'en est peut-être pas deux au monde qui accordent exactement la même valeur aux mêmes rapports entre l'objet et eux, entre deux ou plusieurs objets⁸¹⁶.

Pour Renée Riese-Hubert, l'évolution du poème en prose chez Reverdy traduit une incapacité progressive à fixer le réel dans son objectivité, son évidence. L'écriture manifeste un échec de plus en plus assumé à structurer des lieux immuables, amenant le poète à interioriser toujours davantage ce monde qu'il redéploie par linéaments. Ainsi, les paysages que Reverdy saisit dans ses poèmes apparaissent de plus en plus troués, fuyants, évidés : « au fur et à mesure que le poète s'efforce de clarifier son tableau, le degré de réalité diminue, la

⁸¹¹ *Ibid.*

⁸¹² John E. Jackson, « Le pas de poésie », *Reverdy aujourd'hui, Vèmes rencontres sur la poésie moderne*. Actes du colloque des 22, 23 et 24 juin 1989 (Paris). Presses de l'E.N.S., 1991, p. 108.

⁸¹³ Adelaïde Russo, « De la géo-scopie en quête de définition », *Lieux propices, op. cit.*, p. 30.

⁸¹⁴ Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire, op. cit.*, p. 243.

⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 246.

⁸¹⁶ « Le poète secret et le monde extérieur », *Cette émotion appelée poésie, écrits sur la poésie (1932-1960)*, p. 129-130.

stabilité disparaît »⁸¹⁷, sans doute parce que les liens avec cette réalité sont trop distendus par une écriture qui aggrave, de ce fait, l'instabilité essentielle d'un monde dont elle est la source.

Allant sur ce point plus loin que Rimbaud dans l'expression de l'imminence d'un effondrement inéluctable, le « je » poétique reverdyen menace parfois de rompre l'ordre établi par le poème par quelque geste malhabile :

J'ai perdu le secret qu'on m'avait donné
Je ne sais plus rien faire⁸¹⁸
Et mes doigts maladroits brisent les bords du vase⁸¹⁹

et trouve dans l'emploi du conditionnel l'expression la plus juste d'un cataclysme toujours possible, soulignant ainsi la précarité des choses et de leur disposition :

Le soleil pourrait disparaître⁸²⁰
Dans le jardin l'arbre pourrait tomber⁸²¹
Le vide se ferait
Il n'y aurait plus de terre
Et la vague qui roulerait
serait une chanson guerrière⁸²²

C'est bien un « monde menacé, en équilibre sur sa pointe »⁸²³, que Reverdy tente de constituer ainsi. S'il suffirait, comme l'observe justement Maurice Saillet, « de peu de chose, d'une légère distraction ou d'un faux mouvement »⁸²⁴ pour en rompre l'équilibre, la fragilité de ce monde apparaît également lorsque son apparente stabilité le condamne à une inévitable sclérose. Le temps remet en cause l'immuabilité de ces paysages dont la fermeté apparaît illusoire lorsque s'annonce l'imminence de leur ruine.

La solidité de certains décors traduit parfois une sorte d'insensibilité qui entrave la démarche exploratoire du « je » poétique et semble lui interdire toute réelle emprise. Sans doute est-ce pour cette raison qu'un réseau d'images de durcissement et de mouvements raréfiés lié à « la mort organique de la nature hivernale »⁸²⁵ semble symboliser, dans un poème de *Sources du vent*⁸²⁶, l'impossibilité pour le poète d'établir ce contact spirituel avec le réel auquel il aspire. Le poème « Toujours la route » oppose dans le même esprit ce qui est

⁸¹⁷ Renée Riese-Hubert, « L'évolution du poème en prose dans l'œuvre de Reverdy », art. cit., p. 56.

⁸¹⁸ « Ruine achevée », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 106.

⁸¹⁹ « Le cœur tournant », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 327.

⁸²⁰ « Clartés terrestres », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 215.

⁸²¹ « Plus d'atmosphère », *La Guitare endormie, Plupart du temps*, p. 276.

⁸²² « Rien », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 230.

⁸²³ Maurice Saillet, « La Nature de Pierre Reverdy », art. cit., p. 428.

⁸²⁴ *Ibid.*

⁸²⁵ Marie-Line Cotonea, « Étude du seuil et de l'attente dans *Sources du Vent*, de Pierre Reverdy », art. cit., p. 33.

⁸²⁶ « La vitre au cœur », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 187.

définitivement figé — les « laves durcies », la « chair pétrifiée » — et le tremblement final d'une « lueur d'espoir [...] indécise » :

Sur le sol, il n'y a plus que les ardeurs cassées, les projets vermoulus et, dans un coin plus noir où s'accumulent des masses de rochers ou de laves durcies en désordre — la chair pétrifiée, l'esprit glacé d'horreur, une lueur d'espoir qui tremble, indécise et tentante comme un piège⁸²⁷.

conférant ainsi à la *lave*, matériau initialement brûlant et fluide mais inéluctablement condamné à se solidifier, une qualité négative⁸²⁸ :

Et dans tous les fours de la terre
La lave d'un cœur qui se serre
La pierre moite desséchée
Mais je ne peux plus me reprendre
Toutes les portes sont fermées
Les échos sont éteints
Les rêves fracassés⁸²⁹

Comme en témoignent ces « immeubles gâtés par le soleil et la fraîcheur (et qui s'effritent »⁸³⁰ ou bien encore ces « marches délabrées qui s'éboulent »⁸³¹, les paysages reverdyens s'accommodent mal d'éléments solides et durables sur lesquels la conscience n'aurait plus prise. Le temps se charge alors de relayer ce que le sujet lyrique désireux de « se révéler en se projetant au-dehors »⁸³² semble impuissant à faire, et détruit lentement ce qui n'a pu être modelé.

Ainsi parvient-on progressivement dans l'œuvre à l'installation d'un « univers qui se pétrifie ou se désagrège »⁸³³, « ville bombardée » ou « champ de décombres »⁸³⁴ pour Gabriel Bounoure, reflet d'une réinvention des choses et des lieux d'un monde qui devient plus que jamais la traduction d'une intériorité qui refuse de se laisser contraindre, un monde transformé qu'il faut distinguer, pour cette raison, du « monde mutilé » du *Chant des morts* pour lequel Anna Balakian⁸³⁵ souligne justement la résurgence d'un emprise extérieure, celle du désastre de la seconde guerre mondiale.

L'expression poétique de cette altération de l'espace — au sens le plus littéral du terme — est particulièrement sensible à partir de *Ferraille*. « L'œuvre entière de Reverdy, note Jean Pierrot, recense, avec une délectation morose, toutes les variétés d'action physique qui aboutissent à détruire les formes et les limites des êtres individuels, et par conséquent leur

⁸²⁷ « Toujours la route », *La Liberté des mers*, p. 47.

⁸²⁸ Peut-être faut-il envisager la *statue* dont on recense treize occurrences dans l'œuvre poétique et narrative comme un corrélat de ces objets que le temps a définitivement solidifiés.

⁸²⁹ « Au delà de cette limite », *Le Chant des morts, Main d'œuvre*, p. 443.

⁸³⁰ « L'homme sacrifié », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 304.

⁸³¹ « Le temps passe », *La Balle au bond, Main d'œuvre*, p. 58.

⁸³² Michel Collot, *La Matière-émotion*, coll. « Ecriture », P.U.F., 1997, p. 29.

⁸³³ Yves-Alain Favre, « De *Ferraille* à *Bois vert*, ou le retour de Polymnie », art. cit., p. 42.

⁸³⁴ Gabriel Bounoure, « Notes marginales sur Pierre Reverdy », art. cit., p. 44.

⁸³⁵ Anna Balakian, « Pierre Reverdy et le matério-mysticisme de notre époque », art. cit., p. 29-42.

essence profonde »⁸³⁶ et cette altération atteint au demeurant tout l'univers reverdyen, puisque les objets y sont « constamment menacé(s) de perdre forme et substance, de disparaître par éclatement, liquéfaction ou implosion »⁸³⁷. Dans *Ferraille*, “ Cascade ”, qui par son titre peut suggérer quelque accumulation de catastrophes, offre ainsi en quelques vers la vision apocalyptique d'une nature dévastée :

Devant la perspective semée d'obstacles
Parcourue de rivières abandonnées dans le métal
Sous les arbres froissés qui tombent de tes mains
Sous l'odeur des plantes mutilées qui bordent le chemin⁸³⁸

Pour faire ressentir plus intensément cette « terrible insécurité »⁸³⁹ qui empreint les bâtiments de ces paysages, et les condamne à devenir ces *ruines* qui parsèment certains textes :

Dans ce ménage délabré, dans cette maison en ruine où les glaces gardent le secret des scènes silencieuses, les deux principaux personnages achèvent de vivre un temps soutenus par le contraste de leur tempérament et de leurs attitudes [...] ⁸⁴⁰

Il y a des ruines habitées par des rats⁸⁴¹

Il n'y avait plus de hiboux dans les ruines, plus de rayon de lune parmi les arbres, mais une cheminée d'usine et - autour - des maisons dont les toits avaient l'air de grandir⁸⁴².

Reverdy utilise volontiers le *craquement* ou la *déchirure*, parfois à l'échelle cosmique, signes sonores avant-coureurs de quelque effondrement définitif :

Le bord de la terre qui craque
Les murs qui se défont
La poitrine qui saigne⁸⁴³

Peu à peu la voiture en flèche se dégage de la cage des troncs et file sur la route humide qui craque entre les deux talus entre les deux fossés⁸⁴⁴

Les plaies du monde s'ouvrent
La terre se déchire⁸⁴⁵

Tout autour des chaînes qui grincent
Les arbres vont tomber⁸⁴⁶

Plus particulièrement, le *grincement*, indice d'une résistance au mouvement et qui est comme l'antithèse du glissement silencieux dont nous verrons le rôle majeur dans cette

⁸³⁶ Jean Pierrot, « La paroi et l'abyme. Remarques sur l'espace reverdyen », art. cit., p. 14.

⁸³⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁸³⁸ « Cascade », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 352.

⁸³⁹ Odysseus Elytis, « Pierre Reverdy entre la Grèce et Solesmes », *Pierre Reverdy 1889-1960, op. cit.*, p. 76.

⁸⁴⁰ *La Peau de l'homme*, p. 22.

⁸⁴¹ *L'Imperméable, La Peau de l'homme*, p. 118.

⁸⁴² « Bruits de nuit », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 49.

⁸⁴³ « La ligne des noms et des figures », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 238.

⁸⁴⁴ « Voyageurs », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 316.

⁸⁴⁵ « Toutes les têtes », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 320.

⁸⁴⁶ « A quand », *La Balle au bond, Main d'œuvre*, p. 49.

poésie, provient d'une manière attendue des fenêtres⁸⁴⁷, des portes⁸⁴⁸ ou bien encore, par exemple, des enseignes⁸⁴⁹, mais peut aussi et de manière plus significative sourdre d'un toit :

Sur la pointe du toit qui grince⁸⁵⁰

Sur le bord de la ligne, avant la fin du mur qui tombe, dans la rue
chaperonnée d'un toit mouvant qui grince et suit le vent qui tourne emportant la
fumée autour d'elle...⁸⁵¹

et contaminer l'ensemble du paysage :

Les arbres du jardin fermé sont sur la grille — les pointes du signal à côté
de la mer — les deux battants ouverts sur l'horizon qui grince — le jour lâché —
s'évade et piétine les ombres — les hommes — les étoiles tombées sur le revers⁸⁵².

Mais il y a quelque chose qui grince
Dans les chevilles
Qui joignent plutôt mal
La charpente des jours⁸⁵³

De la même manière qu'un « environnement sonore dysphorique » a pu être intimement associé à un espace « instable et menaçant »⁸⁵⁴ dont le sujet ne parvient pas dans un premier temps à prendre possession, la multiplication de ces signes sonores est l'expression d'une résistance de la matière à la volonté, le signe d'un conflit possible entre un paysage opposant sa rigidité et ses propres lois à une conscience qui tente d'installer un monde plus malléable, moins tributaire des contraintes spatiales du réel.

⁸⁴⁷ *Une Nuit dans la plaine, La Peau de l'homme*, p. 204.

⁸⁴⁸ *Le Voleur de Talan*, p. 57.

⁸⁴⁹ *Ibid.*, p. 87 ; « Un homme fini », *La Balle au bond, Main d'œuvre*, p. 50.

⁸⁵⁰ « Arc de triomphe », *Cravates de chanvre, Plupart du temps*, p. 366.

⁸⁵¹ « Compagnon », *Flaques de verre*, p. 59.

⁸⁵² « L'homme aux étoiles », *Flaques de verre*, p. 139.

⁸⁵³ *Sable mouvant*, p. 73.

⁸⁵⁴ Harri Veivo, « Lieux, rencontres, littérature : espace et identité dans *Journal du dehors* et *La Vie extérieure* d'Annie Ernaux », *Littérature et espace, op. cit.*, p. 226.

2./ Des lieux insaisissables

Rien n'est immuable et tout est
éternel⁸⁵⁵

Une fois dissipée l'illusion de structures spatiales stables, de lieux qui resteraient configurés comme dans la réalité, le paysage déployé par l'écriture reverdyenne — terme qu'il convient d'appréhender dans un sens large, incluant celui d'aspect général — révèle une grande mobilité et semble s'affranchir des contraintes logiques. Les lieux y apparaissent volatils, labiles, indécidables, ou paradoxalement saisis d'un mouvement qui anéantit toute tentative de repérage.

Cette mutabilité est le produit d'une pensée poétique qui a complètement assimilé l'inconfort d'une confrontation entre le moi et le monde, au point de restituer toute la complexité d'une « topographie inventée de toutes pièces qui n'aurait d'autre consistance que celle des projections oniriques »⁸⁵⁶, et de traduire l'instabilité profonde de cette *Weltanschauung* par des procédés langagiers spécifiques.

3.2.1./ Le déséquilibre permanent du monde reverdyen.

L'écriture poétique de Reverdy subvertit l'idée d'une instance énonciative unique en cultivant volontiers l'addition de points de vue différents, relativisant ainsi la vérité de ce qui s'énonce : pour Antonio Anson, le monde de l'œuvre semble échapper à un « je » poétique qui feint de « n'être sûr de rien » face à une « réalité (qui) chancelle »⁸⁵⁷, glissant ainsi du statut de narrateur omniscient à celui de témoin incertain. De là la nette impression d'un monde dont la structure et le devenir semblent littéralement imprévisibles :

Les marches à monter
Jusqu'au palier obscur
Et là peut-être la chambre
Peut-être rien
Peut-être un mur⁸⁵⁸

Un moment j'ai cru que ça pourrait aller
Plus rien ne tient⁸⁵⁹

et dont les éléments deviennent méconnaissables, engendrant des hésitations et des erreurs :

Je crois que les voisins sont assez inquiétants
Mais on parle sans peur quand même dans le soir⁸⁶⁰

⁸⁵⁵ Bloc-notes « 39-40 ». Début de la guerre — avant le désastre. *L'Ire des vents* n° 5, 1982, p. 20.

⁸⁵⁶ *Écrire et décrire le lieu, op. cit.* (Avant-propos de J. Lajarrige, p. 3).

⁸⁵⁷ « *El autor ya no está seguro de nada, la realidad se tambalea, el efecto pretendido de verosimilitud alcanza un gran desarrollo [...]* », Antonio Anson, « La multiplicación de los discursos. Narratología y estructuras líricas en la obra de Pierre Reverdy », *Berceo*, Logroño, n° 114-115, 1988, p. 37.

⁸⁵⁸ « Les regards qui changent », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 281.

⁸⁵⁹ « Ruine achevée », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 106.

Une main
Mais ce que j'ai cru voir c'est la fumée du train⁸⁶¹

S'il « devient dès lors très difficile pour le lecteur de se représenter précisément un quelconque référent »⁸⁶², c'est surtout comme on le voit en raison d'une stratégie de mise en doute permanente de l'adéquation entre le langage et ce dont il prétend rendre compte. Un exemple frappant de cette propension à enrayer ce « mécanisme référentiel »⁸⁶³ dès le début d'un texte réside dans les premières pages de *Risques et périls*. Le premier conte s'ouvre sur cette phrase emblématique :

La glace devait se tromper en nous montrant cette figure, car le temps avait disparu⁸⁶⁴.

Si Reverdy utilise immédiatement des métaphores particulièrement tendues, déployant un abondant réseau d'images que le lecteur peut difficilement synthétiser, il n'en parsème pas moins son texte de notations qui en dénoncent l'aspect tantôt factice, tantôt rebelle à toute tentative d'accoutumance⁸⁶⁵, avec ses angles raides, son pont qui se brise⁸⁶⁶, puis avec le « jour sortant flétri », « l'éclair mal allumé »⁸⁶⁷, les « labyrinthes », les « fleurs vénéneuses », les « jardins mal clôturés », une « fausse et tardive lumière »⁸⁶⁸. Les impressions d'inconfort, voire de ratage, surgissent à tout propos dans cette difficile prise de contact, notamment lorsque sont évoqués les égarements successifs du narrateur, des étoiles, des bêtes ou d'un héros :

Les yeux des voyageurs glissaient sur la dorure du paysage à l'envers où je m'étais perdu⁸⁶⁹.

Les étoiles perdues tournent en sens inverse⁸⁷⁰.

[...] les bêtes sont perdues dans les bois [...] ⁸⁷¹

Jeune homme, tu as perdu ton centre⁸⁷²

Ainsi se constitue un paysage *a priori* hostile en ce sens, observe Jean-Pierre Richard, qu'il « souffre [...] comme d'une maladie d'irréalité », interdisant toute emprise absolue et

⁸⁶⁰ « Au bord des champs », *La Guitare endormie, Plupart du temps*, p. 300.

⁸⁶¹ « D'un autre ciel », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 111.

⁸⁶² Olivier Gallet, « Reverdy d'outre-tombe », *Europe, op. cit.*, p. 127.

⁸⁶³ *Ibid.*

⁸⁶⁴ *La Poésie reine du vide et l'art mordu, Risques et périls*, p. 9.

⁸⁶⁵ De même, Léon Somville note à propos du *Voleur de Talan* que Reverdy, « nommant ce qu'il veut détruire, [...] organise un monde romanesque, le dote d'une certaine vraisemblance, contre laquelle il proteste aussitôt. » (Léon Somville, « Les Romans autobiographiques de Pierre Reverdy », *Etudes littéraires*, Université de Laval, avril 1970, p. 35).

⁸⁶⁶ *Ibid.*

⁸⁶⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁸⁶⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. 9.

⁸⁷⁰ *Ibid.*, p. 10.

⁸⁷¹ *Ibid.*, p. 11.

⁸⁷² *Ibid.*, p. 12.

impliquant que « l'on ne coïncide jamais non plus chez Reverdy avec l'horaire objectif des choses : l'on y arrive toujours trop tôt ou trop tard »⁸⁷³. À ce stade de nos observations, nous devons savoir que l'apparent pessimisme de ce jugement découle d'une analyse qui va au-delà du parcours de lecture sur lequel elle s'appuie et tente, conformément au projet critique de l'auteur, de reconstituer le produit d'une expérience singulière, en l'occurrence douloureuse.

La désorientation du « je » poétique participe ainsi de l'« universelle labilité » d'un monde qu'il semble ne pouvoir ordonner. Les lieux d'un tel espace surgissent à la manière d'événements⁸⁷⁴, les insérant plus que jamais dans une sorte de cartographie infiniment malléable dont une abondante critique a caractérisé l'originalité.

C'est avant tout l'absence de logique spatio-temporelle, détruisant tout rapport de contiguïté ou de consécution, qui retient l'attention. Si « tout, [...] dans les poèmes de Reverdy, bouge, change, se transforme »⁸⁷⁵, si « les vocables de l'altération reviennent à tout bout de champ »⁸⁷⁶, encore faut-il insister sur l'apparente gratuité de ces incessantes modifications ainsi que sur leur quasi-absurdité. C'est, souligne Olivier de Magny, « sans liaisons apparentes » que « le soir chasse le matin, le vent modifie le nuage, emporte l'image, *le centre se déplace*, et la terre contemplée [...] tout à coup fait irruption dans la chambre qui vole en éclat »⁸⁷⁷. Aussi est-il naturel qu'un monde aussi imprévisible, dont les changements constituent autant de pièges ou d'écueils, semble impossible à appréhender.

Proche de Jean-Pierre Richard sur ce point, Jean Pierrot lie étroitement l'« instabilité profonde qui caractérise la vision du réel propre à Reverdy »⁸⁷⁸ et dont « le mouvement diurne des ombres »⁸⁷⁹ constitue une illustration privilégiée à une expression de type phobique : pour lui, « le déséquilibre et le désordre [...] issus des traumatismes de l'adolescence, entraînent une image du réel dominée par une incessante mobilité [...] marquée essentiellement d'angoisse et d'inquiétude »⁸⁸⁰.

Il n'en demeure pas moins que le poète s'efforce parfois de neutraliser ce que ces incessants changements pourraient comporter de dramatique ou d'imprévisible. L'emploi de conjonctions de coordination ou de subordination (et, où), de pronoms relatifs, d'indicateurs

⁸⁷³ Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, op. cit., p. 17.

⁸⁷⁴ Ce que Pierre Schneider résume en une très juste formule : « Dans le monde de Reverdy, l'espace a les attributs du temps » (Pierre Schneider, « Le gré du vent », *Pierre Reverdy 1889-1960*, op. cit., p. 248).

⁸⁷⁵ Jean Pierrot, « La paroi et l'abyme. Remarques sur l'espace reverdyen », art. cit., p. 11.

⁸⁷⁶ Pierre Schneider, « Le gré du vent », art. cit., p. 249.

⁸⁷⁷ Olivier De Magny, « Pierre Reverdy et la contradiction poétique », art. cit., p. 182. Souligné par l'auteur.

⁸⁷⁸ Jean Pierrot, « Le mot *ombre* dans la poésie de Reverdy », art. cit., p. 41.

⁸⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁸⁰ Jean Pierrot, « La paroi et l'abyme. Remarques sur l'espace reverdyen », art. cit., p. 11.

spatiaux (sur, à), ainsi que l'étroite corrélation entre chaque image nouvelle et le vers confèrent une certaine unité à telle scène :

Cependant nous sommes encore assez loin de la mer
Une suite de collines entoure le creux où l'on voit
se perdre les signaux des lampes d'équipage
Des chiffres énormes sont inscrits sur les arbres
et peu à peu des canots s'avancent sur les lames
pour venir prendre le signal qui part du phare
A ce point culminant c'est un oiseau qui se perche
et qui chante⁸⁸¹

Dans le poème " Cœur de plomb ", l'image redoublée d'une maison qui disparaît subitement n'en est pas moins enfermée dans un chiasme opposant et reliant deux groupes de deux vers — ce que peut voir le « je » poétique y est à chaque fois confronté à un véhicule qui « passe » — et insérée dans une perspective verticale qui unifie l'ensemble :

Je ne veux plus rien voir
Tous les trains sont passés
Un tourbillon de neige entoure la maison
Qui tombe
Dans un fossé
[...]
Il y avait dans la cour une vie trop triste qui mourait
Mais la terre a tourné depuis
La fenêtre d'en bas est montée
La maison tout d'un coup s'est renversée
C'est une automobile qui passe
Je vois des gens qui rient dans la glace⁸⁸²

Peut-être plus sensible aux jeux langagiers, John E. Jackson souligne combien l'hétérogénéité accusée de la poésie de Reverdy peut constituer un élément de trouble et être une source d'instabilité : le « va-et-vient entre le familier rassurant et le négatif, entre l'ordre du quotidien et l'ordre de la nature détruite, cet équilibre délicat autant qu'instable entre les deux postulations simultanées et contradictoires du poème »⁸⁸³ entrent justement en résonance avec un langage poétique qui semble constamment hésiter entre respect et rejet de la prosodie traditionnelle, entre préciosité et liberté de ton, audace et banalité des métaphores.

L'instabilité des lieux déployés n'est donc pas séparable chez Reverdy de recherches poétiques qui tendent à faire prendre en charge par le langage lui-même ces désorientations, ces dérives, ces hésitations par lesquelles se construit un rapport intime original aux lieux déployés.

⁸⁸¹ « Détresse du sort », *Grande nature, Main d'œuvre*, p. 19.

⁸⁸² « Cœur de plomb », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 143-144.

⁸⁸³ John E. Jackson, « Le pas de poésie », art. cit., p. 112.

3.2.2./ Quelques éléments d'une poétique de l'instabilité.

Parmi les sensations de mouvement directement obtenues des ressources de la langue figurent les oscillations régulières, les balancements nés du retour régulier des accents de la prosodie classique. Reverdy n'ignore rien de ces effets de rythme et s'efforce par instants d'en amplifier l'effet en lançant ce que Daniel Leuwers nomme le « moteur poétique »⁸⁸⁴ de l'alexandrin au début de *Ferraille* :

Il ne faut pas aller plus loin
Les bijoux sont pris dans la lyre
Les papillons noirs du délire
Remuent sans y penser la cendre du couchant⁸⁸⁵

ou ce que Michel Deguy compare au tangage régulier du navire, en octosyllabes, né de la poussée initiale du premier vers qui ouvre *Sources du vent* :

Il y a un terrible gris de poussière dans le temps
Un vent du sud avec de fortes ailes
Les échos sourds de l'eau dans le soir chavirant
Et dans la nuit mouillée qui jaillit du tournant
des voix rugueuses qui se plaignent
Un goût de cendre sur la langue
Un bruit d'orgue dans les sentiers
Le navire du cœur qui tangue
Tous les désastres du métier⁸⁸⁶

De tels effets sont également observables dans les poèmes en prose ; le poème qui ouvre *Flaques de verre* se clôt sur l'apparition d'un rythme régulier lorsqu'est évoquée l'osmose d'une vibration nocturne de la nature, de battements des yeux et de la circulation sanguine :

Mais le soleil persiste. Les branches des arbres s'assoupissent quand il fait noir sur la terre.
Quand l'atmosphère / se raffermite et vibre //, les yeux verts / clignent aux rayons //. Le cœur renvoie leur sang /aux âmes matérielles //. La pierre arrête le sentier rebattu des pas éternels d'une lutte inégale et stérile. Mais devant l'inutile essor le pauvre, souverain de lui-même, gardera la fierté du silence⁸⁸⁷.

Ce dernier exemple tend à prouver que de tels effets, loin de traduire un déséquilibre, expriment au contraire une stabilisation temporaire, un état exceptionnel comme cette subite porosité qui unifie le monde dans une même vibration. Reverdy n'en parvient que mieux à exprimer la fragilité de telles situations en rompant de tels équilibres : il est rare que des poèmes entiers soient gouvernés chez lui par une métrique constante.

⁸⁸⁴ Daniel Leuwers, « Pierre Reverdy quand même », *Lire Reverdy, op. cit.*, p. 93.

⁸⁸⁵ « Le cœur tournant », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 327.

⁸⁸⁶ « Chemin tournant », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 81.

⁸⁸⁷ « Pointe de l'aile », *Flaques de verre*, p. 25. Nous avons inséré des indications de rythme et de mesure pour les besoins de la démonstration.

L'hétérométrie de nombreux poèmes restitue ainsi pleinement l'insaisissabilité du lieu ou de la situation que l'apparition fugace de rimes ou d'une métrique plus régulière a laissé temporairement s'installer. Un poème justement intitulé "L'insaisissable", où se dit l'incapacité du « je » poétique à maîtriser le monde qui se présente à lui, ne présente quasiment aucune rime. Aucune mesure régulière ne semble pouvoir gouverner plus de trois ou quatre vers⁸⁸⁸. Un premier groupe de trois hexamètres non rimés apparaît peu après le début mais cède aussitôt devant le désordre métrique engendré par un changement de perspective :

Devant l'air
La place du Nord
Et la meilleure affaire
Quelques instants après
On cherche ce qui dure
Et le meilleur chemin derrière⁸⁸⁹

avant de réapparaître de manière fugace un peu plus loin :

L'étang luit dans le cercle
Dans le ciel c'est un trou
Et la nuit tout entière
Couvre l'œil⁸⁹⁰

Dans "Vieux port", c'est au moyen d'un subtil effet d'assonances et de répétitions que Reverdy brouille la stabilité initiale des lieux que le titre du poème annonce. Si le paragraphe initial, isolé, installe efficacement un décor constitué d'un « lac », d'un « quai » et d'une « taverne », et fait mine d'y conduire le lecteur au moyen de déictiques :

Un pas de plus vers le lac, sur les quais, devant la porte éclairée de la taverne⁸⁹¹.

l'onde sonore de la voix du matelot et que reprend la femme, ouvrant le paragraphe suivant — le verbe *chanter* est répété deux fois — est aussitôt amplifiée par une assonance en /a/ qui déborde la phrase, suggère d'autres échos plus resserrés — « les *bateaux se balancent* » ; « les *navires tirent* un peu plus sur la chaîne » — et se propage dans le texte comme dans ce port qu'elle semble remuer :

Le matelot chante contre le mur, la femme chante. Les bateaux se balancent, les navires tirent un peu plus sur la chaîne⁸⁹².

⁸⁸⁸ Cf. pour un effet similaire « Déroute », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 329-331.

⁸⁸⁹ « L'insaisissable », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 264.

⁸⁹⁰ *Ibid.*

⁸⁹¹ « Vieux port », *Étoiles peintes, Plupart du temps*, p. 307.

⁸⁹² *Ibid.*

Conscient du relief de la langue, Reverdy connaît aussi, comme ces musiciens qui n'ignorent pas le poids des silences, la valeur expressive de l'ellipse ou du non-dit. Les éléments, les lieux des paysages déployés paraîtront d'autant plus difficile à appréhender que les textes sembleront lacunaires, privés d'indications indispensables au lecteur. Pour Evelyne Lloze, l'écriture de *Plupart du temps*, exemplaire d'une « esthétique du dénuement »⁸⁹³ où l'obsession de la mort contamine l'univers tout entier, où le « je » poétique en observe la lente dégradation, « ne brosse jamais que l'esquisse d'un monde dont la réalité reste à l'évidence inaccessible tant l'univers dépeint par Reverdy " s'éloigne " de nous, " s'écroule ", se brise, " glisse " ou " tangue comme un bateau " »⁸⁹⁴.

Cette tendance à raréfier les indices visuels, à appauvrir la trame narrative ou descriptive est constitutive d'une conscience qui, « au contact d'un réel qu'elle ne peut étreindre », « se rétracte »⁸⁹⁵ peut-être moins qu'elle ne tâtonne, contourne ou imagine, qu'elle ne laisse sa part au hasard dans la reconstitution permanente des lieux, qu'elle ne manifeste une réticence calculée. Dans *Le Voleur de Talan*, s'il reste pour Renée Riese-Hubert « des traces d'un ordre ou d'une démarche romanesque », si « des allusions au temps y abondent », « cette précision temporelle reste illusoire, un éclaircissement sans lendemain » en raison de ces « constatations de perte, de déclin, de glissement vers le flou, le mystérieux, qui suppriment la possibilité même d'un point de repère »⁸⁹⁶. En d'autres termes, Reverdy désoriente délibérément son lecteur en déséquilibrant et en brouillant ses lieux au fur et à mesure qu'il les constitue.

L'instabilité naît également des ambiguïtés de la syntaxe : l'insertion judicieuse de compléments circonstanciels à la charnière de deux propositions crée une équivoque qu'aucune lecture ne peut définitivement lever, imbriquant ainsi deux images contradictoires. Pierre Torreilles en propose un exemple dans *Les Ardoises du toit*⁸⁹⁷:

Sur la terre inclinée
Un arbre tremble
Et seul
Un oiseau chante

Sur le toit
Il n'y a plus de lumière
Que le soleil⁸⁹⁸

⁸⁹³ Evelyne Lloze, « Pierre Reverdy et l'esthétique du dénuement », *L'école des lettres*, n° 11, 15 mai 1992, p. 45-55.

⁸⁹⁴ *Ibid.*, p. 49-50. Les citations renvoient à *Plupart du temps*.

⁸⁹⁵ *Ibid.*, p. 50.

⁸⁹⁶ Renée Riese-Hubert, « Les fictions déformantes : une lecture du *Voleur de Talan* », art. cit., p. 326.

⁸⁹⁷ Pierre Torreilles, « Lecture de "Matin" de Pierre Reverdy », art. cit., p. 103.

⁸⁹⁸ « Air », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 186.

Même si le saut de ligne tend à rattacher le complément « sur le toit » à ce qui le suit, l'image de l'oiseau qui chante — conférant un aspect polysémique au titre du poème — lui est naturellement apparentée et libère dans ce cas la négation finale qui renvoie à l'ensemble de la scène. Au lieu de « stabiliser le milieu physique ou mental composé par le poème »⁸⁹⁹, la multiplication des compléments, mais également des pronoms ou des adverbes, le déséquilibre, provoque ce « rapport indécis du sujet au monde »⁹⁰⁰ où le langage tente de « confronter à la réalité, donnée et insaisissable, les mouvements fluctuants de l'esprit »⁹⁰¹. C'est donc finalement un paysage en constante mutation, dont les lieux se redéfinissent sans cesse, que l'écriture poétique reverdyenne constitue.

3.2.3./ Une incessante mobilité.

À l'instar de ces « chemins qui s'effacent », de ces « prés qui changent de place lentement »⁹⁰² comme si les lieux reverdyens étaient travaillés par une inexorable et régulière évolution, « tout glisse, tout est mouvance, mer inquiète » dans ce monde où « les choses se changent en d'autres, moins par mutation brutale que par dérobade accélérée »⁹⁰³. Pour Jean-Baptiste Para, « chez Reverdy, on trouve des portes qui donnent sur le vide, mais aussi des murs qui s'éloignent, des maisons qui penchent, des trottoirs qui s'écartent, des pièces ou des fenêtres qui débordent de leur dimension »⁹⁰⁴. Tous les degrés de mobilité peuvent être observés dans ces paysages, depuis le frémissement généralisé de « Dehors »⁹⁰⁵, « tremblement de l'entière création » pour Mary-Ann Caws pour qui le poème « se tient à l'affût de son être propre »⁹⁰⁶, jusqu'à l'effet de destruction totale à peine achevée qui ouvre cet autre poème :

Les débris culbutés dans le coin
Il ne reste plus rien⁹⁰⁷

L'effet déstabilisant peut naître d'un agent extérieur, comme le vent que le trimètre initial de « Ruban blanc » précipite :

Par le tuyau du ciel ouvert le vent arrive
Un nuage affolé poursuit son ombre sur la rive⁹⁰⁸

⁸⁹⁹ Elisabeth Cardonne-Arlyck, « Reverdy's swerving syntax », *Pierre Reverdy 1889-1989*. Special issue, edited and with an introduction by Bernard McGuirk, *Nottingham French Studies*, vol. XXVIII, n° 2, autumn 1989, p. 84-92. Repris sous le titre « La syntaxe tournante de Reverdy », *Lire Reverdy, op. cit.*, p. 119.

⁹⁰⁰ *Ibid.*, p. 123.

⁹⁰¹ *Ibid.*, p. 127.

⁹⁰² « Encore qui », *Flaques de verre*, p. 107.

⁹⁰³ Pierre Schneider, « Le gré du vent », art. cit., p. 248.-249.

⁹⁰⁴ Jean-Baptiste Para, *Pierre Reverdy*, Paris, La Documentation Française, « Culturesfrance », 2006, p. 54-55.

⁹⁰⁵ « Dehors », *Flaques de verre*, p. 51.

⁹⁰⁶ Mary-Ann Caws, « Reverdy toujours dehors », *Europe, op. cit.*, p. 106.

⁹⁰⁷ « Barre d'azur », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 243.

⁹⁰⁸ « Ruban blanc », *La Guitare endormie, Plupart du temps*, p. 274.

ou sourdre d'un « mélange » issu des profondeurs :

Le mélange des voix des êtres sous l'épais manteau
les frissons des arbres
l'étreinte des revirements de fumée⁹⁰⁹

Le *balancement* constitue comme on l'a vu une figure particulière du mouvement. Ce phénomène déstabilisant mais qui implique un centre d'équilibre — et qui à ce titre symbolise assez bien l'indécision sensorielle que cultive l'écriture reverdyenne — donne lieu à un intéressant réseau lexical où domine le verbe pronominal *se balancer*, aux nombreuses occurrences se rapportant indifféremment à des éléments du monde :

Le champ, loin des échos, se balance au soleil. La pente éternelle et la corne, le drapeau rouillé, dans ses plis mouillés, tourne au bord du toit, du mur qui balance et que redresse un autre caprice de la tourmente, quand s'étend le soir⁹¹⁰.

Aux oscillations impliquant des têtes ou leurs métonymies :

Quelque chose passe dans le vent
Trois têtes au moins se balancent⁹¹¹

Les fenêtres ouvertes sont des trous dans l'air et près du toit des masques se balancent⁹¹².

La tête détournée et vide se balance⁹¹³

correspondent des pulsations atteignant une dimension cosmique :

Un miroir à cette heure où la montagne
se balance⁹¹⁴

La nuit se balance un moment⁹¹⁵

et impliquant les choses les plus inattendues, telles les ombres :

Sur le tapis des mains qui dansent
Une ombre au plafond se balance⁹¹⁶

Dans ce dernier exemple, le balancement n'est qu'une modalité particulière d'un mouvement général qui saisit les innombrables ombres de la poésie reverdyenne. L'ombre portée, « chose mobile par excellence »⁹¹⁷ pour Jean Pierrot, favorise par définition la confusion entre les êtres ou les éléments du monde. Le mouvement incessant des ombres de *La Lucarne ovale* qui remuent⁹¹⁸, s'allongent⁹¹⁹, passent⁹²⁰, s'effacent⁹²¹ ou tremblent⁹²²

⁹⁰⁹ « Écho », *Cravates de chanvre, Plupart du temps*, p. 361.

⁹¹⁰ « Source de sang », *Flaques de verre*, p. 41.

⁹¹¹ « O », *Quelques poèmes, Plupart du temps*, p. 67.

⁹¹² « Joies d'été », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 83.

⁹¹³ « À l'abri des mains », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 199.

⁹¹⁴ « Le bruit des ailes », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 115.

⁹¹⁵ « Ciel étoilé », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 203.

⁹¹⁶ « Calme intérieur », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 218.

⁹¹⁷ Jean Pierrot, « Le mot ombre dans la poésie de Reverdy », art. cit., p. 41.

⁹¹⁸ « Dans quelques coins... », « Le voile du temps », « Entreprise », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 76, 84 et 149.

participe de cette mobilité essentielle que caractérise aussi, mais plus étrangement et d'une manière spécifique à cette œuvre, le destin des étoiles célestes. Alors que les étoiles constituent pour Bachelard « des symboles de fixité »⁹²³, les occurrences d'étoiles qui tombent, conférant ainsi au mouvement qui saisit le paysage une dimension cosmique, abondent chez Reverdy :

Il a chassé la lune, il a laissé la nuit. Une à une les étoiles sont tombées dans un filet d'eau vive⁹²⁴.

Les étoiles perdues tombent dans le ruisseau⁹²⁵

Et les étoiles tombent éteintes dans la mer⁹²⁶

Les étoiles tombées surnageaient un moment⁹²⁷

Et de l'autre côté les étoiles tombaient une à une dans un fossé couvert⁹²⁸.

Un poème publié par Reverdy en 1917 et repris dans *Sources du vent* est très caractéristique de cette mobilité qui peut survenir à tout instant et remettre en question l'ordonnement des lieux. Il tend à installer, sous un titre explicitement locatif, une scène de plus en plus mouvante et incertaine, née d'un choc émotionnel qui semble à l'origine d'un vertige qui va croissant :

DERRIÈRE LA GARE

Un nuage descend tout bas
Là où il y a un vide
 Près de moi
 Un trou
Au loin quelque chose finit
Un grand bruit
 s'éteint
Et je vois du monde
 Dans ma tête il y a un monde fou
C'est toi
Et je ne reconnais personne
 quelle vie
 Ce n'est pas encore fini
Une ride profonde au front
C'est transparent comme du cristal
Quelque chose au bout des doigts qui me fait mal
 Quand je t'ai connue
 Quand je t'ai tenue
Certainement quelque chose tombait
 Une fausse parure

⁹¹⁹ « Le sang troublé », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 85.

⁹²⁰ *Ibid.*

⁹²¹ « Les corps ridicules des esprits », « La peau du cœur », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 132 et 152.

⁹²² « La cloche cœur », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 153.

⁹²³ Gaston Bachelard, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement* [1ère éd. : José Corti, 1943], Le Livre de poche, coll. « Biblio Essais » n° 4161, 2007, p. 256.

⁹²⁴ « Chacun sa part », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 48.

⁹²⁵ « Cortège », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 231.

⁹²⁶ « Glaçon dans l'air », *Cravates de chanvre, Plupart du temps*, p. 358.

⁹²⁷ « Le Vent », poème envoyé à Joaquim Folguera, *Els Marges*, n° 47, desembre de 1992, p. 57-58.

⁹²⁸ « Sans savoir où », *La Balle au bond, Main d'œuvre*, p. 61.

Et tu ne voyais même pas ma figure
La porte tournait
Quelqu'un riait
C'était si loin
Où pourrait-on aller se perdre maintenant⁹²⁹

Evoquant l'arrivée d'un train déversant la foule dans la gare — la foule est un élément déstabilisant dont nous étudierons la particularité un peu plus loin — et la survenue de quelqu'un perdu de vue depuis longtemps, le poème ajoute à un alignement et une disposition anarchiques de multiples indices impliquant, et ceci dès le titre en apparence paradoxal, une fuite du regard :

Près de moi
Un trou
Au loin quelque chose finit⁹³⁰

Rien dans le texte ne permet de décider que le « je » poétique attend quelqu'un ou se trouve « derrière la gare » par hasard, conférant ainsi au lieu désigné une puissance déstabilisante redoublée. L'arrivée du train n'est évoquée que par une métonymie très allusive :

Un grand bruit
s'éteint
Et je vois du monde⁹³¹

et le texte ne contient d'ailleurs aucun indice susceptible de révéler la particularité de ce lieu qu'un « trou » évide d'emblée.

Ne sommes-nous d'ailleurs pas *derrière* la gare, c'est-à-dire à l'écart, à l'opposé même du repère nécessaire et sécurisant pour y retrouver un voyageur ? La multiplication de marques de l'indécision et de la désorientation — la locution « quelque chose » est employée à trois reprises, le « je » poétique déclare qu'il « ne reconn(aît) personne » — précède l'évocation d'un passé difficile à cerner : l'expression « tu ne voyais même pas ma figure » peut tout aussi bien être rapportée à la scène initiale. Le mouvement qui s'emparait subrepticement du poème au premier vers :

Un nuage descend tout bas⁹³²

contamine peu à peu les pensées du « je » poétique :

Dans ma tête il y a un monde fou⁹³³

⁹²⁹ « Derrière la gare », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 236-237. Le poème a paru initialement dans *Nord-Sud*, n° 4-5, juin-juillet 1917, p. 4-6 (Etienne-Alain Hubert, *Bibliographie des écrits de Pierre Reverdy, op. cit.*, p. 17).

⁹³⁰ *Ibid.*, p. 236.

⁹³¹ *Ibid.*

⁹³² *Ibid.*

⁹³³ *Ibid.*

en une giration que suggère l'ébauche de quelques rimes — cristal / qui fait mal, connue / tenue, parure / figure — et qu'amplifie l'image d'une porte qui « tournait », avant qu'un bref retour au présent ne s'achève sur le vœu d'un égarement, d'une perte dont le sujet (on) reste aussi indéterminé que le lieu :

Où pourrait-on aller se perdre maintenant⁹³⁴

La transmutation des lieux résulte ici très nettement d'un bouleversement d'ordre émotionnel. La convocation du passé efface un site pour ainsi dire virtuel, bien que nettement désigné, et redispose une autre configuration, évoquée trop elliptiquement pour être accessible.

Le monde imaginaire reverdyen est infiniment hétérogène, foisonnant de lieux, mais sa reconstruction n'échappe pas à une subjectivité qui en fragilise la communicabilité : aussi vivants que sa pensée, les lieux qui le composent résultent de l'implication intime d'un sujet qui en redéfinit sans cesse les données. Ainsi, Reverdy détruit insidieusement la cohérence objective d'un paysage qui n'a d'existence que poétique, et dont la valeur réside dans l'incarnation du choc d'une conscience contre le réel, confrontation conflictuelle que symbolisent quelques images privilégiées.

⁹³⁴ *Ibid.*, p. 237.

3./ Quelques figures de la dislocation : le vent, la foule, la mer

Le vent qui souffle sur vos pas
Enlève leurs traces
La lumière brille au retour⁹³⁵

Les exemples précédents nous ont permis de constater l'existence d'une corrélation étroite entre l'instabilité du paysage reverdyen, la mise en question des lieux qui le constituent et certaines images d'un réel pour ainsi dire *dérangé*, telles que l'effritement, l'évidement ou le tremblement.

Dans *L'Air et les songes*, Gaston Bachelard attire l'attention du lecteur sur la capacité de l'imagination; lorsqu'elle « reprend ses droits, à mettre en mouvement et en vie les images les plus immobiles et les plus inertes »⁹³⁶. Tout se passe comme si ce qui est sans limite ne pouvait jamais être imaginé ou rêvé sous un état stable : « ce qui est diffus, explique Bachelard, n'est jamais vu dans l'immobilité »⁹³⁷.

Ainsi se trouve esquissé un rapport d'implication entre la mobilité essentielle d'une chose et son absence de lieu proprement dit, ce qui nous conduira ici à choisir quelques données du réel privilégiées par l'écriture reverdyenne susceptibles d'éclairer à leur manière cette proposition et, par là-même, d'expliquer leur abondance. Ces objets poétiques pour lesquels leur mouvement est intrinsèque à leur ubiquité sont le *vent*, « vecteur d'immensité »⁹³⁸ qui bouscule et disloque, la *foule*, qui incarne de manière particulière cette dislocation et la *mer* dont l'inaccessible profondeur semble interdire toute délimitation.

3.3.1./ Le vent.

Le vent fait une apparition massive dans *La Lucarne ovale* puisqu'il est nommément utilisé dans plus de quinze poèmes. Ce vent y est toujours l'élément qui perturbe la stabilité de la scène, qui brouille la vision ou disperse les choses. Il peut tout aussi bien manifester une présence discrète :

Au coin les arbres tremblent
Le vent timide passe
L'eau se ride sans bruit⁹³⁹

que menacer de tout balayer :

⁹³⁵ « Une présence », *Pierres blanches*, *Main d'œuvre*, p. 296.

⁹³⁶ Gaston Bachelard, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, *op. cit.*, p. 256.

⁹³⁷ *Ibid.*, p. 257.

⁹³⁸ Michel Viegnes, « Le vent, le souffle et la voix dans la poésie symboliste », *Imaginaires du vent*. Actes du colloque international organisé par le Centre de Recherches sur l'Imaginaire, Université Stendhal (Grenoble 3), sous la direction de Michel Viegnes, Paris, Imago, 2003, p. 218.

Un trou noir où le vent se rue⁹⁴⁰

Par-dessus, le vent emporte la terre qui se déplace⁹⁴¹.

Le poème “ Il reste toujours quelque chose ” — et dont le titre revêt une signification quelque peu ironique — ne comporte pas moins de cinq occurrences du mot. Le poème s’ouvre sur l’image de « rideaux déchirés » par le vent dont la brusquerie est mise en valeur par une asyndète :

Les rideaux déchirés se balancent
C’est le vent qui joue
Il court sur la main entre par la fenêtre
Ressort et s’en va mourir n’importe où
Le vent lugubre et fort emporte tout

La valeur déstabilisante du vent est à la mesure de son omniprésence. Robert Kenny souligne combien il contribue à l’hostilité du décor des *Poèmes en prose* : son action dispersante « menace de dissoudre l’être même du voyageur »⁹⁴² parce qu’il est pour ainsi dire « l’émissaire des forces malveillantes »⁹⁴³. À ce titre, il comporte une charge symbolique défavorable héritée du symbolisme — et parfois soulignée par la noirceur que lui attribue Reverdy qui l’associe à l’ombre⁹⁴⁴ ou à la nuit⁹⁴⁵ — pour lequel « le vent est une force négative associé aux malheurs et aux mutations de fortune »⁹⁴⁶, imposant le souvenir biblique du vent violent qui souffle et qui vient du désert participant, comme les pillards, à l’accumulation de malheurs : il crée le désordre et émane de Satan⁹⁴⁷.

Peut-être y a-t-il dans ces images d’un vent « qui disperse tout [...], source de l’angoissante instabilité »⁹⁴⁸, un vent qui « moissonne le monde »⁹⁴⁹, le souvenir personnel de la tramontane ou du vent d’autan qui demeure pour les habitants du Sud-ouest le « vent qui rend fou ». Nous voudrions souligner pour notre part ce rôle poétique particulier que lui confère Reverdy en lui assignant une fonction de remodelage permanent des choses et des lieux, de *dislocation* au sens étymologique du terme :

Quand le vent déforme le paysage⁹⁵⁰

[...] dans les forêts vivantes que le vent soulève et fait tourner [...]⁹⁵¹

⁹³⁹ « Les vides du printemps », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 79.

⁹⁴⁰ « Le sang troublé », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 85.

⁹⁴¹ « Toujours gêné », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 88.

⁹⁴² Robert V. Kenny, « La disparition du narrateur visible dans la première partie de l’œuvre de Reverdy », *Lire Reverdy, op. cit.*, p. 191.

⁹⁴³ *Ibid.*

⁹⁴⁴ « L’ombre entre en coup de vent » (« Intérieur », *Pierres blanches, Main d’œuvre*, p. 268).

⁹⁴⁵ « Le vent de nuit passe à travers les cheminées des branches » (« Nord-ouest de direction », *La Balle au bond, Main d’œuvre*, p. 54). Cf. l’expression « le vent noir » dans « La lampe », *Au soleil du plafond*, p. 29.

⁹⁴⁶ Michel Vieignes, art. cit., p. 219.

⁹⁴⁷ Jb, 1, 19.

⁹⁴⁸ Pierre Schneider, « Le gré du vent », art. cit., p. 249.

⁹⁴⁹ « Regard humain », *Flaques de verre*, p. 95.

⁹⁵⁰ « Bruits du soir », *Grande nature, Main d’œuvre*, p. 26.

Devenant ainsi l'image privilégiée d'une relation fluctuante au monde, empêchant le sujet de stabiliser cette relation par un apport de sens en raison d'une force « qui ne laisse même pas aux significations des mots le temps de s'enraciner dans des essences »⁹⁵², le vent accentue la malléabilité globale du paysage jusqu'à le menacer, dans des élans paroxystiques, dans son existence même.

L'action annihilante du vent radicalise son rôle de force dispersante, déjà sensible lorsque celui-ci est comparé à un « cheval emballé »⁹⁵³ ou lorsque le vent charrie les débris consécutifs à son action destructrice :

Dans la glace, tourne le vent du sud chargé de feuilles et de plumes⁹⁵⁴.
Adieu fleurs dépecées par le vent tiède⁹⁵⁵

La perte de repères est alors totale :

Tout est effacé par le vent⁹⁵⁶
Le vent balayait tout⁹⁵⁷
Les heures meurent
Le vent violent emporte tout⁹⁵⁸

et aboutit parfois à des images de nudité complète d'un monde sans lieux où le « je » poétique demeure isolé :

Le monde s'éloigne
Seuls le vent et moi⁹⁵⁹

Il y a finalement une profonde cohérence entre ces innombrables images d'un vent toujours déstabilisant. Tous les degrés nous en sont proposés depuis la mise en mouvement du monde dans ce qu'il pourrait avoir de plus solide :

Le vent dévisse les étoiles⁹⁶⁰

jusqu'à la destruction absolue de tout repère spatial, celle que va parachever le « vent du soir (qui) crie de plus en plus fort » de *Sable mouvant*⁹⁶¹. Grâce à cette image privilégiée, obsédante, Reverdy parvient à installer un paysage poétique constamment menacé dans son intégrité, « projection d'un monde intérieur » comme l'a rappelé Brassai⁹⁶² et de ce fait

⁹⁵¹ « Faux portrait », *Flaques de verre*, p. 49.

⁹⁵² André Colombat, « L'Écriture et l'espace du "je" dans la poésie de Pierre Reverdy », art. cit., p. 44.

⁹⁵³ « Courte vie », *La Balle au bond*, *Main d'œuvre*, p. 41.

⁹⁵⁴ « Pendule », *Au soleil du plafond*, p. 38.

⁹⁵⁵ « Danse de terre », *Le Chant des morts*, *Main d'œuvre*, p. 445.

⁹⁵⁶ « Ce souvenir », *Grande nature*, *Main d'œuvre*, p. 31.

⁹⁵⁷ « Astres nouveaux », *Sources du vent*, *Main d'œuvre*, p. 227.

⁹⁵⁸ « Les yeux inconnus », *Pierres blanches*, *Main d'œuvre*, p. 261.

⁹⁵⁹ « Dans le vent », *Pierres blanches*, *Main d'œuvre*, p. 307.

⁹⁶⁰ « Toujours le même », *Pierres blanches*, *Main d'œuvre*, p. 322.

⁹⁶¹ *Sable mouvant*, p. 69.

⁹⁶² Robert V. Kenny, « La disparition du narrateur visible dans la première partie de l'œuvre de Reverdy », art.

parfaite expression d'une volonté d'en repenser sans cesse l'aspect, d'en maîtriser les métamorphoses. Le vent devient ainsi l'agent principal d'une force de dislocation à laquelle il est commode d'opposer la passivité de la *foule*.

3.3.2./ La foule.

De la même manière qu'il est possible de rattacher les images du vent qu'emploie Reverdy à de possibles souvenirs de sa région natale, il est difficile, en relisant les quelques poèmes de *La Lucarne ovale* où apparaissent des foules confluentes et menaçantes, de ne pas songer au souvenir des émeutes de 1907 qui marquèrent si fortement le poète⁹⁶³. L'image de ces foules qui crient⁹⁶⁴ ou bien encore s'amassent :

Quel monde
La foule descend des toits où brille la trace des pas⁹⁶⁵

réactive l'étymologie du mot⁹⁶⁶ et traduit une méfiance vis-à-vis des mécanismes grégaires que la foule, cette « foule avide » qu'il s'agit de « flatter »⁹⁶⁷, incarne à ses yeux.

Reverdy goûte l'isolement en marge et la solitude comme le montre son itinéraire personnel⁹⁶⁸, et, comme Henri Michaux, il n'aime guère les emportements collectifs. Dans le poème « Le bilboquet », il souligne « l'opposition entre l'ensemble hostile foule / barrière / rire et le moi / bilboquet / incertitude » qui paralyse la volonté⁹⁶⁹. Il n'a pas de mots assez durs pour qualifier les « buveurs de demis et les mangeurs de glace » appartenant à cette « foule débandée dans le soir torride »⁹⁷⁰ des débuts du cinéma, comme il manifeste son mépris pour le conformisme :

C'est ce phénomène qui fait qu'un auteur après avoir été maltraité d'à peu près tout le monde devient une espèce de fétiche de la foule artistique la plus vulgaire⁹⁷¹.

cit., p. 192.

⁹⁶³ V. Lettres à Jean Rousselot, correspondance, in Jean Rousselot, *Pierre Reverdy, romancier ou quand le poète se dédouble*, Limoges, Rougerie, 1973, p. 39.

⁹⁶⁴ « Ruine achevée », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 106.

⁹⁶⁵ « Les pas brisés », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 104.

⁹⁶⁶ Le mot désigne à l'origine un endroit où l'on est foulé, pressé.

⁹⁶⁷ *La Peau de l'homme*, p. 39.

⁹⁶⁸ René Micha rapporte un souvenir personnel intéressant de ce point de vue : il s'agit d'une sollicitation pour une conférence que Reverdy accepte dans un premier temps, puis refuse parce qu'il ne parvient pas à surmonter sa crainte de parler en public, aggravée par le souvenir d'une intervention dans un débat face à Camus où il s'était senti ridicule (René Micha, « Maintenant c'est le temps qui ferme la porte », *Pierre Reverdy 1889-1960, op. cit.*, p. 367-372).

⁹⁶⁹ « [...] what we may say with considerable conviction, given the overall imaginative structuring of the volume, is that the poem reposes on a dichotomy between the crowd/barrier/laughter (hostile) intention cluster and that of self/bilboquet objects/uncertainty — a dichotomy which is not merely of space but of general consciousness and "intentionality" [...] » (Michaël Bishop, « The tensions of understatement : Pierre Reverdy's Poèmes en prose », *Australian Journal of French Studies* (Clayton, Victoria), vol. XIV, n° I, 1977, p. 113).

⁹⁷⁰ « L'art du ruisseau », *Note éternelle du présent*, p. 225.

⁹⁷¹ *Nord-Sud* n° 14, avril 1918, *Nord-Sud, Self-défence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, p. 84.

De manière plus générale, Reverdy n'a guère d'illusions pour l'humanité appréhendée à travers des comportements d'ensemble qui lui sont propres, ceux d'une « foule délirante »⁹⁷² au sein de laquelle les personnalités individuelles sont noyées :

L'homme a une conscience, une intelligence, un cœur, une sensibilité, l'humanité n'en a pas. L'humanité vit comme vivent les bêtes en groupe, les animaux grégaires qui s'organisent tant bien que mal et réagissent au milieu de telle ou telle façon, soit aveugle, soit mécanique⁹⁷³.

Ce jugement lucide explique une nette opposition entre l'individualité, qui amène « chacun, et le plus banal même, [...] à se voir singulier ou à s'y efforcer, à s'en enorgueillir quand ce n'est pas à en souffrir au point de se sentir absolument isolé et perdu dans la foule »⁹⁷⁴ et la dissolution de l'être dans une foule protéiforme :

Celui qui se mêle à la foule en partage l'esprit et la façon de voir⁹⁷⁵.

À ce titre, l'image évoque la perte du lieu par dilution de l'individu dans un ensemble, et c'est bien cette action dissolvante subie par le sujet, aggravée par le mouvement incessant qui caractérise la foule, que ressent vivement Reverdy. Il en propose une transposition poétique qui conjugue ces deux caractéristiques.

L'effacement de toute singularité au profit d'une assimilation grégaire, que traduit par métonymie l'image de la « foule accouplée » qui « tourne »⁹⁷⁶ lors d'un bal, ressort d'un vocabulaire exprimant l'assemblage tel ces « paquets de foule »⁹⁷⁷. ou cette « masse de jeunesse »⁹⁷⁸. Dans un poème de *Pierres blanches*, au titre particulièrement expressif, Reverdy reprend l'image rebattue des « moutons » pour désigner les voyageurs qui débarquent :

Et le bateau arrive apportant les moutons
La ville s'est ouverte au flanc
La foule entre⁹⁷⁹

L'aversion exprimée par Reverdy pour le public de spectacles populaires donne lieu, lors de la narration d'un combat de boxe, à une métaphore filée de l'agglutination où sont tour à tour évoqués « la grappe humaine »⁹⁸⁰, « le troupeau (qui) se déplace en boule »⁹⁸¹ ou « le cordon sanitaire des femmes »⁹⁸².

⁹⁷² *La Peau de l'homme*, p. 76.

⁹⁷³ *En vrac*, p. 7-8.

⁹⁷⁴ « Cette émotion appelée poésie », *Sable mouvant...*, p. 93.

⁹⁷⁵ *Self defence*, in *Nord-Sud, Self-defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, p. 119.

⁹⁷⁶ « Joies d'été », *Plupart du temps, La Lucarne ovale*, p. 83.

⁹⁷⁷ « Le reflet dans la glace, fête foraine », *Plupart du temps, Cœur de chêne*, p. 343.

⁹⁷⁸ « Étranger à tous », *Flaques de verre*, p. 71.

⁹⁷⁹ « L'invasion », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 272.

⁹⁸⁰ *La Peau de l'homme*, p. 19.

⁹⁸¹ *Ibid.*, p. 21.

⁹⁸² *Ibid.*

Aussi n'est il guère surprenant que l'action dépersonnalisante de la foule soit poétiquement soulignée par la ressemblance de ceux qui la composent :

Les groupes s'entremêlent
La foule
L'avenue pleine de gens connus
Ils se ressemblent⁹⁸³

et dont la pensée semble naturellement mue par une intention collective :

Au centre la foule s'est
groupée sur le même point et
ce n'est plus qu'un même
animal qui rampe et se
déroule suivant la seule
volonté de ses milliers de
têtes⁹⁸⁴

Cette dernière image évoque de surcroît une reptation qui échappe à tout contrôle : les individus noyés dans un tel ensemble sont à peu de chose près dans une situation comparable au « je » poétique dont le vent déstabilise l'environnement. La foule est un agrégat mouvant qui se laisse difficilement saisir, vecteur d'une dispersion dont l'action parfois dévastatrice autorise un rapprochement avec le vent :

Maintenant la foule est partie
En ne laissant que la poussière⁹⁸⁵

Comme pour le vent, la foule opère un brassage continu qui la fait comparer à de l'eau par sa capacité à entraîner sous l'action d'un courant et à s'immiscer partout. « Le peuple, écrit Reverdy, c'est l'océan ou la mer dans leur masse toujours à peu près identiques à eux-mêmes »⁹⁸⁶. Si le poète associe la foule et la lumière, dans un conte de *Risques et périls*, par une même métaphore filée de la liquidité et de l'ubiquité, passant de l'évocation de l'éclairage d'un bar qui « débord(e) (et) inond(e) le trottoir »⁹⁸⁷, de « joies terrestres qui s'évaporent vers la lune »⁹⁸⁸, du « mouvement entraînant de la foule » parmi laquelle le héros va « au milieu du courant »⁹⁸⁹ avant de revenir aux « flots de lueurs sur les visages »⁹⁹⁰, il parvient à suggérer l'image de la mer ou d'un fleuve dans d'autres textes narratifs par un effet de contiguïté répété, comme si l'image de la foule entraînait inévitablement l'image de l'eau :

⁹⁸³ « Les dos pareils », *Pierres blanches*, *Main d'œuvre*, p. 311.

⁹⁸⁴ *Le Voleur de Talan*, p. 30.

⁹⁸⁵ « Toujours le même », *Pierres blanches*, *Main d'œuvre*, p. 322.

⁹⁸⁶ *En vrac*, p. 22.

⁹⁸⁷ *Le Buveur solitaire*, *Risques et périls*, p. 40.

⁹⁸⁸ *Ibid.*

⁹⁸⁹ *Ibid.*, p. 41.

⁹⁹⁰ *Ibid.*

À une égale distance du fleuve, qui coule sous la nuit, et du ciel, dissimulé derrière une caserne, se dresse le monument où s'engouffre la foule que passionnent les spectacles de sport⁹⁹¹.

Tous les ports de mer sont réunis et la foule en rangs d'hommes et de femmes s'allonge, s'accumule sans se disperser⁹⁹².

Sors un moment de l'illusion, du brouhaha et du tumulte de la foule qui te gonfle — et avance tout seul au bout de la jetée⁹⁹³.

et procède parfois à une comparaison directe :

La foule descendit peu après roulant
comme une vague dans le reflet des
devantures⁹⁹⁴

La foule apparaît ainsi comme une véritable substance instable, capable de disloquer le monde ou les individus. Si le « je » poétique de “ Départ ” « cherche (s)on être *éparpillé* »⁹⁹⁵ dans la foule, ce ne peut être qu'à la suite d'un processus de destruction par éclatement, par perte de repères cohérents. C'est bien cette absence définitive de repères que nous allons trouver dans l'image infiniment monotone de la mer.

3.3.3./ La mer.

Alors que le vent ou la foule traduisent une désarticulation parfois violente des lieux, la mer présente *a priori* une plus grande cohésion, offrant l'image d'une chose qui n'est pas moins fluide et capable d'une invasion destructrice mais qui n'atteint jamais ce degré de dispersion et d'imprévisibilité : elle possède une couleur et conserve une forme horizontale, infinie surtout, qui la fait identifier non plus comme une force mais comme l'aboutissement d'un processus de dislocation.

Sans doute est-ce pour cette raison qu'à la différence du vent ou de la foule, l'image de la mer qui symbolise la liberté par le renoncement au lieu d'attache, est positivement connotée. Pour Jean-Pierre Jossua, il s'agit d'une image indissociable de ce qu'il nomme le « thème liminaire » du départ qui fonde la poésie reverdyenne, thème constitutif d'une « attraction qui sans cesse se renouvelle »⁹⁹⁶ et qui, à ce titre, libère le sujet de la tyrannie des données connues du réel :

Il faut couper toutes les entraves et partir
les mains devant⁹⁹⁷

⁹⁹¹ *La Peau de l'homme*, p. 17.

⁹⁹² *Période hors-texte, La Peau de l'homme*, p. 147.

⁹⁹³ *La Poésie reine du vide et l'art mordu, Risques et périls*, p. 19.

⁹⁹⁴ « Les nymphes prisonnières », *Le Cadran quadrillé*, p. 105.

⁹⁹⁵ « Départ », *Cale sèche, Main d'œuvre*, p. 505.

⁹⁹⁶ Jean-Pierre Jossua, « Le départ comme thème liminaire chez Pierre Reverdy », art. cit., p. 128.

⁹⁹⁷ *Le Voleur de Talan*, p. 10.

La comparaison de la mer avec le ciel — avec lequel elle se confond à l'horizon⁹⁹⁸ — impose l'absence de limites :

Les poissons
Les oiseaux
Entre le ciel et l'eau
Ces deux mers jumelles⁹⁹⁹

Une barque ou une comète
Et deux ciels qui se regardent
Dont l'un rit¹⁰⁰⁰

et confère parfois à la mer une viduité et une immensité supérieures, notamment dans *Flaques de verre* où le ciel revêt un aspect opaque et carcéral tandis que la mer qui fait dans le recueil une apparition assez nette accroît au contraire sa profondeur et sa transparence.

Reverdy a toujours été attiré par la mer : à la différence de la terre « qui (le) tient dans le réel plein de limites »¹⁰⁰¹, elle apparaît comme une « porte de l'infini »¹⁰⁰², même si l'aspect instable de sa surface renvoie à un « danger d'égarement » qu'implique « la *mobilité* de l'élément liquide »¹⁰⁰³. La surface de l'eau constitue effectivement une sorte de paysage mobile par excellence, impossible à saisir non pas en raison de l'absence de relief mais bien au contraire à cause de la saturation de l'espace par un relief sans cesse en train de se reconstituer.

La mer apparaît ainsi comme le symbole d'un paysage poétique rebelle à toute stabilisation, et dont l'aspect mouvant est parfois projeté sur l'ensemble du monde. L'image des *vagues* est ainsi transposée par métaphore sur la terre :

Le ciel vu dans la mer. La mer sans les étoiles. Les vagues de la terre dure
et ses éclairs¹⁰⁰⁴.

La route aux vagues de poussière¹⁰⁰⁵

Et les vagues de terre dans les champs labourés¹⁰⁰⁶

C'est surtout l'insondable profondeur et l'aspect uniforme de la mer qui déclenche toute une rêverie sur la nature de l'espace qu'elle forme et des lieux qui la constituent. Dans *Flaques de verre*, la mer est souvent dépeinte sous un aspect inquiétant. Lorsque Reverdy évoque ces « gouffres noirs où la mer plaintive et menaçante se balance »¹⁰⁰⁷, il accentue par

⁹⁹⁸ « Au loin la mer rejoignait l'horizon » (*Le Hachischin, Risques et périls*, p. 33).

⁹⁹⁹ « Bateau noir », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 290.

¹⁰⁰⁰ « Rivage uni », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 256.

¹⁰⁰¹ Lettres à Jean Rousselot, correspondance, in Jean Rousselot, *Pierre Reverdy, romancier ou quand le poète se dédouble*, Limoges, Rougerie, 1973, p. 41.

¹⁰⁰² *Ibid.*

¹⁰⁰³ Michel Collot, *Horizon de Reverdy, op. cit.*, p. 125. Souligné par l'auteur.

¹⁰⁰⁴ « Morne plaine », *Flaques de verre*, p. 149.

¹⁰⁰⁵ « Étape », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 234.

¹⁰⁰⁶ « L'eau dort », *Grande nature, Main d'œuvre*, p. 23.

¹⁰⁰⁷ « La bonne piste », *Flaques de verre*, p. 111.

une image inattendue son aspect insaisissable et mystérieux, car la mer, affirme-t-il, « est partout dans l'ombre où l'on attend »¹⁰⁰⁸.

Comme pour le ciel dont la sueur inondait la terre, le poète imagine volontiers une mer devenue vivante, qui respire et qui rit, qu'il associe d'ailleurs à ces voix d'outre-tombe amenées par le vent :

Car la mer est partout dans l'ombre où l'on attend — avec son bruit de souffle lourd et ses rires de vagues — toutes ces voix qui nous appellent dans le vent¹⁰⁰⁹.

de la même manière que le « je » poétique voit dans “ L'eau du jour ” ou “ En marchant à côté de la mort ” le surgissement d'un visage.

Mais plus qu'un lieu d'outre-tombe, la mer attire davantage par la capacité à faire rêver. Si le ciel est la demeure de l'âme des disparus, la mer est au contraire le réceptacle des esprits saisis par le sommeil et le rêve :

Les hommes sont jetés à la mer d'un seul somme¹⁰¹⁰.

et figure même quelque domaine interdit :

À quelque distance, il y a de profonds remous où les épaves dansent et l'escalier qui continue peut-être jusqu'au fond¹⁰¹¹.

qui échappe, précisément, à la compréhension humaine telle que l'a fixée la connaissance préalable des lieux terrestres.

Tout se passe comme si la mer, vivante et mystérieuse, exprimait ainsi une perpétuelle transformation ainsi qu'une possible recreation des lieux. Au-delà de leur dislocation mise en œuvre par le vent, incarnée par la foule, la projection imaginaire de lieux inconnus, extrapolant le réel, à l'intérieur de cet espace illimité mais indéchiffrable que constitue la mer constitue une manifestation supplémentaire du remodelage incessant auquel se livre l'écriture poétique de Reverdy.

¹⁰⁰⁸ « Au bord des terres », *Flaques de verre*, p. 109.

¹⁰⁰⁹ *Ibid.*

¹⁰¹⁰ « Messager de la tyrannie », *Flaques de verre*, p. 27.

¹⁰¹¹ « Naufrages sans bouées », *Flaques de verre*, p. 39.

4./ Métaphores latentes et réseaux de formes pronominales

Le ciel se penchait pour
fermer la rue
Le mur s'abaissait¹⁰¹²

L'expression poétique d'un possible et indéfinissable remuement du monde résulte aussi d'une traduction particulièrement judicieuse des préceptes théoriques développés par Reverdy sur l'image. Afin de contester la fixité des lieux, d'en contredire la stabilité essentielle, il choisit parfois de les associer à l'évocation d'un *mouvement autonome* — élément de réel sémantiquement éloigné de leur inertie ontologique — tout en ménageant dans la construction de ces images une ambiguïté suffisante pour que le mouvement soit pour ainsi dire davantage pressenti que perçu.

L'émotion naît ainsi de l'intuition de l'existence d'une part irréductible du réel, inaccessible au *logos*¹⁰¹³, mais qui reste fugace et incertaine, l'image n'ayant proposé qu'une perspective d'interprétation. Robert Guiette parle à ce sujet de « poèmes en boutons »¹⁰¹⁴, insistant sur un travail de lecture seul à même de faire signifier ces « prédicats imperceptiblement métaphoriques »¹⁰¹⁵ que la poésie de Reverdy privilégie.

3.4.1./ Le langage comme source d'instabilité.

Si la pertinence des rapprochements ainsi opérés réside parfois dans l'analogie visuelle des signifiés utilisés, il faut aussi souligner combien la pratique de l'image poétique est ici mise au service d'une volonté de dévoilement d'aspects insoupçonnés du réel, d'une « transmutation »¹⁰¹⁶ qui doit demeurer accessible à la sensibilité ou à l'imagination, sa finalité résidant dans l'émotion suscitée. À ce titre, l'enjeu du travail poétique réside dans l'efficacité d'un « voir comme »¹⁰¹⁷ qui s'éprouve non seulement en fonction du doigté du poète qui lui fait garder le contrôle de la justesse de l'association, mais aussi en raison de la cohérence des images au sein de l'œuvre, celles-ci pouvant former de véritables « complexes métaphoriques »¹⁰¹⁸.

¹⁰¹² « Le masque blanc », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 280.

¹⁰¹³ Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète, essai sur la poésie contemporaine*, Champ Vallon, 1995, p. 249.

¹⁰¹⁴ Robert Guiette, « Notes », *Pierre Reverdy 1889-1960, op. cit.*, p. 223.

¹⁰¹⁵ Michel Collot, « Le lyrisme de la réalité », *Europe, op. cit.*, p. 37. Repris dans *La Matière-émotion, op. cit.*, p. 208.

¹⁰¹⁶ *En vrac*, Editions du Rocher, Monaco, 1956, p. 230.

¹⁰¹⁷ Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Points Seuil, 1975, p. 268-272.

¹⁰¹⁸ *Ibid.*, p. 259.

À titre d'exemple, mentionnons les différentes occurrences du rapprochement opéré entre l'image de la *lune* et celle d'un *œil humide* dans *Plupart du temps*¹⁰¹⁹. Les images, constitutives d'un réseau cohérent où s'éprouve toute une palette de procédés, se superposent, se nouent ou se complètent en fonction des éléments sémiques qui s'y rejoignent. Un regard peut ainsi être attribué à la lune par une métaphore à pivot verbal :

La lune est fatiguée de regarder la nuit
Elle est partie¹⁰²⁰

la lune qui descend pour voir
s'est arrêtée
Et face à face je regarde au fond de l'œil
Ce qui se passe¹⁰²¹

ou adjectival :

La lune borgne
Une fenêtre qui nous lorgne¹⁰²²

ou, très curieusement, par un transfert métonymique de cette même métaphore :

Le ciel cligne des yeux et la lune se cache entre les cheminées¹⁰²³.

Le rapprochement peut aussi s'opérer par l'évocation des larmes :

Un œil crevé par une plume
Larme qui tombe de la lune
Un lac¹⁰²⁴

La lune retenant ses larmes¹⁰²⁵

Je suis sur le seuil
La lune s'écorne
Une larme à part¹⁰²⁶

mais aussi, par analogie, en jouant sur l'humidité, ce qui autorise une comparaison directe avec l'œil :

Sur la lune
s'inscrit
Un mot
La lettre la plus grande en haut
Elle est humide comme un œil
La moitié se ferme¹⁰²⁷

¹⁰¹⁹ Pour András Vajda, « l'identification *lune-œil* se retrouve dans toute une série de poèmes, [...] la base de cette identification » résidant dans « leur forme commune, la *rondeur* » (András Vajda, « Image et signification dans la poésie de Reverdy », *Acta litteraria Academiae scientiarum Hungaricae*, tomus XVII, 1975, p. 485).

¹⁰²⁰ « O », *Quelques poèmes, Plupart du temps*, p. 68.

¹⁰²¹ « Troupeau de file tout seul », *Cravates de chanvre, Plupart du temps*, p. 370.

¹⁰²² « Sombre », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 212.

¹⁰²³ « Nocturne », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 45.

¹⁰²⁴ « L'ombre du mur », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 198.

¹⁰²⁵ « Nuit », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 244.

¹⁰²⁶ « Moi-même », *La Guitare endormie, Plupart du temps*, p. 289.

¹⁰²⁷ « Cadran », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 172.

jusqu'à l'image beaucoup plus originale d'un astre ruisselant, faisant écho à d'autres images telle cette « lune (qui) se cache dans un seau d'eau »¹⁰²⁸ et qui fait ressentir la nuit comme profondément humide, justifiant l'assimilation de l'obscurité à un océan¹⁰²⁹ :

La lune est toute gonflée d'eau¹⁰³⁰

Et la lune au séchoir¹⁰³¹

Envisagée comme geste, et jamais enfermée dans le mécanisme substitutif des tropes qui n'en rendrait que très partiellement compte, l'image reverdyenne apparaît ainsi essentiellement comme un *fait de discours*, dont la valeur prédicative s'éprouve aussi par la cohérence des réseaux de connotations déployés dans l'œuvre. Ces réseaux — dont nous étudierons deux types particuliers, celui des métaphores latentes dont la valeur connotative n'apparaît pas immédiatement et celui des formes pronominales qui n'acquièrent de signification poétique qu'en raison de leur multiplication — gauchissent la réalité par synergie et sont les éléments-clefs de compréhension profonde de l'imaginaire poétique reverdyen.

3.4.2./ Les métaphores latentes du remuement du monde.

Le recours à un type particulier de métaphores à pivot verbal ou adjectival, propres à briser les liens de sélection contextuelle¹⁰³², va permettre au poète de faire saisir l'instabilité hypothétique de certains lieux, en les instaurant comme les sujets d'actions ébauchées ou pressenties.

Le poème « Les Vides du printemps »¹⁰³³ commence par une première séquence dominée par un questionnement angoissant :

En passant une seule fois devant ce trou j'ai penché mon front
Qui est là
Quel chemin est venu finir à cet endroit
Quelle vie arrêtée
Que je ne connais pas

À l'image du « je » poétique qu'un énigmatique « trou » rencontré « une seule fois » — donc par hasard — fascine et semble presque vouloir aspirer, correspond celle d'un chemin *venu finir* au même endroit, point d'arrivée ou, si l'on veut, lieu d'arrêt spatio-temporel d'une « vie ». L'apparente simultanéité entre l'irruption du « je » poétique et l'aboutissement du chemin — que conforte la longueur des deux vers impliqués dans ce rapprochement — donne

¹⁰²⁸ « Surprise d'en haut », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 121.

¹⁰²⁹ V. Michel Collot, *Horizon de Reverdy, op. cit.*, p. 120 sqq. et Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Corti, 1971, p. 138.

¹⁰³⁰ « Chambre noire », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 227.

¹⁰³¹ « Hiver », *Cravates de chanvre, Plupart du temps*, p. 381.

¹⁰³² V. Jean Molino & Joëlle Gardes-Tamine, *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie, I - Vers et figures*, P.U.F., 1^{ère} éd. 1981, 3^{ème} édition, 1992, p. 165-166.

¹⁰³³ « Les Vides du printemps », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 79-80.

nettement à la seconde image l'aspect d'un mouvement récent que n'explique pas, à lui seul, le verbe *finir*.

Un chemin ou une route *finissent*, c'est-à-dire se terminent, aboutissent à tel endroit. Rapportés à des lieux, ces verbes — comme *se croiser* ou *se rejoindre* — ne dénotent guère de mouvement par eux-mêmes : leur signification proprement spatiale écrase l'acception chronologique, du moins tant qu'aucune modalisation n'en altère l'univocité. L'auxiliaire aspecto-modal *venir* utilisé dans le poème, qui transforme un chemin qui *finit* en un chemin qui *est venu finir* à un endroit, rétablit un germe de sens temporel et réintroduit l'idée d'un mouvement. Celui-ci est d'autant mieux suggéré que la forme intransitive de *finir* renvoie à la mort, c'est-à-dire à cette « vie arrêtée » du vers suivant, métaphore qui vient parachever l'inflexion sémantique opérée sur le verbe, rapprochant l'image d'un chemin inerte à celle d'une agonie récente.

Le sens métaphorique d'un tel verbe peut être activé de manière plus subreptice encore, légitimant ainsi ce concept de *métaphore latente* par lequel nous voudrions désigner ces polysémies secrètes qui troublent la compréhension de certains signifiés. Dans le long poème qui ouvre *Cravates de chanvre*¹⁰³⁴, le statisme du « chemin qui finit sous la haie » est contredit par la multiplication des images de mouvements incontrôlables dès le début du poème. Comme pour « Les Vides du printemps », la longueur particulière de deux vers — ainsi que la parenté de leurs structures métrico-rythmiques 5/5/5 et 6/6/6 — les détache de l'ensemble et infléchit le sens du second vers l'image d'une *course qui prend fin* dans une masse végétale, suggérant l'image d'un chemin qui s'enfuit pour se cacher :

Le soleil s'arrête comme un nid en feu dans les peupliers
Et la voiture grince au détour du chemin qui finit sous la haie

L'idée d'un mouvement sous-jacent, perçu subjectivement, peut aussi résulter du choix de verbes exprimant tout aussi bien la position, la forme ou l'aspect que l'action en cours¹⁰³⁵, et dont la polysémie est pour ainsi dire activée par leur nombre ou leur contiguïté. Ainsi en est-il, toujours pour l'image du chemin, du verbe *pencher* :

Entre le chemin qui penche et les arbres il est nu¹⁰³⁶

ou bien encore du verbe *se croiser*, qui fait l'objet d'une antanaclase lorsqu'un complément circonstanciel de temps modifie la compréhension de la deuxième occurrence :

¹⁰³⁴ « Le Flot berceur », *Cravates de chanvre, Plupart du temps*, p.351-353.

¹⁰³⁵ Frédérique Martin Scherrer souligne ainsi, s'agissant de la route, l'ambiguïté du verbe *tourner* dans un vers des « Vides du printemps » cité *supra* : « De l'homme, le vertige est passé au décor : les rues " tournent ". » (Frédérique Martin-Scherrer, « "Les Vides du printemps" ou l'empreinte du vide », *Lire Reverdy, op. cit.*, p. 154).

¹⁰³⁶ « Grandeur nature », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 112.

Sur les routes et les chemins qui se croisent

[...]

Les chemins se croisent aussi vite en même temps¹⁰³⁷

Ces métaphores latentes, qui contestent sourdement l’ancrage ou la fixité de lieux que l’imaginaire installe comme repères, font voir les routes ou les chemins non plus comme des lieux préexistants au regard mais comme les éléments d’un monde en création, dont le déploiement se poursuit ou s’achève sous les yeux du lecteur. Il en va de même pour d’autres images de lieux naturels, questionnés poétiquement de la même manière :

Le talus grimpe sur la rive¹⁰³⁸

La route passe

Et les arbres parlent plus près¹⁰³⁹

[...] l’unique rue qui va de la rivière à la montagne en partageant le bois¹⁰⁴⁰.

La forêt qui l’arrête est un abri où il fuit le soleil et il regarde, sans la voir, monter la route vers les arbres¹⁰⁴¹.

On descendait à travers bois en riant

Un mur dégradé longe la route¹⁰⁴²

Les murs limitaient la profondeur de la foule¹⁰⁴³

et qui donnent lieu à la formation de réseaux associant lieux et pivots verbaux récurrents, comme ces images de forêts qui s’ouvrent spontanément :

[...] entre la forêt et la rivière qui me protègent, j’ai pu dormir¹⁰⁴⁴.

La forêt silencieuse ouvre ses portes¹⁰⁴⁵

[...] La forêt s’ouvre sur sa tête et d’en haut le passant regarde le chemin¹⁰⁴⁶.

Parmi les verbes qui se prêtent le mieux à ce jeu savant de polysémies latentes figurent ceux dont les constructions pronominales servent parfois à des descriptions visuelles, d’ensemble ou de détail : dire d’une chose qu’elle *se détache* ou qu’elle *se dresse* renvoie au registre descriptif lorsque ces verbes se rapportent à des choses supposées immobiles.

Cependant, dans *Plupart du temps*, en dépit du recours fréquent à la désignation directe d’objets associé au présent de l’indicatif qui rapproche fréquemment cette poésie de la description, un sens actif domine souvent dans la construction pronominale du verbe *détacher* et implique de ce fait un mouvement de séparation :

La nuit suit son chemin

¹⁰³⁷ « Piéton », *Les Jockeys camouflés, Plupart du temps*, p. 260 et 264.

¹⁰³⁸ « Étape », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 234.

¹⁰³⁹ « Route », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 176.

¹⁰⁴⁰ « Après-midi », *Etoiles peintes, Plupart du temps*, p. 319.

¹⁰⁴¹ « Son seul passage », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 118.

¹⁰⁴² « La peau du cœur », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 151.

¹⁰⁴³ « Matin », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 166.

¹⁰⁴⁴ « Belle étoile », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 42.

¹⁰⁴⁵ « Le Sang de ménage », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 96.

¹⁰⁴⁶ « Son seul passage », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 118.

Mais quelqu'un s'en détache et entre
Toutes les têtes se retournent pour deviner le nom approximatif de ce
nouveau visage¹⁰⁴⁷

Tout ce que le vent pousse
Tout ce qui se détache
Se cache
Et disparaît
Derrière la maison¹⁰⁴⁸

La voile est un morceau du port qui se détache¹⁰⁴⁹

de sorte que la présence de tels mouvements finit par troubler le sens figuré qui pourrait s'imposer dans les quelques occurrences qui se rapportent à des choses immobiles. Des lieux qu'éclaire une lumière crépusculaire semblent mus, à leur tour, par un remuement autonome, parce que l'écho des occurrences précédentes réveille la valeur polysémique du verbe *détacher (se)*. Le regard offert sur le monde en est profondément modifié :

La lumière découpe des sillons
Une rue se détache
Un couloir
Des maisons¹⁰⁵⁰
Les raies se détachent du mur et c'est une ombre oblique sur la route - qui
court trop vite. On attend¹⁰⁵¹.

Le mur se détache lentement
Et son ombre fait une tache
Contre la terre qui descend
Vers la rivière où l'on entend
Le rire de cristal des roches¹⁰⁵²

De même, le verbe *dresser (se)* renvoie au mouvement ou bien, de manière figurée, à la station debout ou la domination. L'emploi qu'en fait Reverdy lorsqu'il évoque des éléments de paysage ne lève pas complètement cette ambiguïté. Parfois, la description semble s'imposer grâce à l'aspect sécant de l'imparfait de l'indicatif :

Il fait plus noir
Les yeux se ferment
La prairie se dressait plus claire
Dans l'air il y avait un mouchoir¹⁰⁵³

mais l'image horizontale d'une prairie perturbe cette interprétation et tend à suggérer, au contraire, un paysage imaginaire dont les éléments se haussent ou surgissent de manière saillante. Le long poème qui ouvre *Cravates de chanvre*, significativement intitulé " Le Flot berceur ", déploie tout un ensemble de mouvements dont les variations comportent deux

¹⁰⁴⁷ « Le Nouveau venu des visages », *La Guitare endormie, Plupart du temps*, p. 293.

¹⁰⁴⁸ « L'homme et le temps », *Cœur de chêne, Plupart du temps*, p. 339.

¹⁰⁴⁹ « La Jetée », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 196.

¹⁰⁵⁰ « Le Littoral », *Cravates de chanvre, Plupart du temps*, p. 367.

¹⁰⁵¹ « Entre deux crépuscules », *Étoiles peintes, Plupart du temps*, p. 318.

¹⁰⁵² « Ciel étoilé », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 203.

¹⁰⁵³ « Une éclaircie », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 180.

occurrences de cette construction pronominale, très nettement dénotées comme des mouvements ascendants :

Près des rayons tordus d'autres astres se dressent
Montent de l'eau
Des rochers écumeux
Qui soufflent¹⁰⁵⁴

tiède

Sous les pattes de cet animal de terre mouvante l'eau circule luisante et

Pendant que les plantes se dressent
dans les replis des roches¹⁰⁵⁵

Ainsi se constitue de poème à poème une chaîne de signifiés récurrents — d'où cette impression de monotonie parfois dénoncée chez Reverdy — qui contribue, à partir du moindre trouble apporté à la signification de certains énoncés, à en réveiller le sens métaphorique latent.

Malgré l'apparent statisme des images, l'écho de mouvements ascendants conclusifs résonne ici comme si des bâtiments — un clocher et une maison — s'érigaient spontanément pour accueillir le « je » poétique :

On glisse dans un trou qui n'a pas de fond
On est content de s'en aller
Le ciel se fond

Et un petit clocher se dresse au bord de la mer¹⁰⁵⁶

Je rentre
Une maison se dresse
A-t-on marché longtemps¹⁰⁵⁷

3.4.3./ Des réseaux de formes pronominales.

Si l'on fait abstraction du seul jeu des polysémies, il n'en demeure pas moins que l'abondance et la variété des constructions pronominales qui comportent des corrélats transitifs semblent instituer le monde comme sujet de l'action dénotée, rappelant l'inflexion de sens des verbes créée par l'emploi d'auxiliaires aspecto-modaux. De là la réactivation par ce moyen de formes adjectivales ou participiales comme l'image figée d'une maison tassée dans un coin, qui n'implique pas spontanément un procès autocausatif comme le ferait l'image d'une maison blottie¹⁰⁵⁸, renouvelée par le recours à la forme réflexive *se tasser* ; sa

¹⁰⁵⁴ « Le flot berceur », *Cravates de chanvre, Plupart du temps*, p. 352.

¹⁰⁵⁵ *Ibid.*

¹⁰⁵⁶ « P.O. Midi », *Quelques poèmes, Plupart du temps*, p. 62.

¹⁰⁵⁷ « Piéton », *Les Jockeys camouflés, Plupart du temps*, p. 264.

¹⁰⁵⁸ V. Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, P.U.F., 3^{ème} édition, 1997, p. 260, où sont caractérisées les constructions pronominales neutres, sortes de « correspondants intransitifs » qui dénotent des mouvements concrets ou des changements d'état : le verbe *se tasser*, correspondant intransitif de *tasser*, doit absolument être distingué de *se blottir*, verbe intrinsèquement pronominal et, à se titre, inapte à suggérer la possibilité d'un procès non « bouclé ».

valeur métaphorique réside dans la personnification d'une maison qui semble avoir agi sur elle-même de manière insolite et autonome :

La maison s'est tassée dans le coin le plus sombre¹⁰⁵⁹

De même, le recours à des constructions pronominales neutres modifie nettement la perception que nous pouvons avoir d'un arbre incliné et d'un mur observé en perspective. Le jeu sur les temps verbaux, qui crée une chronologie des événements suggérés, accentue cette impression d'une succession de mouvements indépendants mais ordonnés prêtés aux lieux :

L'arbre d'en face s'est penché
Le mur s'allonge infiniment¹⁰⁶⁰

Dans *Plupart du temps*, quelques constructions neutres ou réflexives comportent une impertinence sémantique particulièrement nette. Elles traduisent sans ambiguïté l'action consciente d'une chose vis-à-vis d'elle-même, telle l'image de ce « monument » qui « s'ébroue »¹⁰⁶¹ ou de ce « mur » qui « se dérobe »¹⁰⁶². En l'absence de polysémies, il ne s'agit plus ici de métaphores latentes mais de vraies métaphores à pivot verbal, impliquant par sélection contextuelle un sujet animé. L'écart qu'elles produisent ne résulte que de l'ajout d'une pronominalisation insolite, instituant « un procès verbal tout entier confiné dans la sphère du sujet »¹⁰⁶³, ce qui rend pour ainsi dire le monde poétique agent de son propre devenir.

La poésie de Reverdy est caractérisée par un recours massif à ces constructions pronominales¹⁰⁶⁴ neutres ou, parfois, réflexives, qui superposent sujet et complément d'objet direct et impliquent un procès autocausatif. Elles sont à la source de cette traduction poétique du remuement du monde dans la mesure où l'« effet de clôture »¹⁰⁶⁵ qu'elles créent donne l'illusion d'une prise de possession des choses, et plus particulièrement des lieux, par elles-mêmes. Quelques poèmes procèdent par accumulation de ces constructions pronominales pour donner à voir un monde infiniment mobile, s'adaptant à la pensée des êtres qui le peuplent. C'est le cas du court poème en prose « Toujours seul », qui en compte quatre occurrences :

¹⁰⁵⁹ « Entreprise », *La Lucarne ovale*, *Plupart du temps*, p. 149.

¹⁰⁶⁰ « Patience », *Les Ardoises du toit*, *Plupart du temps*, p. 229.

¹⁰⁶¹ « Bruits au réveil », *La Guitare endormie*, *Plupart du temps*, p. 270.

¹⁰⁶² « Les musiciens », *Étoiles peintes*, *Plupart du temps*, p. 315.

¹⁰⁶³ Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, *op. cit.*, p. 260.

¹⁰⁶⁴ Un simple test d'inventaires de segments répétés portant sur les S.R. « s' » et « se » comme mot entier, pratiqué sur *Plupart du temps*; donne 358 occurrences « s' » et 361 occurrences « se » pour 33.602 mots, soit 2,14 % de l'ensemble. À titre de comparaison, le même test pratiqué sur *Les Fleurs du mal* de Baudelaire donne 122 occurrences de « s' » et 147 occurrences de « se » pour 30.927 mots, soit 0,87 %, et donne 123 occurrences de « s' » et 163 occurrences de « se » pour 21.105 mots soit 1,35 % sur *Aurélia* de Gérard de Nerval. Il ne s'agit bien évidemment que d'un simple test, dont les résultats ne constituent qu'un indice et méritent d'être affinés par l'élimination d'occurrences « parasites » (formes élidées de la préposition *si*, tournures impersonnelles telle que *il se peut*,...), le décompte de verbes essentiellement pronominaux et la prise en compte de la présence d'un sujet de l'action.

La fumée vient-elle de leurs cheminées ou de vos pipes ? J'ai préféré le coin le plus aigu de cette chambre pour être seul ; et la fenêtre d'en face *s'est ouverte*. Viendra-t-elle ?

Dans la rue où nos bras jettent un pont, personne n'a levé les yeux, et *les maisons s'inclinent*.

Quand *les toits se touchent* on n'ose plus parler. On a peur de tous les cris, *les cheminées s'éteignent*. Il fait si noir¹⁰⁶⁶

ou bien encore du poème “ Feu ”, dans lequel s'enchaînent des notations visuelles de mouvements :

Enfin le vent plus libre passe
La pointe fléchit sur sa trace
Une vague *s'efface* plus loin
Sur le champ le plan monte
Le ciel *s'incline* lentement
Un lambeau de nuage flotte
Plus sombre par-dessus le mur
L'espace *s'agrandit*¹⁰⁶⁷

Leur puissance métaphorique va donc résulter d'une multiplication d'occurrences, qui donne une force considérable à cette *Weltanschauung* où le monde s'ordonne spontanément en fonction du sujet regardant ou, plus exactement, semble s'ordonner sous son regard et en fonction de ce que suggèrent ses pensées. Le langage poétique, par l'emploi soutenu de ces constructions, tend à retraduire une connaissance sensible du monde en y instaurant comme une véritable loi imaginaire.

De tels réseaux peuvent se constituer par le regroupement de signifiés liés par métonymie. Dans *Plupart du temps*, le cas de la maison est à cet égard exemplaire, non pas tellement en raison des mouvements variés qui lui sont prêtés¹⁰⁶⁸ que de l'assemblage, dans une même constellation d'images, de procès autocausatifs attribués à certains de ses éléments.

En premier lieu, les portes et les fenêtres manifestent par ce moyen une nette autonomie de mouvement dont Michel Collot cite un exemple significatif¹⁰⁶⁹. La fréquence des constructions pronominales des verbes *ouvrir* et *fermer* leur confère, au-delà de la métaphore banale qui les fait voir comme les yeux d'une maison, l'aspect de véritables organes vitaux ou, plus encore, de lieux d'accueil ou de rejet ordonnant sans cesse le monde en fonction d'un trajet possible.

Si tant est que les maisons, et par extension toutes les habitations, soient des lieux du monde de l'œuvre, alors ces lieux échappent à la loi commune de la fixité et de l'immutabilité et déploient l'espace imaginaire au lieu de s'y inscrire. De là l'abondance des mouvements

¹⁰⁶⁵ *Ibid.*, p. 262.

¹⁰⁶⁶ « Toujours seul », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 31. Nous soulignons.

¹⁰⁶⁷ « Feu », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 167. Nous soulignons.

¹⁰⁶⁸ Il s'agit tout aussi bien de mouvements de déplacement (s'incliner, p. 31, se renverser, p. 143, se dresser, p. 264, se déplacer, p. 364) ou d'immobilisation (s'arrêter, p. 35, s'immobiliser, p. 42) que de changements d'état (s'écrouler, p. 121, s'endormir p. 138 et 212, se gonfler, p. 326).

d'ouverture spontanée qui reviennent comme une obsession : la formule « la porte s'ouvre » est reprise telle quelle à quatre reprises dans *Plupart du temps* et engendre des variantes dont les plus significatives sont sans doute les conjugaisons de cette construction au passé composé :

La porte s'est ouverte
Et le signe triste est entré
La lampe est allumée¹⁰⁷⁰

au conditionnel :

La porte se serait ouverte
Et je n'oserais pas entrer
Tout ce qui se passe derrière¹⁰⁷¹

et surtout au futur, conférant au procès un aspect naturel et suggérant quelque déterminisme :

Au fond du couloir les portes s'ouvriront
Une surprise attend ceux qui passent¹⁰⁷²
Un oiseau chante
Il va mourir
Une autre porte va s'ouvrir
Au fond du couloir
Où s'allume
Une étoile¹⁰⁷³

Ce réseau lexical particulier englobe les fenêtres, mues elles aussi par ces mouvements obsédants d'ouverture et de fermeture mais aussi d'éloignement¹⁰⁷⁴ ou d'intersection¹⁰⁷⁵. Il contamine également par métonymie les persiennes, les volets, les rideaux ou les vitres. Ces éléments particuliers sont liés, à plusieurs reprises, à de telles tournures :

Les persiennes de la maison se soulèvent
Et battent¹⁰⁷⁶
L'aube à peine née qui s'achève
Un cliquetis
Les volets en s'ouvrant l'ont abolie¹⁰⁷⁷
Une petite tache brille entre les paupières qui battent. La chambre est vide
et les volets s'ouvrent dans la poussière [...] ¹⁰⁷⁸.
Les rideaux déchirés se balancent
C'est le vent qui joue¹⁰⁷⁹
Vers la tête endormie
Un meuble qui remue

¹⁰⁶⁹ Michel Collot, « Le lyrisme de la réalité », art. cit., p. 38. Repris dans *La Matière-émotion, op. cit.*, p. 210.

¹⁰⁷⁰ « Sur les dix doigts », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 81.

¹⁰⁷¹ « Miracle », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 189.

¹⁰⁷² « Surprise d'en haut », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 121.

¹⁰⁷³ « Départ », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 179.

¹⁰⁷⁴ « Le sang troublé », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 85.

¹⁰⁷⁵ « Le voile du temps », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 84.

¹⁰⁷⁶ « Grandeur nature », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 112.

¹⁰⁷⁷ « Auberge », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 170.

¹⁰⁷⁸ « Lumière », *Étoiles peintes, Plupart du temps*, p. 308.

¹⁰⁷⁹ « Il reste toujours quelque chose », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 137.

Les rideaux se soulèvent¹⁰⁸⁰

Il fait nuit

Les vitres se fondent¹⁰⁸¹

Il en va de même pour toutes les métonymies de la maison qui la font voir, par l'essence prédicative particulière de ces constructions pronominales, comme un lieu presque vivant, susceptible de muer à tout moment, échappant à la rassurante inertie que l'imaginaire attribue aux habitats. Les murs, les toitures ou bien encore les plafonds ou les escaliers, qui en constituent l'ossature, sont dès lors affectés d'une même et énigmatique instabilité :

Dans les fumées, par-dessus les toits qui s'en préservent seuls [...] ¹⁰⁸²

Le toit se soulève

Il fait chaud¹⁰⁸³

L'escalier s'arrondit¹⁰⁸⁴

Un pan de mur blanc s'élargit

Sous mes yeux qui tournent la meule¹⁰⁸⁵

Mais le mur s'étend de la porte à la rampe qui arrive en haut très vite sans bouger¹⁰⁸⁶

Je ne vois que l'ombre sur l'écran de la fenêtre

Le contrevent s'est retourné pour

baiser la nuit¹⁰⁸⁷

Le plafond s'abaisse, les murs vont éclater et il rit [...] ¹⁰⁸⁸.

Le plafond menaçait de se pencher à droite, contre nos têtes ; mais les fenêtres restaient d'aplomb avec le ciel, et l'on voyait le paysage nocturne [...] ¹⁰⁸⁹.

Un seul et même signifié comme *ciel* dont on compte cent treize occurrences dans *Plupart du temps*, peut ainsi devenir l'agent d'un ensemble gestuel spécifique. Les constructions pronominales qui s'y rapportent le détachent sensiblement du sujet poétique, avec toute la force métaphorique supplémentaire que peuvent donner les verbes *ridier*¹⁰⁹⁰, *froisser*¹⁰⁹¹, et plus encore *rattacher*, *couper* ou *fixer* construits pronominalement, annonçant les images paradoxales du ciel solide de *Flaques de verre* qui l'instituent comme un des lieux extrêmes du monde de l'œuvre :

Le pavé glissant ne supportait plus aucune audace et pourtant c'était en pleine ville, en pleine nuit — le ciel se rattachant à la terre aux maisons du faubourg [...] ¹⁰⁹².

¹⁰⁸⁰ « Jeux d'homme sous la tente », *La Guitare endormie, Plupart du temps*, p. 269.

¹⁰⁸¹ « Grand'route », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 168.

¹⁰⁸² « L'air meurtri », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 39.

¹⁰⁸³ « Rides du temps », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 113.

¹⁰⁸⁴ « Le magasin monumental », *La Guitare endormie, Plupart du temps*, p. 285.

¹⁰⁸⁵ « Campagne », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 228.

¹⁰⁸⁶ « L'ombre plus vaste », *La Guitare endormie, Plupart du temps*, p. 302.

¹⁰⁸⁷ « Autres jockeys, alcooliques », *Les Jockeys camouflés, Plupart du temps*, p. 257.

¹⁰⁸⁸ « Mouvement interne », *Étoiles peintes, Plupart du temps*, p. 320.

¹⁰⁸⁹ « Bruits de nuit », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 49.

¹⁰⁹⁰ « Étoile filante », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 211.

¹⁰⁹¹ « Ruban blanc », *La Guitare endormie, Plupart du temps*, p. 274.

¹⁰⁹² « Le monde plate-forme », *Étoiles peintes, Plupart du temps*, p. 309.

La tête énorme et lourde les dépasse
le ciel se coupe en deux¹⁰⁹³
Sur la pointe où le ciel se fixe¹⁰⁹⁴

Nous avons précédemment montré comment les différentes occurrences du balancement saisissaient dans une même oscillation et une même fragilité les éléments du monde les plus divers. De la même manière, la constitution de réseaux peut naître d'une construction pronominale particulière, qui va assembler dans un même mode d'être les éléments épars du paysage poétique et leur conférer une qualité commune.

L'emploi privilégié, sous cette forme, de verbes dénotant l'apparition à la lumière revêt dans *Plupart du temps* un sens poétique prononcé ; il en résulte un effet de surgissement autonome où, en particulier, les lieux imaginaires semblent pour ainsi dire précéder le regard du sujet poétique et l'y inviter. Les verbes *éclairer (s')* ou *illuminer (s')*, dont le type réflexif accentue l'effet métaphorique, vont agréger ainsi quelques images de routes ou de chemins, déjà perçus comme potentiellement instables :

[...] ¹⁰⁹⁵ A travers la pluie dense et glacée de ce soir-là où le boulevard s'éclaire
Un chemin plus nouveau devant moi s'éclairait¹⁰⁹⁶
La rue s'éclaire au passage des formes¹⁰⁹⁷
La curiosité vient de partout. La route s'illumine [...] ¹⁰⁹⁸.

dont on retrouve l'écho dans ces métaphores :

Le chemin qui rampe et qui brille
Le chemin secret plein d'échos
d'éclairs de lanterne et d'étoiles
de formes dans la vapeur d'eau¹⁰⁹⁹
La route de clarté reflète un tourbillon¹¹⁰⁰
Prends ta besace
Voile ta face
Et pars
La route blanchit
Sous la nuit¹¹⁰¹

Le monde imaginaire de *Plupart du temps*, peut-être en raison de la présence obsédante de lampes qui « veillent »¹¹⁰², « guident »¹¹⁰³ ou « attendent »¹¹⁰⁴ le « je » poétique,

¹⁰⁹³ « Sa vie contemporaine », *Cœur de chêne, Plupart du temps*, p. 333.

¹⁰⁹⁴ « Dans les rails », *Cravates de chanvre, Plupart du temps*, p. 373.

¹⁰⁹⁵ « Hiver », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 31.

¹⁰⁹⁶ « Les vides du printemps », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 80.

¹⁰⁹⁷ « Hiver », *Cravates de chanvre, Plupart du temps*, p. 381.

¹⁰⁹⁸ « Les corps ridicules des esprits », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 132.

¹⁰⁹⁹ « Filet d'astres », *La Guitare endormie, Plupart du temps*, p. 287.

¹¹⁰⁰ « Temps sec », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 98.

¹¹⁰¹ « Ruine de la chair », *Cale sèche, Main d'œuvre*, p. 488.

¹¹⁰² « Couvre-feu », *Les Ardoises du toit*, « Nuit et jour », *Cœur de chêne, Plupart du temps*, p. 224 et 330.

¹¹⁰³ « Fausse porte ou portrait », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 213.

est comme parsemé d'apparitions sélectives de la lumière qui révèle et surtout qui *oriente*. Au-delà des résonances bibliques qui la font voir comme l'élément premier de la création du monde et l'associent à la parole, il y a dans ces manifestations comme le transfert d'une des fonctions essentielles du sujet regardant. Le monde installe lui-même par une série d'initiatives ces points d'ancrage de la raison que sont les repères visuels, ce qui sous-tend un processus topologique paradoxal, contraire à la construction mentale de l'espace qui veut que la perception « organise le réel »¹¹⁰⁵ en une structuration spatio-temporelle progressive.

La constitution d'une vaste constellation imaginaire où les lieux, les objets ou les éléments de la nature sollicitent et même, dans une certaine mesure, engendrent le regard par la lumière, en un procès autocausatif généralisé qui élimine toute prise de conscience, s'oppose en la paralysant à cette « prise du sujet sur son monde »¹¹⁰⁶ par laquelle, selon l'expression de Merleau-Ponty, nous appréhendons l'espace. Les lieux se dérobent à la raison et semblent déjouer, en la précédant, la fonction structurante du regard :

La nuit tout se confond une vitre allumée rend le trou plus profond¹¹⁰⁷

Une faible lumière au loin s'allume entre les arbres [...] ¹¹⁰⁸.

On dirait que c'est le soir qui vient
Ces lumières on dirait des tentes qui s'allument¹¹⁰⁹

Une autre porte va s'ouvrir
Au fond du couloir
Où s'allume
Une étoile¹¹¹⁰

Elle est allumée
On ne voit plus qu'elle
Et le cœur triangulaire
Qui brille au soleil¹¹¹¹

Regarde encore
Ce buste qui s'éclaire au fond du corridor¹¹¹²

Pour cette raison, et dans la mesure où les images sont chez Reverdy des faits de discours qui doivent s'éprouver par leur congruence, un réseau de constructions pronominales apparentées par un rapport d'antonymie conforte le premier en associant les occurrences d'une gestuelle imaginaire de la disparition ou de l'extinction. La terre, par exemple, *s'évapore*¹¹¹³, ainsi que les arbres¹¹¹⁴ ; les êtres, la lune ou le soleil *se cachent*, mais aussi une palissade¹¹¹⁵ ;

¹¹⁰⁴ « Des êtres vagues », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 45.

¹¹⁰⁵ Jean Piaget et Bärbel Inhelder, *La psychologie de l'enfant*, coll. « Que sais-je ? », P.U.F., 1966, p. 14-15.

¹¹⁰⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception, op. cit.*, p. 291.

¹¹⁰⁷ « Piéton », *Les Jockeys camouflés, Plupart du temps*, p. 264.

¹¹⁰⁸ « Encore marcher », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 91.

¹¹⁰⁹ « Pas plus loin », *Cœur de chêne, Plupart du temps*, p. 338.

¹¹¹⁰ « Départ », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 179.

¹¹¹¹ « Avant l'heure », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 241.

¹¹¹² « Cœur de plomb », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 144.

¹¹¹³ « Joies d'été », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 83.

¹¹¹⁴ « Le flot berceur », *Cravates de chanvre, Plupart du temps*, p.352.

un phénomène ambigu d’auto-dissolution réunit les éléments du monde imaginaire au moyen du verbe *fondre*, dont la construction pronominale exprime bien le caractère autonome :

Le train siffle et repart dans la fumée qui se fond au ciel bas [...] ¹¹¹⁶.

Le ciel se fond ¹¹¹⁷

A cause de l’eau le toit glisse
A cause de la pluie tout se fond ¹¹¹⁸

Il fait nuit
Les vitres se fondent ¹¹¹⁹

et il arrive que le surgissement de la lumière crépusculaire soit, précisément, associé à cette dissolution visuelle :

Les maisons sont fondues dans la lumière rousse
Et les arbres perdus ¹¹²⁰

L’emploi massif de ces réseaux de constructions pronominales est d’autant plus saisissant qu’il donne lieu à une « tresse » ¹¹²¹ métaphorique où la proximité sémantique de l’éclairement et de l’ouverture, de l’extinction et de la fermeture, autorise un échange des sujets. Le poème “ Signes ” évoque des « fenêtres éteintes et (des) portes fermées » ¹¹²². Comme l’allée ¹¹²³ ou le mur ¹¹²⁴, il arrive que « les lumières s’allongent » ¹¹²⁵ tandis que les voies qui s’éclairaient ou s’illuminaient peuvent, à l’instar des fenêtres ou des volets, s’ouvrir ou se fermer :

Quand le chemin s’ouvre et s’anime
Aux reflets dansants du falot ¹¹²⁶

Je me rappelle avoir marché contre les arbres
qui saignaient
A l’entrée des villages et des villes qui s’ouvraient
Les portes des villes ¹¹²⁷

On éteint toutes les fenêtres
Les nuages volent plus bas
La rue se ferme à la tempête ¹¹²⁸

Ce dernier poème, où l’image de l’extinction des fenêtres précède celle d’une rue qui se ferme pour se protéger, dit bien — mais sous une forme négative — l’assimilation de deux

¹¹¹⁵ « Joies d’été », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 83.

¹¹¹⁶ « Une apparence médiocre », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 39.

¹¹¹⁷ « P.O. Midi », *Quelques poèmes, Plupart du temps*, p. 62.

¹¹¹⁸ « Jour monotone », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 93.

¹¹¹⁹ « Grand’route », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 168.

¹¹²⁰ « Glaçon dans l’air », *Cravates de chanvre, Plupart du temps*, p. 359.

¹¹²¹ Paul Ricœur, *La Métaphore vive, op. cit.*, p. 259.

¹¹²² « Signes », *Pierres blanches, Main d’œuvre*, p. 321.

¹¹²³ « Le sang troublé », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 85.

¹¹²⁴ « Patience », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 229.

¹¹²⁵ « P.O. Midi », *Quelques poèmes, Plupart du temps*, p. 61.

¹¹²⁶ « Filet d’astres », *La Guitare endormie, Plupart du temps*, p. 287.

¹¹²⁷ « Piéton », *Les Jockeys camouflés, Plupart du temps*, p. 264.

¹¹²⁸ « Cortège », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 231.

ordres différents d'exploration et de connaissance que symbolise dans un autre poème l'image d'une « lumière qui rampe »¹¹²⁹. La fenêtre et la lumière impliquent le regard, la sélection visuelle, tandis que le chemin et l'ouverture sont du domaine de la progression, de l'accès. La formation d'une tresse métaphorique concourt ainsi à une isotopie de l'exploration, mais envisagée, paradoxalement et par le seul jeu du langage¹¹³⁰, comme un acte passif ou un questionnement du sujet par le monde.

Comme pour les métaphores latentes dont la force réside dans le choix judicieux de signifiés dont le poète fait découvrir la polysémie voilée, le recours massif aux constructions pronominales travaille la langue au niveau de l'expression de l'action, c'est-à-dire des verbes. Les altérations qu'ils subissent, au sens quasi-musical du terme, produisent lorsqu'ils se rapportent à des lieux un effet diffus d'instabilité et de remuement qui conduit le poète à en contester la fixité, c'est-à-dire leur essence. Le travail sur la langue potentialise ainsi l'effet des images traduisant l'instabilité d'un monde aux mutations incessantes, et prouve par là-même la cohérence profonde de l'écriture poétique reverdyenne : le champ dérivationnel du *glissement* en est une illustration supplémentaire.

¹¹²⁹ « Le circuit de la route », *Cœur de chêne, Plupart du temps*, p. 342.

¹¹³⁰ « Le poète [...] est cet artisan qui suscite et modèle l'imaginaire par le seul jeu du langage » (Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, op. cit., p. 268).

5./ Le glissement, mécanisme obsédant de la poésie reverdyenne

Tout glisse et le brouillard
enroule les passants, disperse les
échos, cache l'homme, le groupe et
l'instrument.¹¹³¹

À mi-chemin d'un remuement qui n'exclut ni les heurts, ni les bouleversements, et d'une immobilité totale que la poésie reverdyenne n'atteint pratiquement jamais puisqu'elle signifierait la mort du sujet et du monde; nous trouvons ce *glissement* insidieux si caractéristique de cette œuvre qu'il nous semble mériter une étude à lui seul.

Conjuguant silence, viscosité et déplacement sans résistance des éléments qu'il concerne, le glissement symbolise d'autant mieux la mobilité des choses et des lieux de l'œuvre reverdyenne qu'il renvoie aussi, par métaphore, à d'insensibles changements d'état, tels ceux que subissent les mots. Les inflexions sémantiques — « glissement linguistique à l'intérieur du poème »¹¹³² pour Mary-Ann Caws — mises en œuvre par l'écriture reverdyenne s'intègrent donc parfaitement à cette vaste isotopie à laquelle contribue également la typographie particulière de nombreux poèmes, aux vers fuyant vers la marge droite, et qui semblent saisis d'emblée d'un tel phénomène :

A la pointe où se balance un mouchoir blanc
Au fond noir qui finit le monde
Devant nos yeux un petit espace
Tout ce qu'on ne voit pas
Et qui passe¹¹³³

Un regard
ou une grimace
Le soleil a lui
Dans le miroir ce n'est plus le même
Un nuage passe à cheval
En courant le vent le dépasse
Une ombre sur l'œil me tracasse
Je glisse dans un cauchemar¹¹³⁴

L'œuvre poétique et narrative de Reverdy¹¹³⁵ ne comporte pas moins de cent quarante-deux occurrences provenant du champ dérivationnel du verbe *glisser*. Elles suggèrent un type d'action particulier, qui excède les éléments sémiques les plus attendus et constitue une très juste traduction poétique de la mobilité des lieux reverdyens, souvent discrète,

¹¹³¹ « Les musiciens », *Plupart du temps, Étoiles peintes*, p. 315.

¹¹³² Mary-Ann Caws, « Pierre Reverdy : lecture spéculative du cadrage », art. cit., p. 345.

¹¹³³ « Étoile filante », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 211.

¹¹³⁴ « La saison dernière », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 237.

¹¹³⁵ Source : Frantext, A.T.I.L.F., Université de Nancy.

consubstantielle à l'aspect des choses, rendant impossible en raison d'ajustements continuels toute stabilisation définitive.

3.5.1./ Sources étymologiques et significations propres.

Le verbe *glisser*, attesté dès le XII^{ème} siècle, résulte d'une altération, d'après le verbe *glacer* ou *glacier* dont il reprend une des significations, de l'ancien français *glie* issu du francique **glidan*. Si son sens métaphorique apparaît assez tôt dans la langue — glisser signifie « avancer sans bruit » dès 1580 et « insinuer » au XVII^{ème} siècle — son sens propre semble provenir de l'évocation de la surface lisse de la glace : l'ancien français *glacier* signifie tout à la fois « glisser », « faire dévier le coup », « échapper » mais aussi « glacer » et « couler ». Le substantif *glace*, hérité du latin populaire **glacia*, issu de *glacies,ei* qui signifie « glace, glaçon », renvoie en ancien français non seulement à la « glace » mais aussi au *miroir*.

Nous avons relevé¹¹³⁶ combien le miroir figurait dans la poésie reverdyenne un lieu inaccessible dans lequel le monde échappe au temps. La synonymie du miroir et de la glace et le croisement étymologique de cette dernière avec le glissement invite à relever l'abondante utilisation de ce vocable — on ne compte pas moins de 92 occurrences du seul substantif *glace* dans l'œuvre poétique et narrative¹¹³⁷ — et à questionner sa participation à l'isotopie.

Si Reverdy associe parfois la glace ou le miroir aux changements éphémères :

Mais, au soleil, le monde change. La glace redevient limpide¹¹³⁸.

Les oiseaux qu'emporte le vent
La glace me regarde et rit
La pendule bat la mesure¹¹³⁹

Car ce que j'aime au fond c'est ce qui passe
Une fois seulement sur ce miroir sans tain¹¹⁴⁰

évoquant paradoxalement une glace qui tremble :

La glace qui s'éteint s'était mise à trembler¹¹⁴¹

La glace tremble
Ce n'est pas encore l'hiver¹¹⁴²

il en conjugue souvent la fonction réfléchissante avec des images de liquidité — nées de l'emploi des verbes *couler*, *se baigner*, *flotter* — qui facilitent leur rapprochement avec ce glissement obsédant :

On se regarde dans un miroir

¹¹³⁶ V. chapitre II, § 2.3.4.

¹¹³⁷ Source : Frantext, A.T.I.L.F., Université de Nancy.

¹¹³⁸ « Nord-ouest de direction », *La Balle au bond, Main d'œuvre*, p. 54.

¹¹³⁹ « Horizontal et tout est dit », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 154.

¹¹⁴⁰ « Le cœur tournant », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 328.

¹¹⁴¹ « Abîme », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 178.

¹¹⁴² « Saison tremblante », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 158.

Qui coule¹¹⁴³

Le verre devant lui n'était pas un miroir
Où se baignait sa face verte¹¹⁴⁴

Et les fleurs ranimées, qui flottent dans la glace, sortent des coins
obscur¹¹⁴⁵.

Dans la rue glissante, il n'y avait d'autre bruit que celui de l'eau coulant
dans les fossés bordés. Les glaces ne reflétaient plus aucune image¹¹⁴⁶.

Les éléments liquides, et l'eau en particulier qui « gliss(e) sous la fontaine »¹¹⁴⁷ ou qui compose « les flaques glissantes du soir d'été »¹¹⁴⁸, sont donc inévitablement associés à ce glissement obsédant. L'ancien français *glier* signifie non seulement « glisser » mais aussi « couler » — une *glissoire* est en ancien français un tuyau d'écoulement — de sorte que l'appel aux images de l'eau réactive l'étymologie du verbe et en donne une traduction concrète. Les surfaces humides — toits, trottoirs — traduisent de manière assez familière les risques de déstabilisation qu'elles engendrent :

Les hommes fatigués s'étirent
Au jour les lumières pâlisent
Et sur le trottoir mouillé glissent
Tous leurs désirs éparpillés¹¹⁴⁹
Le sol devient glissant et tourne¹¹⁵⁰
L'eau a lavé la pierre
Des mots glissent des toits¹¹⁵¹
A cause de l'eau le toit glisse
A cause de la pluie tout se fond¹¹⁵²

mais ce dernier exemple prouve qu'au-delà de ces images où elle peut être regardée comme un élément participant à la dispersion des choses, l'eau possède un véritable pouvoir dissolvant qui amplifie la valeur poétique du glissement.

Afin d'en faire percevoir le sens profond, qui fait saisir le monde poétique comme infiniment évolutif, Reverdy insiste parfois sur la capacité de l'eau à altérer l'apparence des choses. Un poème d'*Étoiles peintes* s'enlise dans les répétitions et se clôt sur l'image d'une dilution générale :

Les chevaux glissent le long de l'eau. Et le cortège glisse aussi dans cette
eau qui efface toutes ces couleurs, toutes ces larmes¹¹⁵³.

¹¹⁴³ « Sans air », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 302.

¹¹⁴⁴ « Peut-être moi », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 179.

¹¹⁴⁵ « Là ou là », *La Balle au bond, Main d'œuvre*, p. 60.

¹¹⁴⁶ « Peine perdue », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 158.

¹¹⁴⁷ « Fronton », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 300.

¹¹⁴⁸ « Dehors », *Flaques de verre*, p. 51.

¹¹⁴⁹ « Projets », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 232.

¹¹⁵⁰ « Piéton », *Les Jockeys camouflés, Plupart du temps*, p. 262.

¹¹⁵¹ « La tête rouge », *Cravates de chanvre, Plupart du temps*, p. 364.

¹¹⁵² « Jour monotone », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 93.

¹¹⁵³ « Les mouvements à l'horizon », *Étoiles peintes, Plupart du temps*, p. 313.

Mary Ann Caws évoque à ce propos une « aquarelle verbale »¹¹⁵⁴ qui fragilise un peu plus un poème indéfinissable, questionnant le statut et même le lieu d'un « je » poétique qui éprouve et fait éprouver l'incertitude du regard sur le monde, en un « glissement plus fondamental »¹¹⁵⁵ que nous situerons comme le premier moment d'une mise en mouvement poétique du monde. La justesse de cette métaphore de l'aquarelle réside dans le décalage progressif des couleurs dans l'eau qui peut suggérer un estompement insidieux des choses, des lieux ou des significations, précédant leur changement.

3.5.2./ La puissance suggestive du glissement.

Ainsi préparés poétiquement à subir de lentes métamorphoses, les éléments du paysage semblent pour ainsi dire prêts à coulisser les uns par rapport aux autres, autorisant ces « articulations nouvelles »¹¹⁵⁶ par lesquelles s'effectue leur transmutation. Dans *Plupart du temps*, le glissement d'un « bruit de pas »¹¹⁵⁷, d'une « feuille »¹¹⁵⁸, d'un « corps léger »¹¹⁵⁹, d'une « voiture »¹¹⁶⁰ ou d'un « oiseau »¹¹⁶¹ créent par résonance un « univers assourdi » où se produisent des mouvements qui finiront par devenir « ubiquistes et vertigineux »¹¹⁶², où les choses et les êtres se déplacent et permutent de manière pour ainsi dire naturelle :

Le phare a glissé ses ciseaux dans les draps de soleil
Et les bateaux s'en vont sur l'amarre¹¹⁶³

Au-delà de cette acception qui caractérise un paysage dont les éléments et les lieux recomposent sans cesse leur ordonnancement, l'association de tels mouvements avec l'*ombre* prépare ce que Renée Riese-Hubert qualifie de « glissement vers le flou »¹¹⁶⁴ à propos de certains passages du *Voleur de Talan* :

*Maintenant il n'y a plus que des silhouettes
sans épaisseur qui s'agitent sur
un fond noir où l'on voit parfois
briller des trous*¹¹⁶⁵

et qu'illustre parfaitement cette image :

¹¹⁵⁴ Mary-Ann Caws, « Pierre Reverdy : lecture spéculative du cadrage », art. cit., p. 351.

¹¹⁵⁵ *Ibid.*

¹¹⁵⁶ Olivier De Magny, « Pierre Reverdy et la contradiction poétique », art. cit., p. 182.

¹¹⁵⁷ « La cloche cœur », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 153.

¹¹⁵⁸ « Calme intérieur », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 218.

¹¹⁵⁹ « Couloir », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 222.

¹¹⁶⁰ « Glaçon dans l'air », *Cravates de chanvre, Plupart du temps*, p. 358.

¹¹⁶¹ « Terrain lourd », *Cravates de chanvre, Plupart du temps*, p. 371.

¹¹⁶² Renée Riese-Hubert, « L'évolution du poème en prose dans l'œuvre de Reverdy », art. cit., p. 61.

¹¹⁶³ « Le flot berceur », *Cravates de chanvre, Plupart du temps*, p. 351.

¹¹⁶⁴ Renée Riese-Hubert, « Les fictions déformantes : une lecture du *Voleur de Talan* », art. cit., p. 326.

¹¹⁶⁵ *Le Voleur de Talan*, p. 74.

L'étroite liaison entre l'ombre et le glissement, qui amplifie la valeur poétique de ce mouvement en lui conférant ce pouvoir de confusion et de désorientation propre à l'obscurité, résulte de multiples contiguités :

Une ombre glisse entre cour et jardin¹¹⁶⁷
Une ombre glisse sur les joues¹¹⁶⁸
Rien sur la rive
Où glisse le trottoir
les ombres qui se suivent¹¹⁶⁹
Le café c'est un nuage à l'ombre plein de voix
Où le passant se glisse entre l'odeur et le froid¹¹⁷⁰

impliquant aussi la *pénombre* :

Tout ce qui s'est passé glisse dans la pénombre¹¹⁷¹

ou la *nuit* :

On ne voit plus glisser que l'ombre dans la nuit¹¹⁷²
Le pavé glissant ne supportait plus aucune audace et pourtant c'était en
pleine ville, en pleine nuit [...] ¹¹⁷³

La force poétique du glissement réside par conséquent aussi dans ce qu'il a de subreptice et de trouble, survenant de manière privilégiée dans l'ombre et déconnectant de ce fait le sujet des données spatiales. Jean-Pierre Richard ne s'y trompe pas en soulignant le lien de consécution qui fait que « les choses échappent à leurs coordonnées logiques et aux données premières du *bon sens*. Les amarres se rompent, tout se met à flotter, glisser, se rencontrer selon la seule loi — la loi surréaliste — du hasard. »¹¹⁷⁴. Encore faudra-t-il préciser qu'un tel « hasard », plus apparent que véritable, procède de la liberté d'invention et traduit une capacité infinie à s'affranchir de ce que Richard nomme « les données premières du bon sens », expérience que Reverdy creusera davantage dans son œuvre poétique plus tardive.

¹¹⁶⁶ *Ibid.*

¹¹⁶⁷ « O », *Quelques poèmes, Plupart du temps*, p. 68.

¹¹⁶⁸ « Autre face », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 98.

¹¹⁶⁹ « Hiver », *Cravates de chanvre, Plupart du temps*, p. 381.

¹¹⁷⁰ « Le nouveau venu des visages », *La Guitare endormie, Plupart du temps*, p. 293.

¹¹⁷¹ « L'amour dans la boutique », *La Guitare endormie, Plupart du temps*, p. 280.

¹¹⁷² « Rien », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 230. Claude André Tabart insiste sur la force suggestive des images de glissement, jusqu'à lire ce poème comme une métaphore de l'écriture (Claude André Tabart, « Etude de texte, Reverdy : "Rien" », *L'école des lettres, second cycle*, n° 4 du 1er novembre 1983, 1983-1984, p. 25-29).

¹¹⁷³ « Le monde plate-forme », *Étoiles peintes, Plupart du temps*, p. 309.

¹¹⁷⁴ Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne, op. cit.*, p. 31. Souligné par l'auteur.

3.5.3./ La traduction d'une appréhension particulière du monde.

C'est à partir de *Ferraille* que le glissement subit une nette inflexion métaphorique. Les exemples précédents, presque tous tirés de *Plupart du temps*, montrent que l'emploi de ce mot reste jusqu'ici associé à l'évocation de choses concrètes, rendant ainsi très perceptible l'image d'un paysage fluctuant, dont les éléments les plus mobiles demeurent accessibles à l'imagination visuelle. Il en va tout autrement avec *Ferraille* où le glissement semble parfois saisir le « je » poétique en ce qu'il a de plus singulier, et constituer l'expression la plus aboutie d'un inconfort essentiel, celui d'un poète que l'on imagine ainsi riper sur une réalité fuyante — « je glisse sur la palissade »¹¹⁷⁵ confie le « je » poétique de *Sable mouvant* — et plus encore sur le langage, ne parvenant pas à maîtriser une œuvre qui lui échappe :

Ne pas dire les mots qui glissent sous la cendre¹¹⁷⁶
Je cherche à prendre tous les mots qui sortent un a un
A guider ces éclairs qui glissent sous la brume¹¹⁷⁷

Dans *Ferraille*, le glissement se fait de plus en plus immatériel :

Seul sur le roc glissant des fièvres de la mort¹¹⁷⁸
Le long de l'avenue où glisse la rumeur¹¹⁷⁹

jusqu'à ne concerner que des notions purement psychologiques, des abstractions telles que le *désir*, la *pensée* ou la *raison* qui tendent à généraliser l'instabilité reverdyenne :

Reflets de mon amour glissés entre les pas¹¹⁸⁰
Sur le flanc de l'amour qui glisse sans mourir¹¹⁸¹
Retrouver la raison qui glissait sous les arbres¹¹⁸²
Et mon désir glissait sur la route du temps¹¹⁸³
Pourquoi ma pensée décousue glisse-t-elle au sommeil¹¹⁸⁴

Cette évolution, amorcée avec *La Balle au bond* et *Sources du vent* où sont évoquées le glissement de l'esprit¹¹⁸⁵, de la peur¹¹⁸⁶ ou de la raison¹¹⁸⁷, tend à confondre dans une même isotopie l'ensemble du paysage et tout ce qui constitue le moi poétique dans toute sa

¹¹⁷⁵ *Sable mouvant*, p. 73.

¹¹⁷⁶ « Grand caractère », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 374.

¹¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 375.

¹¹⁷⁸ « Sur la ligne », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 371.

¹¹⁷⁹ « Déroute », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 331.

¹¹⁸⁰ « Tendresse », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 332.

¹¹⁸¹ « X », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 334.

¹¹⁸² « A l'aube le veilleur », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 345.

¹¹⁸³ « Attente », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 361.

¹¹⁸⁴ « Feux sous l'hiver », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 54.

¹¹⁸⁵ « Le hasard et le sort du temps », *La Balle au bond, Main d'œuvre*, p. 54.

¹¹⁸⁶ « Bascule », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 118.

¹¹⁸⁷ « Pendant la nuit », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 174.

complexité. L'unité d'inspiration¹¹⁸⁸ de ces poèmes traduit semble-t-il une inflexion subite dans la recreation des paysages par le langage poétique : aux lieux concrets recomposés et affranchis des contraintes de contiguïté ou de perspective, enrichis de significations spécifiques, succèdent désormais des assemblages de plus en plus désincarnés, où la notion de lieu est de plus en plus dissociée de son acception spatiale.

Pour ne prendre que cet exemple, la *raison*, notion de psychologie individuelle et valeur collective, tend à devenir une chose matérielle lorsqu'elle « glisse / entre les lames sous le pont »¹¹⁸⁹, « sous les arbres »¹¹⁹⁰ ou « se déchire » « sur les cimes »¹¹⁹¹, jusqu'à appartenir au paysage telle une singularité dans un ensemble :

les allées grises
la raison délaissée
Sous les dents des ornières¹¹⁹²

faisant parfois irruption et le modifiant :

Il vient un reste de raison
Autour les collines se ferment
On ne peut pas sortir¹¹⁹³

ou figurant quelque lieu inaccessible :

S'il n'y avait qu'un mot à dire dans ce gouffre
Qu'un seul geste à gravir pour remplir la raison
Pour la tête et le cœur qui se heurtent dans l'ombre¹¹⁹⁴

Le rôle du glissement va dès lors au-delà d'une simple représentation de la dispersion ou de l'éparpillement des choses et tend à traduire le vie même de la conscience créatrice, laquelle ne s'en tient jamais à un ordre arrêté. On songe ici à ce que Bachelard disait à propos des matières visqueuses, état intermédiaire entre le matériau brut et le solide, entre la matière et la forme. « À l'objet gluant, mou, paresseux, phosphorescent parfois — et non pas lumineux — correspond [...] la densité ontologique la plus forte de la vie onirique »¹¹⁹⁵ observe-t-il avant d'évoquer « la force onirique profonde »¹¹⁹⁶ des montres molles de Dali. Le monde de Reverdy est subverti par cette force *déformante* du glissement qui atteint moins la substance même des choses ou leur forme, comme dans les traductions artistiques picturales du rêve, que leur place dans le monde et le langage.

¹¹⁸⁸ L'ensemble des poèmes de *Ferraille* précédemment cités ont été publiés entre 1933 et 1935 en pré-originale (source : Etienne-Alain Hubert, *Bibliographie des écrits de Pierre Reverdy*, op. cit., 1975).

¹¹⁸⁹ « Bascule », *Sources du vent*, *Main d'œuvre*, p. 118.

¹¹⁹⁰ « A l'aube le veilleur », *Ferraille*, *Main d'œuvre*, p. 345.

¹¹⁹¹ « Une seule vague », *Plein verre*, *Main d'œuvre*, p. 388.

¹¹⁹² « Tambour battant », *Sources du vent*, *Main d'œuvre*, p. 99.

¹¹⁹³ « Espace au fond du couloir », *Sources du vent*, *Main d'œuvre*, p. 247.

¹¹⁹⁴ « Feux sous l'hiver »,

¹¹⁹⁵ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, op. cit., p. 123.

¹¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 124.

Les lieux de Reverdy ne sont pas seulement insaisissables ou instables comme « la terre plate qui chavire »¹¹⁹⁷ ou le « lac qui penche »¹¹⁹⁸, ils sont aussi et par essence *glissants*, par une sorte de disponibilité à subir déplacements ou métamorphoses et par l'espèce de contingence absolue qui les habite. Commentant l'éclat et la brièveté des révélations que chaque poème de Reverdy recèle sur le monde, Hubert Juin souligne l'extrême fragmentation d'une œuvre que « le glissement, l'effrayant "passage" »¹¹⁹⁹ dérobent à la conscience. C'est dans et par ce « monde de la fuite »¹²⁰⁰ qui « périclisse à mesure qu'il se fait »¹²⁰¹ que l'écriture poétique parvient à inventer de tels lieux.

¹¹⁹⁷ « Paysage à bêtes », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 96.

¹¹⁹⁸ « Le Bruit des ailes », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 115.

¹¹⁹⁹ Hubert Juin, Préface de *Plupart du Temps*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1969, p. 13.

¹²⁰⁰ *Ibid.*

¹²⁰¹ *Ibid.*, p. 15.

L'écriture poétique de Reverdy reflète l'attitude d'un homme pour qui « la seule réalité c'est le perpétuel changement, la constante transformation de tout »¹²⁰². Cette écriture, qui prétend assumer la recomposition du réel qui la sous-tend, repense la notion même de lieu : elle rend illusoire leur fixité en subvertissant les procédés de représentation par le langage et impose, tant par le choix des images que par celui de procédés proprement poétiques, la vision d'un paysage mouvant, constitué de lieux mobiles, fugaces, en réintégrant la conscience même du sujet dans une vaste isotopie du glissement.

Une telle redéfinition du réel ne se comprend en effet qu'à partir d'une relation originale à l'espace, assise sur une prise de possession consciente de son imperfection et de son devenir, voisine en cela de l'« habiter » comme « stratégie [...] d'appropriation du lieu »¹²⁰³. Pour Pierre Schneider, « le destin de l'homme dans un monde en continuelle transformation ressemble au sort de ce personnage de film qui s'emmitoufle parce qu'il marche dans un pays glacial ; mais pendant qu'il se couvre, les neiges sont devenues sable brûlant : il se déshabille, mais c'est un tort, car les gens le regardent avec réprobation, il déambule dans les rues d'un ville. La nature défaillante des choses le contraint de réimproviser à chaque minute, lui qui ne rêve que d'immobilité paisible, un métier de funambule. »¹²⁰⁴. L'inconfort de cette situation n'est surmonté qu'en inversant cette relation par une emprise sur les lieux qui en défait les caractéristiques ordinales et spatiales. Dans sa quête du « vrai lieu », celle que nous allons à présent aborder, Reverdy, qui « ne peut saisir une réalité qui le fuit »¹²⁰⁵, commence par libérer le monde sensible affronté de l'objectivité qu'il semble nous imposer.

¹²⁰² *Le Livre de mon bord*, p. 190.

¹²⁰³ Michel Fabre, « Arpentages : stratégies d'appropriation de l'espace, d'après Kafka », in *Espaces en représentation*, *op. cit.*, p. 83.

¹²⁰⁴ Pierre Schneider, « Le gré du vent », art. cit., p. 250.

¹²⁰⁵ Charles Burucoa, « Pierre Reverdy », art. cit., p. 6.

Conclusion

Le monde imaginaire reverdyen est comme on a pu le constater particulièrement riche et offre volontiers un aspect contrasté, substantiel, évocateur. Il traduit, à partir d'une pluralité de lieux, une véritable expérience personnelle du monde, peut être due à l'émotion profondément ressentie face à l'infinité de ses aspects : la construction de lieux imaginaires, comme la description géographique, dépend sans doute d'« intuitions figuratives qui guident les concepts et filtrent les impressions empiriques »¹²⁰⁶ nées de l'observation de paysages réels, et la condensation propre à l'écriture poétique favorise, comme pour le récit bref, un éclatement de l'espace référentiel au profit de « structures mémorielles »¹²⁰⁷. Les effets de partition et de hiérarchisation, révélant un vif attrait de l'auteur pour la nature, traduisent une pensée structurante, voire créatrice lorsqu'elle réinvente le paysage à la mesure de l'angoisse qu'il inspire.

Même si les poèmes reverdyens semblent « instaure(r) un monde où l'homme ne respire pas »¹²⁰⁸, cette œuvre, écrite sous le signe du questionnement permanent, assume la subjectivité de cette confrontation grâce à un ensemble de procédés figuratifs¹²⁰⁹ — aspects unilatéraux, obturations, dissimulations, éloignements progressifs — qu'une même disposition concentrique permet de rapprocher du temps. Suggérant d'abord l'ivresse ou l'exaltation, l'angoisse ou le doute, le paysage reverdyen recèle ainsi dans des configurations de plus en plus indécises, caractérisées par une mobilité volontiers irrationnelle, les signes de sa propre subjectivité.

Les lieux reverdyens, lorsqu'ils portent la marque de traces mnésiques personnelles à l'auteur ou apparaissent comme les métaphores de ses émotions, ou lorsque les choix langagiers en modifient la valeur poétique, dévoilent la présence d'une instance ordonnatrice, d'une existence non seulement noyée à l'intérieur de l'œuvre, mais dont cette dernière est tributaire. Si l'écriture poétique est une réinvention, une reformulation du monde, si « elle est ce mouvement tout spirituel par lequel le poète, prenant possession du monde extérieur, s'élève [...] au-dessus de lui et le transforme en son domaine »¹²¹⁰, elle est aussi et en même

¹²⁰⁶ Jean-Jacques Wunenburger, « Imagination géographique et psycho-géographie », *Lire l'espace*, *op. cit.*, p. 413-414.

¹²⁰⁷ Christiane Lahaie, « Configurations spatiales et structures mémorielles », *Littérature et espace*, *op. cit.*, p. 507-516.

¹²⁰⁸ Marie-Josèphe Rustan, « Reverdy ou la poésie du poète », art. cit., p. 464.

¹²⁰⁹ Le motif de l'horizon dont « le tracé dépend à la fois de facteurs objectifs [...] et du point de vue d'un sujet » (Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, *op. cit.*, p. 13) en est l'exemple le plus connu.

¹²¹⁰ M.C. (frère), « Reverdy ou la poésie "à l'extrême pointe du réel" », *Nova et Vetera* (Fribourg), LXVe n° 1, janvier-mars 1990, p. 73.

temps une pensée du sujet et de sa place : pour Steven Winspur, « lire la poésie du lieu nous aide [...] à découvrir les liens profonds qui nous rattachent à tout, et en l'absence desquels notre propre vie n'est qu'un vain songe »¹²¹¹.

C'est à partir de ce constat que nous pouvons à présent envisager de poursuivre la construction d'une problématique spécifique aux lieux reverdyens et tenter de comprendre non seulement comment leur corrélat, c'est-à-dire le sujet lyrique, se constitue par rapport au monde mais aussi pourquoi l'écriture poétique reverdyenne subvertit ce moi unifié — ce moi central qui en distribue les lieux et les ordonne autour de son propre ancrage — et tente de dépasser cette distinction essentielle sujet/monde sans laquelle aucun rapport ne peut naître, de détruire ce lieu nodal qui semble en brider toute compréhension véritable.

¹²¹¹ Steven Winspur, *La poésie du lieu : Segalen, Thoreau, Guillevic, Ponge, op. cit.*, p. 19.

DEUXIÈME PARTIE
LA DISPERSION DU SUJET

Introduction. La possession du monde

La poésie n'est pas dans l'objet, elle est dans le sujet. Ce n'est pas l'objet qui agit, c'est le sujet. Ce n'est pas l'objet qui varie, mais le sujet. Ce n'est pas l'objet qui communique l'émotion, c'est dans le sujet qu'elle se forme et c'est lui qui l'exprime après l'avoir tellement trahie et transformée qu'elle n'a plus rien de commun avec l'objet, d'où il semblait qu'elle vînt, et que le sujet seul en constitue la source.¹²¹²

Plus nettement que la narration qui produit ou, à tout le moins, esquisse elle aussi l'illusion d'un monde, l'énonciation poétique procure l'illusion d'une conscience. Quel que soit le degré de référentialité que l'on reconnaît au poème, dès lors que « nous recevons le poème comme l'énoncé d'un sujet d'énonciation »¹²¹³, nous sommes confrontés à l'évidence d'une subjectivité, à la voix d'un sujet qui « ne s'exprime pas directement, mais à travers un univers, linguistique et extralinguistique, qui porte sa marque, même s'il n'y est pas expressément nommé ni présent »¹²¹⁴. En dépit de la pluralité des formes de saisie de l'espace dans les œuvres littéraires, toutes les « dichotomies fondamentales » qu'on y construit « culminent dans, ou sont sous-tendues par, l'opposition fondamentale du sujet et de l'objet qui boucle la boucle sur elle-même en situant le sujet dans l'espace »¹²¹⁵.

En reliant les lieux du monde poétique à ceux d'un sujet, nous renouons brusquement avec une réalité que le désordre de données spatiales provoqué par l'emprise d'un conscience faisait perdre de vue. La relation du sujet au monde est avant tout structurée en fonction de la « place centrale du sujet percevant »¹²¹⁶, lieu exclu du monde tel un point aveugle, lieu du moi édifié par la parole¹²¹⁷ et dont la poésie de Reverdy ne méconnaît pas la primauté. La critique

¹²¹² « Le poète secret et le monde extérieur », *Cette émotion appelée poésie, écrits sur la poésie (1932-1960)*, p. 129.

¹²¹³ Käte Hamburger, *Die Logik des Dichtung*, trad. franç. *La logique des genres*, Seuil, 1986, p. 208, cité par Dominique Combe, « La référence dédoublée : le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », in D. Rabaté (sous dir.), *Figures du sujet lyrique*, 1^{ère} éd. 1996, P.U.F., 2001, p. 54.

¹²¹⁴ Michel Collot, *La Matière émotion*, op. cit., p. 207.

¹²¹⁵ Robert Smajda, « L'espace psychanalytique, théorie et pratique », *Littérature et espace*, op. cit., p. 66.

¹²¹⁶ Steven Winspur, *La poésie du lieu : Segalen, Thoreau, Guillevic, Ponge*, op. cit., p. 51-52.

¹²¹⁷ Marie-Claire Zimmermann étudie un exemple extrême de ce lieu du moi chez le poète Jaime Siles, lorsque « l'écriture [...] se réclame [...] d'une pratique systématique de l'enchaînement en cascade de termes négatifs ou destructeurs pour définir la création d'une identité : exil, oubli, dispersion, doute, silence, ombre [...]. Cette procédure devrait mener, implicitement, à l'effacement de l'espace et du temps [...]. Or, c'est maintenant qu'apparaît, plus que jamais, le pouvoir créateur du poète : en effet, le renouvellement de ce vertige [...] s'opère grâce au choix de plusieurs sortes de lieux ou de signes géométriques [...]. Quelques substantifs se détachent de

a souvent décrit l'évolution de cette configuration dans son œuvre. Si elle aborde fréquemment l'effacement relatif du moi des premiers textes — Antoine Fongaro évoque par exemple « la fusion (totale) du sujet et de l'objet, de l'esprit et de la matière, du poète et du poème »¹²¹⁸ dans "Son de cloche" —, elle s'attache aussi à relever l'originalité de sa représentation : John E. Jackson observe ainsi que « si l'anonymat qui marque la nomination des éléments rongé jusqu'à l'intégrité de la subjectivité elle-même », il n'en demeure pas moins que « l'expérience de l'amoindrissement ontologique de l'individu [...] choisit de continuer à se signifier à travers une instance subjective fondamentale, quitte à placer celle-ci sous le signe de la dépossession ou de la mélancolie »¹²¹⁹, tandis que Robert Kenny souligne combien le sujet peut littéralement s'hypertrophier dans l'œuvre tardive, comme dans *Ferraille* où le poète renonce à toute pudeur pour exhiber un moi blessé¹²²⁰.

Une même écriture poétique est donc susceptible de traduire de plusieurs manières la centralité du sujet, choisissant l'ellipse, l'atténuation ou l'amplification, tout en respectant à ce stade l'unicité. Pour Michel Manoll, cette posture incarne la démarche poétique de Reverdy lui-même, dans la mesure où « c'est précisément parce qu'il *a agi* sur le monde, en se situant par rapport à lui, par rapport à la Nature, allant du sujet à l'objet que sa réussite est convaincante »¹²²¹. Cependant, si nous creusons cette question de l'aspect unilatéral de l'existence, de la projection de soi vers le monde qu'elle implique et qui se transforme en une possession, nous serons amenés à distinguer le sens du geste créateur, ce *questionnement* qui nous a semblé sous-tendre toute l'œuvre reverdyenne et sur lequel s'appuie, semble-t-il, Michel Manoll, de *l'expression poétique de ce questionnement*, qui le dépasse.

Le travail de l'écriture poétique réside alors dans l'invention d'une subjectivité libérée de ce lieu aliénant à partir duquel le poète questionne la réalité. La reformulation du monde en lieux entraîne chez Reverdy la réinvention langagière d'un sujet affranchi des contraintes spatiales du réel. Nullement gratuite, cette démarche poétique élargit nos interrogations sur

ces champs poétiques. Ils servent à édifier et à consolider un espace du moi, ainsi *lugar* qui est le lieu du moi [...] » (Marie-Claire Zimmermann, « Espace du moi, espace du poème », *Le Moi et l'espace : autobiographie et autofiction dans les littératures d'Espagne et d'Amérique latine*. Actes du colloque international des 26, 27 et 28 septembre 2002 (dir : Jacques Soubeyroux), coll. « Cahiers du groupe de recherches ibériques et ibéro-américaines de l'Université Jean Monnet », Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2003, p. 348). Reverdy qui a bien des égards adopte une démarche créatrice voisine n'ira jamais aussi loin dans la mise en cause du réel et procèdera davantage par une dé-localisation du moi.

¹²¹⁸ Antoine Fongaro, « La poétique de Pierre Reverdy », *Cahiers du Sud* n° 327, février 1955, p. 285.

¹²¹⁹ John E. Jackson, « Le pas de poésie », art. cit., p. 110.

¹²²⁰ « Reverdy, d'habitude si effacé et secrètement dissimulé dans ses premières oeuvres, nous montre soudain, en laissant de côté toute pudeur, un corps supplicié et blessé, tel un *Ecce Homo* venu du fonds des temps (Reverdy, normally so self-effacing and discreetly concealed in his earlier work, suddenly, and with a deliberate and effective lack of "pudeur", presents to us his own tormented stigmatised body, like a secular *Ecce Homo*) » Robert Kenny, « Pierre Reverdy and the Tortured Heart : An Aspect of his Imagery in Ferraille », art. cit., p. 214.

¹²²¹ Michel Manoll, « Pierre Reverdy ou l'impalpable réalité », *Pierre Reverdy* [une étude de Jean Rousselot, un essai de Michel Manoll], *op. cit.*, p. 81. Souligné par l'auteur.

l'existence et cherche à la penser différemment. Nous savons déjà que « l'espace vécu est le produit d'une genèse »¹²²². L'écriture poétique reverdyenne, qui construit un monde problématique, constitue aussi un sujet lyrique problématique, en apparence cohérent. Les réflexions, voire les rêveries, sur ce qu'est l'existence et les incertitudes sur lesquelles elles débouchent — si le lieu est le « là » d'un être, a-t-il cessé d'être dans les lieux qu'il a aimés, où il a vécu ? Le monde existe-t-il en raison de la présence d'un sujet ou en fonction de son action ? La voix, la parole, les pensées du sujet ont-elles un lieu et ne déposent-elles pas des traces constitutives de lui-même ? — contribuent cependant à en miner, pour ainsi dire, la vérité spatiale.

Une appréhension du monde différente s'opère ainsi, dans la mesure où le sujet, en poésie, peut exister ou être figuré en dehors d'un lieu qui lui serait assigné. Son lieu n'est central que sur le plan ontologique et non spatial. C'est la raison pour laquelle l'écriture de Reverdy cultive l'insularité apparente du moi, jusqu'à faire du lieu du sujet un lieu pour ainsi dire invincible, mais au profit d'une conception proche d'une « conscience incarnée »¹²²³ pour laquelle l'envergure corporelle est peu à peu distendue, insaisissable.

Ce redéploiement du sujet qui privilégie la sensation ou l'émotion et néglige les données spatio-temporelles engage un processus de mise en cause de son unicité, une diffraction qui justifie l'emploi surabondant de métonymies corporelles ou de polyphonies énonciatives que la critique a fréquemment relevées. La poésie reverdyenne, comme celle de Breton, invente un sujet « loin de toute unité, de tout centre », construit « un rapport, toujours trouble, à la subjectivité, à sa multiplicité, son pluriel »¹²²⁴ et multiplie les figurations d'une remise en cause du lieu dont l'infinité progressive n'est qu'une modalité parmi d'autres possibles.

À l'addition de perspectives, à la dis-location du sujet, qui détruisent l'unicité d'un tel lieu succède logiquement une dissémination qui tend à le nier : le poète imagine alors une quasi-propagation du sujet, jouant sur la fluidité et l'ubiquité des liquides corporels, sur l'universalité du souffle, développant toute une rêverie sur les traces des êtres, symboliques, physiques ou sonores comme peuvent l'être ces voix immatérielles qui incarnent si bien la récusation du lieu que cette poésie met en œuvre. Ce processus d'abandon du lieu, de renoncement à l'incarnation unifiée du sujet justifie la prédilection de Reverdy pour les figurations lacunaires des êtres, explique sa relation spécifique au rêve et lui fait privilégier un

¹²²² Robert Smajda, « L'espace psychanalytique, théorie et pratique », art. cit., p. 65.

¹²²³ Steven Winspur, *La poésie du lieu : Segalen, Thoreau, Guillevic, Ponge, op. cit.*, p. 51.

¹²²⁴ Michael Sheringham, « André Breton et l'avènement du sujet surréaliste », *Voix, traces, avènement : l'écriture et son sujet*, colloque de Cerisy-la-Salle du 2-5 octobre 1997, actes publiés sous la direction d'Alain Goulet, avec la collaboration de Paul Gifford, Centre de recherche « Texte, histoire, langages » de l'université de Caen, Presses Universitaires de Caen, 1999, p. 54.

épanchement quasi-fusionnel par lequel le lieu du sujet semble définitivement oublié. Nous trouvons là, dans cette lente confusion du lieu du sujet et du monde poétique, une des clefs principales de compréhension de l'imaginaire reverdyen.

Chapitre IV. Le lieu central

La structuration du monde poétique reverdyen procède d'un travail d'ordonnement réalisé à partir d'un hypothétique lieu originel qui en fonde l'orientation. S'il peut y avoir une « poésie du lieu » au sens où l'entend Steven Winspur, c'est à dire une poésie qui tente de « recréer [...] une nouvelle appréciation »¹²²⁵ d'un espace donné, ce ne peut être qu'à partir et en fonction de l'emprise d'une conscience centrale, sorte de point aveugle en laquelle *les* lieux déployés se résorbent en *un* lieu-clef qui les régit. Quelle en est l'envergure et en quoi l'écriture poétique peut-elle en repenser la définition ?

Ce lieu né de l'instauration d'un sujet, s'il justifie l'existence d'un horizon et une disposition concentrique de l'espace et du temps¹²²⁶, demeure apparemment intrinsèque pour ce qui concerne Reverdy à une conception subjectiviste de l'existence :

Tout le monde sait que chaque homme, et dès l'enfance, a plutôt tendance à se considérer un peu comme le centre du monde — à ne voir autour de lui que de vagues épiphénomènes surtout gênants et dont il essaiera toute sa vie de tirer tout ce qu'il pourra au profit de sa propre subsistance »¹²²⁷

Néanmoins, si notre corps est comme le rappelle Paul Zumthor « notre lieu premier »¹²²⁸, il n'en existe pas moins plusieurs manières d'être au monde, d'y définir le lieu central d'un « je » qui, « selon l'envergure du regard, sera mon cœur (figure universelle), moi, ici, la terre [...] », c'est-à-dire « un lieu plus ou moins étendu, par rapport auquel se définissent périphérie et décentrement ; et ces notions varient selon l'échelle des dimensions visées »¹²²⁹.

Ainsi affranchie d'une première contrainte spatiale — celle qui l'assimilerait à un repère universel et pré-défini — et caractérisée par sa variabilité, la place du sujet dans le monde sur lequel il prend emprise, c'est-à-dire la part d'espace qu'il fait sienne, s'opère d'abord en poésie par une prise de parole, une irruption dans la langue, celle d'un « poète (qui) ne se trouve plus placé entre les choses et les mots, arbitre de leur relation, mais au milieu des choses et au milieu des mots, dans un monde étouffant et obscur »¹²³⁰. Aussi bien, le moi poétique qui se constitue par le langage y produit ses propres figurations et ses propres délimitations jusqu'à repenser son insertion dans un monde poétique recréé.

¹²²⁵ Steven Winspur, *La poésie du lieu : Segalen, Thoreau, Guillevic, Ponge*, op. cit., p. 17. L'auteur refuse au demeurant d'accorder une trop grande prééminence au lieu du sujet pour lequel il utilise le concept de *corps spacieux* afin d'en faire, pour ainsi dire, un réceptacle, un carrefour d'échanges de sensations.

¹²²⁶ V. *infra*, chapitre II.

¹²²⁷ « Cette émotion appelée poésie », *Sable mouvant...*, p. 92.

¹²²⁸ Paul Zumthor, *La Mesure du monde*, op. cit., p. 18.

¹²²⁹ *Ibid.*, p. 21-22.

¹²³⁰ Jean-Pierre Attal, « Sens et valeur du mot *main* dans l'œuvre poétique de Pierre Reverdy », art. cit., p. 308.

1./ Le geste et la parole

Le romancier est un animateur [...].

Le poète n'anime pas, ses moyens ne lui permettent de rien appréhender ailleurs que sur son plan intime et restreint, il ne peut qu'exprimer directement, par les seuls mots, les idées, les sentiments et, bien plus encore, les sensations dont il est animé¹²³¹.

« C'est grâce aux mots, c'est grâce au langage, c'est grâce aux images que l'homme s'approprie le monde extérieur »¹²³², écrit Reverdy. Cette concentration originale et propre à chacun de la réalité du monde vers un moi¹²³³ constitue pour le poète une sorte de défi. L'écriture qui devient dans cet esprit un dépassement de cette situation représente un enjeu supérieur à la simple volonté d'échapper à une situation écrasante, et une œuvre poétique portera en creux la marque singulière d'une voix imposant sa présence si elle parvient à refléter le caractère irréductible, unique, de cette « appropriation du monde extérieur » qu'elle restitue.

Reverdy avait conscience de la personnalisation de la parole, lui qui considérait que le langage « qui tient tant à notre personnalité physique et morale [...] est tout ce que nous pouvons en exposer de plus concret dans nos rapports avec les autres »¹²³⁴. Opposant le discours à la langue, il assimilait cette dernière à une « combinaison de formes »¹²³⁵ où chacun trouverait pour ainsi dire sa place originale :

Un langage commun c'est une combinaison de formes qui permet aux innombrables différences entre les êtres non pas de disparaître ou de se fondre mais, avec plus ou moins de précision et d'exactitude, de s'emboîter¹²³⁶.

Prendre la parole équivaut alors à constituer et même, si l'on respecte la métaphore reverdyenne du puzzle, à localiser un sujet, à le « fonder » au sens où l'entend Henri

¹²³¹ *Le Livre de mon bord*, p. 132.

¹²³² *Le Livre de mon bord*, p. 152. Souligné par l'auteur.

¹²³³ Processus que Michael Bishop décrit comme « un certain comblement du fossé qui sépare le moi du monde », associant simultanément une sorte d'ancrage invasif et une assimilation volontaire : « *Surreality, poetic language and the image, although straining away from nature to become antinature, nevertheless allow a certain closing of the gap between self and nature. A coming-together is brought about by means of the dual process of grasping penetration and welcoming assimilation. It is a process in which the reality outside self may become a reality inside self* » (Michaël Bishop, « Pierre Reverdy's conception of the Image », *Forum for Modern Language Studies*, vol. 12, n° 1, janvier 1976, p. 27.

¹²³⁴ *Le Livre de mon bord*, p. 218.

¹²³⁵ *Ibid.*, p. 219.

¹²³⁶ *Ibid.*

Meschonnic pour qui ce qui s'énonce est une « expansion temporelle et active du sujet »¹²³⁷. Le lieu central est donc d'abord comme la source secrète d'où jaillit une écriture singulière.

4.1.1./ Une appropriation de la langue.

Pour caractériser « l'être profond du poète, son centre inconnu où s'originent toutes ses facultés »¹²³⁸, Reverdy emploie volontiers le mot *âme* pour lequel semble parfois affleurer un sens concret particulier, celui qui désigne la pièce centrale d'une statue ou plus encore celle d'un instrument à cordes, recevant et propageant les vibrations sonores. Dans cette acception proche de celle de *cœur*, autre mot privilégié du vocabulaire reverdyen, il y aurait en chaque être quelque chose d'unique et d'essentiel, qui constituerait « la réalité du sujet personnel, insondable »¹²³⁹ à laquelle il faudrait opposer ses manifestations les plus superficielles.

Or, pour Reverdy, c'est l'écriture poétique qui met précisément à l'épreuve cette âme humaine et permet d'en révéler les secrets :

Et le poète écrit. Il écrit d'abord pour se révéler à lui-même, savoir de quoi il est capable, [...] ce qui importe c'est d'arriver à mettre au clair ce qu'il a de plus inconnu en lui, de plus secret, de plus caché, de plus difficile à déceler, d'unique¹²⁴⁰.

De là cette idée suivant laquelle « l'état du poète est celui de la plus grande solitude. Foyer de l'univers, il en est le seul personnage, le seul habitant »¹²⁴¹. Contrairement au romancier qui « dispose les lieux et règle les mouvements »¹²⁴², s'extériorisant ainsi de la réalité, « le poète reste fatalement enfermé dans l'œuvre qu'il crée »¹²⁴³ et « son œuvre n'est jamais que le peu qu'il parvient, pour le décharger, à laisser déborder au dehors »¹²⁴⁴.

L'enjeu de la création artistique réside ainsi dans un processus particulier de mobilisation de la sensibilité la plus profonde afin de donner un sens, par l'image, au réel :

Ce n'est que moi-même qui parle
Mon cœur qui résonne et qui bat¹²⁴⁵

« Véritable exutoire de la conscience »¹²⁴⁶, une œuvre poétique constituera implicitement un témoignage singulier, par définition imparfaitement communicable puisque « le poète ne peut guère espérer d'avoir un public, ni des semblables, parce qu'il faudrait des

¹²³⁷ Henri Meschonnic, « Scève dans la modernité », *Cahiers textuel* 33/34, S.T.D., Paris VII, 1987, n° 3, mars 1988, repris dans *La Rime et la vie*, Lagrasse, Verdier, 1989, p. 133.

¹²³⁸ M.C. (frère), « Reverdy ou la poésie à l'extrême pointe du réel », art. cit., p. 63.

¹²³⁹ *Ibid.*

¹²⁴⁰ « Cette émotion appelée poésie », *Sable mouvant...*, p. 98.

¹²⁴¹ Lettre du 21 octobre 1947 (Fragments de lettres à Emma Stojkovic-Mazzariol, 1947-1952, *Pierre Reverdy 1889-1960*, op. cit., p. 94).

¹²⁴² *Le Livre de mon bord*, p. 131-132.

¹²⁴³ *Ibid.*, p. 133.

¹²⁴⁴ *Ibid.*, p. 131.

¹²⁴⁵ « Outre mesure », *Le Chant des morts, Main d'œuvre*, p. 434.

¹²⁴⁶ « La fonction poétique », *Sable mouvant...*, p. 133.

identiques et cela n'existe pas, mais [...] il peut rencontrer des équivalents »¹²⁴⁷. L'empreinte du moi, c'est d'abord l'unicité de cette « résonance » que Reverdy questionne dans le poème liminaire de *Ferraille*.

L'extrême réflexivité du poème se manifeste par l'emploi du quatrain à rimes embrassées — seuls les deux derniers où se manifeste une certaine extraversion sont à rimes croisées — dont la structure concentrique est redoublée par les redondances lexicales sur les mots *amour* et *vase* aux troisièmes et quatrièmes séquences. Le titre du poème suggère quelque résolution inaugurale, celle d'un « je » poétique tournant son cœur et ses pensées vers quelque recherche spirituelle intime, et déterminé comme le laisse pressentir le premier vers à une démarche introspective :

Il ne faut pas aller plus loin¹²⁴⁸

Cette quête à l'intérieur de soi, justifiant l'emploi du substantif *fond* à trois reprises ainsi qu'une multiplication des images de profondeurs infinies — celles de la « mer », de la « nuit », d'un « miroir sans tain » — dont l'écho se propage dans tout le recueil, donne lieu à une métaphore filée du puisage :

Pour aller chercher au fond dans la vase
Le secret émouvant du sang de mon malheur
Il faut plonger la main aux racines du cœur
Et mes doigts maladroits brisent les bords du vase¹²⁴⁹

À l'indétermination sémantique du deuxième vers, clos sur sa structure phonique s/m/s/m et sa double construction génitive, dont le sens immédiat reste insaisissable tellement est forte la tension entre les éléments qui le composent — secret, sang, malheur — s'oppose la force et la cohérence de l'image d'ensemble, celle d'un geste d'arrachement où se dit l'effort d'aller à ce qui est le plus authentique en soi, vers ces « racines du cœur » où l'écriture poétique trouve sa source.

Le moi profond du poète affleure dans l'usage personnel de la langue : pour Dominique Rabaté, « le sujet se marque, se trahit ou se révèle aussi bien par l'accentuation de sa diction, la métrique de son débit, le sens de ses silences [...] »¹²⁵⁰ de sorte que « le texte lui-même se présente comme trace »¹²⁵¹, comme en deçà de ce qu'il énonce, mais non moins porteur de cette présence singulière que Christian Hervé décèle chez Reverdy, par exemple,

¹²⁴⁷ Lettre du 21 octobre 1947, art. cit., p. 94).

¹²⁴⁸ « Le cœur tournant », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 327.

¹²⁴⁹ « Le cœur tournant », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 327.

¹²⁵⁰ Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, op. cit., p. 62.

¹²⁵¹ *Ibid.*, p. 63.

dans ces « longue(s) séquence(s) de brèves »¹²⁵² qui caractérisent son discours et qu'il rapproche de l'abondance des négations.

Ces marques syntaxiques et phoniques sont comme une frappe personnelle sur la langue — « le rythme [...] est le faire à l'intérieur du dire »¹²⁵³ — et rendent l'origine d'un discours aussi perceptible que les habitudes de langage propres à l'auteur. Parmi celles-ci figurent l'ironie particulière qu'Anne Mortal relève dans les œuvres narratives et qui amène Reverdy à employer, de manière ostensible et volontairement excessive, des figures de style dont il neutralise l'effet à force d'exagération. Les « métaphores [...] filées jusqu'au non-sens, ou réactivées »¹²⁵⁴ rappellent ainsi les nombreux gauchissements d'images lexicalisées de l'œuvre poétique, et qui procèdent d'une même appréhension personnelle de la langue :

Tout allait décroissant sur le fond de la mer et les feux croisés de la rampe¹²⁵⁵

Contre les bois indifférents, où bondit l'animal sans yeux, aux défilés de la peur toute rouge [...]¹²⁵⁶.

La panique bleue des oreilles¹²⁵⁷

C'est dans le choix des titres des poèmes et surtout des recueils que Reverdy affectionne particulièrement les expressions lexicalisées, susceptibles d'interprétations divergentes et dont le sens est altéré. Ainsi, lorsqu'il choisit de désigner son dernier recueil sous le titre *La Liberté des mers*, Reverdy reprend une formule de droit maritime international qui est « réactivée [...] pour se charger d'un imaginaire illimité »¹²⁵⁸.

Si les titres des recueils rassemblés dans *Plupart du temps* résultent volontiers d'associations d'images — *Les Ardoises du toit*, *Cœur de chêne*, *Cravates de chanvre* — et illustrent en cela la poétique de leur auteur, il en va autrement dans *Main d'œuvre* où les titres *La Balle au bond*, *Pierres blanches*, *Plein verre*, *Bois vert* renvoient surtout aux expressions lexicalisées dont ils sont issus, apportant au recueil un éclairage singulier. Ces titres symbolisent en quelque sorte une irruption dans la langue : ils manifestent la saisie d'éléments langagiers courants de la part d'un sujet qui se les approprie de manière singulière et les (dé)place au service de sa parole¹²⁵⁹.

¹²⁵² Christian Hervé, « La série négative », *Reverdy aujourd'hui, V^{èmes} rencontres sur la poésie moderne*, op. cit., p. 123.

¹²⁵³ Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète, essai sur la poésie contemporaine*, op. cit., p. 230-231.

¹²⁵⁴ Anne Mortal, « Nom de l'ironie », *Europe*, op. cit., p. 87.

¹²⁵⁵ « Attente », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 351.

¹²⁵⁶ « À travers les signes », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 364.

¹²⁵⁷ « Enfin », *Plein verre, Main d'œuvre*, p. 395.

¹²⁵⁸ Note d'Étienne-Alain Hubert, in *Sable mouvant, Au soleil du plafond, La Liberté des mers, suivi de Cette émotion appelée poésie et autres essais*, Gallimard, coll. « Poésie », 2003, p. 150.

¹²⁵⁹ V. pour une étude approfondie de la valeur poétique des titres des recueils : Mireille Loubeyre, *Physique de l'image chez Pierre Reverdy*, Thèse de doctorat, Paris VII, 1991, chapitre 2 (Le poème des titres) p. 95-141.

4.1.2./ Déictiques et référents privés.

Parmi les procédés d'écriture qui signalent l'inscription profonde d'un moi central dans le langage figure l'extrême allusivité des poèmes que signale Michel Collot¹²⁶⁹. Celle-ci découle de l'usage d'un vocabulaire métaphorique propre qu'une lecture transversale large — la seule qui parvienne à établir une quasi-connivence — permet de décoder. Dans cet ordre d'idées, Andrew Rothwell observe que les *Jockeys camouflés* sont construits à partir d'un scénario récurrent propre à l'auteur, celui d'une course dans laquelle les vainqueurs incarnent les faux artistes, et qui explique tout un ensemble d'images concordantes et spécifiques que l'on trouve dans d'autres poèmes¹²⁷⁰.

Le lexique reverdyen présente parfois les caractéristiques d'un idiolecte tant certains substantifs paraissent chargés d'une signification spécifique à l'auteur. Ainsi, l'*or*, celui des « bijoux [...] pris dans la lyre »¹²⁷¹, celui qui « dort entre la trame de la toile et la peinture »¹²⁷² ou qu'il faut attendre¹²⁷³ — et qui renvoie à la *mine* ou au *filon*, autres images profondément significatives chez Reverdy — acquiert une sens connotatif dominant, comme symbole de ce qui est à la fois précieux et laissé à l'abandon alors que sa saisie permet d'atteindre la perfection de l'œuvre¹²⁷⁴. Cette lecture permet ainsi d'inférer de ces vers une réhabilitation du rêve :

Quand le dormeur dépense l'or du rêve¹²⁷⁵

Quand l'or du rêve éveille le dormeur¹²⁷⁶

Dans *Ferraille*, le poème “ Les buveurs d'horizon ”, qui reprend la thématique du premier poème du recueil et fait du rivage un lieu-clef où la fascination exercée par la mer provoque l'afflux de souvenirs et un repli sur soi, contribue par la cohérence de telles images à l'unicité d'un moi énonciatif. Diffractée dans une pluralité de textes et de points de vue mais

¹²⁶⁹ Michel Collot, *Horizon de Reverdy*, op. cit., p. 10.

¹²⁷⁰ V. Andrew J. Rothwell, « Reverdy's *Les Jockeys camouflés* » : From aesthetic polemic to art poétique », *Pierre Reverdy 1889-1989*. Special issue, edited and with an introduction by Bernard McGuirk, *Nottingham French Studies*, vol. XXVIII, n° 2, autumn 1989, p. 26-44. Les deux premiers vers de *Sable mouvant* (Cheval perdu dans l'air / Après la cavalcade) appartiennent peut-être à cet ensemble allégorique.

¹²⁷¹ « Le cœur tournant », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 327.

¹²⁷² « La liberté des mers », *La Liberté des mers*, p. 43.

¹²⁷³ « Les rêves monnayés », *Grande nature, Main d'œuvre*, p. 9.

¹²⁷⁴ Pour Corinne Bayle, l'or symbolise dans les œuvres en prose le « souci de la postérité, si contraire à l'image habituelle de Reverdy » et ne « concrétise (...) la valeur de l'artiste » qu'aux yeux du profane (Corinne Hubner-Bayle, *Romans et contes de Pierre Reverdy, une poétique de la marge*, Paris, Honoré Champion Editeur, 1993, p. 41). Elle souligne cependant l'ambivalence du thème de l'or en distinguant l'or-matériau de l'or-lumière, ambivalence que nous retrouvons dans les poésies où l'or est une métaphore de la lumière solaire lorsque est évoqué « l'or du mur encore ensoleillé » ou « les étincelles d'or (qui) crépitent au couchant » (« Le temps qui bat », « De l'autre côté », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 165 et 176), à laquelle s'oppose le matériau qui ne vaut que par l'apparence, celui de « l'or des accessoires » ou de « l'or sans vertu » (« Lueurs des crépuscules », *Sources du vent*, « Déroute », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 168 et 330).

¹²⁷⁵ « La maison du Bon Dieu », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 89.

¹²⁷⁶ « Le sang plus clair », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 94.

dénuée cette fois-ci de tout encodage métaphorique préalable, la représentation poétique du rivage produit, pour reprendre les commentaires de Jean-Claude Pinson au sujet des *Élégies* d'Emmanuel Hocquard, « un effet subtil de singularisation du message, par la multiplication d'indices de contextualisation et de référents privés dont le patchwork permet peu à peu de "donner à voir", en aval du texte, un monde »¹²⁷⁷, et n'en rend que plus visible l'existence d'un sujet lyrique.

Le titre « Les buveurs d'horizon » est par ailleurs à rapprocher de l'image du contact charnel et attirant de la bouche associée à l'horizon vers lequel se porte le regard, qui devient l'objet d'un désir irrépressible, d'une *convoitise*, titre du poème qui le suit immédiatement et où se dit également, par la même image de la bouche, l'envie du départ :

Si tu vas sur la terre où rien n'est dépoli
Le sucre de tes lèvres sur les pierres solaires¹²⁷⁸

Comme pour mieux affermir l'unité d'un moi-source, mais sans en délimiter les contours, les derniers vers ramènent le discours à la détresse intime du « je » poétique en une clause dense où la paronomase corps/cœur, associée à l'image du « sang mêlé » et du « monde entier » unifie l'ensemble :

Ivresse du sang mêlé
De la détresse de mon cœur et de mon corps
Au monde entier¹²⁷⁹

L'emploi privilégié de « l'article défini, (du) déictique, (du) pronom personnel »¹²⁸⁰ qui ancrent véritablement une voix originaire dans un lieu d'énonciation constitue un moyen tout aussi efficace. Le lieu central apparaît implicitement dès le début de ce même poème dans la mesure où les personnages pris entre l'appel d'un paysage côtier et la tentation de la claustration y sont désignés d'emblée par l'adjectif démonstratif en anaphore :

Ces hommes sans regard au sang chaud des croisières
Ces hommes ténébreux dont l'amour vit sur l'eau¹²⁸¹

et le « je » poétique, bien qu'il ne se nomme pas directement, n'en semble pas moins extérieur, grâce à ce procédé, aux éléments de réel qu'il montre de la sorte :

Le sang qui jette sur tes yeux ce lourd rideau¹²⁸²
Le soir ce parapet est plein de fleurs fanées
de vieilles têtes
Toutes ces tables vides qui attendent toujours¹²⁸³

¹²⁷⁷ Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète, essai sur la poésie contemporaine*, op. cit., p. 260.

¹²⁷⁸ « Convoitise », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 340.

¹²⁷⁹ *Ibid.*, p. 32.

¹²⁸⁰ Michel Collot, *Horizon de Reverdy*, op. cit., p. 10.

¹²⁸¹ « Les buveurs d'horizon », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 338.

¹²⁸² « Le cœur tournant », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 328.

¹²⁸³ « Grand caractère », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 375.

S'il n'y avait qu'un mot à dire dans ce gouffre¹²⁸⁴

Mais c'est sans doute l'usage de l'article défini, souvent très soutenu chez Reverdy :

Entre l'orgueil et moi l'affût des cicatrices
Quand passe le rouleau du temps sur les prairies
Sous l'or fin des pluies qui drainent la distance
Du toit de la maison aux grêlons de la nuit¹²⁸⁵

qui renvoie le plus profondément à une voix centrale, singulière, tout en lui conférant cette valeur générique supplémentaire caractéristique de l'énonciation poétique¹²⁸⁶. Dans un poème aussi chargé de mystère et d'attente que " Secret ", les articles définis utilisés pour désigner « la cloche », « la maison », « les arbres » ou « la porte » sont judicieusement couplés avec une économie maximale de moyens pour « faire référence à des choses connues de tous »¹²⁸⁷ :

Devant la porte un homme chante

La fenêtre s'ouvre sans bruit¹²⁸⁸

et contribuent aussi, explique Georges Legros, à installer des « endroits convenus entre les "conspirateurs" », des « points de repère précis vers lesquels converge toute leur attention, ainsi que celle du poète »¹²⁸⁹ dont le lieu est ainsi implicitement installé en amont du paysage représenté.

Reverdy utilise ici les mêmes procédés que Cendrars reprenant Gustave Le Rouge¹²⁹⁰ : un « effet de présence »¹²⁹¹ découle non seulement de l'usage de l'article défini, qui « ne peut avoir une valeur anaphorique »¹²⁹² mais aussi de la suppression de la ponctuation, de l'emploi du présent de l'indicatif et de la force de la phrase nominale qui « abolit une double distance : entre le sujet et le prédicat, entre l'énoncé et l'énonciation »¹²⁹³. Le sujet ne s'efface pas mais fait corps avec ce qu'il énonce, se constitue en creux à l'intérieur de l'écriture poétique.

4.1.3./ Intrusions d'auteur.

De manière beaucoup plus ostensible, le sujet peut se placer à l'écart par rapport au contenu narratif ou poétique des textes et apparaître ainsi comme excentré, manifestant une antériorité par rapport au dispositif spatial qu'il régit. C'est le cas lorsque Reverdy, allant plus

¹²⁸⁴ « Feux sous l'hiver », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 360.

¹²⁸⁵ « Feux sous l'hiver », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 360.

¹²⁸⁶ V. Dominique Rabaté (sous dir.), *Figures du sujet lyrique, op. cit.*, p. 70-71.

¹²⁸⁷ Georges Legros, « Un poème de Reverdy, "Secret" », *Cahiers d'Analyse textuelle*, n° 6, 1964, p. 51.

¹²⁸⁸ « Secret », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 191.

¹²⁸⁹ Georges Legros, « Un poème de Reverdy, "Secret" », art. cit., p. 57.

¹²⁹⁰ Michel Collot relève au demeurant la parenté esthétique de *Kodak*, dont « la force poétique [...] illustre la possibilité d'un lyrisme sans image, émanant de la seule nomination des choses » et de « ce que Reverdy appelait à la même époque le lyrisme de la réalité » (Michel Collot, « Les vrais-faux paysages de Blaise Cendrars », *Paysage et poésie du romantisme à nos jours, op. cit.*, p. 234).

¹²⁹¹ *Ibid.*, p. 223

¹²⁹² *Ibid.*, p. 226.

loin que les soudains questionnements qui peuvent surgir dans ses poésies, pratique dans ses textes narratifs ce que Georges Blin nomme des « intrusions d'auteur »¹²⁹⁴ et procure ainsi l'illusion d'une voix qui ferait autorité sur leur déroulement. Dès *Le Voleur de Talan*, les jugements portés sur le personnage principal, dans un passage qu'une typographie traditionnelle isole de l'ensemble, sont pour Léon Somville ceux d'un « auteur qui entend se désolidariser du narrateur [...] et adopte à son égard le point de vue d'un analyste »¹²⁹⁵.

La classification utilisée par Georges Blin ainsi que la terminologie qui en résulte peuvent être réutilisées sans difficulté pour caractériser ces procédés¹²⁹⁶. Reverdy, en « attest(ant) qu'il se porte garant des faits qu'il relate »¹²⁹⁷, fait ainsi mine de les cautionner :

C'est là que nous allons retrouver le héros, un moment perdu de vue, de cette histoire dont le principal mérite est d'être scrupuleusement authentique¹²⁹⁸.

Une véritable « voix de régie » se fait entendre grâce à des incisives où se dit la volonté de permettre la bonne compréhension du récit ou d'en accélérer le déroulement :

On verra plus loin que cette comparaison a du moins le mérite d'être juste¹²⁹⁹.

Le capitaine du navire qui va partir, ne le cachons pas plus longtemps, ne serait-ce que pour l'élégance du nom que l'on donne à ce métier lucratif, se livre sans scrupules à la traite des blanches¹³⁰⁰.

notamment lorsqu'il semble que l'auteur « monte sur les planches pour pratiquer les coupures et assurer les liaisons »¹³⁰¹ :

Mais laissons s'éloigner, vers leur destinée hasardeuse et mouvementée, ces joyeux compagnons de l'aventure.

L'action principale d'un roman populaire se passe toujours à Paris.

Nous sommes donc à Paris. La police est sur les dents¹³⁰².

Nous avancerons à la recherche du deuxième chapitre de ce pathétique roman¹³⁰³.

Il n'est que temps d'ailleurs d'insérer ici un détail dont chacun saisira l'importance réelle¹³⁰⁴.

Ici, la partie nacrée de ce récit¹³⁰⁵.

Enfin, une sorte de « commerce direct et familial »¹³⁰⁶ est institué avec le lecteur,

¹²⁹³ *Ibid.*, p. 231.

¹²⁹⁴ Georges Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, José Corti, 1954.

¹²⁹⁵ Léon Somville, « Les Romans autobiographiques de Pierre Reverdy », art. cit., p. 41.

¹²⁹⁶ Dans « La Mort dans l'âme » (première partie de *La Peau de l'homme*, p. 9-82), Reverdy emploie à plusieurs reprises l'expression éminemment stendhalienne « notre héros » (p. 25, 40, 51)

¹²⁹⁷ Georges Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, op. cit., p. 217.

¹²⁹⁸ *La Peau de l'homme*, p. 17.

¹²⁹⁹ *Au bord de l'ombre*, *La Peau de l'homme*, p. 86.

¹³⁰⁰ *La Peau de l'homme*, p. 9-10.

¹³⁰¹ Georges Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, op. cit., p. 222.

¹³⁰² *Ibid.*, p. 12.

¹³⁰³ *La Peau de l'homme*, p. 17.

¹³⁰⁴ *La Peau de l'homme*, p. 23.

¹³⁰⁵ *Maison hantée, Risques et périls*, p. 143.

reposant comme chez Stendhal sur la prévenance :

J'accorde cependant au lecteur maniaque et grincheux que [...] ¹³⁰⁷

Ce n'est certes pas la première fois que nous rencontrons une femme au cours de ce récit séduisant — toutefois on les a plutôt tenues, et assez systématiquement, à l'écart ¹³⁰⁸.

Ici, il se peut que, manquant complètement mon but et mes moyens trahissant lâchement ma volonté, au lieu de faire pleurer le lecteur, j'aie le faire rire ¹³⁰⁹.

ou la complicité :

Le capitaine [...] culotte sans se presser une pipe que vous allez facilement imaginer, mes chers amis fumeurs qui savez les teintes successives que prend une pipe culottée par un capitaine qui se livre à la traite des blanches sur la mer [...] ¹³¹⁰

Ne commences-tu pas à trouver enfin, lecteur, que ce roman présente un intérêt supérieur du point de vue historique ? ¹³¹¹

Lecteur, n'éprouves-tu pas, à me lire, une joie féconde, en te disant que tu es un des rares qui peuvent encore se livrer, avec quelques plaisirs, à cet exercice périlleux ? ¹³¹²

Je te vois, lecteur, profondément passionné, la main droite dans la poche percée de ton pantalon blanc ¹³¹³.

Ces intrusions d'auteur effacent assez nettement ce lieu central, celui d'un moi que nous avons situé au cœur même de l'écriture reverdyenne et qui lui était consubstantiel. Quel est leur rôle ?

De tels procédés installent pour ainsi dire un lieu originaire latéral, à l'écart. Or, cette extériorité assumée constitue pour Reverdy un critère distinctif de l'écriture narrative, puisqu'il considère que « pour le romancier ce qui compte c'est l'action. Il l'observe à l'extérieur et celle qu'il crée est aussi au dehors » alors que « pour le poète, le champ est circonscrit à son unique passion, à la pulsation de sa vie intérieure » ¹³¹⁴. On ne saurait mieux souligner *a contrario* l'essence de l'écriture proprement poétique, qui naît de la confrontation d'un poète auquel « il manque le don d'ubiquité » ¹³¹⁵ au monde. Ce n'est donc en réalité que dans un nombre très limité de textes que Reverdy s'essaye à une écriture véritablement narrative, « romanesque » au sens de ses conceptions esthétiques, ce qui l'amène dans cet esprit à imaginer une stratégie d'écriture différente de celle qu'il adopte habituellement.

¹³⁰⁶ Georges Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, op. cit., p. 338.

¹³⁰⁷ *La Poésie reine du vide et l'art mordue, Risques et périls*, p. 21.

¹³⁰⁸ *La Peau de l'homme*, p. 61-62.

¹³⁰⁹ *Au bord de l'ombre, La Peau de l'homme*, p. 88.

¹³¹⁰ *La Peau de l'homme*, p. 11.

¹³¹¹ *La Peau de l'homme*, p. 29.

¹³¹² *Maison hantée, Risques et périls*, p. 171.

¹³¹³ *La Peau de l'homme*, p. 41.

¹³¹⁴ *Le Livre de mon bord*, p. 131.

¹³¹⁵ *Ibid.*, p. 133.

On sait qu'après avoir publié plusieurs recueils et de très nombreux textes isolés, Reverdy commence à partir de 1922 à se préoccuper de rassembler sa production en volumes cohérents. De cette volonté de structuration globale de l'œuvre naîtront non seulement *Plupart du temps* et *Main d'œuvre* mais aussi les deux recueils de *La Peau de l'homme* et *Risques et périls* dans lesquels Reverdy rassemble plusieurs textes qui avaient vocation à figurer dans ce « livre de contes » constitué de « tous ceux qu'(il avait) écrits » et qu'il projetait en 1924 de publier sous le nom d'*Audace*¹³¹⁶.

En dépit de leur dénomination générique de « contes » — *La Peau de l'homme* qui donne son titre au premier recueil étant désigné comme un « roman populaire » —, il est facile de distinguer dans ces deux ensembles les textes qui traduisent cette démarche narrative originale chez Reverdy de ceux où ce dernier ne se départit pas de son écriture poétique. Comme l'indique Maurice Saillet, les contes qui ouvrent et ferment *La Peau de l'homme* — et sont de ce fait mis en valeur — diffèrent nettement des autres, non seulement par la « forme classique » qui les différencie de ceux qui « se conforment à la sorte de syntaxe [...] innovée par Pierre Reverdy, en 1917, dans *Le Voleur de Talan* »¹³¹⁷ mais aussi par la chronologie, ces textes étant postérieurs à 1922. De la même manière, *Risques et périls* s'ouvre et se clôt sur deux textes que leur facture et leur période de rédaction — *La poésie reine du vide et l'art mordu* a paru en 1926 et *Maison hantée* a été composé à Solesmes en 1928¹³¹⁸ — distinguent nettement des autres.

Il semble donc qu'en cette année 1924, Reverdy qui confiait à Benjamin Péret n'avoir « presque rien écrit de nouveau depuis deux ans » et avoir « peut-être fait cinq ou six poèmes »¹³¹⁹ ait songé, tout en projetant de réunir ses contes dans un volume unique, à approfondir une démarche créatrice différente, à peine entrevue dans *Le Voleur de Talan* ou le conte *L'imperméable* qui constitue un premier essai de roman¹³²⁰. Les trois ou quatre textes que nous avons distingués des autres et dans lesquels nous avons pu observer ces intrusions d'auteur, absentes dans le reste des deux recueils, constituent le témoignage d'une expérience esthétique particulière, celle d'une écriture qui ne s'affranchit de la prégnance d'un sujet central que par une sorte d'égotisme apparent, et qui font paraître ces intrusions d'auteur comme quelque peu artificielles :

¹³¹⁶ Benjamin Péret : « Pierre Reverdy m'a dit... », *Le Journal littéraire*, 18 octobre 1924, in Appendice de *Nord-Sud, Self-défense et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, (Notes établies par Etienne-Alain Hubert), p. 228. Repris dans Benjamin Péret, « Pierre Reverdy m'a dit », *Pierre Reverdy 1889-1960, op. cit.*, p. 36.

¹³¹⁷ Note bibliographique de Maurice Saillet, in *La Peau de l'homme*, [2^{ème} édition], 1968, Flammarion, p. 217.

¹³¹⁸ Note bibliographique de *Risques et périls*, p. 213.

¹³¹⁹ Benjamin Péret, « Pierre Reverdy m'a dit... », art. cit., p. 36.

¹³²⁰ Note bibliographique de Maurice Saillet, in *La Peau de l'homme*, art. cit., p. 219.

Encore plus bas, et à l'oreille seulement, le lecteur apprendra avec une émotion aisément contenue le taux de change¹³²¹.

Prends garde, lecteur. C'est ici que se dégage l'anecdote palpitante, lumineuse et vraie qui confèrera tout son intérêt à ce récit¹³²².

Le ton est ici trop allusif, le propos trop décalé, pour être crédible : en ruinant l'effet de ces interventions par une utilisation déviante du procédé — alors que toute la force du texte liminaire de *La Liberté des mers*, par exemple, réside dans l'ambiguïté de son statut à l'égard de l'ensemble du recueil —, Reverdy ne remet pas fondamentalement en cause sa conception de l'écriture poétique, qu'il pratique comme l'expression éminemment personnelle du choc d'une conscience et du réel, ce qu'il prouve par l'usage très original qu'il fait de l'image de la main.

4.1.4./ L'empreinte du moi.

La présence intime du sujet dans la langue, en ce qu'elle rend visible une appropriation pour ainsi dire déformante de celle-ci, est parfois si perceptible qu'elle suggère la matérialité d'un moi qui excède ses limites et pour lequel la parole, pour reprendre l'expression de Merleau-Ponty, est « un geste du corps »¹³²³. À sa manière, Reverdy pour lequel « écrire des poèmes n'(était) [...] qu'un pis-aller »¹³²⁴ et qui aurait tant souhaité devenir peintre n'a pas manqué d'exploiter poétiquement cette quasi-corporéité du langage.

Il a tout d'abord éprouvé à deux reprises l'écriture poétique comme un véritable travail manuel. On sait qu'il a personnellement participé à la fabrication de ses premiers recueils de poèmes, mettant à profit son savoir-faire d'ouvrier typographe pour expérimenter, à l'occasion de l'édition de *La Lucarne ovale* chez Birault, l'utilisation de caractères de corps différents et l'emploi d'une disposition en créneaux. Peut-être Reverdy s'est-il souvenu de ce lien étroit, quasi-charnel, qui l'unissait à ses premières œuvres et que le procédé moderne de l'édition avait brouillé par la suite lorsqu'il a entrepris de rédiger de sa main, d'une graphie très personnelle, ses dernières œuvres poétiques pour les publier telles quelles. En procédant de la sorte, le poète est parvenu en même temps à faire apparaître sa calligraphie comme « logiquement révélatrice d'une vérité intime »¹³²⁵, comme l'observe très justement Olivier Gallet pour qui « la main exprime le moi profond de l'homme »¹³²⁶.

Plusieurs images particulières traduisent l'emprise proprement manuelle du poète sur son art, ne serait-ce que par ce titre de *Main d'œuvre* que Reverdy donnera à son principal

¹³²¹ *La Peau de l'homme*, p. 12.

¹³²² *La Peau de l'homme*, p. 91.

¹³²³ Michel Collot, *La Matière émotion*, *op. cit.*, p. 32.

¹³²⁴ *En vrac*, p. 86.

¹³²⁵ Olivier Gallet, « Reverdy d'outre-tombe », *art. cit.*, p. 128.

¹³²⁶ *Ibid.*

recueil poétique et qui lui confère un aspect artisanal. Pour John E. Jackson, « le ciel de “ Paysage stable ” porte [...] la trace des doigts et des couleurs de l’artiste qui lui a donné naissance » :

Au coin du ciel
Les mêmes marques
Et la trace des doigts¹³²⁷

Dans *La Peau de l’homme*, l’évocation de la main du poète devenu boxeur, inhabile à tenir une plume, souligne symboliquement la précision requise par la création poétique :

C’est que la gloire ne lui est pas venue comme il l’avait si longtemps espéré.
Il regarde ses mains énormes qui peuvent devenir de si terribles poings fermés — il pleure sur ces mains si fortes et si rudes qu’elles ne sauraient plus tenir une plume légère sans la briser¹³²⁸.

ce qui revient à unifier le sujet autour de la main, ainsi isolée par métonymie :

La cage dans la chambre
Et la main qui écrit
Derrière le rideau¹³²⁹

et dont le rôle est par essence créateur et même structurant, comme le suggère l’image de cette main « sans pensée » et pourtant capable, à l’image de l’araignée, de tisser une « trame », celle de quelque récit ou de quelque tableau :

Une main, d’un mouvement rythmique et sans pensée, jetait ses cinq doigts vers le plafond où dansaient des ombres fantastiques.
Une main détachée du bras, une main libre, éclairée par la lueur du foyer qui venait de plus bas — et cette tête innocente et vide qui souriait à l’araignée activant dans la nuit son chef-d’œuvre inutile¹³³⁰.

Au-delà de ces métonymies de l’écriture où transparaît une main qui condense le sujet, le poème, « cette forte poigne qui façonne l’œuvre d’art »¹³³¹ par sa cohésion et l’originalité de sa facture, révèle une pensée qui, une fois jetée par écrit, se distribue pour ainsi dire spatialement. Si « la suppression de la ponctuation et la disposition typographique contribuent d’une façon significative à la réception du texte »¹³³², isolant les images et favorisant la constitution d’un monde « où la sensibilité est beaucoup plus importante, plus directement exprimée »¹³³³, il n’en demeure pas moins qu’il y a, au-delà de cette adaptation de la forme à l’esthétique de l’auteur, comme la mise en évidence d’une empreinte sur la langue aussi visible

¹³²⁷ « Paysage stable », *Sources du vent, Main d’œuvre*, p. 117.

¹³²⁸ *La Peau de l’homme*, p. 50-51.

¹³²⁹ « Tous les rivages », *Pierres blanches, Main d’œuvre*, p. 263.

¹³³⁰ « La trame », *La Liberté des mers*, p. 49.

¹³³¹ Maurice Saillet, « La Nature de Pierre Reverdy », art. cit., p. 427.

¹³³² R. Van der Linde, « *Les degrés de froid et de fièvre* et la théorie littéraire de Pierre Reverdy », art. cit., p. 192.

¹³³³ Georges Legros, « Un poème de Reverdy, "Secret" », art. cit., p. 58.

que peuvent l'être certaines habitudes d'écriture propres à Reverdy, comme l'emploi surabondant de tirets dans les textes en prose :

Mais ce que je veux dire c'est qu'il ne faudrait pas avoir une confiance trop aveugle dans la dorure — par exemple confondre celle du cadre et l'or invisible qui dort entre la trame de la toile et la peinture — la mine est là — la mine pour plus tard — et tout le monde sait que cette mine — pour plus tard — n'a pas toujours été, est encore de moins en moins aujourd'hui dissimulée sous l'étourdissante marée des grands tirages¹³³⁴.

Le sujet fonde son lieu par la parole ainsi que par une gestualité spécifique à l'écriture. Celle-ci n'est plus seulement déposée sur le papier mais aussi, dans le cas des poèmes en vers, *disposée* : sa linéarité originelle s'est enrichie d'une possible strate de sens supplémentaire dont l'existence ne fait guère de doute pour quelques auteurs comme Charles Bachat, persuadé que les dispositions en créneaux spécifiques aux poésies de Reverdy ne traduisent pas seulement une recherche d'ordre esthétique mais possèdent une sorte de signification d'ensemble, secrète, qu'il serait peut-être possible de révéler.

Une lecture fréquente de la poésie de Reverdy rend effectivement sensible le rôle expressif de ces décrochements typographiques. Ainsi, ceux constitués d'un brusque et ample rejet à droite peuvent traduire un changement de perspective :

Un corps léger glisse vers l'autre
 La porte tremble
Une main passe¹³³⁵
Un nuage descend tout bas
Là où il y a un vide
 Près de moi
 Un trou¹³³⁶

apporter une précision :

J'interroge la porte ouverte
 sur le mur blanc
J'interroge le toit
 Et le champ incliné
 derrière la maison¹³³⁷

mettre en valeur une image particulière :

J'ai ouvert l'horizon d'un geste
Sur la porte de la maison
 La clef manque
Et la saison reste¹³³⁸
Midi
La glace brille
Le soleil à la main

¹³³⁴ « La liberté des mers », *La Liberté des mers*, p. 43.

¹³³⁵ « Couloir », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 222.

¹³³⁶ « Derrière la gare », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 236.

¹³³⁷ « Détresse du sort », *Grande nature, Main d'œuvre*, p. 17.

¹³³⁸ « Espace au fond du couloir », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 247.

Une femme regarde
ses yeux¹³³⁹

ou créer un effet de surprise :

Dehors tout l'univers résonne
L'heure est venue
La cloche sonne¹³⁴⁰

Mais l'exemple du poème « Chemin de pas »¹³⁴¹ montre que certaines dispositions typographiques sont aussi porteuses de sens. La double superposition sémantique visage/mur et paupières/volets est isolée sur quatre hexamètres d'une grande régularité métrique ; ceux-ci sont alignés sur un créneau apparemment réservé à la seule image de la maison muette qui, littéralement, traverse le poème comme le montre sa structuration visuelle :

↓
Près du chemin ouvert
 Et du bois sous la neige
 La pointe qui soulève la nuit
La lampe veille
 | Sur le visage blanc
 | Les paupières baissées
 | Sur le mur découvert
 | Les volets refermés
Les ornières du sol se joignent
Le pont plus près
Les carrés tout autour
 Les formes
 Les objets
 | Le mystère des portes
On franchit l'émotion qui barre le chemin
Et sans se retourner on va toujours plus loin
 | La maison ne suit pas
 | La maison nous regarde
 | Entre deux arbres
 sa chevelure rouge
 et son front blanc
 | Le silence s'attarde

La place centrale du sujet est donc révélée à partir de plusieurs niveaux de signification. Si la mise en valeur de « certains lexèmes qui attirent l'attention grâce à leur position formelle dans le texte »¹³⁴² transpose par écrit les changements d'intonation ou de registre que seule l'oralité pourrait restituer, il arrive que des dispositions spatiales spécifiques ressemblent à de véritables manipulations sur le texte destinées à un surcroît d'expression ou de sens, excédant la simple volonté d'équilibrer la présentation du poème. Jean Rousselot, analysant *Le Voleur de Talan*, a ainsi établi à partir du texte de la dédicace à Adrienne

¹³³⁹ « Lumière », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 225.

¹³⁴⁰ « Visite », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 223.

¹³⁴¹ « Chemin de pas », *Cœur de chêne, Plupart du temps*, p. 335.

¹³⁴² R. Van der Linde, « *Les degrés de froid et de fièvre* et la théorie littéraire de Pierre Reverdy », art. cit., p. 186.

Monnier¹³⁴³ une véritable explication d'ensemble de cette syntaxe visuelle, où le texte est issu naturellement de la marge gauche, où « ce qu'on lit au centre serait alors le "nœud de la question" et ce qu'on lit à droite, l'accessoire appareil explicatif ou scénique du raisonnement »¹³⁴⁴.

Ces graphismes spécifiques qui évoquent un idiolecte, étroitement associés aux singularités langagières propres à l'auteur, concourent donc à l'éclosion d'un lieu fondateur, central, le lieu d'un moi originel situable par et dans le langage et de ce fait non circonscrit. Son empreinte est restée jusqu'ici immatérielle, ce qui nous amène à questionner à présent la figuration de ce lieu d'ancrage.

¹³⁴³ Dédicace à Adrienne Monnier du *Voleur de Talan*, *Pierre Reverdy 1889-1960, op. cit.*, p. 98.

¹³⁴⁴ Jean Rousselot, « Pierre Reverdy, romancier ou quand le poète se dédouble », in *Lettres à Jean Rousselot*, correspondance, Limoges, Rougerie, 1973, p. 72.

2./ Le moi et ses limites

Quand l'homme, appuyé au soleil, applique fermement sa main comme une chaude nuit sur ses yeux fatigués, pour mieux voir sa forme vraie et les contours de son visage — les vides douloureux de son corps dispersé [...] ¹³⁴⁵

Ce sujet dont le lieu central était pour ainsi dire signalé par la survenance d'une parole ou d'une gestuelle spécifique, quelle peut en être l'envergure ? Quelle est la part d'espace qu'il fait sienne ou qu'il représente comme sienne ? C'est ce point aveugle, soustrait au monde, qu'il nous appartient à présent de questionner dans son ampleur et dont nous voudrions cerner les limites.

Cette seule notion de limite, « intervalle, à la fois écarté et sans épaisseur, qu'espace la pluralité des singuliers » ¹³⁴⁶, renvoie à une existence nécessairement distinctive, puisqu'elle suppose un partage délimitatif qui « n'en recèle pas moins la propre possibilité de la co-existence, et ainsi la nécessité de la co-existence dans la définition même de l'existence en général » ¹³⁴⁷. Mais si dans cette approche différentielle de l'existence « le singulier implique sa limite » ¹³⁴⁸, rien n'oblige à tenir celle-ci pour préconstituée, de sorte que le « bord » qui « retient dans sa configuration ce qu'il contient » ¹³⁴⁹ offre grâce aux ressources de l'écriture poétique une pluralité de figurations — conscience, peau, murs, habitat, monde sensible — dont la variabilité préfigure la mise en cause de l'unité du moi.

4.2.1./ L'inclusion du lieu central.

Nous avons pu constater ¹³⁵⁰ combien le monde imaginaire de Reverdy se fragmentait volontiers en lieux antithétiques, privilégiait les jeux de contrastes et les effets de partition. Le lieu du sujet n'échappe pas à cette traduction poétique du monde et demeure fréquemment dissocié de celui-ci, en une différenciation qui le fait définir comme un « non-monde ». André Colombat qui s'appuie sur la psychologie observe que « l'acquisition du langage chez l'être humain est inséparable de la prise de conscience de l'unité du corps, de la naissance du "je" et de l'acquisition de la négation » ¹³⁵¹. Or, de ce point de vue, la poésie de Reverdy est exemplaire dans ce maniement constant de la négation avec ce qu'elle implique

¹³⁴⁵ « Vitesse des mots », *Flaques de verre*, p. 157.

¹³⁴⁶ Jean-Luc Nancy, « Rives, bords, limites (de la singularité) », *Arches*, n° 3, site www.arches.ro/revue, p. 4.

¹³⁴⁷ *Ibid.*

¹³⁴⁸ *Ibid.*, p. 2.

¹³⁴⁹ *Ibid.*, p. 5.

¹³⁵⁰ Cf. chapitre I^{er}, § 2.

¹³⁵¹ André Colombat, « L'écriture et l'espace du "je" dans la poésie de Pierre Reverdy », art. cit., p. 47.

d'« irréductible étrangeté d'un moi qui n'a aucune relation avec les autres »¹³⁵². Utilisée d'une manière quasi-compulsive, la négation souligne l'isolement d'un « je » poétique qui prend conscience de l'unicité de son existence :

Il n'y a personne à la table, personne sur le lit et les fauteuils sont vides.
Quelqu'un veut sortir. Mais ce n'est pas moi qui ai soufflé la lampe et ce n'est pas
mon pas qui descend l'escalier. Il y a peut-être aussi un mort dans la maison !¹³⁵³

jusqu'à lui faire ressentir celle-ci comme quasi-carcérale :

Je ne suis pas plus loin que ma prison¹³⁵⁴

Dans *L'Expérience émotionnelle de l'espace*, Pierre Kaufmann évoque ainsi cette « dérobade de l'autre » à propos d'une scène des *Peurs* de Tchekov, lorsque le sujet, en présence d'un phénomène qu'il ne comprend pas, saisit le bras de son compagnon. La présence de l'Autre, « loin d'arracher le sujet à la solitude, l'y précipite », et « le sujet, exclu de la sphère du sens et dessaisi de son autonomie, est confronté à une mutation d'autrui »¹³⁵⁵ :

La tête inconnue parle et je ne comprends aucun mot, je n'entends aucun
son - bas contre terre. Je suis toujours sur le trottoir d'en face et je regarde ; je
regarde les mots qu'emporte le vent ; les mots qu'il va jeter plus loin. La tête parle et
je n'entends rien, le vent disperse tout¹³⁵⁶.

La « barrière » qui, dans *Le Voleur de Talan*, « sépare le personnage de tout et de tous », expression de « cette vision de la discontinuité universelle, de la séparation foncière des êtres et des choses »¹³⁵⁷ devient ainsi parfois une *cage* :

De ses ongles il griffait la paroi dure de cette cage. Il était prisonnier du
cauchemar ou de ses ennemis¹³⁵⁸.

et cette métaphore appelle naturellement l'image de la cage thoracique enfermant le cœur, qui symbolise l'individu dans ce qu'il a de plus personnel :

Un cœur saute dans une cage¹³⁵⁹

Un oiseau s'envole de la cage que forme ta poitrine¹³⁶⁰

jusqu'à figurer l'extraversion ou la ferveur par une dilatation qui en force les limites :

Les limites de ton cœur s'écartent et peut-être de tous les autres cœurs
quelque chose aussi sortira¹³⁶¹.

¹³⁵² Christian Hervé, « La "série négative" », art. cit., p. 118.

¹³⁵³ « La clef de verre », *Étoiles peintes, Plupart du temps*, p. 318.

¹³⁵⁴ « Tendresse », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 332.

¹³⁵⁵ Pierre Kaufmann, *L'Expérience émotionnelle de l'espace* [1^{ère} éd. Vrin, 1967], Paris, Vrin, 1977, p. 32.

¹³⁵⁶ « Le vent et l'esprit », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 29.

¹³⁵⁷ Elena Real, « *Le Voleur de Talan*, le roman d'un poète », art. cit., p. 249-250.

¹³⁵⁸ « Le sommeil du cœur », *La Balle au bond, Main d'œuvre*, p. 69.

¹³⁵⁹ « Départ », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 179.

¹³⁶⁰ Poème-Dédicace, sur *Poèmes en prose*, 1915, *Pierre Reverdy 1889-1989*. Special issue, edited and with an introduction by Bernard McGuirk, *Nottingham French Studies*, vol. XXVIII, n° 2, autumn 1989, p. 125.

¹³⁶¹ « Au moment du banquet », *Étoiles peintes, Plupart du temps*, p. 317.

Un poème significativement intitulé “ Au-delà de cette limite ” s’ouvre sur un mécanisme continu d’expansion, soutenu par l’image d’un dépliement de branches et par l’emploi à deux reprises de la locution « plus loin » en début de vers :

Je suis plus attentif
plus souple
Dans les tortures du silence
A travers les ballons de marbre
Entre les lames ébréchées de ma bordure
Plus loin que toi
Comme les branches se dépliant¹³⁶²

mais cette lente dilatation provoque un déchirement que suggèrent non seulement ces « lames ébréchées de ma bordure » mais aussi cette menace d’une incision :

Si je touche chaque fissure
Si je tiens mon ongle sur l’œil¹³⁶³

ou d’une submersion :

Plus loin encore l’eau violente
La colère mal supportée
La faiblesse du caractère¹³⁶⁴

Les premiers vers de “ Poème ” mettent particulièrement bien en valeur ce « sentiment d’insularité »¹³⁶⁵ par un jeu phonique. Le repli d’un sujet qui s’isole du monde résulte non seulement d’une image carcérale et de l’addition de notations opaques — neige, ciel gris, nuit — mais aussi des assonances en /i:/ :

La neige tombe
Et le ciel gris
Sur ma tête où le toit est pris
La nuit
Où ira l’ombre qui me suit¹³⁶⁶

dont les sonorités resserrées contrastent avec l’ouverture progressive des assonances qui suivent en /e/, /ɛ/, /y/ et enfin en /a/, dès qu’une scène extérieure est évoquée :

A qui est-elle
Une étoile ou une hirondelle
Au coin de la fenêtre
La lune
Et une femme brune
C’est là
Quelqu’un passe et ne me voit pas¹³⁶⁷

Significativement, les sonorités en /i:/ réapparaissent, fortement marquées par la rime, lorsque le texte retourne au « je » poétique :

¹³⁶² « Au delà de cette limite », *Le Chant des morts, Main d’œuvre*, p. 443.

¹³⁶³ *Ibid.*

¹³⁶⁴ *Ibid.*

¹³⁶⁵ Elena Real, « *Le Voleur de Talan*, le roman d’un poète », art. cit., p. 250.

¹³⁶⁶ « Poème », *Sources du vent, Main d’œuvre*, p. 134.

Je regarde tourner la grille
Et le feu presque éteint qui brille
Pour moi seul
Mais là où je m'en vais il fait un froid mortel¹³⁶⁸

Cette prise de conscience semble ancrer le sujet dans une sorte d'espace minimal, où « tout ce qui est pensé se révèle aussitôt comme n'ayant pas son lieu dans la pensée, comme étant ailleurs, au-dehors »¹³⁶⁹. D'où sans doute ce constat pessimiste d'un invincible enracinement :

Un horizon est toujours libre et sans limites. Un horizon borné ne l'est jamais que par notre propre position. Il suffit de se déplacer. Mais parfois l'esprit n'est pas plus mobile que les fenêtres d'une maison¹³⁷⁰.

et, parfois, la tentation de construire une relation au monde à partir d'un repli sur ce lieu minimal :

Pour calmer la souffrance de ne pouvoir aller au-delà de nos limites — se replier souvent très en deçà de nos limites¹³⁷¹.

Le resserrement du moi sur lui-même donne lieu dans *Ferraille* à des sensations intéroceptives : la clôture du lieu du moi se traduit par une abondance de kinesthésies concernant le sang. À de fréquentes reprises, le « je » poétique dit sentir son sang circuler à l'intérieur de son corps :

Un sang léger bouillonne à grandes vagues dans des vases de prix. Il court dans les fleuves du corps, donnant à la santé toutes les illusions de la victoire¹³⁷²

Les pulsations intermittentes le courant trop rapide des artères et la soif qui tenait entre les quatre lignes de la porte ma misère endormie¹³⁷³

Enfin le flot trop vigoureux qui me tourmente¹³⁷⁴

L'utilisation de métaphores récurrentes, superposant l'image du sang circulant à celle d'un fleuve ou celle de la mer, exprime non seulement l'intensité de la sensation mais aussi son caractère obsessionnel. Mais cette sensation est parfois éminemment douloureuse au point de se traduire par une douleur pulsatile, dont les à-coups réguliers sont mis en valeur par les allitérations en dentales et en bilabiales.

Et pour toi dans la tempe le bruit sourd qui ondule¹³⁷⁵

¹³⁶⁷ *Ibid.*

¹³⁶⁸ *Ibid.*

¹³⁶⁹ Georges Poulet, *Etudes sur le temps humain, op. cit.*, p. 188.

¹³⁷⁰ *Le Livre de mon bord*, p. 164.

¹³⁷¹ *Ibid.*, p. 15.

¹³⁷² « Reflux », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 342-343.

¹³⁷³ « A l'aube le veilleur », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 345.

¹³⁷⁴ « Lendemain de saison », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 348.

¹³⁷⁵ « Le temps et moi », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 377.

L'inclusion du lieu central relève alors d'une douloureuse fatalité, celle qui enferme le moi dans une existence qui l'isole et implique l'absolue impossibilité de s'arracher à ce que Merleau-Ponty nomme la « chair du monde ». C'est bien parce que le sujet n'échappe pas à cette situation qui l'installe dans une prise de possession du monde que la conscience y constitue un « creux central », un point aveugle, un « trou dans la continuité des choses »¹³⁷⁶ qu'il ne peut objectiver :

Comment peut-on regarder ce qu'on avait senti
Juger ce que l'on a écrit¹³⁷⁷

En même temps, ce lieu central est inextricablement inclus dans le monde. Pour Michael Bishop, la théorie de l'image sous-tend chez Reverdy une saisie du monde où le sujet tend à faire sien, à assimiler ce qu'il sélectionne dans la réalité, déplaçant les frontières de sa conscience¹³⁷⁸. La théorie de l'image consacre cette imbrication du moi dans le réel et attribue à la voix du « je » poétique, celle-là même qui assume ce rapprochement de réalités que le poète prétend opérer, un lieu sans épaisseur, réduit à n'être qu'une voix qui serait « la raison d'être d'un sujet : référence au monde, ancrage et aussi promotion du sujet dans le monde »¹³⁷⁹.

C'est ce lieu médian que le « je » poétique, dans un poème de *La Liberté des mers*, investit lorsqu'il en a saisi l'essence. Éprouvant d'emblée ce qu'il procure de potentialités, situé à un carrefour temporel, entre passé et avenir, que suggère une quadruple énonciation en six syllabes enrichie par une distribution phonique complète :

Je n'attendais plus rien quand tout est revenu, la fraîcheur des réponses, les
anges du cortège, les ombres du passé, les ponts de l'avenir, surtout la joie de voir se
tendre la distance¹³⁸⁰.

et après avoir en vain tenté de s'en affranchir :

J'aurais toujours voulu aller plus loin, plus haut et plus profond et me
défaire du filet qui m'emprisonnait dans ses mailles. Mais quoi, au bout de tous mes
mouvements, le temps me ramenait toujours devant la même porte¹³⁸¹.

il découvre la puissance invasive de la parole :

Les hommes parlent. Les hommes se sont mis à parler et le bonheur
s'épanouit à l'aisselle de chaque feuille, au creux de chaque main pleine de dons et
d'espérance folle. Si ces hommes parlent d'amour, sur la face du ciel on doit
apercevoir des mouvements de traits qui ressemblent à un sourire.

¹³⁷⁶ Georges Poulet, *Etudes sur le temps humain*, op. cit., p. 189.

¹³⁷⁷ *La Conversion, Risques et périls*, p. 74.

¹³⁷⁸ Michaël Bishop, « Pierre Reverdy's conception of the Image », art. cit., p. 27.

¹³⁷⁹ René Lew, « Le nœud vocal (les modalités de la voix comme écrit) », *La voix : actes du colloque d'Ivry du 23 janvier 1988 organisé par le C.M.P.P municipal*, publiés sous la direction de René Lew et François Sauvagnat, Paris, La Lysimaque, 1989, p. 153.

¹³⁸⁰ « Le bonheur des mots », *La Liberté des mers*, p. 51.

¹³⁸¹ *Ibid.*

Les chaînes sont tombées, tout est clair, tout est blanc — les nuits lourdes sont soulevées de souffles embaumés, balayées par d'immenses vagues de lumières¹³⁸².

4.2.2./ La peau, limite naturelle du lieu du moi.

Ce lieu encore diffus ou immatériel, réduit à l'émergence d'un voix, ne se constitue en ce que Husserl désigne comme un « corps-propre »¹³⁸³ qu'à partir du moment où il rassemble en un même espace compact ce faisceau de sensations qui le fait définir comme une chose physique qui en est le support. Il arrive que le « je » poétique reverdyen ou les êtres qui peuplent son œuvre aient une conscience aiguë de l'espace qu'occupe leur corps, au point d'en ressentir la limite comme une sorte de frontière cernant la place du moi, inversant ainsi, comme pour souligner l'irréductibilité du lieu du moi, ce « manque », ce « vide »¹³⁸⁴ qui spécifie l'âme chez Reverdy, « caverne ou [...] chambre nue »¹³⁸⁵ pour Georges Poulet. L'inertie mate et silencieuse du corps renvoie d'ailleurs aussi à un contenant que l'on devrait pouvoir « crever » comme une « poche »¹³⁸⁶ afin de venir à bout d'un « vide » qui est « celui d'un corps sur lequel rien ne se peut inscrire »¹³⁸⁷ et qui n'est parfois, mais de manière quasi-pathologique, plus ressenti comme un lieu où se constituer, de « refaire pour soi une image de soi et à soi »¹³⁸⁸.

Cette limite, cette gangue qui entoure l'espace intime, et qui fait du lieu du sujet un lieu personnel, c'est évidemment la *peau* qui en est la plus exacte traduction, « peau du cœur » ou « peau de l'homme » par exemple, et qui constitue une des images favorites du poète¹³⁸⁹. La peau apparaît ainsi comme une limite séparative :

L'au-delà, c'est tout ce qui est en dehors de notre étroite peau »¹³⁹⁰

jusqu'à donner l'impression d'être prête à se déchirer sous l'effet d'une contention trop forte :

Sous l'arc du front bandé les flèches aiguës du désir¹³⁹¹

et symbolise la possession, la protection ultime qui enclot l'existence, celle que Satan cherche à arracher à Job¹³⁹², la dernière enveloppe qui cerne le moi et dont on ne se dépossède pas sans disparaître. Elle représente aussi sur le plan imaginaire une protection vis-à-vis d'autrui

¹³⁸² *Ibid.*, p. 51-52.

¹³⁸³ Edmund Husserl, *Chose et espace*, coll. « Épiméthée », P.U.F., 1989, p. 197 *sqq.*

¹³⁸⁴ *Le Livre de mon bord*, p. 49-50.

¹³⁸⁵ Georges Poulet, *Etudes sur le temps humain*, *op. cit.*, p. 187.

¹³⁸⁶ Pierre Fédida, « Le vide de la métaphore et le temps de l'intervalle », *L'Absence*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais » n° 458, 1978, p. 287.

¹³⁸⁷ *Ibid.*, p. 284.

¹³⁸⁸ *Ibid.*, p. 316.

¹³⁸⁹ On dénombre 61 occurrences de ce substantif dans l'œuvre poétique et narrative.

¹³⁹⁰ *Le Livre de mon bord*, p. 31.

¹³⁹¹ « Les buveurs d'horizon », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 339.

ou du monde, plus fragile que la carapace, l'armure ou la coquille, mais intimement liée à notre être dont elle épouse, littéralement, la silhouette et dont elle constitue l'apparence immédiate, éminemment personnelle. Sa possession intime, enveloppante est ressentie si intensément comme « partie importante de l'identité »¹³⁹³ que le sujet s'y exprime parfois symboliquement, en un geste d'agression retourné vers autrui, par le dessin ou l'écriture, déplaçant ainsi sur la peau la fonction communicative de la voix.

L'image métaphorique du « moi-peau » créée par Didier Anzieu repose en partie sur la sensibilité de cette enveloppe et sur le rôle d'interface qui lui est prêtée, et problématise de manière exemplaire la possession maîtrisée d'un espace distinct, mise en cause quand « le corps envahit tout l'espace, [...] n'a pas de propriétaire », lorsque « la distribution entre ce qui est mien et ce qui relève de l'environnement n'est pas acquise »¹³⁹⁴. Si sur le plan individuel, « la peau [...] fournit à l'appareil psychique les représentations constitutives du Moi et de ses principales fonctions »¹³⁹⁵, elle comporte aussi une richesse métaphorique que l'écriture poétique peut relayer de deux manières.

En mettant l'accent sur l'avant de la peau, exposé aux sensations externes, celle-ci devient l'image idéale pour dire la perméabilité ou la fragilité du moi, la permanence d'un contact avec le réel. « Point de contact que le narrateur éprouve entre lui et les autres »¹³⁹⁶, l'image de la peau renvoie à cette sensibilité qui justifie pour Anne Mortal l'emploi de la métaphore sur un ton volontiers ironique, comme un mécanisme de défense opposant un moi central cerné par un monde agressif tel le « je » poétique de quelques poèmes en prose¹³⁹⁷. Même dans cette acception, la peau conserve toutefois ce rôle enveloppant qui la fait définir comme un contenant.

C'est dans cette seconde acception qui met l'accent sur sa face interne que la peau entraîne une vaste traduction métaphorique de la protection de l'intégrité du moi, parfois réduite à l'attitude habituelle comparée à « une mince enveloppe » susceptible de « fondre »¹³⁹⁸. Parfois cuirasse :

¹³⁹² Jb, 2, 4 ; 7, 5 ; 10, 11 ; 18, 13 ; 19, 20 ; 19, 26 ; 30,30.

¹³⁹³ Michel Bépoix, « L'écriture tégumentaire et le corps considéré comme espace intermédiaire et relationnel », *Espaces en représentation, op. cit.*, p. 163.

¹³⁹⁴ Didier Anzieu, *Le Moi-peau, op. cit.*, p. 208-209.

¹³⁹⁵ *Ibid.*, p. 95.

¹³⁹⁶ Anne Mortal, « Nom de l'ironie », *Europe, op. cit.*, p. 93.

¹³⁹⁷ La situation problématique du moi donne lieu pour Michael Bishop à une « attention constante à ce qui est susceptible d'empiéter sur la conscience et l'existence d'un moi central » : « In " *Le bilboquet* ", the poet's permanent preoccupation with the self becomes increasingly though quietly emphasized in a movement that explores the being there of other essents only to the extent that they impinge upon the consciousness and being of the central, "organizing" self » (Michaël Bishop, « The tensions of understatement : Pierre Reverdy's Poèmes en prose », art. cit., p. 112).

¹³⁹⁸ Trente-deux lettres inédites à André Breton, 1917-1924, texte présenté et annoté par Léon Somville, in *Études littéraires*, vol. 3, avril 1970, Québec, lettre n° 21, p. 107.

Je suis armé d'une cuirasse qui n'est faite que de défauts¹³⁹⁹.

[...] et je m'étonne, pauvre moi qui ai toutes ces faiblesses et qui les avoue, qui tiens à tout et qui n'ai aucune cuirasse sur le cœur¹⁴⁰⁰

carapace :

Prends garde à ton dos ridicule qu'un souffle atteindra au défaut de cette carapace que tu as, comme toutes choses qui te parent, empruntée à autrui. Celle-là tu la dois au tatou que tu n'égaleras jamais ni par l'intelligence ni par l'agilité¹⁴⁰¹.

ou bien encore — mais de manière imparfaite en raison de son absence de souplesse qui empêche une étroite adhérence — coquille :

Le poète secrète son œuvre comme le coquillage la matière calcaire de ses valves et comme pour lui pour se protéger — il n'en peut plus sortir, elle est devenue sa prison autant que son bouclier¹⁴⁰².

elle apparaît également à travers l'image des *vêtements* dont les caractéristiques physiques et esthétiques contribuent à faire signifier l'image matricielle.

Parce qu'ils constituent une enveloppe de protection, les vêtements peuvent signifier cette volonté de séparation d'avec le monde extérieur, cette protection de l'existence qui, lorsqu'elle disparaît, menace l'intégrité du moi au-delà de l'humiliation engendrée par la nudité :

Il faisait si chaud qu'il laissait au courant de la route tous ses vêtements un à un. Il les laissait accrochés aux buissons. Et, quand il fut nu, il s'approchait déjà de la ville. Une honte immense s'empara de lui et l'empêcha d'entrer. Il était nu et comment ne pas attirer les regards ?

Alors il contourna la ville et entra par la porte opposée. Il avait pris la place de son ombre qui, passant la première, le protégeait¹⁴⁰³.

Ainsi, le *cœur* qui symbolise l'individualité et qu'une cage isolait du monde peut à son tour être associé à cette image de la nudité :

Une tête sans front un cœur nu sans orgueil
Homme surfait de sa haute stature¹⁴⁰⁴

Sur ces routes dans ton enfance
Où tu courais tête et cœur nus¹⁴⁰⁵

Dans la marge avide du temps
A travers ce cœur nu qui
déborde l'amer
Picasso¹⁴⁰⁶

¹³⁹⁹ *Le Livre de mon bord*, p. 67.

¹⁴⁰⁰ Trente-deux lettres inédites à André Breton, *op. cit.*, lettre n° 32, p. 114.

¹⁴⁰¹ *La Poésie reine du vide et l'art mordu, Risques et périls*, p. 13.

¹⁴⁰² *Ibid.*, p. 133.

¹⁴⁰³ « Le voyageur et son ombre », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 37-38.

¹⁴⁰⁴ « Sous le vent plus dur », *Le Chant des morts, Main d'œuvre*, p. 430.

¹⁴⁰⁵ « Cadres fermés », *Cale sèche, Main d'œuvre*, p. 509.

¹⁴⁰⁶ Poèmes gravés sur terre cuite, « Autres poèmes (1945-1956) », in *La Liberté des mers, Sable mouvant et*

C'est précisément cette valeur de protection qui domine dans *L'Imperméable*, qui constitue un des premiers textes narratifs de Reverdy au moment où celui-ci, comme le rapporte Léon Somville, tentait de résister à l'influence des poètes qu'il fréquentait, condition nécessaire à ses yeux pour bâtir une œuvre originale¹⁴⁰⁷. Le conte développe, à partir du titre, une vaste métaphore filée où le vêtement clôt l'espace d'un moi qui se constitue, d'un sujet qui, littéralement, tente de se faire une place parmi les autres.

Pour Léon Somville, « l'image de la peau associée à celle des vêtements est coutumière à l'auteur »¹⁴⁰⁸. Dans *L'Imperméable*, l'assimilation est parfois complète ; la ductilité de la phrase évoquant la découverte d'un vêtement parfaitement ajusté dit bien l'aisance trouvée dans la préservation du corps :

Et quand j'eus découvert derrière la porte un vêtement souple et résistant
qui m'allait à peu près je pus recevoir toutes les attaques sans trop risquer d'y
succomber¹⁴⁰⁹

Bien qu' « en s'en allant », le « je » poétique « sent(e) le monde entier accroché contre soi »¹⁴¹⁰, sa peau « durcit sous le temps qui change »¹⁴¹¹ et finit « étendue sur l'herbe »¹⁴¹² comme « un moule qui couvrait si exactement la personne »¹⁴¹³, devenu inutile dans la mesure où il décide de repenser différemment, en un autre lieu, sa relation au monde.

La peau suggère ainsi l'aménagement d'un espace propre au sujet dont elle délimite le lieu central d'une manière particulière, à la manière d'une membrane infiniment réceptive. Il est remarquable que sa réactivité soit soulignée par de nombreux exemples de vibrations, de froissements ou de tremblements :

La peau vibre sous ton doigt sec¹⁴¹⁴

La peau qui tremble¹⁴¹⁵

Et ce froid trop cruel qui emporte ta fièvre
Froisse dans tous les coins le linon de ta peau¹⁴¹⁶

Dans les frémissements de ta peau sous le vent¹⁴¹⁷

C'est lorsque ces phénomènes sont aussi observés à la surface des choses et que l'image de la peau y est réutilisée :

autres poèmes, Paris, Flammarion, 1978, p. 59.

¹⁴⁰⁷ V. Léon Somville, « Les romans autobiographiques de Pierre Reverdy », art. cit., p. 23-24.

¹⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 28.

¹⁴⁰⁹ *L'Imperméable, La Peau de l'homme*, p. 107.

¹⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 114.

¹⁴¹¹ *Ibid.*, p. 119.

¹⁴¹² *Ibid.*, p. 134.

¹⁴¹³ Léon Somville, « Les romans autobiographiques de Pierre Reverdy », art. cit., p. 30.

¹⁴¹⁴ « Soldat de tous les temps en chromo de village au mur, *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 136.

¹⁴¹⁵ « Coup d'aile », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 170.

¹⁴¹⁶ « Le cœur tournant », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 328.

¹⁴¹⁷ « Cœur à la roue », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 373.

Et la peau de la mare
qui frissonne au signal du ciel¹⁴¹⁸

ou lorsque ces vibrations donnent lieu à un transfert sur les *nerfs*, quand le débordement des limites naturelles s'exprime par une sorte de résonance naturelle des choses à la manière de sons harmoniques :

Les lutteurs semblent avoir une peau réelle qui se gonfle
On voit frissonner les cordes et les nerfs¹⁴¹⁹

que celle-ci se défait d'une emprise métonymique prononcée et peut faire envisager autrement, tout en conservant l'image d'un lieu investi et délimité, les limites du moi. L'appel à la métaphore vestimentaire peut d'ailleurs aussi brouiller l'image d'un contenant dont les dimensions seraient invariables, lorsque sont évoqués le « seul habit noir » d'un « homme sans âge »¹⁴²⁰ ou plus encore l'« habit couleur de muraille »¹⁴²¹ d'un vieillard mort sorti du temps.

Les limites du moi peuvent dès lors être repensées en délaissant la corporéité trop stricte d'un sujet :

L'homme ne se réalise que dans la connaissance. Les frontières de la connaissance sont les frontières de son être. Plus il connaît, plus il est vaste et étendu, moins il connaît, plus il est étroit et restreint¹⁴²².

et son lieu central peut être traduit par de nouvelles figurations, impliquant toujours la possession et l'intimité mais beaucoup plus évocatrices du concept de lieu.

4.2.3./ La peau des murs.

Les limites du moi sont repoussées au-delà de l'espace corporel dès lors que le sujet, à partir de son lieu d'ancrage, accapare une part d'espace qu'il semble soustraire au monde et l'y intègre à sa propre entité. Ce nouvel espace corporel relève sociologiquement d'un processus qui dépasse l'« assignation » reposant sur des mécanismes attributifs et conduit à l'identification qui inverse, dans une certaine mesure, cette relation en superposant jusqu'à les confondre le sujet et le lieu qu'il investit¹⁴²³.

Un poème de *Flaques de verre* dont le titre exprime d'emblée, sous la forme d'une désignation picturale, un processus de soustraction d'un point donné par rapport à un ensemble est entièrement construit sur l'opposition de la blancheur d'un lieu où la neige s'est amassée à la nuit noire, ouverte, infinie. La graphie de chaque séquence — des tirets séparatifs

¹⁴¹⁸ « Naufrage », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 181.

¹⁴¹⁹ « Le reflet dans la glace, fête foraine », *Cœur de chêne, Plupart du temps*, p. 344.

¹⁴²⁰ « Le sang des âmes », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 148.

¹⁴²¹ « Remords », *Cale sèche, Main d'œuvre*, p. 502.

¹⁴²² *Le Livre de mon bord*, p. 162.

¹⁴²³ V. Françoise Paul-Levy et Marion Segaud, *Anthropologie de l'espace*, coll. « Alors » n° 1, Editions du Centre Pompidou, 1983, p. 192 sqq.

parsèment le deuxième paragraphe — et les oppositions d'assonances — le premier paragraphe est dominé par les sons en /ã/ tandis que des sonorités plus profondes en /õ/ envahissent peu à peu la suite du poème — accentuent les jeux de contraste :

Celui qui descend parmi les avalanches derrière les toits blancs et les arbres qui plient — qui se regarde, s'arrête et tend son bras jusqu'à la paroi de verre qui est peut-être la seule ligne courbe de l'infini.

Celui-là — le corps et la tête et l'âme dans l'espace — tout ce qui dure encore — et traîne sur le soir. Les mots qu'on dit au fond — le bruit confus qui monte — on entend ceux qui parlent à travers les rayons. La fumée à cheval sur l'arête — l'oiseau qui sort la nuit. Tout est plus grand dehors — les ombres où d'autres formes tombent — les lumières du ciel — la route autour du monde — l'homme seul plus petit¹⁴²⁴.

La phrase finale semble condenser le sens poétique de ce tableau où un personnage tente d'éprouver, physiquement, un espace corporel qui le dépasse, que symbolise cette portion d'espace soustraite à la nuit, et dont il mesure mal l'envergure. De là ce bras tendu vers cette « paroi de verre » courbe constitutive de nouvelles limites, peut-être liées aux capacités de connaissance ou de compréhension de la conscience à laquelle échappe le sens des « mots » ou du « bruit confus qui monte ».

La relation de possession quasi-exclusive de ces lieux nouvellement investis fait l'objet chez Reverdy d'un travail poétique qui porte le plus souvent sur la chambre ou sur la maison, pour lesquelles des métonymies judicieusement choisies de l'habitant déterminent de nouvelles limites du moi fondées sur la relation intime et jalouse du sujet à son habitat, et qui parviennent à faire de la demeure un véritable organisme¹⁴²⁵. De ce point de vue, la coquille évocatrice du domicile et qui pour Bachelard « appelle des rêveries de refuge »¹⁴²⁶ perd cette rigidité qui la distinguait encore de la peau par une malléabilité retrouvée lorsqu'elle « s'accroît dans la mesure même où s'accroît le corps qui l'habite »¹⁴²⁷, lorsqu'elle manifeste un élan vital par sa capacité à construire par « sa force spiralante »¹⁴²⁸ un espace intime et corporel en expansion, prison minérale, certes, mais dont les limites sont sans cesse repoussées au fur et à mesure que le temps s'écoule. Précisément, cette sensation de confort, oppressive lorsqu'elle est poussée à son paroxysme, nous la retrouvons dans les multiples images de la *chambre*, lieu de l'intimité préservée :

¹⁴²⁴ « Une tache sur la nuit », *Flaques de verre*, p. 127.

¹⁴²⁵ Bachelard, qui s'appuie sur Baudelaire, imagine en quelque sorte que les murs d'une maison cernée par l'hiver constituent une véritable frontière séparant deux mondes, le « cosmos d'hiver », simplifié, brouillé, et l'intérieur intime, riche et dense. « Il est, écrit Bachelard, une non-maison dans le style où le métaphysicien parle d'un non-moi » (Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p. 53).

¹⁴²⁶ Bachelard Gaston, *La Poétique de l'espace*, op. cit., chap. V, p. 107.

¹⁴²⁷ *Ibid.*, p. 115-116.

¹⁴²⁸ *Ibid.*, p. 115.

J'ai préféré le coin le plus aigu de cette chambre pour être seul ; et la fenêtre d'en face s'est ouverte¹⁴²⁹.

Gérard Bocholier observe justement, à propos du poème « L'homme et la nuit »¹⁴³⁰, que « l'homme qui réside a " moulé " pour ainsi dire la maison sur son être, il lui a donné sa peur, sa tristesse, son sommeil »¹⁴³¹. D'autres exemples puisés dans l'œuvre justifient pleinement cette référence au moulage — le moule constituant une peau particulière — tant les êtres finissent parfois, effectivement, par modeler littéralement leur habitat :

Je te dédie ma mort, colle ton œil à la serrure de cette chambre, tu connaîtras l'homme qui l'habite, les murs ont gardé son empreinte¹⁴³².

Et les arbres, les poteaux télégraphiques, les maisons prendront la forme de notre âge¹⁴³³.

Sur le grand fleuve, les rides et les signes, d'un bout à l'autre de la berge, se croisent jusqu'aux premières maisons de la ville, plus basses, plus simples que les huttes de la clairière.

Elles ont des toits glissants, des dos de bêtes et, par endroits, cette marque connue des visages que l'on ne voit qu'une fois en passant¹⁴³⁴.

Le sujet reverdyen façonne son habitat à un degré tel qu'un transfert s'opère fréquemment entre l'expression supposée de son visage et la façade de sa demeure, déplaçant ainsi la peau du visage jusqu'aux murs — Reverdy évoque « la peau des murs » dans une note du *Livre de mon bord*¹⁴³⁵ — et prêtant ainsi à la maison un rire :

Dans ce soir d'accalmie, les vitres éclairées rient comme de faux visages. Des grimaces de joie aux rides de douleur¹⁴³⁶.

Quand le sourire éclatant des façades déchire le décor fragile du matin [...]¹⁴³⁷.

de la sueur, des pleurs :

Les portes sont fermées, les murs lourds de sueur dans les coins plus aigus des façades qui pleurent¹⁴³⁸.

ou un regard inexpressif et énigmatique :

Par les fenêtres qui s'ouvrent sur la nuit comme des yeux crevés, aucun rayon ne filtre, ni signe ni regard¹⁴³⁹.

jusqu'à la confondre complètement avec ses habitants en leur attribuant simultanément une même expression physionomique :

¹⁴²⁹ « Toujours seul », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 31.

¹⁴³⁰ « L'homme et la nuit », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 240.

¹⁴³¹ Gérard Bocholier, *Le Phare obscur*, Seyssel, Champ Vallon, 1984, p. 30.

¹⁴³² « Les cornes du vent », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 33.

¹⁴³³ « Salle d'attente », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 36.

¹⁴³⁴ « Le soleil sur la ville », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 42.

¹⁴³⁵ *Le Livre de mon bord*, p. 133.

¹⁴³⁶ « Nocturne », *La Liberté des mers*, p. 56.

¹⁴³⁷ « Reflux », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 342.

¹⁴³⁸ « Nocturne », *La Liberté des mers*, p. 56.

¹⁴³⁹ « La rive noire », *La Liberté des mers*, p. 50.

Les hommes plus joyeux qui se mettent à rire
Les maisons qui ouvrent les yeux
Les seuils s'accueillent d'un sourire¹⁴⁴⁰

Dans un poème de *Cœur de chêne*, Reverdy superpose l'image du visage et celle de la maison jusqu'à les confondre. Le poème s'ouvre sur une atmosphère nocturne et hivernale dans laquelle une lampe isolée, qui « veille », dirige précisément l'attention du lecteur sur le faisceau de lumière qu'elle engendre. L'emploi répété de la préposition *sur* en marque le dédoublement :

Près du chemin ouvert
Et du bois sous la neige
La pointe qui soulève la nuit
La lampe veille
Sur le visage blanc
Les paupières baissées
Sur le mur découvert
Les volets refermés¹⁴⁴¹

À la double superposition sémantique visage/mur et paupières/volets s'ajoute une identité d'apparence : les yeux sont clos comme les volets — alors que « les persiennes de la maison se soulèvent / et battent » comme s'ouvrent les paupières du « je » poétique de « Grandeur nature »¹⁴⁴² — et la nudité du mur découvert renvoie à la pâleur du visage. La réapparition de la maison dans les derniers vers coïncide avec une disparition complète de cet occupant énigmatique dont le visage seul était éclairé par la lampe, et l'anthropomorphisme en est particulièrement net lorsque la toiture est comparée à une « chevelure rouge » et qu'est évoqué ce « front blanc » qu'il faut relier au « visage blanc » évoqué initialement :

La maison ne suit pas
La maison nous regarde
Entre deux arbres
sa chevelure rouge
et son front blanc
Le silence s'attarde¹⁴⁴³

La maison, restée immobile, refuse de suivre le « je » poétique sur ce « chemin de pas », mais un autre chemin, plus secret, a rendu celle-ci humaine, en une métempsycose d'un effet poétique certain, et lui a transféré jusqu'à l'apparence et les réactions de l'habitant.

La partition entre le sujet et le monde est ainsi parachevée par cette nouvelle peau que constituent les murs de la chambre ou de la maison. C'est ce qu'exprime ce poème de *Flaques de verre* où le tiret séparatif de la phrase conclusive symbolise ce mur infranchissable, cette

¹⁴⁴⁰ « Spectacle des yeux », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 149.

¹⁴⁴¹ « Chemin de pas », *Cœur de chêne, Plupart du temps*, p. 335.

¹⁴⁴² « Grandeur nature », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 112.

¹⁴⁴³ *Ibid.*

frontière qui sépare l'être d'autrui et qui fait envisager l'habitation comme une enveloppe corporelle à part entière :

Celui qui s'arrête et écoute — celui qui vit tout seul dans la chambre à côté¹⁴⁴⁴.

Précisément, lorsque Reverdy tente de définir sa relation au monde par l'écriture, il le fait en durcissant les limites de son espace intime jusqu'à rêver d'un habitat miniaturisé mais inviolable, celui par exemple d'un « coquillage »¹⁴⁴⁵, ce qu'un poème exprime parfois de manière directe :

Mais la maison fermée est comme nous-mêmes
Une intimité que personne ne connaît¹⁴⁴⁶

et que suggère également l'image d'un immeuble dont un mur serait subitement supprimé¹⁴⁴⁷, mettant à nu — l'expression est délibérément évocatrice — les pièces qui le composent et exposant leurs habitants au regard d'autrui.

Et la cloison tombe.
Alors, on voit les appartements de l'intérieur mis à nu.
Il y a des poupées vivantes sur le bord du plancher à cause de la rue
mouvante qui les tente.
Les locataires d'en face se mettent au balcon et regardent¹⁴⁴⁸.

Cette appréhension extensive des limites du moi correspond à une réalité psychologique qu'Edward T. Hall aborde lorsqu'il étudie la question des distances interindividuelles observées chez l'homme, au sein de ce qu'il nomme l'espace « informel ». Il y décrit une appropriation de l'espace pluridimensionnelle qui l'amène à « envisage(r) l'homme comme entouré d'une série de "bulles" invisibles »¹⁴⁴⁹, justifiant cette « exigence d'espace »¹⁴⁵⁰ qui correspond sur le plan anthropologique à cette variabilité des limites du moi que l'écriture poétique révèle.

La métaphore des « bulles » emboîtées traduit bien une perception subjective, paradoxale, changeante des limites de la part d'un sujet pour lequel le réel doit être saisi. Le lieu central apparaît ainsi véritablement comme un point d'ancrage, mais avec un sens désormais légèrement différent puisque l'ancrage est ici davantage une emprise qu'un repère, que la métamorphose spatiale du moi amplifie ou restreint. Poétiquement, le réel change de

¹⁴⁴⁴ « Le pavé de cristal », *Flaques de verre*, p. 35.

¹⁴⁴⁵ *Le Livre de mon bord*, p. 133.

¹⁴⁴⁶ « Façade », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 140.

¹⁴⁴⁷ Le poème a été publié en 1920. Il rappelle de manière fugace le célèbre passage des *Cahiers de Malte Laurids Brigge* où sont décrites les maisons appuyées sur des immeubles démolis, et dont l'intérieur est subitement révélé avec ce qu'il comporte de traces résiduelles de vie, une « vie opiniâtre » qu'« on n'avait pu déloger » (Rainer Maria Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* [1^{ère} éd. 1929], Points Seuil, 1966, p. 46-48).

¹⁴⁴⁸ « On ne peut pas sortir », *Flaques de verre*, p. 57.

¹⁴⁴⁹ Edward T. Hall, *The Hidden Dimension*, trad. franç. *La Dimension cachée*, op. cit., p. 159.

nature et sa disponibilité — ou sa résistance — par rapport aux capacités d'investigation du sujet, peut alors être questionnée.

¹⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 160

3./ Habiter le monde

Maintenant qu'attend-on pour partir
La route attend déjà sous les arbres¹⁴⁵¹

Lorsqu'il évoque la relation du sujet à son corps, Merleau-Ponty rejette l'idée d'une possession qui le séparerait artificiellement de la conscience et insiste sur les intentions qui « trouvent dans des mouvements leur *vêtement naturel* ou leur incarnation et s'expriment en eux comme la chose s'exprime dans ses aspects perceptifs »¹⁴⁵². L'envergure corporelle ainsi définie est pour ainsi dire à la mesure de notre volonté d'agir sur le monde et fait concevoir le corps, pour en rester à des images proches de la peau, non « comme une masse matérielle et inerte ou comme un instrument extérieur, mais comme *l'enveloppe vivante de nos actions* »¹⁴⁵³.

Cette métaphore de l'enveloppe affranchit le sujet d'un lieu corporel¹⁴⁵⁴ qu'il ne confond plus avec son existence et repousse les limites du moi à *l'intérieur même du réel*, jusqu'à comme l'énonce Merleau-Ponty en une très belle formule « souder aux choses dans lesquelles il vit les actions qu'elles sollicitent »¹⁴⁵⁵. C'est cet appel muet de la réalité qui crée ce lieu central *irradiant* :

Rien dans les pas risqués qui ne me soit mortel
Les stigmates de ta figure
Ni les rayons qui partent de tes mains¹⁴⁵⁶

dont l'écriture poétique, et elle seule, peut révéler le « rapport magique »¹⁴⁵⁷ qu'il instaure, à partir de réseaux d'images où s'établit comme une dialectique entre l'action latente d'un sujet qui en élargit l'emprise tout en préservant la centralité de ce lieu, et la résistance du monde qui tend à l'effacer.

4.3.1./ Jeux d'accueils, de réponses et de résistances.

Dans *La Peau de l'homme*, Reverdy qui évoque la fuite dans la nuit, après un combat, d'un boxeur victorieux mais manifestement désireux d'échapper à la foule, construit non sans

¹⁴⁵¹ *Le Voleur de Talan*, p. 113.

¹⁴⁵² Maurice Merleau-Ponty, *La Structure du comportement* [1^{ère} éd. : 1942], P.U.F., coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine, 5^{ème} édition, 1963, p. 203. Nous soulignons.

¹⁴⁵³ *Ibid.* Nous soulignons.

¹⁴⁵⁴ Dans la mesure où « la visée d'espace fait corps avec le corps vivant », il ne s'agit plus d'un *lieu corporel* mais d'un « *lieu du corporel* » qu'établit le « corps-mouvement, fait de dilatation et d'expansion, d'orientation et de perspective » (Denis Bertrand, « De la topique à la figuration spatiale », *Nouveaux actes sémiotiques*, prépublications du séminaire « Sémiotique de l'espace. Espace et signification », 2008-2009, site <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2759>.

¹⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 204.

¹⁴⁵⁶ « Feux sous l'hiver », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 360.

humour un court épisode où les choses s'ordonnent spontanément en fonction de la volonté du personnage, de manière à brouiller soudainement tout repère d'orientation et créer de la sorte un espace propice à la disparition du héros :

Et ne voyez-vous pas que toutes les plaques portant un nom viennent de sauter d'un seul coup ? Pour souligner encore l'étrangeté de ce phénomène assez significatif, les monuments ont insensiblement rectifié leur position et les lampes s'alignent autrement dans l'espace !¹⁴⁵⁸

Les événements décrits dans ce passage font des lieux de la ville nocturne les sujets d'une action collective, coordonnée, mais ce déterminisme surnaturel ne résulte pas de l'action d'un fuyard qui aurait exprimé et satisfait un « besoin concret de mettre le monde en son pouvoir »¹⁴⁵⁹. Il y a, dans cette soumission des choses aux intentions d'un être sans que ces dernières soient directement formulées, comme une dilatation du lieu du sujet exclusive de toute influence de quelque puissance magique supposée, et qui va au-delà de l'indépendance et de la volonté souvent prêtées aux éléments de la nature dans la poésie reverdyenne¹⁴⁶⁰.

L'écriture poétique a ici pour dessein de conserver la centralité du lieu du sujet tout en faisant de ce lieu d'ancrage un espace de plus en plus nébuleux et invasif, aux limites de plus en plus équivoques. Elle y parvient en réactivant partiellement un imaginaire animiste où le monde manifeste une propension spontanée à agir en harmonie avec le sujet. Ainsi, Georges Legros évoque à propos de « Secret » l'existence d'« une connivence plus nette entre la nature et les personnages qu'elle cache à ses regards inquisiteurs »¹⁴⁶¹ quand « la terre entière fait un effort (*se tient*) pour offrir sa complicité »¹⁴⁶² ou lorsque « *les arbres "ont l'air" de sourire*, comme pour adresser une réponse indulgente au soupir d'impatience que nous avons cru percevoir »¹⁴⁶³ :

La terre se tient immobile
On dirait que quelqu'un soupire
Les arbres ont l'air de sourire¹⁴⁶⁴

La modalisation atténuée opportunément le déterminisme apparent de cette scène mais celle-ci demeure chargée de signification en ce sens qu'elle suppose une unité de conscience,

¹⁴⁵⁷ Maurice Merleau-Ponty, *La Structure du comportement*, op. cit., p. 204.

¹⁴⁵⁸ *La Peau de l'homme*, p. 23.

¹⁴⁵⁹ Sigmund Freud, *Totem et tabou* [1^{ère} éd. : 1913], Gallimard, N.R.F., coll. « Connaissance de l'inconscient », 1993, p. 192.

¹⁴⁶⁰ « La plupart du temps des caractéristiques humaines sont attribuées à la nature, une indépendance et une volonté qui lui serait propre ; les objets inanimés bougent à leur gré (*Nature is quite often given human characteristics, an independence and will of its own ; inanimate objects move of their own accord*) » (Julia Husson, « Pierre Reverdy and the « Poème-Objet » », *Australian Journal of french studies*, vol. V, n° 1, Melbourne, janvier-avril 1968, p. 30).

¹⁴⁶¹ Georges Legros, « Un poème de Reverdy, "Secret" », art.cit., p. 53.

¹⁴⁶² *Ibid.*

¹⁴⁶³ *Ibid.*, p. 53-54.

¹⁴⁶⁴ « Secret », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 191.

paradoxale si l'on dissocie le sujet pensant du monde qu'il affronte mais rendue poétiquement possible par un élargissement du champ d'action de sa pensée, une inclusion du monde dans l'aire du moi.

Les choses du monde semblent par exemple prévenir les attentes du « je » poétique :

Je me réveille quand les oiseaux
forme de pouce
signe des mains
prennent leur vol¹⁴⁶⁵

Mais la table et la lampe sont là qui m'attendent et tout le reste est mort de
rage sous la porte¹⁴⁶⁶.

jusqu'à manifester, par un geste d'inclinaison, un empressement amical :

Dans la rue où nos bras jettent un pont, personne n'a levé les yeux, et les
maisons s'inclinent¹⁴⁶⁷.

Le toit s'incline vers quelqu'un qui voudrait monter
Au soleil la lucarne s'est mise à rire¹⁴⁶⁸

Et parfois, le cosmos lui-même semble englobé dans l'expression d'un bien-être collectif, puisqu'il réagit de manière sensitive :

Si ces hommes parlent d'amour, sur la face du ciel on doit apercevoir des
mouvements de traits qui ressemblent à un sourire¹⁴⁶⁹.

Cette extrême sensibilité donne lieu, dans la dernière séquence d'un poème de *La Lucarne ovale*, à une métaphore filée de l'attente désespérée : une « maison vide » dont « les murs sont las d'attendre », pleure, et « ses cheminées hurlent », puis ce mouvement est implicitement étendu par l'emploi du pluriel à toutes les cheminées « des maisons sans âme »¹⁴⁷⁰.

Ainsi s'instaure progressivement un brouillage de ce que nous pourrions définir comme l'aire d'une conscience : le lieu du sujet, lieu d'emprise sur le monde, est aussi le « là » d'une existence. Lorsque la différenciation qui le définit s'estompe, ce lieu, si l'on veut encore situable, ne peut plus être cerné tant il se globalise et envahit le monde.

Ainsi peut-on observer parfois une curieuse et très poétique communauté de pensée et de comportement, mise en valeur dans l'exemple qui suit par un décrochement typographique

¹⁴⁶⁵ « Tambour battant », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 99.

¹⁴⁶⁶ « Des êtres vagues », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 45. Dans *La Poétique de l'espace*, Bachelard — qui ne cite pas Reverdy dans le bref passage qu'il consacre à l'image de la lampe — note que celle-ci est « l'œil de la maison » et ajoute : « La lampe, dans le règne de l'imagination, ne s'allume jamais dehors. Elle est lumière enfermée qui ne peut que filtrer dehors. [...] Dans le roman d'Henri Bosco, *Hyacinthe*, [...], une lampe attend à la fenêtre. Par elle la maison attend. La lampe est le signe d'une grande attente. Par la lumière de la maison lointaine, la maison voit, veille, surveillance, attend. » (Bachelard Gaston, *La Poétique de l'espace, op. cit.*, p. 48).

¹⁴⁶⁷ « Toujours seul », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 31.

¹⁴⁶⁸ « Le toit s'incline », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 132.

¹⁴⁶⁹ « Au bonheur des mots », *La Liberté des mers*, p. 51.

¹⁴⁷⁰ « Il reste toujours quelque chose », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 137-138.

sélectif, unissant le « je » poétique (ou ici le « on » qui n'en est qu'une forme dépersonnalisée) et la nature, dont le comportement est l'expression même d'une peur conjurée ressentie par le sujet :

Quelqu'un venait
 Etait-ce par derrière
La nuit formait le fond
Et l'on se retournait
 Les arbres simulaient un chant
 Une prière
On avait peur d'être surpris¹⁴⁷¹

L'effacement relatif des limites du lieu du sujet crée une liberté nouvelle qui rencontre, comme un brusque rappel aux réalités des lois physiques, une résistance du réel. Tout se passe comme si le sujet devait toujours ajuster son espace propre aux exigences des situations créées :

Aussi dès que (l'homme) perd la justesse des rapports qui adaptent sa sensibilité unique aux choses insensibles du monde il s'y sent étranger et perdu. Et, ces rapports, il est constamment obligé de les créer, de les renouveler, de les contrôler, de les régler et de les maintenir. La réalité extérieure le presse et le menace sans cesse. Sa réalité intérieure est constamment sommée de s'adapter¹⁴⁷².

La résistance de la réalité à cette appropriation récurrente contient le sujet mais le maintient aussi en tant que tel. De cette lutte entre l'homme, « déposé sur la terre comme un corps étranger »¹⁴⁷³ et un monde qui le « presse » — l'expression suggère avec justesse une force de circonscription qui cerne un lieu de toutes parts sans parvenir à l'éliminer — naît un équilibre instable qui s'exprime par une floraison d'images de ce que Michel Manoll appelle « l'inadéquation absolue de l'homme au monde »¹⁴⁷⁴.

Celle-ci s'exprime de manière symbolique lorsque Reverdy, dans ses premiers *Poèmes en prose*, dépeint de fragiles personnages qui semblent littéralement écrasés par la réalité qui les entoure :

Mais ses souliers trop grands sont pleins d'eau et il tourne autour des réverbères. C'est la joie et la pitié des filles. Quelle lourde émotion ! Qui voudra l'enlever¹⁴⁷⁵.

L'enfant danse, léger, dans un maillot trop grand ; plus léger que les boules où il se tient en équilibre. Et quand il tend son escarcelle, personne ne donne. Personne ne donne de peur de la remplir d'un poids trop lourd. Il est si maigre¹⁴⁷⁶.

¹⁴⁷¹ « Peut-être personne », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 203.

¹⁴⁷² *Le Livre de mon bord*, p. 153.

¹⁴⁷³ Carnet 1944-1945, *Argile*, n° 2, Paris, Maeght, 1974, p. 116.

¹⁴⁷⁴ Michel Manoll, « Pierre Reverdy ou l'impalpable réalité », *Pierre Reverdy* [une étude de Jean Rousselot, un essai de Michel Manoll], *op. cit.*, p. 81.

¹⁴⁷⁵ « Hiver », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 31.

¹⁴⁷⁶ « Saltimbanques », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 52.

Quelques êtres muets qu'on accable ne peuvent protester ni se venger. Le bruit souverain les opprime¹⁴⁷⁷.

et dont on trouve quelques échos dans des poèmes plus tardifs :

Il est trop petit pour l'hiver
Il a tellement peur du froid
Il est transparent dans sa glace
Il est si vague qu'il se perd¹⁴⁷⁸
Le berger s'en allait ayant perdu ses bêtes
On croyait qu'il pleurait en remuant la tête¹⁴⁷⁹

Analysant les manifestations de l'humilité reverdyenne dans *Plupart du temps*, Evelyne Lloze constate que la relativisation de la place du poète par rapport au monde le conduit à l'emploi de « tout un vocabulaire de la superfluité ou du manque angoissant (le trop, le plus, le pas assez...) fréquemment associé à la première personne »¹⁴⁸⁰. L'association d'un tel vocabulaire et du « je » poétique résulte certainement du choix initial d'effacement du sujet qui caractérise les premières œuvres de Reverdy et qui fait ressentir le monde comme insaisissable :

Où vas-tu me mener ? L'auberge où l'on descend est trop loin pour y aller.
Les gens s'en vont je ne sais où ; je les suivrai¹⁴⁸¹.

jusqu'à exacerber un sentiment d'échec permanent :

Je voudrais me venger
Il est toujours trop tard¹⁴⁸²

Le « je » poétique de *Ferraille*, qui manifeste une conscience de soi beaucoup plus forte que celui de *Plupart du temps*, transfère ces sensations d'inadaptation sur le monde imaginaire qu'il affronte, d'où l'abondance des marques lexicales de l'excès et plus particulièrement dans l'emploi incessant de l'adverbe *trop* :

Le cercle trop fermé sous les accents de l'œil¹⁴⁸³
Enfin le flot trop vigoureux qui me tourmente¹⁴⁸⁴
Quand il passe trop d'air entre le monde et moi¹⁴⁸⁵
L'oreille encombrée par des mots trop lourds
et des noms trop beaux¹⁴⁸⁶

¹⁴⁷⁷ « L'air meurtri », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 39.

¹⁴⁷⁸ « Le cœur écartelé », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 355.

¹⁴⁷⁹ « Lueurs », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 252.

¹⁴⁸⁰ Evelyne Lloze, « Reverdy et l'humilité », *Centenaire de Pierre Reverdy, op. cit.*, p. 429.

¹⁴⁸¹ « Encore marcher », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 92.

¹⁴⁸² « Par tous les bouts », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 147.

¹⁴⁸³ « Déroute », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 329.

¹⁴⁸⁴ « Lendemain de saison », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 348.

¹⁴⁸⁵ « La coupe sombre », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 366.

¹⁴⁸⁶ « Les buveurs d'horizon », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 339.

Un emploi tout aussi immodéré de l’adverbe *mal* révèle l’imperfection de ce monde poétique, rebelle à tout assujettissement : qu’il s’agisse de la « clarté mal assise des rampes »¹⁴⁸⁷, des « repaires mal garnis »¹⁴⁸⁸, des « forces mal saisies dans les étaux »¹⁴⁸⁹ ou de la « vie mal agencée »¹⁴⁹⁰, une obsession du décalé, de l’insatisfaisant, du défectueux, parcourt le recueil jusqu’à cette vision d’une gigantesque malfaçon :

Pourquoi le ciel couvre-t-il de travers la nature¹⁴⁹¹

L’intensité de cette sensation conduit Reverdy à accumuler dans un même poème ce type de notations. Ainsi, le poème “ À l’aube le veilleur ”¹⁴⁹² comporte cinq occurrences du *trop* (« fièvre trop haute », « courant trop rapide », « yeux trop ouverts », « mots trop secs », « un peu de raison trop loin de ma valeur ») ; la métrique participe elle-même à cette thématique de l’excès, plusieurs vers (v. 1 à 3, 7, 10, 11, 15) débordant, parfois largement, les frontières naturelles de l’alexandrin.

De même, une isotopie de la malfaçon apparaît dans “ Le souffle de la trahison ” où l’adverbe *mal* est attesté quatre fois sur huit vers :

Les ombres mal portées entre les ouvertures
Et les regards fourbes aux traits mal dépliés¹⁴⁹³

La peau grise mal ajustée à ta mesure¹⁴⁹⁴

Pour garder l’équilibre au champ qui tourne mal¹⁴⁹⁵

Le titre de *Sable mouvant* prend dès lors une nouvelle résonance lorsqu’on le confronte à ces multiples images d’un « je » poétique pour qui cette situation centrale apparaît comme un piège. Le mot désigne un sol trop meuble qui se dérobe et piège le sujet en raison de son propre poids, à moins que ce dernier ne parvienne à étaler son emprise pour échapper à son attraction.

Dans ce texte s’impose d’emblée une rêverie de la maîtrise du monde par un déploiement du lieu central, et qui thématiserait de manière particulière de ce que Michael Bishop identifie comme « la possibilité d’une intégration, d’une conjonction du moi et du

¹⁴⁸⁷ « Grand caractère », *Ferraille, Main d’œuvre*, p. 375.

¹⁴⁸⁸ « Fonds secrets », *Ferraille, Main d’œuvre*, p. 357.

¹⁴⁸⁹ « Déroute », *Ferraille, Main d’œuvre*, p. 330.

¹⁴⁹⁰ *Ibid.*

¹⁴⁹¹ « Feux sous l’hiver », *Ferraille, Main d’œuvre*, p. 361.

¹⁴⁹² « À l’aube le veilleur », *Ferraille, Main d’œuvre*, p. 345-346.

¹⁴⁹³ « Le souffle de la trahison », *Ferraille, Main d’œuvre*, p. 362.

¹⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 363.

¹⁴⁹⁵ *Ibid.*

monde »¹⁴⁹⁶, d'une « communion ontique »¹⁴⁹⁷ par laquelle « le réel [...] devien(drai)t consubstantiel (au poète) »¹⁴⁹⁸.

Sable mouvant incarne et assume l'échec d'une telle aventure. Le renoncement final dans la solitude où se dit une détermination à refuser toute compromission :

Je m'en irai plus bas
Peut-être à la dérive
[...]
Ou bien j'irai mourir
Dans un creux de la nuit
Ou bien j'irai laver mon cœur dans la rivière
Comme un linge souillé des rigueurs du destin
[...]
Alors
je prie le ciel
Que nul ne me regarde
Si ce n'est au travers d'un verre d'illusion¹⁴⁹⁹

conclut un mouvement d'ensemble caractérisé par des tentatives d'expansion d'un moi :

Je suis sorti du port
Par un étroit passage
[...]
Je m'étais engagé beaucoup trop loin déjà
Dans les méandres de ce sinistre labyrinthe¹⁵⁰⁰

désormais confronté à un « espace nul qui sans cesse recule »¹⁵⁰¹, un « étroit réduit »¹⁵⁰² dont les limites sont tout à tour figurées par la « façade du palais aux mille rides »¹⁵⁰³, par une « prison »¹⁵⁰⁴ et peut-être même par cette énigmatique image d'une *peau suintante* :

Il règne une lueur à peine perceptible
Une saveur de peau
Couverte de sueur¹⁵⁰⁵

qui couvrirait l'espace d'un sujet entouré de cette gangue comme peut l'être le « tu » poétique d' « À travers les signes » prisonnier d'une « peau moite »¹⁵⁰⁶ et tentant avec effort d'en franchir la surface.

Comme dans le poème « Au delà de cette limite » avec lequel *Sable mouvant* partage ces occurrences de refroidissement et de contraction :

La lave d'un cœur qui se serre
La pierre moite desséchée¹⁵⁰⁷

¹⁴⁹⁶ Michaël Bishop, « Entre clôture et osmose : *Sable mouvant* », *Lire Reverdy*, op. cit., p. 115.

¹⁴⁹⁷ *Ibid.*

¹⁴⁹⁸ *En vrac*, p. 191.

¹⁴⁹⁹ *Sable mouvant*, p. 74.

¹⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 67.

¹⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 71.

¹⁵⁰² *Ibid.*

¹⁵⁰³ *Ibid.*, p. 70.

¹⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 73.

¹⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 71.

¹⁵⁰⁶ « À travers les signes », *Ferraille*, *Main d'œuvre*, p. 364.

À présent tout se tait
La passion refroidie lentement se retire¹⁵⁰⁸

ces images sanctionnent l'échec d'un « je » poétique qui n'a pu laisser que des décombres :

Les échos sont éteints
Les rêves fracassés¹⁵⁰⁹

D'un regard clair et sec
J'observe la dislocation de la parade
[...]
Dans les méandres de ce sinistre labyrinthe
Plein de broussailles et d'épines
D'arêtes de poissons
De débris de cantines
D'écailles de chansons
De fabuleux décombres
[...]
À présent tout se tait¹⁵¹⁰

Ce gigantesque gâchis semble signifier l'impossibilité de déborder de manière infinie les limites du moi pour parvenir, dans tous les sens du terme, à une *compréhension* complète du monde. Qu'il soit diffus, ou comme on le constatera dans le chapitre suivant, divisé et éclaté, le lieu du sujet demeure un point aveugle, par définition central, qu'il ne peut confondre avec la réalité. Cette insertion, cette incrustation dans la « chair du monde » oblige-t-elle à conserver cette dualité aliénante et la relation de sujétion qui en découle ?

4.3.2./ Un enracinement superflu.

La disparition du lieu central ne semble possible qu'en procédant à l'élimination du sujet : celle-ci pourra résulter de la réintroduction du temps qui nous fait entrevoir la finitude de l'existence, « qui crée en nous un irrépressible sentiment de désaccord avec le monde », nous fait éprouver une « inéluctable discordance à laquelle s'affronte en vain la langue poétique »¹⁵¹¹. La situation spatiale du sujet est consubstantielle à son statut d'être qui, littéralement, surgit, prend place dans le monde et l'occupe pour un temps donné.

La résistance du monde à l'emprise complète du sujet naît donc aussi de cette mise en perspective — une perspective temporelle et non plus spatiale — de l'existence que l'écriture poétique de Reverdy ne méconnaît pas. Son rétablissement accroît cette impression de « captivité imposée »¹⁵¹² qui caractérise la vie et la situation des personnages reverdyens,

¹⁵⁰⁷ « Au delà de cette limite », *Le Chant des morts, Main d'œuvre*, p. 443.

¹⁵⁰⁸ *Sable mouvant*, p. 69.

¹⁵⁰⁹ « Au delà de cette limite », *Le Chant des morts, Main d'œuvre*, p. 443.

¹⁵¹⁰ *Sable mouvant*, p. 67, 68 et 69.

¹⁵¹¹ Evelynne Lloze, « Pierre Reverdy et l'esthétique du dénuement », art. cit., p. 47.

¹⁵¹² Claude Benoît, « *Risques et périls* : la tentation du Voyage », *Centenaire de Pierre Reverdy, op. cit.*, p. 259.

emblématiques d'une condition humaine qui débouche sur une « angoisse existentielle et métaphysique »¹⁵¹³. De là cet attachement au monde ressentie comme une étreinte :

Si je parle de la tristesse et de l'angoisse qui m'étreignent quand je me laisse aller à penser à ceux que j'aime et qui sont loin, ailleurs, où je voudrais aller les retrouver d'un seul coup d'aile [...] ¹⁵¹⁴

et qui, réactivant l'étymologie du substantif *angoisse*¹⁵¹⁵, fait éprouver l'existence à la fois comme une aliénation et comme un *passage étroit*, dont on ne se libère qu'à la fin, telle une peau désormais inapte à enclorre le lieu d'un moi qui disparaît :

Mais au croisement des quatre routes, des quatre membres — quand les noms sont portés sur le haut de la croix — on trouve pour toujours, après l'angoisse du passage le plus serré, le plus étroit, l'arrêt du calme et du repos dans la blancheur de l'étendue et le silence¹⁵¹⁶.

De là cette tentative d'arracher le sujet à cette étroitesse :

Captif dans cet espace étroit
les mains sèches sur les paupières¹⁵¹⁷

ou à cette pesanteur :

Traîner le poids luisant sur la chaussée trop haute¹⁵¹⁸
Le poids de la matière qui rassure ma main¹⁵¹⁹

qui sont comme des métaphores de son existence.

Le dépassement de cette situation par l'exil ou l'indifférence au lieu peut conduire, dans une sorte d'intériorisation de la relation au monde, à cultiver une « dimension spirituelle de l'espace » qui fera rejeter une pollution de l'espace par le sujet¹⁵²⁰ et aller vers un « enracinement dans l'absence de lieu »¹⁵²¹, sorte de point universel et désincarné. L'écriture poétique reverdyenne reste cependant dans un premier temps attachée à cette assignation du sujet sur son lieu central, dont Claude Benoît montre justement qu'elle constitue l'élément

¹⁵¹³ *Ibid.*

¹⁵¹⁴ Bloc-notes 39-40. Début de la guerre — avant le désastre. *L'Ire des vents* n° 5, 1982, p. 26.

¹⁵¹⁵ Ce substantif est attesté dès la fin du XII^{ème} siècle. Issu du latin *angustia* (lieu resserré), il conserve cette signification jusqu'au XVI^{ème} siècle.

¹⁵¹⁶ « Quelque part », *La Guitare endormie, Plupart du temps*, p. 284.

¹⁵¹⁷ « À quand », *La Balle au bond, Main d'œuvre*, p. 49.

¹⁵¹⁸ « Déroute », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 330.

¹⁵¹⁹ « Sourdière », *Le Chant des morts, Main d'œuvre*, p. 422.

¹⁵²⁰ « Voir un paysage tel qu'il est quand je n'y suis pas... Quand je suis quelque part, je souille le silence du ciel et de la terre par ma respiration et le battement de mon cœur » (Simone Weil, *Pesanteur et grâce* [1^{ère} éd. 1947], Plon, 1991, p. 53, cit. par Patrycja Tomczak, « S'enraciner dans l'absence de lieu ? La dimension spirituelle de l'espace chez Simone Weil et Czeslaw Milosz », *Littérature et espace. op. cit.*, 2003, p. 207. Anthony Rizzuto parle pour sa part, lorsqu'il évoque la « réalité poétique » des premières œuvres de Reverdy, d'un monde qui n'a pas encore été troublé, dérangé, « désobjectivé » par un mortel (« *Reverdy's first style [...] attempted to achieve objectivity, to create a "réalité poétique" equal to the world's, uncompromised by the inevitable disorders of a subjective and mortal personality* », Anthony Rizzuto, « Metaphor in Pierre Reverdy's *Ferraille* », art. cit., p. 321.

¹⁵²¹ Patrycja Tomczak, « S'enraciner dans l'absence de lieu ? La dimension spirituelle de l'espace chez Simone Weil et Czeslaw Milosz », art. cit., p. 208.

déterminant d'un retour à une attitude différente, celle qui invite à chercher sa liberté « à l'intérieur de l'être humain »¹⁵²². Loin d'être une formule creuse, cette expression suggère qu'il existe d'autres manières d'envisager cette emprise du sujet sur le monde.

L'instauration de limites n'a donc plus ce caractère impératif et leur disparition estompe sans le détruire un lieu dont la position semble parfois naturellement préétablie, indépendamment de toute délimitation spatiale préalable. Au lieu d'instaurer une relation dans laquelle le monde prend forme et sens à partir d'une emprise subjective, plusieurs poèmes inversent étrangement cette relation : un monde s'y constitue avant que le sujet ne s'en saisisse.

Deux poèmes de *Ferraille* ramènent ainsi en clausule le monde au « je » poétique :

Ivresse du sang mêlé
De la détresse de mon cœur et de mon corps
Au monde entier¹⁵²³

en soulignant parfois ce surgissement par une soudaine régularité métrique qui traduit le pouvoir de mise en ordre attaché au lieu central :

J'ouvre mon corps au soleil pétillant
J'ouvre mes yeux à la lumière de ta bouche
Et mon sang pour le tien dans l'ornière du temps
A grands traits notre vie coule de roche en roche¹⁵²⁴

Tel est aussi le cas, par exemple, du long poème quasi-narratif « Le Sang de ménage »¹⁵²⁵, où le « je » poétique ne s'identifie comme tel qu'à l'avant-dernier vers : il s'y substitue au pronom indéfini « on » qui joue un si grand rôle dans la poésie de Reverdy et qu'il faut dans cet esprit regarder comme le pronom qui porte le lieu d'énonciation au plus haut degré d'ambiguïté.

Le pronom indéfini « on » est toujours sujet d'une proposition et désigne toujours un ou des êtres humains, de sorte qu'il semble, par sa seule fonction grammaticale, instaurer une position d'insertion et de centrage. Il constitue pour Jean-Baptiste Para une « forme impersonnelle qui n'empêche pas une intense subjectivation »¹⁵²⁶, et c'est sa valeur générique ainsi que sa plasticité sémantique, exploitées avec la puissance que l'on connaît, qui permettent au poète d'indéterminer le lieu de l'énonciation ou le point de vue.

Dans *Flaques de verre*, les soixante-et-une occurrences de ce pronom infléchissent nettement son rôle vers celui d'un témoin universel, parfois furtivement impliqué. « On » est

¹⁵²² *Ibid.*, p. 265.

¹⁵²³ « Les buveurs d'horizon », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 339.

¹⁵²⁴ « Cascade », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 353.

¹⁵²⁵ « Le sang de ménage », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 95-97.

¹⁵²⁶ Jean-Baptiste Para, *Pierre Reverdy, op. cit.*, p. 57.

en effet employé à de très nombreuses reprises comme le sujet de verbes exprimant la vision, avec toute une gamme de nuances lexicales :

[...] et on ne voit, par moments, que la tête du cocher ou peut-être bien du piéton — car il n'est pas encore question d'automobiles¹⁵²⁷.

Par la fenêtre, qu'on ne peut pas fermer à cause du vent, on aperçoit les bateaux dont les mâts sont déjà repliés. [...] Près du plafond, on voit d'abord des bas de pantalons qui flottent [...]¹⁵²⁸

Alors on s'aperçoit que les nuages sont enfermés.

Le globe est transparent.

Mais d'en bas on ne voit pas le verre ;

On ne pourrait pas le voir¹⁵²⁹.

Alors mêlées à la pluie on distingua quelques étoiles et un petit enfant tendait sa main¹⁵³⁰.

[...] la fenêtre allumée derrière un arbre qu'on n'avait pas encore vu¹⁵³¹.

L'œil se détache peu à peu de cette terre — les dessous humides s'unissent et là où on ne mesure plus la profondeur il y a des rencontres imprévues, des sauts de joie, des regards pleins de haine¹⁵³².

ou bien la perception auditive :

A chaque porte entrebâillée, à chaque vitre où la lueur frissonne on peut écouter ce qu'il dit, on peut entendre battre les coups sourds de l'angoisse¹⁵³³.

Sur la table on entend courir les mains [...]¹⁵³⁴

Et peut-être entendrait-on crier, ou rire, ou s'étouffer les ombres. On entendrait le passage d'un niveau à l'autre, d'un cercle à l'autre¹⁵³⁵.

Les mots qu'on dit au fond — le bruit confus qui monte — on entend ceux qui parlent à travers les rayons¹⁵³⁶.

Les mains secouées, on entend un bruit sourd¹⁵³⁷.

En dépit de l'usage qui les fait facilement percevoir comme des généralités, sémantiquement proches des énonciations à la voix passive, ces phrases font aussi écho à d'autres occurrences où transparaît un sujet qui laisse entrevoir sa singularité lorsque s'exprime une compréhension intuitive :

Dans les plaintes du métal on prend conscience des revanches de l'esprit présent, ulcéré, sur la matière¹⁵³⁸.

un doute :

¹⁵²⁷ « Source de sang », *Flaques de verre*, p. 41.

¹⁵²⁸ « Pièges du vent », *Flaques de verre*, p. 53.

¹⁵²⁹ « La voie dans la ville », *Flaques de verre*, p. 55.

¹⁵³⁰ « Globe », *Flaques de verre*, p. 61.

¹⁵³¹ « Tout se tient », *Flaques de verre*, p. 63.

¹⁵³² « La peau de nègre », *Flaques de verre*, p. 121.

¹⁵³³ « Messenger de la tyrannie », *Flaques de verre*, p. 27.

¹⁵³⁴ « Le pavé de cristal », *Flaques de verre*, p. 35.

¹⁵³⁵ « Première table », *Flaques de verre*, p. 83.

¹⁵³⁶ « Une tache sur la nuit », *Flaques de verre*, p. 127.

¹⁵³⁷ « Les blancs déserts de l'immortalité de l'âme », *Flaques de verre*, p. 170.

¹⁵³⁸ « Triangle », *Flaques de verre*, p. 155.

Si les yeux sont ouverts on se demande d'où vient et où va ce regard et l'ombre de derrière a l'air d'une autre tête [...]¹⁵³⁹

ou, de manière plus nette, lorsque des réactions actives de fuite — « on se cache »¹⁵⁴⁰ — ou d'anticipation — « on annonce la nuit »¹⁵⁴¹ — lui sont prêtées :

Le bruit se fait dans l'escalier quand on arrête la cascade¹⁵⁴².

Ainsi placé au centre — et même, dans ce dernier exemple, présenté comme acteur de la scène évoquée — sans être assigné à un lieu délimité, le pronom « on » est un sujet indéfini assumant l'ensemble du mouvement général du poème. Son emploi procède d'une focalisation qui résiste à toute réduction spatiale et témoigne d'une présence insituable, que Jacques Gaucheron rapproche d'un fort degré d'attention au réel qui inspire d'emblée l'écriture du poète.

Cette fascination pour le réel et l'acuité qu'elle implique lui fait dire que « Reverdy est tellement présent à son poème qu'il s'en absente. Tout se passe comme s'il n'était pas là. Cela se traduit par des suites de notations écrites par personne. Quelquefois un "on" apparaît, on ne sait qui. Il arrive que quelqu'un soit tutoyé qu'on ne connaît pas, c'est peut-être le poète qui se parle, ou bien se trouve interpellée une absence. "On" et "nous" peuvent s'échanger, puisque distance est prise, comme il arrive dans les rêves où le "je" est totalement impersonnel »¹⁵⁴³ :

En s'endormant le soir on entre dans le monde
où l'on n'est rien
Quelques heures de plus pour ne plus être¹⁵⁴⁴

Effectivement, comme le reconnaît Jacques Gaucheron lui-même dans la suite de l'article lorsqu'il évoque l'œuvre poétique postérieure à *Ferraille* dont l'expression devient de plus en plus personnelle « comme [...] si le moi poétique *prenait consistance* »¹⁵⁴⁵, le pronom indéfini « on » révèle pour ainsi dire une focalisation larvée, latente, traduisant un chromatisme subtil propre au langage poétique de Reverdy et dont nous avons constaté l'effet dans le traitement des métaphores¹⁵⁴⁶.

¹⁵³⁹ « Lumière dure », *Flaques de verre*, p. 113.

¹⁵⁴⁰ « Chute », *Flaques de verre*, p. 105.

¹⁵⁴¹ « La voie dans la ville », *Flaques de verre*, p. 55.

¹⁵⁴² « Saison », *Flaques de verre*, p. 69.

¹⁵⁴³ Jacques Gaucheron, « Le face-à-face avec le vide », *Europe, op. cit.*, p. 12. Anthony Rizzuto fait le même constat lorsqu'il écrit que nous sommes amenés, à travers l'emploi systématique du pronom « on », à percevoir les images (des premiers poèmes, comme ceux des *Ardoises du toit*) comme dépourvues d'auteur, alors que tel n'est plus le cas avec *Ferraille* : « *Of course, there is nothing as personal as metaphor but we are made to feel, through the systematic use of "on", as if these images were without an author. This is not the case, however, in Ferraille* », Anthony Rizzuto, « Metaphor in Pierre Reverdy's *Ferraille* », art. cit., p. 322).

¹⁵⁴⁴ « Voyage », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 250.

¹⁵⁴⁵ *Ibid.* Nous soulignons.

¹⁵⁴⁶ *Cf. supra*, chapitre III, § 4.

Pour en revenir aux occurrences de perceptions visuelles exprimées de la sorte dans *Flaques de verre*, l'emploi de « on » permet ainsi de dépasser l'image trop impersonnelle d'un « œil (qui) s'attarde » :

L'œil s'attarde sur chaque trait, sur la ligne limpide et le corps tout entier¹⁵⁴⁷.

sans atteindre comme ici une signification trop proche d'un « je » central affirmé depuis le début du poème :

On voit dans la glace de l'eau les hommes déformés. Je crois qu'ils avancent¹⁵⁴⁸.

Cette désignation intermédiaire est conforme au statut grammatical et sémantique du pronom tel qu'on le repère dans le reste de l'œuvre. Il renvoie parfois de manière très nette à autrui :

A la petite fenêtre, sous les tuiles, regarde. Et les lignes de mes yeux et les lignes des siens se croisent. J'aurai l'avantage de la hauteur, se dit-elle. Mais en face on pousse les volets et l'attention gênante se fixe¹⁵⁴⁹.

De ses ongles il griffait la paroi dure de cette cage. Il était prisonnier du cauchemar ou de ses ennemis.

On marchait au dehors. Une main qui cherchait la sienne le frôla¹⁵⁵⁰.

mais peut également être d'une grande imprécision quant à ce qu'il dénote, surtout lorsque des éléments d'ordre métonymiques — voix, larmes, fronts — ajoutent à l'indétermination du lieu :

On entend les prières aux voûtes du couvent
On entend les voix brisées qui se répondent
On essuie les larmes versées qui se répandent¹⁵⁵¹

notamment par la marque du pluriel :

[...] on commença d'entendre, à travers les yeux pieusement fermés, les fronts soucieux et penchés, les premiers accords de la partition wagnérienne de l'orage¹⁵⁵².

Toujours est-il qu'il tend parfois, sans mettre en cause la centralité du lieu, à affranchir le sujet du temps :

Le voyage, les départs et le calme. On arrivera, on repartira éternellement sur les routes toujours les mêmes malgré leur nombre¹⁵⁵³.

¹⁵⁴⁷ « L'élan normal », *Flaques de verre*, p. 45.

¹⁵⁴⁸ « En marchant à côté de la mort », *Flaques de verre*, p. 147.

¹⁵⁴⁹ « Plus loin que là », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 30.

¹⁵⁵⁰ « Le sommeil du cœur », *La Balle au bond, Main d'œuvre*, p. 69.

¹⁵⁵¹ « Agonie du remords », *Cœur de chêne, Plupart du temps*, p. 347.

¹⁵⁵² « Vitesse des mots », *Flaques de verre*, p. 158.

¹⁵⁵³ « Salle d'attente », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 36.

Impossible à cerner — l'expression est particulièrement appropriée pour évoquer le lieu central —, le lieu du sujet désigné par le pronom « on » aboutit à ce que Joëlle Gleize identifie chez Nathalie Sarraute comme l'«évidement d'un sujet devenu espace»¹⁵⁵⁴, incorporation d'une identité diffuse, si l'on veut, dans de l'espace imaginaire, « intériorité sans bords »¹⁵⁵⁵ due non plus comme chez Sarraute à un « effacement de la source énonciative »¹⁵⁵⁶, où « ce qu'il y avait encore d'incarné dans la voix disparaît »¹⁵⁵⁷ mais à une transparence qui rend impossible, sans en nier la réalité, toute délimitation du lieu central, sans pour autant confondre celui-ci au reste de l'espace.

¹⁵⁵⁴ Joëlle Gleize, « Pour une ego-topo-graphie de Nathalie Sarraute », art. cit., p. 200.

¹⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 202.

¹⁵⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁵⁷ *Ibid.*

Le sujet poétique agence d'abord le lieu central, ce lieu à partir duquel il procède à l'ordonnement du monde imaginaire, en prenant possession de la langue au moyen de laquelle il exerce cette emprise. Cette prise de possession se manifeste non seulement par la multiplication de marques de la singularité mais aussi par des procédés particuliers de figuration d'un sujet qui semble naturellement placé au cœur même du paysage, au point de rendre quelque peu artificielles et étrangères à l'écriture habituelle de Reverdy les intrusions d'auteur qu'il pratique dans quelques uns de ses textes en prose.

Cette figuration du sujet poétique met particulièrement en évidence le rôle de la main, et propose ainsi, au-delà de la portée symbolique de cette synecdoque, une première image corporelle qui légitime une discussion sur la figuration de ce moi poétique, sur les frontières d'un lieu central indiscutablement inséré dans le monde, impossible à en séparer. Si la peau ou ses avatars en constituent une métaphore attendue, c'est moins l'espace corporel que l'espace gestuel, l'espace vital, qui semble approprié, avec une attention prononcée pour l'habitat, soustrait au monde par un moi dont les limites ne se laissent pas définir en fonctions de concepts géométriques mais bien davantage en fonction d'une relation de domination.

Ainsi se crée une tension dont l'écriture poétique exploite la bipolarité, faisant alterner des effets de réceptivité extrême de l'espace ou de résistance au sujet. De cette tension naissent les premiers questionnements poétiques sur la nécessité du lieu central, unique, délimité, d'un sujet impossible à confondre complètement, sauf à le nier dans son essence même, avec le monde. L'écriture parvient ainsi, sans détruire ce déterminisme topologique particulier, à constituer une relation qui ignore ce rapport de sujétion par la pérennité de la place des êtres dans le monde ou plus encore par l'indétermination du sujet qui annonce déjà une autre forme de contestation, celle qui brise l'unité de ce lieu.

Chapitre V. Le sujet éclaté

À l'issue de ces premières recherches sur le mode de possession du monde poétique par le sujet, tel que l'aborde et le travaille l'écriture poétique de Reverdy, nous avons pu vérifier que celle-ci parvient déjà à inventer « le desserrement de l'insertion (du sujet) dans l'espace, c'est-à-dire la mise en question de sa localisation spatiale en tant que telle »¹⁵⁵⁸ dont la transformation en un « on » indéfini parachève « notre désinsertion intentionnelle, notre absence du monde »¹⁵⁵⁹ sans renoncer à la centralité d'un lieu dont le sujet est pour ainsi dire dépossédé. Cette disjonction prépare une étape supplémentaire dans cette entreprise de subversion, dans cette tentative de sortir de l'étreinte d'une situation à bien des égards aliénante, celle qui nous fait à présent renoncer à l'unicité du lieu.

À l'interrogation par l'écriture poétique des différentes formes possibles du lieu du sujet, l'esthétique cubiste qui exerce une forte influence sur Reverdy apporte une réponse originale en ce sens qu'elle propose à la fois une réponse à la problématique de la cohésion de l'œuvre, qu'elle renforce en condensant une pluralité de saisies isolées, mais écarte délibérément l'unicité apparente du sujet qu'elle fait éclater. De là non pas une poésie cubiste mais une poésie qui, incontestablement, trouve dans ce courant esthétique une inspiration nouvelle. La réalité brisée, diffractée, recomposée des tableaux cubistes divise l'être en une pluralité d'existences, fragmente sa sensibilité, invente un sujet pluriel dont l'unité n'implique plus la cohésion.

Si l'influence du cubisme sur Reverdy est aujourd'hui indéniable, lorsqu'on sait qu'il en fut un des premiers et un des plus pertinents théoriciens, encore faut-il en prendre l'exacte mesure avant d'en aborder les manifestations les plus profondes, comme ces métonymies du moi qui émaillent sans cesse ses paysages poétiques, ou bien encore ces inexplicables ruptures de ton dans l'expression qui contribuent si vivement à cette diffraction du sujet.

¹⁵⁵⁸ Pierre Kaufmann, *L'Expérience émotionnelle de l'espace*, op.cit., p. 24.

¹⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 107.

1./ L'influence du cubisme.

Une œuvre d'art représentative est *toujours* fautive. Elle ne représente jamais que conventionnellement ce qu'elle prétend représenter — Conventions des yeux et de l'esprit¹⁵⁶⁰.

La peinture cubiste — ce n'est là que l'un de ses aspects les plus originaux — renonce de manière radicale à la perspective en assemblant des représentations partielles opérées à partir de points de vue différents, et dont la juxtaposition compose un regard pluriel et d'une simultanéité paradoxale. Cette esthétique qui prolonge et radicalise les recherches entreprises dès le XIX^{ème} siècle, notamment avec Cézanne, ne détruit pas nécessairement l'idée de sujet mais l'insère nous semble-t-il dans une temporalité problématique : au moi central, ordonnateur et figé de la perspective héritée du *Quattrocento* s'oppose un moi non moins contestable mais que l'éparpillement et la succession des points de vue a comme repensé et pour ainsi dire rapproché d'un moi vécu : « Chez les cubistes, observe Pierre Cabanne, c'est la perception qui appréhende le temps, [...] le temps figé et décomposé en autant de fragments comme des constats d'identité sous différents angles de vision »¹⁵⁶¹.

L'écriture poétique du début du siècle, en particulier celle d'Apollinaire ou de Cendrars, pratique aussi avec hardiesse ce morcellement du sujet par une pluralité de saisies du réel, et s'inscrit là aussi dans une perspective historique de promotion et de questionnement de l'identité et de la stabilité du sujet lyrique¹⁵⁶², réflexion entreprise dès le siècle précédent et dont elle radicalise la démarche. La mise en cause de l'unité apparente du sujet, amorcée dès que se manifeste une succession d'affects différents qui en dispersent l'expression, donne lieu à une « configuration kaléidoscopique du Moi », une « pluralisation des images de soi »¹⁵⁶³ nettement engagées dès Rimbaud ou Lautréamont et qui peuvent aboutir, par exemple, aux figurations indécidables du sujet chez Michaux.

Si, dans le domaine de l'art pictural, la recomposition d'un espace éclaté érige le tableau en objet esthétique et attire par là-même l'attention sur le travail de conception qu'il

¹⁵⁶⁰ « Certains avantages d'être seul », *Nord-Sud, Self-defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, p. 134.

¹⁵⁶¹ Pierre Cabanne, *Le Cubisme* [1^{ère} éd. 1982], coll. « Que sais-je ? », P.U.F., 1991, p. 7.

¹⁵⁶² Cf. à titre d'exemple Pierre Albouy, « Hugo ou le Je éclaté », *Romantisme*, 1971, vol. 1, n° 1, p. 53-64.

¹⁵⁶³ Dominique Rabaté, « Poésie et autobiographie : d'un autre caractère ? », *L'Irressemblance. Poésie et autobiographie*, textes réunis et présentés par Michel Braud et Valéry Hugotte, *Modernités* n° 24, Presses universitaires de Bordeaux, 2007, p. 44. Jean-Michel Maulpoix évoque quant à lui des « poèmes (qui) prennent volontiers l'allure de kaléidoscopes : ils fragmentent et diffractent des paysages mentaux » (Jean-Michel Maulpoix, « Pierre Reverdy, poète cubiste ? », *La Quinzaine littéraire*, n° 542, du 1^{er} au 15 novembre 1989, p.

sous-tend, il implique aussi une structuration en lieux que nous pouvons rapprocher de nos propres observations sur le monde imaginaire reverdyen. Ce travail « ne se fonde pas sur le redoublement de ce qui est à connaître, mais sur la construction, la reconstitution inventée de tout ce qui se représente »¹⁵⁶⁴ :

Un art vrai, c'est-à-dire qui se donne pour ce qu'il est, sans tricherie, florissant non pas en faux-semblants mais dans des œuvres qui ne sont ni plus ni moins que le résultat des investigations des sens et de l'esprit dans le domaine sensible et des apparences, l'organisation dans l'espace des éléments conquis [...]¹⁵⁶⁵

et propose ainsi une « réflexion sur la fonction même de peindre »¹⁵⁶⁶ en repensant le regard porté sur le monde, celui qui pourrait naître d'un sujet désormais affranchi d'une position spatiale unique mais qui ne transparait, ne se définit qu'en creux d'un monde multipolaire.

5.1.1./ Une esthétique de la cohésion.

C'est avant tout l'attention au réel, la confrontation à ce qu'il nomme fréquemment « la nature » — terme qu'il faut souvent comprendre chez Reverdy dans un sens élargi — qui fonde pour le poète une authentique démarche artistique :

L'homme est un animal esthétique — moral et immoral, mais esthétique — et le seul qui ait jamais eu besoin, pour mieux vivre, de réchauffer les murs de sa demeure avec des tableaux, le seul qui ne puisse vivre dans la nature que grâce à ce qu'il y apporte d'antinaturel. Déjà, sur les parois de la grotte et de la caverne, il a inscrit les premiers signes de son inéluctable destin¹⁵⁶⁷.

C'est l'art pictural dans son ensemble, au-delà du seul cubisme, qui a exercé sur lui une profonde influence, d'abord parce qu'il y a vu l'expression d'un nécessaire dépassement de la condition humaine qui laisse l'homme démuni devant le mystère d'un monde qu'il veut questionner. Aussi a-t-il naturellement puisé dans les arts plastiques quelques enseignements auxquels il s'est tenu, qu'il a sans cesse défendus et dont le cubisme lui fournira les exemples les plus convaincants.

Parmi ces enseignements figure ce qui doit à ses yeux nécessairement aller avec cette esthétique de la brisure et de la fragmentation, à savoir la solidarité des éléments assemblés entre eux, la tenue de l'ensemble qui fait la valeur de l'œuvre. Celle-ci rétablit le sujet de manière implicite — « les cubistes (s'adressent) à l'esprit » selon Pierre Cabanne — par exemple lorsque les évidements pratiqués dans les textes, les « juxtapositions, (les) à-plats

14).

¹⁵⁶⁴ Denis Milhau, « Lecture du cubisme par deux poètes : Apollinaire et Reverdy », *Cubisme et littérature*, revue *Europe*, n° 638/639, juin-juillet 1982, p. 49.

¹⁵⁶⁵ « Note éternelle du présent » (1933), *Note éternelle du présent, écrits sur l'art (1923-1960)*, p. 21.

¹⁵⁶⁶ Denis Milhau, « Lecture du cubisme par deux poètes : Apollinaire et Reverdy », art. cit., p. 45.

¹⁵⁶⁷ « Une aventure méthodique », *Note éternelle du présent, écrits sur l'art (1923-1960)*, p. 50.

arbitraires, analogues à ceux de la peinture cubiste » permettent d'« établir entre elles des équations ambiguës qui sont du ressort de la poésie »¹⁵⁶⁸.

Cette assimilation réfléchie des pratiques picturales nouvelles, cette compréhension profonde de la démarche créatrice de peintres qui inventent un « espace brut, immédiat, sensible, [...] vécu »¹⁵⁶⁹, prédisposent parfois la critique à employer un vocabulaire spécifique à la peinture lorsqu'elle étudie la spécificité de la poésie reverdyenne. Jean Pierrot s'interroge ainsi sur l'« effort de reconstruction » que le « regard et l'intelligence organisatrice qui lui est liée » mettent en œuvre et observe : « Il s'agira de dessiner dans ce champ visuel un certain nombre de plans, de délimiter la forme des objets et des masses visibles, de les enserrer dans un certain nombre de lignes »¹⁵⁷⁰ et ces idées déterminent nécessairement toute une réflexion sur la cohésion intrinsèque à cette conception de la création littéraire.

« Le poète, énonce Reverdy, est maçon. Il ajuste des pierres »¹⁵⁷¹. En même temps qu'elle impose la vision de l'artisan soigneux et patient, la métaphore restitue pleinement un rapport de causalité entre un effort de construction et la cohésion attendue de l'ensemble. Charles Bachat voit dans « les notions de *structure*, de *statisme* et d'*équilibre* » les « principes-clés »¹⁵⁷² d'une esthétique dont nous voudrions montrer qu'elle prépare un « regard augural »¹⁵⁷³ qui réordonne le monde, qui le restructure déjà par la mémoire grâce à laquelle le paysage « appartient à une économie descriptive imposant de nommer le lieu, afin qu'il corresponde à cette volonté de créer une spatialité appréhendée sous le mode de la construction métonymique »¹⁵⁷⁴.

Si, pour reprendre l'expression de Michel Collot, « le lieu devient lien »¹⁵⁷⁵, alors Reverdy appartient pleinement à cette catégorie de poètes pour lesquels *nommer*, c'est en quelque sorte installer, localiser, « relier » :

Le poète ne doit pas perdre son rang de spectateur particulier et supérieur, subtil, pénétrant, imaginatif, et capable de relier toutes choses par des rapports qu'il est seul capable de leur découvrir et de faire voir [...] ¹⁵⁷⁶.

¹⁵⁶⁸ Jean Rousselot, « Pierre Reverdy romancier ou quand le poète se dédouble », *Lettres à Jean Rousselot*, correspondance, suivi de Jean Rousselot, *Pierre Reverdy, romancier ou quand le poète se dédouble*, Limoges, Rougerie, 1973, p. 76.

¹⁵⁶⁹ Léopold Peeters, « Qu'est-ce qui peut être cube dans les mots ? », *French studies in Southern Africa* (Pretoria), n° 5, p. 21.

¹⁵⁷⁰ Jean Pierrot, « La paroi et l'abyme. Remarques sur l'espace reverdyen », art. cit., p. 17.

¹⁵⁷¹ *Le Livre de mon bord*, p. 91.

¹⁵⁷² Charles Bachat, « La maçonnerie des mots : métamorphoses du texte reverdyen », *Lire Reverdy*, op. cit., p. 27.

¹⁵⁷³ Michel Collot, « Voir et dire », in Jean-Jacques Wunenburger et Jacques Poirier (sous dir.), *Lire l'espace*, op. cit., p. 261-262.

¹⁵⁷⁴ Simon Harel, « Lieux trahis, déplacements entravés dans l'œuvre d'Antonio D'Alfonso », *Lieux propices. L'énonciation des lieux, le lieu de l'énonciation dans les contextes interculturels*, op. cit., p. 51.

¹⁵⁷⁵ Michel Collot, « Voir et dire », art. cit., p. 262.

Le recours à des métaphores spatiales, naturel dans des textes théoriques concernant la peinture, déborde parfois le cadre des arts plastiques et détermine la conception d'une écriture poétique structurante. De même qu'il loue dans le cubisme « les moyens de construire le tableau en ne tenant compte des objets que comme élément et non au point de vue anecdotique »¹⁵⁷⁷, le poète appelle de ses vœux « un art vrai [...] florissant [...] dans des œuvres qui ne sont [...] que *l'organisation dans l'espace* des éléments conquis ». C'est donner au verbe *construire* un sens proche de l'étymologie, plus large que celui de *bâtir*.

Si *bâtir* signifie, de manière plus étroite, élever ou dresser, avec cette idée d'empilement ou d'ajout, *construire*, issu du latin *struere*, signifie établir ensemble, et renvoie à une organisation où chaque partie est l'élément d'un tout. Les significations figurées, utilisées dès le XVII^{ème} siècle à propos du travail littéraire ou artistique, reflètent un travail de composition, c'est-à-dire de répartition spatio-temporelle — le terme de *composition* s'emploie surtout en musique — où chaque élément occupe un lieu nécessaire et approprié à l'équilibre d'un ensemble, en l'occurrence celui du monde propre de l'œuvre.

La construction reverdyenne est bien une composition, une structure dont l'harmonie exige un parfait équilibre. L'étymologie qui renvoie à l'égalité des poids, l'identité de niveau¹⁵⁷⁸, prépare le concept esthétique par lequel on appréciera la distribution égale des masses d'un tableau ou la coupe judicieuse d'une œuvre musicale. Cette appréhension pour ainsi dire topologique du monde implique non seulement des relations de contiguïté mais aussi, pour Jean Pierrot, d'inclusions successives nées d'une stratification concentrique de l'espace¹⁵⁷⁹.

Aussi, lorsque Reverdy énonce que « la nature morte exige du *constructeur* comme du coloriste un *parfait équilibre* de richesse et de sobriété »¹⁵⁸⁰, il propose non seulement un idéal esthétique de cohésion et de plénitude hérité du classicisme mais semble, à partir de la nécessaire pluralité d'éléments à conjoindre ou à relier, poser en principe la recherche d'une juste appréciation des distances, seule à même d'apporter une « statique », cet « équilibre des forces »¹⁵⁸¹ qui fait la beauté de l'œuvre :

Une œuvre d'art est un équilibre de forces, de formes, de valeurs, d'idées,
de lignes, d'images, de couleurs¹⁵⁸².

¹⁵⁷⁶ *Le Gant de crin*, p. 38.

¹⁵⁷⁷ *Nord-Sud, Self-defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, p. 18.

¹⁵⁷⁸ Le latin *aequilibrium*, *ii*, (n.) signifie « équilibre, exactitude des balances, niveau ».

¹⁵⁷⁹ V. Jean Pierrot, « La paroi et l'abyme. Remarques sur l'espace reverdyen », art. cit., p. 9-26.

¹⁵⁸⁰ « La Nature aux abois », *Note éternelle du présent*, p. 35.

¹⁵⁸¹ *Note éternelle du présent*, p. 19.

¹⁵⁸² *Le Gant de crin*, p. 46.

Cette « volonté de reconstruction et d'organisation »¹⁵⁸³ du monde naît indiscutablement d'une hantise du chaos que Reverdy décèle avec sévérité dès l'absence de contrôle du créateur sur les choix auxquels il est astreint :

On ne peut pas tout écrire, employer tous les mots ni toutes les tournures syntaxiques dans une œuvre de création sous peine d'en faire un inadmissible chaos¹⁵⁸⁴.

Or, s'il s'agit bien ici de refuser entre autres « toute jonglerie avec les significations »¹⁵⁸⁵, le chaos qui ne cesse de hanter Reverdy constitue aussi l'un des motifs les plus obsédants de l'œuvre poétique. « Tout, en effet, dans les poèmes de Reverdy, bouge, change, se transforme »¹⁵⁸⁶, observe Jean Pierrot, comme si ceux-ci étaient pour ainsi dire menacés, de l'intérieur, et dans leur composition même, par une déstructuration dont la forme la plus contraire aux exigences de cohésion et d'équilibre est peut-être l'*inclinaison*.

Moins radicale que le basculement, mais très évocatrice d'un appui excessif qui rompt l'équilibre, l'inclinaison est le signe d'une instabilité menaçante lorsqu'elle atteint les éléments du monde imaginaire. La racine indo-européenne **kli-* renvoie à l'idée de *pencher*, d'*appuyer de biais*, qui correspond au verbe latin *clinare* (incliner, faire pencher). De là cette idée d'un excès de poids en un lieu donné qui provoque une rupture de l'ordre topologique et ébranle l'ordre apparent de l'œuvre.

Si le poème « Paysage stable », par son titre à vocation descriptive, semble tout d'abord renvoyer non sans humour à un tableau où demeurerait « la trace des doigts », il suffit de l'exercice d'une force, d'un *poids* pour provoquer l'inclinaison du mur :

Le parquet penche un peu
Le mur s'incline sous le poids¹⁵⁸⁷

Celle-ci déclenche une déstabilisation de l'ensemble, visuelle et sonore — mouvements de marche, musiques, irruption du vent, tremblement des peupliers — que souligne l'effet d'entraînement des octosyllabes assonancés. Les derniers vers tentent d'effacer rétrospectivement cet effet d'animation, mais c'est par l'image très picturale d'une « eau qui ne coule pas », ignorant dès lors la déclivité nécessaire au flux de la rivière « posée plus bas »¹⁵⁸⁸.

L'équilibre, mis en cause par le jeu des glissements et des désordres provoqués par une force localisée, est au contraire affermi par la gravité terrestre dans la mesure où celle-ci

¹⁵⁸³ Jean Pierrot, « La paroi et l'abyme. Remarques sur l'espace reverdyen », art. cit., p. 17.

¹⁵⁸⁴ Nord-Sud, *Self-defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, p. 57.

¹⁵⁸⁵ François Chapon, *Préface de Main d'œuvre 1913-1949*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2000, p. II.

¹⁵⁸⁶ Jean Pierrot, « La paroi et l'abyme. Remarques sur l'espace reverdyen », art. cit., p. 11.

¹⁵⁸⁷ « Paysage stable », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 117.

¹⁵⁸⁸ *Ibid.*

s'exerce verticalement et assigne à chaque chose un lieu. Peut-être est-ce ainsi qu'il faut comprendre " La saveur du réel ", court poème en prose quelque peu allégorique dont le titre renvoie avec force à l'esthétique de Reverdy. La première phrase, par une formule détournée qui semble dénoncer l'indécision d'un personnage, avatar d'Icare entraîné dans un tourbillon de vent et de poussière, décrit son incapacité à stabiliser sa marche :

Il marchait sur un pied sans savoir où il poserait l'autre¹⁵⁸⁹.

À la manière d'une fable, ce personnage dont « la bouche avide engouffrait tout l'espace »¹⁵⁹⁰ ne parvient pas à vaincre la pesanteur, chute et finit par apprécier « le poids qui l'avait fait tomber »¹⁵⁹¹, qui n'est plus le poids ponctuel, source d'une rupture, mais la force d'attraction, condition même de la stabilité et de l'équilibre des choses.

La stabilité née d'un ensemble qui « s'équilibre » et qui « tient »¹⁵⁹², Reverdy en a probablement profondément ressenti le besoin lorsqu'il a utilisé dans la première édition des *Poèmes en prose* de 1915 des corps de caractères différents selon les textes¹⁵⁹³, dont l'« unité interne »¹⁵⁹⁴, qui découle déjà de la forme choisie était par là-même soulignée. Cette volonté d'assurer l'unité du texte et d'en limiter l'apparente dispersion sera à l'origine de ces réécritures des poésies des *Ardoises du toit* et de la *Guitare endormie*, et qui consisteront à retoucher ces textes par un travail de comblement, de reprise des « blancs » qui s'opérera sur un triple niveau, visuel, syntaxique et prosodique.

Si une lecture superficielle de ces poèmes, dans leur première forme, pouvait donner l'impression d'une dispersion visuelle calquée sur les tableaux cubistes, il n'en demeure pas moins que Reverdy condamnait l'emprunt de techniques picturales dans la poésie et s'était pour sa part appuyé sur une théorie de l'écriture poétique dont il cherchait à renouveler la respiration. Les décalages spatiaux résultent schématiquement, en premier lieu, d'une abolition de la ponctuation : « l'espace est grammaticalisé »¹⁵⁹⁵ ; ils aboutissent aussi, par le jeu d'ellipses que ce renouvellement de l'écriture facilite, à une indécision du sens et un tremblement de la figuration du « je » poétique et du monde.

À l'image du vent qui menace l'ordre de nombreux poèmes et cherche à abolir ce qui s'instaure, à déstructurer ce qui s'installe, il semble qu'« un air trop vif circule entre les

¹⁵⁸⁹ « La saveur du réel », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 53.

¹⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 54.

¹⁵⁹¹ *Ibid.*

¹⁵⁹² « Self-defence », *Nord-Sud, Self-defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, p. 108.

¹⁵⁹³ Propos de E.A. Hubert in *Emission « Radio libre »*, France-Culture, émission du 5 février 2005 consacrée à Pierre Reverdy : « Au musée de Montmartre, avec Pierre Reverdy », réalisation Jean Daive, avec I. Garron, E.A. Hubert, F. Chapon...

¹⁵⁹⁴ *Ibid.*

¹⁵⁹⁵ Eliane Formentelli, « Présences du blanc, figures du moins », *L'Espace et la lettre*, Cahiers Jussieu n° 3, 10/18, Université de Paris VII, 1977, p. 273.

éléments, coupe le souffle et la signification »¹⁵⁹⁶. La réécriture des poèmes en affermit le sens et, pour en rester à une esthétique de l'équilibre des relations entre signifiés, « tend vers une restauration d'une temporalité, vers une stabilisation de l'espace »¹⁵⁹⁷ ou plus exactement, vers le rétablissement de repères, de points d'ancrage qui en arriment la lecture en en contenant l'indécision.

5.1.2./ Une poésie cubiste ?

Le cubisme a donc probablement constitué une formation intellectuelle déterminante pour Reverdy en ce sens qu'il l'a d'abord et très visiblement amené à travailler les brisures ou les fragmentations d'un réel à saisir — ce que nous avons observé dans les jeux de contrastes et d'opposition qui caractérisent son imaginaire¹⁵⁹⁸ — tout en recherchant la cohésion la plus forte — la seule qui permette « (l)a participation (du spectateur ou du lecteur) à un très important degré »¹⁵⁹⁹ — et en refusant le disparate. À l'exception notoire d'Aragon pour qui seule l'amitié et de dures conditions de vie communes rapprochent les peintres cubistes de Reverdy¹⁶⁰⁰, c'est à l'influence de cette école picturale qu'une grande partie de la critique attribue sans hésiter ce « langage poétique utilisé comme un prisme à décomposer la réalité et à recomposer un tableau dans l'esprit »¹⁶⁰¹.

L'aspect disjoint, l'art de la juxtaposition — le concept revient constamment dans les observations — retiennent particulièrement l'attention chez le poète, justifiant aux yeux de Pascal Pia l'appellation de « cubisme littéraire », « [...] étiquette (qui) ne recouvre pas tout ce qu'enferme la poésie de Reverdy » mais qui « se justifie en partie. Assez nombreux sont les poèmes de Reverdy, en vers ou en prose, où les images se juxtaposent comme le font, dans les peintures cubistes de Picasso, de Braque ou de Juan Gris, des personnages ou des objets que l'artiste a utilisés »¹⁶⁰². Ces procédés typiques, la critique les observe aussi bien dans les textes narratifs tels que *Le Voleur de Talan*, où « comme les peintres cubistes, Reverdy [...] décompose la réalité (le temps et l'espace) en plans qu'il juxtapose et superpose selon les différentes perspectives (temporelles, spatiales, focales, etc.) »¹⁶⁰³ que « dans les “ poèmes-objets ”, où Reverdy essaie de donner aux choses un statut et un “ statisme ” (et où) on ne trouve guère que des aspects disjoints, des fragments égarés »¹⁶⁰⁴.

¹⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 267.

¹⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 269.

¹⁵⁹⁸ Cf. *supra*, chapitre 1^{er}, § 1.1.2.

¹⁵⁹⁹ Mortimer Guiney, « Cubisme, littéraire et plastique », *Revue des Sciences Humaines*, tome XXXVI, n° 142 (avril-juin 1971), p. 281.

¹⁶⁰⁰ V. Aragon, « Chronique du bel canto », *Pierre Reverdy 1889-1960*, *op. cit.*, p. 54.

¹⁶⁰¹ Jacques Gaucheron, « Le face-à-face avec le vide », *Europe*, *op. cit.*, p. 8-9.

¹⁶⁰² Pascal Pia, « Reverdy poète en vers et en prose », *Pierre Reverdy 1889-1960*, *op. cit.*, p. 189.

¹⁶⁰³ Elena Real, « *Le Voleur de Talan*, le roman d'un poète », art. cit., p. 258.

¹⁶⁰⁴ Gabriel Bounoure, « Pierre Reverdy et sa crise religieuse de 1925-27 », *Pierre Reverdy 1889-1960*, *op. cit.*,

Que cette représentation disloquée du réel vise à le redécouvrir dans ses aspects les plus authentiques, par la destruction maîtrisée d'un narrateur qui ferait pour ainsi dire écran¹⁶⁰⁵, ou traduise dans une perspective autobiographique les heurts d'une existence avec ses « voltes-faces, (ses) séparations qui se répètent avec des variations »¹⁶⁰⁶, il s'agira dans tous les cas d'une appréhension du réel qui se veut à la fois plus complète, plus représentative du contact que nous éprouvons avec les choses et moins tributaire des spéculations intellectuelles susceptibles de détourner la poésie de ce qu'elle doit être.

Cette influence, qui va se conjindre pour Jean Rousselot à celle du *Coup de dés* mallarméen et va inciter Reverdy à « (passer) de l'écriture linéaire à son arrangement en créneaux, escaliers et géométries diverses »¹⁶⁰⁷, détermine de nouvelles formes d'écriture qui contribuent indirectement à subvertir un peu plus la notion de sujet lyrique. L'intérêt s'y déplace en effet vers le monde déployé, le « je » poétique y devient moins prégnant, du moins en apparence, car cette mise en retrait par rapport au monde le neutralise plus qu'elle ne le fait disparaître. Une construction kaléidoscopique du sujet se dessine dans « le poème [...] qui efface à mesure les morceaux du réel qu'il évoque » en un « défilé précipité »¹⁶⁰⁸ qui ne peut rivaliser avec la force synthétique du tableau cubiste. Reverdy lui-même reprenait cette métaphore pour définir l'écriture poétique :

Le poète est un kaléidoscope. Il entre peu de chose dans l'infinie diversité
de ses combinaisons¹⁶⁰⁹.

Il n'en demeure pas moins que le poème comme le tableau cubiste sont construits en fonction d'un morcellement du lieu du sujet, celui-ci n'étant plus à proprement parler situable en un point donné. Pour Hubert Juin, « le cubisme inaugure une stricte peinture de l'œil, dépourvue d'intentions ; une peinture dans l'exercice de laquelle l'œil tente de s'oublier en tant qu'œil. Un regard glisse à la surface du monde [...] »¹⁶¹⁰. Telle est bien, en substance, l'expérience qui s'engage ici à partir de ces fractures opérées dans la restitution visuelle des choses, dans la succession des données spatiales ou temporelles : ce regard qui glisse à la

p. 194.

¹⁶⁰⁵ « *Un Dios que pierde el estado de omnipresencia privilegiada, en favor de una creciente autonomía del texto. La suma de puntos de vista, la conciliación de perspectivas polariza las vías del información* » (Un Dieu dépossédé de son statut privilégié d'observateur omniscient, au profit d'une autonomie croissante du texte. L'addition de points de vue, la conciliation de perspectives antinomiques constituent l'ensemble des données) (Antonio Anson, « La multiplicación de los discursos. Narratología y estructuras líricas en la obra de Pierre Reverdy », art. cit., p. 31.

¹⁶⁰⁶ Renée Riese-Hubert, « Les fictions déformantes : une lecture du *Voleur de Talan* », art. cit., p. 330.

¹⁶⁰⁷ Jean Rousselot, « De Rimbaud en Reverdy, le premier pas qui aide », *Europe*, n° 777-778, 1994, p. 48.

¹⁶⁰⁸ Gabriel Bounoure, « Pierre Reverdy et sa crise religieuse de 1925-27 », art. cit., p. 195.

¹⁶⁰⁹ *Le Livre de mon bord*, p. 73.

¹⁶¹⁰ Hubert Juin, « Le vertige du réel », *Pierre Reverdy 1889-1960, op. cit.*, p. 276.

surface du monde n'en demeure pas moins instance unique, sujet lyrique potentiel dont la corporéité est subvertie mais dont la vérité reste intacte.

La distribution du sujet en de multiples lieux correspond d'ailleurs, dans une perspective quasi-phénoménologique, à une conception de l'existence beaucoup plus proche de l'expérience que nous en avons, comme si l'empilement de strates mémorielles composaient peu à peu un sujet à bien des égards impalpable, désorienté, éprouvant sa situation par une vision « où amorces narratives, histoires tronquées, discours brisés, flux de paroles hachées, lambeaux de réflexions, brèves notes et bribes éparses de vies mystérieuses figurent un espace meurtri, fragmenté, révélateur à bien des égards de notre dénuement face à l'insaisissable puzzle du monde et de la vie »¹⁶¹¹. L'esthétique de la brisure, avec ses ruptures de plans, ses additions de perspectives, ses juxtapositions, peut donc déboucher sur une écriture poétique neuve qui dépasse l'influence cubiste dès lors que « disparaît cette plasticité qui avait permis un rapprochement avec la peinture cubiste »¹⁶¹² et semble parfois anticiper les philosophies modernes de l'existence, celles-là même qui détruisent l'autonomie d'un *cogito* cartésien trop substantiel au bénéfice d'un sujet qui ne s'éprouve que de manière relative.

Pour André Colombat, « c'est bien par cette fragmentation, cette suppression de l'anecdote et la dissolution du sujet dans ses images que l'on peut parler d'un "cubisme littéraire" chez Reverdy ». S'appuyant sur l'image jabésienne du « cristal où le monde se reflète », il considère que « comme dans l'œuvre cubiste, la conscience créatrice n'est pas un centre de l'œuvre mais elle se disperse dans le drame de l'existence et de ses innombrables facettes »¹⁶¹³. Nous pouvons ainsi constater combien ces jeux de juxtapositions, initialement inspirés par une peinture où « l'œil du peintre ne se trouve pas hors du tableau, (étant) au centre, illuminant les choses tour à tour à mesure qu'il comprend les rapports qu'il les relie »¹⁶¹⁴, ont été à la source d'un travail poétique sur le sujet lui-même, sur la manière dont une écriture peut en raffermir la vérité, d'abord en le déroband à l'évidence d'un lieu originel d'où tout procéderait, puis en organisant la multiplicité de ses points d'ancrages en une immatérielle situation.

5.1.3./ Jeux de brisures et d'échos.

L'emploi de figures géométriques parfaites, schématisant ou résumant les éléments du monde en *ronds* :

Le rond qui s'agrandit

¹⁶¹¹ Evelyne Lloze, « Pierre Reverdy et l'esthétique du dénuement », art. cit., p. 50.

¹⁶¹² Renée Riese-Hubert, « L'évolution du poème en prose dans l'œuvre de Reverdy », art. cit., p. 58.

¹⁶¹³ André Colombat, « L'Écriture et l'espace du "je" dans la poésie de Pierre Reverdy », art. cit., p. 53.

¹⁶¹⁴ Léopold Peeters, « Qu'est-ce qui peut être cube dans les mots ? », art. cit., p. 22.

Est-ce la guillotine¹⁶¹⁵
Ta tête n'est qu'un rond¹⁶¹⁶

en boules et en lignes :

L'aube
Le soleil naissant
Une boule à peine ronde
Le reflet du monde
Sur l'écran
Une ligne horizontale se tendait¹⁶¹⁷
La ligne qu'on suivait des yeux jusqu'au plafond¹⁶¹⁸

ou bien encore en carrés :

Un carré de rayon s'abat sur la lumière¹⁶¹⁹

ressortissent pleinement à cette influence de la peinture cubiste. Jean-Michel Maulpoix évoque à ce sujet « les aspects géométriques de l'univers reverdyen »¹⁶²⁰. La netteté des phrases nominales découpe le monde en détails visuels qu'elles juxtaposent sans souci de les fondre en une scène d'ensemble. Les récurrences de motifs de morceaux participent de la même inspiration, lorsque le poète utilise des images de *lambeaux* :

Il n'y a plus d'écrans au ciel
que des lambeaux¹⁶²¹
Un entonnoir immense où se tordait la nuit
Des lambeaux s'échappaient par moments¹⁶²²

d'éclats de verre :

Le verre mince s'est brisé¹⁶²³
Les vitres sont brisées¹⁶²⁴

et va jusqu'à évoquer les techniques cubistes d'enchâssements d'images ou d'objets :

Puis la route du fond s'ouvrait
Découpé en tranches le rayon dissimulait ses perles¹⁶²⁵
Les mains s'étirent sous la lampe où le papier blanc se déploie, où le
tranchant de l'abat-jour coupe les têtes¹⁶²⁶.

¹⁶¹⁵ « Drame », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 248. Les poèmes cités *infra*, à l'appui de cette démonstration, ont tous été publiés antérieurement à 1919, à l'exception de « Mille murmures dans le rang » (1927).

¹⁶¹⁶ « L'homme et la nuit », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 240.

¹⁶¹⁷ « Galeries », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 125.

¹⁶¹⁸ « Astres nouveaux », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 227.

¹⁶¹⁹ « La fin du soir », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 221.

¹⁶²⁰ Jean-Michel Maulpoix, « Pierre Reverdy, poète cubiste ? », art. cit., p. 13.

¹⁶²¹ « Mille murmures dans le rang », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 83.

¹⁶²² « Galeries », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 125.

¹⁶²³ « Voyage », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 250.

¹⁶²⁴ « Astres nouveaux », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 227.

¹⁶²⁵ « Joies d'avant-guerre », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 139.

¹⁶²⁶ « L'esprit dehors », *La Liberté des mers*, p. 59. Publié initialement sous le titre « L'esprit du dehors » en avril 1927, parmi d'autres poèmes appartenant initialement au *Cadran quadrillé*.

Ces morcellements explicites, fréquents, consistent aussi en des coupures de détail où les êtres, à la manière d'objets dont il faudrait « dégager, pour servir au tableau, ce qui est éternel et constant (par exemple la forme ronde d'un verre, etc.) et [...] en exclure le reste »¹⁶²⁷, n'apparaissent que sous la forme d'un élément isolé, saillant, mais significatif :

Les yeux sont plus vivants
[...]
La passion fait remuer toutes les têtes de la salle¹⁶²⁸

Une lettre écrite à l'envers
La main qui passe sur ta tête¹⁶²⁹

Et vos doigts me disent le nombre des oiseaux
qui sont dans la cage d'en face¹⁶³⁰

Au soleil la lucarne s'est mise à rire
L'éclat des dents
Les cheveux blonds¹⁶³¹

Un poème publié en 1917, intitulé “ L'ombre ”, est très caractéristique de cette esthétique et peut en même temps nous permettre de saisir en quoi cette écriture renouvelle la conception du sujet lyrique. Les allusions aux techniques picturales nouvelles s'imposent d'emblée :

Un profil s'abat¹⁶³²
ta figure décomposée¹⁶³³

et toute une thématique de la coupe, du tranchage, parcourt le texte :

silhouette décapitée
La porte tranche le mot¹⁶³⁴

Un fruit reste pendu
En passant ta main l'a arraché¹⁶³⁵

Le texte multiplie les figurations partielles et tronquées, qu'il s'agisse de celles du corps humain :

Une larme dans ta prunelle
Un peu d'eau
Ah ! que ton front caché sous ton chapeau
est comme ton cœur¹⁶³⁶

ou d'objets d'une discrète valeur métaphorique :

¹⁶²⁷ « Sur le cubisme », *Nord-Sud, Self-defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, p. 19.

¹⁶²⁸ « Drame », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 248.

¹⁶²⁹ « Histoire », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 220.

¹⁶³⁰ « La fin du soir », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 221.

¹⁶³¹ « Le toit s'incline », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 132.

¹⁶³² « L'ombre », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 232.

¹⁶³³ *Ibid.*

¹⁶³⁴ *Ibid.*

¹⁶³⁵ *Ibid.*, p. 233.

¹⁶³⁶ *Ibid.*

Une perle au bout des doigts¹⁶³⁷

Un fruit reste pendu¹⁶³⁸

mais en dépit de la dispersion spatiale des vers qui gouverne l'ensemble du texte et qui accentue l'éclatement de la figuration, ceux-ci n'en conservent pas moins une certaine cohésion, voulue par Reverdy pour qui l'architecture était essentielle au poème¹⁶³⁹. Celle-ci repose sur les jeux de renvois d'un vers à l'autre, en un miroitement du sens qui de manière implicite unifie le regard porté sur une scène énigmatique. Le dernier vers du poème en reprend le début, en écho, refermant le texte sur lui-même :

Un homme

Et je suis celui-là

[...]

Un homme celui-là n'a pas encore dormi¹⁶⁴⁰

Le schème d'un détachement imminent, que provoque l'image cruelle de la « silhouette décapitée » du début, revêt tout d'abord la forme d'une larme prête à couler :

Une larme dans ta prunelle¹⁶⁴¹

puis se métamorphose progressivement en images dérivées, appelant d'autres détails du corps :

Une perle au bout des doigts

Un mot doucement reste comme un oiseau

Sur les lèvres

Perché¹⁶⁴²

De telles variations de sens semblent résulter d'un mouvement de propagation à l'intérieur du poème, diffractant les signifiés en ricochets incessants. Ainsi, la simple évocation, au huitième vers, de la « figure décomposée » — que l'on pouvait interpréter littéralement — appelle dès le vers suivant le sens figuré, celui d'un visage défait par une « triste nouvelle », engendrant l'image des larmes elle-même si riche de dérivations futures. Ces jeux de consécutions sont potentialisés par une disposition typographique qui privilégie l'alternance « en zigzags » tout le long du texte et par le couplage de plusieurs vers par la rime qui en contrarie l'effet dissociatif :

Triste nouvelle

¹⁶³⁷ *Ibid.*

¹⁶³⁸ *Ibid.*, p. 233.

¹⁶³⁹ « Here the technique of the painters came to his aid — he replaced succession by juxtaposition, progression by simultaneity. The ideal of the "poème-objet" is static art, a poem which the most important element is the architecture, the structure » (Ici, les techniques des peintres l'ont aidé — il a substitué la juxtaposition à la succession, la simultanéité à la progression. L'idéal du "poème-objet", c'est l'art statique, un poème dont l'élément le plus important est l'architecture, la structure.), (Julia Husson, « Pierre Reverdy and the "Poème-Objet" », art. cit., p. 24).

¹⁶⁴⁰ « L'ombre », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 232-233.

¹⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 232.

¹⁶⁴² *Ibid.*

Une larme dans ta prunelle
 Un peu d'eau
Ah ! que ton front caché sous ton chapeau
 est comme ton cœur
Une lueur¹⁶⁴³

L'addition de points de vue différents est au demeurant accentuée par les changements successifs de focalisation. Au pivotement soudain des deux premiers vers :

Un homme
 Et je suis celui-là¹⁶⁴⁴

répond l'irruption de la deuxième personne du singulier au centre du poème :

ta figure décomposée
 Triste nouvelle
Une larme dans ta prunelle
 Un peu d'eau
Ah ! que ton front caché sous ton chapeau
 est comme ton cœur¹⁶⁴⁵

lequel se clôt sur l'absence totale de focalisation, prise en charge par la solennité extérieure d'un alexandrin — le premier du poème — et que renforce l'image d'un écoulement vital « de sang chaud [...] dans la nuit », traduisant ainsi la perte de tout repère identitaire :

 Des gouttes de sang chaud
 Coulent doucement dans la nuit
Un homme celui-là n'a pas encore dormi¹⁶⁴⁶

Les jeux de brisures et les antinomies apparentes vont ici de pair avec une unité d'intention, inspirée par un « cubisme synthétique (qui) met un accent important sur le travail créateur de l'esprit et sur la juxtaposition d'éléments choisis dans le réel »¹⁶⁴⁷ et construisent ce qu'il conviendrait d'appeler un sujet émotionnel, ou sensitif, un « je » poétique en apparence plus passif et dont l'énonciation restituerait pleinement ces « rapports » secrets que le poète s'efforce d'instaurer. Ce sont les mille et unes facettes de ce nouveau sujet lyrique, éparpillées dans des textes dont « l'élément de cohésion majeur » demeure « la présence constante du poète, l'unité d'une sensibilité et d'une personnalité qui les imprègne tous »¹⁶⁴⁸ qui le constituent indépendamment de tout lieu.

¹⁶⁴³ *Ibid.*

¹⁶⁴⁴ *Ibid.*

¹⁶⁴⁵ *Ibid.*

¹⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 233.

¹⁶⁴⁷ Mortimer Guiney, « Reverdy et cubisme », *Degré second*, Blacksburg, U.S.A, July, p. 92.

¹⁶⁴⁸ « *The greatest unifying factor in all Reverdy's poems is in fact the constant presence of the poet, the unity of feeling and personality which pervades them all* » (Julia Husson, « Pierre Reverdy and the "Poème-Objet" », art. cit., p. 33).

5.1.4./ La distribution spatiale du « je » poétique.

Le jeu des correspondances qui s'établit à l'intérieur des textes revêt par conséquent une signification poétique spécifique lorsque l'addition de saisies du réel qu'il implique tend à créer un sujet plurifocal, dont Reverdy pensait trouver de nouveaux modes d'expression à travers les techniques propres au cinéma :

Si on montre une femme qui regarde à la fenêtre et, séparément, un ciel de nuages, à côté de moi un tout jeune enfant peut dire : « c'est le ciel qu'elle regarde ». On a obtenu simplement, directement le résultat essentiel.

Il peut même rester toute la poésie de ce regard sur le ciel et on a évité l'écœurement de l'attitude que la comédienne aurait cru devoir prendre si elle avait dû paraître en même temps que le ciel qu'elle regarde¹⁶⁴⁹.

et qu'il semble parfois avoir pour ainsi dire transposées dans ses poésies :

L'éclat des dents
Les cheveux blonds
Les mains qui dansent sur la tête
L'autre est en bas qui regarde
[...]
La prisonnière n'est pas plus triste
Dans la chambre à côté
Silence
La fenêtre est fermée¹⁶⁵⁰

Ce peut être aussi le cas, par exemple, lorsqu'un détail relie un objet proche et une image céleste :

Midi
La glace brille
Le soleil à la main¹⁶⁵¹

Une autre toute seule dans le carré du ciel se détacha
Les mots rayonnaient sur la table¹⁶⁵²

L'étoile échappée
L'astre est dans la lampe¹⁶⁵³

la lune sur le cadran
les aiguilles qui tournent et un large visage souriant
c'est la nuit
Le soleil a perdu ses rayons et ce n'est plus la vie
Ta tête n'est qu'un rond¹⁶⁵⁴

Alors que le « je » poétique, contrairement à quelques idées reçues, affirme une présence non négligeable dans les trois premiers recueils de Reverdy, il manifeste un net retrait dans *Les Ardoises du toit* ou dans un recueil immédiatement postérieur, *Etoiles peintes*,

¹⁶⁴⁹ « Cinématographe », *Nord-Sud, Self-defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, p. 92-93.

¹⁶⁵⁰ « Le toit s'incline », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 132.

¹⁶⁵¹ « Lumière », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 225.

¹⁶⁵² « Note », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 245.

¹⁶⁵³ « Espace », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 224.

¹⁶⁵⁴ « L'homme et la nuit », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 240.

qui ne comporte que trois occurrences de la première personne¹⁶⁵⁵. De nombreux poèmes, par un « tachisme nominal »¹⁶⁵⁶ sans doute inspiré par la peinture cubiste, juxtaposent des signifiés¹⁶⁵⁷ qui ne renvoient plus qu'à un sujet implicite. Ainsi « Réclame », troisième poème des *Ardoises*, dispose initialement sur la page le hangar, la porte, le ciel, deux mains, des yeux, ainsi qu'une voix par laquelle émerge une sensation non-visuelle, et se clôt significativement sur l'adresse à un allocataire inconnu :

Le chant
 L'oiseau
 Les étoiles
 Et la lune pour t'écouter¹⁶⁵⁸

Au début du poème « Descente », le morcellement des points de vue est accentué par une énumération de signifiés qu'une disposition typographique particulière disperse. Seule, une correspondance phonique établit un lien circulaire — revenant au /o/ initial après une ouverture vers les sons /a/ et /wa/ — entre ces éléments :

Eau
 gaze
 étoile
 Halo¹⁶⁵⁹

Si l'évocation d'une « toile », puis d'un « tableau », tend à unifier le regard en même temps que le texte se resserre :

Tout ce qui est mort sur la toile
 La grotte à l'horizon
 Le ruisseau
 Le monde qui se fond
 Derrière ce tableau¹⁶⁶⁰

le poème n'en amalgame pas moins plusieurs saisies d'un « monde qui se fond » et que le « je » poétique recompose, reliant l'horizon à la « haie » toute proche et convoquant à l'occasion un second « regard » :

Finir devant la haie
 Pas plus loin que l'endroit où le chien regardait¹⁶⁶¹

¹⁶⁵⁵ « L'ombre et l'image », « La clef de verre », « Au moment du banquet », *Étoiles peintes, Plupart du temps*, p. 310, 316 et 317.

¹⁶⁵⁶ Laure Molin & Elisabeth Monnier, « "Couloir" », *Lire Reverdy* [présenté par Yvan Leclerc], Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 181.

¹⁶⁵⁷ Pour Emmanuel Bréon, qui cite Claude Frontisi, on peut qualifier la peinture de Juan Gris de « poétique picturale », dans la mesure où « (ses) objets, disposés sur une table, parfois devant une fenêtre ouvrant sur un paysage [...] deviennent littéralement des substantifs, l'équivalent en peinture de ce que sont les mots en poésie » (E. Bréon, *Juan Gris à Boulogne*, Paris, Herscher, 1992, p. 82).

¹⁶⁵⁸ « Réclame », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 165.

¹⁶⁵⁹ « Descente », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 131.

¹⁶⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶⁶¹ *Ibid.*

La fin de ce poème accentue cet effet de dispersion spatiale par l'emploi en clausule, comme pour " Réclame ", de la deuxième personne du singulier. Le sujet — qui ne se nomme jamais dans le poème — y surgit ainsi de manière implicite par l'image intimiste qu'il insère, grâce au sème commun de la fluidité, dans un paysage auquel il transfère pour finir un élément anthropomorphe :

Le ciel plein de lueurs qui saignent
Le chemin sous la pluie
Tes cheveux embrouillés
Les arbres qui se plaignent¹⁶⁶²

Abordant les modifications apportées par Reverdy entre un premier jet et la version définitive du *Voleur de Talan*, Jean Rousselot décrit une série de procédés qui concourent à une nette poétisation de l'écriture mais ne relève pas le brusque changement de focalisation, précédé d'un saut temporel non moins saisissant, que Reverdy a introduit lors de la réécriture de son texte :

[...] Paris s'éveillait à peine.

Un jeune homme dont les cheveux noirs flottaient au vent, courait entre les automobiles qui soufflaient. Il avait peur. Les tramways filaient sur leur rail comme des bêtes rapides et se perdaient au loin [...] ¹⁶⁶³.

Sous le ciel gris qui descendait jusqu'aux toits Paris
s'éveillait à peine

Les monuments publics ne
bougeaient pas

Un jeune homme court entre les automobiles qui
soufflent

Il a peur

Pourquoi courir derrière les tramways qui
filent sur les rails comme des bêtes rapides
pour se perdre au loin ¹⁶⁶⁴

Or, la juxtaposition de deux points de vue antinomiques, l'un procédant d'une focalisation zéro et l'autre suggérant quelque monologue intérieur du personnage, procédé repris au demeurant plus loin :

Quelqu'un qui courait derrière lui le
rattrapa

Où fuir

¹⁶⁶² *Ibid.*

¹⁶⁶³ Etat original de la première page du *Voleur de Talan*, issu d'une collection, cité par Jean Rousselot, « Pierre Reverdy romancier ou quand le poète se dédouble », *Centenaire de Pierre Reverdy, op. cit.*, p. 242. V. également *Le Voleur de Talan*, appendice, p. 145.

¹⁶⁶⁴ *Le Voleur de Talan*, p. 13-14.

dédoublé la voix poétique. Tout se passe comme si Reverdy avait cherché à rendre perceptible la pluralité des appréhensions du réel qu'il coordonne par l'écriture, inventant pour ainsi dire un type différent de narration. « Dans le texte définitif, remarque Renée Riese-Hubert, à la présence du narrateur se substituent l'alternance et les juxtapositions de plusieurs perspectives »¹⁶⁶⁶, ce qui contribue à dédoubler l'instance énonciative comme pour le poème très justement intitulé « Blanc et noir » où deux focalisations — « deux univers de croire incompatibles » pour Jacques Geninasca¹⁶⁶⁷ — semblent s'affronter :

Comment vivre ailleurs que près de ce grand
arbre blanc de cette lampe
Le vieillard a jeté une à une ses dents d'ivoire
A quoi bon continuer à mordre ces enfants qui ne
meurent jamais
Le vieillard
Les dents
Cependant ce n'était pas le même rêve et quand il
s'est imaginé qu'il était aussi grand que Dieu lui-même il a
changé sa religion et quitté sa vieille chambre noire¹⁶⁶⁸

Dans le poème en prose « Compagnon », le morcellement du sujet est matérialisé par une ligne de points qui « casse » une perspective que le discours semble littéralement abandonner à elle-même pour établir un angle de vue différent. Le « je » poétique assume pour ainsi dire un déplacement spatial en même temps qu'il se réapproprie l'angle de vue :

Sur le bord de la ligne, avant la fin du mur qui tombe, dans la rue
chaperonnée d'un toit mouvant qui grince et suit le vent qui tourne emportant la
fumée autour d'elle...
Mais ce n'est pas de moi qu'il s'agit.
.....
Rien de tout ça ne me regarde. Et je suis bien plus haut que les toits. Je
voudrais voir un autre étage, en bas¹⁶⁶⁹.

Un procédé similaire peut être relevé dans le poème « Route », des *Ardoises du toit*, où la même brisure résulte non seulement d'un saut de ligne précédé de l'image d'un mur mais est également traduite par un changement de temps. L'expression « au moment où je passais là » dédouble la scène évoquée dans la première séquence en la désignant comme une rétrospection :

Sur le seuil personne
Ou ton ombre
Un souvenir qui resterait
La route passe
Et les arbres parlent plus près

¹⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 15.

¹⁶⁶⁶ Renée Riese-Hubert, « Les fictions déformantes : une lecture du *Voleur de Talan* », art. cit., p. 321.

¹⁶⁶⁷ Jacques Geninasca, « Construire le poème (Analyse de « Blanc et noir ») », *Lire Reverdy, op. cit.*, p. 165.

¹⁶⁶⁸ « Blanc et noir », *La Guitare endormie, Plupart du temps*, p. 267.

¹⁶⁶⁹ « Compagnon », *Flaques de verre*, p. 59.

Qu'y a-t-il derrière
Un mur
des voix

Les nuages qui s'élevèrent
Au moment où je passais là
Et tout le long une barrière
Où sont ceux qui n'entreront pas¹⁶⁷⁰

Cette capacité du sujet à investir plus d'un lieu constitue assurément une des leçons les plus singulières du cubisme. En suggérant la possibilité d'une distribution spatiale du « je » poétique, comme l'abandon de la perspective avait amalgamé en un ensemble cohérent plusieurs saisies du réel incompatibles entre elles, l'esthétique cubiste a préparé tout un travail poétique de contestation de l'unité du lieu du sujet qui trouvera un aboutissement saisissant dans l'emploi des métonymies dont la poésie de Reverdy est saturée, et plus particulièrement de ces métonymies corporelles qui en disent directement l'éclatement.

¹⁶⁷⁰ « Route », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 176.

2./ Les métonymies du moi

Il y a des bras dans la rue qui s'étreignent
Des mains dans le jardin
Des plaies qui saignent
Il y a des murmures dans le vent¹⁶⁷¹

Reverdy, comme Eliane Formentelli l'observe avec finesse, semble parfois lassé ou éprouver quelque aversion pour le corps, cette « masse opaque [...] qui enchaîne, entraîne, enterre »¹⁶⁷² et dont l'unité ou le poids lui sont si pénibles qu'il voudrait le « réduire à un jeu libre, indéfini, jouir de l'enchaînement des séries, de la combinatoire des lignes »¹⁶⁷³ et échapper ainsi à « la fascination mortifère du miroir gelé de la représentation massive, close sur les contours »¹⁶⁷⁴.

Sans doute la pratique de l'écriture poétique l'aide-t-elle à découvrir une vision du sujet moins tributaire d'un lieu du corps, démarche pour laquelle l'esthétique cubiste a constitué une première étape. Cette dispersion du sujet dans l'espace aboutit directement à l'idée de son éclatement spatial, d'une distribution et d'une projection de ce qui le constitue et qui, « en ancrant l'espace dans le sujet dont il apparaît alors comme la projection et le déploiement »¹⁶⁷⁵, serait conforme au psychisme humain.

La représentation littéraire — ou picturale, comme les représentations des corps démembrés chez Paul Klee — d'un tel espace fantasmatique né d'une « spatialisation du corps »¹⁶⁷⁶ n'est cependant pas univoque. Alors qu'elle revêt chez Michaux, par exemple, l'aspect d'une « grande congruence du corps et du monde »¹⁶⁷⁷, ou qu'elle consiste en une profusion de sensations douloureuses démultipliées et universalisées chez Artaud, elle offre volontiers chez Reverdy l'aspect d'une pluralisation assumée du lieu du sujet. Sa représentation poétique consiste en un jeu de distribution de synecdoques dont les ressources du langage réinventent la force poétique.

¹⁶⁷¹ « Piéton », *Les Jockeys camouflés, Plupart du temps*, p. 260.

¹⁶⁷² Eliane Formentelli, « De la traversée du miroir à la main traversière : Pierre Reverdy et la peinture », *Sud*, 1981, p. 367-368.

¹⁶⁷³ *Ibid.*, p. 369.

¹⁶⁷⁴ *Ibid.*

¹⁶⁷⁵ Robert Smajda, « L'espace psychanalytique, théorie et pratique », *Littérature et espace, op. cit.*, p. 66.

¹⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 69.

¹⁶⁷⁷ *Ibid.*

5.2.1./ Du corps spacieux au corps éclaté.

Toute rêverie poétique d'un moi occupant des lieux distincts s'inscrit pleinement dans la relation d'appartenance, parfois quasi-fusionnelle, d'un être inextricablement inclus dans un monde qu'il organise en un « un paysage [...] (qui) n'existe qu'occupé, investi, réorienté, redimensionné par un sujet »¹⁶⁷⁸. De cette relation naît une poésie du lieu qui tend à faire comprendre le corps, cet « espace limité dans le vaste monde extérieur qu'il perçoit par tous les sens »¹⁶⁷⁹ comme un « site des convergences de corps divers »¹⁶⁸⁰ » qui, loin de replier isolément le moi sur lui-même, le conçoit comme un « corps spacieux »¹⁶⁸¹, concept imaginé par Jean-Luc Nancy et repris par Steven Winspur qui découvre dans la poésie moderne plusieurs traductions de ce « corps poreux et distendu »¹⁶⁸² dont nous avons observé plusieurs manifestations dans l'indétermination du lieu du sujet¹⁶⁸³.

Le corps éclaté constitue un degré supplémentaire de cette projection du moi sur l'environnement — à moins qu'il ne consiste à pousser cette conception du lieu du sujet jusqu'à ses plus ultimes conséquences — dans la mesure où il affranchit ce dernier d'une intégrité physique qui n'est plus nécessaire. De la même manière que le conte *Une nuit dans la plaine*¹⁶⁸⁴ où « le drame se transporte dans le décor »¹⁶⁸⁵, tous les éléments de la subjectivité sont pour ainsi dire greffés sur l'univers imaginaire du poète selon les modalités les plus variées.

Ainsi, par exemple, la peau est une métonymie du moi exprimant la sensibilité tactile, la capacité à être touché, ému. Cette distribution de la peau dans le paysage disloque le sujet de manière d'autant plus visible qu'elle constitue à proprement parler une enveloppe du lieu du sujet, en symbolise pour ainsi dire la limite. Elle peut s'exprimer telle quelle, comme dans ces vers où un étiolement corporel qui s'achève en une dispersion, associé à l'action érosive des éléments naturels, semble préfigurer la mort :

Dans les frémissements de ta peau sous le vent
Les plissements de ton visage sous les aiguilles de la lune
Les trous de ton esprit heurté par le danger
Et surtout les émotions cachées qui se dispersent une à une

¹⁶⁷⁸ Jean-Jacques Wunenburger, « Surface et profondeur du paysage : pour une écologie symbolique », art. cit., p. 14.

¹⁶⁷⁹ Marie-Claire Zimmermann, « Espace du moi, espace du poème », art. cit, p. 341.

¹⁶⁸⁰ Steven Winspur, *La poésie du lieu : Segalen, Thoreau, Guillevic, Ponge, op. cit.*, p. 60.

¹⁶⁸¹ V. Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Paris, Métailié, 1992.

¹⁶⁸² Steven Winspur, *La poésie du lieu : Segalen, Thoreau, Guillevic, Ponge, op. cit.*, p. 60.

¹⁶⁸³ Cf. *supra*, chapitre IV, § 3.

¹⁶⁸⁴ *Une nuit dans la plaine, La Peau de l'homme* (Appendice. Deux contes retrouvés), p. 199-206.

¹⁶⁸⁵ *Nord-Sud, Self-défence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*. Notes établies par Etienne-Alain Hubert, p. 257.

C'est la mort¹⁶⁸⁶

ou donner lieu à des transpositions poétiques, devenant métaphore par assimilation grâce à l'image suggérée du parchemin qui en réactive l'étymologie :

Tout le long de l'eau radoucie
Sur la peau moite de la plage
Où les pas sont à peine inscrits¹⁶⁸⁷

La puissance poétique de ces images repose sur la capacité de la métonymie à signifier par contiguïté imaginaire — c'est son rôle poétique — tout en produisant du sens supplémentaire. Si la voile figure le navire, elle tend aussi à le réduire à une fonction qui le caractérise (naviguer grâce à la force du vent), à prendre en charge, sémantiquement, l'essentiel du signifié induit. De la même manière, l'aile représente l'oiseau par métonymie mais dit aussi cette capacité d'évasion et de liberté qu'il symbolise. Grâce à l'image de l'aile, « l'oiseau [...] est indiqué uniquement par son attribut de vol¹⁶⁸⁸, de la même manière qu'un être humain, « parcellisé, atomisé, [...] n'existe plus que pour une partie de lui-même »¹⁶⁸⁹ lorsque l'écriture poétique de Reverdy le réduit à « ses regards, sa bouche, ses oreilles, sa tête, son visage »¹⁶⁹⁰, voire à « un pas, une ombre sous les arbres »¹⁶⁹¹.

En même temps, la représentation spécifiquement synecdochique tend à univociser l'expression, à éliminer la complexité du moi au profit d'un élément plus fruste. « Lorsqu'un corps est complet, le visage et les mains composent son expression. Par eux, il représente quelque chose d'autre que lui-même »¹⁶⁹². Une représentation tronquée du corps n'en assume qu'une des fonctions, mais de manière variable : elle peut atténuer ou potentialiser la charge symbolique qui est la sienne. Ainsi, « dans l'imaginaire occidental du corps », les liquides corporels positivement connotés — c'est-à-dire « ceux qui ont pour fonction de supporter, de transmettre et d'exprimer l'identité personnelle ainsi que celle du groupe symbolique d'appartenance » « sont désignés comme de « de véritables synecdoques de la Personne, et celles de ses alliances avec les autres êtres »¹⁶⁹³.

L'éclatement du lieu du sujet par le jeu de synecdoques corporelles engage par conséquent une problématique d'autant plus sensible que le corps n'est une « dimension vitale

¹⁶⁸⁶ « Cœur à la roue », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 373.

¹⁶⁸⁷ « Ruban blanc », *La Guitare endormie, Plupart du temps*, p. 274.

¹⁶⁸⁸ Marie-Line Cotonea, « Etude du seuil et de l'attente dans *Sources du Vent*, de Pierre Reverdy », art. cit., p. 31.

¹⁶⁸⁹ *Ibid.*

¹⁶⁹⁰ *Ibid.*

¹⁶⁹¹ *Ibid.*

¹⁶⁹² Aurelia Mocanu, « Traité du fragment visuel en miettes », *Arches*, n° 2, site www.arches.ro/revue, p. 2/4.

¹⁶⁹³ Philippe Oliviero, « Les liquides infernaux et la passion amoureuse », *Les Liquides du corps, Champ psychosomatique* n° 1, *op. cit.*, p. 27.

de la réalité humaine »¹⁶⁹⁴ qu'en raison de son intégrité, et qu'il perd dans un démembrement imaginaire cette capacité à incarner l'existence humaine. L'écriture poétique devra donc parvenir à préserver le sujet tout en l'affranchissant d'un lieu compact, démarche que l'on repère par exemple dans un recueil de Jaime Siles où « le moi ne se forge plus seulement par le biais du verbe *ser* (être) [...] : il devient le sujet grammatical de verbes actifs et il s'auto-désigne par des synecdoques corporelles qui entrent en contact avec des espaces cosmiques toujours sensuellement perçus et tous associés au langage, au son et à la voix »¹⁶⁹⁵.

C'est en définitive une expression poétique de cette « combinatoire des lignes » rêvée par Reverdy que son écriture travaille en procédant à une savante dissociation du moi par une distribution spatiale de son être, une démultiplication de ses occurrences par un jeu de métonymies qui lui font investir un lieu pluriel. Ainsi, « le corps morcelé »¹⁶⁹⁶ qui pour Corinne Bayle appartient à la thématique habituelle de l'œuvre reverdyenne constitue peut-être l'esquisse littéraire d'un « être-au-monde » heideggérien, dont « le corps [...] se disperse dans l'espace présent, parce qu'il est présence du monde où il se perd »¹⁶⁹⁷, et dont l'écriture poétique repenserait le lieu.

5.2.2./ Les métonymies corporelles.

C'est par le *regard* que l'expansion, la désaliénation du sujet de son lieu, trouve naturellement une fonction privilégiée¹⁶⁹⁸, ce regard qui déborde le lieu du corps par lequel « le sujet communique avec la chair du monde, qu'il embrasse du regard et dont il est embrassé »¹⁶⁹⁹. Si Reverdy utilise parfois l'humour pour souligner combien le regard est le moyen privilégié de la délivrance du lieu :

Sur une barrière à claire-voie, aussi solide que les mésintelligences qui nous tiendront si loin les uns des autres jusqu'à la mort, tous les yeux vidés, creusés, rongés par la curiosité innocente ou malsaine comme par la lèpre se tendent à travers les barreaux¹⁷⁰⁰.

il n'hésite pas à exprimer, au moyen d'un heurt métrique qui interrompt subitement le déroulement régulier des alexandrins, l'émotion que provoque le seul contact de deux regards qui se rencontrent :

¹⁶⁹⁴ Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, op. cit., p. 21.

¹⁶⁹⁵ Marie-Claire Zimmermann, « Espace du moi, espace du poème », art. cit., p. 343.

¹⁶⁹⁶ Corinne Bayle, « La dimension sotériologique de l'écriture dans les œuvres en prose de Pierre Reverdy », art. cit., p. 33.

¹⁶⁹⁷ André Colombat, « L'Écriture et l'espace du "je" dans la poésie de Pierre Reverdy », art. cit., p. 46.

¹⁶⁹⁸ Le verbe *regarder* est un des plus fréquemment employés par Reverdy. On en compte 322 occurrences dans ses œuvres narratives et poétiques, dont 222 pour les seules poésies (source : Frantext, A.T.I.L.F., Université de Nancy).

¹⁶⁹⁹ Michel Collot, « Le sujet lyrique hors de soi », in Dominique Rabaté (sous dir.), *Figures du sujet lyrique*, op. cit., p. 115.

¹⁷⁰⁰ *Maison hantée, Risques et périls*, p. 130.

A peine remué par l'amour de la vie
Des regards qui se nouent aux miens¹⁷⁰¹

Ce nouage *des* regards — s'agissant du « je » poétique, le pluriel autant que la forme pronominale sont profondément significatifs — souligne la valeur d'échange et d'affranchissement des limites qu'implique le regard, tantôt comparé à une flèche¹⁷⁰², tantôt à un phare¹⁷⁰³. Il arrive que sa liberté spatiale donne lieu à une reformulation poétique, celle de la couleur des yeux reflétant le ciel :

Il n'a plus de dents, son nez a pris des proportions qui n'ont plus aucun rapport avec le reste de sa personne et on ne voit pas ses yeux qui, à force de regarder le ciel et la mer sans limites, en ont pris les couleurs, ce qui fait que les uns et les autres se confondent. Ses yeux se sont perdus dans le ciel et la mer¹⁷⁰⁴.

L'image traduit aussi avec force une projection de soi, une « fusion du regardant et du regardé » qui s'accomplit dans un ciel qui pourrait être un « milieu infini, indifférencié »¹⁷⁰⁵. Il n'est pas indifférent que le *ciel* sondé¹⁷⁰⁶, frappé¹⁷⁰⁷ ou piqué¹⁷⁰⁸ par les regards figure parmi les substantifs les plus fréquemment employés dans l'œuvre poétique¹⁷⁰⁹ et narrative de Reverdy, car le ciel accueille naturellement d'autres projections métonymiques :

Que le ciel reste pâle comme les joues du mort
et les mains de la croix¹⁷¹⁰

Cette propension à distribuer spatialement les images du corps conduit Reverdy à employer de façon massive des synecdoques corporelles qui sont un des traits constants de sa poésie. Certaines d'entre elles sont véritablement obsédantes ; leur présence massive dans les textes se double d'une utilisation privilégiée dans les titres de poèmes. Ainsi en est-il de la *tête* et du *cœur*, « symboles de la véritable identité » d'un être¹⁷¹¹, et qui entrent chacun dans quatorze titres de poèmes¹⁷¹² mais figurent également parmi les substantifs les plus utilisés par Reverdy dans son œuvre poétique et narrative¹⁷¹³.

La richesse de la palette lexicale — on dénombre sans peine plus d'une trentaine de synecdoques définissant des parties du corps (bras, jambes, dos, poitrine, tête, cou, pieds,

¹⁷⁰¹ « Le cœur tournant », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 327.

¹⁷⁰² « Le sens du vide », *Le Chant des morts, Main d'œuvre*, p. 411.

¹⁷⁰³ « Bande de souvenirs », *Cale sèche, Main d'œuvre*, p. 472.

¹⁷⁰⁴ *La Peau de l'homme*, p. 11.

¹⁷⁰⁵ Seiji Marukawa, « Pour une poétique du lien : Philippe Jaccottet entre le souffle et la fumée », *Poétique* n° 147, septembre 2006, p. 333.

¹⁷⁰⁶ « Bêtes », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 193.

¹⁷⁰⁷ L'homme aux étoiles », *Flaques de verre*, p. 139.

¹⁷⁰⁸ « Bleu passé », *Étoiles peintes, Plupart du temps*, p. 311.

¹⁷⁰⁹ 401 occurrences de *ciel* et 4 occurrence de *cieux*, ce qui en fait le troisième substantif le plus employé après *nuît* et *tête* (source : Frantext, A.T.I.L.F., Université de Nancy).

¹⁷¹⁰ « Solitude », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 87.

¹⁷¹¹ Dominique Denes, *Marguerite Duras : écriture et politique*, coll. « Critiques littéraires », L'Harmattan, 2005.

¹⁷¹² Michèle Monballin, « Des titres dans la poésie de Reverdy : écriture et thématique », art. cit., p. 145.

¹⁷¹³ On compte jusqu'à 592 occurrences du substantif « tête » et 325 occurrences de « cœur » dans l'œuvre

mains) ou des éléments particuliers (poumons, sang, veines, sueur, os, cervelle, peau, doigts, ongles,...) — est à la mesure de l'ampleur du procédé. Toutes les images peuvent être convoquées dans ce vaste mouvement de fragmentation, y compris les plus inattendues :

Il suffit d'un mouvement imperceptible de tes lèvres
D'un changement dans la clarté de ton regard
D'un muscle sous la peau qui danse¹⁷¹⁴

Cet amour qui se dégage mal de tes viscères¹⁷¹⁵

Et
arrêté entre les amygdales
d'un monstrueux gosier
j'étais coincé¹⁷¹⁶

Le champ lexical du seul visage comporte ainsi tout un ensemble de mots renvoyant aussi bien aux parties du visage — front, joues, menton — qu'à des détails particuliers — nez ou narines, dents, yeux, cheveux, bouches, oreilles, lèvres, langue... — parfois subdivisés à l'extrême :

Source de cendre tiède
Au disque du tympan¹⁷¹⁷

Ces mots qui n'ont ni forme ni saveur
Comme les fruits les plus exquis sur une langue sans papilles¹⁷¹⁸

et eux mêmes signifiés par une de leur partie, comme, pour les yeux, les paupières :

Et dans toutes les directions les rayons du soleil
soulevant les paupières
les bords de l'horizon¹⁷¹⁹

ou les cils :

Et la nuit aux cils des rideaux¹⁷²⁰

La multiplication de ces synecdoques diffracte l'image du corps, suggère un éclatement des fonctions¹⁷²¹, une impossible cohésion lorsque celles-ci se succèdent de manière rapprochée dans le poème « Déroute »¹⁷²² où sont successivement évoqués la *bouche* (v. 3), l'*œil* (v. 4), les *cheveux* (v. 6), les *doigts*, la *poitrine* (v. 8) et le *cœur* (v. 9), et plus

poétique et narrative (source : Frantext, A.T.I.L.F., Université de Nancy).

¹⁷¹⁴ « Convoitise », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 341.

¹⁷¹⁵ « X », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 334.

¹⁷¹⁶ *Sable mouvant*, p. 68.

¹⁷¹⁷ « Fil d'encre », *Plein verre, Main d'œuvre*, p. 393.

¹⁷¹⁸ *Sable mouvant*, p. 70.

¹⁷¹⁹ « Solitude », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 87.

¹⁷²⁰ « Bonne chance », in *Sable mouvant, Au soleil du plafond, La Liberté des mers, suivi de Cette émotion appelée poésie et autres essais*, Gallimard, coll. « Poésie », 2003, préface de Etienne-Alain Hubert, p. 84.

¹⁷²¹ « Des premiers poèmes de Reverdy au dernier, *Sable mouvant*, se dit et se répète l'éclatement des pôles symboliques de l'expression » (Eliane Formentelli, « De la traversée du miroir à la main traversière : Pierre Reverdy et la peinture », art. cit., p. 373).

¹⁷²² « Déroute », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 329.

encore lorsqu'elles sont enchevêtrées avec des notions abstraites et les éléments d'un décor naturel :

Les pieds sordides du malheur vont venir grossir la troupe écœurante qui s'enlise à la suite de ces tourbillons d'eau gluante. Cette troupe sinistre qui s'avance béatement vers la mort. Alors si des cris soigneusement affilés se mettent à déchirer la nuit, le brouillard des mesquines pensées, les tympanes endormis, les cœurs râpés, les âmes défraîchies, les bas calculs, l'écran des lâchetés, la peau des mains sans dos, les voiles des palais, la pupille des yeux et l'aube des idées, ces troupeaux de bergers se rouleront en boule sous l'orage [...] ¹⁷²³

Cette fragmentation du corps a sa logique poétique puisqu'il s'agit le plus souvent de ne transposer qu'une fonction pour ainsi dire définitoire, qui peut par exemple être une couleur caractéristique :

Tous les coquelicots ou les lèvres des femmes
reflétés dans le ciel ¹⁷²⁴

« Le poète, observe Gérard Bocholier, isole souvent une partie précise du corps, souvent la tête ou les membres, et les montre presque détachés, comme si toute l'énergie s'était concentrée là, tout l'espoir d'échapper à la chaîne. Il leur prête un désir, une activité autonomes ¹⁷²⁵ ». Gérard Bocholier saisit ici très justement quelque chose d'essentiel dans la représentation métonymique reverdyenne : celle-ci semble parfois emporter avec elle un aspect essentiel de l'être qu'elle résume et l'inscrire de manière définitive dans le monde imaginaire. Sur ce point, nulle image n'est plus significative que cette vision des mains coupées d'un musicien qui continuent à jouer de l'instrument :

Il y a un musicien qui ne bouge pas. Il dort ; ses mains coupées jouent du violon pour lui faire oublier sa misère ¹⁷²⁶.

Ainsi isolées et projetées hors du lieu du corps, ces synecdoques se prêtent dès lors à des transmutations en éléments du paysage et gagnent en valeur métaphorique ce qu'elles perdent en valeur métonymique. Ainsi, l'expression « dents aiguës des collines » ¹⁷²⁷ en dénonce l'aspect vorace ou coercitif, en dépit de la différence entre la rotondité d'une colline et le tranchant d'une « dent aiguë ». De même, l'emploi de la synecdoque des poumons démultiplie la sensation de délivrance que peut représenter une respiration plus libre :

Ce matin
Avant que les poumons du monde soient sortis de la fièvre trop haute de la nuit ¹⁷²⁸

¹⁷²³ *Maison hantée, Risques et périls*, p. 129-130.

¹⁷²⁴ « La parole descend », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 91.

¹⁷²⁵ Bocholier Gérard, *Le Phare obscur, op. cit.*, p. 35.

¹⁷²⁶ « Les poètes », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 34.

¹⁷²⁷ « Déroute », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 330.

¹⁷²⁸ « A l'aube le veilleur », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 345.

Ces deux derniers exemples nous permettent aussi de saisir en quoi certaines synecdoques — et c'est là que le travail poétique réalise un nouvel apport — transforment, à partir d'une réflexion sur les signifiants et par des jeux d'écho, le rapport du sujet au monde.

5.2.3./ La paupière, l'aile : deux exemples de métonymies diffuses.

Parmi les synecdoques les plus spécifiquement reverdyennes figure la *paupière*, elle-même métonymique de l'œil ou du regard, et dont on ne trouve pas moins de soixante-quinze occurrences dans l'œuvre. La spécificité originelle de cette synecdoque, sur le plan de sa signification poétique, réside sans doute dans cette fonction de voilement qui la fait précisément opposer au regard :

J'ai deviné ton regard qui transparait sous tes paupières closes et le dessein
qui fait rougir ton front¹⁷²⁹.

et la désigne ainsi de manière implicite comme une barrière corporelle, préservant et délimitant le lieu du sujet à la manière d'un vêtement :

Ah voleur voleur lève ta chemise lève tes paupières¹⁷³⁰

Ma paupière est frôlée par un vol d'hirondelle
C'est une main gantée¹⁷³¹

ce qui permet dès lors une transposition métaphorique à partir de ce sème :

Le soir ferme sur lui une immense paupière¹⁷³²

Puis une paupière se lève
Un rideau s'écarte
La fenêtre rouge s'éclaire¹⁷³³

Cependant, tout un réseau d'occurrences spécifiques attire l'attention sur le battement incessant des paupières :

A la fenêtre
Qui bat comme une paupière¹⁷³⁴

Les mots sont plus lourds que le son
Ils tombent
Les paupières battent¹⁷³⁵

Une petite tache brille entre les paupières qui battent¹⁷³⁶.

¹⁷²⁹ « Un autre accueil », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 42.

¹⁷³⁰ « Le sang de ménage », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 97.

¹⁷³¹ « La saison dernière », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 237.

¹⁷³² « Droit vers la mort », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 77.

¹⁷³³ « Étoile », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 145.

¹⁷³⁴ « Matinée », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 220.

¹⁷³⁵ « Patience », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 229.

¹⁷³⁶ « Lumière », *Étoiles peintes, Plupart du temps*, p. 308.

et questionne ainsi l'étymologie du substantif. Celui-ci, attesté dès la fin du XII^{ème} siècle, est issu du latin *palpetra* ou *palpebra* et appartient à la famille de *palpus* (caresse), de *palpare* (tâter) mais l'élément sémique fondamental réside dans le battement répété, que signale la structure *p-p* dérivée du radical expressif **pep-* propre aux langues romanes et reproduisant le mouvement des lèvres. Le substantif *palpebra* renvoie à *palpebro* (clignoter) ou à *palpito* (s'agiter). Le verbe latin *palpitare* est le fréquentatif de *palpare* et englobe tout aussi bien le battement du cœur (*palpitatio cordis*) que celui des yeux (*palpitatio oculorum*)

L'image de la paupière tend ainsi à prendre en charge et à condenser cette palpitation si symbolique de la vie et entre en résonance avec celle du cœur, suggérant par là même la constitution de véritables tresses de synecdoques. De la même manière que la sensation tactile implique non seulement la peau mais aussi chacune des parties du corps, pluralisant ainsi le lieu du moi en différents points de contact :

Quand je me réveille, en sursaut, j'ai peur. Quelqu'un parle haut. Je croyais être seul et une main touchait la mienne¹⁷³⁷.

Quelqu'un touche mon front d'une ombre fantastique¹⁷³⁸

le battement cardiaque donne lieu à une transposition vers les paupières, justifiant maint rapprochement :

Quand les paupières se fermèrent, déjà nous n'avions plus de cœur¹⁷³⁹.

Un battement de cœur

ou de paupière

dure

Et l'heure passe un nouveau pas d'un nouveau nom¹⁷⁴⁰

et impliquant, à l'occasion, l'emploi de métonymies dérivées :

Une ligne au diapason

Mon regard

Le battement de mes artères¹⁷⁴¹

Ce dernier exemple dit assez combien le battement, que l'écriture poétique de Reverdy utilise volontiers pour isoler le cœur à la manière d'un oiseau, constitue une sorte de mouvement embryonnaire déjà métonymique en lui-même, et qu'il est possible d'isoler sur une synecdoque corporelle poétiquement appropriée : l'image des paupières battantes se prête bien grâce à l'étymologie à cet essaimage de l'image du cœur et participe ainsi à un éclatement du sujet.

¹⁷³⁷ « Soldats », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 54.

¹⁷³⁸ « D'un autre ciel », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 110.

¹⁷³⁹ « En avant », *La Balle au bond, Main d'œuvre*, p. 63.

¹⁷⁴⁰ « Le sang plus clair », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 94.

¹⁷⁴¹ « Sur les dix doigts », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 81.

L'utilisation de cette synecdoque corporelle des paupières relève en effet d'un processus à plusieurs degrés : l'installation d'un réseau synecdochique associé à un mouvement particulier — le battement, la palpitation — engendre une transposition de ce mouvement caractéristique dans le monde imaginaire. Ce travail poétique ne consiste plus à transformer l'image de la paupière en métaphore comme lorsque celle-ci est comparée à l'horizon vespéral ; il s'appuie sur des jeux de correspondances :

Puis, ce sont des paupières qui se ferment, des nuages qui passent¹⁷⁴².

Il pleut et tes paupières brillent¹⁷⁴³

qui mettent en valeur cette palpitation essentielle :

Tous les doigts, toutes les feuilles d'arbres, toutes les paupières remuent¹⁷⁴⁴.

à partir de laquelle s'opère une possible pluralisation du lieu du sujet :

Le ventre des nuages palpitants
dans la lumière¹⁷⁴⁵

Dans le ciel et dans chaque étoile brûlante
Où palpite un portrait que tout le monde ne voit pas
Une autre voix¹⁷⁴⁶

Cette dernière image semble affranchir totalement le sujet d'un lieu donné : elle donne lieu à une rêverie d'éternité que conférerait un battement immatériel ainsi détaché du corps. C'est bien, en définitive, par une telle propagation de la palpitation cardiaque et oculaire, physiologiquement distinctes mais poétiquement identiques, que l'écriture poétique reverdyenne imagine une désinsertion du sujet de son lieu. L'éclatement du moi par le jeu des synecdoques libère ainsi le sujet de la spatialité et l'inscrit dans le monde imaginaire par la seule force vitale d'une palpitation dépourvue de tout support organique :

Tous ces feux détachés des bois du firmament. Et tous les rêves morts qui palpitent encore¹⁷⁴⁷.

L'émancipation du battement grâce à l'image des paupières incite à questionner la portée d'autres représentations synecdochiques, aux résonances peut-être plus secrètes, qui participent de cet éclatement du lieu du sujet. Parmi celles-ci figure le motif de l'*aile* dont on compte plus de cent-cinquante occurrences et qui appartient également de plein droit à cette

¹⁷⁴² « Au bout de la rue des astres », *La Balle au bond*, *Main d'œuvre*, p. 52.

¹⁷⁴³ « Dehors », *Cale sèche*, *Main d'œuvre*, p. 473.

¹⁷⁴⁴ « Dehors », *Flaques de verre*, p. 51.

¹⁷⁴⁵ « Paysage à bêtes », *Sources du vent*, *Main d'œuvre*, p. 96.

¹⁷⁴⁶ « Peut-être moi », *Sources du vent*, *Main d'œuvre*, p. 179.

¹⁷⁴⁷ « Messenger de la tyrannie », *Flaques de verre*, p. 27.

métonymie de la palpitation. L'aile, par définition, bat et peut constituer sans difficulté un avatar du cœur au même titre que la paupière dont elle est parfois rapprochée :

La paupière sous l'aile, prunelle du couchant¹⁷⁴⁸

Le carton blanc au mur

c'est l'ovale d'un œil
dont la paupière nous fait signe¹⁷⁴⁹

L'aile ne se laisse cependant pas réduire à ce mouvement de battement et sa signification symbolique est plus complexe. Si elle ne constitue pas, *a priori*, une synecdoque humaine, elle n'en assume pas moins une fonction métaphorique qui lui permet, au même titre que la main qui est « peut-être le plus complet résumé de l'homme, de sa personnalité totale »¹⁷⁵⁰, d'être assimilée à un élément du moi :

Il partait
Son bras était une aile¹⁷⁵¹

Si je parle de la tristesse et de l'angoisse qui m'étreignent quand je me laisse aller à penser à ceux que j'aime et qui sont loin, ailleurs, où je voudrais aller les retrouver d'un seul coup d'aile [...]¹⁷⁵²

qui, en l'occurrence, condenserait la capacité de chaque être à se déplacer librement :

Des mains ailées qui avançaient pour tout ouvrir¹⁷⁵³

Julia Husson observe, à propos du poème “ Le bruit des ailes ”, que l'aile ne devient clairement, dans l'esprit du lecteur, une métaphore de l'âme qu'à l'issue d'une complète lecture du poème¹⁷⁵⁴, mais si cette traduction métaphorique se retrouve dans d'autres textes :

Ici, les ailes intérieures déchirent de leurs battements la poitrine où brûle la flamme du départ¹⁷⁵⁵.

il n'en demeure pas moins vrai que la poésie de Reverdy offre une représentation plurivoque de cette synecdoque :

L'heure qui s'échappait ne bat plus que d'une aile¹⁷⁵⁶

La nuit vient battre la vitre éteinte de ses ailes¹⁷⁵⁷.

¹⁷⁴⁸ « Mélange d'ombres », *Flaques de verre*, p. 77.

¹⁷⁴⁹ « Esprit présent », *La Guitare endormie, Plupart du temps*, p. 297.

¹⁷⁵⁰ *En vrac*, p. 22.

¹⁷⁵¹ *Le Hachischin, Risques et périls*, p. 35.

¹⁷⁵² « Bloc-notes 39-40. Début de la guerre — avant le désastre ». *L'Ire des vents* n° 5, 1982, p. 26.

¹⁷⁵³ « X », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 334.

¹⁷⁵⁴ « In “ Etape ” we are ever conscious of the starry night above a dying man, revolving about his head, through the careful placing at intervals during the poem of images, not descriptions [...]. The same procedure is used in the poem “ Aile ”, where the image of the bird-soul becomes clear only at the end, when we ourselves have linked the first mention of wings (« Les ailes noires se balancent ») with the last (« Et l'oiseau sans forme est parti / L'Ame aux ailes trop courtes / On a détruit le nid ») although the poet himself has not connected them for us (Julia Husson, « Pierre Reverdy and the “ Poeme-Objet ” », art. cit., p. 29).

¹⁷⁵⁵ « Les blancs déserts de l'immortalité de l'âme », *Flaques de verre*, p. 169.

¹⁷⁵⁶ « Ronde nocturne », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 183.

¹⁷⁵⁷ « Sous l'oiseau sombre », *La Balle au bond, Main d'œuvre*, p. 51.

Ces deux derniers exemples attirent l'attention sur un élément commun à de nombreuses figurations d'ailes isolées : en tant que possible synecdoque corporelle, l'aile constitue un symbole de la liberté d'aller, de l'absence de lieu d'attache. Le « je » poétique de « Déroute » est « sans espoir et sans ailes »¹⁷⁵⁸ lorsqu'il avoue son incapacité à maîtriser sa relation au monde. C'est cet élément sémique que Reverdy met le plus souvent en valeur lorsqu'il recourt à l'image de l'aile, la déconnecte de toute représentation humaine et la représente, le plus souvent au singulier, comme un être ou une chose autonome, impossible à saisir, en l'associant volontiers au verbe *passer* ou à des expressions similaires :

Plus bas se contenter des plus maigres rayons
 Au passage émouvant d'une aile¹⁷⁵⁹
 L'aile qui bat frôle le toit qui penche¹⁷⁶⁰
 Le bruit qui vient
 l'aile qui passe¹⁷⁶¹
 Le ciel noir devient plus petit
 Les ailes frôlent sur le toit
 Le vent est arrêté plus bas¹⁷⁶²
 Un coup d'aile brutal passe dans les allées¹⁷⁶³

L'aile condense donc une capacité à se mouvoir, un déplacement potentiel, qui n'est pas moins métonymique du sujet que l'incessante palpitation, synonyme de vie comme elle :

Dans la rue plus de vie plus d'aile¹⁷⁶⁴

L'image de l'aile, analysée par Gilbert Durand pour qui elle est « l'outil ascensionnel par excellence »¹⁷⁶⁵, traduit toujours un désir d'élévation, de sublimation, de transcendance. Bien qu'elle apparaisse comme une conséquence consciente de la rêverie du vol, elle est pour Bachelard « l'origine d'innombrables métaphores de l'expansion »¹⁷⁶⁶. Bachelard esquisse dès le deuxième chapitre de *L'air et les songes* une « poétique des ailes », qui apparaît en fait plus souvent comme une poétique des oiseaux, mais les deux exemples de textes tirés des œuvres de Marceline Desbordes-Valmore et Jean Tardieu que cite Bachelard n'en attirent pas moins l'attention sur un aspect métaphorique intéressant de l'oiseau : son vol traduit parfois une libération du lieu du moi, une éclosion où « la puissance intime du vol »¹⁷⁶⁷ autorise toute une rêverie de l'affranchissement des limites du corps.

¹⁷⁵⁸ « Déroute », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 331.

¹⁷⁵⁹ « En attendant », *La Guitare endormie, Plupart du temps*, p. 277.

¹⁷⁶⁰ *La maison seule, La Peau de l'homme*, p. 177.

¹⁷⁶¹ « Coup d'aile », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 170.

¹⁷⁶² « Pendant la nuit », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 174.

¹⁷⁶³ « Marche », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 174.

¹⁷⁶⁴ « Cran d'arrêt », *Bois vert, Main d'œuvre*, p. 519.

¹⁷⁶⁵ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.*, p. 144.

¹⁷⁶⁶ Gaston Bachelard, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement, op. cit.*, p. 89.

¹⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 92.

Reverdy respecte l’imaginaire de l’aile et l’utilise dans le cadre d’une poétique de fragmentation du sujet, condensant sur cet élément synecdochique un mode de relation au monde — la liberté d’aller et de venir — mais en l’infléchissant. Le poème “ L’aile facile ”, dans *Ferraille*, surprend par une graphie très aérée et un ton quelque peu doucereux, avec ses hexamètres réguliers, qui tranche avec les quatre poèmes qui le précèdent. Le titre suggère une soudaine capacité à s’élever, à maîtriser sa relation au monde — alors que le recueil est entièrement placé sous le signe de la défiance et de l’impuissance esthétique — mais le texte n’en subit pas moins une cassure à partir du treizième vers dont la construction heurtée, avec ses neuf syllabes et ses scansions répétées, détruit ce fragile équilibre :

Mort mords les moulures du remords¹⁷⁶⁸

L’aile est en effet aussi l’enjeu d’un travail poétique par lequel la portée métaphorique du signifié est gauchie. De là l’image d’une aile qui « craque »¹⁷⁶⁹, l’évocation d’ailes « cassées »¹⁷⁷⁰, « chargées »¹⁷⁷¹ ou qui « pendent »¹⁷⁷² et qui perdent par conséquent leur liberté de mouvement, radicalement niée lorsque les ailes sont « prises » :

Les ailes sont restées prises, entre les volets clos. C’est un énorme oiseau
qui se débat pour fuir ou la nuit qui tire sur les gonds¹⁷⁷³.

La cloison penche et l’aile est prise¹⁷⁷⁴

Dans un poème du *Chant des morts*, Reverdy isole à ce point la synecdoque qu’il l’anthropomorphise discrètement, procédant par anaphore à une accumulation de traits humains qui font comprendre différemment l’expression « voler bas » comme s’il s’agissait d’un choix d’adaptation à un monde hostile :

Les ailes surchargées d’affronts et de murmures
Les ailes sourdes
Les ailes volant bas¹⁷⁷⁵

L’étymologie nous enseigne que le substantif *aile* provient du latin *ala,ae* qui renvoie non seulement à l’aile proprement dite mais aussi à l’*aisselle* et plus généralement au concept d’*aile au sens technique* (aile d’une armée ou d’un bâtiment). La racine indo-européenne **aks-* d’où le mot est issu a engendré un double sémantisme, donnant *essieu* ou *axe* à partir du latin *axis*, et qui fait voir l’aile comme une forme particulière de jointure, d’axe de jonction. Cet élément sémique est particulièrement bien mis en valeur dans un passage du poème

¹⁷⁶⁸ « L’aile facile », *Ferraille, Main d’œuvre*, p. 336.

¹⁷⁶⁹ « La voix lointaine », *Sources du vent, Main d’œuvre*, p. 109.

¹⁷⁷⁰ « Messager de la tyrannie », *Flaques de verre*, p. 27.

¹⁷⁷¹ « Le magasin monumental », *La Guitare endormie, Plupart du temps*, p. 285.

¹⁷⁷² « Pièges du vent », *Flaques de verre*, p. 53.

¹⁷⁷³ « Là ou là », *La Balle au bond, Main d’œuvre*, p. 60.

¹⁷⁷⁴ « Au cercle qui ferme les yeux », *Sources du vent, Main d’œuvre*, p. 197.

¹⁷⁷⁵ « A voix plus basse », *Le Chant des morts, Main d’œuvre*, p. 429.

“ Piéton ” où l’image d’une « aile (qui) s’incline » provoque un enchaînement de mécanismes, suivant un déterminisme inexplicable rendu sensible par la parataxe :

Les tringles qui se tendent donnent le mouvement
L’aile s’incline
 La poussière est devant
Ce sont des voitures qui s’en retournent dans le vent
 On ne sait pas ce qui va se passer
 Les roues tournent
 L’orage éclate¹⁷⁷⁶

Nous avons pu observer comment le vocabulaire de la poésie reverdyenne parvenait à instaurer une topologie poétique particulière, faite d’abris, de pièges, d’écueils, de limites, et qui semble requérir un effort d’adaptation permanent. Que l’image métonymique de l’aile suggère une liberté totale de déplacement, d’affranchissement du lieu ou soit au contraire comme la figuration pathologique d’un moi ne parvenant qu’avec peine à se libérer d’une relation aliénante au monde, elle apparaît bien comme une des traductions privilégiées d’un sujet dont les points d’ancrages deviennent pluriels, ou, plus exactement, dont les points d’ancrage ont été pluralisés, différenciés, inscrits en profondeur par un monde poétique protéiforme. L’aile suggère ainsi par la multiplicité de ses figurations un éclatement du lieu du sujet non plus, cette fois, par la seule force vitale du battement mais par la capacité du sujet à distribuer son être par le seul jeu du mouvement.

¹⁷⁷⁶ « Piéton », *Les Jockeys camouflés, Plupart du temps*, p. 263.

3./ Polyphonies et jeux d'allocutions

Ils sont deux sur le chemin tournant. On ne sait pas exactement si l'un n'est pas l'ombre de l'autre, et s'ils sont trop unis, trop liés l'un à l'autre, enlacés trop étroitement l'un à l'autre. Mais ils sont deux marcheurs qui s'éloignent sur le chemin tournant¹⁷⁷⁷.

Si la multiplication des synecdoques corporelles pluralise ostensiblement le lieu du sujet, la langue elle-même demeure l'enjeu privilégié d'un vrai travail poétique où se réalise aussi une remise en cause similaire. Le langage autorise en effet une « construction du sujet lyrique » en un « croisement de plusieurs voix »¹⁷⁷⁸ qui, dans la mesure où il suscite « une interrogation sur la possibilité même de parler subjectivement, à titre individuel », mine l'idée suivant laquelle le sujet lyrique devrait être assigné en un point d'ancrage donné, et révèle par des jeux langagiers spécifiques un véritable lieu éclaté.

La distribution spatiale du sujet ne relève donc plus d'une représentation directe de cet éclatement mais d'une pratique langagière qu'Odysseus Elytis considère comme une transposition des trouvailles cubistes dans le domaine de la plastique. Relevant chez Reverdy « son goût pour les plans qui s'interpénètrent, l'expression qui répond à deux sens parallèles, le passage de la première à la troisième personne »¹⁷⁷⁹, il attire ainsi l'attention sur certains traits constants d'une écriture poétique qui semble avoir anticipé les acceptions les plus modernes du concept de sujet lyrique.

Le sujet reverdyen ne se laisse en effet saisir que grâce à des « modalités spécifiques d'inscription »¹⁷⁸⁰ qu'il est possible de cerner, justement, à partir des ambivalences fondamentales que cette écriture lui fait subir sur le plan spatio-temporel. Le « je » poétique reverdyen « s'effectue » dans la multiplicité de ses points d'ancrage, et se prête à ce que Jean-Michel Maulpoix nomme une nouvelle « quatrième personne du singulier », non seulement en raison des « figurations topologiques de son moi dont la carte d'identité se métamorphose en atlas géographique »¹⁷⁸¹ — propos qui renvoient assez justement aux procédés poétiques que nous avons rencontrés jusqu'ici — mais aussi et surtout parce que « le travail de la langue

¹⁷⁷⁷ *Le Dialogue secret, La Peau de l'homme*, p. 191.

¹⁷⁷⁸ Dominique Rabaté, « Énonciation poétique, énonciation lyrique », in Dominique Rabaté (sous dir.), *Figures du sujet lyrique*, op. cit., p. 67.

¹⁷⁷⁹ Odysseus Elytis, « Pierre Reverdy entre la Grèce et Solesmes », art. cit., p. 80.

¹⁷⁸⁰ Dominique Rabaté, « Énonciation poétique, énonciation lyrique », art. cit., p. 66.

¹⁷⁸¹ Jean-Michel Maulpoix, « La quatrième personne du singulier : esquisse de portrait du sujet lyrique moderne », in Dominique Rabaté (sous dir.), *Figures du sujet lyrique*, op. cit., p. 153.

l'écarte toujours davantage de la subjectivité d'où il provient »¹⁷⁸², travail principalement fondé chez Reverdy sur des énonciations polyphoniques et des jeux d'allocutions qui en brisent l'unité énonciative.

5.3.1./ Polyphonies.

Parce qu'elle cultive une image diffractée du corps, qu'elle le disperse, l'écriture reverdyenne semble parfois exprimer par là même un profond malaise du sujet, lié à cette « difficulté à donner une unité corporelle à son être »¹⁷⁸³ qui serait celle d'un « moi blessé »¹⁷⁸⁴ incapable de surmonter les contradictions que recèle toute individualité. Commentant l'apologue du *Livre de mon bord* où se dit la présence d'une sensibilité d'enfant dans une pensée adulte, Pierre Leyris parle de la « persistance d'un moi déchiré »¹⁷⁸⁵ qui expliquerait cette dualité insurmontable et dont nous devrions rechercher une transposition poétique dans les additions de points de vue contradictoires, inhérents au moi, comme dans ce poème de *Grande nature* :

A ce point culminant c'est un oiseau qui se perche et qui chante

Et sa parole a pris le sens du vent
la direction des îles

Mais aucun geste de menace ne le ferait partir

*
* *

L'Arc qui entoure ce paysage sinistre et désolé
perd sa couleur

Je crois qu'il s'use

*
* *

Et si tout ce que j'ai vu m'avait trompé
S'il n'y avait rien derrière cette toile
qu'un trou vide
Ce qui me rassure un peu c'est que je pourrais toujours me retenir aux bords
Garder la rampe
Et laisser sur la terre un léger souvenir
Un geste de regret
Une amère grimace
Ce que j'aurai mieux fait¹⁷⁸⁶

L'emploi conjugué de l'indicatif et du conditionnel provoque des ruptures de ton où le discours passe du constat à l'interprétation, puis au doute et à l'angoisse, et justifie ce concept

¹⁷⁸² *Ibid.*, p. 154.

¹⁷⁸³ André Colombat, « L'Écriture et l'espace du "je" dans la poésie de Pierre Reverdy », art. cit., p. 48.

¹⁷⁸⁴ Pierre Leyris, « "Le Livre de mon bord" », *Pierre Reverdy 1889-1960, op. cit.*, p. 58.

¹⁷⁸⁵ *Ibid.*, p. 59.

¹⁷⁸⁶ « Détresse du sort », *Grande nature, Main d'œuvre*, p. 18.

musical de polyphonie — « on aimerait pouvoir dire une monodie polyphonique »¹⁷⁸⁷ déclare Lucienne Cantaloube-Ferrieu à propos du *Chant des morts* — qui rend compte d'un ensemble cohérent mais constitué de voix différentes, de « différents niveaux de voix » que la typographie a manifestement parfois pour fonction de rendre visible¹⁷⁸⁸. Le discours tend ainsi, en apparence, à se désunifier, à exprimer directement une pluralité de points de vue qui constituent ainsi autant de « déplacements énonciatifs » caractéristiques de la poésie moderne¹⁷⁸⁹, qui morcellent le sujet lyrique sans le renier. En soi, le procédé n'est pas nouveau et constitue une contestation de l'unité du sujet lyrique éprouvée dès le XIX^{ème} siècle, chez Jules Laforgue par exemple, dont *Les Complaintes* sont aussi construites comme une « polyphonie » où « la disparition d'une source unique d'énonciation » engendre une « expression [...] multiple, hétéroclite, contradictoire »¹⁷⁹⁰.

Julien Lanoë observe un effet similaire sur l'ensemble du recueil *Sources du vent* : « rien n'est (...) plus contrasté, observe-t-il à propos du ton des poèmes, que les différents registres de cette voix : elle exprime tour à tour le désabusement et l'espoir aveugle, un silence passionné succède à une amertume éclatante, des imprécations terribles s'effacent devant une douceur explorée »¹⁷⁹¹ et réalise ainsi une diffraction du sujet qui n'est pas moins efficace, par exemple, que celle de « l'être langagier du narrateur » baudelairien du *Spleen de Paris* qui « se clive en différents codes, tons et modes d'énonciation » réalisant une « véritable *dis-location* du sujet, par quoi, l'origine et l'identité narratrices étant ainsi brouillées, ce dernier se disperse »¹⁷⁹².

Le procédé est différent mais tout aussi net, au début de ce poème de *Flaques de verre*, lorsque la remémoration subjective d'une sorte de rêve, énoncée à la première personne du singulier, provoque l'immersion dans la scène et annule ainsi la mise à distance initiale créée par des modalisations répétées :

¹⁷⁸⁷ Lucienne Cantaloube-Ferrieu, « *Le Chant des morts* », *Centenaire de Pierre Reverdy*, op. cit., p. 197.

¹⁷⁸⁸ « *Typography is used throughout Les jockeys camouflés et Période hors-texte in a manner reminiscent of Mallarmé, although without that poet's symbolist ontology. Reverdy's manipulation of type of different sizes appears to be an attempt to render visually different levels of voice, to indicate breathing and pauses, and to connect into clusters of meaning the concepts suggested by the images and fractured observations.* » (La typographie est utilisée tout au long des *Jockeys camouflés et Période hors texte* comme en souvenir de Mallarmé, mais sans l'ontologie symboliste de ce poète. L'usage par Reverdy de différentes dimensions apparaît comme une tentative de rendre visible différents niveaux de voix, d'indiquer les respirations et les pauses, et de traduire par des assemblages cohérents de mots les concepts que suggèrent les images et les observations parcellaires) (Richard Louis Hattendorf, « Piracy proves the difference : Pierre Reverdy's *Les Jockeys camouflés et Période hors texte* », *Dalhousie French Studies* (Halifax), vol. 20, printemps-été 1991, p. 43.

¹⁷⁸⁹ Dominique Rabaté, « Énonciation poétique, énonciation lyrique », art. cit., p. 75.

¹⁷⁹⁰ Daniel Grojnowski, « Jules Laforgue et "le monde changeant des phénomènes" », *Le Sujet lyrique en question*, textes réunis et présentés par Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé, *Modernités* n° 8, Presses universitaires de Bordeaux, 1996, p. 133-134.

¹⁷⁹¹ Julien Lanoë, « *Sources du vent ; Pierres blanches ; Risques et périls* par Pierre Reverdy », *La Nouvelle Revue Française*, n° 218 (novembre 1931), p. 812.

¹⁷⁹² Jean-Pierre Moussarin, « Vers la ruine du poétique », *Le Sujet lyrique en question*, op. cit., p. 112.

Je crois me rappeler qu'en comptant bien il n'y avait pas plus de douze numéros sur la façade. Et même je revois le deux un peu plus à droite que les autres. Écrit à la main, une grande main que je n'aurais pas voulu voir reparaître, il semblait vouloir franchir la haie vive du balcon comme un cheval cabré. Le deux ! Tous les autres se détachaient moins bien. Mais il y avait encore le visage immobile derrière le volet et la prunelle bleue qui restait indécise.

Tout à coup une clarté nouvelle détourna l'attention des passants. Une porte s'ouvrait, au fond de l'avenue le ciel se détendait et le vent qui venait de l'autre côté du sol, faisait flotter les franges des tentures¹⁷⁹³.

Le texte liminaire du dernier recueil de Reverdy, *La Liberté des mers*, propose une illustration particulièrement nette d'un moi polyphonique, alors même que le « je » s'efface progressivement au fur et à mesure de l'ordre des poèmes tel que l'avait établi Reverdy. Ce texte liminaire — au statut au demeurant indéfinissable —, véritable adresse au lecteur et programme du recueil dont il reprend le titre, ne comporte pas moins de seize occurrences du pronom personnel de la première personne, donnant ainsi une tonalité très subjective à un texte où dominent les références à un vécu imaginaire ou réel. Le discours y est d'une grande labilité dans la mesure où sont tout à tour utilisés l'adresse à autrui :

Quoi ! ça vous étonne ce gaspillage entre tant de blessures ?¹⁷⁹⁴

A vous de jouer¹⁷⁹⁵.

— Vous voulez quoi ? Gagner ou perdre la partie — le temps qui règne ou l'éternité qui s'étire ?¹⁷⁹⁶

la référence à une éthique personnelle :

Moi, ça m'est bien égal, je ne tiens pas plus à l'éclat du métal qu'à la nuit¹⁷⁹⁷.

Pourtant ça m'ennuierait certainement beaucoup de choquer ceux que j'aime par ce que je sens plus que par ce que je pense¹⁷⁹⁸.

l'appel à des pseudo-souvenirs personnels :

J'ai connu autrefois un homme [...]¹⁷⁹⁹

Il me dit — Vous comprendrez, j'en suis sûr, si je vous avoue que [...]¹⁸⁰⁰

l'affirmation d'une sincérité absolue :

Je sens peut-être très mauvais et pense sans doute de même — c'est-à-dire fort mal [...]. Mais, ici, je pense surtout à ce qui pourrait bien rester d'un homme trop enclin à confier le poids de sa totale destinée au sort toujours douteux de ce qu'il a pu peindre ou écrire¹⁸⁰¹.

¹⁷⁹³ « Numéros vides », *Flaques de verre*, p. 145.

¹⁷⁹⁴ « La Liberté des mers », *La Liberté des mers*, p. 41.

¹⁷⁹⁵ *Ibid.*

¹⁷⁹⁶ *Ibid.*

¹⁷⁹⁷ *Ibid.*

¹⁷⁹⁸ *Ibid.*, p. 42.

¹⁷⁹⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰⁰ *Ibid.*

¹⁸⁰¹ *Ibid.*

Mais ce que je veux dire [...] ¹⁸⁰²

En même temps, l'écriture cultive l'ambivalence du sujet lyrique en faisant alterner deux postures contradictoires, celle d'un « je » poétique volontiers impersonnel, instance énonciative repensant le monde par les procédés langagiers les plus évidents, comme au tout début du texte :

Murmures entre les quatre murs aux gouttes de sang des épines, comme en allant cueillir des mûres dans les sentiers gonflés de remords et d'espoir aux risques des pentes peu sûres ¹⁸⁰³.

ou bien, au contraire, celle du poète lui-même, parlant sans détour de la difficulté de la création littéraire :

Mais je mesure... la distance infinie qui sépare tout ce qui n'a pas encore été dit du peu que l'on est parvenu à passer au laminoir de la littérature — sans oublier tout le poids de sel, de sang et de génie qu'il a fallu pour dresser au-dessus du niveau du désert et comme sur un horizon de tir une seule silhouette d'envergure — un homme solide et réel [...] ¹⁸⁰⁴

ou en adoptant une position intermédiaire, indécidable :

Et les hommes — détachés de l'humanité par la mort comme les grains de sable des rochers par le flot tout aussi inlassable — s'en vont un à un fournir la matière anonyme des vastes étendues de l'éternel oublié ¹⁸⁰⁵.

Etienne-Alain Hubert parle justement d'un texte « où le moraliste (est) relayé par le poète » ¹⁸⁰⁶, dédoublant ainsi le sujet lyrique, procédé dont on peut trouver une équivalence dans *Le Voleur de Talan* où les courts textes qui séparent les chapitres, « écrits tantôt à la troisième personne, tantôt à la première, formulant soit un fait immédiat, soit une vérité générale, établissent une variété de relations entre l'individu et autrui, entre l'homme et le monde » ¹⁸⁰⁷.

Commentant Guillevic et tentant d'y caractériser la figuration du moi et du monde, Jean-Marie Gleize parlait d'un « domaine polylogue » caractérisé par le statut d'un « je » poétique qui « n'est jamais dans le poème qu'une série de places ou de pôles qu'il occupe provisoirement, successivement, alternativement, toujours essentiellement instable », dans une « parlerie généralisée » ¹⁸⁰⁸. L'écriture reverdyenne qui attribue au sujet un rôle plus déterminant n'en établit pas moins une relation aussi problématique, aussi instable sans doute mais en raison d'une multiplicité assumée de lieux, d'un éclatement du sujet qui tend à créer

¹⁸⁰² *Ibid.*, p. 43.

¹⁸⁰³ *Ibid.*, p. 41.

¹⁸⁰⁴ *Ibid.*, p. 41-42.

¹⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 43.

¹⁸⁰⁶ *La Liberté des mers, Sable mouvant et autres poèmes*, Paris, Flammarion, 1978. Notes d'Etienne-Alain Hubert, p. 146.

¹⁸⁰⁷ Renée Riese-Hubert, « Les fictions déformantes : une lecture du *Voleur de Talan* », art. cit., p. 317.

¹⁸⁰⁸ Jean-Marie Gleize, *Poésie et figuration*, op. cit., p. 220.

un domaine polyvalent, c'est-à-dire susceptible d'être appréhendé de plusieurs manières et suggérant ainsi un enchevêtrement de modes de relation.

5.3.2./ Fausse brisure de l'instance énonciative par jeux d'allocutions.

Le morcellement langagier du sujet est encore plus net lorsque le discours utilise alternativement la première, la deuxième ou la troisième personne, utilisant aussi bien le singulier que le pluriel. L'effet de distribution spatiale qui en résulte en est amplifié lorsque le « je » poétique manifeste un net retrait, comme dans *Les Ardoises du toit* ou dans un recueil immédiatement postérieur, *Etoiles peintes*.

Le procédé permet, par cette réduction à l'extrême du sujet de l'énonciation, une redistribution de ses lieux par le jeu des pronoms. Non seulement le pronom indéfini « on », éminemment ambigu, y supplée de manière récurrente la « carence de marques de l'énonciation »¹⁸⁰⁹, mais le « nous »¹⁸¹⁰ ou même le « tu »¹⁸¹¹ prennent pour ainsi dire le relais du « je » et proposent d'autres modalités d'emprise.

Cette dépossession de soi du sujet lyrique est construite de manière graduelle dans le poème « Une présence ». La multiplication des points de vue y est introduite dès le deuxième vers par l'emploi du « nous », qui s'indétérmine, au sixième vers, en un « on » plus diffus avant de subir une mutation plus nette vers le « vous » (vers 8), puis vers un « il » dont seuls les yeux, ce qui est évidemment significatif dans la mesure où ils suggèrent un regard latéral, sont nommés :

Si rien ne passe en marchant au delà
Si nous restons sur place
En regardant derrière
Ce qu'il y a
Si la terre est plus basse
On ne pourra pas revenir
Le chemin s'efface
Le vent qui souffle sur vos pas
Enlève leurs traces
La lumière brille au retour
Derrière les branches du jour
Ce sont les yeux de celui qui regarde¹⁸¹²

La dispersion des lieux est ici potentialisée par l'effet de perspective fuyante que traduisent les trois premiers vers, qui se concluent par les locutions « au-delà », « sur place »

¹⁸⁰⁹ Eliane Formentelli, « De la traversée du miroir à la main traversière : Pierre Reverdy et la peinture », art. cit., p. 381.

¹⁸¹⁰ Cf. « Grand'route », « Sur le talus », « Orage », « Le même numéro », etc., *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 168, 175, 188, 205.

¹⁸¹¹ Cf. « Façade », « Réclame », « Le soir », « Air », « Bêtes », « Rives », « La jetée », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 164, 165, 169, 186, 193, 194, 196.

¹⁸¹² « Une présence », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 296.

et « derrière », d'où cette impression de déspatialisation de l'existence que suggèrent ces textes écrits tantôt à la troisième personne, tantôt à la première, dont la voix parfois translative (deuxième personne) ou collective (première personne du pluriel) questionne en profondeur la place du sujet de l'énonciation et l'unicité du point de vue.

On songe ici à ce que la peinture avait commencé de faire dès le siècle dernier avec Cézanne et sa « mise en cause du sujet percevant »¹⁸¹³. Comme plus tard chez les cubistes, « la multiplicité des points de vue est délibérément introduite comme une volonté de détruire l'espace unique »¹⁸¹⁴, mais aussi comme la contestation de l'unité du sujet. Dans un poème de *Ferraille*, l'apparition soudaine de la deuxième personne, après une première séquence évoquant un éveil matinal, évoque quelque éclairage latéral brisant l'unité de l'ensemble, grâce à la force de l'adversatif *mais* qui ouvre le premier vers :

Mais toi tu règues sur les mirages du désert
Sur les temples glacés dans les nues millénaires
Quand les fards du sommeil s'éboulent dans la nuit¹⁸¹⁵

En fait, la cohésion spatiale du sujet serait préservée si ces jeux d'allocutions étaient perçus comme de simples adresses à autrui, n'exprimant que la stratégie d'adaptation d'un sujet lyrique dont le discours s'organiserait, à partir d'une position unifiée, en une série de modulations. Le fait est que la critique, quasi-unanimement, ressent au contraire ces changements de personne comme artificiels et les interprète comme les manifestations d'une pensée dissociative, cultivant les positions antinomiques et les luttes intimes.

Une telle lecture, cohérente vis-à-vis des autres traductions poétiques de l'éclatement du sujet, considère que la division du sujet lyrique reverdyen restitue l'existence d'un débat intérieur, selon une tradition poétique qui va de Villon à Musset¹⁸¹⁶. « Il n'y a qu'un seul sujet »¹⁸¹⁷, estime Marie-Josée Bataille à propos de *Ferraille*, et Jacques Gaucheron observe : « Il arrive que quelqu'un soit tutoyé qu'on ne connaît pas, c'est peut-être le poète qui se parle, ou bien se trouve interpellée une absence¹⁸¹⁸ ».

Commentant le poème « La tête pleine de beauté »¹⁸¹⁹, Michel Collot fait observer que « le sujet même qui s'exprime ici n'a pas d'identité stable ni définissable. La première personne fait bientôt place à la seconde, par laquelle le poète semble d'abord s'adresser à lui-même [...]. Mais plus le texte avance, plus cette seconde personne s'avère différente du poète,

¹⁸¹³ Bernard Bachelet, *L'Espace*, coll. « Que sais-je ? », P.U.F., 1998, p. 100.

¹⁸¹⁴ *Ibid.*

¹⁸¹⁵ « Attente », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 350.

¹⁸¹⁶ Cf. François Villon, « Ballade » dite « débat du cuer et du corps de Villon », *Poésies complètes*, éd. Claude Thiry, Le Livre de Poche, coll. Lettres gothiques, 1991, p. 301.

¹⁸¹⁷ Marie-Josée Bataille, « Essai de réflexion psychanalytique sur deux poèmes de *Ferraille* », *Centenaire de Pierre Reverdy, op. cit.*, p. 414.

¹⁸¹⁸ Jacques Gaucheron, « Le face-à-face avec le vide », art. cit., p. 12.

sans pouvoir cependant être identifiée avec certitude »¹⁸²⁰. Quant à Lucienne Cantaloube-Ferrieu, parlant du *Chant des morts*, elle estime que la présence obsédante d'un « tu » n'est qu'un « dédoublement probable du moi dans bien des cas¹⁸²¹ ».

C'est donc avant tout la présence de la deuxième personne du singulier qui est manifestement perçue comme poétiquement significative et problématique, sans doute parce qu'elle cristallise de manière immédiate une dualité, une situation d'opposition qui est en même temps une situation de complémentarité. Si nous revenons aux poèmes des *Ardoises du toit*, nous pourrions constater que des effets poétiques de distinction accompagnent fréquemment l'apparition du « tu ». Ils peuvent consister dans le déclenchement d'échos rimiques, comme dans “ La jetée ” où chaque occurrence de la deuxième personne est mise en valeur par des rimes plates :

Les étoiles sont derrière le mur
Dedans saute un cœur qui voudrait sortir
Aime le moment qui passe
A force ta mémoire est lasse
[...]
Tu restes là
Tu regardes ce qui s'en va
Quelqu'un chante et tu ne comprends pas
La voix vient de plus haut
L'homme vient de plus loin
Tu voudrais respirer à peine
Et l'autre aspirerait le ciel tout d'une haleine¹⁸²²

ou bien encore en la condensation de l'emploi de la deuxième personne du singulier sur une seule partie du texte, comme dans “ Vue d'autrefois ” où deux vers, au centre du poème, séparent deux séquences nettement opposées, la première relevant du « je » poétique tandis que l'autre est exclusivement tournée vers le « tu » :

Les traits de ton visage s'écartent
Un autre vient
Le front vieilli qu'avait caché ta main
Enfin la voix qui parle
Un enfant qui courait ne te rappelle rien
Et celui qui s'en va là-bas
Tes lèvres tremblent
Dans un pays lointain et noir
Tu lui ressembles¹⁸²³

et plus encore dans “ Visage ”, où le « tu » résultant d'une addition de métonymies n'apparaît que sur les cinq premiers vers, au moyen d'un accent situé à chaque fois sur l'avant-dernière syllabe comme pour en affirmer la présence :

¹⁸¹⁹ « La tête pleine de beauté », *Flaques de verre*, p. 171.

¹⁸²⁰ Michel Collot, « Le lyrisme de la réalité », *Europe, op. cit.*, p. 41. Repris dans *La matière-émotion, op. cit.*, p. 213.

¹⁸²¹ Lucienne Cantaloube-Ferrieu, « Le Chant des morts », art. cit., p. 197.

¹⁸²² « La jetée », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 196.

Il sait à peine d'où tu viens
Malgré la ride qui te marque
Malgré ces traces sur tes joues
Et les mouvements de tes mains
Il ne veut pas que tu t'en ailles¹⁸²⁴

De tels procédés créent pour ainsi dire des espaces secondaires, d'autres lieux éventuels, dont l'altérité est assez nette, à partir de ce lieu initial qu'assoit le poème et tel que l'inaugure l'instance énonciative. L'allocutaire semble parfois signaler lui-même l'existence d'un lieu différent au moyen de signes :

Dans l'air il y avait un mouchoir
Et tu faisais des signes
Ta main sortait sous la manche du soir¹⁸²⁵
Et les signes que font tes doigts¹⁸²⁶

jusqu'à faire imaginer un nouveau point d'ancrage organisant le paysage imaginaire, comme le suggère cet alexandrin dont l'effet est souligné par la profonde unité phonique rassemblant fricatives sonores et dentales :

Au timbre de ta voix le ciel tiède se vide¹⁸²⁷

À cette ouverture du « je » poétique à d'autres espaces, il faut opposer la diffraction de l'instance énonciative pratiquée dans des recueils plus tardifs tels que *Ferraille*, où le morcellement lié à l'emploi de la deuxième personne du singulier revêt un aspect nettement plus dialectique et semble ne renvoyer qu'au seul sujet. *Ferraille* est avant tout le lieu d'un soliloque, et l'unique voix poétique semble parfois recouvrer son identité dans toute sa complexité. L'altérité du « tu » est ainsi brusquement remise en question à l'occasion de comparaisons identificatrices. C'est le cas lorsque le poète lui superpose l'image de son propre cœur, enfermé au plus profond de son être, disant combien cet allocutaire lui est secret et personnel :

Et toi plus emmuré que mon cœur au repos¹⁸²⁸

La séquence finale de " Cascade ", isolée du reste du poème, développe toute une rêverie de l'identification à l'autre. L'allocutaire n'apparaît qu'à la fin, par la synecdoque de la bouche, suggérant aussitôt l'imminence d'un rapprochement fusionnel en raison de sa proximité avec les « yeux » du « je » poétique mais aussi par l'attribution d'un lien visuel,

¹⁸²³ « Vue d'autrefois », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 226.

¹⁸²⁴ « Visage », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 230.

¹⁸²⁵ « Une éclaircie », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 180.

¹⁸²⁶ « Air », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 186.

¹⁸²⁷ « Cortège », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 231.

¹⁸²⁸ « Lendemain de saison », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 348.

créé par la dissociation « lumière de ta bouche » :

J'ouvre mon corps au soleil pétillant
J'ouvre mes yeux à la lumière de ta bouche
Et mon sang pour le tien dans l'ornière du temps
A grands traits notre vie coule de roche en roche¹⁸²⁹

Le rapprochement devient confusion sur les deux derniers vers, parachevant le processus d'identification du « je » et du « tu » : à l'image des sangs mêlés, qu'intensifie le chiasme phonique portant sur les accents du vers / ã / je / je / ã / succède l'expression « notre vie » qui renvoie à une existence commune.

Le « je » poétique amorce ainsi une prise de conscience, au terme de laquelle il n'ignore plus qu'il s'invente des allocutaires pour sortir de sa condition initiale. Ainsi, dans “ Fonds secrets ”, Reverdy isole, par le même procédé de mise en relief grâce à un découpage séquentiel, une séquence de quatre vers dans laquelle s'amorce un mouvement non pas de diffraction mais de reconstitution :

Les plombs de la chaleur s'écrasent sur la peau
Avec les épines du jour la pensée surmonte sa fièvre
Le bol du jour déborde au tremblement de la main qui s'étire
Et la joie du retour illumine ton front¹⁸³⁰

Les trois premiers vers n'évoquent que des synecdoques du corps humain — la peau, la main, la pensée (par extension) — et ces synecdoques sont anonymes, car désignées par l'article défini. Ces éléments sont situés dans le cadre d'une scène matinale suggérée par l'image des « épines du jour » et de « la main qui s'étire » appartenant à quelque dormeur. Or, à partir de ces synecdoques éparses, le langage poétique reconstitue un « tu » qui réapparaît pleinement au quatrième vers. La marque du possessif pour désigner le front, l'évocation d'un retour, tout ici suggère une sorte de résurrection poétique qui, associée à l'évocation de l'aube, forme une isotopie de la naissance.

Dans ce texte où le « je » poétique imposait sporadiquement sa présence :

Le noir me suit entre les doigts agiles de la nuit
[...]
Avec moi sous le vent perfide
Et le cœur désuni¹⁸³¹

le sujet s'est littéralement fabriqué un « tu » au cœur même de la poésie, investissant de la sorte un lieu secondaire qui détruit cette définition du lieu qui serait « le là d'un être comme l'espace est le là de tous »¹⁸³². Dans la poésie reverdyenne, le sujet dispose en définitive de plusieurs « là ».

¹⁸²⁹ « Cascade », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 353.

¹⁸³⁰ « Fonds secrets », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 358.

¹⁸³¹ *Ibid.*, p. 358.

¹⁸³² André Comte-Sponville, *Dictionnaire philosophique*, coll. “ Perspectives critiques ”, P.U.F., 2001, p. 344.

Cette « multiplicité dialoguante » des pronoms personnels, ces « variations pronominales »¹⁸³³ forment « une voix tour à tour, et parfois simultanément, une et multiple »¹⁸³⁴. Ces procédés manifestent aussi une évolution sensible de l'écriture reverdyenne vers une assomption plus nette de l'éclatement du lieu du sujet, que les jeux d'allocutions de *Ferraille* ou du *Chant des morts* clivent parfois de manière exacerbée.

Ainsi, dans le poème « Chemin perdu — piste d'envol », dont le seul titre fait percevoir d'emblée un tel clivage, la distribution binaire des pronoms personnels recoupe une division spatiale tout aussi radicale. Dès les deux premiers vers, l'éclatement du lieu se dit par une antinomie complexe, faisant appel aux notations de mouvement, de couleur ou de matière :

Je me suis étendu sous les piliers de cendre
Et tu t'es élevé sur des colonnes d'or¹⁸³⁵

que les deux vers suivants accentuent encore, opposant la profondeur maximale des « gouffres du malheur » à un ciel « dépassé » :

Aux gouffres du malheur je ne peux plus descendre
Le ciel est dépassé
Il surplombe la mort¹⁸³⁶

et dont on retrouve plus loin les échos :

Cherche dans le soleil
Cherche dans les ténèbres¹⁸³⁷

Il n'en demeure pas moins que ces deux derniers vers, joignant les contraires, attribuent à cet allocutaire tout l'espace qui apparaît davantage, à la fin du poème, comme un espace qui se subdivise intérieurement :

Et cherche dans ton cœur un impossible écho
Vers les traînées d'ennui de l'exil en toi-même
Plus haut¹⁸³⁸

L'éclatement du sujet en des lieux distincts, qui revêt ici un aspect douloureux, ressemble à une quête d'identité. Peut-être est-ce ainsi qu'il faut comprendre ce titre — et ce poème — étranges, qui semble vouloir valoriser une constante mise à distance de soi, une construction multipolaire du sujet.

En subordonnant ainsi la forme du discours à la relation du sujet au monde, l'écriture poétique de Reverdy évoque curieusement, en adoptant la pertinence métaphorique de ce

¹⁸³³ Lucienne Cantaloube-Ferrieu, « *Le Chant des morts* », art. cit., p. 196.

¹⁸³⁴ *Ibid.*, p. 198.

¹⁸³⁵ « Chemin perdu — piste d'envol », *Le Chant des morts, Main d'œuvre*, p. 413.

¹⁸³⁶ *Ibid.*

¹⁸³⁷ *Ibid.*

¹⁸³⁸ *Ibid.*

concept, les lieux tels que les définit la rhétorique. En rhétorique, les lieux sont des fondements, des « stéréotypes logico-discursifs »¹⁸³⁹ du raisonnement argumentatif qu'ils ont vocation à servir, et que la topique a vocation à recenser, sinon à cartographier pour en rester à une schématisation spatiale.

Or, là où la pensée spatialise le monde, là où la théorie imagine une série de réservoirs argumentatifs pour constituer un « je » discourant, unifié dans sa fonction oratoire, la poésie reverdyenne assume au contraire une désunion du monde en lieux irréconciliables, diffracte le sujet et l'adapte ainsi à un monde multipolaire, l'éclate en une pluralité de lieux, effectue l'expérience d'un ensemble de présences au monde.

¹⁸³⁹ Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, coll. " Usuels de poche ", Le Livre de poche, 1997, p. 191.

Approfondissant la question des limites de l'emprise du sujet, et prolongeant les recherches poétiques de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle qui subvertissent la conception traditionnelle du sujet lyrique, l'écriture de Reverdy, sous l'influence de l'esthétique cubiste, en questionne l'unité et la cohésion de son lieu d'emprise. Les effets de brisures et de contrastes qui caractérisent le paysage imposent une vision kaléidoscopique du sujet, l'affranchissent d'un lieu unique et le font imaginer comme judicieusement distribué en une pluralité de lieux constitutifs d'une même existence. De là, ces multiples réseaux de synecdoques corporelles si caractéristiques de l'écriture poétique de Reverdy et dont l'abondance invasive donne toute sa force à cette conception du rapport du sujet au monde.

De même, les changements abrupts de registres, intégrant différents points de vue, le caractère indécidable du positionnement du « je » poétique, que des jeux d'allocutions fragmentent en plusieurs instances, divisent le sujet en une pluralité de lieux et construisent ainsi un être multilocalisé, certes désuni mais néanmoins présent au monde. L'éclatement de son lieu n'en maintient pas moins, en effet, une subjectivité essentielle, dont l'écriture reverdyenne repense avant tout la figuration.

L'inscription du sujet lyrique en une pluralité de lieux devient ainsi l'enjeu d'un travail poétique dont l'aboutissement logique va consister en une dégéographisation complète de la présence au monde, en un refus de toute approche topique du sujet que le travail sur les synecdoques avait largement engagé et à partir duquel l'écriture reverdyenne va véritablement parvenir à dé-localiser le sujet.

Chapitre VI. Le refus du lieu

L'ambiguïté du sujet lyrique tient à « son caractère problématique, voire hypothétique, et (à) la difficulté, précisément, à le fixer et à l'identifier »¹⁸⁴⁰. Son identité ne s'affermir qu'à partir du discours qu'il assume, discours qui fait naître non seulement un monde propre, mais aussi et surtout un rapport de sujétion original.

Si la seule présence d'une instance d'énonciation préserve en apparence la distinction essentielle sujet/monde, l'écriture poétique moderne, dès lors qu'elle se livre à une nécessaire et préalable « destruction des données référentielles »¹⁸⁴¹, repense cette manière d'être qui assigne au sujet un « là » de l'être, lieu ancré au monde et donc exclu du monde tel un point aveugle. C'est au contraire en renonçant à l'illusion d'un moi immuable et pour ainsi dire reclus sur son être, dissocié du monde, que la poésie désaliène le sujet, le libère du lieu unique en travaillant cette « relation intime à l'altérité »¹⁸⁴² qui en fait la valeur.

L'écriture poétique participe ainsi des réflexions engagées par la philosophie moderne sur la relation de l'être au monde, sur le lieu qui en constitue le point nodal et qui incarne notre manière de penser l'existence, alors que le temps, la mémoire ou l'imagination nous ramènent sans cesse dans d'autres lieux, alors que l'existence qui nous fait emprunter et empreindre l'espace semble parfois déposer des traces constitutives de notre être. La voix ou l'écriture, même nées du lieu d'un corps, perdurent ainsi dans une ubiquité qui défie tout ancrage, comme ces œuvres qui n'ont finalement, pour ainsi dire, aucun lieu.

Chez Reverdy, le langage devient ainsi l'instrument d'une *récusation* du lieu du sujet, d'une réinvention poétique de l'existence dans une définition pleinement phénoménologique. L'expansion du lieu du sujet, son infinité progressive, porte à son comble la remise en cause esquissée par la peinture cubiste et ses additions de perspectives qui détruisent l'unicité d'un tel lieu. L'infinité progressive du lieu du sujet touche à ses limites ; elle déconstruit la relation du sujet au monde poétique en inventant, comme le fera plus tard à sa manière Philippe Jaccottet, leur lente confusion, expression somme toute paroxystique de ce processus de contestation du lieu du sujet.

¹⁸⁴⁰ Dominique Combe, « La référence dédoublée », in Dominique Rabaté (sous dir.), *Figures du sujet lyrique*, op. cit., p. 49.

¹⁸⁴¹ *Ibid.*

¹⁸⁴² Michel Collot, « Le sujet lyrique hors de soi », in Dominique Rabaté (sous dir.), *Figures du sujet lyrique*, op. cit., p. 115.

1./ Figures du sujet disséminé

Quand le sang a fini de couler les anges s'envolent [...] ¹⁸⁴³.

Une écriture poétique qui tente de mettre en cause l'assujettissement de l'être va s'efforcer d'en élargir le lieu à la mesure du monde qu'elle déploie, jusqu'à distribuer le corps même du sujet au-delà de son emprise naturelle. Cette projection par laquelle un monde recréé exprime l'intimité de l'être et en assume pour ainsi dire l'existence relève souvent d'un aménagement onirique de l'espace : l'île ou le désert, dont « l'appropriation imaginaire peut [...] servir de modélisation d'une procédure générale de notre psychisme pour investir un paysage, pour *étendre à l'espace les frontières du moi* » ¹⁸⁴⁴, en constituent des exemples saillants.

La projection du sujet hors de son lieu d'emprise trouve une traduction poétique particulièrement vive chez Reverdy, chez lequel les conceptions esthétiques contiennent déjà en germe l'idée de matière-émotion, « une matière qui est à la fois celle du monde et celle des mots » ¹⁸⁴⁵ :

Notre plus grande intimité nous ne pouvons l'exprimer qu'avec des matériaux qui nous sont extérieurs et étrangers.

Ce sont les objets dont un peintre se sert — ou le poète les mots qui les désignent — qui deviennent les moyens d'expression les plus prêts, les seuls propres à rendre ses sentiments et ses idées sensibles et intelligibles ¹⁸⁴⁶.

6.1.1./ Poétique de l'expansion du sujet.

Il existe dans la pensée reverdyenne un sentiment profond de l'exigence de domination de son environnement par l'homme né de la malédiction du destin qui est le sien, et du rôle prépondérant qu'y joue la création artistique. Lorsque Alicia Piquer Desvaux évoque par exemple « les images de viscosité, d'étouffement, de pesanteur... qui expriment avec un grand réalisme sensoriel son angoisse de l'existence » ¹⁸⁴⁷, elle ne manque pas de les relier paradoxalement à cette « saveur de la vie » qu'un artiste doit s'efforcer de « fixer dans le temps » ¹⁸⁴⁸, car c'est bien à partir de cette *situation* dans un monde inerte, incompréhensible, hostile, que l'artiste recrée le monde, que le poète y place la poésie qui n'y est pas, en « charge les choses » :

¹⁸⁴³ « Droit au corps », *Flaques de verre*, p. 154.

¹⁸⁴⁴ Jean-Jacques Wunenburger, « Surface et profondeur du paysage : pour une écologie symbolique », art. cit., p. 29. Nous soulignons.

¹⁸⁴⁵ Michel Collot, « Le sujet lyrique hors de soi », art. cit., p. 116.

¹⁸⁴⁶ « La Nature aux abois » (1940) », *Note éternelle du présent*, p. 32.

¹⁸⁴⁷ Alicia Piquer-Desvaux, « Le portrait de l'artiste », *Centenaire de Pierre Reverdy, op. cit.*, p. 109.

*La poésie n'est pas dans les choses — à la manière où la couleur et l'odeur sont dans la rose et en émanent — elle est dans l'homme, uniquement, et c'est lui qui en charge les choses, en s'en servant pour s'exprimer. Elle est un besoin et une faculté, une nécessité de la condition de l'homme [...]*¹⁸⁴⁹

De là ce vocabulaire si particulier par lequel Reverdy confère au poète un pouvoir exclusif de transformation. Non seulement il imagine qu'au contact du réel qui « vaut par son poids de matière »¹⁸⁵⁰, le poète pourra le réduire à « quelque chose de ductile, de souple que l'on puisse former, transformer et étreindre à sa guise »¹⁸⁵¹, obligeant ainsi le lecteur à regarder la poésie comme une réinterprétation du monde, mais il va parfois au bout de cette vision en niant que le lieu à partir duquel celle-ci s'opère en soit distinct.

Depuis ce lieu, ce « point de contact douloureux du réel extérieur et de la conscience humaine »¹⁸⁵², Reverdy va pour ainsi dire imaginer une véritable expansion fusionnelle, née d'un désir de domination que traduit dans ces pages le choix des verbes — détrôner, s'emparer, dominer, plier à sa volonté —, domination par laquelle le lieu du sujet s'élargit aux dimensions du monde recréé :

Son monde est lui. En exprimant ce monde qu'il vient, par les mots dont il se sert à sa guise, insérer dans la réalité extérieure, il s'y insère lui-même selon le mode choisi par lui [...]. C'est pourquoi l'évidence nous montre que le poète, l'artiste en général, le créateur de tout ordre finissent par exister bien plus dans leur œuvre, à leurs propres yeux et aux yeux de leurs semblables, qu'en eux-mêmes. Leur être vrai, leur être essentiel qui compte et les transcende, ils l'ont projeté au-dehors¹⁸⁵³.

Sans doute est-il difficile de ne pas percevoir dans cette rêverie d'un monde devenu lieu d'un être, projection de ce qu'il comporte de plus vrai ou de plus essentiel, comme l'expression secrète d'un désir d'immortalité¹⁸⁵⁴ :

Ce n'est pas tellement l'idée de la mort qui est insupportable à l'homme, que celle du néant. Il n'y a peut-être pas un esprit de quelque élévation qui ne supporterait, en hypothèse, l'idée de sa seule disparition plus volontiers que la fin, la disparition radicale et absolue du monde. Ils sont rares ceux qui ne s'appuient pas obscurément sur l'idée qu'il n'est pas possible qu'ils disparaissent tout à fait puisque le reste continue. Tout le monde ou presque sous-entend ne s'en aller qu'imparfaitement de la terre, y laisser quelque fil de survie¹⁸⁵⁵.

qui transparaît parfois dans les écrits consacrés aux peintres ou aux sculpteurs :

¹⁸⁴⁸ « La Nature aux abois » (1940) », *Note éternelle du présent*, p. 31.

¹⁸⁴⁹ « La fonction poétique », *Sable mouvant...*, p. 121-122.

¹⁸⁵⁰ Hubert Etienne-Alain, « La grande réalité », *Reverdy aujourd'hui, V^{èmes} rencontres sur la poésie moderne*, *op. cit.*, p. 60.

¹⁸⁵¹ « La fonction poétique », p. 126.

¹⁸⁵² *Ibid.*, p. 127.

¹⁸⁵³ *Ibid.*

¹⁸⁵⁴ Désir qu'il faudrait confronter à cette douloureuse conscience de la voracité du temps que souligne Evelyne Lloze (« Pierre Reverdy et l'esthétique du dénuement », *art. cit.*, p. 49).

¹⁸⁵⁵ Bloc-notes 39-40. Début de la guerre, avant le désastre. *L'Ire des vents* n° 5, 1982, p. 21.

Je veux dire qu'Henri Laurens est de ceux qui ne disparaissent pas en mourant. Il est là, toujours là, à côté, derrière ou devant son œuvre, invisible et comme transparent¹⁸⁵⁶.

et qui expliquerait par exemple cette curieuse propension chez Reverdy à insérer et pour ainsi dire à noyer, parfois, dans son univers poétique¹⁸⁵⁷ et romanesque, des allusions à ses contemporains, comme la tenue vestimentaire pour Cocteau dans *Le Passant bleu*¹⁸⁵⁸ ou l'épisode des accusations de plagiat formulées par Max Jacob dans *Le Voleur de Talan*¹⁸⁵⁹. Ainsi réinsérés dans l'œuvre, et, à ce titre, intimement mêlés à celle-ci de manière définitive, ils rejoignent les êtres redéployés dans le tableau naturel du poème " Le côté bleu du ciel " qui ont délaissé les bancs évoqués dès le premier vers :

Les bancs sont prisonniers
Des chaînes d'or du mur¹⁸⁶⁰

et dont seuls « les regards entendus » se dévoilent de manière ambiguë, dans une dérobade finale que souligne le décalage typographique :

Plus haut c'est tout d'un coup la nuit
Les regards entendus
Et le clignement des étoiles
Les signes
Par-dessus les toits¹⁸⁶¹

Ces procédés sont révélateurs d'une conception poétique très personnelle de l'existence, exclusive de tout repli du moi sur son lieu et envisagée indépendamment de son emprise. Un sens religieux affleure parfois dans cette dispersion, dans cet effacement des êtres dans le monde qui n'est pas une disparition.

Le poème " La joie " transpose ainsi sur des personnages cette projection complète de l'être au-delà de son lieu. L'évocation de l'*ombre*, isolée sur un vers, provoque immédiatement par une expansion du nom la vision de disparus — voire d'un visage féminin isolé ; Reverdy supprime la marque du pluriel lors de la parution en revue — dont l'ambiguïté est délicatement soulignée par l'alternance entre la précision des détails et l'absence de forme :

¹⁸⁵⁶ « La plus longue présence » (Henri Laurens, 1955), *Note éternelle du présent*, p. 138.

¹⁸⁵⁷ Le poème « Les avidités clandestines », *Bois vert, Main d'œuvre*, p. 526, raille amèrement, à l'image d'un titre peu flatteur, l'attitude d'un poète qui « ne pense qu'à la recette », soucieux d'épouser les effets de mode. D'après Georges Herment, il s'agit de Cocteau (Georges Herment, « Quelques paroles de Pierre Reverdy », *Pierre Reverdy 1889-1960, op. cit.*, p. 375). Pour Etienne-Alain Hubert, ce poète est Éluard (Etienne-Alain Hubert, « Reverdy et le " passant bleu " », *Europe, op. cit.*, p. 85).

¹⁸⁵⁸ *Le Passant bleu, Risques et périls*, p. 93-112. V. sur ce point Etienne-Alain Hubert, « Reverdy et le " passant bleu " », art. cit., p. 81 *sqq.*

¹⁸⁵⁹ V. sur ce point Christine Van Rogger-Andreucci, « L'amitié entre Pierre Reverdy et Max Jacob », *Centenaire de Pierre Reverdy, op. cit.*, p. 269-291.

¹⁸⁶⁰ « Le côté bleu du ciel », *La Guitare endormie, Plupart du temps*, p. 275.

Au fond on voyait le paysage
 et les rideaux tirés dessinaient
 l'ombre
 Des femmes qui passaient dont j'ignorais le nombre
 Figures dont les yeux m'avaient regardé
 Visages qu'un sourire en passant éclairait
 Visages sans formes¹⁸⁶²

Émanant du seul sujet lyrique, cet épanchement hors des limites du corps aboutit à une paradoxale dépossession du moi. Pour Didier Anzieu, « le sentiment des limites du moi » est « incertain », et il y a un « sentiment primaire d'un Moi illimité » qui serait « réexpérimenté dans la dépersonnalisation ou dans certains états mystiques »¹⁸⁶³, mais entrerait aussi en jeu lors de la « première phase du travail d'élaboration d'une œuvre »¹⁸⁶⁴.

À cette abolition parfois pathologique de la différenciation entre le moi et le monde, où la personnalité ne parvient pas à s'étayer sur un corps mal délimité, qui « envahit tout l'espace », « n'a pas de propriétaire »¹⁸⁶⁵, il faut opposer ce travail d'exploration par l'écriture poétique pratiqué entre autres par Verlaine ou Supervielle, d'un franchissement des limites du lieu de l'être, grâce auquel le poète « s'enfonce dans la Grande Nature, et s'identifie avec elle au point qu'il semble, désormais, que les éléments signifient ses humeurs, ou se déchaînent selon »¹⁸⁶⁶, et dont la *semaison* constitue une métaphore des plus saisissantes.

6.1.2./ La propagation du moi.

L'image exemplaire de la semaison, qui connote l'éternité par reduplication infinie de l'être, est souvent utilisée par Reverdy lorsqu'il valorise l'œuvre d'autrui, telle celle de Picasso :

Picasso
 graine au vent qui peuple
 les déserts¹⁸⁶⁷

ou bien celle de René Char :

Il suffit de penser à vous
 Et si souvent
 pour sentir la chaleur
 d'une poignée de main
 Et la vôtre est pleine
 de grains
 Je veux dire de beaux

¹⁸⁶¹ *Ibid.*

¹⁸⁶² « La joie », *La Meule de soleil*, p. 88-89. Poème non repris en volume et publié isolément dans *Poesia*, Milano, anno I, n° 4, luglio 1920, p. 39, avec quelques rectifications de détail.

¹⁸⁶³ Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, *op. cit.*, p. 89.

¹⁸⁶⁴ *Ibid.*

¹⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 208.

¹⁸⁶⁶ Maurice Saillet, « La Nature de Pierre Reverdy », *art. cit.*, p. 432.

¹⁸⁶⁷ « Dans la marge avide du temps... », Poèmes gravés sur terre cuite, in *La Liberté des mers, Sable mouvant et autres poèmes*, Paris, Flammarion, 1978, p. 59.

Elle traduit d'abord une modalité d'invasion du monde par lequel un être épand ce qu'il a de plus noble, ce qui le définit, et en enrichit le monde. Cette dissémination par la création artistique aboutit à une existence véritablement ubiquitaire, la pertinence de la métaphore résidant dans la présence potentielle de la vie dans chaque semence :

Une traînée de grains pleins de vie sur le sol¹⁸⁶⁹

de sorte que la pensée est rêvée comme une matière végétale, dont le poète dit la fertilité ou le dépérissement :

Les tiges dégarnies des pensées millénaires¹⁸⁷⁰

Et, soit dans les villes fermentées, les villes rouges où dort à chaque carrefour un puits profond, où les passants laissent des traînées lumineuses dans l'ombre; soit dans les campagnes mal meublées de vagues habitants; soit dans les déserts sans espoir où n'entrera jamais personne, il sème le désir dans l'air et les esprits¹⁸⁷¹.

Il est certes naturel que l'écriture soit vécue comme une dépossession de soi, dans la mesure où sa fonction communicative la détache du sujet et la porte vers une appartenance collective. Reverdy avait pleinement conscience de cette fonction, lui qui considérait qu'est « bien aveugle celui qui ne voit pas ce qu'il a pris aux autres »¹⁸⁷² et qui a traduit dans un poème de *Ferraille* cette rêverie de la germination de la pensée. La structuration rythmique hésitante du premier vers (3/2+4/2), simulant un égrenage désordonné et autonome — celui des « grains de la pensée » qui « s'émeuvent » — y précède trois alexandrins parfaitement césurés, comme une éclosion de la diction poétique. La perte des limites du moi y est de plus suggérée par le rapprochement entre les *sillons* et les *rides* :

Un à un les grains de la pensée s'émeuvent
Chaque écueil se découvre aux charmes du soleil
Les graines des sillons illuminent la terre
Les rides de tes yeux tournent en tourbillon¹⁸⁷³

La pensée acquiert ainsi une dimension métonymique — « le monde a mon esprit »¹⁸⁷⁴ écrit Reverdy dans un de ses poèmes — qui participe de cette contestation du lieu du sujet. Si la métaphore de la semaison est parfois transposée à d'énigmatiques voix qui peuvent être celles d'oiseaux :

Écoutons ces voix harmonieuses qui parcourent l'air pour y semer les notes
d'une mélodieuse chanson. [...] Les abeilles et les oiseaux dessinent dans l'azur les

¹⁸⁶⁸ « À René Char », *Ibid.*, p. 66.

¹⁸⁶⁹ « Le silence qui ment », *Le Chant des morts, Main d'œuvre*, p. 416.

¹⁸⁷⁰ « Convoitise », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 340.

¹⁸⁷¹ « Messenger de la tyrannie », *Flaques de verre*, p. 27.

¹⁸⁷² *Le Gant de crin*, p. 11.

¹⁸⁷³ « Attente », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 350.

¹⁸⁷⁴ « Siècle », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 130.

elle engendre aussi, en revanche, d'audacieuses images évoquant l'expansion des êtres par diffraction du lieu. Ainsi, le poème « Vitesse des mots » s'ouvre sur un tourbillon où se mêlent regards, prières et éléments naturels ; le thème de la semaison y est évoqué à partir de l'image d'un noyer dont les fruits sont, par métaphore, comparés à « mille cervelles ». La ressemblance morphologique permet de parfaire l'image par une phrase conclusive où se dit une dispersion, une dissémination de la pensée :

Recueillis dans les remous vertigineux de la prière, mêlés aux gerbes d'or qui s'élancent du fond de l'eau, du sable clair et bien lavé, en même temps que les bulles d'air viennent regarder des profondeurs curieuses de la terre — regards inquiets que l'élégance du ciel rend éphémères — les reflets de grains, comme les mille cervelles du noyer, se laissent porter par les vagues du temps. Cet arbre défie les ardeurs de l'intelligence la plus diverse¹⁸⁷⁶.

Lorsque ce même poème fait apparaître un personnage, c'est en isolant l'image des « vides douloureux de son corps dispersé » ouvrant en une éclosion de métaphores d'identification incidentes, une vaste expansion du corps :

Quand l'homme, appuyé au soleil, applique fermement sa main comme une chaude nuit sur ses yeux fatigués, pour mieux voir sa forme vraie et les contours de son visage — les vides douloureux de son corps dispersé — les rochers sombres de son terrible caractère — le labyrinthe des rues de sa pensée obscure et qu'il va pieds nus sur les pavés tranchants qui l'écartent insensiblement des tendres lieux où les anges perdus ont organisé leur repaire — alors le cœur ouvre sa source et le sang s'évapore¹⁸⁷⁷.

Le sang, dans la proposition conclusive, ne constitue qu'une image parmi d'autres pour exprimer le débordement et la fusion avec le monde. Mais ce liquide sanguin, doublement associé à l'eau de la source et à l'air et élément privilégié d'un échange entre le moi et le monde, traduit bien la fonction quasi-constante des métonymies corporelles dont l'abondance et la variété jouent, quelle que soit leur forme, un rôle fondamental dans cette dissémination de l'être qu'elles symbolisent.

Au-delà de ces synecdoques corporelles qui traduisent de manière directe et naturelle l'éclatement d'un moi en un réseau de lieux pluriels¹⁸⁷⁸, une acception plus large des métonymies, susceptible de rendre compte de l'emprise d'un être sur le monde indépendamment de toute représentation fragmentaire de celui-ci, doit être envisagée : le champ lexical de l'œuvre poétique de Reverdy comporte en effet en grand nombre d'autres formes de désignation du lieu du sujet.

¹⁸⁷⁵ *La Peau de l'homme*, p. 53.

¹⁸⁷⁶ « Vitesse des mots », *Flaques de verre*, p. 157.

¹⁸⁷⁷ *Ibid.*

¹⁸⁷⁸ V. chapitre V, § 2.

Celles-ci peuvent suggérer la présence d'un être en un lieu donné par évocation d'un *reflet*, d'une *silhouette* ou plus encore de l'*ombre* dont Jean Pierrot a étudié l'omniprésence dans l'œuvre¹⁸⁷⁹, mais aussi grâce à de simples indices de présences humaines dont l'œuvre est à bien des égards saturée, qu'il s'agisse d'indices sonores (cris, chuchotements, murmures, appels, soupirs), olfactifs (parfums), sensitifs (souffle, respiration, caresse) et surtout visuels (pas, traces, chevelures, regards, lumières...) :

Une ombre qui s'efface
Au centre
un bruit de pas
Il faut étouffer la voix qui monte trop¹⁸⁸⁰

Le poème « Arc-en-ciel » qui ouvre *Plein verre* déploie ainsi dès le début toute une isotopie de l'indice que le titre suggère à sa manière :

Sous l'arc des nuages durcis
Au bruit des voix qui s'abandonnent
Sur les trottoirs blancs et les rails
A travers les branches du temps
J'ai regardé passer ton ombre
Seule entre les signes obscurs
Les traits de lumière mouvante
Transparente au reflet des fausses devantures¹⁸⁸¹

L'évocation du « bruit des voix », de l'« ombre » ou du « reflet » est indissociable d'un réseau d'images exprimant, dans un figement temporel qu'annonce le premier vers, l'abandon du lieu — « les trottoirs blancs et les rails » laissés vides — et la seule persistance de traces visuelles ambiguës, tels ces « signes obscurs » ou ces « traits de lumière ». C'est ici un allocutaire indéfinissable que le « je » poétique tente de trouver dans un paysage dévasté et dont il va pour ainsi dire entrevoir la réapparition dans la deuxième séquence du poème, le surgissement du sang et des larmes constituant une épiphanie où se dit l'expansion définitive du sujet :

Des fils de souvenirs s'accrochent dans les branches
Des feuilles dans l'air bleu planent à contre vent
Un ruisseau de sang clair se glisse sous la pierre
Les larmes et la pluie sur le même buvard¹⁸⁸²

« Figure de porte »¹⁸⁸³ procède de la même manière. Dans un cadre naturel marqué par l'usure et le délaissement, les signes sonores et visuels d'une présence humaine sont pour ainsi dire figés, réduits à l'état de traces — celles que le « je » poétique « relève [...] aux

¹⁸⁷⁹ Jean Pierrot, « Le mot *ombre* dans la poésie de Reverdy », art. cit., p. 35-48.

¹⁸⁸⁰ « Sur la pointe des pieds », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 196.

¹⁸⁸¹ « Arc-en-ciel », *Plein verre, Main d'œuvre*, p. 381-382.

¹⁸⁸² *Ibid.*

¹⁸⁸³ « Figure de porte », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 308.

bords de la rivière et du glacier » —, dispersées dans un lieu marqué par le passé¹⁸⁸⁴. De là ces « voix que le temps a usées », ces « morceaux » d'ombre ou ces « échos tombés des nids » qui associent hardiment le sème « matériel » aux voix, à l'ombre ou à l'écho.

Les titres des poésies de Reverdy privilégient le champ lexical de l'indice au point d'en associer souvent les éléments¹⁸⁸⁵, comme pour « Traces de pas »¹⁸⁸⁶, « L'ombre du souffle »¹⁸⁸⁷, « Le bruit des ailes »¹⁸⁸⁸ ou « La voix dans l'ombre »¹⁸⁸⁹. De tels groupements lexicaux, par leur variété et leur abondance dans l'ensemble des poésies, renvoient les uns aux autres et créent par résonance de nouvelles métaphores. Les *voix*, associées de manière récurrente au *vent*, sont par exemple sans cesse rapprochées des *pas* grâce à l'analogie entre les nombreux « bruits de pas » et « bruits de voix », provoquant ainsi le surgissement d'une image neuve :

On accroche le ciel d'automne aux quatre coins
Un tambour résonne
Des pas dans le vent¹⁸⁹⁰

Ces réseaux lexicaux d'indices sont naturellement associés aux synecdoques corporelles et produisent les mêmes effets d'échos et d'amplifications. Ainsi, le *sang* s'associe assez naturellement aux pas :

Nul n'aura jamais vu ta blessure. Quelques traces de sang qui marqueront la
ligne de tes pas¹⁸⁹¹.

mais aussi et par extension, à l'ombre :

Chaîne longue tressée de fils d'ombre et de sang¹⁸⁹²

Trop d'ombre renversée
Trop de sang sur la rampe¹⁸⁹³

ou bien au bruit :

Le bruit du sang se couche lentement sous les feuilles grises des projets qui
bordent les rails et la route [...]¹⁸⁹⁴

¹⁸⁸⁴ Comme dans « Couloir » (*Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 276), l'irruption subite du passé simple, ici isolé sur un vers — « Et les mille bruits indistincts qui remplirent le vide pendant les dernières années » — enrichit brusquement le monde du poème d'une réminiscence et l'explicite.

¹⁸⁸⁵ Cf. chez Yves Bonnefoy, *Les Planches courbes*, IV : « Les voix qui jetaient des ombres sur la route ».

¹⁸⁸⁶ « Trace de pas », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 107.

¹⁸⁸⁷ « L'ombre du souffle », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 260.

¹⁸⁸⁸ « Le bruit des ailes », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 115.

¹⁸⁸⁹ « La voix dans l'ombre », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 198.

¹⁸⁹⁰ « Lumière rousse », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 113.

¹⁸⁹¹ *Le Livre de mon bord*, p. 221.

¹⁸⁹² « Grande veilleuse », *Bois vert, Main d'œuvre*, p. 526.

¹⁸⁹³ « Figure délayée dans l'eau... », *Le Chant des morts, Main d'œuvre*, p. 404.

¹⁸⁹⁴ « Les graines de la liberté », *Flaques de verre*, p. 159.

de sorte qu'une vaste constellation sémantique, regroupant des linéaments d'êtres, des signes ou des indices de leur présence se dessine dans l'œuvre et tend à les affranchir d'un lieu qui leur serait assigné.

L'*aile*, synecdoque privilégiée mais non humaine de l'œuvre reverdyenne, n'échappe pas aux lois de mise en correspondance des éléments de cette constellation :

Et les cœurs enchaînés suivent le bruit des ailes
la ligne aux pas de sang¹⁸⁹⁵

La spécificité de l'aile, symbole de liberté notamment parce qu'elle est l'« outil ascensionnel par excellence »¹⁸⁹⁶, réside cependant dans cette signification directe de la délivrance du lieu. Colette Prudi l'oppose très justement aux multiples figures de la réclusion pour rendre compte de l'expérience intérieure que traduit la poésie reverdyenne¹⁸⁹⁷. Comme les autres métonymies, mais d'une manière beaucoup plus significative, elle est « à l'origine des innombrables métaphores de l'expansion »¹⁸⁹⁸ que nous pouvons, pour mieux en explorer la force poétique, regrouper à présent en réseaux.

¹⁸⁹⁵ « Mille murmures dans le rang », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 83.

¹⁸⁹⁶ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.*, p. 144.

¹⁸⁹⁷ Colette Prudi, « L'aile et le mur », art. cit., p. 65-75.

¹⁸⁹⁸ Gaston Bachelard, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement, op. cit.*, p. 83.

2./ Le déversement du lieu

Aucun secours ne vient, tout le sang retenu s'étend, se noie dans la campagne vide [...] ¹⁸⁹⁹.

Parmi les images qui traduisent le mieux l'abolition de toute frontière entre le sujet et le monde, celles qui mettent en jeu les liquides corporels sont les plus naturelles tant elles se prêtent facilement au jeu d'échange qu'autorise la fluidité des liquides. La parenté morphologique rapprochant le sang et la sève, le goût salé commun aux larmes et à l'eau de mer sont deux éléments parmi d'autres qui nourrissent un imaginaire exceptionnellement riche des « fluides du corps, qui possèdent une importance considérable dans toutes les sociétés humaines, primitives ou non » ¹⁹⁰⁰ et que l'on retrouve par exemple dans les nombreuses « métaphore(s) hydraulique(s) » ¹⁹⁰¹ utilisées par Freud.

Chez Reverdy, les images du *sang* ou bien encore des *larmes*, entre autres synecdoques corporelles, permettent de tisser un réseau complexe de relations avec des éléments naturels liquides — et plus particulièrement l'eau — de sorte que le sentiment profond d'immersion quasi-osmotique qui habite le poète et lui fait par exemple reconnaître que « nous baignons dans le réel » ¹⁹⁰² se transforme dans l'œuvre en une vaste rêverie du déversement ou de l'irrigation depuis un lieu dont la diffusion serait pour ainsi dire infinie.

6.2.1./ Un imaginaire liquide.

La prédilection de Reverdy pour les matériaux liquides, quels qu'ils soient, se manifeste d'une manière particulièrement frappante dans des œuvres de la maturité poétique où l'inspiration est peut-être la plus libre et la plus personnelle, tels *Le Chant des morts* comme l'a montré Lucienne Cantaloube-Ferrieu ¹⁹⁰³ ou plus encore *Ferraille*.

L'eau, qui inspire plusieurs titres de poèmes — « Les Buveurs d'horizon », « Reflux », « Cascade » — et dont les représentations privilégiées sont la mer, omniprésente, mais aussi les rivières, les torrents, ou bien encore la pluie :

¹⁸⁹⁹ « Repos », *La Liberté des mers*, p. 54.

¹⁹⁰⁰ *Les Liquides du corps, Champ psychosomatique* n° 1, *op. cit.*. Avant-propos de Dominique Cupa et Gisèle Harrus-Révidi.

¹⁹⁰¹ *Ibid.*

¹⁹⁰² *En vrac*, p. 73.

¹⁹⁰³ « L'évolution secrète s'opère obscurément à l'intérieur de chaque poème où s'inscrit un mouvement interne aussi intense qu'est inexorable et monotone le motif mélodique. Battement de cœur, « vague de sang » (« Dépasse temps »), « fleuve obscur qui remonte à sa source » (« Front grisé »), agitation de l'eau, source, fleuve, mer surtout, [...] le mouvement est partout [...]. Un rythme puissant embrase chaque récitatif de ce lamento, comme l'eau, le sang, la sève animent toujours ce désert de sable et de cendre [...] » (Lucienne Cantaloube-Ferrieu, « Le Chant des morts », *art. cit.*, p. 195-196).

Rien que la pluie aux limites de mon amour¹⁹⁰⁴

La tristesse aux clous de la pluie¹⁹⁰⁵

Sous l'or fin des pluies qui drainent la distance¹⁹⁰⁶

acquiert parfois dans ce recueil une fonction purifiante qui met en valeur sa capacité à prendre en charge, comme une véritable « matière-émotion », l'expression la plus intime du sujet. Ainsi, le « je » poétique de « Déroute » achève son errance « la mémoire lavée par l'eau de la défaite »¹⁹⁰⁷, et ce vers de « Convoitise » condense dans l'évocation d'un gigantesque lavage l'apaisement à l'issue du sommeil et la fraîcheur du matin :

Ce matin tout est lavé par les éponges de la nuit¹⁹⁰⁸

Reverdy fait aussi appel dans *Ferraille* à d'autres éléments liquides. Tous les degrés de viscosité, de l'extrême fluidité de l'eau jusqu'à l'épaisseur collante de la résine, sont explorés, jusqu'à la compacité de la vase¹⁹⁰⁹ et de la boue¹⁹¹⁰. Les liquides corporels — sang¹⁹¹¹, larmes¹⁹¹² mais aussi sueur par l'image de la « peau moite »¹⁹¹³ — jouent un grand rôle et préparent ce vaste mouvement d'échange où, à l'expansion illimitée et pour ainsi dire incontrôlable dans le monde :

Quand les idées sans lest prennent le large
Dans l'immense rainure où s'évacue la soif
Où le sang trop léger reconstitue ses vagues¹⁹¹⁴

répond l'invasion du lieu du corps :

La grimace du cœur plein d'eau et d'émotion¹⁹¹⁵

Il est possible de repérer chez Reverdy des souvenirs personnels qui expliquent une telle prédilection, comme cette « eau claire » de la Rougeanne qui irrigue toute sa poésie :

Près de Carcassonne, au pied de la Montagne Noire, le pays est boisé, plus frais, plus vert, délicieusement arrosé de cours d'eau qui cessent à peine d'être des torrents. La source est proche. Cette eau claire, nous en avons rêvé jour et nuit,

¹⁹⁰⁴ « Déroute », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 330.

¹⁹⁰⁵ « Le sens des affaires », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 347.

¹⁹⁰⁶ « Feux sous l'hiver », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 360.

¹⁹⁰⁷ « Déroute », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 25.

¹⁹⁰⁸ « Convoitise », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 33.

¹⁹⁰⁹ « Le cœur tournant », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 21.

¹⁹¹⁰ « La coupe sombre », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 60.

¹⁹¹¹ Le mot « sang » est attesté à seize reprises dans tout le recueil.

¹⁹¹² « Attente », « Le cœur écartelé », « À travers les signes », « Les battements du cœur », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 351, 355, 364 et 369.

¹⁹¹³ « À travers les signes », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 364.

¹⁹¹⁴ « Les battements du cœur », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 368.

¹⁹¹⁵ « Le souffle de la trahison », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 362.

quand la propriété fut perdue, et elle est dans une grande quantité de mes poèmes.
J'ai eu pour ce coin de terre un immense amour¹⁹¹⁶.

ou bien encore cette fascination pour la mer qui l'amène à se décrire comme « une espèce assez étonnante d'être amphibie, prisonnier de la terre et passionné de la mer »¹⁹¹⁷. De manière plus dramatique, il est frappant de constater comment le vin répandu se mêle au sang dans les souvenirs que Reverdy conservera de la répression de la crise viticole de 1907. Mais au-delà de la mémoire et de la sensibilité personnelles du poète, et s'agissant de l'expression poétique de l'effacement des limites du lieu, les liquides corporels possèdent un « impact imaginaire » collectif puissant, que « leur confère une fluidité qui défie toute délimitation dans une forme définie »¹⁹¹⁸.

Le franchissement possible des limites est au demeurant directement traduit par le « jaillissement plus ou moins brutal à l'extérieur qui révèle la perméabilité de l'enveloppe corporelle ou l'effraction d'une paroi que l'on croyait infranchissable »¹⁹¹⁹. Le liquide corporel symbolise donc par lui-même un « écoulement de la substance vitale » hors du corps, en une dissémination par conséquent plus fécondante, une effraction hors d'une « enveloppe perforable » ressentie comme fragile au point de caractériser, pour Didier Anzieu, ces états de dépersonnalisation¹⁹²⁰ caractéristiques d'un « moi-peau » fragilisé.

Les recherches sur les représentations sociales du corps montrent l'existence d'un double système de corrélation entre les liquides positivement connotés — sang, larmes,... — et ceux évalués négativement — sueur, bile... —, les uns étant jugés « plus personnels », constitutifs du moi, alors que les autres sont « désappropriés et désobjectivés »¹⁹²¹.

L'écriture poétique tend de manière générale à privilégier la première catégorie, encore que Reverdy utilise à plusieurs reprises l'image de la *sueur*, laquelle revêt parfois nettement, dans sa poésie, l'aspect d'un ruissellement pour ainsi dire purifiant qui en modifie la valeur :

Ou de lentes sueurs qui animent ta fièvre¹⁹²²

Les pierres bleues couvertes de sueur luisent entre la pâte épaisse de la terre
au courant de la peur¹⁹²³.

Les plantes sont encore humides au bord de la chaussée et les racines
traînent parmi les pierres et les bêtes mouvantes. On comprendrait que cette eau fût
la sueur du ciel [...] ¹⁹²⁴

¹⁹¹⁶ Lettre à Jean Rousselot de mai 1951, *Hommage à Pierre Reverdy*, *op. cit.*, p. 20.

¹⁹¹⁷ *Ibid.*

¹⁹¹⁸ *Les Liquides du corps*, *Champ psychosomatique* n° 1, *op. cit.*, p. 12. Avant-propos de Dominique Cupa et Gisèle Harrus-Révidi.

¹⁹¹⁹ *Ibid.*

¹⁹²⁰ Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, *op. cit.*, p. 38.

¹⁹²¹ Philippe Oliviéro, « Les liquides infernaux et la passion amoureuse », *Les Liquides du corps*, *Champ psychosomatique* n° 1, *op. cit.*, p. 27.

¹⁹²² « Vivre tard », *Le Chant des morts*, *Main d'œuvre*, p. 425.

¹⁹²³ « Dehors », *Flaques de verre*, p. 51.

Surtout, Reverdy n'hésite pas quant à lui à signifier de manière explicite ce véritable transfert du moi dans un monde redéfini par l'écriture. Les *larmes* irriguent ainsi un monde à leur mesure :

Les larmes glissent sous l'aisselle enfumée de la misère noire et puis s'envolent — les larmes en colliers ruisselants viennent alimenter les fleuves, au mouvement tragique, de la terre¹⁹²⁵.

La fonction pour ainsi dire fécondante de l'hémorragie y est proclamée dans la « dédicace-préface » du *Voleur de Talan* :

L'Arme qui lui perça le flanc
Sa plume
Et le sang coulait
noir
de l'encre¹⁹²⁶

ainsi que dans ce poème :

Mon doigt saigne
Je t'écris
Avec¹⁹²⁷

de sorte que l'image de l'hémorragie, avec ce qu'elle implique de perte irrémédiable de la substance vitale¹⁹²⁸, s'impose avec force comme une des traductions concrètes des plus convaincantes de l'épanchement spatial du sujet.

6.2.2./ Le sang, figure privilégiée de la semaison du corps.

Si nous acceptons à présent de suivre le poète dans cette découverte de la force suggestive de l'hémorragie pour rejeter le lieu, nous constaterons que le monde reverdyen abonde en images de ce type transposées à l'échelle cosmique, réalisant par la métaphore une invasion — dramatique cette fois — du monde par le sujet. *Le Chant des morts* s'ouvre sur cette métaphore récurrente :

Il ne faut pas jeter la hampe qui visse la terre au drapeau
Ni broyer le cœur de la lampe
La source de sang qui s'évente
Quand la blessure au ventre
Ecoule son trésor aux franges du ruisseau

Il n'y a pas de cheminée dans le chemin de pas de la nuit blanche
La nuit passée dans le sous-sol de l'hôpital
La terre est aplatée comme une nappe d'ombre

¹⁹²⁴ « Au point du nord », *Flaques de verre*, p. 91.

¹⁹²⁵ « Vitesse des mots », *Flaques de verre*, p. 157.

¹⁹²⁶ *Le Voleur de Talan*, p. 5.

¹⁹²⁷ « Horizon », *Quelques poèmes, Plupart du temps*, p. 69.

¹⁹²⁸ « Depuis les temps les plus reculés, le sang est lié à la notion de vie, de mort et même de l'au-delà et il tient une place considérable dans l'histoire des peuples et des religions. [...] Une mythologie et une symbolique remarquable s'y réfèrent ». (C. Jacquillat et al., *Le Sang*, coll. « Que sais-je ? », P.U.F., 1989, p. 3).

Un cadavre de cendre qui s'imbibe de sang¹⁹²⁹

Le souvenir de la guerre, dans des textes datés de 1948, peut certes expliquer cette référence allusive au sang versé dans un recueil « profondément marqué par le désastre collectif récent »¹⁹³⁰. Et, sans doute, même en dehors d'un tel contexte, de telles images expriment probablement au moins autant l'irréversibilité et la cruauté d'une terrible blessure qu'une rêverie sur l'extension infinie du lieu du sujet :

Décroche la lumière à fond
Sur cette poitrine rebelle
Plus dure que la pierre où s'épanche son sang¹⁹³¹

Cependant, l'image du sang non plus répandu mais omniprésent comporte de nombreuses occurrences. C'est là une des images les plus obsédantes de la poésie de Reverdy, éclairant par exemple l'image des « villes rouges où dort à chaque carrefour un puits profond »¹⁹³². A ce titre, ces images constituent un type particulier de forme microtextuelle métaphorique de l'expansion du lieu du sujet dont l'emprise sur le monde est pour ainsi dire parachevée :

Dans la rue ce sont avec la couleur du sang sous le ciel large et bas les pavés luisants qui remontent¹⁹³³

Avec du sang dans les rigoles
Et tant de soleil sous la peau¹⁹³⁴

[...] et le sang qui coulait du front noir de l'orage venait durcir au coin du journal déplié¹⁹³⁵.

Il n'y a plus, entre l'amour et moi, que les gouttes de sang qui tracent mon chemin dans les gorges de la défaite¹⁹³⁶.

Et les cris les lueurs de sang dans la campagne rousse¹⁹³⁷

Un ruisseau de sang clair se glisse sous la pierre¹⁹³⁸

Je rôde entre les traits de sang
Qui dessinent le corps du monde¹⁹³⁹

Un sang plus étendu au flanc de la colline¹⁹⁴⁰

Aucun secours ne vient, tout le sang retenu s'étend, se noie dans la campagne vide — où les gouttes de la rosée sanglante s'évaporent¹⁹⁴¹.

¹⁹²⁹ « Il a la tête pleine d'or... », *Le Chant des morts*, *Main d'œuvre*, p. 401

¹⁹³⁰ Lucienne Cantaloube-Ferrieu, « Le Chant des morts », art. cit., p. 193.

¹⁹³¹ « Cran d'arrêt », *Bois vert*, *Main d'œuvre*, p. 519.

¹⁹³² « Messenger de la tyrannie », *Flaques de verre*, p. 27.

¹⁹³³ « Du sommet », *La Guitare endormie*, *Plupart du temps*, p. 301.

¹⁹³⁴ « Bonne chance », *Poèmes de circonstances*, in *Sable mouvant*, *Au soleil du plafond*, *La Liberté des mers*, suivi de *Cette émotion appelée poésie et autres essais*, op. cit., p. 84.

¹⁹³⁵ *La Poésie reine du vide et l'art mordu*, *Risques et périls*, p. 9-10.

¹⁹³⁶ « Les blancs déserts de l'immortalité de l'âme », *Flaques de verre*, p. 169.

¹⁹³⁷ « La bête prise », *Sources du vent*, *Main d'œuvre*, p. 185.

¹⁹³⁸ « Arc-en-ciel », *Plein verre*, *Main d'œuvre*, p. 381.

¹⁹³⁹ « Sourdine », *Le Chant des morts*, *Main d'œuvre*, p. 422.

¹⁹⁴⁰ « Longue portée », *Le Chant des morts*, *Main d'œuvre*, p. 433.

¹⁹⁴¹ « Repos », *La Liberté des mers*, p. 54.

Le dernier exemple montre qu'une variante de l'épanchement du sang est constituée par son évaporation, comme on peut le voir dans « La Repasseuse »¹⁹⁴² ou, sous une forme étendue jusqu'au corps lui-même, dans « Allégresse »¹⁹⁴³. Le « sang (qui) s'évapore »¹⁹⁴⁴ peut alors être réinséré dans un réseau d'images traduisant une véritable colonisation du monde, autorisant par un jeu d'échange toute une rêverie sur l'invasion du lieu du corps par l'air :

Le vent circule dans les veines¹⁹⁴⁵

Sur le plan symbolique, le sang n'est pas seulement le liquide vital mais aussi, pour ainsi dire, séminal¹⁹⁴⁶. Sur son image « vont se jouer à la fois la représentation de tous les échanges à l'intérieur des sociétés humaines [...] et la représentation d'au-delà de l'échange [...] »¹⁹⁴⁷. La persistance de l'être au moyen du sang, c'est par exemple cette désignation par le seul nom, symbole de l'identité, qui n'apparaît que par une marque sanglante :

Les numéros s'en vont
Sur la planche où saignait un nom de quelques
lettres¹⁹⁴⁸

L'immortalité renvoie à une projection complète du moi dans l'œuvre poétique, puisque « son monde est lui »¹⁹⁴⁹, ce que le poète reconnaît parfois sans ambages dans telle formule conclusive d'un de ses poèmes :

Ivresse du sang mêlé
De la détresse de mon cœur et de mon corps
Au monde entier¹⁹⁵⁰

C'est par la parole poétique qu'une telle invasion du monde devient possible. Cette parole poétique, par laquelle le réel est approprié et transformé, est identifiée dans un des premiers poèmes de Reverdy au sang du « je » poétique¹⁹⁵¹, dont le « doigt saigne »¹⁹⁵². Cette

¹⁹⁴² « La repasseuse », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 38.

¹⁹⁴³ « Allégresse », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 130.

¹⁹⁴⁴ « Vitesse des mots », *Flaques de verre*, p. 157.

¹⁹⁴⁵ « Du sommet », *La Guitare endormie, Plupart du temps*, p. 301.

¹⁹⁴⁶ Sur le plan symbolique, le sang est « pris pour le principe de la génération. C'est, selon une tradition chaldéenne, le sang divin qui, mêlé à la terre, donne la vie aux êtres. Selon divers mythes, le sang donne naissance aux plantes, et même aux métaux. Dans l'ancien Cambodge, l'effusion du sang au cours de joutes ou de sacrifices donnait la fertilité, l'abondance, le bonheur ; elle présageait la pluie ». (Jean Chevalier (sous dir.) et Alain Gheerbrant (collab.), *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p. 669).

¹⁹⁴⁷ Paul Rozenberg, « Sang pour sang », *Les Voix du Sang*, « Convergences » n° 4, actes du colloque des 10 et 11 octobre 1986 à la Faculté des Lettres de Pau, Centre de Recherches « Médiatisation et systèmes de représentation », Université de Pau et des Pays de l'Adour, cahiers de l'université n° 12, 1987, p. 10.

¹⁹⁴⁸ « Près de la route et du petit pont », *La Guitare endormie, Plupart du temps*, p. 301.

¹⁹⁴⁹ « La fonction poétique », *Sable mouvant...*, p. 127.

¹⁹⁵⁰ « Les buveurs d'horizon », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 339.

¹⁹⁵¹ S'appuyant sur le poème « La ligne des noms et des figures » (*Sources du vent*, p. 238-239), Marie-Laure Filliol note que « cet écoulement d'eau, d'encre, de sang figure l'acte d'écriture. Jean Cocteau a représenté l'acte du poète comme une nuit intérieure qui s'écoule, son inspiration comme une hémorragie (*Le Sang du poète*). La plupart des littératures occidentales comparent l'inspiration à un écoulement, parfois séminal, et s'il est pénible, aux larmes, à la sueur et au sang » (Marie-Laure Filliol, *Secret, échec et écriture chez Pierre Reverdy - Poèmes du revers, revers du poème*, Thèse de doctorat, Paris VIII, 1997, p. 122-123).

image, Reverdy va la cultiver tout au long de ce poème emblématique. La seconde séquence confronte le lecteur à un paysage sanglant que peut expliquer, en référence à une métaphore récurrente de la poésie moderne¹⁹⁵³, la présence du soleil :

Au détour du chemin
Les arbres saignent
Le soleil assassin
Ensanglante les pins
Et ceux qui passent dans la prairie humide¹⁹⁵⁴

L'image initiale du sang du poète, se substituant à l'encre qu'il utilise, réapparaît bientôt ; le lieu de départ (la chambre du poète) est ainsi relié au cosmos entrevu auparavant par la seule intervention du langage :

Ma main rouge est un mot
Un appel bref où palpite un sanglot

Du sang versé sur le papier buvard
L'encre ne coûte rien¹⁹⁵⁵

de sorte que le poème, comme son titre l'indique, ne nous parle que de la poésie et du projet de conquête d'un monde imaginaire qu'elle sous-tend — « au bout du monde où l'on m'attend »¹⁹⁵⁶, s'exclame le « je » poétique — mais cette conquête-là, réalisée à partir de l'emprise la plus ténue, la plus circonscrite, celle d'un doigt d'où émerge le poème, s'effectue sous le signe d'une invasion du monde par le sang. Ce dernier se confond désormais, en une aporie finale, avec l'eau jaillissant d'une fontaine, de sorte que ce « je » poétique est désormais partout :

C'est la fontaine ou les gouttes de sang qui coulent de
mon cœur que l'on entend¹⁹⁵⁷

Cette image admirable, parmi celles, innombrables, où le corps du « je » poétique est pour ainsi dire en osmose avec le monde et illimité désormais son point d'emprise, son lieu où être, justifie pleinement « l'idée de la porosité, du caractère/fonctionnement osmotique de l'écrit »¹⁹⁵⁸ dont Michaël Bishop fait un des facteurs essentiels de la poésie reverdyenne.

En même temps, et comme il est possible de le pressentir à la lecture de ce poème, toute une thématique du sang rédempteur, aux résonances bibliques, entre en jeu dans ce réseau d'images. La poésie de Reverdy évoque sur ce point l'œuvre de Max Jacob, pour lequel

¹⁹⁵² « Horizon », *Quelques poèmes, Plupart du temps*, p. 69.

¹⁹⁵³ Cf. Baudelaire, « Harmonie du soir » ; Verlaine, « Le son du cor s'afflige... » ; Apollinaire, « Zone » (*Anthologie de la poésie française*, tome II (XVIII^{ème} siècle, XIX^{ème} siècle et XX^{ème} siècle), Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2000. p., 625, 740, 893).

¹⁹⁵⁴ « Horizon », *Quelques poèmes*, p. 69.

¹⁹⁵⁵ *Ibid.*, p. 70.

¹⁹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁹⁵⁸ Michaël Bishop, « Entre clôture et osmose : *Sable mouvant* », art. cit., p. 115.

le sang rachète le monde — ce sang christique qui « symbolise l'Esprit » et qui, « (répandu) sur terre, la sauve de la matière »¹⁹⁵⁹ — et constitue également le signe de la « souffrance salvatrice parce que créatrice »¹⁹⁶⁰ du poète, tenu d'assumer le monde dans sa matérialité.

Comme Max Jacob, Reverdy procède implicitement à une relecture poétique des Écritures et confère au sang, « métaphore obsédante »¹⁹⁶¹ dans les deux œuvres, une fonction d'accaparement et de spiritualisation du monde, dont l'effet majeur est de rendre caduque toute distinction de lieu. Le début du poème « La tête pleine de beauté », dont le titre acquiert à la lumière de ce qui précède une signification nouvelle, associe ainsi dans un même tournoiement — traduit par le chiasme lexical qui ouvre le poème et le parallélisme phonique liant les « *tourbillons roulants* » et les « *bouillons de mon sang* » — des éléments corporels à une « douleur » et une « tristesse » dépourvues de toute référence métonymique :

Dans l'abîme doré, rouge, glacé, doré, l'abîme où gîte la douleur, les tourbillons roulants entraînent les bouillons de mon sang dans les vases, dans les retours de flammes de mon tronc. La tristesse moirée s'engloutit dans les crevasses tendres du cœur[...]¹⁹⁶².

L'écho des textes bibliques se manifeste d'ailleurs dans le recours à la trilogie sang-sueur-larmes. Si Reverdy utilise à plusieurs reprises la *sueur*, c'est surtout grâce aux *larmes*, autre liquide corporel dont la présence dans la poésie reverdyenne est massive, qu'il conforte par un usage particulier cette infinitude du corps qui refuse le lieu.

6.2.3./ La perte des larmes.

Le jaillissement des larmes diffère de l'effusion du sang par le caractère naturel et la cause : à l'hémorragie toujours accidentelle, violente, qui vide un corps passif de sa substance vitale, il nous faut opposer la fonctionnalité de l'écoulement lacrymal ainsi que la levée du contrôle purement psychologique qui en maîtrise l'irruption.

En dépit de l'expression « fondre en larmes » et de la perte littérale de contrôle de soi qu'elle connote, la production des larmes possède aussi une fonction défensive, en ce sens qu'elle « permet de décharger une énergie agressive »¹⁹⁶³ en modifiant la relation du sujet à son environnement. En d'autres termes, le pouvoir d'interaction des larmes fait que le sujet n'est finalement jamais passif, comme le montre ici l'emploi atypique du verbe *écouler* à la voix active :

¹⁹⁵⁹ Christine Van Rogger-Andreucci, « Le sang : poésie et symbole dans l'œuvre de Max Jacob », *Les Voix du Sang*, op. cit., p. 30.

¹⁹⁶⁰ *Ibid.*, p. 41.

¹⁹⁶¹ Jean de Palacio, « Le sang et le crucifixion, Max Jacob d'après ses variantes, ou la passion de l'écrivain », *Revue des Sciences Humaines*, Lille, Tome XXXV, n° 140, octobre-décembre 1970, p. 596.

¹⁹⁶² « La tête pleine de beauté », *Flaques de verre*, p. 171.

¹⁹⁶³ Phyllis Greenacre, « Production et fonction des larmes », *Les Liquides du corps, Champ psychosomatique*

Fatigué de t'entendre écouler tant de pleurs¹⁹⁶⁴

Comme pour le sang, on trouve dans l'œuvre de Reverdy de nombreuses occurrences de larmes omniprésentes, dont la valeur métonymique ressort des jeux d'échanges auxquels elles donnent lieu :

Sur deux bancs les noms inscrits représentent
des hommes et ces deux hommes se regardent
Pourtant les yeux vides laissent
entrer et sortir des lueurs
contre le mur des larmes coulent¹⁹⁶⁵

Le vent qui passe et entre
Le ciel gonflé de larmes
Et l'œil plein jusqu'au bord¹⁹⁶⁶

Cependant, les larmes épandues ressemblent le plus souvent à des marques du deuil transférées au monde :

La pluie a laissé sur les murs les traces et les ravins crasseux de tant de
larmes !¹⁹⁶⁷

qui n'évitent d'ailleurs pas les images les plus attendues comme celle de la lune qui pleure à trois reprises dans *Plupart du temps*, mais aussi celle de la pluie :

La pluie
Larmes de tout le monde
Un éclair luit
Le ciel s'entrouvre¹⁹⁶⁸

Et contre le talus où l'ombre tombe à plat les larmes de l'averse¹⁹⁶⁹.

ou bien encore des arbres :

Les planches du jardin noyées des pleurs de l'arbre¹⁹⁷⁰.
Même les larmes des sapins
Même les soupirs du ravin¹⁹⁷¹

Ces larmes dont la valeur métonymique est beaucoup plus contestable que celle du sang, et qui sont si facilement assimilables à l'eau, peuvent cependant se charger brusquement d'un sémantisme particulier. L'ambiguïté d'une image permet ici de rapprocher la pluie et les larmes d'une foule de voyageurs, mais pour mieux en traduire, pour ainsi dire, la surprenante semaison :

n° 1, *op. cit.*, p. 16.

¹⁹⁶⁴ « Aube sinistre », *Le Chant des morts, Main d'œuvre*, p. 426.

¹⁹⁶⁵ « Le bruit des ailes », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 115.

¹⁹⁶⁶ « Pêcheurs d'étoiles », *Grande nature, Main d'œuvre*, p. 15.

¹⁹⁶⁷ « Un œil de lumière et de nuit » (Pablo Picasso, 1952), *Note éternelle du présent*, p. 208.

¹⁹⁶⁸ « De haut en bas », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 229.

¹⁹⁶⁹ *La Poésie reine du vide et l'art mordu, Risques et périls*, p. 10.

¹⁹⁷⁰ « Au bord des terres », *Flaques de verre*, p. 109.

¹⁹⁷¹ « Attente », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 351.

C'est un long convoi de larmes et sur chaque quai où l'on se sépare de nouveaux bras agitent des mouchoirs. Mais celui-là est seul et ses lunettes se ternissent des larmes des autres ou de la pluie qui fouette la vitre où il colle son nez. Il n'a quitté personne et nul ne l'attendra à la gare où il va descendre¹⁹⁷².

L'idée de leur abandon à autrui confère à l'omniprésence des larmes dans le monde une signification poétique originale. À la relation normale et unilatérale qui lie le sujet au monde, fondée sur le psychisme humain et dont elles sont l'expression, Reverdy oppose par la grâce d'une déformation proprement poétique une relation trouble, fondée sur le refus ou l'impossibilité d'un lieu maîtrisé. De là la présence fortuite, aussi banale que la pluie, de larmes d'autrui qui sont comme oubliées, perdues :

Encore quelques pleurs perdus dans les ruines¹⁹⁷³

Pour Didier Anzieu, le contact chaud et liquide des larmes, ressenti sur la surface des joues, contribue à l'étayage tactile par lequel se constitue le Moi¹⁹⁷⁴. Les occurrences de larmes qui coulent *insensiblement* à l'insu du sujet traduisent *a contrario* une perte de ses limites. Tel est le cas lorsque les larmes sont dissociées de l'émotion qui les provoque :

Mais sur tes joues quelle lumière
Voici le moment de chanter
Sans t'occuper des larmes qui coulent dans
ton ventre pour te désaltérer¹⁹⁷⁵

ou, de manière encore plus nette, s'échappent sans raison :

Il y a un cœur qui tremble
Et des larmes qui coulent au revers du
veston¹⁹⁷⁶

Parfois son sang coule à l'envers
Et ses larmes tachent le linge¹⁹⁷⁷

Les larmes s'insèrent alors naturellement dans ces réseaux de métonymies corporelles qui affranchissent les êtres d'un lieu :

On entend les voix brisées qui se répondent
On essuie les larmes versées qui se répandent¹⁹⁷⁸

Le verbe *rouler* fait de ce fait l'objet d'une métaphore latente. Si les larmes *roulent* naturellement sur les joues, l'emploi de ce verbe dans un contexte spatial réactive un sens particulier, qui traduit une fuite aléatoire en l'absence de tout contrôle :

Les larmes roulent dans cet espace¹⁹⁷⁹

¹⁹⁷² « Une apparence médiocre », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 39.

¹⁹⁷³ « Grand caractère », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 375.

¹⁹⁷⁴ Didier Anzieu, *Le Moi-peau, op. cit.*, p. 212.

¹⁹⁷⁵ « Autres jockeys, alcooliques », *Les Jockeys camouflés, Plupart du temps*, p. 258.

¹⁹⁷⁶ « La voix des voiles », *La Guitare endormie, Plupart du temps*, p. 296.

¹⁹⁷⁷ « Le cœur écartelé », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 355.

¹⁹⁷⁸ « Agonie du remords », *Cœur de chêne, Plupart du temps*, p. 347.

et que renforce l'expression *sans raison* :

Le ciel est encombré par de mauvais chemins
Les larmes sans raison roulent de tous côtés¹⁹⁸⁰

L'association des larmes avec la *rosée*, dont l'écoulement semble sourdre, à la différence de la pluie, de la surface des choses, accentue cette dispersion universelle. L'image des « larmes de rosée », qui clôt *Sable mouvant*, traduit bien cette rêverie d'une exsudation de pleurs :

Une banlieue ternie par tous les doigts du jour, à peine nettoyée par la rosée
des larmes¹⁹⁸¹.

Le brouillard échappé des larmes
Sous une écharpe de rosée¹⁹⁸²

L'image entre alors en résonance avec la présence obsédante du sang, Reverdy associant les deux éléments pour en souligner la parenté sémantique :

Aucun secours ne vient, tout le sang retenu s'étend, se noie dans la
campagne vide — où les gouttes de la rosée sanglante s'évaporent¹⁹⁸³

Cette association tend à prouver que la rosée, si proche des larmes, possède la même fonction ubiquitaire que le sang. L'évaporation se substitue au déversement mais s'insère dans le même réseau d'images d'un lieu du moi qui s'agrandit de manière infinie :

Entre les cils tremblants la rosée du cœur brûlante s'évapore¹⁹⁸⁴

Reverdy, qui reprend l'image biblique du sang et de l'eau mêlés¹⁹⁸⁵ en relevant que « ce que l'homme a de meilleur en lui, après le sang pour lui, ce sont les larmes »¹⁹⁸⁶, les utilise de manière privilégiée dans sa poésie pour exprimer cette abolition des limites du moi. Il y parvient non seulement en constituant tout un réseau par l'abondance des occurrences de ces deux liquides corporels, avec lesquels il crée correspondances et jeux d'échos, mais aussi en les dissociant de l'image du corps et des fonctions qui sont les leurs. Métamorphosés en éléments quasi-naturels, ubiquitaires, le sang ou les larmes perdent alors progressivement tout lien métonymique et valent comme traduction poétique d'une négation du lieu du sujet.

¹⁹⁷⁹ « Fausse porte ou portrait », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 213.

¹⁹⁸⁰ « Excédent de rigueur », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 133.

¹⁹⁸¹ « Crépuscule au dehors », *Flaques de verre*, p. 137.

¹⁹⁸² « Tête à tenir », *Le Chant des morts, Main d'œuvre*, p. 412.

¹⁹⁸³ « Repos », *La Liberté des mers*, p. 54.

¹⁹⁸⁴ « Le temps qui bat », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 164.

¹⁹⁸⁵ V. Jn, 19, 34.

¹⁹⁸⁶ *Le Gant de crin*, p. 111.

3./ Le souffle universel

Il ne s'agit pas de nier le monde extérieur, il existe et nous le fait assez sentir, mais pour y respirer, pour ne pas en être écrasé l'homme est constamment obligé d'y produire, de ses propres forces, de ses propres moyens, de ses propres facultés l'atmosphère respirable comme l'air que la pompe envoie dans la cloche du scaphandrier, et l'air respirable c'est de l'accord avec les autres hommes qu'il lui vient¹⁹⁸⁷.

Si les liquides corporels, en raison de leur fluidité, constituent un élément propice à l'expression poétique d'une abolition des limites du lieu du sujet, il est sans doute possible d'aller encore plus loin dans la fluidité et l'ubiquité avec l'*air*, tout en conservant cet attribut essentiel — naturel au cas d'espèce — de commune appartenance au corps et au monde.

Envisagé sous un aspect métonymique, l'air renvoie évidemment au souffle, et même *aux souffles* dans la mesure où l'œuvre de Reverdy, dans laquelle le vent joue un grand rôle, privilégie comme chez Jaccottet « ces moments où la matière de l'air se rend sensible et phénoménale à travers ses formes mouvementées, à savoir le souffle et le vent »¹⁹⁸⁸. Le souffle ne renvoie d'ailleurs pas seulement à la respiration mais aussi, de manière métaphorique, à la force invisible qui anime, à l'élan créateur, polysémie à laquelle Reverdy est sensible lorsqu'il note que « l'esprit souffle où il veut — c'est entendu — mais le corps, lui, ne souffle qu'où il peut »¹⁹⁸⁹.

Le poète ramasse ainsi en une formule sa vision de l'art, dont la force de subversion qu'il fait dépendre de sa capacité à s'affranchir de limites rend dérisoire l'étroitesse du lieu du corps pensé dans sa matérialité. Il le fait en s'appuyant sur l'image d'un souffle qui renonce au lieu¹⁹⁹⁰, nous invitant ainsi à en explorer tous les aspects dans l'œuvre afin d'en faire ressortir toute la force poétique.

¹⁹⁸⁷ *Le Livre de mon bord*, p. 153.

¹⁹⁸⁸ Seiji Marukawa, « Pour une poétique du lien : Philippe Jaccottet entre le souffle et la fumée », art. cit., p. 334.

¹⁹⁸⁹ « Une aventure méthodique (Georges Braque) », *Note éternelle du présent*, p. 42.

¹⁹⁹⁰ Alors que pour Artaud, la « parole soufflée », « parole tombée du corps, s'offrant à être entendue ou reçue, s'offrant en spectacle, devient aussitôt parole volée », (Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Points Seuil, 1967, p. 261).

6.3.1./ Valeur métonymique du souffle.

C'est lorsqu'il se rend sensible, lorsqu'il est pour ainsi dire rapproché des liquides par l'emploi d'adjectifs — sec, chaud, lourd — qui en qualifient la substance, que le souffle échappé du corps possède une nette valeur métonymique :

Les souffles chauds sur les perrons au seuil des portes¹⁹⁹¹

Un souffle sec vient de plus loin¹⁹⁹²

Quel lourd soupir qui monte
lentement jusqu'à la voûte de
l'église

Par où va-t-il passer pour aller bien plus
haut obtenir le pardon¹⁹⁹³

Cette dernière image d'un « lourd soupir » qui véhicule une prière nous enseigne aussi combien le souffle, à l'instar du sang ou des larmes, peut être constitutif du moi, moi pensant qu'il projette au-delà du corps à la manière de ces rites indiens auxquels Bachelard fait allusion, au cours desquels le vent et le souffle, mis en relation, « emportent au loin l'être intime et le font participer à toutes les forces de l'univers »¹⁹⁹⁴. Cette demande de pardon échappée dans un souffle n'est d'ailleurs pas sans évoquer cette citation de *La Chândogya-Upanishad* rapportée par Bachelard — « quand l'homme dort, sa voix s'en va dans un souffle »¹⁹⁹⁵ — et que nous opposerons à cette autre image d'un souffle qui n'est que le simple signal du lieu d'un être, lieu d'une pensée qui nous est inaccessible :

Derrière le rayon une tête qui lit
Un souffle qui s'échappe à peine¹⁹⁹⁶

Le souffle précède la voix et en est, physiologiquement, le support. Aussi n'est-il guère difficile de l'imaginer comme élément constitutif d'une parole poétique — chez Mallarmé, le souffle humain est « à la fois véhicule et essence » de la parole, « quintessence de la voix (et de) l'esprit qui l'habite »¹⁹⁹⁷ — qui projetterait de la matière signifiante en attente de sens, en un « repliement incessant des mots dans l'espace du poème un instant déployé dans ses vocables espacés par le souffle, trace des traces de l'oubli »¹⁹⁹⁸. La définition littérale s'enrichit ici de son sens métaphorique, le souffle étant dès lors une pensée qui recrée, pour

¹⁹⁹¹ « Les buveurs d'horizon », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 338.

¹⁹⁹² « Aile », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 206.

¹⁹⁹³ *La Conversion, Risques et périls*, p. 78.

¹⁹⁹⁴ Gaston Bachelard, *L'Air et les songes. op. cit.*, p. 269.

¹⁹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁹⁶ « Abat-jour », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 173.

¹⁹⁹⁷ Michel Viegnes, « Le vent, le souffle et la voix dans la poésie symboliste », *Imaginaires du vent, op. cit.*, p. 227.

¹⁹⁹⁸ Michelle Tran van Khai et Pierre Fédida, « Le lieu de l'oubli dans le poème », *Espace et poésie, op. cit.*, p. 134.

ainsi dire, une connaissance latente, une « pensée qui se disperse au souffle du courant »¹⁹⁹⁹ et, par là-même, refuse le lieu.

L'écriture poétique va ainsi pouvoir travailler toute la richesse métonymique du souffle :

Et la prière qui montait du fond n'est plus qu'un souffle, une voix de
poitrine qui se laisse tomber dans les plis de la robe après être sortie²⁰⁰⁰.

et transférer par exemple au *vent*, pour mieux exprimer l'abolition de toute limite et l'ubiquité de la pensée, son action transitive :

Les paroles distribuées au vent²⁰⁰¹

Le souffle a aussi ceci de commun avec le sang qu'il signifie la vie, dont il est un signe et une cause essentielle. Le poème « Un tas de gens » s'achève sur une isotopie de la mort où la respiration qui s'achève rejoint le sang qui coule, dans un deuil universel que traduit l'étiollement typographique :

Et c'est dans la poussière que s'est éteint le bruit
Nuage
Clair-obscur
Cesse de respirer
Tous les oiseaux sont morts
Le soleil s'est crevé
Le sang coule
Dans l'eau où ses yeux se noyaient²⁰⁰²

tandis qu'*a contrario*, le poète pour qui « être ému c'est respirer avec son cœur »²⁰⁰³ lie intimement les deux fonctions dans un même élan vital unissant le « je » poétique et le monde :

Je m'en vais respirant à pleins poumons
A travers champs à travers bois
Vers la ville miraculeuse où mon cœur bat²⁰⁰⁴

Cette véritable circulation de la vie par le souffle procède comme pour le sang d'une thématique biblique. Le « souffle de vie »²⁰⁰⁵ qui habite les êtres, et qui leur est consubstantiel, possède une origine divine²⁰⁰⁶. C'est d'ailleurs le souffle divin, « haleine de Dieu » qui, à une

¹⁹⁹⁹ « Sous le vent plus dur », *Le Chant des morts, Main d'œuvre*, p. 430.

²⁰⁰⁰ « Au carrefour des routes », *Étoiles peintes, Plupart du temps*, p. 325.

²⁰⁰¹ « Souffle d'Ouest », *Grande nature, Main d'œuvre*, p. 11.

²⁰⁰² « Un tas de gens », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 160.

²⁰⁰³ *Le Livre de mon bord*, p. 24.

²⁰⁰⁴ « Le cœur dur », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 100.

²⁰⁰⁵ Gn, 2, 7 ; 6, 17 ; 7, 15 ; 7,22. Jb, 12, 10.

²⁰⁰⁶ « Tu leur retires le souffle, ils expirent / Et à leur poussière ils retournent. / Tu envoies ton souffle, ils sont créés / Et tu renouvelles la face du sol » (Ps, 104, 29-30).

échelle cosmique, fend les eaux face à Moïse²⁰⁰⁷ ou sauve le camp de la famine²⁰⁰⁸. Michel Collot a proposé un rapprochement saisissant entre le vent, élément permanent de la poésie reverdyenne auquel il a prêté l'aspect tragique du souffle divin, et la « récurrence de plus en plus rapprochée des blancs, (qui) impose à la lecture un rythme syncopé, suggère l'oppression du " souffle " présageant " le dernier soupir du héros ", mais aussi peut-être de la vie cosmique tout entière. Le vent " tombe " souvent au crépuscule ; avec lui, selon Reverdy, " expirent " le soleil et les êtres vivants, les hommes et leurs espérances »²⁰⁰⁹.

L'écriture poétique peut à partir de cet élément désormais universel repenser le lieu de chaque être jusqu'à abolir, comme pour le sang, toute idée de limite. On songe ici une fois de plus à Jaccottet chez lequel « l'image de la respiration des êtres endormis » lui permet de mettre en valeur « des signes de vie dans les corps inertes » et chez qui « ce souffle inspirateur ébranle secrètement la limite traçable entre le moi et le non-moi »²⁰¹⁰.

L'œuvre de Reverdy contribue à cette expansion invisible par les jeux d'échange, procédé qui permet de créer dans un poème de *Flaques de verre* une discrète mais remarquable syllepse sur le mot *souffle*, ce « souffle (qui) enlèv(e) les rideaux » pouvant être attribué au vent puis à l'être dont la main constitue une synecdoque, en une mise en commun que vient parfaire la jonction de cette main aux applaudissements prêtés par métaphore aux oiseaux :

Un souffle enlevait les rideaux, une main dessinait le monde au fil de l'eau.
De gros oiseaux applaudissaient avec leurs ailes²⁰¹¹.

Parfois, le jeu d'échange donne lieu à un rapport de causalité inattendu créé par une parataxe, qui relie l'étroitesse de la poitrine et l'infinité d'un ciel :

La poitrine a repris son souffle dans l'allée
Le ciel gonflé d'amour respire²⁰¹²

Le refus du lieu par le souffle *invisible* explique aussi, pour cette raison, le recours à l'image de la nuit, cette nuit gigantesque qui s'agite d'une respiration cosmique :

La nuit a glissé sur ton front
Elle a soufflé sur tes paupières²⁰¹³

respiration que Reverdy — dans un vers où un rythme régulier semble naître — rapproche d'un battement grâce à une métaphore dont le pivot verbal évoque la circulation sanguine :

²⁰⁰⁷ Ex, 14, 21.

²⁰⁰⁸ Nb, 11, 31.

²⁰⁰⁹ Michel Collot, « L'horizon typographique dans les poèmes de Reverdy », art. cit., p. 66.

²⁰¹⁰ Seiji Marukawa, « Pour une poétique du lien : Philippe Jaccottet entre le souffle et la fumée », art. cit., p. 334. Nous soulignons.

²⁰¹¹ « Morne plaine », *Flaques de verre*, p. 149.

²⁰¹² « Immense bruit », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 86.

²⁰¹³ « La voix dans l'ombre », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 198.

Et sous les ruisseaux d'ombre
le souffle de la nuit bat encore par moments²⁰¹⁴

De telles images préparent l'attribution d'un souffle au monde grâce à des images anthropomorphes totalement libérées, pour ainsi dire, de toute emprise métonymique :

Avant que les poumons du monde soient sortis de la fièvre trop haute de la nuit
Le souffle qui sortait des lèvres de la terre
Le parfum des bois inquiétants et des corps²⁰¹⁵

6.3.2./ La fumée, traduction poétique originale de l'expansion.

Parce que son épanchement et sa dilution progressive sont visibles, contrairement à l'air, la fumée pourrait constituer une image exemplaire de l'ubiquité latente des matières aériennes. Exhalaison de l'incendie, la fumée précipite l'absence du lieu par ce retrait des choses qui ne laisse subsister que poussière et cendre, qu'un « lieu déserté », « lieu de temps survivant »²⁰¹⁶. La combustion réalise ainsi de manière parfaite et irréversible ce déversement du lieu dans ce qu'il faut bien nommer le non-lieu ; la fumée, éphémère et constituée de formes fugaces, est le signe le plus visible de cette métamorphose. Aussi n'est-il guère surprenant qu'à l'instar du souffle, la fumée transporte des chants ou des paroles qui s'échappent :

À la clarté à peine libre de la voûte
Où les chants oubliés flottent dans la fumée
Une voix passe sur l'autre
Tout se mêle²⁰¹⁷

Les mots les plus légers montent jusqu'au plafond
Devant eux la fumée s'écarte
Les autres battent des ailes dans les plis des rideaux²⁰¹⁸

L'imagination du poète reprend cette rêverie face à l'image particulière et paisible d'un être fumant du tabac, élément usuel dans la peinture qu'a connue Reverdy, comme dans cette phrase du *Voleur de Talan* :

Un soupir monte au plafond dans la fumée des cigarettes²⁰¹⁹

La première phrase du poème « La Pipe » qui reprend cette image relie une voix non identifiée mais par définition humaine à la fumée émanant de la pipe du personnage. La

²⁰¹⁴ « Nuit et jour », *Cœur de chêne, Plupart du temps*, p. 329.

²⁰¹⁵ « À l'aube le veilleur », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 345.

²⁰¹⁶ Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise, op. cit.*, p. 14.

²⁰¹⁷ « La terre tourne », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 192.

²⁰¹⁸ « Visite », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 223.

²⁰¹⁹ *Le Voleur de Talan*, p. 30.

dilution de l'être dans son environnement le plus intime est remarquablement rendue par ce mouvement ascendant de la voix devenant fumée :

Sous le nuage épais la voix monte vers le plafond dans un rond de fumée —
comme son auréole²⁰²⁰.

La construction de cette première phrase renforce sur le plan phonique ce phénomène de transformation continue. Les assonances en /ō/ (la voix monte, le plafond, le rond) y sont encadrées par deux mots assonancés en /e/ (épais, fumée), ce qui lie l'ensemble et le clôt sur lui-même dans une circularité renforcée par l'image du rond comparé à une auréole, tandis qu'un thème consonantique en fricatives labiodentales, d'abord sonores puis sourdes, exprime la mutation qui se produit :

[...] la voix monte vers le plafond dans un rond de fumée [...]

Ainsi est préparée la double superposition sémantique de la deuxième phrase où le visage et la voix qui en émane sont confondus avec la pipe et le « nuage épais » qui envahit la pièce depuis le début :

La voix et la fumée qui sortent de la pipe ou des lèvres minces et
brûlantes²⁰²¹.

Tout, dans ce poème, invite à confondre l'être qui y est évoqué avec son environnement immédiat : une courte phrase nominale évoque « l'air de la chanson dans la nuit », provoquant une syllepse sur le mot *air* qui, compte tenu du contexte, renvoie aussi bien à la voix qu'à l'atmosphère nocturne. La fin du poème respecte l'intrication étroite de la voix et de la fumée en évoquant leur double extinction, dans les « intervalles de silence » précédant le « feu qui s'éteint ».

L'espace intime devenu lieu du sujet n'est cependant pas totalement clos dès lors qu'il tend, en un prolongement du mouvement expansif de l'être qu'il abrite, à accroître son envergure, comme le suggère l'évocation de « l'air de la chanson dans la nuit » qui fait désormais des murs de la pièce une enveloppe poreuse, préparant un mouvement expansif supplémentaire dans la nuit qui constitue comme on l'a vu une image privilégiée de respiration cosmique. La fumée donne donc lieu à une exploitation poétique originale pour suggérer la projection hors de soi, le déversement de l'être dans un tout que nous pourrions, en prolongeant la rêverie du poète, identifier à l'*air* invisible et omniprésent qui est comme le lieu de tous.

²⁰²⁰ « La pipe », *Au soleil du plafond*, p. 21.

²⁰²¹ *Ibid.*

6.3.3./ L'air et le déni du lieu.

Une fois abolie la localité du souffle, une fois envisagée l'expansion — mais non la disparition — des êtres au-delà de leur lieu dans cette matière invisible et commune²⁰²² qu'est l'air, celui-ci nous apparaît davantage comme un contenant, un réceptacle de pensées, de paroles, de bruits. Dans la poésie reverdyenne, l'air porte fréquemment des voix, est traversé ou agité de bribes d'êtres :

Frontières dépassées, notes perdues dans l'air, tous les fils dénoués au-delà des saisons reprennent leur tour et leur ton sur le fond sombre du silence²⁰²³.

Tout est calme dans l'air — cependant encore gonflé de bruit²⁰²⁴.

Et s'il n'y avait pas dans l'air tant de paroles²⁰²⁵

L'ombre est vide sous l'aile qui passe et remue l'air²⁰²⁶.

Les appels désolés cachés dans l'air et tout ce mouvement dans les soupentes²⁰²⁷.

Abandonnant la neutralité et l'inertie qui lui sont naturelles, « médium général d'un processus » lorsqu'il est « l'haleine du temps »²⁰²⁸ et ne se définit que par sa fonction transitive, l'air de *Flaques de verre*, tantôt « chaud »²⁰²⁹, « air qui brûle »²⁰³⁰, tantôt « de glace »²⁰³¹ ou bien encore « luisant »²⁰³², prend souvent dans ce recueil l'aspect d'une matière épaisse, hétérogène, vivante pour tout dire :

Les vibrations de l'air devaient apporter le signal²⁰³³.

[...] l'air qui devient plus épais que la nuit²⁰³⁴.

Tous les remous de l'air roulés vers les cloisons [...] ²⁰³⁵

L'air et l'eau se meuvent par fragments épais qui heurtent leurs éclats et les barrières molles qui les guident²⁰³⁶.

et dans laquelle s'inscrivent naturellement des *traces* :

Ou les traces dans l'air de ce monde trop long²⁰³⁷.

Celui qui pense, qui traîne encore les chaînes de la faim, et dont l'esprit léger descend sur le chemin tracé dans l'air par la chute de l'ange²⁰³⁸.

²⁰²² « Il sème le désir dans l'air et les esprits » (« Messager de la tyrannie », *Flaques de verre*, p. 27).

²⁰²³ « Violon », *Au soleil du plafond*, p. 27.

²⁰²⁴ « Guitare », *Au soleil du plafond*, p. 25.

²⁰²⁵ « Picasso », Poèmes de circonstance, in *Sable mouvant, Au soleil du plafond, La Liberté des mers, suivi de Cette émotion appelée poésie et autres essais*, op. cit., p. 79.

²⁰²⁶ « Poursuite à temps », *Flaques de verre*, p. 43.

²⁰²⁷ « Le rocher blanc », *Flaques de verre*, p. 131.

²⁰²⁸ Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*, op. cit., p. 64.

²⁰²⁹ « Compagnon », *Flaques de verre*, p. 59.

²⁰³⁰ « Au point du nord », *Flaques de verre*, p. 91.

²⁰³¹ « L'air de glace », *Flaques de verre*, p. 47.

²⁰³² « Regard humain », *Flaques de verre*, p. 95.

²⁰³³ « Pièges du vent », *Flaques de verre*, p. 53.

²⁰³⁴ « Mélanges d'ombres », *Flaques de verre*, p. 77.

²⁰³⁵ « Recueil de temps », *Flaques de verre*, p. 81.

²⁰³⁶ « Derrière le clocher », *Flaques de verre*, p. 85.

²⁰³⁷ « Recueil de temps », *Flaques de verre*, p. 81.

L'air ne nous apparaît finalement aussi riche et aussi vivant qu'en raison de cette capacité à incarner les êtres qui le peuplent ou l'ont peuplé. Le vent qui l'anime, « chargé du bruit des voix perdues »²⁰³⁹, est admirablement confondu au moyen d'une sorte de syllepse syntaxique avec la voix d'un allocutaire mystérieux dans ce vers de *Ferraille* :

Je ne sais plus quel vent m'apportera ta voix²⁰⁴⁰

À la ressemblance phonique entre le « vent » et la « voix », soulignée par leur position terminale sur chacun des deux hémistiches de l'alexandrin, s'ajoute une indécision sémantique qui fait hésiter entre le vent comme sujet du verbe *apporter*, et donc porteur d'une voix familière, et le vent comme complément d'objet direct antéposé, « souffle » apporté par une voix au poète, non plus vecteur d'un message mais message lui-même.

Ainsi s'impose une conception poétique particulière de l'air dont le brassage par le vent révèle une véritable addition de vies comme le souligne Bachelard à propos de la poésie de Saint-Pol Roux. Le vent, qui « crée une foule d'êtres dans la tempête », « songe de la terre » qui s'agite « en des souffles contraires »²⁰⁴¹, « composé d'âmes éparses »²⁰⁴², semble — à la manière de l'air en mouvement des *Delocazioni* de Parmiggiani que Georges Didi-Huberman qualifie d' « espaces soufflés »²⁰⁴³ — prendre littéralement en charge le processus d'épanchement, de déversement du temps dans ce « lieu sans lieu »²⁰⁴⁴ qu'est l'air infini.

C'est dans ce contexte qu'il nous faut aborder la place de l'*âme* en liaison avec l'image du souffle auquel elle se rattache étymologiquement²⁰⁴⁵. Ce mot, dont la forme phonétique particulière est exploitée poétiquement par Bachelard à partir d'une étymologie fantaisiste de Nodier, au service d'une image de l'expiration totale, d'une projection de soi²⁰⁴⁶, possède une importance primordiale dans la pensée de Reverdy²⁰⁴⁷. Principe spirituel de l'homme, séparable du corps et immortelle, l'âme est pour le poète « notre personnalité en Dieu et

²⁰³⁸ « La bonne piste », *Flaques de verre*, p. 111.

²⁰³⁹ « Tout s'envole », *Flaques de verre*, *Main d'œuvre*, p. 141.

²⁰⁴⁰ « Attente », *Ferraille*, *Main d'œuvre*, p. 351.

²⁰⁴¹ Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*, *op. cit.*, p. 262-263.

²⁰⁴² Cf. Saint-Pol Roux, *La Rose et les épines du chemin*, p. 111, cit. par Bachelard, *Ibid.*, p. 262. (Saint-Pol Roux, *La Rose et les épines du chemin* et autres textes, édition de Jacques Goorma, Gallimard, coll. « Poésie »).

²⁰⁴³ « [...] toute la série des *Delocazioni* [...] apparaît comme une réflexion fondamentale, une heuristique menée par l'artiste à l'endroit des notions mêmes de lieu et de temps. » (« Espace soufflé », in Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*, *op. cit.*, p. 29).

²⁰⁴⁴ Seiji Marukawa, « Pour une poétique du lien : Philippe Jaccottet entre le souffle et la fumée », art. cit., p. 333.

²⁰⁴⁵ Ce mot est issu du latin *anima* qui signifie « souffle », « air », « vie ».

²⁰⁴⁶ Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*, *op. cit.*, p. 272-273.

²⁰⁴⁷ On ne dénombre pas moins de 201 occurrences de ce mot dans l'œuvre (source : Frantext, A.T.I.L.F., Université de Nancy), et il intervient dans le titre de cinq poèmes.

devant Dieu [...] telle qu'elle est fixée dans l'éternité »²⁰⁴⁸, et dont il oppose « la vie mystérieuse » à « la mort évidente du corps »²⁰⁴⁹.

Si Reverdy accorde à l'âme une primauté absolue, au point d'en faire un élément essentiel de la personnalité, c'est peut-être parce qu'elle représente pour ainsi dire la conscience dans ce qu'elle a de plus inexplicable. C'est ce caractère insaisissable — « l'âme serait justement une de ces choses qui ont pour propre de ne se jamais laisser surprendre à la pointe du scalpel »²⁰⁵⁰, énonce-t-il — qui est à l'origine de cette rêverie poétique qui détache l'âme de tout lieu, en même temps que de l'asservissement au corps, et qui fait dire au poète au détour d'une phrase que « la masse du corps, sans l'âme, ce n'est rien »²⁰⁵¹.

L'épigraphe d'un poème à la mémoire de Guillaume Apollinaire, reprise de *L'Enchanteur pourrissant*²⁰⁵² traduit cette capacité de l'âme à survivre en dehors de tout lieu :

(Or, l'Enchanteur était étendu mort dans
le cercueil mais son âme était vivante et la
voix de son âme se fit entendre)²⁰⁵³

et qui a pu inspirer d'autres images :

Dans la forêt de peupliers, des âmes timides se promènent²⁰⁵⁴.

[...] et autour de la table son âme qui résiste encore, son âme de repasseuse court et plie comme le linge en fredonnant une chanson — sans que personne y prenne garde²⁰⁵⁵.

On assiste dans toute sa simplicité à ce merveilleux spectacle d'hommes dont l'image garde l'air de grandeur ou de bassesse que lui imposait la nature alors que l'âme délivrée n'est plus conforme à cette image. Cependant en y regardant bien on s'aperçoit que cette âme, non plus, n'a pas totalement oublié son séjour sur la terre et qu'elle en a gardé quelques travers²⁰⁵⁶.

Dans ces conditions, il était naturel que Reverdy parvînt à une vision proprement poétique de l'âme proche de sa définition religieuse, où l'éternité et l'immatérialité impliquent l'abandon d'un lieu défini. Il privilégie naturellement les images de vol pour traduire cette liberté nouvelle :

Le tourbillon qui devait
emporter son âme s'avancit²⁰⁵⁷

Les âmes vont vers Dieu comme, la nuit, les oiseaux de mer vont vers le
phare²⁰⁵⁸.

²⁰⁴⁸ *Le Gant de crin*, p. 84.

²⁰⁴⁹ *Ibid.*, p. 147.

²⁰⁵⁰ « Cette émotion appelée poésie », *Sable mouvant...*, p. 91.

²⁰⁵¹ « Une aventure méthodique (Georges Braque) », *Note éternelle du présent*, p. 82.

²⁰⁵² Guillaume Apollinaire, *L'Enchanteur pourrissant* suivi de *Les Mamelles de Tirésias* et de *Couleur du temps*, texte établi et préfacé par Michel Décaudin, Gallimard, coll. « Poésie », 1972, rééd. 1993, p. 20.

²⁰⁵³ « À la mémoire de Guillaume Apollinaire », Poèmes publiés en revues, in *Au Soleil du plafond et autres poèmes*, Paris, Flammarion, 1980, p. 39.

²⁰⁵⁴ *Le Passant bleu, Risques et périls*, p. 98.

²⁰⁵⁵ « La repasseuse », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 38.

²⁰⁵⁶ *Maison hantée, Risques et périls*, p. 159.

²⁰⁵⁷ *Le Voleur de Talan*, p. 123.

Et l'oiseau sans forme est parti
L'Âme aux ailes trop courtes²⁰⁵⁹

laquelle constitue finalement une véritable délivrance, comme le suggère non sans humour cette image de quasi-métamorphose :

Et pour revivre d'anciens jours
Une âme détachée s'amuse
Et traîne encore un corps qui s'use²⁰⁶⁰

Toutes ces images nous font percevoir le corps, ce « corps qui s'use », comme un substrat de l'existence dont les limites peuvent être abolies. Si l'air, cet élément commun à tous les êtres, en subvertit naturellement les lieux et les assemble en une vie commune, révélant l'absence de limites traçables entre le moi et le non-moi, il vaut aussi comme cet espace où s'additionnent et se confondent les existences. Reverdy construit ainsi toute une rêverie poétique de l'éternité pour laquelle le lieu serait renié par une sorte d'ubiquité parfaite, refusant de n'assigner à l'existence qu'un point d'ancrage, ce qu'il réalise également par la thématique de la *trace*.

²⁰⁵⁸ *Le Gant de crin*, p. 103.

²⁰⁵⁹ « Aile », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 206.

²⁰⁶⁰ « Et là », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 236.

4./ L'être ubiquitaire : traces et avatars

Que tu te croies beaucoup ou que tu te croies peu de chose, qu'importe. L'essentiel est que tu t'allèges de toi-même. Entre toi et les choses, s'il y a toi, modeste ou orgueilleux, tu trouveras ton horizon borné, l'atmosphère obscurcie. Débarrasse-toi de ton ombre, pour regarder. Et tu comprendras mieux et avec plus de joie, toutes choses²⁰⁶¹.

Le concept d'absence renvoie directement au lieu dans la mesure où est absent ce qui devrait être en un lieu et n'y est pas. Le « pouvoir psychique de l'absence »²⁰⁶² réside dans la force de représentation que nous avons de ce manque, dans cette viduité aussi significative que la présence, et qui la fait éprouver de manière accrue lorsque le processus de disparition est rendu visible par les traces — poussière, empreinte ou autres « matières de l'absence » — qui « nous oblige(nt) [...] à renoncer aux puretés du néant »²⁰⁶³.

Si la trace ou l'indice ravivent la présence, c'est aussi sur le plan imaginaire et hors de toute référence spatiale. Évoquant un lieu d'enfance de Parmiggiani aujourd'hui détruit, Georges Didi-Huberman explique : « La maison rouge a brûlé, sans doute ; mais demeure le brouillard du Pô, où les cendres se sont comme fondues. Plus personne n'habite la maison rouge, sans doute ; mais c'est elle, à présent, qui habite l'air du lieu — *genius loci* — et la mémoire des êtres qui l'ont aimé »²⁰⁶⁴.

De ce point de vue, la poésie de Reverdy est exemplaire de ces absences lancinantes qui constellent son discours. Celles-ci se manifestent non seulement par l'emploi massif de la négation qui, au demeurant, « affecte surtout les verbes "de perception" »²⁰⁶⁵, le poète « préfér(ant) dire ce qui manque »²⁰⁶⁶ mais aussi par l'abondance et la variété des traces de ces êtres ou de ces choses qui ont été et n'ont plus de lieu désigné, hantant un espace poétique qui est comme grevé des signes de leur omniprésence.

²⁰⁶¹ *Le Livre de mon bord*, p. 160.

²⁰⁶² Pierre Fédida, *L'Absence*, op. cit., 1978.

²⁰⁶³ Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*, op. cit., p. 55.

²⁰⁶⁴ *Ibid.*

²⁰⁶⁵ Christian Hervé, « La "série négative" », art. cit., p. 116.

²⁰⁶⁶ Louis Aragon, « Note sur *Les Ardoises du toit* », *Pierre Reverdy 1889-1960*, op. cit., p. 23.

6.4.1./ De l'ombre-double à l'ombre-vestige.

Saturée d'indices de présences humaines, l'œuvre poétique de Reverdy manifeste naturellement une nette prédilection pour l'*ombre*, « forme impalpable et changeante »²⁰⁶⁷ dont la fonction métonymique est indéniable lorsque le mot désigne l'ombre portée qui signale la présence, en un lieu voisin, de l'être ou de l'objet ainsi entrevu.

Il est cependant peu fréquent que l'ombre se laisse réduire à cette fonction : dans ces cas-là, comme l'observe Jean Pierrot, le poète insiste davantage sur le mouvement qu'elle subit du fait de l'avancée du temps et ne cherche pas à en faire le signal d'une présence²⁰⁶⁸. C'est moins l'ombre elle-même que l'« instabilité profonde qui caractérise la vision du réel propre à Reverdy »²⁰⁶⁹ qui est ainsi mise en relief. Il n'en demeure pas moins que l'ombre portée joue un grand rôle dans cette poésie, mais c'est précisément parce que cette relation métonymique est subvertie par la contestation d'un lien nécessaire avec le sujet, et que l'ombre portée apparaît davantage comme une sorte de double dont il perdrait pour ainsi dire la maîtrise, figurant ainsi une pluralisation possible du lieu.

L'altération profonde de cette relation du sujet à son ombre est perceptible dans les « relations compliquées et mystérieuses » que Reverdy, « obsédé par la chute ou la perte de son ombre »²⁰⁷⁰, semble parfois cultiver. Il en va ainsi lorsque le sujet semble être en mesure d'abandonner son ombre :

L'ombre que nous avons laissée sous l'arbre
et qui s'ennuie²⁰⁷¹

ou bien encore lorsque celle-ci lui échappe :

L'ombre qui me suit vient de s'arrêter²⁰⁷²
Quelqu'un qui marchait dans la rue
S'arrête
Son ombre n'était jamais prête²⁰⁷³

L'ombre cesse alors d'être une simple projection du sujet : elle acquiert, un peu comme si ce dernier lui avait cédé de sa substance, une autonomie nouvelle qui la fait percevoir comme une modalité d'évasion par dédoublement, conférant par exemple toute sa force à l'image des « ombres qui s'en vont »²⁰⁷⁴.

²⁰⁶⁷ *Ibid.*

²⁰⁶⁸ Jean Pierrot, « Le mot *ombre* dans la poésie de Reverdy », art. cit., p. 40.

²⁰⁶⁹ *Ibid.*, p. 41.

²⁰⁷⁰ Anne-Marie Supervielle, in *Entretiens du polyèdre*, par St. Fumet, A.M. Supervielle, J. Follain, J. Mambrino, Roger Vrigny, H. Thomas, A. Dhôtel, *Études*, mars 1968, p. 385.

²⁰⁷¹ « Mémoire », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 258.

²⁰⁷² « Les mots qu'on échange », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 283.

²⁰⁷³ « Le mur de pierres », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 162.

²⁰⁷⁴ « Fronton », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 300.

Le travail poétique de Reverdy consiste sur ce point à réintroduire l'ombre dans la constellation des images qui disent l'abolition des frontières du moi, ce qu'il réalise ici, par exemple, au moyen d'une alliance de mots unissant paradoxalement la *nudité* à l'ombre, comme pour suggérer à la fois le délaissement et le transfert à l'ombre d'un attribut naturel du corps :

Une ombre nue sur le trottoir²⁰⁷⁵

Or, si l'ombre portée signale par métonymie une présence immédiatement localisable, proche en cela du reflet spéculaire, l'ombre fantomatique, simulacre du corps après la mort²⁰⁷⁶, « métaphore préférée » de « l'homme éphémère »²⁰⁷⁷, se superpose au monde visible de manière indifférenciée. En un mot, elle est le signe d'une imprégnation du réel de la part d'un sujet qui n'a plus ni matérialité, ni espace propre, et dont la dissolution a précisément permis qu'il n'apparaisse plus que sous cette forme :

Sur le seuil personne
Ou ton ombre
Un souvenir qui resterait²⁰⁷⁸

L'ombre, dans cette acception, apparaît intemporelle, démesurée, et se confond parfois avec le paysage représenté comme dans le poème liminaire de *Plein verre*²⁰⁷⁹. Or, cette ombre-là ne traduit pas une perte d'identité puisqu'elle réfère à un individu particulier dont il ne subsiste que cette représentation, tel cet être mystérieux :

Celui qui passe ne dit rien
On n'a vu que lui
dans l'impasse
Et c'est depuis ce temps que son ombre y revient²⁰⁸⁰

L'ombre traduit beaucoup plus une disparition physique, c'est-à-dire la perte d'un corps, d'une part d'espace occupée et situable dont il ne subsiste qu'un spectre visible mais impalpable : peut-être est-ce ainsi qu'il faut comprendre le titre du poème « Arc-en-ciel ». Ces vestiges d'existences vont dès lors pouvoir se couler, à la manière d'un liquide corporel, dans le monde tels ces « habitants de l'ombre » dont « (les) lèvres, comme leur cœur, restent

²⁰⁷⁵ « Crépuscule du matin », *Plein verre, Main d'œuvre*, p. 383.

²⁰⁷⁶ Ce sens métaphorique existe déjà en latin. Le substantif *umbra* désigne en effet non seulement l'ombre portée mais également le fantôme, le spectre d'un mort (*umbræ matris*, les fantômes des mères) ainsi que le semblant, l'apparence (*veri juris... umbra*, l'apparence du droit pur, Cic. *Off.* 3.69).

²⁰⁷⁷ Jean-Yves Debreuille, « L'éclat de la fracture : jeux de lignes et sursis de lumière dans *La Liberté des mers* », art. cit., p. 100.

²⁰⁷⁸ « Route », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 176.

²⁰⁷⁹ « Arc-en-ciel », *Plein verre, Main d'œuvre*, p. 381-382.

²⁰⁸⁰ « La croix de l'ombre », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 157.

muettes »²⁰⁸¹. Dans le poème « Un homme fini », au titre si significatif, la dilution du sujet dans sa propre ombre est préparée dès le premier paragraphe par le jeu des assonances :

Le soir, il promène, à travers la pluie et le danger nocturne, son ombre informe et tout ce qui l'a fait amer²⁰⁸².

La proximité phonique entre le substantif *homme* et l'expression « ombre informe » établit un lien entre le sujet représenté et cette ombre apparente en dépit de la pluie et de l'obscurité. En fait, la marque du possessif disparaît dès le second paragraphe où est évoquée « la première rencontre », et un mouvement de déstabilisation — tremblement de peur du sujet, branches qui remuent, enseigne qui grince, porte qui bouge et volet qui claque — emporte le personnage. Ne subsiste dès lors, en un écho de l'assonance initiale d'autant plus remarquable que l'« ombre informe » semble lui correspondre dans son ambivalence, que cette « mort équivoque » :

Les cloches de la mort équivoque résonnent²⁰⁸³.

Mort équivoque, assurément, celle qui assure l'éternité par le jeu d'une porosité de l'être au monde au moyen de l'ombre. Tout le poème traduit cette expansion des êtres dans leur environnement, que ce soit par ces images qui disent la présence de groupes humains immatériels :

Une foule rôde dans le vent qui torture les branches [...] ²⁰⁸⁴

[...] les voix imprévues traversent les cloisons [...] ²⁰⁸⁵

ou, plus subtilement, par la fusion des substantifs dans un ensemble de sonorités voisines, liant ainsi le titre non seulement à l'« ombre informe » mais aussi à la rencontre, la « foule (qui) rôde », la porte, le volet, « les ailes (emportant) l'ange noir (qui) l'abandonnent », « les limites sombres » ou les cloisons, faisant résonner l'ensemble du poème d'une vibration unique.

Si, comme le souligne Jean Pierrot, l'ombre est un « lieu où se diluent et s'estompent les formes et les contours des êtres et des objets qui y sont introduits ou y baignent »²⁰⁸⁶, rappelant pour ces raisons l'air, elle devient comme ce dernier un lieu mouvant, infini et pour ainsi dire chaotique où prennent place des êtres immatériels, ce que Jean Pierrot reconnaît

²⁰⁸¹ « L'angoisse », *La Balle au bond, Main d'œuvre*, p. 62.

²⁰⁸² « Un homme fini », *La Balle au bond, Main d'œuvre*, p. 50.

²⁰⁸³ *Ibid.*

²⁰⁸⁴ *Ibid.*

²⁰⁸⁵ *Ibid.*

²⁰⁸⁶ Jean Pierrot, « Le mot *ombre* dans la poésie de Reverdy », art. cit. , p. 38.

lorsqu'il considère « ces présences comme les manifestations d'un autre monde qui vient talonner et même *imprégner* le monde visible, celui des vivants »²⁰⁸⁷.

Évoquant à propos des ombres portées « l'étrangeté fondamentale de ces choses sombres jamais bien situables, toujours à mi-chemin entre une inexistence et une insistance »²⁰⁸⁸, Georges Didi-Huberman s'interroge à partir de l'œuvre de Parmigiani sur le caractère médiat de l'ombre et nous invite à privilégier son aspect matriciel par rapport à son aspect résiduel. Il parvient ainsi à imaginer un « anthropomorphisme du lieu »²⁰⁸⁹ où l'ombre prend possession des lieux et des êtres²⁰⁹⁰, et, pourrions nous désormais ajouter, les prive d'un lieu défini, comme dans le poème « Faux site » où les êtres sont intégrés « au sein d'une ombre dont ils ne se sont jamais vraiment dissociés »²⁰⁹¹. L'ombre apparaît ainsi comme un lieu invasif auquel nous opposerons une autre figure du sujet qui tend à coloniser le monde, celle de la *trace*.

6.4.2./ Matières de l'absence.

À la différence de l'ombre dont la valeur métonymique s'estompe lorsqu'elle signifie le rejet du lieu, la trace qui « crée [...] le paradoxe d'un "ici et ailleurs" »²⁰⁹² ne peut naître que d'un retrait inscrivant l'emprise d'un sujet absent, ne signe le passage d'un individu qu'à un instant donné et en un lieu donné²⁰⁹³. En ce sens, elle spatialise le temps et invite à une « identification de la vie au chemin parcouru »²⁰⁹⁴, constituant ainsi la preuve d'une existence passée, par définition figée dans sa forme et dans son lieu et donc différente de l'ombre mouvante et fusionnelle.

D'ores et déjà, la trace résiste à l'absence et la rend évidente : proche en cela de « quelque fil de survie »²⁰⁹⁵ par lequel nul ne disparaît totalement, elle renvoie à ce désir secret d'immortalité, « vieux rêve orgueilleux de laisser quelques traces durables de son

²⁰⁸⁷ Jean Pierrot, « Le mot *ombre* dans la poésie de Reverdy », art. cit., p. 44. Nous soulignons.

²⁰⁸⁸ Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*, op. cit., p. 105.

²⁰⁸⁹ *Ibid.*, p. 109.

²⁰⁹⁰ Comme le suggèrent les deux premiers vers de « Lueurs », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 251 : « On sait que les feux se rejoindront / dans l'ombre et au même moment ».

²⁰⁹¹ Jean-Yves Debreuille, « L'éclat de la fracture : jeux de lignes et sursis de lumière dans *La Liberté des mers* », art. cit., p. 100.

²⁰⁹² Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*, op. cit., p. 36.

²⁰⁹³ Etymologiquement, *tracer* provient du latin populaire *tractiare* (de *tractus*, le trait) fondé sur le supin de *trahere* (tirer, traîner). Au XII^{ème} siècle, *tracier* signifie suivre à la trace, parcourir ou rayer d'un trait. Le sens de *tracer* s'infléchit au XVI^{ème} siècle vers l'idée d'une inscription indélébile, qui va par exemple produire le sens métaphorique de l'« exemple à suivre », et ce sens est conservé lorsque le mot est utilisé pour désigner l'empreinte proprement psychologique, « celle que les objets font dans l'esprit, dans la mémoire » (*Littre*).

²⁰⁹⁴ Christian Hervé, « La série négative », art. cit., p. 120.

²⁰⁹⁵ Bloc-notes 39-40. Début de la guerre, avant le désastre. *L'Ire des vents* n° 5, 1982, p. 21.

passage ici-bas »²⁰⁹⁶ que semble sous-tendre le refus du lieu, et s'enrichit ainsi d'une signification symbolique que Reverdy ne méconnaît pas :

On veut laisser sa trace sur la terre et on exagère les empreintes, pour bien lancer la meute de la postérité²⁰⁹⁷.

Parmi les traces les plus fréquentes de la poésie reverdyenne figurent les *traces de pas* dont quelques occurrences comportent un trait essentiel :

Il y avait encore du sable
Et tes pieds nus
La trace de tes pieds qui ne s'arrêtait plus²⁰⁹⁸

Il voyait la trace lumineuse des pas d'un autre qui était resté là pendant longtemps. Celui qui est toujours parti quand on l'attend²⁰⁹⁹.

Le soleil s'éteignait
Je regardais plus loin
Les traces de tes pas brodaient d'or la poussière²¹⁰⁰

Dans ces trois exemples, l'emploi de l'imparfait de l'indicatif traduit la pérennité des traces de pas, trait que le poète renforce en créant l'image de traces lumineuses, déjà suggérées dans un poème de *Flaques de verre* :

[...] les villes rouges où dort à chaque carrefour un puits profond, où les passants laissent des traînées lumineuses dans l'ombre [...] ²¹⁰¹

ou en donnant l'illusion de la mobilité permanente de traces « qui ne s'arrêt(ent) plus ». Ces traces indélébiles sont ici la marque de la présence d'un être que le « je » poétique (ou le voyageur dans le second exemple) fait revivre par le souvenir.

Les traces de pas multiplient les marques physiques de l'existence du sujet, reconstituée dans sa dimension spatiale et chronologique, par la révélation de ses lieux d'emprise successifs. Le caractère ponctuel de l'emprise du sujet sur le monde s'efface alors au profit d'une linéarité prononcée, qui réactive l'étymologie, lorsqu'un tel déplacement crée un striage du monde, un véritable remplissage progressif de sa surface par des traces dans lesquelles le « je » poétique, dont « la place est marquée », voit la cause d'une aliénation :

Ma place est marquée devant eux
Ils sont derrière le tournant où paraît la rivière
Si près du champ trop clair où se brise le ciel
Où se brise mon cœur si je quitte tout ce que j'aime
J'oublierai tout cela
Je partirai
Mais le chagrin pesant trouvera ma trace quand même²¹⁰²

²⁰⁹⁶ Maurice Sallet, « La Nature de Pierre Reverdy », art. cit., p. 426.

²⁰⁹⁷ *Le Livre de mon bord*, p. 37.

²⁰⁹⁸ « Ce souvenir », *Grande nature, Main d'œuvre*, p. 30.

²⁰⁹⁹ « Le temps passe », *La Balle au bond, Main d'œuvre*, p. 58.

²¹⁰⁰ « Arc-en-ciel », *Plein verre, Main d'œuvre*, p. 382.

²¹⁰¹ « Messenger de la tyrannie », *Flaques de verre*, p. 27.

²¹⁰² « Au bord des champs », *La Guitare endormie, Plupart du temps*, p. 300.

Ce mouvement d'ensemble, cette trajectoire qui contredit l'unicité du lieu parce qu'elle traduit une vision morcelée de l'existence, trouve un équivalent dans la multiplication des gestes manuels qui tissent tout au long de *La Liberté des mers* un réseau d'images cohérentes :

Une main détachée du bras, une main libre, éclairée par la lueur du foyer
qui venait de plus bas [...] ²¹⁰³

Les hommes se sont mis à parler et le bonheur s'épanouit à l'aisselle de
chaque feuille, au creux de chaque main pleine de dons et d'espérance folle ²¹⁰⁴.

Une main fermée sur le vent. Les cinq doigts plissant la lumière - elle tient
la pièce d'or ardente qui l'éclaire ²¹⁰⁵.

Les mains s'étirent sous la lampe où le papier blanc se déploie [...] ²¹⁰⁶

Ces mains [...] allaient s'ouvrir sur la terrasse ²¹⁰⁷.

Ce réseau d'images nous semble significatif : la main, fugace et extrêmement mobile, tisse le monde poétique parce qu'elle est une « métonymie du créateur » ²¹⁰⁸ et possède un langage secret ; mais cette main n'est plus reliée à un point d'ancrage fixe. « Détachée du bras », elle semble au contraire par son ubiquité signifier que le sujet d'énonciation est partout, et que son lieu est illimité.

À ce titre, elle n'est pas le signe d'une présence localisable mais constitue une trace, une manifestation ponctuelle et répétitive de l'existence d'un sujet en osmose avec le monde, épandu dans le monde. Ainsi s'explique le fait que des traces de doigts soient représentées dans « ce ciel qui attire nos mains, ce ciel soyeux, caressé tant de fois comme une étoffe » ²¹⁰⁹ ou dans l'espace :

La trace de tes doigts ou du vent
dans l'espace ²¹¹⁰

Au coin du ciel
Les mêmes marques
Et la trace des doigts ²¹¹¹

L'œuvre poétique de Reverdy cultive l'image de la trace comme signe conservé d'un événement passé, y compris lorsqu'il s'agit d'un événement douloureux pour lequel elle revêt alors la forme connue de la *cicatrice*, dont on trouve plusieurs occurrences dans l'œuvre :

²¹⁰³ « La trame », *La Liberté des mers*, p. 49.

²¹⁰⁴ « Le bonheur des mots », *La Liberté des mers*, p. 51.

²¹⁰⁵ « L'or du temps », *La Liberté des mers*, p. 57.

²¹⁰⁶ « L'esprit dehors », *La Liberté des mers*, p. 59.

²¹⁰⁷ « Dernière marque », *La Liberté des mers*, p. 63.

²¹⁰⁸ Jean-Yves Debreuille, « L'éclat de la fracture : jeux de lignes et sursis de lumière dans *La Liberté des mers* », art. cit., p. 103.

²¹⁰⁹ Prière d'insérer de *Flaques de verre*, p. 24.

²¹¹⁰ « La maison du Bon Dieu », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 89.

²¹¹¹ « Paysage stable », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 117.

Les stigmates de ta figure²¹¹²

Ces mains blanches, dont les doigts parlaient, en vous touchant - d'un baiser mal posé, s'envolèrent. Elles gardaient l'empreinte ancienne et rose d'une inoubliable brûlure²¹¹³.

et qui, dans la mesure où les êtres se confondent comme nous l'avons vu avec leurs lieux de résidence, marque également, à l'occasion, les maisons :

Dans les repaires mal garnis à contre-jour
Sur la façade à peine cicatrisée²¹¹⁴

En transposant ainsi au monde le caractère indélébile de la cicatrice, Reverdy porte à son comble cette rêverie des traces de l'existence qui revêtent, dans cette acception, l'apparence d'une souillure, comme si l'emprise du sujet altérait négativement le monde :

[...] Et il y a pourtant d'autres paysages. Paysage de neige encore pure où les pas n'ont jamais appuyé leur sceau déshonorant²¹¹⁵.

La justesse de la métaphore du *sceau* doit être soulignée, comme si l'essentiel dans cette image résidait dans le poids exercé par l'être parcourant le monde sur sa surface, et y inscrivant comme une empreinte personnelle. La vie s'identifie ainsi plus que jamais au chemin parcouru et même, par la grâce d'une métaphore associant l'image de la *peau* avec celle d'une plage, à sa narration, entrant ainsi en résonance avec les multiples images de la main, comme si le monde prenait l'aspect de quelque parchemin où l'existence de chaque être serait pour ainsi dire recueillie et assimilée :

La peau moite de la plage
Où les pas sont à peine inscrits²¹¹⁶

Il semble difficile d'aller au-delà de ces indices les plus ténus et les plus dépersonnalisés qui constituent comme une mémoire parcellaire et indifférenciée des êtres. Faisant référence à Rilke, Georges Didi-Huberman évoque ces lieux détruits où les existences semblent résister à l'anéantissement, opposant une sorte de « survivance » qui s'exprime par la saleté, la rouille ou bien encore la *poussière* dont l'aspect quasi-prédateur le frappe. Cette poussière qui « réfute le néant »²¹¹⁷ est très justement rapprochée, à travers l'œuvre de Parmigiani, du souffle dont elle réduplique et rend visible l'ubiquité.

Témoin tardif et indifférencié des existences dont elle est issue, sa présence insistante dans l'œuvre de Reverdy rappelle cette capacité des êtres ou des choses à « survivre », pour reprendre l'expression paradoxale de Georges Didi-Huberman, sans aucun lieu :

²¹¹² « Feux sous l'hiver », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 360.

²¹¹³ « Dernière marque », *La Liberté des mers*, p. 63.

²¹¹⁴ « Fonds secrets », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 357.

²¹¹⁵ *La Poésie reine du vide et l'art mordu, Risques et périls*, p. 27.

²¹¹⁶ « Ruban blanc », *La Guitare endormie, Plupart du temps*, p. 274.

²¹¹⁷ Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*, op. cit., p. 70.

La poussière recouvre les arbres des forêts, les routes se ternissent²¹¹⁸.

La poussière s'élève sous les pieds des danseurs²¹¹⁹.

La maison neuve est retrouvée derrière un petit tas de poussière accumulée par le vent²¹²⁰.

Les gardes des courants réguliers sont là, les cavaliers sont là et moi je perds la tête dans ce vent qui entraîne le chemin ouvert et la poussière à travers des pays que l'on ne connaît pas²¹²¹.

et il est sur ce point frappant de la voir mettre en évidence à plusieurs reprises dans la lumière du soleil couchant, comme si le drame crépusculaire dont Michel Collot a explicité la dimension symbolique trouvait dans cette image de la révélation de la poussière une traduction supplémentaire :

[...] les chevelures dénouées s'enlèvent et flottent au-dessus des toits et des forêts avec l'odeur des soirs d'été dans les reflets éblouissants de la poussière²¹²².

Tu t'appuies sur les lambris déchiquetés de l'horizon fuyant, obscurci au couchant par la poussière crue des vermoulures²¹²³.

La poussière qui tremble
Et déjà l'air du soir²¹²⁴

L'air tremble
Dans l'arbre et le soleil derrière
dont les cheveux sont la poussière²¹²⁵

La poussière, si proche de l'air auquel un *tremblement* paradoxal la fait comparer et percevoir comme dotée d'une vie secrète, apparaît en conséquence comme le stade ultime d'une existence sortie du temps qui perdurerait partout. Son ambivalence, perceptible dans les métaphores bibliques²¹²⁶, éclate alors lorsque Reverdy évoque ainsi la décrépitude de la chair :

Et les joues qui se creusent
C'est de la poussière qui tombe ou de la poudre²¹²⁷

ou le devenir d'œuvres d'art incapables d'échapper à un oubli dans l'indifférence :

Tout ce qu'on voudra en poésie sauf la poussière. Or la plus étonnante pourriture ce n'est que de la très prochaine poussière²¹²⁸.

La dédicace à Pablo Picasso de *La Peau de l'homme* semble opposer l'insignifiance de la poussière à la valeur de l'œuvre. En fait, Reverdy semble y réintroduire cette obsession de

²¹¹⁸ *Période hors-texte, La Peau de l'homme*, p. 147.

²¹¹⁹ *Les Hommes inconnus, Risques et périls*, p. 90.

²¹²⁰ *Période hors-texte, La Peau de l'homme*, p. 156.

²¹²¹ « En marchant à côté de la mort », *Flaques de verre*, p. 147.

²¹²² *La Peau de l'homme*, p. 50.

²¹²³ *La Poésie reine du vide et l'art mordu, Risques et périls*, p. 26.

²¹²⁴ « Le nom des ailes, *Grande nature, Main d'œuvre*, p. 19.

²¹²⁵ « La croix de l'ombre », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 157.

²¹²⁶ Cf. Gn, 3,19 et, pour la poussière comme image de la postérité, Gn, 13, 16 ; 28, 14.

²¹²⁷ *Le Voleur de Talan*, p. 102.

²¹²⁸ « Pour en finir avec la poésie », *Cette émotion appelée poésie (Écrits sur la poésie 1932-1960)*, p. 125.

l'existence sans lieu qui lui fait pour ainsi dire placer au premier plan la survivance par l'apport réalisé du vivant de l'artiste par rapport à son propre devenir :

À PABLO PICASSO

À vous, ami précieux, dont l'œuvre grandiose n'apparaîtra vraiment ce qu'Elle est qu'après la disparition en poussière de tout ce qui l'entoure et de vous-même, je dédie cette page insignifiante et cruelle²¹²⁹.

Dans cet esprit, la poussière, en raison de sa pulvéulence et de sa grisaille universelles, s'oppose à la trace individualisée mais n'en constitue pas moins la matière ultime des existences. « Homme immortel, homme poussière »²¹³⁰ écrit le poète dans un raccourci lapidaire comme pour signifier la persistance en dehors du lieu, mais sous une forme dont nous opposerons la stérilité à la fécondité du sang ou des larmes, à la puissance déstabilisatrice de l'air ou bien encore à la spécificité des traces.

La poésie reverdyenne, pour ces raisons, ne semble pas tant hantée par le néant que par l'inertie et l'indifférenciation dont la poussière est une figuration privilégiée et qui, au lieu de nier le lieu, le dépasse en l'étendant à l'infini.

²¹²⁹ *La Peau de l'homme*, p. 7.

²¹³⁰ *Maison hantée, Risques et périls*, p. 187.

5./ La parole semée : voix, échos, murmures

On parle là-derrrière et chaque voix porte un nom.

Si la voix disparaît pour ne laisser que les mots qui ont été dits²¹³¹

Les observations précédentes nous ont parfois amené à évoquer la *voix*, notamment dans ses rapports avec le souffle. Or, la seule polysémie du mot « voix » qui désigne à la fois, dans un sens concret, l'ensemble des sons produits par les cordes vocales, et notamment la parole ou le chant, et dans un sens abstrait l'aspect de l'action verbale dans ses rapports avec le sujet, nous invite à envisager celle-ci de deux manières.

Si son évidente fonction métonymique la rapproche par exemple de l'ombre portée, parce qu'elle est dans ce cas l'indice d'une présence dont elle révèle l'individualité, une acception plus métaphorique pourra au contraire évoquer la trace, en une définition proche de celle que propose Jacques-Alain Miller pour qui « la voix est tout ce qui du signifiant ne concourt pas à l'effet de signification »²¹³², pur substrat qui implique « une attribution subjective, c'est-à-dire assigne une place au sujet »²¹³³, à ceci près qu'une instance d'énonciation n'existe que par rapport à un discours dans lequel elle est intégralement et temporellement investie. La voix du « je » poétique offre en cela l'exemple le plus parfait d'une existence insituable dont le poème est l'espace de déploiement.

L'ambivalence de la voix redouble donc son rapport au lieu et va pouvoir chez Reverdy être à la racine de tout un travail poétique grâce auquel, repensée dans son rapport métonymique puis rêvée comme simple émanation immatérielle, la voix apparaîtra comme l'image privilégiée d'une récusation du lieu.

6.5.1./ La délivrance de la voix.

Si le sujet altère de manière indélébile par la trace le monde qu'il affronte et dans lequel il se situe, sa voix est en revanche éphémère et invisible. Chuchotements, murmures, chants ou cris sont en principe le signe d'une présence immédiate et identifiable, localisable, et tel est bien le cas à plusieurs reprises :

Une femme au loin pousse un cri
Sur le bord du balcon ses doigts dépassent²¹³⁴

²¹³¹ *Le Voleur de Talan*, p. 84.

²¹³² Jacques-Alain Miller, « Jacques-Lacan et la voix », *La voix : actes du colloque d'Ivry du 23 janvier 1988 organisé par le C.M.P.P municipal, op. cit.*, p. 180.

²¹³³ *Ibid.*, p. 182.

²¹³⁴ « La réalité immobile », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 86.

On parlait encore là derrière
Des hommes passaient deux à deux²¹³⁵

jusqu'à, dans une pleine acception métonymique, l'assimilation complète de la voix à l'être dont elle émane :

Le café c'est un nuage à l'ombre plein de voix²¹³⁶

Comme pour l'ombre, Reverdy va subvertir l'essence métonymique de la voix en développant toute une rêverie paradoxale de sa matérialité, qui va permettre de dissocier progressivement celle-ci de toute présence humaine et donc de tout lieu.

Parce qu'elle est un « substrat sémiotique qui va s'ordonner au superstrat symbolique dans la parole articulée »²¹³⁷, la voix dont la production est intimement éprouvée dès l'enfance consiste d'abord en une source sonore personnelle assimilable sur un plan purement physique à la projection de vibrations, à des marques fugaces remuant l'espace comme des ondes :

Mais quelques hommes passent et c'est
le mouvement
Un nouveau souffle
Quelque chant et tout vibre
l'air remue²¹³⁸

Les voix qui s'élevaient tremblent à l'horizon²¹³⁹

Ces images de remuement rendues sensibles par le jeu des allitérations en /r/ invitent le lecteur à percevoir une véritable concrétion de la voix, qui parfois *roule*²¹⁴⁰ ou « descend de roche en roche comme une cascade »²¹⁴¹, de sorte que, d'auditives, les sensations qu'elle produit peuvent par métaphore devenir tactiles :

Et dans la nuit mouillée qui jaillit du tournant
des voix rugueuses qui se plaignent²¹⁴²

L'aspect nouveau et paradoxal de la voix donne alors lieu à un travail poétique de réinsertion de celle-ci dans ces réseaux de synecdoques corporelles²¹⁴³ qui signifient l'expansion infinie de l'être. Si l'évocation de « débris de dissertations philosophiques » restées accrochées dans la barbe²¹⁴⁴ peut à la rigueur évoquer une dissémination par

²¹³⁵ « Silence », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 197.

²¹³⁶ « Le nouveau venu des visages », *La Guitare endormie, Plupart du temps*, p. 293.

²¹³⁷ Dominique Ducard, « Forme et métaphore », in J.M. Alby, C. Alès, P. Sansoy (sous dir.), *L'Esprit des voix. Études sur la fonction vocale*, Grenoble, La Pensée sauvage, 1990, p. 129.

²¹³⁸ « L'homme et la nuit », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 241.

²¹³⁹ « Patience », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 229.

²¹⁴⁰ « Rue », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 207 ; « Les images du vent », *Flaques de verre*, p. 135.

²¹⁴¹ « Les blancs déserts de l'immortalité de l'âme », *Flaques de verre*, p. 169.

²¹⁴² « Chemin tournant », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 81.

²¹⁴³ Chez Verlaine ou Fontainas, « la voix, (...) douée d'une vie autonome, (...) devient donc une sorte de synecdoque poétique : plus que les yeux ou les gestes, elle *est* l'âme de la personne ». (Michel Viegnes, « Le vent, le souffle et la voix dans la poésie symboliste », art. cit., p. 228).

²¹⁴⁴ *Le Buveur solitaire, Risques et périls*, p. 39.

émiettement de la pensée par l'écriture, l'image de *lambeaux de voix* en suspension traduit parfaitement cette nouvelle modalité de refus du lieu qui rapproche la voix de la trace :

Les voix qui murmuraient sont bien plus lointaines
Il en reste encore quelques frais lambeaux²¹⁴⁵

L'hypallage pratiquée par Reverdy au début du poème « Figures de porte »²¹⁴⁶ participe de cette assimilation. L'évocation du « refrain des voix que le temps a usées » associe habilement l'usure par érosion aux voix — l'accord du participe passé étant sans équivoque — alors qu'il eût été plus logique d'évoquer l'usure des refrains. Le déplacement sémantique est d'autant plus intense que la figure est précédée de l'image d'un « tourbillon » qui prépare le trait caractéristique du refrain, celui de la circularité.

Cependant, la voix semble n'être devenue matériau visible que pour mieux rendre crédible cette propension à perdurer de manière autonome, marque de l'éternité des êtres, et dont on observe de nombreuses occurrences. Tantôt le lien métonymique se distend et fait directement apparaître la voix comme le sujet d'une action :

Les voix qui tournaient
Dans la rue en pente
Celui qui montait
La tâche accomplie²¹⁴⁷
Les voix qui chantent se ressemblent²¹⁴⁸

tantôt celle-ci tente littéralement de se libérer de toute emprise :

Les voix qui restaient prises entre les deux fenêtres²¹⁴⁹

et y parvient :

On parle
Une voix court au fil lumineux et s'attarde
accrochée aux buissons²¹⁵⁰
Les voix courent devant et le fleuve sourit, quand les tristes lanternes, le
long du quai, s'allument²¹⁵¹.

jusqu'à demeurer à l'état libre, telle quelle, dans l'espace poétique :

D'un toit à l'autre la clairière s'étale
Et la voix se suspend²¹⁵²
A la clarté à peine libre de la voûte
Où les chants oubliés flottent dans la fumée²¹⁵³

²¹⁴⁵ « Matin », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 166.

²¹⁴⁶ « Figure de porte », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 308.

²¹⁴⁷ « La rue qui chante », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 292.

²¹⁴⁸ « Lueurs », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 251.

²¹⁴⁹ « Le nom des ailes », *Grande nature, Main d'œuvre*, p. 19.

²¹⁵⁰ « Glaçon dans l'air », *Cravates de chanvre, Plupart du temps*, p. 359.

²¹⁵¹ « Courte vie », *La Balle au bond, Main d'œuvre*, p. 41.

²¹⁵² « L'insaisissable », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 264.

La dissociation est complète lorsque la voix, grâce aux ressources du langage poétique, semble échapper au temps et perdurer au-delà de l'existence individuelle. L'abandon — qui renvoie aux larmes — déjà sensible lorsque le poète évoque « les chants oubliés »²¹⁵⁴, « les voix égarées dans les fils »²¹⁵⁵ ou bien encore les « cris perdus dans le passé »²¹⁵⁶, est suggéré avec force par l'image du fossé :

près du fossé rempli
du temps perdu
et des échos de voix²¹⁵⁷

Dans un autre poème de *Main d'œuvre*, Reverdy suggère que la voix a pu, par substitution, emplir l'espace laissé vacant. « Mémoire » comme l'indique son titre évoque l'absence d'êtres dont le souvenir hante la conscience, et semble développer toute une rêverie de retrouvailles au-delà d'un seuil paysager mais aussi temporel comme le suggère nettement l'incipit :

Quand elle ne sera plus là
quand je serai parti
Là-bas où il peut aussi faire jour
Un oiseau doit chanter la nuit
Comme ici²¹⁵⁸

Le poème se conclut sur une paronomase associant la voix au lieu, et signifiant nettement que la voix, qui « est toujours une métaphore » et « vaut donc souvent [...] pour équivalent, moyen et figure de la *vie* »²¹⁵⁹, dans toute son immatérialité, tient désormais lieu d'existence pour autrui :

Quand nous serons partis là-bas derrière
Il y aura encore ici quelqu'un
Pour nous attendre
Et nous entendre²¹⁶⁰

Dès lors que la voix n'est plus le signe d'une présence localisable, dès lors qu'elle semble surgir du néant, aucun lieu d'énonciation et, plus largement — s'agissant de phénomènes vocaux autres que des paroles — aucun lieu d'émission, n'est plus identifiable. Le fait même d'introduire des voix radicalement détachées de toute présence situable participe à cette expansion du sujet dans le monde.

²¹⁵³ « La terre tourne », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 192.

²¹⁵⁴ *Ibid.*

²¹⁵⁵ *Le Livre de mon bord*, p. 269.

²¹⁵⁶ « Ceux que je vois », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 319.

²¹⁵⁷ « Corne d'or », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 101.

²¹⁵⁸ « Mémoire », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 257.

²¹⁵⁹ Christine Planté, « Ce qu'on entend dans la voix. Notes à partir de Marceline Desbordes-Valmore », *Penser la voix, op. cit.*, p. 98.

²¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 257-258.

Qu'il s'agisse, dans le seul recueil *Sources du vent*, de « voix rugueuses qui se plaignent »²¹⁶¹, de « voix (qui) passent comme le vent »²¹⁶², de « voix qui revenaient de loin »²¹⁶³, qui « se lèveront »²¹⁶⁴ ou que le « je » poétique « écoutai(t) venir »²¹⁶⁵, l'emploi du pluriel et la plus grande mobilité contribuent à faire de ces voix une sorte de halo — terme qui sert de comparé dans « Astres nouveaux »²¹⁶⁶ — mouvant et omniprésent, forme d'un sujet éclaté et illimité, confondu avec le monde. Les voix sont au demeurant d'une liberté surnaturelle, fréquemment liées au *vent* qui semble les transporter en un geste qui inspire sans doute le titre du recueil, telles des bulles de paroles disséminées, à l'instar des traces, à la surface du monde :

Le vent balayait tout
Il a laissé ta voix
Et dans l'air un timbre qui vibre²¹⁶⁷
Les paroles distribuées au vent²¹⁶⁸

Rapprocher la voix du vent — Reverdy s'appuie fréquemment sur la proximité phonique de ces deux substantifs —, c'est la rapprocher du souffle et donc de la vie ; c'est en même temps, comme dans les *Odes* de Segalen²¹⁶⁹ où le vent « est valorisé pour sa vertu de mouvoir et d'émouvoir, pour sa capacité de souffler, de répandre, de transmettre, de transformer »²¹⁷⁰, proposer une acception métaphorique du vent en lui transférant ce rôle de substrat sémiotique que possédait la voix. Il n'est pas jusqu'à l'individualité même des vents que Reverdy ne ressente à travers les noms qui les différencient :

Le vent, toujours le vent qui passe dans les nerfs comme entre les branches des arbres, glace les moelles et empêche même de penser [...]. D'ailleurs celui d'ici ne veut rien dire; il ne balaie même pas les nuages et souffle comme en espace clos. Plus que partout il est impersonnel et stupide [...]. Le Midi, en leur donnant un nom, a su personnaliser ses vents, le cers, l'autan, le mistral et la tramontane. L'on sait au moins à qui l'on a affaire [...]²¹⁷¹.

Ainsi, peu après le début de *Sable mouvant*, dernier poème de Reverdy si profondément marqué par une sorte de pessimisme tragique, le mutisme subit du vent, annoncé de manière quasi-solennelle par un vers détaché, est aussitôt explicité par un mutisme d'un autre ordre, qui met en cause la capacité même du langage à vivifier le monde :

²¹⁶¹ « Chemin tournant », *Sources du vent*, *Main d'œuvre*, p. 81.

²¹⁶² « Un seul moment », *Sources du vent*, *Main d'œuvre*, p. 116.

²¹⁶³ « Galeries », *Sources du vent*, *Main d'œuvre*, p. 125.

²¹⁶⁴ « Peut-être moi », *Sources du vent*, *Main d'œuvre*, p. 180.

²¹⁶⁵ « Rien », *Sources du vent*, p. 230.

²¹⁶⁶ « Astres nouveaux », *Sources du vent*, *Main d'œuvre*, p. 227.

²¹⁶⁷ *Ibid.*

²¹⁶⁸ « Souffle d'ouest », *Grande nature*, *Main d'œuvre*, p. 11.

²¹⁶⁹ Victor Segalen, *Odes suivies de Thibet*, présentation d'Henry Bouillier, Gallimard, coll. « Poésie », 1986.

²¹⁷⁰ Haiying Qin, « Le vent, le souffle, le chant — quelques éléments d'information pour un "rythme chinois" des *Odes* », in Philippe Postel (sous dir.), *Segalen : le rythme et le souffle*, actes du colloque de décembre 2000 de l'université de Nantes, coll. « Horizons comparatistes », Nantes, éditions Plein feux, 2002, p. 91.

Le vent se tait

La voix se tait
Cette voix sans timbre
Sans couleur
Sans aucune vibration d'aucune sorte
Ces mots qui n'ont ni forme ni saveur²¹⁷²

6.5.2./ Avatars de la voix : échos, cris, rires.

L'*écho*, forme sonore du reflet dont on trouve de nombreuses occurrences dans l'œuvre poétique, amplifie l'effet des voix volatiles puisqu'il n'est jamais situable en tant que tel, mais n'est que le résultat d'un phénomène de réverbération, de propagations d'ondes sonores : les « échos de voix »²¹⁷³ sont par essence la forme la plus extrême d'évasion hors du sujet, tant il est vrai que la parole suppose un lieu d'énonciation mais détermine également, par sa puissance, une zone d'effet, un lieu plus vaste où l'emprise de celle-ci devient sensible.

L'écho porte donc à son comble l'« insituabilité » de la voix, intrinsèque à sa nature puisque la voix agit à distance et n'existe qu'en dehors de l'espace corporel qui la détermine, que ce soit physiquement par l'action des ondes sonores concentriques ou par l'action communicative du langage qui fait du monde un lieu conquis ou transformé. Le « je » poétique reverdyen éprouve ici avec beaucoup de plaisir cette fonction expansive de la voix, intimement liée au vent comme le rappelle le troisième vers :

Je chante faux
Ah que c'est drôle
Ma bouche ouverte à tous les vents
Lance partout des notes folles
Qui sortent je ne sais comment
Pour voler vers d'autres oreilles
Entendez je ne suis pas fou
Je ris au bas de l'escalier
Devant la porte grande ouverte
Dans le soleil éparpillé
Au mur parmi la vigne verte
Et mes bras sont tendus vers vous²¹⁷⁴

La stricte régularité métrique de cette séquence et l'ébauche de rimes croisées accentuent sa musicalité, et expriment avec beaucoup d'humour et de poésie ce que sous-tend cette image récurrente de voix dispersées dans le paysage poétique reverdyen, à savoir une grande confiance dans le pouvoir prêté au langage pour, précisément, investir le réel en une « consubstantiation »²¹⁷⁵ unissant le moi et le monde. Il n'est d'ailleurs guère surprenant que

²¹⁷¹ *Le Livre de mon bord*, p. 109-110.

²¹⁷² *Sable mouvant*, p. 69-70.

²¹⁷³ « Corne d'or », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 101.

²¹⁷⁴ « Pour le moment », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 108.

²¹⁷⁵ Michaël Bishop, « Entre clôture et osmose : *Sable mouvant* », art. cit., p. 115.

Reverdy ait considéré, unissant en cela l'image forte de la trace et la puissance invasive de la voix, que la poésie était « l'empreinte indélébile que l'homme impose aux choses »²¹⁷⁶.

Si nous tentons à présent d'éliminer ce superstrat symbolique qui caractérise la voix humaine, nous constaterons combien les *cris* ou les *rires* en respectent les attributs proprement poétiques — en ce que la voix échappe au lieu — et constituent avec elle un réseau cohérent. Le rire efface ainsi, en s'émancipant de la même manière que la voix, sa propre fonction métonymique :

Par intervalles réguliers cependant, on entend un rire strident qui émeut l'atmosphère lourde de la salle, court, traverse la rue et va rejoindre le sifflet du train exactement au-dessus du canal. Là se produit leur rencontre et leur chute — on entend un claquement sec — et le bruit disparaît sous la glace²¹⁷⁷.

L'aspect matériel de la voix comme puissance invasive est toujours aussi fortement souligné. Ainsi, ce récit quelque peu humoristique de l'expression par le chant de la ferveur religieuse se conclut par une accumulation de verbes exprimant un bouleversement dans des aspects exclusivement physiques, et débouche sur une formule significative :

Il chantait des airs qui signifiaient pour lui seul toute la tendresse de son caractère
Pour le reste ses amis y voyaient de bons motifs pour rire
Qu'importe qu'on se trompe si ce qui sort est plus nouveau
Et si l'émotion intérieure se transforme
L'atmosphère vibre au-dessus du mur
Les arbres craquent
Le feu se même à l'air qui chasse les oiseaux
La terre plie
Ce n'est rien
Mais on se jette à tout le monde
En criant²¹⁷⁸

à l'image de ces « cris emmêlés qui tissent des filets transparents dans les airs »²¹⁷⁹ et dont les assonances « resserrées » en /i/ et en /e/ contribuent à en faire ressentir la concrétude à la manière de traces.

Comme ces dernières, les cris font resurgir le passé auquel ils appartiennent. Michel Collot souligne combien leur apparition lors du crépuscule témoigne de l'existence de drames enfouis dans le temps²¹⁸⁰, et cite un poème de *Main d'œuvre* dans lequel le caractère quasi-concret des cris ou des mots, qu'il ne commente pas, ressort des verbes — *se déchirer*, *crever* — auxquels ils sont reliés :

Et les cris s'étendaient tout le long de la route
Les cris se déchiraient aux buissons des fossés
J'entendais cette voix animale et humaine

²¹⁷⁶ « Circonstances de la poésie », *Sable mouvant...*, p. 119.

²¹⁷⁷ *La Peau de l'homme*, p. 58.

²¹⁷⁸ *La Conversion, Risques et périls*, p. 74.

²¹⁷⁹ *La Peau de l'homme*, p. 18.

²¹⁸⁰ Michel Collot, *Horizon de Reverdy*, *op. cit.*, p. 25-26.

La porte était fermée nous étions séparés
Et j'entendais ces mots qui crevaient l'univers²¹⁸¹

Il n'en demeure pas moins que ce sont finalement des *mots* qui « cr(èvent) l'univers », l'aspect matériel des cris leur étant transféré comme ces « mots qui s'envolent » succédant aux « voix qui tourn(ent) »²¹⁸². Le contenu même de la parole tient désormais lieu de trace du passé d'une vie et, finalement, s'y substitue pleinement, — croyance qui n'est en définitive guère surprenante chez un poète qui avait conscience d'écrire pour des « lecteurs dans cinquante ans »²¹⁸³ et dont la poésie traduit ce sourd désir de « garder, si peu que ce soit, le contact avec l'esprit et le cœur humains »²¹⁸⁴ par l'écriture.

Cette métamorphose définitive de l'existence dans une parole qui en est issue mais qui appartient désormais à tous et se trouve partout au point d'engendrer parfois quelque « encombrement »²¹⁸⁵, semble en même temps comme sous-tendue par une méditation sur la valeur de ce qui nous survit. Il y a d'abord les *noms* des êtres, ces « noms dans le temps qui s'effacent »²¹⁸⁶ et qui n'en sont semble-t-il pas plus dissociables que leur inscription sur des pierres tombales :

Sur deux bancs les noms inscrits représentent
des hommes et ces deux hommes se regardent
Pourtant les yeux vides laissent
entrer et sortir des lueurs²¹⁸⁷

Contrairement au nom prisonnier de son essence quasi-métonymique, les mots adressés au monde issus d'une voix personnelle mais libérée du lieu en incarnent parfaitement le refus ; de là, cette image finale de « phrases » provenant de « feuilles qui remuent », née d'une syllepse sur le substantif *feuille* :

Et toutes les phrases qui arrivent
jusqu'au bord des bancs
viennent des feuilles qui remuent
sans que souffle le moindre vent²¹⁸⁸

et de manière encore plus suggestive, la comparaison du frottement de la plume sur le papier à celui du « vent rugueux »²¹⁸⁹ sur le toit, parce que ce dernier est comme on le sait chargé des souffles et des voix qu'il cherche à déposer à la surface du monde :

²¹⁸¹ « Peut-être moi », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 179.

²¹⁸² « La rue qui chante », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 292.

²¹⁸³ *En vrac*, p. 1.

²¹⁸⁴ *Ibid.*

²¹⁸⁵ *Le Livre de mon bord*, p. 30.

²¹⁸⁶ « Devant soi », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 292.

²¹⁸⁷ « Le bruit des ailes », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 115.

²¹⁸⁸ *Ibid.*

²¹⁸⁹ La métaphore des « voix rugueuses qui se plaignent » (« Chemin tournant », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 81) s'enrichit ainsi d'une signification supplémentaire latente, comme si les voix s'efforçaient (sans y parvenir) d'écrire la parole dont elles sont chargées.

Murmures sans écho, chagrins de trop grand poids, la plume grince tard sur la feuille du livre, comme le vent rugueux sur la pente du toit²¹⁹⁰.

6.5.3./ La voix, figure privilégiée de la récusation du lieu.

Reverdy met par conséquent pleinement à profit l'aptitude naturelle de la voix à servir de métaphore de l'expansion du sujet, au point d'écrire de véritables scénarios poétiques de détachement des voix par rapport aux locuteurs, détachement qui s'exprime ici, au surplus, par un agencement phonétique particulier constitué par une mutation d'allitérations²¹⁹¹ :

Il restait cependant éblouissant parleur et bientôt dans le bar sa voix s'éleva souvent toute seule et les autres consommateurs l'écoutaient²¹⁹²

L'ambiguïté qui s'attache à la forme pronominale du verbe *élever* doit être soulignée. Au-delà de l'expression lexicalisée qui veut que des voix « s'élèvent », une métaphore latente dont la révélation est facilitée par l'appartenance à tout un réseau d'images similaires²¹⁹³ qui figurent dans les contes — « paroles légères qui montent »²¹⁹⁴, mots qui « descendent en tournoyant »²¹⁹⁵, chanson qui « s'échappe des fenêtres »²¹⁹⁶ — est créée à partir de cette expression habituelle. Dans un contexte qui pourrait en écraser le sens, puisque la scène suggère l'ivresse, cette métaphore latente signifie l'autonomie de la voix qui s'épand ici seule, la naissance d'un véritable « être-voix ». La banalité de l'image n'est donc qu'apparente — comme le sont peut-être d'autres images d'animation construites à partir de locutions habituelles et dont Antoine Fongaro conteste la valeur²¹⁹⁷ — et entre au contraire en résonance avec ces réflexions sur l'impersonnalité progressive de la parole :

Les mots sont l'aile des idées, ils doivent les porter librement loin de toi, le plus loin possible de toi — les détacher de toi — les dépersonnaliser — elles vaudront d'autant plus qu'elles seront plus aux autres qu'à toi²¹⁹⁸.

« Une voix, écrit Henri Meschonnic, c'est du corps hors du corps »²¹⁹⁹. Reverdy ressent profondément le rapport ambigu qui nous lie à notre voix et que révèle par exemple le fait que « l'écoute de sa propre voix n'est pas reconnaissable, au sens où elle n'est pas identifiable par soi comme propre, au sens où notre voix nous revient toujours du dehors et

²¹⁹⁰ « L'esprit dehors », *La Liberté des mers*, p. 59.

²¹⁹¹ Cf. *supra*, sur « La Pipe », *Au soleil du plafond*, p. 21.

²¹⁹² *Le Buveur solitaire, Risques et périls*, p. 46.

²¹⁹³ Cf. « L'arbre rempli de mots qui s'envolent ou tombent / de fruits mûrs ou d'oiseaux » (« Glaçon dans l'air », *Cravates de chanvre, Plupart du temps*, p. 358).

²¹⁹⁴ *Le Passant bleu, Risques et périls*, p. 95.

²¹⁹⁵ *Les Amants réguliers, Risques et périls*, p. 53.

²¹⁹⁶ *Ibid.*

²¹⁹⁷ Antoine Fongaro, « La poétique de Pierre Reverdy », art. cit., p. 277-278.

²¹⁹⁸ *Le Livre de mon bord*, p. 78.

²¹⁹⁹ Henri Meschonnic, « Le théâtre dans la voix », *Penser la voix, op. cit.*, p. 28.

nous demeure étrangère »²²⁰⁰. Son écriture poétique s'appuie sur cet imaginaire de la voix, en déjoue la fragilité et la fugacité pour en faire la métaphore idéale de l'expansion du sujet hors de tout lieu.

Alors que les larmes, par exemple, contribuent par leur contact sur la surface des joues à l'étayage tactile qui fonde les limites de l'image du corps, enveloppe corporelle par laquelle se constitue le Moi²²⁰¹, la voix, « de par sa nature évanescence et non-tangible, ne possède pas les propriétés inhérentes requises pour préfigurer un moi-peau défini comme un contenant et une interface »²²⁰². La voix annonce ainsi plus facilement, de manière plus naturelle, l'indistinction entre le sujet et le monde.

Cette diffraction du sujet par la voix rappelle à bien égards la poésie d'Henri Michaux, pour lequel le sentiment d'inadéquation au monde est aussi une des sollicitations fondatrices d'une œuvre dans laquelle la notion de voix est omniprésente. Dans des textes d'une toute autre essence, la voix conduit à cerner « la vérité d'un sujet [...] qui ne vit que de ses refontes pour "se répandre en poésie" (*Idéogrammes en Chine*) » et reste « inséparable d'un mouvement de diffraction du corps »²²⁰³. Cette propagation du moi dans l'espace imaginaire, cette « fuite du lieu » refuse le « complet effacement de l'homme devant le monde, à l'exception de l'instance d'énonciation » caractéristique de l'écriture de Jaccottet ou de Du Bouchet²²⁰⁴, et conduit chez Michaux comme chez Reverdy à l'éclatement de l'existence dans un monde-corps qui n'en est à bien des égards que la projection.

²²⁰⁰ Catherine Cyssau, « La voix en visage », *Penser la voix, op. cit.*, p. 14.

²²⁰¹ Didier Anzieu, *Le Moi-peau, op. cit.*, p. 212.

²²⁰² Dominique Ducard, *La Voix et le miroir*, L'Harmattan, 2002, p. 177.

²²⁰³ Jérôme Roger, « Une voix sans nombre : Henri Michaux aujourd'hui », *Penser la voix, op. cit.*, p. 108.

²²⁰⁴ Christine Dupouy, *La Question du lieu en poésie, du surréalisme à nos jours, op. cit.*, p. 161.

Pour Gérard Bocholier, le désir d'épanchement ne saurait être assimilé à une fuite mais constitue une démarche lucide visant à porter à son plus haut degré la sensibilité dont le poète doit être capable, puisque « loin de s'isoler de la réalité sensible, Reverdy la ressent avec une telle acuité qu'il élargit sa perception à l'univers tout entier [...]. Mais ressentir la réalité n'est pas s'y perdre ou s'y asservir »²²⁰⁵.

Nous avons effectivement pu vérifier que la poésie de Reverdy n'ignore pas l'existence du lieu d'emprise du sujet sur le monde mais refuse d'en faire un lieu réduit, hermétique et clos : elle le rend poreux, le dilate progressivement et projette le sujet à l'extérieur de lui-même car, nous dit Michel Collot, « le lyrisme résulte d'un échange entre l'intérieur et l'extérieur ; le poète se projette dans les choses, dont il introjecte les qualités pour se construire »²²⁰⁶.

Telle est nous semble-t-il le point de départ de ce travail poétique sur le lieu par lequel Reverdy va pour ainsi dire intensifier la relation du sujet au monde en portant l'un vers l'autre et, pour Michel Collot, le lyrisme auquel parvient Reverdy dans son œuvre la plus tardive « participe d'une redéfinition moderne du sujet et du réel, conçus non plus en termes d'identité et de substance, mais en termes d'altérité et de relation »²²⁰⁷.

Ce travail poétique dont la finalité est d'immerger le sujet dans le monde sans l'éliminer, d'en contester la relation unipolaire, s'appuie pour l'essentiel sur une tresse de métonymies corporelles, définies au sens large, que le poète va pour ainsi dire distribuer dans l'espace et dont il va exploiter les propriétés. L'abondance d'images de fragments du corps humain, la présence de liquides vitaux que l'écriture poétique dissocie de leur fonction et enrichit d'échos bibliques, grâce auxquels le corps se déverse au-delà de toute limite, les images de l'air ou du vent qui semblent relayer la respiration des êtres, représenter leur dispersion, tout cela concourt à une ubiquité qui connote parfois l'éternité, et que symbolise tout un réseau de signifiés constitué de traces, d'indices, d'ombres et surtout de voix qui récuse le lieu comme point d'ancrage unique et isolé de l'existence, préparant ainsi la destruction de toute subjectivité dont l'emploi obsédant du pronom « on », qui est un des traits les plus remarquables de la poésie de Reverdy, constitue l'effet majeur.

²²⁰⁵ Gérard Bocholier, « Une musique d'ombre », *Europe, op. cit.*, p. 29.

²²⁰⁶ Michel Collot, « Le lyrisme de la réalité », *Europe, op. cit.*, p. 41.

²²⁰⁷ *Ibid.*

Chapitre VII. La perte du moi

Le sang, la voix, la trace, l'ombre ont abouti à un tel essaimage du sujet que celui-ci semble désormais affranchi de tout lieu. De tels motifs dont les échos réciproques potentialisent les effets ont précipité un refus du lieu, un rejet de l'assignation que sous-tendrait la relation du sujet au monde. Cette vision d'ensemble conduit à imaginer un sujet libéré de tout ancrage donné et dont la voix, par exemple, constitue une figuration privilégiée, mais maintenu dans une relation d'habitation poétique nécessaire au maintien d'un dispositif énonciatif.

C'est parce qu'il « (quitte) le domaine du précaire et du particulier pour embrasser le plus vaste réseau de correspondances possibles »²²⁰⁸ que Reverdy s'approche d'une telle appréhension de l'existence et imagine une écriture poétique qui cultiverait une sorte d'affranchissement du moi. Cet état conduit le sujet à un degré extrême « d'extension, d'intensité, d'illimitation »²²⁰⁹. À ce dépassement de soi, à cet effort pour « sursentir »²²¹⁰ le monde correspond l'abandon de l'idée de la nécessité d'un lien physique, d'un lieu nodal de l'« être-là », et qui explique par exemple la vision spécifique du voyage que l'écriture reverdyenne cultive : celui-ci, constamment évoqué dans l'œuvre, apparaît souvent comme décevant, sans objet, futile.

La perte d'un moi *ancré* — tel est véritablement l'objectif de l'écriture poétique reverdyenne — rend en fait vaine toute fuite par le voyage²²¹¹, ôte toute pertinence au déplacement, toute force significative à la géographisation de l'existence, et favorise l'émergence d'un moi authentique non situable. De là une présence non seulement de voyageurs en proie au doute mais aussi de ces êtres étiques, lacunaires, allusifs à travers lesquels Reverdy développe toute une rêverie sur les carences d'une présence au monde désormais superflue.

Le poète parvient ainsi à une disparition du sujet qui n'implique cependant aucune aséité du monde : son écriture poétique, à partir d'une approche de l'existence affranchie du lieu, constitue un paysage propre au sujet, restitué à travers lui, implicite, pleinement approprié.

²²⁰⁸ Gérard Bocholier, « Une musique d'ombre », *Europe, op. cit.*, p. 29.

²²⁰⁹ *Notes, 1942-1944, op. cit.*, p. 159.

²²¹⁰ « Le poète ne sent pas la nature — ce serait trop peu — il la sursent. » (*Notes, 1942-1944, op. cit.*, p. 159).

²²¹¹ « Fuir n'est que l'expression du besoin d'être ailleurs et l'illusion vient du fait que réaliser ce besoin, c'est, après un cours suspens heureux, se retrouver ailleurs dans la même prison » (Jean-Pierre Jossua, « Le départ comme thème liminaire chez Pierre Reverdy », art. cit., p. 145).

1./ Voyages amers

On ne passe plus. On ne part plus
d'où nous sommes ; pourquoi
voulez-vous toujours changer ?²²¹²

L'enchantement que procure le voyage tient au sentiment d'altérité qu'il provoque si intensément. Le voyageur n'est cependant pas dupe de l'illusion que sous-tend cette situation et ressent justement l'unilatéralité de sa relation au monde quand il accumule par des ajouts constants les sensations nées de dépaysements enrichissants. Loin de libérer des lieux, le voyage en souligne au contraire la force, ce dont Reverdy avait conscience lorsqu'il évoquait l'utopie d'un voyage hors de tout lieu :

Et tout départ est une fuite — un simulacre, un change que l'on se donne à soi-même à petit prix. Fuir, nulle part — au fond voilà ce dont nous aurions vraiment besoin. Fuir et rester²²¹³.

C'est sans doute la raison pour laquelle le voyage, matériau thématique important de l'œuvre reverdyenne, y est souvent ambivalent, volontiers banalisé ou rabattu dans la fadeur, comme s'il s'agissait d'un pis-aller. Tout en faisant appel grâce à l'emploi d'un vocabulaire approprié à cet imaginaire, en y associant par exemple l'univers ferroviaire ou en suggérant fréquemment un entrelacs de chemins propre à éveiller une sensation de liberté, la poésie reverdyenne rend compte de la vanité des voyages et de la déception qu'ils entraînent, en souligne l'accablant mécanisme, et semble leur préférer ces voyages intérieurs que constituent la conversion et l'exil, moins tributaire d'un attachement devenu aliénant.

7.1.1./ Une appréhension personnelle du voyage.

Parmi les sous-ensembles les plus perceptibles du vocabulaire reverdyen figure un vaste champ du parcours, reliant l'imaginaire du voyage aux mots qui évoquent les voies de communication, et dont les images omniprésentes — le plus souvent désignées au singulier comme pour en souligner la valeur par rapport à un ensemble — concourent à former un des ensembles lexicaux les plus fournis de cette œuvre. Cet ensemble qui rapproche l'œuvre de Reverdy de celle de Jacques Réda déborde le cadre naturel ou l'environnement urbain et contamine la construction des lieux intimes, le poète recourant par exemple fréquemment à l'image du couloir (30 occurrences)²²¹⁴ ou de l'escalier (34)²²¹⁵.

²²¹² *Période hors-texte, La Peau de l'homme*, p. 148.

²²¹³ *Le Livre de mon bord*, p. 7.

²²¹⁴ V. sur ce point l'analyse du poème « Couloir » développée par Laure Molin et Elisabeth Monnier, in « "Couloir" », art. cit., où ce lieu de passage est envisagé dans toute sa dimension métaphorique, comme espace de cheminement qui s'étrécit, trajet inéluctable où s'accumulent expériences et remémorations.

²²¹⁵ Source : base textuelle « Frantext » (A.T.I.L.F., Université de Nancy). On rappellera que sont utilisés :

Aux lieux de passage proprement dits, qui comportent le chemin (230 occurrences), la route (180), la rue (204) et la ruelle (15), le pont (67), le carrefour (46), le boulevard (39), l'allée (39), l'avenue (25), la chaussée (7), la passerelle (6), le croisement (3), s'ajoute tout un champ associatif du voyage (41 occurrences), regroupant le voyageur (34), le départ (36), comportant tout un lexique de l'univers ferroviaire²²¹⁶ auquel on peut associer le champ sémantique du véhicule, englobant la voiture (63 occurrences), l'automobile (5), le fiacre (3), le tramway (2), l'autobus (2), le trolley (1).

Tous ces lieux connotent sans doute une rêverie du départ mais le lexique reverdyen attire l'attention par la place prépondérante accordée à la marche ou à la promenade, avec des verbes²²¹⁷ aux champs dérivationnels étendus, ainsi que par l'importante thématique du passage²²¹⁸. Si l'espace imaginaire de Reverdy est parcouru de ces innombrables chemins, c'est peut-être parce qu'ils matérialisent, pour ainsi dire, cette incessante confrontation entre des lieux d'essence différente, configuration faite de contrastes propre à cet imaginaire²²¹⁹, et condensent plusieurs attributs essentiels que sont l'errance ou l'aventure.

Dans *Flaques de verre*, les chemins symbolisent d'abord la solitude, celle qui saisit le voyageur sur lesquels il s'aventure « incomparablement seul »²²²⁰, à travers « les campagnes mal meublées de vagues habitants »²²²¹. D'où le sentiment de désolation — celui de la « piste désolée » du désert²²²² — qu'apporte par exemple l'image de la pluie lorsqu'« il bruine sur tous les chemins qui s'effacent »²²²³ ou que « les routes sont perdues entre les quatre points »²²²⁴.

Lorsque le poète énonce que les « routes sont perdues », il transfère la situation d'un voyageur imaginaire sur le chemin qu'il pourrait emprunter, personnalisant la nature d'une manière particulière²²²⁵. Mais il caractérise aussi les chemins qui strient le paysage par une

Plupart du temps, Main d'œuvre, Flaques de verre, Sable mouvant, La Liberté des mers, Au soleil du plafond et les autres poèmes repris dans les volumes édités chez Flammarion, ainsi que *Le Voleur de Talan*, les contes de *La Peau de l'homme* et de *Risques et périls*, soit 195.050 mots.

²²¹⁶ L'univers ferroviaire, évoquant Cendrars, est particulièrement mis en valeur par des images de trains (66 occurrences), de gares (21 occurrences), de rails (20), de locomotives (3) ou de wagons (9), destinés à emporter ces nombreux voyageurs.

²²¹⁷ On dénombre ainsi 209 occurrences du verbe *marcher*, 24 du verbe (se) *promener*, 652 de *passer* et 207 de *courir*.

²²¹⁸ V. John E. Jackson, « Le pas de poésie », art. cit., p. 113 : « Pas, passeurs, passants, passer, le champ lexical du passage est omniprésent dans cette poésie [...]. Ce champ sémantique s'associe à d'autres qui en sont voisins : verbes de mouvement, comme " marcher ", " monter ", " descendre ", " tourner ", substantifs comme " route ", " chemin ", " couloir ", etc. En fait, l'acte de passage est un acte d'évitement. Le marcheur ne se laisse pas retenir par le spectacle qu'il croise sur son chemin [...] ».

²²¹⁹ Cf. *supra*, chapitre 1^{er}, §2.

²²²⁰ « Étranger à tous », *Flaques de verre*, p. 71.

²²²¹ « Messenger de la tyrannie », *Flaques de verre*, p. 27.

²²²² « Caractère seul », *Flaques de verre*, p. 67.

²²²³ « Encore qui », *Flaques de verre*, p. 107.

²²²⁴ « Les images du vent », *Flaques de verre*, p. 135.

²²²⁵ Procédé également utilisé dans *La Lucarne ovale* : « Le matin allait à peine ouvrir son œil » (« Droit vers la

errance qui leur serait essentielle, paradoxale dans la mesure où les voies de communication sont en principe conçues non pour se perdre mais se retrouver, errance éternelle des voitures de « Source de sang »²²²⁶, parfois circulaire tels ces « chemins perdus qui tournaient dans l'aurore »²²²⁷ ou ce « sentier rebattu des pas éternels »²²²⁸, mais plus encore susceptibles de révéler l'inconnu au détour d'un tournant :

[...] la route a bifurqué, l'ombre a changé de place et la lumière tremble à tout ce mouvement²²²⁹.

Au bout du jour, le carrefour tourne vers le couchant ; le coude de l'aiguille aimantée vers le gouffre²²³⁰.

[...] et moi je perds la tête dans ce vent qui entraîne le chemin ouvert et la poussière à travers des pays que l'on ne connaît pas²²³¹.

À ces directions horizontales mais erratiques s'ajoute parfois une direction ascendante²²³², comme celle de ce « sentier pavé de nacre [...] qui monte, à travers les angoisses du cœur perfide, jusqu'au silence éternel qui parcourt l'étendue au-dessus des foudres et des menaces vaines de l'orage »²²³³, dirigeant ainsi le lecteur vers ce ciel qui prend une si grande importance dans le recueil. L'ambiguïté du motif de l'escalier, rappelant celle du couloir, réside dans les jeux d'échos que l'on peut ainsi déceler d'une forme de voie d'accès à une autre et dans une réduction à leur essence²²³⁴. L'escalier surgit en effet dans n'importe quel élément :

Sur la bande étroite du golfe les familles se comptent par groupes, et se rangent contre l'eau qui monte, de peur des vagues qui enfoncent un peu plus le niveau, loin de l'écume plus blanche du large. A quelque distance, il y a de profonds remous où les épaves dansent et l'escalier qui continue peut-être jusqu'au fond²²³⁵.

Les fenêtres bleues du matin, le toit verni et l'escalier qui descend plus bas que la toile²²³⁶.

Tout change dans l'escalier tournant de l'atmosphère quand le soleil s'arrête au méridien²²³⁷

On descend l'escalier pieds nus
C'est un cambrioleur ou le dernier venu²²³⁸

mort », *Plupart du temps*, p. 77) ou dans *Sources du vent* : « Quand la rosée descend les pieds nus sur les feuilles » (« Chemin tournant », *Main d'œuvre*, p. 81).

²²²⁶ « Source de sang », *Flaques de verre*, p. 41.

²²²⁷ « Messenger de la tyrannie », *Flaques de verre*, p. 27.

²²²⁸ « Pointe de l'aile », *Flaques de verre*, p. 25.

²²²⁹ « Mélanges d'ombres », *Flaques de verre*, p. 77.

²²³⁰ « Derrière le clocher », *Flaques de verre*, p. 85.

²²³¹ « En marchant à côté de la mort », *Flaques de verre*, p. 147.

²²³² Michel Collot observe que « beaucoup de voies reverdiennes monte(nt) en forte pente », suggérant ainsi un accès direct au ciel (Michel Collot, *Horizon de Reverdy*, op. cit., p. 64).

²²³³ « Vitesse des mots », *Flaques de verre*, p. 158.

²²³⁴ Ce que Reverdy suggère au lecteur dans un de ses poèmes, l'escalier « artificiel » devenant « parabole » ou « passerelle » (« Ronde nocturne », *Les Ardoises du toit*, *Plupart du temps*, p. 182-183).

²²³⁵ « Naufrages sans bouées », *Flaques de verre*, p. 39.

²²³⁶ « L'homme aux étoiles », *Flaques de verre*, p. 139.

²²³⁷ « Le magasin monumental », *La Guitare endormie*, *Plupart du temps*, p. 285.

²²³⁸ « Surprise d'en haut », *La Lucarne ovale*, *Plupart du temps*, p. 121.

Ces réseaux protéiformes de lieux de passage évasent pour ainsi dire l'univers imaginaire en y installant de multiples voies de franchissement d'un espace à l'autre. Si nous reprenons le motif de l'escalier, nous constaterons que la poésie de Reverdy en offre une perception plus souvent auditive que visuelle et en fait un lieu de passage vertical, latéral et avant tout secret, propice au passage des défunts :

Et dans l'escalier où l'on rit
Quelqu'un qui tombe pousse un cri²²³⁹

Mais ce n'est pas moi qui ai soufflé la lampe et ce n'est pas mon pas qui descend l'escalier. Il y a peut-être aussi un mort dans la maison !²²⁴⁰

Le carillon de cuivre sonne
Un pas monte dans l'escalier
Ne sachant pas la peur qu'il donne²²⁴¹

Ainsi se constitue un paysage poétique par définition ouvert, aléatoire, concourant à ce que Jean-Pierre Richard nomme une « dramaturgie rêveuse du profond »²²⁴², et qui répond pleinement — en les exorcisant — aux sensations claustrophobes que de nombreux critiques²²⁴³ décèlent dans l'imaginaire de l'œuvre reverdyenne.

Sans doute y a-t-il, dans cette frénésie exploratoire, comme une angoisse personnelle, une relation conflictuelle à l'espace qui procède avant tout d'un refus de la captivité en un lieu. On songe ici à ces propos de Reverdy rapportés par Cendrars, à qui il confiait que « chaque fois qu'il entrait dans une salle de lecture, il avait une sensation d'étouffement et qu'il était pris d'une envie de faire son trou dans cet amas de livres, de s'user les ongles, les doigts, les mains jusqu'à ce qu'il ait réussi, comme une taupe à force de gratter, à faire une fissure, une prise d'air, à se dégager de ce capitonnage de livres, à percer les murs de la bibliothèque et à retrouver la lumière »²²⁴⁴. Ce scénario fantasmatique est repris dans un des *Poèmes en prose* :

Que de livres ! Un temple dont les murs épais étaient bâtis en livres. Et là dedans, où j'étais entré on ne saura comment, je ne sais par où, j'étouffais ; les plafonds étaient gris de poussière. Pas un bruit. Et toutes ces idées si grandes ne bougent plus ; elles dorment, ou sont mortes. Il fait dans ce triste palais si chaud, si sombre !

²²³⁹ « Jour monotone », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 94.

²²⁴⁰ « La clef de verre », *Étoiles peintes, Plupart du temps*, p. 316.

²²⁴¹ « Saison tremblante », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 158.

²²⁴² Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne, op. cit.*, p. 28.

²²⁴³ Pour ne citer que deux exemples, Georges Poulet estime que « la sensation d'étouffement revient sans cesse dans ses poèmes » (Georges Poulet, *Études sur le temps humain, op. cit.*, p. 233. Repris dans *Études sur le temps humain, op. cit.*, p. 194) et Jean-Pierre Richard évoque « une prodigieuse fantasmagorie de la clôture » (Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne, op. cit.*, p. 15).

²²⁴⁴ Blaise Cendrars, « Sortant de la nationale... », *Pierre Reverdy 1889-1960, op. cit.*, p. 14.

De mes ongles j'ai griffé la paroi et, morceau à morceau, j'ai fait un trou dans le mur de droite. C'était une fenêtre et le soleil qui voulait m'aveugler n'a pas pu m'empêcher de regarder dehors²²⁴⁵.

mais demeure surtout lié à un viscéral besoin de mouvement, faisant détester l'immobilité qui frappe, dans la poésie reverdyenne, des visages impénétrables et inquiétants :

Au milieu de ces visages immobiles
Le seul qui soit vivant
 Paraît le plus tranquille
Il part pour ne plus revenir²²⁴⁶

Mais il y avait encore le visage immobile derrière le volet et la prune bleue qui restait indécise²²⁴⁷.

dont l'inertie semble surtout connoter la mort :

Les arbres sont immobiles comme des vieillards encore vivants²²⁴⁸

Tout ce qu'il peut y avoir de désolant dans la calme expression d'une attitude ; tout ce que peut vouloir dire une tête immobile qui ne parle pas²²⁴⁹.

Les membres le long du corps s'allongent, les ombres dans l'ombre s'allongent, le visage immobile commence à s'allonger²²⁵⁰.

Dans ces conditions, la relation au voyage résulte moins d'une adhésion que d'un réflexe de fuite que Pierre Schneider résume d'une formule : « Une seule voie de salut : *le mouvement, le mouvement*. Une seule demande : *Partir, toujours partir* », où l'équilibre serait à rechercher dans une mobilité consubstantielle à la vie.

La poésie de Jacques Réda, pour ne citer que lui, trouve dans le voyage — et plus particulièrement dans la *circulation* qui en constitue une réalisation particulière — une ludique et radieuse « dépossession de soi »²²⁵¹, parvenant à une « dissolution de l'opposition du moi et du monde »²²⁵² qui procure au sujet poétique « ce délicieux vertige où l'on oublie son moi »²²⁵³. Cet état où le sujet « se (laisse) aller à ce qui (le) désapproprie de (lui)-même »²²⁵⁴, Reverdy, qui oppose pourtant la liberté de penser à l'aliénation que peut représenter la servitude dans l'espace :

C'est mon esprit qui me promène dans le temps, mais c'est mon corps qui me permet d'évoluer dans l'espace. Et je dois dire que la privation de liberté qui m'a toujours le plus affligé, est celle qui concerne mon mouvement dans l'espace²²⁵⁵.

²²⁴⁵ « L'esprit sort », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 43-44.

²²⁴⁶ « Galeries », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 127.

²²⁴⁷ « Numéros vides », *Flaques de verre*, p. 145.

²²⁴⁸ « Voyage », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 249.

²²⁴⁹ « Lumière dure », *Flaques de verre*, p. 113.

²²⁵⁰ *Ibid.*

²²⁵¹ Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète, op. cit.*, p. 201.

²²⁵² *Ibid.*, p. 202.

²²⁵³ *Ibid.*

²²⁵⁴ *Ibid.*

²²⁵⁵ *En vrac*, p. 202.

ne l'intègre pas dans son écriture poétique et laisse parfois transparaître quelque méfiance vis-à-vis du voyage, source de lassitude :

Le voyageur sur la route trop longue, sans une pierre pour s'asseoir [...] ²²⁵⁶
Le doute des voyages dans les greniers des anciens mondes sans permis
Mais tu arrêteras trop tôt la fatigue de ton vagabondage spatial ²²⁵⁷

ou de déception :

À peine revenu des voyages amers ²²⁵⁸

Un poème de *Cale sèche* raille d'ailleurs explicitement l'impérieuse envie du voyage, rabattu dans une sorte de rituel touristique que souligne un vocabulaire familier, et qui fait oublier le plaisir fugace et discret de la promenade :

O vous que vos moyens envoient aux bains de mer
et qui m'en rapportez des souvenirs amers
Quels voyages plus doux que ne font pas nos pieds
Au lieu de trimbaler ses malles à la gare ²²⁵⁹

Il y a dès lors quelque chose de chimérique à vouloir poursuivre un « ailleurs infiniment fuyant » ²²⁶⁰ comme si cette compulsion du mouvement — « on arrivera, on repartira éternellement sur les routes toujours les mêmes malgré leur nombre » ²²⁶¹ souligne Reverdy à propos d'une rêverie du départ — pouvait pour ainsi dire alléger le poids des lieux. L'écriture poétique reverdyenne évoque souvent la pesanteur comme quelque chose qui serait à la fois inéluctable, et donc aliénant, mais aussi rassurant. Le poids du corps humain, expression de la gravité, dissipe l'illusion que procure la multiplication effrénée des courses et réconcilie avec la réalité :

Il se mit à courir espérant s'envoler d'un moment à l'autre, mais au bord du ruisseau les pavés étaient humides et ses bras battant l'air n'ont pu le retenir. Dans sa chute il comprit qu'il était plus lourd que son rêve et il aima, depuis, le poids qui l'avait fait tomber.

7.1.2./ Le choix du désintéret.

Analysant l'ensemble des neufs contes de *Risques et Périls*, Claude Benoît insiste sur l'impression globale de « pénible captivité » qui parcourt l'ensemble des contes et assure l'unité thématique d'un recueil où domine une « conception pessimiste de l'homme emprisonné » ²²⁶², ainsi que sur le désir d'évasion totale qu'elle engendre. Cette thématique de

²²⁵⁶ « Le temps passe », *La Balle au bond*, *Main d'œuvre*, p. 58.

²²⁵⁷ « Déroute », *Ferraille*, *Main d'œuvre*, p. 329.

²²⁵⁸ « Le cœur tournant », *Ferraille*, *Main d'œuvre*, p. 327.

²²⁵⁹ « L'été dans la ville », *Cale sèche*, *Main d'œuvre*, p. 475.

²²⁶⁰ Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, *op. cit.*, p. 16.

²²⁶¹ « Salle d'attente », *Poèmes en prose*, *Plupart du temps*, p. 36.

²²⁶² Claude Benoît, « *Risques et périls* : la tentation du Voyage », *art. cit.*, p. 259.

l'évasion qui l'amène à souligner des aspects intéressants de la prose reverdyenne — mobilité et dynamisme des métaphores spatiales²²⁶³, bipartition de l'espace en fonction de la charge symbolique du noir ou du blanc, gigantisation de l'individu confondu avec l'Univers associée à une vision verticale de l'espace imaginaire, opposant altitude et profondeur intérieure²²⁶⁴ — n'en comporte pas moins une dimension critique, que le titre du recueil symbolise, et qui lui font par exemple, dans deux des contes, assimiler le voyage aux paradis artificiels.

Cette défiance qui fait dire à Claude Benoît que « le voyage, plein de promesses et de mirages, s'est révélé être une épreuve, un parcours piégé qui amène l'être humain à prendre conscience de sa faiblesse et de sa solitude »²²⁶⁵ découle de la nature même de celui-ci dans la mesure où il n'offre qu'un simulacre d'abandon du lieu — « illusions de l'idéalisme » pour l'auteur. Elle n'est pas propre à ce recueil de contes et traverse l'œuvre de Reverdy, surchargeant par exemple le dernier texte poétique de l'auteur d'une amertume liée à un sentiment d'inutilité, d'échec perpétuel, de malédiction pourrait-on presque dire, et qui trouve son expression poétique la plus nette dans l'évocation de tentatives d'évasion sans cesse avortées.

Jean-Pierre Richard observait que « la plupart des poèmes reverdiens connaissent, vers les deux tiers ou les trois quarts de leur trajet, un point de retournement et comme une ligne de clivage »²²⁶⁶. *Sable mouvant* est construit sur ce mouvement d'ensemble qui unit la tentative et l'échec qui en résulte. Le titre qui suggère un enlèvement d'où l'on tente de s'extraire en retombant à chaque fois réduplique et symbolise le contenu. Dès le second quatrain, l'inutilité du voyage s'impose avec force :

Je suis sorti du port
Par un étroit passage
Et je rentre à la mort
Démuni de bagage²²⁶⁷

La relation à l'espace acquiert dans cet ultime poème une résonance hautement symbolique et devient une vaste métaphore de l'existence. En dépit de la situation conflictuelle qui s'y manifeste et qui enferme le « je » poétique dans son lieu central, l'attraction pour les lieux lointains est pourtant profondément ambiguë. Ceux-ci suscitent méfiance et angoisse :

Je m'étais engagé beaucoup trop loin déjà²²⁶⁸
Je vous suivais de loin

²²⁶³ *Ibid.*, p. 260.

²²⁶⁴ *Ibid.*, p. 262-263.

²²⁶⁵ *Ibid.* p. 264.

²²⁶⁶ Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, op. cit., p. 23.

²²⁶⁷ *Sable mouvant*, p. 67.

²²⁶⁸ *Ibid.*

et sont volontiers infériorisés :

La mer s'en va plus loin
débarrassant les plages²²⁷⁰

De la même manière que « la terre s'éparpille »²²⁷¹, le « je » poétique ne semble plus tenté par une dérisoire prospection spatiale qui n'aboutit qu'à une immense lassitude. Sans doute est-ce la raison pour laquelle ce que Jean-Pierre Jossua nomme le « thème liminaire » du départ, qui « n'a pas cessé de hanter Reverdy de 1913 à 1960 »²²⁷², évolue de manière si pessimiste dans l'œuvre, incarnant initialement un « espoir inviscéré », une « ouverture à un indéterminé possible et désiré »²²⁷³, pour s'inverser en un rejet empreint d'hostilité. Le thème du naufrage s'impose alors de manière frappante, justifiant l'image récurrente de marins qui chantent dès qu'est évoqué l'appel du large :

Au large, charrié par les flots de lune à la crête des vagues, l'air un moment encore était en feu. Des matelots chantent en dépliant le soir avec leurs voiles²²⁷⁴.

Il pensait aux matelots qui chantent
en partant pour l'autre bout du monde
Et on reste là²²⁷⁵

Quand la houle pousse à grands coups d'épaule sur le bord
Le chant des matelots haletant la cadence²²⁷⁶

orientant volontiers le « je » poétique vers un repli choisi, parfois farouche comme le prouvent les brusques résolutions qui ouvrent plusieurs poèmes :

Je ne veux plus partir vers ces grands bols du soir²²⁷⁷
Il ne faut pas aller plus loin²²⁷⁸

ou bien encore les réflexes de préservation du moi face au monde concret, tels qu'ils transparaissaient déjà dans les *Poèmes en prose*, et qui lui font préférer un espace minimal à la conquête de la totalité du réel²²⁷⁹. C'est d'ailleurs lorsque toute polarité disparaît qu'est éprouvée une autre déviance de la relation du sujet au monde par le lieu, celle de l'errance perpétuelle qui rend toute stabilisation impossible, et qui brouille la conscience d'un lieu d'ancrage au point de rendre impossible l'instauration d'une véritable relation au monde. De

²²⁶⁹ *Ibid.*, p. 72.

²²⁷⁰ *Ibid.*, p. 68.

²²⁷¹ *Ibid.*, p. 72.

²²⁷² Jean-Pierre Jossua, « Le départ comme thème liminaire chez Pierre Reverdy », art. cit., p. 127.

²²⁷³ *Ibid.*, p. 130.

²²⁷⁴ « Temps de mer », *La Balle au bond, Main d'œuvre*, p. 55.

²²⁷⁵ *Le Voleur de Talan*, p. 127.

²²⁷⁶ « Les battements du cœur », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 368.

²²⁷⁷ « Encore l'amour », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 205.

²²⁷⁸ « Le cœur tournant », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 327.

²²⁷⁹ V. Michaël Bishop, « The tensions of understatement : Pierre Reverdy's Poèmes en prose », art. cit., p. 109-112.

là cette dialectique entre l' " ici " et le " là-bas ", que Patrick Née met en évidence lorsqu'il traite de la bipolarité que les textes de Reverdy tendent parfois à organiser, et qui semble nier la possibilité même d'un lieu stable devenu l'« impossible essentiel d'une terre d'élection »²²⁸⁰.

Ce désintérêt assumé pour le voyage résulte donc manifestement d'une lucidité par rapport à ce qu'il semble apporter — la délivrance du lieu — et ce qu'il est finalement : une distraction, au sens pascalien du terme. Elle détourne les êtres de l'oubli du lieu que peuvent procurer les voyages intérieurs, beaucoup plus à même de subvertir une relation aliénante que les mouvements ambulatoires du « je » poétique tendent au contraire à souligner.

Cette délivrance du lieu, Reverdy l'a peut-être éprouvée, en dehors de son écriture poétique, lorsqu'il a entrepris l'aventure spirituelle de la conversion. Opposant *dans Le Gant de crin* le nomadisme du marin à la réclusion du moine, il n'hésite pas à écrire :

Le moine aime l'infini et, pour se préparer à en jouir, il s'enferme au monastère entre des murs qui clôturent quelques pieds carrés de terre²²⁸¹.

Par une réflexion qui trahit, semble-t-il, une secrète fascination pour l'apaisement éprouvé grâce à un tel renoncement, le poète observe ainsi un autre type de rapport au monde, une autre relation aux lieux que décrit parfaitement Jean Onimus : « Plus l'espace extérieur se fait banal, ennuyeux, plus l'on a besoin, pour compenser, d'un espace intérieur large et profond : c'est ce qui se produit, par exemple, dans les monastères. L'aventure intime, le voyage spirituel remplacent alors la disparition ou le manque d'intérêt du monde extérieur »²²⁸².

De fait, les notes du *Gant de crin* consacrées à Dieu, à la religion, à l'inquiétude spirituelle, frappent par un vocabulaire évoquant l'absolu, plaçant la foi qui s'y exprime sous le signe d'un abandon de soi — « Il faut se devenir étranger »²²⁸³ — et par un dédain manifesté pour la relative « petitesse »²²⁸⁴ de l'homme, sujétion sans importance lorsque s'ouvre l'accession à une « réalité impalpable, insaisissable, indéfinissable et parfaite »²²⁸⁵, une « toute-puissance » impossible à « limiter »²²⁸⁶.

« L'attrait de l'infini [...], le vertigineux désir de l'illimité », « germe de grandeur »²²⁸⁷ né en l'homme mais qu'il peut dévoyer, propose une forme de perte de soi — « adorer, c'est

²²⁸⁰ Patrick Née, « Du Nord et du Sud », art. cit., p. 53.

²²⁸¹ *Le Gant de crin*, p. 100.

²²⁸² Jean Onimus, « Phénoménologie de l'espace poétique », art. cit., p. 70.

²²⁸³ *Le Gant de crin*, p. 159.

²²⁸⁴ *Ibid.*, p. 123.

²²⁸⁵ *Ibid.*, p. 121.

²²⁸⁶ *Ibid.*, p. 122.

²²⁸⁷ *Ibid.*, p. 131.

s'oublier soi-même et se perdre en ce qu'on adore »²²⁸⁸, énonce Reverdy — qui associe l'acceptation d'un « là » dénué de valeur mais propre à conjurer la « peur de l'aliénation transcendante »²²⁸⁹ et la recherche d'une communion absolue avec le réel et, en ce sens, d'une existence nouvelle. L'écriture poétique de Reverdy propose en définitive une démarche similaire, dépourvue en apparence de toute intention religieuse, mais qui traduit le même besoin d'une perte du lieu.

Sur le mode ironique, Reverdy défend le principe d'une fidélité à soi dans *Self defence* en écrivant :

On peut s'éloigner en profondeur et on arriverait à se perdre de vue. Si on va trop loin par les côtés on s'efface brusquement, on n'est plus là. Si nous restons où nous sommes c'est un peu ennuyeux, mais ce n'est que là que nous devons et pouvons être²²⁹⁰.

mais le propos est plus profond qu'il n'y paraît. La fidélité à soi-même — subtilement exprimée par un passage du « on » au « nous » dans ces lignes — passe par ce constat serein et, finalement, un désintérêt pour sa propre situation, au plein sens du terme. L'exil de Reverdy à Solesmes prend une autre résonance lorsqu'on l'envisage ainsi, car seuls l'éloignement et l'isolement lui ont permis non pas d'« oublier [...] mais au contraire (de se) rapprocher [...] des réalités profondes et essentielles »²²⁹¹ du monde.

Il est significatif que le poème « Voyage en Grèce » qui clôt *La Balle au bond* ait été écrit avant le voyage réel que Reverdy effectuera en 1936²²⁹². Le « je » poétique est contraint par son immobilité à une rêverie totale : il ne peut que suivre des yeux ces « navires de couleur » qui partent sans lui. Il établit alors un rapport émotionnel intense avec un monde imaginaire dont il éprouve l'appel lancinant, les épisodes étant inscrits dans une sorte d'histoire personnelle que l'emploi récurrent du futur antérieur se charge de construire. Tous les éléments naturels le sollicitent jusqu'à la réalisation d'un départ effectif que seule la tension accumulée a pu rendre possible et désirable. La perte du moi dont la poésie de Reverdy propose maints avatars sous la forme de personnages s'accomplit ici moins par un rejet que par un dépassement du lien d'ancrage, un oubli voulu des contraintes existentielles dont le poète imagine, dans ce poème, la réapparition tardive.

²²⁸⁸ *Ibid.*, p. 116.

²²⁸⁹ Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, op. cit., p. 21.

²²⁹⁰ *Self defence. Critique — esthétique. 1919*, in *Nord-Sud, Self-defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, p. 103.

²²⁹¹ Robert Guiette, « Notes », art. cit., p. 227.

²²⁹² Alain Lapy, « Reverdy vu de Solesmes », *Pierre Reverdy 1889-1960*, op. cit., p. 340.

2./ Évidements, déficiences, effacements

Voilà pourquoi il faut peiner à se réduire, à disparaître, à ne plus exister. Il faut changer. Il ne faut pas prospérer, il faut dépérir. Dieu ne veut pas la chair, il veut le noyau, et il faut que la chair disparaisse pour que se montre le noyau²²⁹³.

Cet affranchissement du lieu, Reverdy l'a logiquement mais paradoxalement parfois pensé à partir d'une quasi-négation du temps, en ce qu'il nous emprisonne lui aussi à l'intérieur d'une addition d'instant, de lieux temporels que l'on peut envisager de dépasser de la même manière. Le poète écrit à ce sujet :

On ne peut concevoir un être sans futur, sans passé. Le présent de tout être est fait de ce futur, de ce passé. Sans ce futur, sans ce passé, pas de présent. Il n'y a donc ni futur ni passé mais un éternel présent développé à l'infini, que la mort ne peut arrêter²²⁹⁴.

À l'abandon du moi obtenu à partir d'un lieu à présent tenu pour vain correspond l'intuition d'une existence linéarisée, affranchie du « quand » comme elle peut l'être du « là ». La mise en relation de l'espace et du temps inspirent sans doute ces figures fantomatiques, ces personnages en creux que l'on trouve ça et là — pour Jean-Pierre Richard, « le *fantomatique* représente [...] un mode favori d'apparition »²²⁹⁵ dans le monde poétique reverdyen — et qui constituent comme des prémices ou des illustrations d'une possible perte du moi, en même temps qu'ils sont porteurs d'une interrogation sur la mort.

7.2.1./ Les corps lacunaires de Reverdy.

Reverdy qui avait une conscience aiguë de l'aliénation que sous-tend l'emprise du sujet sur le monde et la circonscription qu'elle implique n'a cessé comme on l'a vu de chercher à la détruire. Dès le *Voleur de Talan*, son écriture tend à dérober le héros à toute caractérisation trop ferme. Passant du « je » au « il », travaillant à un « amenuisement des caractéristiques » du personnage²²⁹⁶, il en estompe l'aspect et le dissout volontiers dans un flux de perceptions que la dispersion graphique du texte rend d'autant plus décousu.

Comme pour Nathalie Sarraute, chez qui la « quasi-disparition du sujet de l'écriture s'accompagne d'une prolifération d'adverbes de lieu » et pour qui « la métaphore spatiale se

²²⁹³ Fragment de lettre à Stanislas Fumet, *Pierre Reverdy 1889-1960, op. cit.*, p. 313.

²²⁹⁴ Notes, 1942-1944. Transcrites et présentées par François Chapon et Etienne-Alain Hubert in *Reverdy aujourd'hui, V^{mes} rencontres sur la poésie moderne. op. cit.*, p. 163.

²²⁹⁵ Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne, op. cit.*, p. 29.

²²⁹⁶ *Le Voleur de Talan*, Appendice (fragments des premiers états du manuscrit), par Maurice Saillet, p. 144.

dissémine et permet au sujet de ne se dire qu'en creux, comme absence »²²⁹⁷, une succession de déictiques spatiaux — « dans les couloirs », « dehors », « du plancher au plafond », « devant les tables », « en bas » — ou temporels — « dans l'après-midi », « puis » —, le plus souvent placés en tête de chaque verset, instaure un flux de conscience que seule l'expression « ma tête » peut relier au personnage principal :

Dans les couloirs les tapis assourdisaient
les pas

On entendait pourtant grincer les
portes

Et les plus lourds traversaient
sourdement

Dehors d'autres bras fouettaient l'air

En entrant ma tête s'alourdissait pour ne plus rien
comprendre

Mais s'il avait fallu obéir à cette voix
ridicule et mécanique

Dans l'après-midi les murs n'avaient pas plus l'air
d'entendre que les hommes

On n'écoute plus

Du plancher au plafond rien ne remue

La chaleur s'étalait pour dormir en soupirant

Puis des rêves très intenses passaient par-dessus
nos têtes

Devant les tables de jolis visages souriaient
Entre deux barreaux on pouvait voir
passer la rue

En bas²²⁹⁸

À ce héros délibérément déficient et que ses sensations dépossèdent de son corps correspondent, dans le même texte, des personnages qui, littéralement, n'occupent pas leur place :

*Maintenant il n'y a plus que des silhouettes
sans épaisseur qui s'agitent sur un
fond noir où l'on voit parfois briller
des trous*²²⁹⁹

Sous la tente il y a des gens qui parlent
D'autres boivent

Ceux qui sont dans la
glace nous regardent

²²⁹⁷ Joëlle Gleize, « Pour une ego-topo-graphie de Nathalie Sarraute », art. cit., p. 197.

²²⁹⁸ *Le Voleur de Talan*, p. 57-59.

²²⁹⁹ *Ibid.*, p. 74.

Ils ont l'air d'écouter en s'éloignant
Plus légers que la fumée qui sort de ma bouche²³⁰⁰

Parmi ceux-ci, le saltimbanque « maigre, mobile, disproportionné »²³⁰¹ :

Un pauvre corps trop maigre
qui flotte dans un maillot rose
trop grand²³⁰²

et pour lequel Renée Riese-Hubert observe que « son corps en tant que contenu n'appartient pas aux vêtements le contenant »²³⁰³ symbolise en raison de sa maigreur exemplaire la situation de tels êtres, redoublant par son « moi irréel, moi en creux, visage en train de se défaire »²³⁰⁴ le personnage principal.

Reverdy fait ainsi mine de centrer l'action autour d'un héros « qui n'arrive pas à prendre conscience de lui-même »²³⁰⁵, un héros dont la maigreur, comme le personnage du saltimbanque, accentue la fugacité :

— Je viens d'arriver à peine
j'ai vingt ans et je n'ai pas
mangé depuis trois jours²³⁰⁶
En même temps sa légèreté angélique le rendait impondérable²³⁰⁷

et qui, de manière significative, oublie parfois ses propres limites corporelles dans un geste d'extension tout à fait vain :

Puis pour lever les mains plus haut dans un moment de silence il est monté
sur une chaise
Mais il y a toujours un plafond qui sépare²³⁰⁸

Il y a, dans ce mouvement de bras, déjà présent dès le premier poème de Reverdy évoquant une poupée de chiffon qui « lève ses bras suppliants vers les étoiles »²³⁰⁹, une gestuelle spécifique que nous retrouvons ailleurs dans l'œuvre poétique :

Derrière le toit pointu où tu dances en jetant tour à tour en l'air tes jambes et
tes bras, un juge invisible te suit²³¹⁰.
Tu ne peux rien voir
Ni rien saisir malgré tes bras²³¹¹

et qui s'associe volontiers à la maigreur :

²³⁰⁰ *Ibid.*, p. 76.

²³⁰¹ Renée Riese-Hubert, « Les fictions déformantes : une lecture du *Voleur de Talan* », art. cit., p. 336.

²³⁰² *Le Voleur de Talan*, p. 75.

²³⁰³ Renée Riese-Hubert, « Les fictions déformantes : une lecture du *Voleur de Talan* », art. cit., p. 336.

²³⁰⁴ *Ibid.*

²³⁰⁵ *Ibid.*, p. 337.

²³⁰⁶ *Le Voleur de Talan*, p. 46.

²³⁰⁷ *Ibid.*, p. 65.

²³⁰⁸ *Ibid.*, p. 106.

²³⁰⁹ « Fétiche », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 29.

²³¹⁰ « Bon juge », *La Liberté des mers*, p. 64.

²³¹¹ « La voix dans l'ombre », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 158.

L'enfant maigre jette ses bras en croix
dans sa robe de lin où palpite une crainte²³¹²

pour mieux figurer un impossible amincissement extrême des corps par leur réduction à une épure, à la manière de ces sculptures filiformes de Giacometti écrasées par l'espace et l'atmosphère qui les environnent :

Le cheval si maigre
Qu'aucune ombre ne poursuivait²³¹³

La poésie de Reverdy fait ainsi à de très nombreuses reprises apparaître le détail récurrent de bras levés ou tendus, qu'il s'agisse de « bras étendus comme des ailes déplumées »²³¹⁴, de « bras qui s'allongent »²³¹⁵, « raidis »²³¹⁶, ou « tendus / le cœur mis de côté »²³¹⁷, image synecdochique particulière qui symbolise, surtout lorsque leur longueur en est soulignée comme ici par un effet de chute, ce désir d'oubli du corps :

Quelquefois c'est une forme plus misérable sur la terre, une femme accroupie à quelque carrefour. Fantômes de l'esprit, être dépayés, tourbillons que le vent soulève et qui se cachent, c'est devant un mur sans fin, trop haut, trop éclairé, que se tient cette femme perdue qui s'enveloppe de ses deux mains, de ses deux bras démesurés²³¹⁸.

Ces gestes d'étirement à l'infini, qui justifient l'usage métaphorique d'images de *lignes* dès que surgit une rêverie d'abandon du corps :

C'est pourtant vers ces visages sans forme que je vais
Vers ces lignes mouvantes qui toujours m'emprisonnent
Ces lignes que mes yeux tracent dans l'incertain²³¹⁹

Un homme une tige un lien
Pas plus de poids que la parole
[...]
Je rôde entre les traits de sang
Qui dessinent le corps du monde²³²⁰

sont comme l'ébauche d'un abandon du lieu du sujet, d'une perte du moi effectuée sur le plan spatial et que l'écriture poétique de Reverdy imagine sous une autre forme.

Les êtres se libèrent aussi de leur déterminisme topologique par une perpétuation de l'existence sous une forme estompée, comme un dépôt d'eux-mêmes dans un monde qui préparerait et permettrait une présence ubiquitaire²³²¹. Le conte « Mirage » donne à voir de fantomatiques personnages qui semblent avoir inscrit leur épopée au cœur d'un paysage dont

²³¹² « Mon cœur de verre », *Cale sèche, Main d'œuvre*, p. 490.

²³¹³ « Dans les champs ou sur la colline », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 216.

²³¹⁴ « La bonne piste », *Flaques de verre*, p. 111.

²³¹⁵ « Étranger à tous », *Flaques de verre*, p. 71.

²³¹⁶ « Espoir de retour », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 116.

²³¹⁷ « Pour jamais », *Cravates de chanvre, Plupart du temps*, p. 380.

²³¹⁸ « Lumière dure », *Flaques de verre*, p. 113.

²³¹⁹ « Encore l'amour », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 205.

²³²⁰ « Sourdine », *Le Chant des morts, Main d'œuvre*, p. 422.

²³²¹ Cf. *infra*, chapitre VI, § 4.

ils ont pour ainsi dire été les acteurs. Il est frappant de voir comment leur présence semble à jamais marquée par un déploiement d'attributs vestimentaires que nous avons identifié comme des métaphores de la peau :

Ce sont des masques qui pendent au balcon²³²².

Celui qui était à cheval tourna la tête et regarda briller les casques dans la poussière²³²³.

Le cavalier pleura sur son uniforme bleu²³²⁴.

La disparition des êtres se manifeste aussi par la perte d'attributs apparents de l'existence, comme cette image d'une décoloration :

Le cheval noir était devenu blanc²³²⁵.

qui donne lieu dans un des *Poèmes en prose* à tout un travail d'écriture portant sur l'absorption par les choses du monde de la couleur constitutive d'un être :

Autrefois ses mains faisaient des taches roses sur le linge éclatant qu'elle repassait. Mais dans la boutique où le poêle est trop rouge son sang s'est peu à peu évaporé. Elle devient de plus en plus blanche [...] ²³²⁶

dont le lieu central, foyer de la scène décrite, n'en perdure pas moins :

[...] et le fer continue sa route en soulevant du linge des nuages — et autour de la table son âme qui résiste encore, son âme de repasseuse court et plie comme le linge en fredonnant une chanson — sans que personne y prenne garde²³²⁷.

Le personnage de la repasseuse, dissoute dans un environnement tout en y maintenant une présence centrale, incarne parfaitement cette perte du lieu qui n'est jamais une élimination. « Le lieu que nous habitons, l'air que nous respirons, observe Georges Didi-Huberman commentant les carnets de Giacometti, suffisent à former le porte-empreinte de toutes nos images et de toute notre mémoire »²³²⁸.

La porosité des êtres à l'espace par un transfert de couleurs — couleur rouge du sang, couleur bleutée de l'ombre — donne ainsi aux lieux « toute (leur) puissance de hantise »²³²⁹ :

La marmite n'était pas posée au coin du feu mais sur un grand fauteuil délabré, près de la table. Pourtant c'était bien cette odeur... Pourtant l'eau bouillait tellement que quelques gouttes de sang tombèrent sur le tapis brûlant.

Dans la fumée la marmite et le vieillard qui écrivait se confondirent [...] ²³³⁰

Il passe et fait le tour

Son ombre pliée sous le bras pour faire moins de bruit

²³²² *Mirage, La Peau de l'homme*, p. 165.

²³²³ *Ibid.*

²³²⁴ *Ibid.*, p. 166.

²³²⁵ *Ibid.*, p. 168.

²³²⁶ « La repasseuse », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 38.

²³²⁷ *Ibid.*

²³²⁸ Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*, *op. cit.*, p. 113.

²³²⁹ *Ibid.*

²³³⁰ « L'ami de l'homme ou parasite », *Flaques de verre*, p. 119.

pour tenir moins de place
Il va près des cheminées
tout près des toits à demi refermés
Au dos des livres
Et regarde ce qu'a laissé partout le jour en s'en allant
Puis l'ombre se déploie
Il tient bien plus de place²³³¹

et rappelle à l'occasion la force synecdochique de l'écriture, trace d'un être dont l'œuvre latente subsisterait sous l'aspect d'attributs informes ou décolorés :

Au delà des quatre coins de la pièce on oublie les noms.
La pièce de théâtre
La pièce à faire
Le sujet se trouve dans ce coffre aux ferrures noircies
Et quand on l'ouvre
il ne se dresse que quelques pauvres décors qui n'ont plus de forme ni
aucune teinte pouvant rappeler la nature²³³²

Ces scènes mettent en question la mort du sujet, cet absolu mallarméen que l'on ne trouve guère chez Reverdy et pour lequel Michaël Bishop, analysant *Sable mouvant*, évoque « cette impensable dérive vers la ruine, la désagrégation, la mort d'un " je " qui s'affirme paradoxalement de plus en plus depuis la publication de *Ferraille* »²³³³. Loin de la pureté glacée du néant, de la nudité absolue du monde sans sujet, l'écriture reverdyenne n'en explore que les approximations et demeure en effet au-devant du « seuil de l'être poétique »²³³⁴.

7.2.2./ La mort illusoire du sujet.

Reverdy parvient difficilement à dissocier la vie de la conscience, du moins celle que l'on peut avoir de sa mort prochaine. Lorsqu'il écrit :

Je dois mourir, ne plus être, donc je suis. C'est la mort qui donne le certificat de vie, le seul. Et non pas la pensée, le rêve, ni même l'action. Car aucun ne l'emporte sur tel autre comme preuve. Mais pouvoir dire : je mourrai — donc je vis. Vivre, être-momentanément...²³³⁵

sans doute définit-il *a contrario*, intuitivement, ce que peut être le néant, auquel il associe à l'occasion « l'idée apaisante du repos définitif »²³³⁶, mais son travail poétique, peut-être sous-tendu en cela par une foi chrétienne dont il aura conservé l'espérance fondamentale, apparaît souvent comme une dénégation de l'anéantissement absolu. S'il lui arrive d'évoquer ce mystère de la mort avec humour, son œuvre poétique, où se dit l'omniprésence de la poussière, de la trace, des pensées ou des voix qui les portent, semble parfois pour ainsi dire conjurer un néant dont elle est hantée.

²³³¹ *Le Passant bleu, Risques et périls*, p. 96.

²³³² *Ma pièce, La Peau de l'homme*, p. 183.

²³³³ Michaël Bishop, « Entre clôture et osmose : Sable mouvant », art. cit., p. 109.

²³³⁴ *Ibid.*

²³³⁵ *Notes, 1942-1944, op. cit.*, p. 162.

²³³⁶ *En vrac*, p. 129.

Si « les poèmes les plus intenses de Reverdy ne parlent que de ce néant »²³³⁷, comme l'affirme Daniel Leuwers, ce sera sous le signe d'une appréhension, d'une approche asymptotique, celle d'un « je » poétique qui « tourne autour du néant »²³³⁸ comme le dit emblématiquement un poème de *Ferraille*, recueil sur lequel l'auteur fait précisément porter son analyse. L'étiolation finale de « Tendresse »²³³⁹, si l'on excepte les deux derniers vers qui disent le raidissement de la volonté, est composée de vers de plus en plus courts, comme rongés par le silence du blanc de la page qui devient plus envahissant du fait de l'alignement à gauche des vers. La destruction y apparaît comme un procédé machinal, habituel : les rêves y sont « à peine construits et détruits »²³⁴⁰. Tout n'est plus que « ruines des projets sans départs »²³⁴¹ ; le temps est imaginé sous la métaphore de lames tournoyantes renvoyant à l'image de la faux :

Sous les lames du temps présent qui nous déciment²³⁴²

et la lumière de la lampe du poète, elle-même, faiblit au fur et à mesure que le temps s'écoule :

Je n'ai plus assez de lumière²³⁴³

L'image de l'érosion corporelle, celle qui amenuise les êtres, est ravivée par ce vers :

La mort gratte mon front²³⁴⁴

et évoque une voix poétique qui semble s'éteindre comme s'amenuisent les gestes que le poète énumère à la fin de « Cœur à la roue »²³⁴⁵, évoquant successivement le mouvement de la main, des lèvres, des yeux, impuissants à interrompre l'irruption du vide final de la page blanche :

Il suffirait d'un geste à peine dessiné
D'un mouvement de lèvre sans murmure
D'un regard sans intention trop arrêtée
Il suffirait de rien²³⁴⁶

Ce dépérissement du poème sur sa fin, obtenu notamment par l'usage judicieux de la métrique, concerne aussi « Convoitise »²³⁴⁷ ou « Le souffle de la trahison »²³⁴⁸ et renvoie à

²³³⁷ Daniel Leuwers, « Pierre Reverdy quand même », art. cit., p. 91.

²³³⁸ « À travers les signes » *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 364-365.

²³³⁹ « Tendresse », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 332-333.

²³⁴⁰ *Ibid.*, p. 333

²³⁴¹ *Ibid.*

²³⁴² *Ibid.*

²³⁴³ *Ibid.*

²³⁴⁴ *Ibid.*

²³⁴⁵ « Cœur à la roue », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 372-373.

²³⁴⁶ *Ibid.*, p. 373.

²³⁴⁷ « Convoitise », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 340-341.

²³⁴⁸ « Le souffle de la trahison », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 362-363.

« cette chose humaine, poète et poème, qui glisse, inscrutable, vers son état tombal »²³⁴⁹ dans *Sable mouvant*.

La dernière œuvre poétique de Reverdy, que « le pressentiment de la mort hante »²³⁵⁰, frappe par le ton personnel qui s'y déploie et nous invite parfois à confondre l'auteur qui fait « un retour sur lui-même, sur son passé »²³⁵¹, avec un « je » poétique dont tout l'effort tend à « la primauté du désir d'être »²³⁵². Plus qu'un étiolement final, ce long poème est caractérisé par une stabilisation dans le chant, après l'ultime soubresaut d'une prière que traduit ici une dernière cassure typographique :

Alors
je prie le ciel
Que nul ne me regarde
Si ce n'est au travers d'un verre d'illusion²³⁵³

L'image d'un « fin profil de fil de fer » rappelle ces grêles personnages qui tentent d'échapper à leur lieu ; comme pour les êtres lacunaires dont la présence semble avoir empreint le paysage d'une manière définitive, elle s'accompagne de l'évocation d'une décoloration « par l'eau qui coule » où se dit la perpétuation de l'être au-delà de la mort :

Retenant seulement
sur l'écran glacé d'un horizon qui boude
ce fin profil de fil de fer amer
si délicatement délavé
par l'eau qui coule²³⁵⁴

Le poème s'achève dans une fluidité rendue sensible par le renoncement à l'usage de la majuscule en début de vers, linéarisant un peu plus un discours que dominant les images liquides et qui se suspend, pour finir, sur trois hexamètres :

les larmes de rosée
les gouttes de soleil
les embruns de la mer²³⁵⁵

Ainsi s'accomplit une perte paradoxale du lieu dans un glissement vers la mort qui ne rejoint jamais le néant et dont nous pouvons repérer l'expression poétique dans les premières publications de Reverdy.

Dans le poème « Quai aux fleurs », l'image d'une noyade constitue contrairement à *Sable mouvant* le prélude à la perpétuation d'une existence désincarnée. Le processus en est

²³⁴⁹ Michaël Bishop, « Entre clôture et osmose : Sable mouvant », art. cit., p. 112.

²³⁵⁰ Charles Bachat, « Le dernier Reverdy. "Sable mouvant", poème inédit », *Les Lettres françaises*, n° 1286, 4 juin 1969, p. 3.

²³⁵¹ *Ibid.*

²³⁵² Michaël Bishop, « Entre clôture et osmose : Sable mouvant », art. cit., p. 115.

²³⁵³ *Sable mouvant*, p. 74.

²³⁵⁴ *Ibid.*

²³⁵⁵ *Ibid.*

logiquement inversé, le poème s'ouvrant sur un discours morcelé à l'extrême, simulant une désagrégation complète, avec son vers au passé simple qui en exprime le caractère définitif :

Petite poitrine
O
nuages
 Dans l'étang où elle se noya
 L'hiver ne souffle plus
Et
loin de son bord
Il passe ayant remis son pardessus²³⁵⁶

pour se poursuivre par la suite d'une manière beaucoup plus régulière, la quasi-totalité du poème étant dominée par le présent de l'indicatif. Ne demeure alors qu'une apparence, un reflet dans la vitrine :

Dans la vitrine tout le monde la regarde
Elle est morte et sourit à ces gens
 qui ne savent que douter²³⁵⁷

source d'interrogations et de doute :

Sa petite poitrine a l'air de remuer
Avec vos lèvres vous soufflez dessus
Et ses yeux se ferment en vous regardant²³⁵⁸

Le poème se clôt significativement sur un vers où domine l'aspect inaccompli de l'ultime action attribuée au personnage. L'emploi de l'imparfait semble engager un processus itératif qui interdit tout aboutissement — la question posée par un locuteur poétique qui ne s'identifie jamais demeure sans réponse — et maintient indéfiniment le personnage sur le seuil de sa propre disparition :

Et maintenant que va-t-elle devenir
Tournant la tête
elle demandait qu'on la laissât dormir²³⁵⁹

Un autre poème de *Sources du vent* datant de la même époque²³⁶⁰ propose un rapport à la mort similaire. L'effacement graduel du sujet s'y lit dans la mutation du « je » impliqué au cinquième vers :

J'ai fait mon vêtement²³⁶¹

vers le « on » redoublé aux huitième et neuvième vers :

²³⁵⁶ « Quai aux fleurs », *Sources du vent*, *Main d'œuvre*, p. 140.

²³⁵⁷ *Ibid.*

²³⁵⁸ *Ibid.*

²³⁵⁹ *Ibid.*, p. 141.

²³⁶⁰ « Guerre » a fait l'objet, sans titre et à la suite du poème « Soldat de tous les temps en chromo de village au mur », d'une première publication dans *L'Élan* n° 10 du 1^{er} décembre 1915. « Quai aux fleurs » a été publié dans *Sic* n° 13 de janvier 1917 (Etienne-Alain Hubert, *Bibliographie des écrits de Pierre Reverdy*, *Bulletin du bibliophile*, *op. cit.*, p. 14-16).

²³⁶¹ « Guerre », *Sources du vent*, *Main d'œuvre*, p. 138.

On doute encore plus de soi-même
On peut essayer de n'y pas croire²³⁶²

avant que le sujet ne soit brusquement latéralisé par l'emploi de la deuxième personne :

Mais quel autre poids que celui de ton corps
as-tu jeté dans la balance²³⁶³

Le poème se clôt sur deux hexamètres aux sonorités fermées, évoquant un mort qui, à sa manière, a trouvé le repos définitif :

Tout froid dans le fossé
Il dort sans plus rêver²³⁶⁴

Dans un contexte d'avancée du temps que traduit le passage de « l'été brûlant » à « l'hiver qui s'avance », le poème utilise ici pour la première fois ces métaphores vestimentaires spécifiques évoquant des êtres sans épaisseur :

Des casques protecteurs
J'ai fait mon vêtement²³⁶⁵

et ces phénomènes de décoloration, qui concernent ici des objets, suggérant l'éternité :

Les mouchoirs qui pendaient aux balcons
tricolores en signe d'allégresse
ont déteint²³⁶⁶

L'écriture poétique de Reverdy révèle ainsi jusqu'où peut aller la mise en cause du lieu du sujet. S'il arrive parfois au poète d'aborder la mort sur un ton ludique :

En attendant que les cloches sonnent
Le pauvre homme
persécuté et volé
vient de mourir
Mort
Il retournait ses poches son esprit
ses mains livides
On m'a tout pris
Je ne sais pas si je l'avais donné ou si on me l'a pris
Pauvre homme
Il est là
étendu sur un mince matelas en feuilles de platane
Et il fume²³⁶⁷

ou pathétique :

Et l'ombre de l'ami mort l'an dernier toujours présente derrière sa table et
dans ses promenades même pour signer²³⁶⁸

On n'entend rien parce qu'il ne bouge pas
Les autres passent en riant

²³⁶² *Ibid.*

²³⁶³ *Ibid.*

²³⁶⁴ *Ibid.*

²³⁶⁵ *Ibid.*

²³⁶⁶ *Ibid.*

²³⁶⁷ « Médaillon avec cadre », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 242.

²³⁶⁸ « La tête rouge », *Cravates de chanvre, Plupart du temps*, p. 365.

Mais lui s'agenouille en pleurant
On avait oublié qu'il était mort²³⁶⁹

la perte du moi qu'elle engendre est avant tout un abandon du lieu, souvent imparfaitement réalisé, atténuant jusqu'à l'extrême le lien nodal du sujet au monde par un effacement qui n'est jamais un anéantissement.

²³⁶⁹ « Toujours le même », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 323.

3./ Poétique de la disparition

Le poète s'engage. C'est lui qui devient l'acte total. Il est le sujet et l'objet. Il est ce qui est à exprimer. Ce n'est pas l'Océan qu'il veut exprimer, la grandeur de l'Océan furieux sous le ciel d'orage, mais ce qu'il est devenu, l'immensité de ce qu'il est lui-même devenu au spectacle de l'Océan devenu furieux sous l'orage²³⁷⁰.

L'évidement du lieu du sujet que traduisent les exemples qui précèdent impliquait un questionnement sur ce qu'est l'existence²³⁷¹, soulignait le caractère facultatif d'un lieu dont elle procéderait et trouve finalement un aboutissement dans cette poétique de la disparition — notion qu'il faut comprendre au plus près de son étymologie, l'élément *dis-* indiquant la séparation, le défaut de paraître — d'un sujet dépourvu de tout lieu propre.

Alors que l'emploi répété du pronom « on » procède d'une focalisation spécifique, indéfinie, qui résiste à toute réduction spatiale en témoignant d'une présence insituable, l'élimination de toute marque de la subjectivité contribue à cette dilution du sujet hors de tout lieu. Mais la poésie de Reverdy n'aboutit jamais à une « disparition élocutoire » de type mallarméen : la relation causale du sujet au paysage, si problématique soit-elle, est maintenue et interdit tout retrait, toute résorption du sujet par un texte qui se suffirait à lui-même.

Le travail poétique reverdyen va dès lors consister en l'effacement d'un sujet dont l'ancrage apparaîtra pour ainsi dire inutile. La rencontre sensible et totale de la réalité écarquille l'être, l'immerge dans un monde à réécrire et justifie une évasion qui conduit le sujet à être « tellement présent à son poème qu'il s'en absente »²³⁷². Si un véritable processus est à l'œuvre dans la formation de ce sujet *défectif*, et s'il est possible d'en reconstituer la genèse dans la lecture cursive d'un recueil, un autre aspect typique de l'écriture poétique reverdyenne réside dans ces épanchements dépersonnalisants qui placent un peu plus le sujet dans cet « hors-lieu » si spécifique du sujet lyrique moderne.

²³⁷⁰ *Notes, 1942-1944*. Transcrites et présentées par François Chapon et Etienne-Alain Hubert in *Reverdy aujourd'hui, V^{èmes} rencontres sur la poésie moderne*, op. cit., p. 159.

²³⁷¹ Pour Antoine Fongaro, « le tourment intérieur de P. Reverdy (qui éclate dans ses poèmes) vient (peut-être) de cette impossibilité de résoudre dans sa poésie le problème de la signification de l'existence » (Antoine Fongaro, « La poétique de Pierre Reverdy », art. cit., p. 270).

²³⁷² Jacques Gaucheron, « Le face-à-face avec le vide », art. cit., p. 12.

7.3.1./ Formes macrotextuelles de la disparition du sujet : l'exemple de *La Liberté des mers*.

La subtile disposition des dix-neuf poèmes qui constituent le dernier recueil de Reverdy, *La Liberté des mers*, dévoile comme un mécanisme progressif de l'épanchement du sujet dans le monde. Le titre, comme l'observe Etienne-Alain Hubert, exprime déjà une « injonction d'occupation de l'espace »²³⁷³ qui prend pour Jean-Yves Debreuille la forme de « trouées lumineuses », éphémères et menacées par d'incessantes brisures que le langage poétique assume et engendre à l'issue d'un « premier parcours, fait d'un resserrement progressif du paysage autour du "je" »²³⁷⁴.

Cette lecture cursive, nous souhaiterions ici en souligner la pertinence en observant que cette prise en charge d'un travail de construction d'« un rapport d'espace et de temps »²³⁷⁵, que ces manifestations d'une vitalité créée au sein d'un monde opaque et homogène au moyen des mots — « matière du "chant magique" qui s'élève "dans les méandres des allées " »²³⁷⁶ — deviennent possibles alors même que le « je », massivement représenté dans le long poème liminaire, s'efface progressivement au fur et à mesure de l'ordre des poèmes tel que l'avait établi Reverdy.

La Liberté des mers dessine en effet une sorte de trajet, un parcours durant lequel, à l'issue d'une prise de possession qui finit par se crispier, le lieu d'énonciation se dépersonnalise, s'indétérmine en se généralisant, et finit par englober l'allocutaire, comme si le locuteur initial abandonnait le monde poétique et s'y perdait. Pour construire ce processus, Reverdy ouvre le recueil au moyen d'un texte éponyme ambigu, indécidable en raison des références à un vécu qu'il est difficile de qualifier d'imaginaire ou de réel. Il s'agit pour ainsi dire d'une vaste « ouverture » qui comporte seize occurrences du pronom « je », et dont la longueur contraste d'emblée avec la brièveté des dix-huit poèmes qui suivent.

Ce « je » poétique — ou crypto-poétique — au statut équivoque, qui s'est si nettement affirmé au seuil de l'œuvre, et a si nettement pris parti par rapport à l'œuvre à faire, va immédiatement être évincé dès le second poème. Celui-ci consiste en une addition de constats sensoriels, le plus souvent visuels. Le sujet ne s'y manifeste, de manière implicite, qu'en raison des ajouts que Reverdy a effectués à partir d'un ancien poème qu'il a réutilisé pour *La Liberté des mers*²³⁷⁷ ; ces corrections, par endroits, infléchissent imperceptiblement la

²³⁷³ *La Liberté des mers, Sable mouvant et autres poèmes*, Paris, Flammarion, 1978, notes d'Etienne-Alain Hubert, p. 149.

²³⁷⁴ Jean-Yves Debreuille, « L'éclat de la fracture : jeux de lignes et sursis de lumière dans *La Liberté des mers* », art. cit., p. 103.

²³⁷⁵ *Ibid.*, p. 105.

²³⁷⁶ *Ibid.*, p. 103.

²³⁷⁷ « Faux site », *Le Cadran quadrillé*, p. 75. Pour constituer *La Liberté des mers*, Reverdy a en effet puisé dans d'anciens poèmes issus du *Cadran quadrillé*, recueil inédit de 1915, et publiés pour partie dans les dix numéros

neutralité de l'ensemble en reflétant, au moyen de métaphores, on ne sait quelle impression subjective :

Tout près, le tableau *pourpre et or* où se tient le marin prêt au départ, la tête heureusement tournée vers l'orient.

Le soir, le rideau *déployé* referme le paysage. Les rêves sont partis. Les bateaux, à *pleins mâts*, glissent sur l'horizon.

Et tout le monde attend sur les rochers *bourrus*, bordés d'écume. L'air. La chanson de la mer.[...]

Tandis *qu'un peu plus loin*, ~~les~~ nuages *boursoufflés*, ~~et les~~ montagnes *assoupies*, par-dessus les forêts houleuses, s'accumulent²³⁷⁸.

Ce n'est que progressivement, à partir de cette neutralisation initiale, que le sujet lyrique sera réintroduit : il n'affirme explicitement sa présence au moyen du pronom « je » que dans le troisième²³⁷⁹, le cinquième²³⁸⁰, le huitième²³⁸¹, le neuvième²³⁸², le dixième²³⁸³ et le treizième poème²³⁸⁴. Encore la première personne n'apparaît-elle qu'en creux dans ce dernier, d'une manière passive, au second paragraphe, et organise son effacement prématuré :

Dans la lumière tendre où l'avenir se cache, il y a un souvenir qui tourne, s'arrête et me menace. Puis le profil d'en haut s'abat sur l'horizon, écrase mon désir et prend toute la place. Quand même, il faut partir²³⁸⁵.

L'écriture du dixième poème, “ Repos ”, au cœur même du recueil, attire dès lors l'attention en raison de sa position spécifique dans l'ordre ainsi mis en évidence. Il s'agit comme l'explique Etienne-Alain Hubert²³⁸⁶ d'une probable réfaction complète de “ Boucles du vent ”, poème du *Cadran quadrillé* publié dans le *Bulletin de « L'Effort moderne »* n° 39 de novembre 1927. Le travail d'écriture poétique d'une dispersion du moi y est encore plus sensible si l'on compare les deux états successifs du texte. Alors que le poème original disait en une image atténuée la difficulté de la confrontation du « je » poétique au réel et au temps qui s'écoule, symbolisé par un horizon fuyant, suggérant l'extraversion par la métaphore du regard tendu :

Un rond se creuse dans l'air et je passe
à travers pour tendre mon regard
Où se tient cette barre trop lente
qui tire le jour et revient à intervalles
fixes devant le mur

du *Bulletin de « L'Effort moderne »*, durant l'année 1927.

²³⁷⁸ « Faux site », *La Liberté des mers*, p. 45. Les corrections pratiquées par Reverdy sont matérialisées par les graphies en italiques (ajouts) et les biffures.

²³⁷⁹ « Mirage », *La Liberté des mers*, p. 46.

²³⁸⁰ « Souffle », *La Liberté des mers*, p. 48.

²³⁸¹ « Le bonheur des mots », *La Liberté des mers*, p. 51-52.

²³⁸² « Sur la fin », *La Liberté des mers*, p. 53.

²³⁸³ « Repos », *La Liberté des mers*, p. 54.

²³⁸⁴ « Profil céleste », *La Liberté des mers*, p. 58.

²³⁸⁵ *Ibid.*

²³⁸⁶ V. note d'Etienne-Alain Hubert, *La Liberté des mers, Sable mouvant et autres poèmes*, Paris, Flammarion, 1978, p. 149.

Elle est aussi trop courte et je la perds²³⁸⁷

le texte réécrit pour *La Liberté des mers*, d'un ton plus dramatique, comporte dès le premier paragraphe une image symbolique de la mort : le rond creusé y est devenu un « nœud coulant ». Des assonances — « remous de vent », « sang », « vie trop lente », « ruisseau de venin », « écume dansante » y soulignent la véhémence de ton induite par le vocabulaire. Surtout, l'incipit est entièrement construit sur un antagonisme différent, celui qui confronte le « je » poétique à un « tu » fictif, insaisissable, sorte de double du « je » poétique dépourvu de lieu, et qui se résout dans une indétermination mêlant la « défaite » et la « victoire », en un constat désolé qui fait écho au texte liminaire :

Rude journée, un nœud coulant dans l'air par où je viens te tendre mon regard. Dans quel coin te tiens-tu ? Dans quel remous de vent, de sang de notre vie trop lente — quel ruisseau de venin ou d'écume dansante. Mais la distance est courte et déjà je te perds. Il n'y a plus, sous la voûte d'airain, aucun son qui vienne démêler la défaite de la victoire. Tous les cris sont soudés et les mêmes refrains ont servi trop longtemps pour la honte et la gloire²³⁸⁸.

Alors que le poème du *Cadran quadrillé*, conformément aux idées sur l'image formulées par Reverdy, établissait des liens entre des éléments du réels, liant les images du ciel ou de la ville à des comparants objectaux qui plaçaient le sujet en position de spectateur saisi par l'émotion :

Le ciel s'écaille
Dans la ville qui est un point plus
sombre et une toile d'araignée
à cause des rails
les carrefours s'étoilent et partagent les toits²³⁸⁹

l'écriture de « Repos » entremêle au contraire des objets concrets à tout un vocabulaire impliquant le jugement ou l'intimité des sensations. Le second paragraphe commence d'ailleurs sur une négation qui dit on ne peut plus clairement la perte du sentiment de soi :

Je ne distingue plus dans cette nuit de poix, dans l'épaisseur des masses qui emprisonnent la poitrine, vers quelle direction me porte le courant — entre les murs croulant dans un frisson de peur et l'éparpillement des plus lourdes assises. Au sommet la grotesque rigueur de trop fragiles attitudes²³⁹⁰.

« Repos », dans l'économie du recueil — le titre peut dire de manière ironique l'amorce d'une suspension du sujet — marque ainsi le début d'un processus ; contrairement à l'ancien poème qui se résolvait en estompant le « je » poétique, étendu en un « on » moins situable :

Il faut aller voir

²³⁸⁷ « Boucles du vent », *Le Cadran quadrillé*, op. cit., p. 114.

²³⁸⁸ « Repos », *La Liberté des mers*, p. 54.

²³⁸⁹ « Boucles du vent », *Le Cadran quadrillé*, op. cit., p. 114.

²³⁹⁰ « Repos », *La Liberté des mers*, p. 54.

On ne sait plus ce que cela veut dire²³⁹¹

le texte de *La Liberté des mers* renonce de manière radicale à toute figuration — serait-elle implicite — d'un lieu subjectif. Au contraire, le dernier paragraphe qui reprend en une métaphore filée l'image d'un déversement liquide du sujet dans le monde²³⁹² évince tout pronom personnel et se clôt sur l'image de la « tête assourdie », en écho à celle du « nœud coulant » qui ouvrait le poème. Sans doute est-il significatif que cet effacement du sujet, loin d'engendrer le néant, corresponde à une éternité lumineuse, triomphe de la vie, grâce à l'écriture²³⁹³, contre la « prééminence de l'ombre »²³⁹⁴ :

Aucun secours ne vient, tout le sang retenu s'étend, se noie dans la campagne vide — où les gouttes de la rosée sanglante s'évaporent. Attaché au chevet de la mort, le temps retient son souffle sans rien dire. Plus un pas, plus un battement de cœur vers la lumière. Pas même, dans le creux de la tête assourdie, le moindre souvenir de l'éternel retour de flammes de l'aurore²³⁹⁵.

Les huitième, neuvième et dixième poèmes constituent donc un seuil, une sorte de noyau central qui se condense fortement avant d'éclater, dans la suite du recueil, en d'autres instances énonciatives qui prennent le relais de la parole poétique. Ainsi, les douzième, quatorzième et seizième poèmes sont dominés par le pronom « on », substitut indéfini et pour ainsi dire nébuleux du « je » poétique :

On cherche le destin au sens de la raison²³⁹⁶.

Dans le seul coin de cette salle où la clarté remue on entend quelquefois la pendule qui bat. Personne n'oserait entrer dans ce silence. On craint pourtant le bruit du doigt cherchant, dans le secret, les lignes de la porte²³⁹⁷.

Et par l'autre porte entr'ouverte — celle qui les protège assez mal de la nuit — on aperçoit le rayon où s'alignent les livres²³⁹⁸.

tandis que la deuxième personne du singulier, qui apparaît pour la première fois dans « Repos » et s'indétermine par le pluriel dans le dix-huitième poème par un « vous » fugace — « ces mains blanches, dont les doigts parlaient, en vous touchant »²³⁹⁹ — va finalement entièrement dominer le dernier texte : sur deux brefs paragraphes, la deuxième personne du singulier apparaît sous diverses formes à quatre reprises, et le possessif à trois reprises, constituant en quelque sorte l'antithèse formelle du poème liminaire.

²³⁹¹ « Boucles du vent », *Le Cadran quadrillé*, op. cit., p. 114.

²³⁹² Cf. *supra*, chapitre 6 § 2.

²³⁹³ « Et tout s'étouffe et s'assoupit en attendant le réveil, la lumière et la vie » (« Sans entrer », *La Liberté des mers*, p. 61).

²³⁹⁴ Jean-Yves Debreuille, « L'éclat de la fracture : jeux de lignes et sursis de lumière dans *La Liberté des mers* », art. cit., p. 105.

²³⁹⁵ « Repos », *La Liberté des mers*, p. 54-55.

²³⁹⁶ « L'or du temps », *La Liberté des mers*, p. 57.

²³⁹⁷ « L'esprit dehors », *La Liberté des mers*, p. 59.

²³⁹⁸ « Sans entrer », *La Liberté des mers*, p. 61.

²³⁹⁹ « Dernière marque », *La Liberté des mers*, p. 63.

Dans cette seconde partie du recueil, l'absence de pronoms personnels s'accompagne de manifestations, de la part du paysage, d'un message latent, en friche, et pour ainsi dire délaissé par un sujet désormais inconscient. Dans un monde à présent pourvu d'un sens impossible à constituer, où toute une métaphore filée de la blancheur rappelle la position centrale d'un sujet ²⁴⁰⁰ immergé dans un monde qu'il doit ordonner :

Ces mains, qui n'imitaient aucun signe ni geste, sans que l'on pût imaginer pourquoi, allaient s'ouvrir sur la terrasse.
Ces mains blanches, dont les doigts parlaient [...] ²⁴⁰¹.

les occurrences de rires énigmatiques prêtés aux éléments du paysage :

Dans ce soir d'accalmie, les vitres éclairées rient comme de faux visages ²⁴⁰².

On cherche le destin au sens de la raison. Le reste est mieux caché aux coins de la maison et dans les replis de la tête, de la bouche qui souriait derrière les barreaux qui gardent la fenêtre ²⁴⁰³.

Des rires de bonheur coulent de la fenêtre et la clarté revient [...] ²⁴⁰⁴

Et son rire moqueur quand tu as fini de t'essouffler en vain te récompense ²⁴⁰⁵.

peuvent être associées à des images de livres ou de pages au contenu indéchiffrable :

Et par l'autre porte entr'ouverte — celle qui les protège assez mal de la nuit — on aperçoit le rayon où s'alignent les livres, où se réfugient les rires et les mots des veillées sous la lampe [...] ²⁴⁰⁶

Sur l'écran du ciel noir, au revers de la nuit, les signes lumineux, en langage secret, tissent le voile détendu de l'interminable mystère ²⁴⁰⁷.

Les mains s'étirent sous la lampe où le papier blanc se déploie, où le tranchant de l'abat-jour coupe les têtes ²⁴⁰⁸.

Sous la lampe, le livre s'est ouvert sur une page blanche et l'ombre descendue du toit s'est arrêtée ²⁴⁰⁹.

évoquant ainsi directement l'univers du rêve où le sujet perd toute conscience de soi dans un monde saturé de signes.

7.3.2./ L'oubli du lieu.

C'est en effet l'état de rêve, celui-là même que Reverdy prétend rechercher lorsqu'il élabore ses poésies ²⁴¹⁰, que la disparition du sujet traduit le plus nettement, au même titre que

²⁴⁰⁰ Cf. *supra*, chapitre II, § 1.

²⁴⁰¹ « Dernière marque », *La Liberté des mers*, p. 63.

²⁴⁰² « Nocturne », *La Liberté des mers*, p. 56.

²⁴⁰³ « L'or du temps », *La Liberté des mers*, p. 57.

²⁴⁰⁴ « Profil céleste », *La Liberté des mers*, p. 58.

²⁴⁰⁵ « Bon juge », *La Liberté des mers*, p. 64.

²⁴⁰⁶ « Sans entrer », *La Liberté des mers*, p. 61.

²⁴⁰⁷ « Nocturne », *La Liberté des mers*, p. 56.

²⁴⁰⁸ « L'esprit dehors », *La Liberté des mers*, p. 59.

²⁴⁰⁹ « Le nom de l'ombre », *La Liberté des mers*, p. 60.

²⁴¹⁰ Benjamin Péret, « Pierre Reverdy m'a dit », *Le Journal littéraire*, 18 octobre 1924 (in Appendice de Nord-

« l’anonymat, la multiplicité des voix, les résidus d’acte sans acteurs, l’abondance des tournures impersonnelles » qui pour Odile Bombarde « sont, eux aussi, des phénomènes qu’il faut (lui) rattacher »²⁴¹¹. La multiplication des instances énonciatives s’inscrit donc dans une stratégie d’ensemble de dépossession du sujet, de promotion du monde sensible, qui fait disparaître le moi de tout lieu identifiable.

Reverdy a éprouvé pour le rêve, qui est évoqué à six reprises dès son premier recueil de *Poèmes en prose*, une attirance qu’il a malgré tout toujours dominée, sans doute parce qu’il voulait préserver la maîtrise complète de ce travail poétique de relecture de la réalité qui sollicite avant tout la réflexion. Pour Jean-Baptiste Para, c’est sans doute dans ses œuvres narratives « qu’apparaissent avec le plus d’évidence les empreintes oniriques ou ces modalités de rêve que sont la discontinuité spatiale et temporelle, l’effritement des liens de causalité et les bifurcations sans préavis »²⁴¹². Il y consacre dix pages de notes dans *Le Gant de crin*, essentiellement pour l’opposer à la pensée que la volonté et la conscience guident :

La pensée a besoin pour progresser dans l’esprit de se préciser en mots, le rêve se développe en images. Il s’étale et ne demande aucun effort pour se développer. La pensée, sans l’aide de mots, n’avance pas [...] ²⁴¹³.

Surtout, Reverdy insiste sur la complémentarité du rêve et de l’écriture poétique, le rêve étant volontiers assimilé à un état totalement libre du sujet — un « étalement » indique Reverdy en une expression significative — que ne contraint plus aucune réalité, état que l’écriture impose de dépasser. « Sa poésie, écrit Antoine Fongaro, est plus que le réel brut ; mais ce n’est pas la plongée des surréalistes dans l’inconscient, pour trouver la clef des songes, c’est-à-dire la clef de la vie. »²⁴¹⁴. Si « le rêve envahit subrepticement la poésie de Reverdy comme une des conditions, un des moyens essentiels de la parole poétique »²⁴¹⁵, c’est sans doute parce qu’il y joue un « rôle de relais [...] dans le rapport de construction réciproque entre réalité et poésie »²⁴¹⁶ mais aussi parce qu’il procure au poète un modèle d’appréhension atypique de la réalité, plus libre et donc probablement plus novatrice et originale. Il est frappant de constater combien cet état passe pour Reverdy par une révocation du *cogito*, par un oubli de la part du sujet de sa propre finitude :

Du moment que je ne dors pas d’un sommeil sans rêve, il m’est impossible d’oublier que j’existe, qu’un jour je n’existerai plus. Mais, entre les deux montants

Sud, Self-défence et autres écrits sur l’art et la poésie (1917-1926), Paris, Flammarion, 1975. Notes établies par Etienne-Alain Hubert, p. 233). Repris dans *Pierre Reverdy 1889-1960, op. cit.*, p. 40.

²⁴¹¹ Odile Bombarde, « Rêve et nuit », *Reverdy aujourd’hui, V^{èmes} rencontres sur la poésie moderne, op. cit.*, p. 85.

²⁴¹² Jean-Baptiste Para, *Pierre Reverdy*, Paris, La Documentation Française, « Culturesfrance », 2006, p. 39.

²⁴¹³ *Le Gant de crin*, p. 16.

²⁴¹⁴ Antoine Fongaro, « La poésie de Pierre Reverdy », art. cit., p. 270.

²⁴¹⁵ Odile Bombarde, « Rêve et nuit », art. cit., p. 87.

²⁴¹⁶ Odile Bombarde, « Rêve et nuit », art. cit., p. 88.

inégaux de cette porte ouverte sur le vide, je peux fuir, gagner l'autre côté du mur, pour exploiter les champs illimités du rêve qui est la forme particulière que mon esprit donne à la réalité²⁴¹⁷.

Le rêve « délocalise » le moi parce qu'il consiste en une « libération de l'être au-delà de son corps »²⁴¹⁸, formule que la psychanalyse ne désavouerait pas lorsqu'elle définit le processus du rêve comme une « suspension du sujet » particulièrement accomplie, par exemple, dans la peinture réaliste « dans la mesure où elle reproduit non pas des objets mais son sujet : une pulsation, qui suppose pour s'accomplir l'inconscience »²⁴¹⁹ ou bien lorsqu'elle décrit un « processus topique » de « fragmentation et (de) multiplication qui mine la souveraineté du sujet »²⁴²⁰. Cette perte du moi, cet oubli du sujet qu'il est si naturel de traduire par une métaphore spatiale constitue dès lors une expérience déterminante dans le travail de saisie de la réalité sensible, et peut trouver des prolongements dans une poétique de la disparition qui efface toute emprise subjective.

Ce travail d'écriture implique un renversement de perspective dans lequel le monde ne s'ordonne plus à partir d'un lieu mais distribue comme dans le rêve un sens inaccessible. Odile Bombarde considérait que « c'est dans le recueil *Flaques de verre* que l'on a le plus indéniablement le sentiment de se trouver sans discontinuer à l'intérieur du rêve »²⁴²¹. La multiplicité des occurrences de *signes* mystérieux manifestés par les paysages poétiques du recueil lui donnent pleinement raison sur ce point. C'est par exemple, et de manière frappante, le cas du poème « La voie dans la ville » où leur profusion est redoublée par la présence de ces rires énigmatiques rencontrés dans *La Liberté des mers*, devenant ici des « sourires étouffés » qui se dérobent :

Le boulevard est plein de signes, entre les deux trottoirs ;
et de sourires étouffés près de la bouche. L'été, l'arbre de feu et la tente du
cirque²⁴²².

Si « toute la toile du texte provoque un sentiment de frustration, car on sent aussi qu'il y a *autre chose que cela* »²⁴²³, cela pourrait être en raison de l'abondance de ces occurrences de signes — ou plus rarement de *signaux* comme dans deux autres poèmes²⁴²⁴ — qui tissent

²⁴¹⁷ « Le rêveur parmi les murailles », *Nord-Sud, Self-défense et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, p. 207.

²⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 208.

²⁴¹⁹ Roger Lewinter, « Pans de murs jaunes », *L'Espace du rêve*, publié sous la direction de J.B. Pontalis, Gallimard, coll. « Folio Essais », n° 383, 1972, p. 82-83.

²⁴²⁰ Roger Dadoun, « Les ombilics du rêve », *L'Espace du rêve, op. cit.*, p. 389.

²⁴²¹ Odile Bombarde, « Rêve et nuit », art. cit., p. 85. L'auteur imagine d'ailleurs, à partir du titre, les poèmes comme des « flaques de rêve ».

²⁴²² « La voie dans la ville », *Flaques de verre*, p. 55.

²⁴²³ Mary Ann Caws, *La Main de Pierre Reverdy*, Genève, Droz, 1979, p. 21.

²⁴²⁴ « Pièges du vent », « L'homme aux étoiles », *Flaques de verre*, p. 53 et p. 139.

tout un réseau au sein du recueil et finissent par procurer l'impression d'un paysage profondément signifiant :

Quand les signes des yeux arrêtent la lumière — un coin de ville noir, perdu, mené de loin entre les rails luisants et les vagues ornières²⁴²⁵.

Douze signes que je ne comprends pas dansent sur le plus large côté du balcon avec les lampes serrées dans les replis mouvants de la voilure²⁴²⁶.

Il n'y a plus d'encre dans la nuit. Le buvard blanc de cette neige a absorbé toute cette encre qui avait écrit les signes mystérieux de mon passage dans la nuit [...]²⁴²⁷

[...] — et le refuge des poissons foudroyants dans le brouillard, l'agonie des lampes et des signes²⁴²⁸.

Par toutes les épines qui sillonnent les routes du cœur et de la pensée, chemins coupés de meurtrissures, de rives d'eau, de colliers de larmes et de signes, tracés par la haine et le ressentiment des bêtes, je ne me reconnais pas dans ces pages au miroir méfiant de la source²⁴²⁹.

Seul un moi centralisant peut unifier ce langage mystérieux et réordonner ce monde en attente de donation de sens, de la même manière qu'un ensemble d'indices diffus ne permet la narration d'un fait singulier qu'en raison d'un assemblage intellectuel susceptible de les « faire parler », en une synthèse toujours effectuée d'un point de vue unique²⁴³⁰. La multiplication de signes qui ne se résolvent pas traduit l'absence d'un chaînon indispensable, celui d'un moi qui opérerait à partir d'un lieu donné, et laisse en suspens ce processus d'appropriation que réalise l'ancrage du sujet. Les signes redeviennent alors des signaux, dépourvus de rapports de signification, dans un paysage déserté. Dans un poème significativement intitulé « Signes », l'addition d'images suggérant le langage comme les livres ouverts ou les mains mobiles de *La Liberté des mers* :

La tête du poisson dans le bloc transparent
Les lettres de l'enseigne
Le mouvement des doigts²⁴³¹

esquissant un paysage de rêves avec ses images à la fois précises et énigmatiques :

Des murs
Des hommes à demi effacés
Autour du tonneau gras
Le trait rouge sur la vitre du réverbère²⁴³²

²⁴²⁵ « Crépuscule au dehors », *Flaques de verre*, p. 137.

²⁴²⁶ « Numéros vides », *Flaques de verre*, p. 145.

²⁴²⁷ « Droit au corps », *Flaques de verre*, p. 154.

²⁴²⁸ « Les graines de la liberté », *Flaques de verre*, p. 159.

²⁴²⁹ « Étoile filante », *Flaques de verre*, p. 165.

²⁴³⁰ Carlo Ginzburg a montré comment la reconstitution du passé à partir de la détection et de la collecte de traces ou d'indices procédait d'un mode de connaissance spécifique, non pas déductif mais constructif (V. Carlo Ginzburg, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », revue *Les Débats*, novembre 1980, p. 3-44. Repris dans *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », Flammarion, 1989). On retiendra l'enracinement anthropologique de cet effort de lecture du monde et, surtout, parce qu'elle porte sur la reconstitution de causalités dont elle ne connaît que les effets, la prévalence d'une pensée synthétique, capable de saisir et de relier des données éparses qu'elle surplombe.

²⁴³¹ « Signes », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 321.

et évoquant l'imminence de quelque événement :

Tous les yeux attentifs au revers du chemin
Toutes les formes prêtes au mouvement²⁴³³

n'aboutit, en une clause abrupte, que sur des « têtes qui doutent », faute d'une pensée susceptible d'en rassembler et d'en coordonner les éléments.

Ce renversement de perspective rapproche la poésie reverdyenne de textes dans lesquels la confrontation du sujet à un paysage étrange le soustrait pour ainsi dire à lui-même. Ainsi se constitue ce corps spacieux — car dépourvu de lieu propre — dont Steven Winspur trouve une illustration exemplaire, à propos de Segalen, dans le « réseau des interpellations dans *Stèles* — à savoir leur rayonnement à partir des objets du paysage, plutôt qu'autour du promeneur qui les perçoit »²⁴³⁴.

7.3.3./ Une poétique de l'épanchement par l'irréel.

Si Reverdy considère ce qu'il nomme « le réel » comme quelque chose d'opaque et d'hostile, cette « inadéquation constamment perçue entre l'être et le réel » constitue une « sollicitation fondatrice »²⁴³⁵, justifiant l'apport artistique du poète qui va, par le langage, « discerner dans les choses, des rapports justes, mais non évidents »²⁴³⁶, pour faire vibrer en quelque sorte cette réalité, et en faire un objet d'émotion commun à tous les hommes. Il faut souligner combien cette conception du rôle de l'artiste, chez Reverdy, porte le poète face au réel et l'engage dans une lutte. A ce titre, elle pousse le poète vers le monde — « main dans le dos qui pousse à l'inconnu »²⁴³⁷ — et conduit à une « poésie de la confrontation continue »²⁴³⁸.

Sans méconnaître ce qu'elle implique en termes d'efforts ou de doutes, il y a peut-être quelque chose de jubilatoire dans cette « lutte [...] où se trouve engagée la conscience humaine »²⁴³⁹, et par laquelle le poète qui la prend en charge embrasse une réalité totale dans une perspective quasi-magique. Investir le réel, c'est quitter un lieu d'ancrage isolé et bien délimité, mais médiocre, pour y apporter de soi-même, s'y épancher pour imposer aux choses une « empreinte indélébile », en une immersion fusionnelle :

Si la base du réel est solide et pleine, massive et souple comme un muscle,
c'est ce que je peux y ajouter d'irréel qui me le rend intime, familier, savoureux.
C'est par l'irréel que je l'aborde et le pénètre à fond par infiltration et assimilation

²⁴³² *Ibid.*

²⁴³³ *Ibid.*

²⁴³⁴ Steven Winspur, *La poésie du lieu : Segalen, Thoreau, Guillevic, Ponge, op. cit.*, p. 69.

²⁴³⁵ Michel Jarrety (sous dir.), *La Poésie française du Moyen Âge au XX^e siècle, op. cit.*, p. 432.

²⁴³⁶ « La fonction poétique », *Sable mouvant...*, p. 122.

²⁴³⁷ « Le Temps et moi », *Ferraille*, p. 377.

²⁴³⁸ Gérard Bocholier, « Une musique d'ombre », *Europe, op. cit.*, p. 32.

²⁴³⁹ « La fonction poétique », *op. cit.*, p. 125.

progressives. Le réel est en moi et hors de moi. Par l'irréel, qui n'est qu'en moi et que j'y mêle comme un levain, il me devient consubstantiel, il devient moi, et ma réalité s'affirme, s'exalte et flambe dans une participation transcendante à la saveur incomparable de la vie²⁴⁴⁰.

La perte du lieu qui parachève un processus d'expansion infinie du sujet dans le monde, et dont le rêve est un exemple évident, est ici spontanément ressentie comme l'expression même de la vie dans ce qu'elle a d'unique et de savoureux. Ces réflexions disent on ne peut plus nettement le rejet d'une conception réductrice de l'être-là. Notons que c'est en quelque sorte par sa part d'ombre, par un « irréel » qui lui est propre (alors que le réel est objectif et atone) que le poète parvient à s'y fondre. Ce sentiment de puissance infinie, nous le trouvons exprimé dans le quatrain initial d'un poème de *Grande nature* :

Mille langues diverses apprises en un jour
Et des connaissances sans nombre
Autant de rendez-vous d'amour
Et toujours la clarté succédant à son ombre²⁴⁴¹

Ce poème, significativement intitulé « Echos sans forme », traduit une sensation de volupté née de la pratique d'un langage de rêve aux possibilités infinies. Le premier quatrain où se dit l'ivresse de désirs illimités est parfaitement clos sur lui-même, constitué de vers à rimes croisées reliés en une structure métrique embrassée 12/8/8/12 qui les referment sur eux-mêmes. Mais cet îlot d'irréalité est rompu dans les deux séquences suivantes, dont les notations — lumière artificielle, tête qui éclate, poitrine qui saigne — disent la douleur d'une réalité affrontée dans la lumière, lorsqu'il n'existe « plus de sommeil pour (se) cacher » :

La lumière artificielle pour ta royauté nocturne
Si la terre brûle
Et ta tête solide éclatant parfois
Au matin qui aligne ton dégoût que tu veux oublier
Plus de sommeil pour te cacher²⁴⁴²

Le lieu du sujet n'est donc susceptible de s'accroître infiniment et de se confondre progressivement avec le monde qu'en intégrant une large part d'irréalité dont le rêve est la forme la plus connue.

La construction du poème « Voix dans l'oreille » retrace cette lente immersion du moi dans un monde que le texte commence par évoquer par d'amples alexandrins (le premier vers, un décasyllabe césuré 4/6, se chargeant de lancer la diction) harmonieusement rimés :

Le temps est clair comme une goutte d'eau
Des oiseaux migrateurs passent dans mes rideaux
La plaine est entraînée par le souffle des ailes
Et la fumée des champs est pleine d'étincelles
Sur la montagne en feu qui tourne à son verso²⁴⁴³

²⁴⁴⁰ *En vrac*, p. 190-191.

²⁴⁴¹ « Echos sans forme », *Grande nature*, p. 32.

²⁴⁴² *Ibid.*

Un resserrement subit de la métrique, avec un vers brisé en deux, introduit le « je » poétique dans un cadre cosmique :

Ma tête sur le champ d'azur
Semé d'étoiles²⁴⁴⁴

L'unicité et la cohésion de ce « je » sont aussitôt neutralisées dans la suppression des possessifs — *les bras, le chant arrêté aux lèvres* — puis par l'emploi du pronom indéfini *on*, trois fois répété, juste avant que l'éveil du dormeur ne le rappelle à la réalité :

Quand on pense aux détours des chemins
Quand on rit des jeux du lendemain
Quand on s'éveille
Et que le monde est au bas des croisées
qui vous appelle²⁴⁴⁵

Pour Gérard Bocholier, ce désir d'épanchement ne saurait être assimilé à une fuite mais constitue une démarche lucide visant à porter à son plus haut degré la sensibilité dont le poète doit être capable, puisque « loin de s'isoler de la réalité sensible, Reverdy la ressent avec une telle acuité qu'il élargit sa perception à l'univers tout entier²⁴⁴⁶. Cette conception de la démarche artistique de Reverdy intensifie la relation du sujet au monde en portant l'un vers l'autre et, pour Michel Collot, le lyrisme auquel parvient Reverdy dans son œuvre la plus tardive « participe d'une redéfinition moderne du sujet et du réel, conçus non plus en termes d'identité et de substance, mais en termes d'altérité et de relation »²⁴⁴⁷.

Nous avons effectivement pu vérifier que la poésie de Reverdy n'ignore pas l'existence du lieu d'emprise du sujet sur le monde mais refuse d'en faire un lieu réduit, hermétique et clos : elle le rend poreux, le dilate progressivement et projette le sujet vers l'extérieur de lui-même car, nous dit Michel Collot, « le lyrisme résulte d'un échange entre l'intérieur et l'extérieur ; le poète se projette dans les choses, dont il introjecte les qualités pour se construire »²⁴⁴⁸.

A ce titre, la poésie de Reverdy immerge le sujet dans le monde sans l'éliminer ; la réalité ne devient pas lyrique de manière autonome, mais le devient hors de tout lieu d'emprise d'un sujet qui l'ordonnerait. Si Reverdy construit, en effet, un monde poétique dans lequel, il « est tellement présent [...] qu'il s'en absente »²⁴⁴⁹, sans doute faut-il désormais s'entendre sur cette proposition et comprendre que l'absence n'est ici, en définitive, que l'aboutissement d'une expansion infinie, d'une omniprésence qui méconnaît le lieu et en

²⁴⁴³ « Voix dans l'oreille », *La Balle au bond*, p. 48.

²⁴⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁴⁶ Gérard Bocholier, « Une musique d'ombre », art. cit., p. 29.

²⁴⁴⁷ Michel Collot, « Le lyrisme de la réalité », art. cit., p. 41.

²⁴⁴⁸ *Ibid.*

oublie jusqu'à l'existence²⁴⁵⁰, un « être-là », un *dasein* qui ne serait plus qu'un « être » dépourvu de « là ».

²⁴⁴⁹ Jacques Gaucheron, « Le face-à-face avec le vide », art. cit., p. 12.

²⁴⁵⁰ De sorte que la formule plus juste est à notre sens : « ... qu'il semble s'y absenter » ou « ...s'y perdre ».

Désireux d'affranchir complètement le sujet de la tyrannie du lieu, Reverdy récuse l'illusion des voyages dont il perçoit la vanité et cherche au contraire à élargir aux dimensions du réel tout entier ce contact essentiel entre le moi et le monde, celui-là même qui fait que l'homme *habite* le monde au sens où l'entend Heidegger. Ainsi réinséré, le sujet trouve dans le voyage intérieur — dont la foi religieuse n'est qu'une réalisation particulière — cette « illocalité » qui est la source d'un rapport au monde plus authentique et dont l'écriture poétique reverdyenne déploie plusieurs figurations.

Pour Jean-Claude Pinson, qui commente Heidegger, « une telle habitation "authentique" n'est cependant possible que là où la parole poétique en donne la mesure. C'est le poète qui aménage préalablement, par son dire, le séjour des mortels »²⁴⁵¹ et doit laisser transparaître la véritable nature du langage poétique. Chez Reverdy, la perte du moi n'est pas la disparition du sujet mais conduit à une conception beaucoup plus intellectualiste, désincarnée, de celui-ci : c'est pourquoi elle est imaginée comme un délaissement physique du corps et de son lieu, devenu pour ainsi dire subsidiaire, déployant toute une rêverie de l'amointrissement filiforme, suggérant quelque pérennité fantomatique des êtres dans leur environnement. Elle constitue une réinvention de la subjectivité, une « prise en compte [...] de la présence, sinon du sujet, du moins d'une certaine forme de subjectivité dans la poésie lyrique »²⁴⁵².

De là le maintien, notamment par ces multiples occurrences de désagrégation ou d'étiollement, d'un sujet lyrique dont le désir d'être prolonge le monde, et auquel font écho les silhouettes animées des personnages morts de plusieurs poèmes. Au-delà de la représentation parfois humoristique de cette perte du moi qui confère l'éternité, celle-là même que traduisait la propagation dans l'espace de mouvements corporels ou la multiplication des synecdoques d'êtres, l'écriture poétique de Reverdy déploie une conception éminemment moderne du sujet qui trouve son accomplissement dans un abandon du lieu par l'irréel.

Cette poétique de la disparition aboutit à un sujet défectif, un « je » poétique dont l'élimination n'est qu'apparente et que l'écriture transmue en instance illimitée. Le rêve, sur ce point, fournit au poète un modèle de saisie dépersonnalisée du monde caractérisé par l'absence de conscience de soi. De là la présence, dans cette poésie, de signes incompréhensibles, d'appels et de messages impossibles à décoder qui résultent de l'oubli, par delà une omniprésence du sujet qui conduirait à le confondre avec le monde qu'il déploie, d'un lieu invisible, insituable, celui d'un moi capable d'en assembler les données.

²⁴⁵¹ Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète, essai sur la poésie contemporaine, op. cit.*, p. 68.

²⁴⁵² *Ibid.*, p. 84.

Ce renversement de perspective parvient à parfaire une porosité du sujet et du monde en soustrayant le premier à lui-même, révélant par là-même les possibilités d'une écriture poétique qui parvient à troubler la réflexion philosophique sur l'existence grâce à cet épanchement par l'irréel qui fait oublier le lieu du sujet.

Conclusion

Le processus d’immersion ubiquitaire du sujet dans le monde que nous avons parcouru justifie l’observation de Michel Collot suivant laquelle « la poésie de Reverdy, plus que toute autre, nous impose de revoir nos catégories esthétiques et philosophiques, et notamment, de remettre en cause le dualisme qui sépare le sujet et l’objet, le langage et le réel »²⁴⁵³. Nous avons pu saisir en quoi cette remise en cause s’appuie sur une subversion du concept de lieu que toutes les ressources de l’écriture poétique parviennent à faire concevoir différemment.

Le sujet lyrique n’en est pas pour autant évincé, au contraire : Reverdy s’appuie sur ce qu’il a d’irréductible — une centralité qu’il n’est guère possible de cerner — pour le libérer des contraintes inhérentes à son emprise. Guidé par l’exemple de la peinture cubiste, il a pu concevoir l’écriture comme l’invention d’autres modes d’appréhension de la réalité, diffractant le lieu d’ancrage du moi, subvertissant son unité spatiale et temporelle et réalisant ainsi une traduction originale de notre « condition corporelle et terrestre »²⁴⁵⁴ dont il repense la spatialité spécifique, inventant « une figure inédite de la subjectivité »²⁴⁵⁵ dont la perte du moi constitue l’aboutissement.

En cela, la poésie reverdyenne est bien une « poésie de l’“ être au monde ” plutôt que du sujet »²⁴⁵⁶ et s’il est vrai que « l’écriture emporte avec elle quelque chose de l’idiosyncrasie de l’habitation corporelle propre à chaque poète »²⁴⁵⁷, le rejet du lieu rend compte chez Reverdy d’un questionnement de la réalité, d’une « habitation » — préoccupation essentielle chez le poète — dont nous tenterons de chercher les expressions spécifiques, comme si le poète avait voulu inventer, au sens le plus ancien du terme, de nouveaux lieux par l’écriture.

²⁴⁵³ Michel Collot, *La Matière émotion*, *op. cit.*, p. 207.

²⁴⁵⁴ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, 1990, p. 178.

²⁴⁵⁵ Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète, essai sur la poésie contemporaine*, *op. cit.*, p. 85.

²⁴⁵⁶ Jean-Claude Pinson, *op. cit.*, p. 215.

²⁴⁵⁷ Jean-Claude Pinson, *op. cit.*, p. 85.

TROISIÈME PARTIE

LE CARREFOUR POÉTIQUE

Introduction. Un espace d'écriture

La poésie a sa source à ce point de contact douloureux du réel extérieur et de la conscience humaine — à ce point où l'homme se désole de constater la supériorité de sa conscience sur les choses — qui n'en ont pas — et qu'elle soit en grande partie esclave de ces choses²⁴⁵⁸.

À partir de l'expérience, au moyen de l'écriture poétique, d'une partition subjective du monde en lieux et d'une tentative pour libérer le sujet de l'ancrage au monde qu'une telle recomposition présuppose, Reverdy éprouve les pouvoirs d'un travail langagier qui nous fait échapper aux contraintes de la réalité, et plus particulièrement à ses contraintes spatiales. La poésie reverdyenne, qui « entend échapper à la fausse alternative entre un lyrisme du sujet et un réalisme de l'objet²⁴⁵⁹, parvient parfois à une sorte d'espace impersonnel, un « espace-sujet », une « intériorité sans bords »²⁴⁶⁰ qui font pressentir de nouvelles intuitions de l'existence.

Or, l'écriture poétique, parce qu'elle est aussi une expérience intime, explore et dévoile un espace intérieur, immatériel, ordonné selon ses lois propres ; elle réconcilie, d'une certaine manière, le moi et la réalité en facilitant l'intériorisation de cette dernière. Elle engendre des transpositions récurrentes qui dessinent, au sein même des paysages imaginaires déployés par les textes, une véritable expression géographique du moi, contribuant à une intrication toujours plus intense du sujet et du monde.

Cet « espace du dedans » est révélé, littéralement, par une écriture dont la dimension exploratoire, déjà mise en évidence par un choix d'images spécifiques, résulte aussi de l'apparence même de nombreux poèmes. L'écriture met en jeu d'autres modes d'appréhension : la poétique, rappelle Daniel-Henri Pageaux, « invente des stratégies pour contester la surface plane et l'espace linéaire », et « la recréation de spatialités par l'écriture »²⁴⁶¹ constitue pour Reverdy qui se fait déjà « une représentation quasiment spatiale [...] de l'acte poétique »²⁴⁶² un enjeu supplémentaire de travail sur la figuration de l'espace. Le texte, pensé comme un site investi et habité, devient un espace à part entière, plus

²⁴⁵⁸ « La fonction poétique », *Sable mouvant...*, p. 127.

²⁴⁵⁹ Michel Collot, « Le lyrisme de la réalité », art. cit., p. 36. Repris dans *La matière-émotion*, op. cit., p. 207.

²⁴⁶⁰ Joëlle Gleize, « Pour une ego-topo-graphie de Nathalie Sarraute », art. cit., p. 202.

²⁴⁶¹ Daniel-Henri Pageaux, Intervention d'ouverture, in *Littérature et espace*, op. cit., p. 18.

²⁴⁶² Notes d'Etienne-Alain Hubert sur « La fonction poétique », in *Sable mouvant, Au soleil du plafond, La Liberté des mers, suivi de Cette émotion appelée poésie et autres essais*, op. cit., p. 167.

malléable que la réalité, un espace que le « je » poétique traverse, qu'il s'approprie, où l'écriture acquiert une matérialité qui lui confère une épaisseur insoupçonnée, un théâtre d'expériences que le langage semble infléchir aux désirs d'un moi qui s'y dépose. Cette approche nous situe au centre d'un « carrefour poétique » où s'entrecroisent plusieurs niveaux d'existences, au sein d'un « nœud complexe de relations entre un créateur, un monde et un langage »²⁴⁶³.

Un tel degré de fusion, perceptible pour András Vajda dans les nombreuses images de la poésie reverdyenne qui « expriment [...] une certaine unité du monde extérieur et de l'homme, des sphères objective et subjective »²⁴⁶⁴, n'en lie pas moins inextricablement le sujet à une spatialité — même dans « l'exil » d'une écriture qui « (contrarie) toute notion habituelle de lieu géographique »²⁴⁶⁵ —, une spatialité que l'écriture repense dans une démarche plus éthique, sous le signe d'un mouvement d'étreinte. L'« habitation » poétique du monde que veut installer Reverdy le conduit à méditer sur l'impossible équilibre, face à cette réalité qu'il étreint, entre la préservation et la perte du moi. Il y conçoit des lieux immatériels — espace cellulaire de la chambre noire qui ramène la réalité à un point de saisie et de métamorphose, lumière ou feu rappelant des théophanies, qui disent la part d'inconnu que la réalité recèle et défend contre l'intrusion du sujet — images qui révèlent un agnosticisme secret, perceptible dans des figurations récurrentes de liens inextricables, et dont l'écriture est pour ainsi dire l'exutoire.

²⁴⁶³ Yves-Alain Favre, « Le réel absent », *Centenaire de Pierre Reverdy, op. cit.*, p. 25.

²⁴⁶⁴ András Vajda, « Image et signification dans la poésie de Reverdy », *Acta litteraria Academiae scientiarum Hungaricae*, tomus XVII, 1975, p. 486.

²⁴⁶⁵ Joachim Sébastien, « Entre-lieu(x) de l'écriture (migrante) », *Poétique des lieux, op. cit.*, p. 335.

Chapitre VIII. L'« espace du dedans »

Le renoncement au lieu et l'invention de modes d'emprise différents, atypiques, dissociés des contraintes de l'existence, conduit inéluctablement Reverdy à imaginer d'autres formes de saisie du monde par le sujet, d'autres conditions de sa compréhension. Il s'agit désormais pour lui de déspatialiser ce concept de lieu : or, l'oubli de soi et la perte de ce lieu central que le travail poétique lui a permis d'esquisser et de rapprocher du rêve lui fournissent justement l'expérience de la spécificité de ce lieu indéfinissable que constitue la conscience.

Parce qu'elle est le siège d'une réinterprétation du monde, d'une intériorisation de ses données, celle-ci apparaît volontiers comme un lieu immatériel, comme un espace où se stockent tout un ensemble de visions, de remémorations, de bribes de vie, de rêveries, d'interprétations ou de croyances. Elle se définit d'autant plus facilement comme telle que cette addition de saisies personnelles du réel demeure cohérente du fait de sa relation à un sujet unique, proposant pour ainsi dire une réverbération intime et complexe du monde, un « espace du dedans » — pour reprendre l'appellation emblématique sous le signe de laquelle Michaux place sa poésie — dont « les sites intérieurs, eux aussi, disent d'abord le congé donné au réel dur à vivre »²⁴⁶⁶.

Si le rapprochement avec l'œuvre de Michaux peut surprendre, il n'en est pas moins pertinent en raison d'une démarche fondatrice commune : la confrontation au monde est vécue comme une épreuve, engendrant blessures et désorientations, imposant une tentative de saisie du réel à partir de soi mais sur un mode différent. Ainsi, de la même manière que Michaux pour qui lire, peindre ou écrire, « est aussi [...] façon de se parcourir, d'occuper progressivement son "espace du dedans" » et pour qui la découverte de la peinture de Klee le convainc qu'il n'existe « nulle différence, désormais, entre connaître et se connaître, puisque dans l'un et l'autre cas il s'agit pareillement de dépasser le donné, le visible, dans le présent le plus immédiat, en laissant se conjuguer les forces qu'il impose et celles qu'il suscite jusqu'à provoquer, en avant de toute pensée, cette réalité virtuelle qui a nom Imaginaire »²⁴⁶⁷, Reverdy chercherait en lui-même, à travers l'écriture, ce ou ces « lieux » magiques où la réalité devient préhensible, les seuls qui lui fournissent une clef de compréhension du monde.

Cette dimension introspective de l'œuvre, peut-être accentuée par la foi religieuse du poète, est souvent exprimée sans détours mais se manifeste aussi par le recours à des images privilégiées, associant volontiers les espaces intérieurs à la pénombre. Comme chez Michaux,

²⁴⁶⁶ Michel Jarrety (sous dir.), *La Poésie française du Moyen Âge au XX^e siècle*, op. cit., p. 455.

²⁴⁶⁷ Jean Burgos, *Imaginaire et création : le poète et le peintre au jeu des possibles*, coll. « Les Lettres du temps », J.P. Huguet, 1998, p. 211.

le moi atteint parfois les dimensions d'un monde ; les synecdoques corporelles aboutissent alors à la création d'un nouvel espace intime dont les lieux, résultant de jeux d'imbrications réciproques, naissent d'une unité de sensation entre le sujet et le monde poétique.

1./ La recherche des espaces intérieurs

Quand l'homme, appuyé au soleil, applique fermement sa main comme une chaude nuit sur ses yeux fatigués, pour mieux voir sa forme vraie et les contours de son visage — les vides douloureux de son corps dispersé — les rochers sombres de son terrible caractère — le labyrinthe des rues de sa pensée obscure [...] ²⁴⁶⁸.

Reverdy ne cherche pas, bien au contraire, à taire ce que l'écriture poétique lui apporte et ce qu'il y cherche : c'est même cette dimension exploratoire — celle-là même qui expliquait la structuration spécifique de ses paysages imaginaires ²⁴⁶⁹ — qu'il met sans cesse en avant et cultive avec force dans son œuvre. Détestant les mondanités superficielles, volontiers porté vers la solitude et le recueillement, conscient de cultiver une vie intérieure « touffue et heurtée » ²⁴⁷⁰, le poète manifeste tant dans ses écrits théoriques que dans sa production purement littéraire une propension à « aller à sa propre recherche, [...] recommencer tous les jours le même petit bout de chemin » ²⁴⁷¹ au-dedans de lui-même, à solliciter sa mémoire ou son imagination pour établir un rapport au réel différent, source d'autres lieux d'emprise.

8.1.1./ Le regard intérieur.

C'est en effet la distension des liens avec la réalité qui semble attirer Reverdy vers des espaces intérieurs dont il souligne, sans méconnaître la fragile subjectivité qui les caractérise et qui lui faisait concevoir des lieux aussi instables ²⁴⁷², la puissance libératrice :

Et il semble que ce soit précisément ce manque d'adhésion ou d'adhérence au réel, cette puissance formidable de vie dans l'irréel imaginaire qui aient permis à l'homme de se rendre maître du monde, d'y avoir tellement pris toute la place qu'il ne vit et ne meurt plus qu'au milieu des œuvres de sa propre création. Sa puissance d'irréalité lui a permis de réduire les limites de la réalité. Bien entendu en apparence et à ses propres yeux seulement ²⁴⁷³.

En dépit de cette réserve ultime, on retrouve dans ces réflexions une valorisation de la vie intérieure qui lui dictait déjà, en 1924, une note de présentation lapidaire mais significative — « Pierre Reverdy, né à Narbonne le 13 septembre 1889. Pas de voyages, pas d'aventure, pas

²⁴⁶⁸ « Vitesse des mots », *Flaques de verre*, p. 157.

²⁴⁶⁹ Cf. *supra*, chapitre VII, § 7.1.1.

²⁴⁷⁰ *Le Livre de mon bord*, p. 151.

²⁴⁷¹ *Le Livre de mon bord*, p. 151.

²⁴⁷² Cf. *supra*, chap. III.

²⁴⁷³ Notes, 1942-1944. Transcrites et présentées par François Chapon et Etienne-Alain Hubert *in Reverdy*

d'histoire, mais que d'histoires ! »²⁴⁷⁴ — et qui explique aussi cette lettre où le poète justifie sa manière de vivre :

Je travaille en dormant, et c'est quand je travaille avec le plus d'ardeur qu'il me semble que je dors le mieux. Bref, mes jolies vacances, je les ai, toujours, surtout passées en imagination. Tout le reste est une fastidieuse corvée...²⁴⁷⁵

L'imagination humaine est ici spontanément reconnue comme bien plus enrichissante, sur le plan individuel, que peuvent l'être ces voyages dont l'œuvre ne cesse de donner comme on l'a constaté²⁴⁷⁶ une vision désabusée. C'est par l'exploration de ce monde secret que la nature « doit être surmontée »²⁴⁷⁷ et c'est ainsi que le réel cessera d'opposer cet insondable mystère, cette résistance obtuse que le poète ressent si vivement :

L'imagination se rétracte au contact de la réalité comme l'huître sous la goutte de citron qui la blesse²⁴⁷⁸.

L'écriture poétique s'enracine ainsi dans un geste de retournement sur soi, une aventure intérieure qui explique qu'« il arrive souvent, tôt ou tard, qu'un écrivain se pose cette question : pourquoi est-ce que j'écris ? [...] et que la réponse, sous une formulation qui peut varier un peu, soit sensiblement la même : pour voir clair en soi-même. Et pour en sortir »²⁴⁷⁹.

Ce double mouvement — retour à l'intérieur de soi et appréhension supérieure du monde — naît donc avant tout d'un refus, celui d'une aliénation vis-à-vis du réel qui impose un retrait du monde et explique que « la rêverie intime (soit) vécue comme un refuge »²⁴⁸⁰, retrait que traduit entre autres l'importante méditation médiane du *Voleur de Talan* qui se conclut, de manière significative, sur l'idée d'une irréductible dissociation entre l'espace intérieur et le langage, invitant à la réclusion personnelle :

*Les talons, à chaque pas martèlent le plancher et la main saisit un verre les jours de calme et rien de plus ; mais si nos yeux regardent en dedans pour y mêler des souvenirs il faudra chercher la signification des mots dans les livres et on n'y trouvera jamais les objets demandés. Si le vent souffle c'est un autre son, si le soleil se lève une autre couleur. Il faut fermer les yeux et se boucher les oreilles car, en nous, tout est vérité, mais il ne faut vouloir persuader personne*²⁴⁸¹.

La recherche d'espaces intérieurs relève ici avant tout d'une décision, d'une manifestation de volonté. L'emploi de la locution « il faut », deux fois répété, reflète bien cette résolution qu'un poème de *Ferraille* exprime de manière similaire :

aujourd'hui, V^{èmes} rencontres sur la poésie moderne, op. cit., p. 178.

²⁴⁷⁴ Prière d'insérer pour *Les Épaves du ciel*, reproduite dans le *Bulletin mensuel de renseignements bibliographiques*, N.R.F., 1^{er} juin 1924, cit. par Yvan Leclerc, « Antibiographie », *Lire Reverdy, op. cit.*, p. 203.

²⁴⁷⁵ Fragment de lettre au Figaro littéraire, *Le Figaro littéraire*, 8^{ème} année, n° 380, 1^{er} août 1953, p. 11.

²⁴⁷⁶ Cf. *supra*, chapitre VII, § 7.1.2.

²⁴⁷⁷ Anna Balakian, « Pierre Reverdy et le matério-mysticisme de notre époque », art. cit., p. 34.

²⁴⁷⁸ *Maison hantée, Risques et périls*, p. 132.

²⁴⁷⁹ M.C. (frère), « Reverdy ou la poésie "à l'extrême pointe du réel" », art. cit., p. 62.

²⁴⁸⁰ Yves Cosson, « Expérience spirituelle, expérience poétique », *Centenaire de Pierre Reverdy, op. cit.*, p. 355.

²⁴⁸¹ *Le Voleur de Talan*, p. 67-68.

Il faut plonger la main aux racines du cœur²⁴⁸²

Le retournement à l'intérieur de soi engendre parfois toute une rêverie de la rupture d'avec le monde. Le poème « La voix dans l'ombre » en propose une traduction particulière en suggérant, de manière insistante, la cécité :

Plus de soleil sous tes paupières
Sur tes mains la chaleur s'attache en les mordant
[...]
Tu ne peux rien voir
Ni rien saisir malgré tes bras
La nuit a glissé sur ton front
Elle a soufflé sur tes paupières
Éteint ton regard²⁴⁸³

et l'isolement dans le silence :

Et il y a là
Quelqu'un qui avance et que tu n'entends pas
Tout approche sans bruit²⁴⁸⁴

La volonté d'aller au-dedans de soi-même, d'y « descendre », caractérisée ici encore par l'emploi de l'expression « il faut », n'empêche ni l'incertitude :

On s'apprête à descendre
L'ennemi dont il faut se défendre
Un inconnu qui ne sait pas
Ou encore toi-même qui te trompes²⁴⁸⁵

ni l'impatience :

En attendant qu'il y ait un signe
qui permette de marcher
Et autour de tes oreilles attentives
Le silence même est trop long²⁴⁸⁶

L'émergence finale d'une voix mystérieuse « qui monte », étrangère au sujet, renvoyant ainsi au titre du poème, associe intimement les espaces intérieurs suggérés à la profondeur et à l'obscurité :

Seulement cette voix qui monte
a chargé l'air d'un autre nom²⁴⁸⁷

mais dit aussi, par l'effet d'attente créé à travers tout le poème, la difficulté à atteindre ce moi profond et authentique. « Je pataugeais dans la nuit la plus épaisse » confie Reverdy lorsqu'il cherche à rendre compte de cet « inexpiable désir d'exprimer ce qu'il(s) éprouve(nt)

²⁴⁸² « Le cœur tournant », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 327.

²⁴⁸³ « La voix dans l'ombre », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 198.

²⁴⁸⁴ *Ibid.*

²⁴⁸⁵ *Ibid.*

²⁴⁸⁶ *Ibid.*

²⁴⁸⁷ *Ibid.*

d'inexprimable dans l'âme », faisant mesurer combien ce regard intérieur pouvait être décourageant :

Ce que je sentais de plus clair, en moi, c'est que tout y était profondément obscur, et que je ne serais délivré de cette très pénible oppression que lorsqu'elle aurait été remplacée par une clarté improbable, mais à coup sûr éblouissante²⁴⁸⁸.

Si pour Reverdy « le chemin où marcher le plus sûrement est en soi » et « s'il faut y entrer d'abord puis s'y tenir »²⁴⁸⁹, propos qui traduisent la construction d'une véritable géographie intime chez l'auteur; ce dernier n'en fait pas moins dépendre de telles investigations de pratiques artistiques — en l'occurrence ici celles des peintres pour situer ces phrases dans leur contexte — dans lesquelles il englobe évidemment l'écriture poétique. Ici encore, la *profondeur* exprime la vérité d'un « espace du dedans » que seule, l'écriture permet de trouver :

Les poèmes sont le terme de ce mouvement qui, prenant naissance aux plus intimes lieux de la conscience, vient finir au dehors, comme, des profondeurs des sources, les bulles d'air lumineuses viennent s'épanouir à la surface pour se fondre dans la lumière²⁴⁹⁰.

Il est significatif, sur ce point, que Reverdy, pour qui la poésie « doi(t) puiser dans les profondeurs plutôt que se complaire aux éclats de la lyre [...] parce que le temps est venu pour elle d'exploiter cette zone-là »²⁴⁹¹, intitule un de ses essais “ Le poète secret et le monde extérieur ”, opposant ainsi, tout en faisant dépendre l'une de l'autre, la réalité objective et la métamorphose intime qu'elle subit dans le sujet par « l'évanouissement de toute réalité »²⁴⁹². Reverdy aborde ainsi l'ultime étape de sa démarche et souligne grâce à cette expression l'abandon final de données rationnelles. L'écriture poétique qui lui a fourni les clefs d'une reconstruction imaginaire du monde et l'a poussé à repenser la relation du sujet au réel, l'entraîne désormais dans une réflexion sur l'acte même d'écrire, qu'il a toujours considéré avec gravité. « Ce ne sera [...] que par l'écriture que Reverdy essaiera de vaincre cette hantise de la distance séparante et du vide. C'est par le poème qu'il tentera de conjurer la discontinuité universelle »²⁴⁹³, rappelle Elena Real, et cet effort ne cessera de donner lieu dans ses textes à d'incessantes évocations d'explorations intimes.

²⁴⁸⁸ « Le premier pas qui aide », *Cette émotion appelée poésie*, p. 156.

²⁴⁸⁹ « Rue Huyghens », *Nord-Sud, Self-defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, p. 70.

²⁴⁹⁰ Prière d'insérer pour *Les Épaves du ciel*, *Bulletin mensuel de renseignements bibliographiques*, N.R.F., 1^{er} juin 1924, cit. par M.C. (frère), « Reverdy ou la poésie "à l'extrême pointe du réel" », art. cit., p. 63.

²⁴⁹¹ « Entretien sur la poésie (1952) », *Cette émotion appelée poésie*, p. 233.

²⁴⁹² « Le poète secret et le monde extérieur », *Cette émotion appelée poésie*, p. 129.

²⁴⁹³ Elena Real, « *Le Voleur de Talan*, le roman d'un poète », art. cit., p. 253.

8.1.2./ Une fantasmagorie de l'exploration.

La profusion de voies de communication de toutes sortes, caractéristique majeure des paysages imaginaires reverdyens, tendait comme on l'a vu à ouvrir ces derniers à l'infini jusqu'à suggérer une possible perte du lieu, par une déperdition du moi dans le voyage considérée comme vaine²⁴⁹⁴. Ce renoncement va conduire dès lors le poète à s'engager dans une démarche exactement contraire en développant toute une rêverie de l'exploration intérieure, multipliant les effractions, les prospections ou les creusements, en une gestuelle qui apparaît comme le corrélat d'une frénésie exploratoire insatisfaite.

Les images de la *mine* ou du *filon*, souvent indissociables de l'évocation de l'or²⁴⁹⁵ précieux et laissé à l'abandon, s'inscrivent pleinement dans cette prospection imaginaire des profondeurs qu'un autre réseau métaphorique — celui de la pêche au filet — développe parfois :

Le rêve du poète, c'est l'immense filet aux mailles innombrables qui drague
sans espoir les eaux profondes à la recherche d'un problématique trésor²⁴⁹⁶.

Énonçant dans *Le Livre de mon bord* qu'« un poète doit être jugé sur la mine — celle qu'il a su exploiter »²⁴⁹⁷, Reverdy reprend souvent cette image en attribuant un tel rôle au « je » poétique. Il en souligne ainsi, en insistant grâce aux superlatifs sur l'extrême profondeur de cette exploration, le côté éprouvant :

Il faut remonter du plus bas de la mine, de la terre épaissie par l'humus du
malheur, reprendre l'air dans les recoins les plus obscurs de la poitrine, pousser vers
les hauteurs [...] ²⁴⁹⁸

Je descends plus bas dans la mine
Au filon plus obscur de l'amour sans raison
La douleur affaiblie par les feux de la haine²⁴⁹⁹

Ce quasi-portait du poète en mineur de fond, en explorateur, qui autorise une syllepse sur le substantif *carrière* où la solitude du vrai créateur s'oppose aux tentations mondaines :

Rien que des signes noirs sur les routes sans fin
Et tout le temps perdu dans les fausses carrières²⁵⁰⁰
Pourquoi s'étendre si longtemps dans les plumes de la lumière
Pourquoi s'éteindre lentement dans l'épaisseur froide de la carrière²⁵⁰¹

²⁴⁹⁴ Cf. *supra*, chapitre VII, § 7.1.1.

²⁴⁹⁵ Cf. *supra*, chapitre IV, § 4.1.2.

²⁴⁹⁶ *Le Gant de crin*, p. 17.

²⁴⁹⁷ *Le Livre de mon bord*, p. 204.

²⁴⁹⁸ « Reflux », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 343.

²⁴⁹⁹ « Lendemain de saison », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 349.

²⁵⁰⁰ « Les battements du cœur », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 369.

²⁵⁰¹ « Cœur à la roue », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 372.

illustre avec justesse la conception de la création artistique chez Reverdy. Celle-ci repose pour l'essentiel sur une aventure intime et solitaire, justifiant fréquemment le recours à des images spatiales, suggérant la création d'espaces en devenir comme c'est ici le cas pour Gargallo :

Novateur, il ne s'est pas embarqué à la légère dans les premiers sentiers venus, qui ne conduisent nulle part. Il a patiemment choisi sa route — la sienne — se refusant systématiquement à suivre le sillage d'une gloire quelconque plus facile. Son filon ne s'est pas dessiné brusquement, comme un éclair, mais il l'a ouvert lui-même, organisé, exploité et suivi patiemment²⁵⁰².

et appelant naturellement, comme pour en souligner le caractère aléatoire, l'évocation de sinuosités ou de méandres :

Toi, sinuosité de l'amour enseveli qui se dérobe²⁵⁰³.

Attention, une porte se ferme lentement dans le coin le plus clair, les lignes vont changer de place ; [...] et ton esprit tordu de faim, tremblant de froid cherche à tâtons la Vérité — ma vérité — qu'il a perdue dans les méandres de la langue²⁵⁰⁴.

C'est alors que s'est élevé le chant magique dans les méandres des allées²⁵⁰⁵.

Je m'étais engagé beaucoup trop loin déjà
Dans les méandres de ce sinistre labyrinthe²⁵⁰⁶

Pour ce creusement patient et aléatoire, la main qui semble pour ainsi dire dégager ou défricher ces nouveaux lieux joue naturellement un grand rôle. Le dernier poème du *Chant des morts* en propose une image particulièrement heureuse :

Main agile patiente aux doigts de lime
Qui use la pierre et le temps²⁵⁰⁷

Le vocabulaire rappelle constamment combien ce processus est laborieux : le soleil est « escarpé », le brouillard « perfide », l'image du « piège » ou celle de « l'étau » aggravent l'oppression ressentie. Le poème s'achève sur l'évocation d'une prospection de plus en plus profonde ; la préposition *dans* trois fois répétée suggère une série d'inclusions successives :

La main toujours tremblante au bord de la ruine
La course éperdue dans la fraîcheur de la rosée
Dans les roseaux
Dans les galeries de la mine
Obscurité d'une mission lointaine²⁵⁰⁸

avant que ce creusement ne se mue subitement en création :

A peine le temps d'y penser
Et sans pouvoir s'éloigner du champ de vie
Chaque jour à gagner
A retordre

²⁵⁰² « L'originalité de Gargallo », *Note éternelle du présent*, p. 108.

²⁵⁰³ « La tête pleine de beauté », *Flaques de verre*, p. 171.

²⁵⁰⁴ *La Poésie reine du vide et l'art mordu, Risques et périls*, p. 15-16.

²⁵⁰⁵ « Le bonheur des mots », *La Liberté des mers*, p. 51.

²⁵⁰⁶ *Sable mouvant*, p. 67.

²⁵⁰⁷ « La vie m'entraîne », *Le Chant des morts, Main d'œuvre*, p. 451.

²⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 452.

Cet imaginaire de l'*exploration* profonde, dont Reverdy présentait l'originalité :

Aujourd'hui l'on ne peut que répéter si l'on s'en tient aux grandes et pures lignes qui ont été mille fois tracées et retracées, il ne reste que les détails infimes encore inexplorés, les profondeurs en pointe d'aiguille, à partir de soi, à partir du sol, que l'on ne daignait même pas considérer de si haut. On a tout dit de l'âme, de la conscience, des grands mouvements de l'esprit, de la pensée et des sentiments — en bloc, en gros et en grand. On a tout dit sur Dieu, sur la mort et, sur la religion, épuisé le sujet. Il reste à explorer tout ce qui est petit — à se regarder, à se connaître en détail, dans la profondeur des recoins d'ombre les plus cachés, à épier les mouvements les plus secrets de la conscience la plus réticente [...]²⁵¹⁰

justifie l'emploi d'un vocabulaire spécifique constitué de verbes destinés à exprimer une action qui va tantôt dans le sens d'une extension :

Tout l'espace qui est devant soi est à explorer : on ne demande à personne d'y mettre le pied, d'abord. On voudrait seulement montrer ce qui est déjà découvert et demander à ceux qui en sont curieux de le regarder nettement, sans prendre à partie tout ce qui a été écarté à l'heure du déblaiement²⁵¹¹.

et tantôt dans celui d'une excavation :

C'est l'heure
On descend les marches
Et les lignes de la rampe tournent
Le monde devient plus grand pour celui
qui s'enfonce
La mémoire comme un réflecteur creuse la nuit²⁵¹²

Le passage de l'une à l'autre parachève ainsi l'équivalence entre les lieux du paysage et ceux que révèle une exploration imaginaire intime :

Plus rien que toi entre les plis de mon cœur dur
Plus rien que toi à portée de mon désir encore tiède
Sur la surface à explorer dans l'avenir
A travers le danger trouble des membranes
Les contre-courants vertigineux de mon destin²⁵¹³

Le verbe *chercher* dont on recense cent cinquante-huit occurrences dans l'œuvre poétique et narrative²⁵¹⁴ traduit à lui seul toute l'ambiguïté dans l'expression de cette gestuelle imaginaire spécifique. Aux explorations pour ainsi dire extériorisées :

Alors il faut chercher sa route au milieu
d'étranges visages où le regard se noie²⁵¹⁵

²⁵⁰⁹ *Ibid.*

²⁵¹⁰ *Le Livre de mon bord*, p. 202.

²⁵¹¹ « Certains avantages d'être seul », *Autres écrits (1918-1926), Nord-Sud, Self-defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, p. 131.

²⁵¹² *L'Imperméable, La Peau de l'homme*, p. 111.

²⁵¹³ « Une seule vague », *Le Chant des morts, Main d'œuvre*, p. 388.

²⁵¹⁴ Source : Frantext, A.T.I.L.F., Université de Nancy.

²⁵¹⁵ *Le Voleur de Talan*, p. 31.

Un chemin existe peut-être à travers les
broussailles
Et pour chercher il faut avoir les yeux
plus clairs²⁵¹⁶

Le Mage Abel avait dormi longtemps
Pendant la guerre il avait oublié ses malheurs et dans
le dernier rayon de soleil qu'avait laissé l'été il
cherchait ses amis

Un vent trop fort les avait dispersés²⁵¹⁷

correspondent d'autres types d'investigations, exprimées de manière identique mais purement internes :

Le poète est un plongeur qui va chercher dans les plus intimes profondeurs
de sa conscience les matériaux sublimes qui viendront se cristalliser quand sa main
les portera au jour²⁵¹⁸.

Je crois que le poète doit chercher partout et en lui-même la vraie substance
poétique [...]²⁵¹⁹

L'ambivalence que crée l'emploi de ce verbe apparaît pleinement à la fin du poème
"Chemin perdu — piste d'envol", entièrement construit sur une division spatiale introduite
par le titre et accentuée par une distribution binaire des pronoms personnels. Le verbe
chercher y est employé à trois reprises, en anaphore :

Cherche dans le soleil
Cherche dans les ténèbres
Et cherche dans ton cœur un impossible écho
Vers les traînées d'ennui de l'exil en toi-même
Plus haut²⁵²⁰

et renvoie ainsi d'un espace à un autre en organisant une transition par de mystérieuses
« ténèbres » qui apparaissent ici plus que jamais comme un véritable sas d'accès aux lieux
intérieurs. C'est donc de tout un processus de recherche et de création, d'un « exil en (soi)-
même », que résulte l'entrée dans cet univers intime dont la mémoire, qui se prête si bien à
des images de lieux, constitue une représentation privilégiée.

8.1.3./ Les territoires mémoriels.

La vie intérieure renvoie non seulement aux émotions ou à l'imagination mais aussi
aux expériences affectives ou intellectuelles, aux réminiscences, aux souvenirs vécus par un
sujet en qui ils s'assemblent pour y constituer un ensemble éminemment personnel, unique

²⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 88.

²⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 101.

²⁵¹⁸ « Poésie », *Autres écrits (1918-1926), Nord-Sud, Self-defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, p. 202-203.

²⁵¹⁹ « Le rêveur parmi les murailles », *Autres écrits (1918-1926), Nord-Sud, Self-defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, p. 213.

²⁵²⁰ *Ibid.*

dans sa composition et sa structuration. Lorsqu'il évoque cet espace mémoriel si représentatif de « l'espace du dedans », Reverdy reprend des images voisines de celle de la mine :

Ce soir je voudrais dépenser tout l'or de ma mémoire, déposer mes bagages
trop lourds²⁵²¹.

Dans les remous du temps ma mémoire exploite son filon²⁵²²

jusqu'à donner à voir quelque trésor cadennassé, celui-là même auquel s'attaquait la « main agile patiente aux doigts de lime » :

Les ferrures d'acier de ma mémoire²⁵²³

Le poète parvient de la sorte à une conception de la mémoire qui évoquerait une propriété jalousement gardée par-devers lui, un lieu personnel dont il disposerait à sa guise à la manière d'un terreau fertile :

Quand je m'assieds devant une table, ce n'est que pour recopier ce qui est
déjà écrit sur le fond sombre de ma tête comme sur une ardoise [...]²⁵²⁴

Ainsi investi, cet espace de la mémoire est susceptible de substituer ses propres éléments aux données spatio-temporelles du réel, aggravant ainsi la fragilité essentielle des paysages reverdyens constamment menacés d'on ne sait quelle déchirure possible. Olivier de Magny souligne combien « le poème paysage reste ouvert, comme une blessure, sur sa propre déperdition »²⁵²⁵, ce que fait ressortir le poème si justement dénommé « Ce souvenir » dont l'ordonnancement typographique est pour ainsi dire bousculé au centre du poème²⁵²⁶, et où l'irruption du présent de l'indicatif, associé à des notations de couleurs et de sons, réactualise une scène passée :

Je reconnais des yeux qui sont restés vivants
Et la pendule qui sonnait dans la chambre
Une heure en retard
Le matin vert qui vient quand on n'a pas dormi
Il y a un gai ruisseau d'eau claire et d'autres cris²⁵²⁷

suggérant de la sorte la superposition d'espaces-temps différents, contenus en germe dans ce qu'Olivier de Magny nomme « la vastitude mentale de ces paysages »²⁵²⁸, et qu'il serait loisible à chacun d'investir.

La mémoire, où se constitue ainsi tout un réseau d'événements, apparaît parcellisée, structurée de manière irrémédiablement disjointe :

²⁵²¹ « Reflux », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 343.

²⁵²² « Main-morte », *Plein verre, Main d'œuvre*, p. 391.

²⁵²³ « La vie m'entraîne », *Le Chant des morts, Main d'œuvre*, p. 451.

²⁵²⁴ Réponse à l'enquête : « Comment nos écrivains éveillent l'inspiration. », *Le Figaro littéraire*, 8^{ème} année, n° 363, 4 avril 1953, p. 9.

²⁵²⁵ Olivier de Magny, « Pierre Reverdy et la contradiction poétique », art. cit., p. 183.

²⁵²⁶ Cf. sur ce point *infra*, chapitre IX; § 9.3.1.

²⁵²⁷ « Ce souvenir », *Grande nature, Main d'œuvre*, p. 31.

En dehors de nous, le temps c'est le néant. On ne se rappelle pas le temps, on ne retient que des faits. Tout ce qui est entre ces faits qui survivent en nous, c'est le vide. On remonte de fait en fait sur un abîme, un trou sans fond, comme l'on passe un torrent sur les pierres d'un gué²⁵²⁹.

Les comparaisons que Reverdy utilise ici, assimilant l'évocation des faits du passé à un incessant cheminement d'un lieu à un autre, rejoignent ce que nous savons de ce qu'on a appelé « l'art de la mémoire », et qui a consisté à cultiver les techniques de mémorisation constitutives de la rhétorique antique. Pour Joël Candau, « cet art s'appuie sur la "topophilie" de la mémoire, cette propension du souvenir à se construire spatialement, à s'inscrire dans un espace, dans un lieu. [...] Tout l'art de la mémoire repose sur la construction d'un tel système de lieux (*loci*) et d'images »²⁵³⁰. L'emploi du mot « construction » reflète bien le rôle éminemment actif du sujet dans l'organisation et la structuration d'un espace mémoriel indispensable à l'établissement d'une relation au monde qui soit dominée, liée à l'emprise de l'individu sur le monde par son histoire personnelle et ses affects.

Par la mémoire, le sujet tend à se libérer de la tyrannie du lieu aussi sûrement que par le rêve. Le narrateur du *Voleur de Talan* n'hésite pas à proclamer la puissance du regard intérieur et de la remémoration — le texte est isolé sur une page et présenté en caractères gras — par une synecdoque où les *yeux* recouvrent la pensée et l'affectivité face à une réalité qui se dérobe :

Un seul visage dont les traits
se défont

Dans mes yeux il est
vivant quand même²⁵³¹

En intégrant, en démultipliant, en explorant mais aussi en réinventant les points d'emprise successifs sur le monde qui forment son parcours personnel, le sujet constitue ainsi un ensemble cohérent de territoires intimes, atypiques, qui font que « phénoménologiquement, la mémoire exprime une de nos possibilités d'être au monde. Sa structure ne peut être comprise que si l'on retient les aspects instinctifs, affectifs, représentatifs qui spécifient la nature profonde de l'homme au contact de l'univers »²⁵³².

Ces lieux mémoriels, ainsi soustraits au monde immédiat, permettent à une écriture poétique qui les réactive de former l'« espace précaire et précieux » où Reverdy pouvait « coïncider plus pleinement avec son moi et atteindre momentanément un sentiment de

²⁵²⁸ Olivier de Magny, « Pierre Reverdy et la contradiction poétique », art. cit., p. 183.

²⁵²⁹ *Le Livre de mon bord*, p. 161.

²⁵³⁰ Joël Candau, *Anthropologie de la mémoire*, coll. « Que sais-je ? », n° 3160, P.U.F., 1996, p. 37.

²⁵³¹ *Le Voleur de Talan*, p. 77.

²⁵³² Jean-Claude Filloux, *La Mémoire*, coll. « Que sais-je ? », n° 350 [1^{ère} éd. : 1949], P.U.F., 1965, p. 8.

plénitude »²⁵³³. Il s'agit moins, ici, de penser la poésie de Reverdy comme d'inspiration autobiographique — elle ne l'est que de manière très indirecte — que de considérer son écriture comme une tentative de repenser l'existence, de soustraire cette dernière à la contingence et à la tyrannie du lieu par l'accès à ces espaces intérieurs qu'elle autorise et suscite.

La mise en valeur d'un tel processus explique l'opposition radicale que souligne parfois Reverdy entre le passé et un présent sans attrait, d'une pauvreté irrémédiable. Les êtres semblent pour ainsi dire riches de leur passé :

Leurs yeux sont pleins d'images imprécises. Et leurs souvenirs dans des
sacs bien garnis²⁵³⁴.

Ivres et titubants sous le poids des souvenirs
Ils rentrent dans le creux des bouges²⁵³⁵

jusqu'à donner l'illusion d'en incarner, littéralement, la pluralité :

Je lis à travers ton front jaune et ridé
Les rires les éclats les lumières du passé
Dansent
Tu es saoule²⁵³⁶

Corrélativement, le présent est figuré dans ce dernier poème par un lieu obtus, abandonné :

Le soir où tu es revenue pour la première fois
Et qu'il n'y avait plus personne
Dans la rue les lumières s'éteignaient
On avait fermé les portes
Les jours passés les yeux mouillés
Reviennent et défilent
Maintenant c'est le temps qui ferme sa porte
Et c'est là que tu dois rester
Sans rien voir
Attendant qu'on t'emporte²⁵³⁷

et qui, significativement, est représenté par une impasse qui emprisonne le sujet. En l'absence de tout espace intérieur, celui-ci est condamné à une existence purement linéaire que le poème " Par tous les bouts " dépeint comme un cauchemar. Une course sans fin y entraîne un « je » poétique marqué par l'impuissance et la passivité. Alors que le vers initial souligne combien le sujet n'est jamais réductible à sa seule situation présente :

Comment me défaire de ces quelques dernières années²⁵³⁸

²⁵³³ Robert V. Kenny, « Du domaine perdu à la mère absente », *Centenaire de Pierre Reverdy*, Actes du colloque d'Angers-Sablé sur Sarthe-Solesmes, 14-16 septembre 1989, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 383.

²⁵³⁴ « Temps de mer », *La Balle au bond, Main d'œuvre*, p. 55.

²⁵³⁵ « Les buveurs d'horizon », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 338.

²⁵³⁶ « Dernier recueil », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 126.

²⁵³⁷ *Ibid.*, p. 126-127.

²⁵³⁸ « Par tous les bouts », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 146.

la suite du poème place le « je » poétique dans une perspective opposée où tout semble fuir à son approche :

La rue me bouscule
La terre est pleine de véhicules
Et je cours derrière toi sans jamais t'atteindre
L'étoile où je vivrai plus tard
Vient de s'éteindre
Je ne pourrai plus jamais monter²⁵³⁹

jusqu'à ce constat accablé :

Il est toujours trop tard²⁵⁴⁰

Comme dans “ Dernier recueil ”, le sujet est confronté à un univers obtus :

Le monde devient de plus en plus petit²⁵⁴¹

et peu à peu privé de lumière :

La lumière s'éteint
C'est un luxe de la mal employer²⁵⁴²

Renoncer à la mémoire, délaisser ses lieux multiples équivaut ici clairement à un enfermement désespérant. Cette thématique domine également le poème “ Toujours là ” où le « je » poétique, désireux de fuir tout passé personnel :

J'ai besoin de ne plus me voir et d'oublier²⁵⁴³

se heurte à une situation similaire :

Je connais tout le monde et chacun de vos pas
je voudrais raconter et personne n'écoute
Les têtes et les yeux se détournent de moi
Vers la nuit²⁵⁴⁴

La mémoire y est figurée, de manière saisissante, par un réseau de lieux secrets que protégeraient difficilement des portes :

Ce sont des portes mal fermées
Sur des souvenirs encore inoubliés²⁵⁴⁵

Un dialogue semble donc s'instaurer entre ces trois poèmes, judicieusement placés non loin l'un de l'autre dans le recueil, et le poème en prose “ Plus tard ” qui propose à partir de la même thématique une réponse significative :

²⁵³⁹ *Ibid.*

²⁵⁴⁰ *Ibid.*

²⁵⁴¹ *Ibid.*

²⁵⁴² *Ibid.*, p. 147.

²⁵⁴³ « Toujours là », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 141.

²⁵⁴⁴ *Ibid.*

²⁵⁴⁵ *Ibid.*

Le temps passé dans une chambre où tout est noir reviendra plus tard. Alors j'apporterai une petite lampe et je vous éclairerai. Les gestes confus se préciseront. Je pourrai donner un sens aux mots qui n'en avaient pas, et contempler un enfant qui dort en souriant.

Est-il possible que ce soit nous-mêmes en vieillissant ? Il y a quelques morceaux de ruines qui tombent. Ceux-là ne se relèveront plus. Il y a aussi quelques fenêtres qui s'éclairent. Et devant la porte un homme solide et doux qui connaît sa force et qui attend.

Il ne reconnaîtrait pas lui-même son visage²⁵⁴⁶.

Le passé et ce qu'il contient est toujours comparé à une pièce obscure, mais la métaphore est désormais replacée dans une perspective différente. L'usage du futur de l'indicatif donne toute sa force au scénario imaginaire d'une exploration maîtrisée de la mémoire, propre à effacer le temps, grâce auquel la lumière conserve toute sa valeur symbolique. Un poème en prose plus tardif y fait écho :

Il y a une auréole qui n'est pas la lune, une lumière qui n'est pas la lampe.
Mais un carré noir sur la terre sombre.
Et ce carré, la chambre vide²⁵⁴⁷.

Les images de la lampe et des « fenêtres qui s'éclairent » de « Plus tard », ouvrant le passé, sont donc clairement antithétiques des processus d'extinction décrits dans les trois autres poèmes :

Dans la rue les lumières s'éteignaient²⁵⁴⁸

L'étoile où je vivrai plus tard
Vient de s'éteindre²⁵⁴⁹

La lumière s'éteint
C'est un luxe de la mal employer²⁵⁵⁰

Seule la lumière, incarnation de la connaissance mais aussi de la capacité du sujet à opposer sa propre conscience à l'univocité du réel, est susceptible de faire renaître les lieux, d'en révéler toute la richesse. Les espaces intérieurs, que les territoires mémoriels incarnent de manière exemplaire, délivrent le sujet de son aliénation dans la mesure où ils lui offrent une relecture du monde, illustrant cette capacité qu'il acquiert de s'affranchir du lieu.

²⁵⁴⁶ « Plus tard », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 135.

²⁵⁴⁷ « Champ clos », *La Balle au bond, Main d'œuvre*, p. 44.

²⁵⁴⁸ « Dernier recueil », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 126.

²⁵⁴⁹ « Par tous les bouts », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 146.

²⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 147.

2./ Figurations de l'espace du dedans

Je me perds dans le changement de direction des routes, à travers les conseils du Touring-club et des marchands de pneumatiques. Je me perds. Je cherche. Je me perds. Je cours sous les marronniers que la pluie désespère. Les portes sont fermées à l'envers²⁵⁵¹.

Les lieux secrets de la mémoire semblent, littéralement, enrichir la réalité de perspectives nouvelles tout en la déspatialisant. Pour traduire ces jeux d'échanges entre espace du dedans et espace réel, l'écriture poétique de Reverdy utilise deux modalités spécifiques de transformation de la réalité et de ses lieux — qui rapprochent son écriture de celle de Michaux — et dont nous allons tenter de saisir l'originalité : l'une a trait à la *noirceur*, comme si la part d'ombre du sujet imprégnait le paysage et en modifiait l'ordonnement, et l'autre à l'*humanisation du réel*, comme si le sujet le faisait sien ou s'y projetait lui-même.

8.2.1./ Paysages noirs.

La couleur noire a toujours attiré Reverdy. Elle accentue souvent dans sa poésie l'aspect menaçant ou énigmatique des choses :

Regarde, tourne ton œil vers cette nappe noire²⁵⁵².

Je tremblais
Au fond de la chambre le mur était noir
Et il tremblait aussi²⁵⁵³

Mais quelle peur quand finissait le jour
Dans le trou vide et noir²⁵⁵⁴

Avec la peur d'aller trop près
Du ravin noir où tout s'efface²⁵⁵⁵

et apporte parfois une note d'émotion supplémentaire lorsqu'elle qualifie une chose immatérielle :

Et la faim noire a contourné tous les rochers²⁵⁵⁶

C'est naturellement dans la peinture que Reverdy prête attention à l'usage que font les artistes de cette couleur et en tire les premiers enseignements :

²⁵⁵¹ « Vitesse des mots », *Flaques de verre*, p. 158.

²⁵⁵² « Civil », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 43.

²⁵⁵³ « Cœur à cœur », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 124.

²⁵⁵⁴ « Excédent de rigueur », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 134.

²⁵⁵⁵ « Pointe », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 190.

²⁵⁵⁶ « Fonds secrets », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 357.

Il revient peut-être aux peintres qui marqueront certainement notre époque d'avoir les premiers utilisé le noir pur sur la toile — d'en avoir fait une couleur dont la force avait effrayé tous les peintres d'antan. Ils ont vu là, je suppose, l'équivalent de la phrase négative en poésie et je ne le leur reprocherai pas. On sait bien que cette phrase négative et ce noir ont une puissance d'expression sourde dont personne aujourd'hui ne se passe sans se priver²⁵⁵⁷.

On ne saurait être plus clair : la couleur noire possède seule ce que Reverdy nomme « une puissance d'expression sourde » mais qu'il relie explicitement à ce qui n'existe pas, à ce qui manque, à cette « phrase négative en poésie » qui troue le réel et le questionne sur ce qu'il n'a pas. L'appréhension du monde demeure pour Reverdy par essence lacunaire, insatisfaisante ; l'âme humaine réside dans ce « désespérant besoin de plénitude », ce « désir jamais pleinement satisfait » et « qui fait en somme de l'âme un manque, un vide que rien de palpable et de définissable au monde n'est à même de combler »²⁵⁵⁸. C'est de cette déficience fondamentale que naît l'écriture poétique dont la vocation première est d'identifier et de rendre compte des béances du réel :

Dans l'impuissance à la saisir [la poésie], à l'identifier où que ce soit, on a préféré déclarer qu'elle régnait partout et qu'il suffisait de savoir l'y découvrir. Or, il est parfaitement évident qu'elle est plutôt une absence, un manque au cœur de l'homme, et, plus précisément, dans le rapport que le poète a le don de mettre à la place de cette absence, de ce manque²⁵⁵⁹.

Les zones noires de la réalité, qui apparaissent comme des lieux « en négatif » — la métaphore photographique s'accorde à merveille avec le sens grammatical — semblent ainsi constituer comme le reflet ou l'expression des propres carences intimes de l'homme, de ces lieux intérieurs qu'il lui appartient d'explorer et de révéler. Alors que le blanc, comme l'a noté Mireille Loubeyre²⁵⁶⁰, est parfois déstructurant, la couleur noire ordonne le paysage et l'enrichit d'une signification spécifique, apportant une touche de mystère ou de mélancolie lorsqu'elle désigne un lieu ou un objet dans le titre d'un poème, comme pour « La rive noire »²⁵⁶¹, « Bateau noir »²⁵⁶², « Casaque noire »²⁵⁶³, « Paysage noir »²⁵⁶⁴, ou le suggère par métonymie comme pour « Fil d'encre »²⁵⁶⁵ ou « La peau de nègre »²⁵⁶⁶.

Un poème de *Pierres blanches* illustre bien la force poétique de cette couleur. Cette dernière est mentionnée avec insistance, avec toute son ambiguïté, dans les derniers vers qui évoquent une famille « au loin » dont les enfants seraient « abandonnés à leurs instincts du

²⁵⁵⁷ « Dans l'obscur mêlée... », *Note éternelle du présent*, p. 122.

²⁵⁵⁸ *Le Livre de mon bord*, p. 49-50.

²⁵⁵⁹ « Circonstances de la poésie », *Sable mouvant...*, p. 113.

²⁵⁶⁰ Mireille Loubeyre, *Physique de l'image chez Pierre Reverdy*, Thèse de doctorat, Paris VII, 1991, p. 264.

²⁵⁶¹ « La rive noire », *La Liberté des mers*, p. 50.

²⁵⁶² « Bateau noir », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 290.

²⁵⁶³ « Casaque noire », *Cravates de chanvre, Plupart du temps*, p. 374-375.

²⁵⁶⁴ « Paysage noir », *Le Chant des morts, Main d'œuvre*, p. 444.

²⁵⁶⁵ « Fil d'encre », *Plein verre, Main d'œuvre*, p. 393-394.

²⁵⁶⁶ « La peau de nègre », *Flaques de verre*, p. 121.

premier âge » alors que le père, médecin probablement, demeuré « dans l'escalier de l'hôpital », serait par contraste confronté à la mort. L'image du « scalpel » relie les deux lieux tout en y opposant l'usage ludique à l'usage professionnel. L'effet de juxtaposition naît non seulement du brusque décalage typographique vers la droite à partir de l'évocation de la scène dans laquelle « les enfants jouent » mais aussi de l'image initiale de « l'uniforme blanc », suggérant un univers aseptisé, à laquelle est opposée, en fin de poème, la triple nomination de la couleur noire qu'accroissent l'insistance de la tournure relative et le hachage plus prononcé du discours :

Abandonnés à leurs instincts du premier âge
 Les enfants jouent
 Le scalpel à la main
 Sur une tête d'âne
 Et les émotions du concours hippique
 Cette jambe à travers bois
 Par-dessus les champs de la vallée
 guide au pied qui vient de lancer
 le soleil par-dessus la colline ou la forêt
 qui est noire
 Avec les toits
 qui sont noirs
 Et certaines parties du vêtement humain
 Sur le ciel bleu
 Des taches noires²⁵⁶⁷

Marque de la mort là où elle semble oubliée, là où elle est exclue ? Le dernier vers comportait, dans la version de 1917 de ce poème initialement inséré dans *La Meule de Soleil*, une polysémie déjà présente sur un manuscrit et qu'Etienne-Alain Hubert a préféré conserver²⁵⁶⁸ lors de la réédition de ce recueil inédit :

Et certaines parties du vêtement humain
 Sur le ciel bleu
 Des tâches noires²⁵⁶⁹

Si l'adjectif acquiert ici une signification nouvelle, il le doit à la présence d'un élément sémique supplémentaire qui rappelle ce lien avec la mort : les « tâches noires » détruisent partiellement l'innocence de la scène et des jeux d'enfants auxquelles elles se substituent, et la couleur noire, celle de la « forêt » ou des « toits », modifie le paysage en profondeur parce qu'elle en subvertit la perception.

Le paysage semble de ce fait profondément altéré par cette notation de couleur qui renvoie à ce que Gilbert Durand nomme « l'universalité du choc noir »²⁵⁷⁰ enracinée dans la peur infantile qui lui est associée, ainsi qu'à l'obscurité toujours évocatrice de l'immensité et

²⁵⁶⁷ « Etudes de classes », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 274-275.

²⁵⁶⁸ *Au Soleil du plafond et autres poèmes*, Paris, Flammarion, 1980. Notes d'Etienne-Alain Hubert, p. 186.

²⁵⁶⁹ « Etudes de classes », *La Meule de soleil*, p. 111.

²⁵⁷⁰ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.*, p. 99.

de l'inconnu. Si Gaston Bachelard ne range pas Reverdy parmi les « grands rêveurs du noir »²⁵⁷¹, du moins propose-t-il de cette « couleur d'abîme » un rôle poétique spécifique qui repose sur son aspect extrême, lui conférant comme une fonction quasi-germinative qu'on retrouve chez le poète :

Seigneur
Ouvrez-moi cette porte noire qui tient tout le fond de l'univers²⁵⁷²

Ce rôle poétique de la noirceur justifie l'emploi de l'adjectif *noir* pour désigner le rêve, qui ne peut être réduit à un sens métonymique trop évident. Si le rêve est noir, ce n'est pas seulement en raison de l'environnement nocturne qu'il suppose mais aussi, plus profondément, parce qu'il repose sur l'inconscient, sur le psychisme humain — Reverdy évoque l'existence d'« un moi noir et (d')un moi blanc »²⁵⁷³ — dans ce qu'il a de plus trouble et de plus profond :

Endormi dans cette chambre
Il n'ose plus se réveiller
La peur ferme son rêve noir²⁵⁷⁴

justifiant la création d'un rapport d'identité et non d'appartenance entre rêve et nuit :

Dans la nuit de mon rêve où seul je peux y voir²⁵⁷⁵

qui contribue à faire du noir non plus une couleur mais un élément, une substance sous-jacente, une sorte de lieu germinal et « fécond », que caractérise ici l'emploi de l'adjectif substantivé :

Le noir me suit entre les doigts agiles de la nuit
Plus fécond que les interstices des saisons où se déchire la tempête²⁵⁷⁶

De ce point de vue, un exemple saisissant de cette utilisation de la couleur noire nous est donné à travers l'image de la glace dont nous avons précédemment saisi le rôle poétique²⁵⁷⁷. La glace et son reflet spéculaire qui créent une profondeur infinie mais fallacieuse évoquent un espace intime, un lieu où l'identité des choses ou du sujet serait susceptible de disparaître :

Devant la glace il manque la pendule et l'heure²⁵⁷⁸

et constituent en même temps un espace trouble, suggérant l'inconscient, ce qui explique la comparaison utilisée par Reverdy dans *Le Gant de crin* où le tain du miroir équivaut au mal,

²⁵⁷¹ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, op. cit., p. 35.

²⁵⁷² *La Conversion, Risques et périls*, p. 66.

²⁵⁷³ *Le Livre de mon bord*, p. 87.

²⁵⁷⁴ « Toi ou moi », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 133.

²⁵⁷⁵ « Le cœur tournant », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 328.

²⁵⁷⁶ « Fonds secrets », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 358.

²⁵⁷⁷ Cf. *supra*, chapitre II, § 2.3.4.

tel un « fonds noir en nous »²⁵⁷⁹. La noirceur devient ainsi un attribut naturel de la glace, figuré par métonymie dans le titre du poème « La glace d'encre »²⁵⁸⁰, et pour laquelle les images conjuguées d'un gouffre et de morsures surgies du néant accentuent ici l'insondable profondeur :

Sur le mur opposé au côté de la glace — le gouffre noir, gelé où règnent le vide et le silence menaçants, la possibilité de toutes les morsures — m'apparaissent les paysages réjouis et souriants de rayons de soleil, de cloches lumineuses, de cris filant le long, de couleurs détachées de trombes claires sur un ciel trop chargé²⁵⁸¹.

Comme pour les tableaux que l'emploi de la couleur noire incise de zones négatives, ménageant dans la toile même des ambiguïtés que le peintre refuserait de dissiper totalement, la noirceur qualifie volontiers chez Reverdy des lieux où le sujet semble investir le réel, le surcharger de ses espoirs, de ses doutes ou de ses angoisses. Ainsi en est-il de cette scène dans laquelle l'accès à l'univers de la nuit, significativement lié à un trajet descendant, est nettement opposé à l'ennui des journées :

La clarté et les ténèbres sont deux chambres égales qui tournent
Quelle émotion quand on glisse de l'une à l'autre et que le temps passe
Le silence se fait
C'est alors au moment où les étoiles s'accrochent dans la nuit où les lumières de la terre s'allument où les ombres un moment flottantes se fixent
Arbres énormes parapluiés
qu'il descendait pour retrouver les rayons électriques du bar et quelques sourires étrangers ou amis
[...]
Il était en parlant ainsi dans un cadre éclatant de lumière
Celle du jour lui était devenue insupportable
Il la combattait et conservait sa chambre noire à l'aide de toute l'épaisseur des couvertures de son lit²⁵⁸²

Ces espaces obscurs sont de ce fait soustraits à la réalité, constituant en cela des lieux négatifs, des projections de l'espace du dedans qui semblent disponibles pour recevoir tout ce que peut y installer l'imagination, ce que traduit ici le triple emploi en anaphore de la locution *peut-être* :

Les marches à monter
Jusqu'au palier obscur
Et là peut-être la chambre
Peut-être rien
Peut-être un mur²⁵⁸³

²⁵⁷⁸ « Esprit présent », *La Guitare endormie, Plupart du temps*, p. 297.

²⁵⁷⁹ *Le Gant de crin*, p. 86.

²⁵⁸⁰ « La glace d'encre », *Étoiles peintes, Plupart du temps*, p. 321.

²⁵⁸¹ « L'Âme et le corps superposés », *Flaques de verre*, p. 93.

²⁵⁸² *Le Buveur solitaire, Risques et périls*, p. 42-44.

²⁵⁸³ « Les regards qui changent », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 281.

Un effet semblable résulte de la présence d'indices sonores équivoques, « imprécis », provenant de zones noires, dont la pensée supplée l'insuffisance :

Au fond de l'écurie
Où il fait noir
Et tiède
Quelques bruits imprécis
Des bêtes qui respirent²⁵⁸⁴

et dont les marques de modalisation — « sans doute », « peut-être » — disent combien ce qui y est situé demeure virtuel et subjectif :

Dans la salle la partie continue, mais au fond, dans la zone la plus ténébreuse — sans doute derrière le billard — il y un mouvement inquiétant et un souffle pénible, saccadé, qui sort peut-être de la gorge altérée d'un animal²⁵⁸⁵.

Figuration spécifique de l'espace du dedans, la couleur noire peut dès lors faire interagir le paysage et le moi profond du sujet, jouant ainsi le rôle d'un lieu de passage ou d'intersection que le poème " Couloir " met particulièrement en valeur. L'adverbe *maintenant* qui ouvre le poème et l'usage du présent de l'indicatif réactualisent une scène d'enfance initiale, « scène de l'allée »²⁵⁸⁶ qui peut évoquer une promenade d'après-midi ensoleillé :

Maintenant il n'y a plus que la terre tournée
vers le mouvement de l'œuf
Et sous les branches qui se balancent
— Il ne fait pas de vent —
Le soleil du jour promène les jambes nues de l'allée qui ne peut pas se tenir un moment immobile
Les troncs d'arbres²⁵⁸⁷

À partir de l'évocation des « troncs d'arbres », le poème simule comme une divagation de la pensée par l'emploi subit de phrases nominales courtes : les mécanismes associatifs de la mémoire peuvent faire surgir et enchaîner des souvenirs à partir de détails en apparence anodins. Ici, ce seront ces « troncs d'arbres » qu'on imagine rugueux, et dont l'image qui « laisse deviner une main ridée, veinée »²⁵⁸⁸ provoque comme un emballement de l'imagination :

Les troncs d'arbres
La peau sur la main
Les manches retroussées des lièvres
Et les flammes des marbres
La plaque noircie du foyer²⁵⁸⁹

²⁵⁸⁴ « Les hommes intraitables », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 266.

²⁵⁸⁵ *La Peau de l'homme*, p. 58.

²⁵⁸⁶ Laure Molin / Elisabeth Monnier, « "Couloir" », art. cit., p. 181.

²⁵⁸⁷ « Couloir », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 276.

²⁵⁸⁸ Laure Molin / Elisabeth Monnier, « "Couloir" », art. cit., p. 183.

²⁵⁸⁹ « Couloir », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 276.

Un véritable *couloir* temporel et mnésique débouche sur une issue noire, intérieure. Le retournement sur soi, sur l'espace du dedans du « je » poétique, intervient sur cette couleur noire sur laquelle s'effectue un glissement de sens :

La plaque noircie du foyer
Enfant ce fut un grand mystère noir²⁵⁹⁰

L'irruption du passé simple et l'ellipse détachent un peu plus l'ensemble du réel, faisant prévaloir l'inquiétude de l'enfant devant ce « grand mystère noir » de la mort, unissant le lièvre dépecé aux « peaux brûlées au soleil de l'allée »²⁵⁹¹ des adultes significativement désignés par synecdoque, renvoyant à l'évocation initiale d'une inhumation : la « terre tournée / vers le mouvement de l'œuf ». Le passage d'une scène ensoleillée à celle d'une veillée auprès d'un feu rend d'autant plus sensible cette « traversée des nappes profondes de la mémoire »²⁵⁹² qu'elle s'opère à travers cette noirceur commune au sujet et au monde.

Précisément, Reverdy intitule un de ses poèmes « Paysage noir ». Les allusions à l'obscurité y sont nombreuses mais résultent surtout de l'addition de phénomènes cataclysmiques ou dramatiques — « La mort est à tout bout de champ » énonce Reverdy au sixième vers — dont la violence surcharge l'adjectif *noir* d'une polysémie de plus en plus évidente. Le premier vers, le plus long, non mesuré, précipite le paysage dans un ouragan :

L'ouragan se déchaîne à vif dans les tubes de la tonnelle²⁵⁹³

mais, très vite, des jeux d'échanges impliquent un sujet polyvalent dans le monde, que ce dernier apparaisse blessé par des traits spécifiquement humains :

La façade est criblée de petite vérole
[...]
Sous les cicatrices toujours rouvertes des étoiles²⁵⁹⁴

ou qu'il prenne littéralement en charge la souffrance ou la violence intérieure du sujet :

Les champs tournent la peau au feu
Tous les échos meurtris au coude des ruelles
Chaque visage a sa flamme de sang²⁵⁹⁵

Le « paysage noir » devient alors l'expression d'une assimilation personnelle du réel : tout se passe comme si la douleur imprégnait le monde, ou plutôt comme si le monde était convoqué et reconfiguré en fonction d'une immense douleur morale, dont les alliances de mots — « échos meurtris », « pans de mer qui s'écroulent » — diraient l'intensité. Une telle assimilation intérieure du monde est parfaitement rendue par l'enchaînement de paronomases

²⁵⁹⁰ *Ibid.*

²⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 277.

²⁵⁹² Laure Molin / Elisabeth Monnier, « "Couloir" », art. cit., p. 185.

²⁵⁹³ « Paysage noir », *Le Chant des morts, Main d'œuvre*, p. 444.

²⁵⁹⁴ *Ibid.*

sur les substantifs *coup* et *cou* qui concluent le poème. Aux coups portés succède l'évocation d'un « coup d'aile » ou d'un « coup de main », simples gestes auxquels succède l'image d'un « coup de soleil », faisant glisser le sens du mot *coup* vers une acception de plus en plus métaphorique, n'exprimant que l'effet ressenti par une peau humaine que le dernier vers présente enfin dans sa nudité :

Un coup de plus trop tard sur le plateau
Un coup d'aile de main d'épaule
Coup de soleil au fil de l'eau
Un cou de femme nu dans un collier d'épines²⁵⁹⁶

Sans doute existe-t-il chez Reverdy une « tentation des profondeurs »²⁵⁹⁷ qui lui interdit tout abandon de la corporéité du moi dans sa confrontation au réel, et qui l'amène à réinterpréter le monde en y apportant ses propres lieux intérieurs, ce qu'il réalise poétiquement par la noirceur dont il amende pour ainsi dire les paysages, procédé qui trouve un équivalent dans les figurations anthropomorphes qu'il y multiplie également.

8.2.2./ Une figuration particulière : les anthropomorphismes.

Le façonnage de son habitat par le sujet, créant un effet de « contamination fantastique »²⁵⁹⁸ qui donne à la chambre ou à la maison l'aspect d'un nouveau lieu corporel, explique les fréquents anthropomorphismes affectant essentiellement les lieux de vie²⁵⁹⁹. Dans le même ordre d'idées, la dispersion d'attributs humains dans le monde imaginaire par l'emploi de multiples synecdoques corporelles²⁶⁰⁰ affranchit un peu plus l'être de la tyrannie du lieu. En revêtant le paysage imaginaire de traits anthropomorphes, Reverdy prolonge et parachève ce travail poétique mais en infléchit le sens dans la mesure où ces jeux de transferts visent moins à contester les lieux du sujet qu'à traduire une véritable réappropriation du monde imaginaire par un moi qui en modifierait de manière radicale la raison d'être, à « se (servir) de l'extérieur pour dépeindre le monde intérieur de l'homme »²⁶⁰¹.

Pour y parvenir, le poète procède comme à son habitude par des rapprochements d'éléments éloignés créateurs de sens et d'émotion. Il utilise par exemple des verbes comportant des traits de sélection contextuelle spécifiques :

Un jeune homme court entre les automobiles qui soufflent²⁶⁰²
Et le phare tourne sa tête²⁶⁰³

²⁵⁹⁵ *Ibid.*

²⁵⁹⁶ *Ibid.*

²⁵⁹⁷ Claude Benoît, « *Risques et périls : la tentation du Voyage* », art. cit., p. 263.

²⁵⁹⁸ Gérard Bocholier, *Le Phare obscur*, op. cit., p. 68.

²⁵⁹⁹ Cf. *supra*, chapitre IV, § 4.2.3.

²⁶⁰⁰ Cf. *supra*, chapitre VI.

²⁶⁰¹ Mireille Loubeyre, *Physique de l'image chez Pierre Reverdy*, Thèse de doctorat, Paris VII, 1991, p. 151.

²⁶⁰² *Le Voleur de Talan*, p. 13.

Et les fenêtres boivent
A la façade où coulent les rayons²⁶⁰⁴

ou cherche dans certains poèmes à « confond(re) tous les éléments dans un même plan, en leur attribuant des caractéristiques qui ne sont pas les leurs, en les dotant tous sans exception du mouvement même de la vie »²⁶⁰⁵. András Vajda qui voit dans le procédé une marque majeure de la poéticité chez Reverdy et considère que « l'unité du monde extérieur et de l'homme, des sphères objective et subjective » constitue « le but de toute poésie »²⁶⁰⁶ rapproche par exemple trois images :

Le monde pour dormir se renversait²⁶⁰⁷
Quand la rosée descend les pieds nus sur les feuilles²⁶⁰⁸
En bas où la grand-route nue
Se couche entre les deux rivières²⁶⁰⁹

et observe que leur « dénominateur commun » est « une sorte de personnification qui consiste à ajouter à un élément appartenant au monde extérieur, objectif, un prédicat ou n'importe quel complément qui contient le sème humain »²⁶¹⁰.

L'écriture suggère ainsi un mouvement d'échange naturel, dans la mesure où le poète « pâtit les choses comme inséparables de lui et comme inviscérées à lui dans son émotion »²⁶¹¹. L'expression poétique de ce que nous pourrions désigner comme une abolition rêvée des limites du corps s'étend alors à des rapprochements beaucoup plus audacieux :

Toutes les rides de la terre sur la tête du laboureur²⁶¹²

L'œuvre poétique de Reverdy est particulièrement riche en figures de ce type. Dans *Flaques de verre*, les images de lieux sont fréquemment superposées à celles du corps humain, comme au début des « Graines de la liberté »²⁶¹³, réalisant ainsi une grande porosité des êtres aux choses :

[...] — les larmes en colliers ruisselants viennent alimenter les fleuves, au mouvement tragique, de la terre²⁶¹⁴.

C'est là que la dormeuse aux rêves blonds viendra mourir, quand le soleil se lèvera, plus lentement dans le sens mystérieux de sa poitrine, au fond des gorges de son cœur. C'est là que les sombres sapins qui bordent les paupières s'enfoncent dans les défilés

²⁶⁰³ « Rivage uni », *Pierres blanches*, *Main d'œuvre*, p. 256.

²⁶⁰⁴ « Fronton », *Pierres blanches*, *Main d'œuvre*, p. 300.

²⁶⁰⁵ Mireille Loubeyre, *Physique de l'image chez Pierre Reverdy*, *op. cit.*, p. 150.

²⁶⁰⁶ András Vajda, « Image et signification dans la poésie de Reverdy », *art. cit.*, p. 486.

²⁶⁰⁷ « Abîme », *Les Ardoises du toit*, *Plupart du temps*, p. 178.

²⁶⁰⁸ « Chemin tournant », *Sources du vent*, *Main d'œuvre*, p. 81.

²⁶⁰⁹ « Trace de pas », *Sources du vent*, *Main d'œuvre*, p. 107.

²⁶¹⁰ András Vajda, « Image et signification dans la poésie de Reverdy », *art. cit.*, p. 486.

²⁶¹¹ M.C. (frère), « Reverdy ou la poésie à l'extrême pointe du réel », *art. cit.*, p. 66.

²⁶¹² « On peut bien mieux », *La Guitare endormie*, *Plupart du temps*, p. 290.

²⁶¹³ « Le bruit du sang se couche lentement sous les feuilles [...] » (« Les graines de la liberté », *Flaques de verre*, p. 159).

²⁶¹⁴ « Vitesse des mots », *Flaques de verre*, p. 157-158.

humides de l'oubli [...] ²⁶¹⁵

Les rides de la chair s'étalent sur le mur blanc du jour ²⁶¹⁶

Dans l'abîme doré, rouge, glacé, doré, l'abîme où gîte la douleur, les tourbillons roulants entraînent les bouillons de mon sang dans les vases, dans les retours de flammes de mon tronc ²⁶¹⁷.

Mais ce qui n'est ici que jeux d'imbrications multiples, rapprochements à des fins poétiques d'éléments de réalité éloignés, devient ailleurs, de manière beaucoup plus nette, mouvement de transfert par attribution de traits humains à des éléments de la nature tels que le ciel :

Le ciel gonflé de larmes
Et l'œil plein jusqu'au bord ²⁶¹⁸

la mer :

Les vagues mouraient en riant ²⁶¹⁹

la terre :

Le souffle qui sortait des lèvres de la terre ²⁶²⁰

ou tout autre objet terrestre :

Dans les arbres un moulin agite éperdument les bras vers on ne sait quel ciel ²⁶²¹.
En même temps que le train passe en crachant des injures
Et la fumée ²⁶²²

Ce phénomène de transfert poétique fonctionne également dans l'autre sens, que ce soit fugitivement, comme dans ce poème où le seul mot de *ville*, savamment isolé et retardé, dissipe l'image formée par les rues comparées à des doigts :

On entendait chanter il n'y a qu'un moment
Trois rues forment ta main qui s'accroche
Et tu meurs
Ville
Aux sons innombrables ²⁶²³

ou que ce soit, très directement, au moyen d'une comparaison :

La poitrine résonne comme un sol creux ²⁶²⁴

²⁶¹⁵ « Le fourreau de la bêtise », *Flaques de verre*, p. 161.

²⁶¹⁶ « Les bornes de l'oubli », *Flaques de verre*, p. 163.

²⁶¹⁷ « La tête pleine de beauté », *Flaques de verre*, p. 171.

²⁶¹⁸ « Pêcheur d'étoile », *Grande nature, Main d'œuvre*, p. 15.

²⁶¹⁹ « Ce souvenir », *Grande nature, Main d'œuvre*, p. 30.

²⁶²⁰ « A l'aube le veilleur », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 345.

²⁶²¹ « Fantômes du danger », *Poèmes en prose*, p. 40.

²⁶²² « Les jockeys mécaniques », *Les Jockeys camouflés*, p. 249.

²⁶²³ « Avant l'horloge », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 119.

²⁶²⁴ « Longue portée », *Le Chant des morts, Main d'œuvre*, p. 433.

ou par une parataxe, renforcée ici par une paronomase, qui élargit le corps aux dimensions d'un paysage :

Visage amer
Paysage fracassé²⁶²⁵

Comparés et comparants inversent sans cesse leurs rôles dans un jeu d'échanges intenses entre le corps humain et le monde, tel que l'exprime par exemple, en une formule quasi-lapidaire, le « je » poétique de *Flaques de verre* pour qui « les arbres sont des têtes, ou les têtes des arbres »²⁶²⁶ :

Les bras et les branches
Les planches du cadre
Les acacias
Tête perdue²⁶²⁷

Le poème “ Jour éclatant ” de *Sources du vent* traduit avec force ces phénomènes de transfert qui semblent, pour reprendre un des mots du titre et par là même en faire sentir la polysémie secrète, faire éclater le sujet dans le monde. Le mouvement initial suggère l'éveil ou l'apparition d'un être humain au moyen de deux indices, les bras et la voix, cette dernière lançant son appel « dans le silence épais ». L'isolement de cet être n'est cependant qu'imparfait, puisque le vent redouble la voix. Ainsi s'instaure un jeu subtil d'échanges impulsé par le balancement typographique des hexamètres, avec leurs allers et retours d'un vers à l'autre :

Un mouvement de bras
 Comme un battement d'ailes
Le vent qui se déploie
 Et la voix qui appelle
Dans le silence épais
 qu'aucun souffle ne ride²⁶²⁸

Puis, à partir de là, le texte renonce à toute ambivalence sur l'existence d'un tel être et attribue de manière de plus en plus résolue des réactions humaines aux choses du monde. Reverdy procède d'abord par identifications :

Les larmes du matin et les doigts de la rive²⁶²⁹

puis prête aux éléments de la nature des comportements humains :

L'ornière suit le pas²⁶³⁰

²⁶²⁵ « Dépasse temps », *Le Chant des morts*, *Main d'œuvre*, p. 439.

²⁶²⁶ « Ça », *Flaques de verre*, p. 31.

²⁶²⁷ « Plus pesant », *Pierres blanches*, *Main d'œuvre*, p. 317.

²⁶²⁸ « Jour éclatant », *Sources du vent*, *Main d'œuvre*, p. 111.

²⁶²⁹ *Ibid.*

²⁶³⁰ *Ibid.*

dans une effervescence, un élan vital rendu par l'irruption de quatre alexandrins au cœur du poème :

L'arbre du carrefour se penche et interroge
La voiture qui roule enfonce l'horizon
Tous les murs au retour sèchent contre le vent
Et le chemin perdu se cache sous le pont²⁶³¹

Cette résorption apparente du sujet dans le monde facilite, sous la forme d'images concrètes d'objets ou de lieux, l'expression de mouvements intérieurs profonds affectant le sujet, et plus spécifiquement de cette volonté d'arrachement à soi-même, de ce refus d'un lieu auquel ne se soumet pas l'imaginaire reverdyen. De la même manière que l'épreuve d'une séparation trouve un écho dans le choix des images d'un poème chez Georges-Emmanuel Clancier, lorsque la rupture d'équilibre entre soi et le monde extérieur crée « comme un trop-plein qui (a) besoin de se déverser sous la forme de la parole »²⁶³², les rêveries de subversion de l'ordre spatial conduisent chez Reverdy à un réseau d'images spécifiques qui disent cette volonté de s'en affranchir.

Toute une fantasmagorie de l'effraction naît d'un emploi récurrent du verbe *percer* dont l'étymologie²⁶³³ renvoie à la fois au coup porté — la racine indo-européenne **(s)teu-(d-)* exprime le heurt, la frappe — et à la perforation. Le verbe *crever*, souvent employé dans l'œuvre lui aussi, connote davantage la violence : Michel Collot pour qui « le motif de la *pointe* (joue) un rôle privilégié »²⁶³⁴ le relie à un acte d'agression spécifique du soleil pour lequel il propose une explication psychanalytique²⁶³⁵. À la perforation de l'astre solaire :

L'ampoule du soleil que cette épine crève
L'épine c'est mon rêve aigu plein de lueurs²⁶³⁶

succède une rêverie poétique d'épanchement autorisant plusieurs variations :

Tous les oiseaux sont morts
Le soleil s'est crevé
Le sang coule
Dans l'eau où ses yeux se noyaient²⁶³⁷
L'or du soleil crevé coule et son flot nous mène²⁶³⁸

²⁶³¹ *Ibid.*

²⁶³² Anne Clancier, « Le visage et la voix dans la poésie », in Annie Gutmann et Pierre Sullivan (sous dir.), *Le Visage et la Voix, colloque de Cerisy-la-Salle, juillet 2002*, coll. « Explorations psychanalytiques », Cerisy, Press Editions, 2004, p. 228.

²⁶³³ Le verbe *percer* est issu du latin populaire **pertusiare* (trouer), formé à partir du participe *pertusus* issu de *tundere* (frapper, broyer).

²⁶³⁴ Michel Collot, *Horizon de Reverdy, op. cit.*, p. 137.

²⁶³⁵ *Ibid.*, p. 20-21.

²⁶³⁶ « Le cœur soudain », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 344.

²⁶³⁷ « Un tas de gens », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 161.

²⁶³⁸ « Au saut du rêve », *Cale sèche, Main d'œuvre*, p. 484.

Plus ambigu, plus riche de significations figurées dont la moindre n'est pas celle qui a trait à l'énigme qu'il s'agit de résoudre, enjeu de toute la poésie reverdyenne face au réel, le percement connote l'effort, la volonté d'aller au-delà des apparences :

[...] l'esprit mal assujéti se réveille toujours face au matin qu'il va falloir percer au milieu des gargouilles vivantes²⁶³⁹.

Et les rayons de mon regard percent l'orage²⁶⁴⁰

et symbolise, par une signification qui suggère un dépassement des limites, un mouvement hors de soi qui trouve dans l'art un plein accomplissement :

Il est [...] peu légitime de vouloir rendre tout plus vivant en accentuant le côté vulgaire des choses. N'est-ce pas retomber dans le pitoyable défaut des naturalistes — ces aveugles butés sur la barrière noire qui les séparait du réel ? Mais Delteil est chargé d'autres dons, il percera à jour cette barrière, il sautera le pas sur le versant de la lumière. Je prédis alors à Joseph Delteil des luttes d'un bel héroïsme²⁶⁴¹.

Mais, chassé de l'Etat, le poète s'était vengé en envahissant l'Univers²⁶⁴².

Le percement qui incarne ainsi une lutte contre l'inertie du réel, d'autant plus épuisante qu'elle est entravée par l'invincible spatialité des êtres et de la réalité :

Seul il irait au fond du jour crever la toile
Mais son ventre est trop lourd
Quand son esprit monte la tête reste basse²⁶⁴³

donne lieu à des transpositions sur le monde, comme pour la lumière — parfois représentée sous le forme de « clous »²⁶⁴⁴ — affranchie de la tyrannie du lieu, qui peut dès lors relayer cette fonction d'élucidation :

Quand les vitres de leurs lueurs percent la nuit²⁶⁴⁵
Aucune lumière ne perce²⁶⁴⁶
La lumière perce²⁶⁴⁷
Et la lumière troue le mur deux fois²⁶⁴⁸

S'il en va de même pour les sons :

Le cri des oiseaux d'or qui perce les vallées²⁶⁴⁹
Le bruit a percé le silence²⁶⁵⁰

²⁶³⁹ *Maison hantée, Risques et périls*, p. 136.

²⁶⁴⁰ *Les Amants réguliers, Risques et périls*, p. 54.

²⁶⁴¹ « "Jeanne d'Arc", de Joseph Delteil » (paru dans *Les Feuilles libres* n° 40, mai-juin 1925), *Nord-Sud, Self-defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, p. 218.

²⁶⁴² « Poésie à part échec au poète », *Cette émotion appelée poésie, écrits sur la poésie (1932-1960)*, p. 99.

²⁶⁴³ « Art moderne retouché », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 167.

²⁶⁴⁴ « Excédent de rigueur », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 133.

²⁶⁴⁵ « On peut bien mieux », *La Guitare endormie, Plupart du temps*, p. 290.

²⁶⁴⁶ « Un tas de gens », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 160.

²⁶⁴⁷ « L'insaisissable », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 264.

²⁶⁴⁸ « Le cercle ténébreux », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 287.

²⁶⁴⁹ « Tournant du val », *Grande nature, Main d'œuvre*, p. 36.

d'autres types de figuration du percement possèdent au contraire un aspect plus anthropomorphe et tendent, en entrant en résonance avec les occurrences d'emploi de ce verbe au sens figuré, à incarner une part du psychisme du sujet :

En entrant le bouton pressé allume les murs et les glaces percent de chaque côté le bloc qui se multiplie et s'étend²⁶⁵¹

La locomotive avait une
grosse lanterne rouge sur le ventre
et un œil vert

Elle allait bientôt percer la nuit
qui se posait²⁶⁵²

Garder le plein de vie qui crève la barrière²⁶⁵³

Ce soir la pointe du kiosque crève le toit, le verre²⁶⁵⁴.

Ou bien encore le sel de la passion sourde
qui vous dévore

Qui brûle le creux de vos mains
Qui perce les plans du soleil²⁶⁵⁵

Les anthropomorphismes révèlent ainsi un mécanisme de déplacement réciproque du sujet vers un paysage imaginaire dont il s'approprie intimement les éléments. Pour Mireille Loubeyre, « Reverdy intériorise le monde extérieur comme pour mieux s'affirmer face à lui »²⁶⁵⁶, par un redéploiement de son être qui ignore toute unité ou toute soumission au lieu corporel. Ce travail poétique qui déréalise le paysage en le soumettant à la conscience, en le faisant signifier à la manière d'un espace intime qui ne serait régi que par les lois de la pensée, prépare un véritable « paysage-émotion », représentation poétique spécifique d'un sujet de plus en plus immatériel.

²⁶⁵⁰ « Orage », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 188.

²⁶⁵¹ *Période hors-texte, La Peau de l'homme*, p. 157.

²⁶⁵² *Le Voleur de Talan*, p. 51.

²⁶⁵³ « Cascade », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 353.

²⁶⁵⁴ « La voie dans la ville », *Flaques de verre*, p. 55.

²⁶⁵⁵ « Et maintenant », *Bois vert, Main d'œuvre*, p. 531.

²⁶⁵⁶ Mireille Loubeyre, *Physique de l'image chez Pierre Reverdy, op. cit.*, p. 153.

3./ Un paysage-émotion

La peur glisse dans le décor
La nuit pousse un soupir et
meurt²⁶⁵⁷

Le rapprochement de « l'espace circulaire, celui du monde concret » et de « l'espace intime où jou(ai)ent notre imagination et nos sentiments »²⁶⁵⁸ peut conduire à une expression purement paysagère du moi aussi sûrement que l'émotion, lorsqu'elle « déborde le sujet », « échappe à la représentation, et ne peut prendre forme qu'en investissant une matière, qui est à la fois celle du corps, celle du monde et celle des mots »²⁶⁵⁹. Les lieux du paysage imaginaire reverdyen auraient ainsi vocation à incarner cet « espace du dedans » jusqu'à décorporifier, pour ainsi dire, le sujet.

Pour en décrire les traits, nous reprendrons le concept de matière-émotion, né d'un aphorisme de René Char et à partir duquel Michel Collot a élaboré une théorie de la poésie moderne, et ceci à l'issue d'une réflexion qui nous a permis d'observer comment la « personnification des éléments du décor »²⁶⁶⁰ correspond chez Reverdy à une expression des émotions souvent proche de ce « corps spacieux » théorisé par Jean-Luc Nancy et Steven Wispur mais de plus en plus dépersonnalisée. Elle revêt volontiers chez le poète l'aspect de paysages spécifiques, encore que la matière n'y soit pas totalement absente comme on le verra à propos des espaces dits d'enlèvement ou de pureté, qui justifie cette approche plus particulière.

Le travail poétique par lequel s'opère cette cristallisation spatiale des affects conduit le poète à inventer toute une géographie pour la plier à son imaginaire²⁶⁶¹ : de là non seulement des éléments paysagers récurrents, aux significations sourdes, mais aussi des jeux d'échos entre la conscience et les lieux où elle y semble pour ainsi dire transcrite. Il en résulte un effet général de porosité entre le sujet et un monde qui en constitue parfois l'incarnation.

²⁶⁵⁷ « Pendant la nuit », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 174.

²⁶⁵⁸ René Char, *Aromates chasseurs, Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Pléiade » n° 308, 1983, p. 507, cit. par Michel Collot, *La Matière-émotion, op. cit.*, p. 3.

²⁶⁵⁹ Michel Collot, *Ibid.*, p. 2-3.

²⁶⁶⁰ Michel Collot, « Le lyrisme de la réalité », *Europe, op. cit.*, p. 37. Repris dans *La Matière-émotion, op. cit.*, p. 209.

²⁶⁶¹ Julien Lanoë souligne ainsi, à propos de *Risques et périls*, combien « la réussite la plus complète de Reverdy dans le domaine du style, c'est d'avoir sorti de l'abstraction et imagé ces appellations ingrates et informes des sentiments qui accablent l'homme et sont autour de lui ce qu'il y a de plus vivant, de plus concret et de plus terrible : " Les yeux louches de la platitude affleurent prudemment... les pieds sordides du malheur... le brouillard des mesquines pensées... l'écran des lâchetés... la peau des mains sans dons... le parapet de la conscience fragile... les perches de l'amitié... les sous-bois de la honte... Les roues caoutchoutées du bonheur... les labyrinthes de la souffrance... etc... " Peu de poètes ont usé ainsi sans effort d'un langage aussi direct et aussi dru » (Julien Lanoë, « *Sources du vent ; Pierres blanches ; Risques et périls* par Pierre Reverdy », art. cit., p. 813-814).

8.3.1./ Une expression géographique du moi.

Nous savons que l'œuvre de Reverdy questionne les lieux que l'emprise du sujet sur le monde fait naître ; c'est une des raisons pour lesquelles son écriture cultive toute une dimension exploratoire qui façonne ses paysages imaginaires et explique par exemple la profusion de voies de passage dans ses poésies²⁶⁶². Cette géographie spécifique, qui se prête à une description quasi-taxinomique, n'en est pas moins chargée affectivement et correspond à une propension de l'auteur à rendre concrète, sous la forme d'images, sa vision de la création artistique²⁶⁶³ qu'il concevait volontiers comme une gageure, avec ses luttes mais aussi ses renoncements.

Pour Andrew Rothwell, les trois poèmes qui composent *Les Jockeys camouflés* constituent une véritable traduction quasi-onirique, une vaste métaphore filée des polémiques esthétiques de l'époque et de leurs enjeux pour l'auteur. Les poèmes, où les courses de chevaux symbolisent le monde de l'art, et dont les vainqueurs sont souvent ceux qui recherchent un succès commode mais méprisables aux dépens des vrais artistes²⁶⁶⁴, seraient donc une vaste allégorie des querelles ayant opposé Reverdy à certains de ses contemporains et du jugement qu'il portait sur la situation littéraire de l'époque. Cette figuration originale, parce qu'elle comporte plusieurs échos dans d'autres poèmes, traduit par là-même une prédilection pour la métamorphose des sentiments en images concrètes, comme pour mieux les personnaliser.

L'incipit de *La Liberté des mers* reprend, dans une certaine mesure, cette thématique mais l'oriente davantage vers la lutte individuelle du poète contre le renoncement ou la facilité. Pour Etienne-Alain Hubert, « le moraliste, relayé par le poète, balaie d'un revers de main les prestiges de l'argent et les attraits de la gloire »²⁶⁶⁵. Reverdy n'y fait plus allusion à quiconque mais ne renonce pas à un usage parabolique des images. Une trame métaphorique se dessine peu à peu et réinscrit cette posture éthique dans un cadre paysager, dont l'aspect périlleux est souligné dès la première phrase :

²⁶⁶² Cf. *supra*, chapitre VII, § 7.1.1.

²⁶⁶³ Qu'il exprime volontiers sous la forme de métaphores géographiques, comme lorsqu'il évoque « la découverte d'un nouveau champ de la sensibilité laissé en friche et que notre esprit se propose hardiment de prospecter » (« Pablo Picasso », *Note éternelle du présent*, p. 196-197).

²⁶⁶⁴ « Cependant, d'une manière générale, le rapprochement du monde de l'art et des courses de chevaux permet de mettre en évidence un argument d'ordre éthique : il y a ici une inversion de valeurs, quand la sincérité artistique apparaît comme submergée par un appât du gain et une superficialité qui dégradent l'image de l'avant-garde, menaçant de "brouille[r] le temps" aux yeux de la postérité » (*More generally, though, the equation of art-world with horse-race makes a moral point : there is here an inversion of values, with artistic integrity being submerged by a greed and superficiality which distort the image of the avant-garde, so threatening to 'brouille[r] le temps' in the eyes of posterity*) (Andrew J. Rothwell, « Reverdy's *Les Jockeys camouflés* » : From aesthetic polemic to art poétique », *Pierre Reverdy 1889-1989. Special issue*, edited and with an introduction by Bernard McQuirk, *Nottingham French Studies*, vol. XXVIII, n° 2, autumn 1989, p. 30).

²⁶⁶⁵ *La Liberté des mers, Sable mouvant et autres poèmes*, Paris, Flammarion, 1978. Notes d'Etienne-Alain

Murmures entre les quatre murs aux gouttes de sang des épines, comme en allant cueillir des mûres dans les sentiers gonflés de remords et d'espoir aux risques des pentes peu sûres²⁶⁶⁶.

La création littéraire, retournée sur elle-même, donne lieu à un travail d'écriture qui en réinvente les enjeux sous la forme d'images concrètes, en insistant sur les notions de distance :

Mais je mesure... la distance infinie qui sépare tout ce qui n'a pas encore été dit du peu que l'on est parvenu à passer au laminoir de la littérature [...] ²⁶⁶⁷

et de sélection :

Et les hommes — détachés de l'humanité par la mort comme les grains de sable des rochers par le flot tout aussi inlassable — s'en vont un à un fournir la matière anonyme des vastes étendues de l'éternel oubli²⁶⁶⁸.

Cette dernière comparaison renvoie au réseau métaphorique qui sous-tend en permanence le propos. La mer y devient un gigantesque lieu d'oubli et de dissolution, un « abîme » aussi menaçant que « l'étourdissante marée des grands tirages »²⁶⁶⁹, alors que plusieurs notations concordantes font apparaître des lieux aussi précaires ou isolés que les « pentes peu sûres »²⁶⁷⁰. Ce sont ces « étroites bordures ensoleillées » valorisées de manière ambiguë comme « les plages dorées de la gloire »²⁶⁷¹, qui permettent d'esquisser une sorte de paysage symbolique dont les échos parcourent d'autres poèmes, où les lieux de bord de mer seraient des espaces transitoires, parfois désolés et suggérant l'épuisement :

Abattues les armées défilent sur la plage²⁶⁷²

Ces images contribuent ainsi, comme pour les courses de chevaux des *Jockeys camouflés*, à la formation de scènes allégoriques que l'on trouve développées dans d'autres recueils, avec ces êtres qui tombent dans l'oubli avant de disparaître :

Sur cette plage, où chaque grain de sable est un souvenir imperceptible et inerte, vont et viennent dans une immense gravité, muets et sans aucun détail de forme, des personnages blancs, avec des visages blancs, des corps blancs, des tourments blancs, des remords presque blancs, des idées blanches; et moi qui deviens peu à peu, dans ce tourbillon sans portée, incolore. Une voix qui descend de roche en roche comme une cascade me dit: « Te voilà dans le désert sans ombre et sans fin de l'oubli. Ici, ne pénètre jamais le quadrilatère émouvant d'aucune lettre. Ici, la pensée creuse en elle-même sa propre tombe. Ici, les ailes intérieures déchirent de leurs battements la poitrine où brûle la flamme du départ. Ici, le sens de la solitude est

Hubert, p. 146.

²⁶⁶⁶ « La liberté des mers », *La Liberté des mers*, p. 41.

²⁶⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 43.

²⁶⁶⁹ *Ibid.*

²⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 41.

²⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 43.

²⁶⁷² « La garde monte », *La Guitare endormie, Plupart du temps*, p. 268.

passé du signe à la réalité²⁶⁷³.

et où le « je » poétique, qui apparaît ici subitement par l'irruption du pronom *moi* mettant fin aux répétitions adjectivales, figure de manière assez nette un être qui s'interroge sur ce qu'il laisse au monde. Comme pour mieux ancrer dans l'esprit du lecteur cette quasi-cartographie du destin du poète, Reverdy reprend l'image de la plage au paragraphe suivant et utilise les noms des points cardinaux en y superposant sa vision de l'aventure poétique :

La mer qui borde la plage vers le nord ne bouge pas. Les crêtes de ses vagues sont fermes et immobiles. Là, tous les hommes lourds pourraient marcher aisément sur les flots. A l'est, se lève sur une bande de ciel radieux l'âpreté splendide du désir. Sur l'ouest se couchent les tentatives ridées, toutes les désillusions fumantes, encore mal éteintes, les chagrins malmenés, les désespoirs sans nombre²⁶⁷⁴.

Dans ce paysage intérieur, il n'est pas jusqu'aux « sables mouvants »²⁶⁷⁵ qui se laissent percevoir comme des lieux intermédiaires spécifiques dans un espace symbolique que le titre de *La Liberté des mers* annonce, et dont on trouve un écho dans le dernier poème des *Jockeys camouflés* :

On ne peut pas tout voir
La distance s'étend mollement sous les pieds
C'est la plage le sable mouvant
On n'avance pas
et le temps passe²⁶⁷⁶

Significativement, le sable mouvant, lieu d'enlèvement, dit la difficulté à parcourir « la distance » et rend infiniment ardues les « courses vers l'insaisissable » :

Nous nous redirons nos efforts
Nos courses vers l'insaisissable
Que le roc le plus dur est plus mou que le sable
lorsqu'il faut nous y maintenir²⁶⁷⁷

De là le caractère quelque peu lancinant, manifesté par l'enchaînement des propositions, de mouvements par lesquels ce matériau si meuble présente un aspect menaçant, suggérant des êtres qui s'embourbent peu à peu :

A cette enseigne on logera tous ces cœurs désolés qui flottent au gré du sort et roulent sur le sable ondulé que les lames sournoises caressent dans le fond, lissent et peignent²⁶⁷⁸.

Ce phare qui s'élève, si cruellement rigide dans la nuit, ce télescope si fier d'avoir ramené de la cendre du crépuscule un astre prisonnier, ce siphon de lumière, enfin, qui fait bouillonner l'Océan dans la nuit, attire l'attention de cette troupe en

²⁶⁷³ « Les blancs déserts de l'immortalité de l'âme », *Flaques de verre*, p. 169.

²⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 169-170.

²⁶⁷⁵ « La liberté des mers », *La Liberté des mers*, p. 43.

²⁶⁷⁶ « Piéton », *Les Jockeys camouflés, Plupart du temps*, p. 261.

²⁶⁷⁷ « Nous nous retrouverons le soir... », *Inédit*, in *Centenaire de Pierre Reverdy, op. cit.*, p. 521.

²⁶⁷⁸ « Naufrages sans bouées », *Flaques de verre*, p. 39.

détresse dans les sables mouvants de l'infini²⁶⁷⁹.

Si Reverdy insiste surtout sur la viscosité du sable lorsqu'il est mêlé à l'eau et lui attribue un rôle destructeur :

Tant d'hommes perdus sur la route
Tant de liens brisés entre le cœur et la tête
Tant de navires en perdition
Avec la neige avec le sable
Avec la boue avec la pluie²⁶⁸⁰

il n'en rétablit pas moins, à l'occasion, en jouant sur la fermeté d'un sol desséché, une image positive :

Je marche sur la piste sèche du bonheur
La distance ouverte à son heure²⁶⁸¹

La matière est donc ici étroitement associée aux lieux et permet d'esquisser une véritable cartographie symbolique du moi, où les lieux d'abandon ou d'enlèvement :

Les pieds sordides du malheur vont venir grossir la troupe écœurante qui
s'enlise à la suite de ces tourbillons d'eau gluante²⁶⁸².

s'opposent aux espaces solides, d'une dureté cristalline, que le resserrement de l'assonance en /i:/ oppose dans ces deux vers aux « trottoirs de boue » :

Chassé sur les trottoirs de boue
Loin du cirque limpide qui décline des verres²⁶⁸³

Un poème de *La Guitare endormie* permet de saisir la mise en œuvre de cet imaginaire où la sensation tactile épouse l'émotion. L'image initiale d'une « maison toujours inhabitée » y fait immédiatement naître toute une rêverie de l'accès à un lieu édénique, dominé par une nature accueillante ; le « je » poétique résiste à un arrachement qui finit par s'imposer à l'issue du poème, avec ses trois derniers vers qui en déchirent l'ordonnancement :

J'oublierai tout cela
Je partirai
Mais le chagrin pesant trouvera ma trace quand même²⁶⁸⁴

Tout le poème est gouverné par une sorte de nostalgie éblouie, rendue sensible par la quiétude des constats visuels et la présence d'images de la nature. L'emploi du verbe *être* y est associé à une métrique régulière, dominée par l'octosyllabe et l'alexandrin :

La rive est plus basse que l'eau
Le ciel est plus profond et moins lourd sans nuages
Je crois que les voisins sont assez inquiétants

²⁶⁷⁹ *Maison hantée, Risques et périls*, p. 192.

²⁶⁸⁰ « Le poids des hommes », *Le Chant des morts, Main d'œuvre*, p. 417-418.

²⁶⁸¹ « De la main à la main », *Le Chant des morts, Main d'œuvre*, p. 432.

²⁶⁸² *Maison hantée, Risques et périls*, p. 129.

²⁶⁸³ « À double tour », *Le Chant des morts, Main d'œuvre*, p. 424.

²⁶⁸⁴ « Au bord des champs », *La Guitare endormie, Plupart du temps*, p. 300.

Mais on parle sans peur quand même dans le soir
Et aussi le matin entre les doigts des feuilles²⁶⁸⁵

Le premier vers organise l'accès à ce lieu en suggérant le raffermissement subit d'un « sol qui devient dur », antithèse positive du sable mouvant ou de la boue qui engluent le marcheur. Cette métamorphose est rendue sensible par une structuration métrique particulière qui accole à un alexandrin régulièrement césuré un octosyllabe aux accentuations binaires, constitué quasi exclusivement d'oxytons, faisant ressentir par un net resserrement rythmique le changement de matière que la fin du vers énonce explicitement :

Je croi/se la maison // toujours / inhabitée /// au bord / du sol / qui devient /
dur / et change sa matière²⁶⁸⁶

De tels changements de texture, rappelant combien Reverdy affectionne la netteté et la solidité jusqu'à préconiser un « art dur »²⁶⁸⁷, dessinent un « espace du dedans » qui reflète une trajectoire personnelle, d'autant plus qu'un réseau de lieux particuliers enrichit cette cartographie psychique d'un degré supplémentaire dans l'enlissement et l'échec. Ce sont ces lieux de rebut, spectaculairement transformés en lieux d'amoncellement de déchets dans l'ultime poème de l'auteur :

Je m'étais engagé beaucoup trop loin déjà
Dans les méandres de ce sinistre labyrinthe
Plein de broussailles et d'épines
D'arêtes de poissons
De débris de cantines
D'écailles de chansons
De fabuleux décombres²⁶⁸⁸

et que figurent le plus souvent, de manière plus feutrée, les images concordantes du *talus* ou du *fossé* :

Entre les talus brisés et les ornières
L'air en déroute
Les mains tendues²⁶⁸⁹

Je me rappelle être passé le long des murs et des fossés²⁶⁹⁰

Quand le feu se ranime à l'écorce du bois
près du fossé rempli
du temps perdu
et des échos de voix²⁶⁹¹

mais qui comportent aussi des figurations plus atypiques :

Au rond-point des déconfitures²⁶⁹²

²⁶⁸⁵ *Ibid.*

²⁶⁸⁶ *Ibid.*

²⁶⁸⁷ *Note éternelle du présent*, p. 19.

²⁶⁸⁸ *Sable mouvant*, p. 67-68.

²⁶⁸⁹ « Toutes les têtes », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 320.

²⁶⁹⁰ « Piéton », *Les Jockeys camouflés, Plupart du temps*, p. 264.

²⁶⁹¹ « Corne d'or », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 101.

S'il est naturel que de tels lieux soient destinés à ce que l'on jette ou l'on délaisse :

Je jeterai mon sort vide dans le fossé²⁶⁹³

L'orgueil déficelé jeté dans les rigoles²⁶⁹⁴

ils n'en contribuent pas moins à nourrir un imaginaire extrêmement sensible au gâchis, où l'espace comporte des lieux vierges mais aussi encombrés, parfois positivement connotés :

[...] on cherchait, dans ces boîtes fermées, des objets de valeur, des débris palpitants, encore utilisables pour les doigts, comme en cherchant les chiffonniers, la nuit, dans les poubelles²⁶⁹⁵.

mais le plus souvent dévalorisés à l'extrême :

Je te plains de chercher les débris d'un esprit dispersé dans ces informes tas d'ordures²⁶⁹⁶.

Le soleil crachait partout et même sur les tas d'ordures²⁶⁹⁷

Et toutes les rumeurs qui sourdent dans ma tête

En loques dans les épines du matin²⁶⁹⁸

Reverdy projette ainsi son vécu le plus intime, ses interrogations les plus insistantes, sous la forme de paysages spécifiques que la matière — et en l'occurrence la matière la moins noble qui soit — contribue à former. L'écriture poétique lui permet de présenter ces lieux de rebut comme destinés à l'abandon de projets voués à l'échec, de tentatives qui avortent, dessinant en cela de manière un peu plus nette un espace imaginaire purement intérieur, conflictuel, mais cohérent :

Non loin de là passe la voie ferrée qu'une barrière de bois à moitié détruite sépare mal des champs arides et des rues de la ville — car il y a tout de même une ville. Il faut qu'il y ait une ville pour déverser une telle quantité de détritus innommables dans les champs²⁶⁹⁹.

Cet « espace du dedans », manifestement dominé par l'idée de la destinée, reproduit dans ses configurations tout un imaginaire de l'effort et de la hantise de l'échec. Le « je » poétique traduit ainsi une « remontée à l'intérieur de soi » en réinventant le monde comme l'expression d'une « épreuve initiatique »²⁷⁰⁰ qu'il pérennise, avec ses lieux de passage impliquant l'accès à « ce pays toujours promis et sans cesse refusé »²⁷⁰¹, et ses « crevasses du doute »²⁷⁰², ces « labyrinthes de la souffrance »²⁷⁰³, ces « digues [...] du devoir »²⁷⁰⁴ ou ce

²⁶⁹² « De la main à la main », *Le Chant des morts, Main d'œuvre*, p. 432.

²⁶⁹³ « Cœur à la roue », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 372.

²⁶⁹⁴ « Il a la tête pleine d'or... », *Le Chant des morts, Main d'œuvre*, p. 402.

²⁶⁹⁵ « Une aventure méthodique », *Note éternelle du présent*, p. 74-75.

²⁶⁹⁶ *La Poésie reine du vide et l'art mordu, Risques et périls*, p. 24.

²⁶⁹⁷ *Maison hantée, Risques et périls*, p. 153.

²⁶⁹⁸ « L'amour du monde », *Le Chant des morts, Main d'œuvre*, p. 437.

²⁶⁹⁹ *La Peau de l'homme*, p. 48.

²⁷⁰⁰ Claude Benoît, « *Risques et périls* : la tentation du Voyage », art. cit., p. 264-265.

²⁷⁰¹ *Maison hantée, Risques et périls*, p. 132.

²⁷⁰² « Attente », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 351.

« parapet de la conscience fragile »²⁷⁰⁵ qui semblent préserver l'individu en deçà de la « lande pelée de la folie »²⁷⁰⁶, disant dans leur pluralité toute la complexité d'une pensée de l'identité problématique du sujet.

8.3.2./ Quelques émotions incarnées par des lieux.

Cette poétique d'un moi respatialisé, que sous-tend une éthique personnelle exigeante, conduit Reverdy à soumettre ses paysages imaginaires aux représentations concrètes d'états d'âme qu'il y situe, à partir de choix opérés parmi « ces figures élémentaires, la mer, l'océan, les glaciers, le vent, le feu, la nuit, le jour, le ciel, ses nuages, ses astres, et en faire non pas la substance d'un métaphore rebattue, mais la trame d'un langage où elles sont tissées consubstantiellement au mal-être, à la douleur comme aux reflets ou à la joie du poète »²⁷⁰⁷.

Dans un tel « espace du dedans », le découragement, la lâcheté ou la peur induisent un ensemble de figurations particulières parmi lesquelles Gérard Bocholier repère les nombreuses occurrences de tremblement. « Cette lâcheté, écrit-il, prend les formes les plus diverses dans les poèmes, se modelant sur les paysages, interrompant les échappées ou les marches volontaires, se matérialisant dans les éléments naturels comme l'eau qui " tremble au moindre bruit ", les " peupliers qui tremblent d'une crainte pareille ", ou encore " les bêtes craintives " »²⁷⁰⁸. Si la peur appartient en effet pleinement à l'univers poétique reverdyen et à cet imaginaire du parcours risqué :

Avec la peur d'aller trop près
Du ravin noir où tout s'efface²⁷⁰⁹

jusqu'à y être littéralement figurée comme un être immatériel :

La peur cachée sort par moments de la nuit noire²⁷¹⁰.
Derrière c'est la peur qui pousse
Tout le monde est pressé²⁷¹¹

le sujet poétique projette aussi une inquiétude permanente dans des tremblements affectant la terre²⁷¹², la montagne²⁷¹³, l'air²⁷¹⁴, la maison²⁷¹⁵, la porte²⁷¹⁶, la glace²⁷¹⁷, les toits²⁷¹⁸, les cloisons²⁷¹⁹, que de brusques allitérations en /r/ rendent parfois si perceptibles :

²⁷⁰³ *Maison hantée, Risques et périls*, p. 135.

²⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 149.

²⁷⁰⁵ *Ibid.*, p. 130.

²⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 131.

²⁷⁰⁷ François Chapon, Préface de *Main d'œuvre*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2000, p. IV.

²⁷⁰⁸ Gérard Bocholier, « Une musique d'ombre », art. cit., p. 30.

²⁷⁰⁹ « Pointe », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 190.

²⁷¹⁰ « Au bord des terres », *Flaques de verre*, p. 109.

²⁷¹¹ « Souffle d'ouest », *Grande nature, Main d'œuvre*, p. 11.

²⁷¹² « Les mouvements à l'horizon », *Étoiles peintes, Plupart du temps*, p. 313.

²⁷¹³ « Sans tourner la tête », *Poèmes publiés en revue (1919-1920)*, in *Au Soleil du plafond et autres poèmes*, Paris, Flammarion, 1980, p. 41.

L'espace plein et blanc soutient le ciel qui penche
L'eau tremble au moindre bruit²⁷²⁰

et qui saisissent simultanément le sujet et le paysage, suggérant une porosité totale de l'un à l'autre :

C'est chaque fois un nouveau mystère
Le rideau et la conscience tremblent
Qu'y a-t-il derrière²⁷²¹

Cette dernière atteint son degré maximal lorsqu'« on ne peut pas distinguer le tableau de l'état d'âme », effet produit pour Antoine Fongaro dans le poème « Son de cloche » où « la fusion du sujet (et) de l'objet, de l'esprit et de la matière, du poète et du poème, est totale »²⁷²². Un mouvement de tremblement apparaît dans les deux vers :

Le vent passe en chantant
Et les arbres frissonnent²⁷²³

mais si « le frisson végétal prolonge l'humanisation du décor », il laisse déceler pour Maurice Delcroix une « projection de l'appréhension humaine », et « la vibration qu'une vision globalisante attribue, fût-ce conventionnellement, à l'arbre tout entier [...] se prête à manifester comme une confuse angoisse de la nature »²⁷²⁴.

Le tremblement, expression de la peur ou de l'angoisse²⁷²⁵, se prête particulièrement bien à cette représentation des émotions par le paysage. Une tresse d'images se constitue peu à peu à partir d'êtres saisis d'effroi ou de crainte, représentés par leurs mains :

Je vais passer devant l'ennemi, redoutable plus que la pluie, plus que le froid. Il dort et ma main tremble²⁷²⁶.

Les mains tremblantes dans la nuit vont en avant²⁷²⁷

La flamme qui me guide va mourir
C'est une précieuse bougie
Mes doigts tremblent
Le vent pourrait me faire tomber²⁷²⁸

²⁷¹⁴ « Couvre-feu », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 224, « La croix de l'ombre », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 157.

²⁷¹⁵ « Orage », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 188.

²⁷¹⁶ « Couloir », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 222.

²⁷¹⁷ « Abîme », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 178, « Saison tremblante », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 157.

²⁷¹⁸ « Réclame », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 165.

²⁷¹⁹ « La terre tourne », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 192.

²⁷²⁰ « Tous les rivages », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 263.

²⁷²¹ « Autres jockeys, alcooliques », *Les Jockeys camouflés, Plupart du temps*, p. 255.

²⁷²² Antoine Fongaro, « La poétique de Pierre Reverdy », art. cit., p. 285.

²⁷²³ « Son de cloche », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 184.

²⁷²⁴ Maurice Delcroix, « "Son de cloche", un poème de Pierre Reverdy », *Cahiers d'analyse textuelle*, Liège, n° 17, 1975, p. 51-52.

²⁷²⁵ Le verbe *trembler* possède une étymologie commune avec le verbe *craindre*, issu comme lui du latin *tremere* (trembler).

²⁷²⁶ « Hôtels », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 33.

²⁷²⁷ « Entreprise », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 149.

²⁷²⁸ « Fraîches couleurs », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 172.

La peur de perdre
de jouer son sort au moindre bruit
La main toujours tremblante au bord de la ruine²⁷²⁹

leurs lèvres, leur yeux :

Les lèvres tremblent.
Tout ce qui peut mentir va arriver²⁷³⁰.
Des ronds de faces blêmes
Le rouge de la peur
Les paupières qui tremblent²⁷³¹

ou dans leur ensemble :

Je m'acheminai seul vers le mystère que j'allais enfin connaître
En tremblant je gagnai du chemin
Bientôt je m'arrêtai de peur²⁷³²

et se noue d'autant plus facilement aux multiples représentations d'arbres mus par un
tremblement :

Au coin les arbres tremblent
Le vent timide passe
L'eau se ride sans bruit²⁷³³
Sur la terre inclinée
Un arbre tremble²⁷³⁴
les bords de l'horizon
où tremblent les cyprès²⁷³⁵
Et les peupliers qu'on ne voit pas
Tremblent d'une crainte pareille²⁷³⁶

que ceux-ci sont aisément désignés, comme les êtres, par métonymie :

Tout le long de la route les feuilles trembleront
Peut-être à cause de la pluie²⁷³⁷
Les fleurs s'illuminaient alors de chaque couleur déjà connue. Et les feuilles
tremblaient²⁷³⁸.
Le bal est un tourbillon, et le vent sort pour secouer les branches qui
tremblent un moment dans un nuage²⁷³⁹.

La peur, ainsi objectivée, est dissociée de ce qui la motive mais n'en apparaît que plus
irraisonnée, prégnante, au point de caractériser pour de nombreux critiques l'univers mental
des poésies de Reverdy. Les nombreuses figurations végétales — parmi lesquelles Reverdy

²⁷²⁹ « La vie m'entraîne », *Le Chant des morts, Main d'œuvre*, p. 452.

²⁷³⁰ « L'élan normal », *Flaques de verre*, p. 45.

²⁷³¹ « Les éclairs », *Cœur de chêne, Plupart du temps*, p. 331.

²⁷³² « Au saut du rêve », *Cale sèche, Main d'œuvre*, p. 485.

²⁷³³ « Les vides du printemps », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 79.

²⁷³⁴ « Air », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 186.

²⁷³⁵ « Solitude », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 87.

²⁷³⁶ « Paysage stable », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 117.

²⁷³⁷ « Tourbillons de la mémoire », *Cale sèche, Main d'œuvre*, p. 468.

²⁷³⁸ « Sans savoir où », *La Balle au bond, Main d'œuvre*, p. 61.

²⁷³⁹ « Joies d'été », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 83.

utilise précisément, à deux reprises, le tremble²⁷⁴⁰ — trouvent là une raison d'être, justifiant les rapprochements entre de tels signifiés et ce tremblement :

L'aube, comme le mur lézardé des variations barométriques et de la fièvre, agite derrière la forêt le tremblement juvénile de ses doigts²⁷⁴¹.

De temps en temps il faut avertir l'aveugle blond, tremblant dans ses feuilles, et qui oublie [...] ²⁷⁴²

Ces images d'arbres ou de feuillages contribuent par une présence familière, continue, à propager au sein du paysage comme le symptôme d'une inquiétude essentielle, diffuse, obsédante, difficile à taire ou à dissiper, et qui de ce fait se laisse difficilement enfermer dans un lieu donné. Il en va tout autrement de la soif d'absolu, du besoin de pureté qui trouvent facilement à s'incarner dans des lieux nettement différenciés et isolés dans leur altérité.

« Tout le long de sa vie de poète, observe Mortimer Guiney, Reverdy a été hanté par certaines polarités — "soleil-ténèbres", "haine-bonheur", "cœur-esprit", etc. »²⁷⁴³. Ces oppositions créent pour l'auteur un équilibre d'ensemble qui les justifie sur le plan esthétique et favorisent l'apport, au sein du paysage imaginaire, d'ajouts antithétiques à certains réseaux de lieux.

L'« espace du dedans » reverdyen inclut ainsi des lieux imaginaires parfaits, empreints d'absolu dans leurs caractéristiques visuelles ou sensorielles extrêmes, auquel il est facile d'opposer non seulement les lieux encombrés, propres au rejet de détrit, dont nous saisissons à présent le rôle poétique, mais aussi les paysages où s'exprime une certaine volupté. Il arrive d'ailleurs que l'addition de notations exprimant la sensualité soit liée à un certain désordre :

Des bras charnus et des fourrures s'entremêlent dans le gras de l'atmosphère. Qui chante au dehors ?²⁷⁴⁴

Si, pour dire l'appétit des sens, Reverdy recourt ailleurs à une métaphore culinaire :

Quand, à peine plus loin, la colline gonflée et dorée, fumante et parfumée vient de sortir du four [...] ²⁷⁴⁵

il caractérise au contraire d'autres lieux par une dureté, une compacité dépourvue d'attraits qui n'est pas sans rappeler la vision que Reverdy avait lui-même de son œuvre, qu'il jugeait

²⁷⁴⁰ V. *Maison hantée, Risques et périls*, p. 203 et « Chacun sa part », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 48.

²⁷⁴¹ « Vitesse des mots », *Flaques de verre*, p. 158.

²⁷⁴² « La porte à portée », *Flaques de verre*, p. 167.

²⁷⁴³ Mortimer Guiney, *La Poésie de Pierre Reverdy*, Genève, Georg, 1966, p. 67.

²⁷⁴⁴ « Au coin de l'air », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 145.

²⁷⁴⁵ *Maison hantée, Risques et périls*, p. 141.

« obscure, fermée, dure, extrêmement réticente »²⁷⁴⁶, opposant au sujet l'absence de reflets d'un espace auquel « on se heurte » :

Aux lames des boulevards bruyants tout à coup dans la paix, le calme, la
nuit dure, massive et transparente sans reflets.
C'est là qu'on se heurte²⁷⁴⁷.

Ces lieux purs, antithétiques aux espaces de corruption, demeurent mystérieux en raison d'une quasi-stérilité sensorielle. Pour les caractériser, Reverdy fait volontiers référence à la viduité :

L'amour la liberté dans le ciel trop vide²⁷⁴⁸
Une voix sans timbre qui chante
Dans le vide où fondent les mots
La neige ne peut plus ni monter ni descendre
Parce qu'il n'y a plus ni de bas ni de haut²⁷⁴⁹

ou au silence :

J'ai passé des ponts et des couloirs
Sur les quais la poussière m'aveugla
Plus loin le silence trop grand me fit peur²⁷⁵⁰
Et pas même le vent ne vient troubler les arbres, animer cette immobilité et
ce silence où ton esprit blessé se relève et tourne²⁷⁵¹.

en soulignant par la reprise de la première phrase en fin de poème combien de tels lieux sont clos sur eux-mêmes :

Il neige sur mon toit et sur les arbres. Le mur et le jardin sont blancs, le
sentier noir et la maison s'est écroulée sans bruit. Il neige²⁷⁵².

Deux des poèmes cités en exemple associent ces lieux à la neige, cette « neige incandescente »²⁷⁵³ à laquelle Reverdy attribue naturellement une grande pureté :

Le port débarque des flots de monde et des flocons
La neige pure sur les balcons²⁷⁵⁴

Une telle valeur correspond à une représentation collective de la neige, qui « dans ses qualificatifs sacrés étonne par la force de ses clichés : immaculée, vierge, purificatrice, elle est

²⁷⁴⁶ Lettre-préface pour « L'Œuvre poétique de Pierre Reverdy », par Emma Stojkovic (1951), *Cette émotion appelée poésie*, p. 217.

²⁷⁴⁷ « Cristal », *Flaques de verre*, p. 45.

²⁷⁴⁸ « Outre mesure », *Le Chant des morts, Main d'œuvre*, p. 434.

²⁷⁴⁹ « Bonne chance », *Poèmes de circonstance, in Sable mouvant, Au soleil du plafond, La Liberté des mers* suivi de *Cette émotion appelée poésie et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2001, p. 84.

²⁷⁵⁰ « Les vides du printemps », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 79.

²⁷⁵¹ « La parole », *La Balle au bond, Main d'œuvre*, p. 67.

²⁷⁵² « Souffle », *La Liberté des mers*, p. 48. L'effet de fermeture était encore plus apparent dans le premier état — versifié — de ce poème initialement prévu pour *Le Cadran quadrillé*, avec la réduplication, en clausule, du premier vers.

²⁷⁵³ « Sous le vent plus dur », *Le Chant des morts, Main d'œuvre*, p. 430.

²⁷⁵⁴ « Pêcheurs d'étoiles », *Grande nature, Main d'œuvre*, p. 16.

donc associée à la blancheur, à l'éblouissement »²⁷⁵⁵. Cependant, ce ne sont pas tant les qualités sensibles de la matière neigeuse que Reverdy mobilise ici que l'éloignement, l'altérité profonde ou l'inhumanité que l'on prête aux espaces enneigés, souvent élevés, hostiles. Pour Gilbert Durand, « le désert de neige, comme tous les déserts, est farouche résistance purificatrice aux séductions de la terre »²⁷⁵⁶. Nous retrouvons ainsi la fonction oppositionnelle de cet « absolu de vide et de silence »²⁷⁵⁷ qui prend parfois la forme voisine du glacier :

Il y a un glacier
partout où l'on voudrait aller²⁷⁵⁸

et qui chez Reverdy confère aux espaces enneigés l'aspect de lieux spécifiques, incarnant un idéal de pureté inaccessible, repoussant le sujet en deçà de leur domaine :

Et il y a pourtant d'autres paysages. Paysage de neige encore pure où les pas n'ont jamais appuyé leur sceau déshonorant²⁷⁵⁹.

Élasticité, souplesse du corps et de l'esprit. Passer d'une température à l'autre sans aucune difficulté, du chaud au froid sans transition apparente, changer de position et de lieu du haut en bas. Des sommets les plus élevés — la neige, la glace, la lumière aveuglante — aux fonds les plus bas, le feu sourd, la lave, l'obscurité. Eh bien ! ce n'est pas toujours l'esprit qui est le plus souple, mais la sensibilité²⁷⁶⁰.

Ce matin j'ouvre mes fenêtres sur la blancheur vierge d'une forte gelée. On ne peut pas rester dans son lit devant tant d'éclat de lumière. [...] Mais cette campagne glacée si propre dans son linge neuf, si nette et si claire me repousse tout à coup sous les couvertures. Elle est tout de même trop hostile²⁷⁶¹.

Les réflexions personnelles consignées par Reverdy dans *Le Livre de mon bord* éclairent ainsi la richesse d'un imaginaire naturellement porté à construire tout un espace mental où les lieux figurent les angoisses ou les aspirations les plus secrètes du poète, et dont *Ferraille*, avec ses innombrables notations évoquant un monde pour ainsi dire torturé, constitue une expression paroxystique. L'« espace du dedans » reverdyen, avec ses zones noires et ses phénomènes d'invasion, ses rivages, sa végétation profuse ou ses sommets, concrétise sous la forme de paysages spécifiques les émotions les plus intimes du poète.

²⁷⁵⁵ Philippe Vadrot, « La neige dans tous ses états : un métissage d'imaginaires de la glisse et de la forme », *Ethnographiques*, n° 10, juin 2006 [en ligne]. <http://www.ethnographiques.org/2006/Vadrot.html> (consulté le 28.04.2010).

²⁷⁵⁶ Gilbert Durand, « Psychanalyse de la neige », *Mercure de France*, août 1953, repris dans *Champs de l'imaginaire. Textes réunis par Danièle Chauvin*, Ellug, Grenoble, 1996, p. 18.

²⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 15.

²⁷⁵⁸ Poème-Dédidace sur *Poèmes en prose*, 1915. *Pierre Reverdy 1889-1989*. Special issue, edited and with an introduction by Bernard McGuirk, *Nottingham French Studies*, vol. XXVIII, n° 2, autumn 1989, p. 125.

²⁷⁵⁹ *La Poésie reine du vide et l'art mordu, Risques et périls*, p. 27.

²⁷⁶⁰ *Le Livre de mon bord*, p. 198.

²⁷⁶¹ *Le Livre de mon bord*, p. 165.

Le « je » poétique reverdyen, inéluctablement séparé d'un réel dont il ne parvient pas à vaincre l'altérité, constatant amèrement que « ce n'est pas le même sang qui coule dans ton corps, tes bras et tes jambes raidis et dans les arbres et dans l'air »²⁷⁶², s'affranchit de cette situation à partir de l'exploration d'un espace du dedans où se multiplient les investigations imaginaires, où la conscience, la mémoire, les affects, voire les idées esthétiques ou morales, sont autant de puissants leviers pour une imagination désireuse d'en traduire les forces en termes spatiaux.

L'écriture poétique de Reverdy échafaude ainsi des espaces que le moi investit, qu'il enrichit de ses propres apports mémoriels, qu'il amende d'inquiétantes parts d'ombre sous la forme de zones noires, et auxquels il attribue des traits humains comme pour les asservir à l'expression de son identité la plus intime. Il en résulte une véritable expression géographique du moi, aboutissant à la création de « paysages-émotion », avec leurs réseaux de lieux spécifiques et appropriés — amas de végétations, rivages étroits, zones d'enlèvement ou sols fermes, lieux encombrés, fossés, espaces purifiés en hauteur, enneigés — qui manifestent une intériorisation complète du réel.

Cette porosité totale de l'être et de la réalité — « idéalisme intégral, incurable, qui se déverse sur les êtres et les choses, qui prête à chacun une inflexion de notre voix intime »²⁷⁶³ pour Emma Stojkovic, dissocie l'existence du lieu et ouvre l'écriture poétique à l'invention de modes d'êtres différents dont elle est elle-même porteuse dans sa matérialité.

²⁷⁶² *La Poésie reine du vide et l'art mordu, Risques et périls*, p. 18.

²⁷⁶³ Emma Stojkovic-Mazzariol, « En marge d'une correspondance », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 89.

Chapitre IX. Les lieux du poème

L'expérience des espaces intérieurs, de leur pluralité, et de leur capacité à délivrer le sujet de toute servitude spatiale est avant tout une expérience des possibilités de l'écriture poétique, de sa capacité à repenser notre relation au monde et, en ce sens, elle attire l'attention non seulement sur l'extrême intériorisation du réel qu'elle permet mais aussi sur la création, à proprement parler, d'un *espace textuel* où le sujet établit plus librement des lieux nouveaux, récuse ceux qui l'asservissent et spatialise différemment son existence.

La théorie reverdyenne de l'image aide à saisir le texte comme tel dans la mesure où elle invite à le concevoir comme le centre d'accomplissement d'une opération quasi-physique sur les choses, là où s'opère le « rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées »²⁷⁶⁴ à la source de l'émotion poétique. De là ce statut attribué au poème, proche de la définition que propose Jean-Marie Gleize lisant Guillevic — « le lieu où, par instants [...] s'accomplissent des intersections »²⁷⁶⁵ — qui le surcharge d'un sens métaphorique intéressant, comme s'il s'agissait d'un espace à part, surajouté au monde, dont les dimensions n'excèdent pas les pensées qui le sous-tendent.

Or, un des enjeux du « combat qui s'instaure entre la graphie et la surface vierge du papier »²⁷⁶⁶ réside justement dans l'invention d'un espace-temps scriptural, matérialisé par la réalité physique du texte littéralement déployé sous nos yeux, entraînant un sujet universalisé à l'intérieur d'un « langage qui devient être »²⁷⁶⁷, un langage qui défait les codes d'accès ou de saisie du monde et réinscrit l'existence dans un procès différent.

Les marques d'un tel processus, recelées par un texte considéré dans son acception la plus étroitement étymologique²⁷⁶⁸, potentialisent la puissance de transformation des pensées ou des émotions les plus intimes en sites imaginaires dans la mesure où elles révèlent comme la présence permanente, inscrite en profondeur, d'un sujet qui recrée un espace propre. Elles contribuent à isoler le poème dans une altérité ambiguë, grâce à des figurations privilégiées, et suggèrent comme la possibilité de vivre ou d'habiter l'écriture.

Dans cet ordre d'idées, le poème, « texte à effet de sujet »²⁷⁶⁹ et donc pourvu de signes internes d'orientation du sujet comme, par exemple, ce « mouvement d'oscillation entre

²⁷⁶⁴ Nord-Sud, *Self-defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, p. 73.

²⁷⁶⁵ Jean-Marie Gleize, *Poésie et figuration*, op. cit., p. 198.

²⁷⁶⁶ Jacques Garelli, *Le Recel et la dispersion*, op. cit., p. 83.

²⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 20.

²⁷⁶⁸ Le substantif *texte* est issu du latin *textus* (enchaînement d'un récit, texte), dont le sens propre renvoie au tissu, à la trame, se rattachant peut-être à une racine indo-européenne **tekht-* exprimant la construction, l'assemblage.

²⁷⁶⁹ Philippe Hamon, « Sujet lyrique et ironie », *Le Sujet lyrique en question*, op. cit., p. 19-21.

intimisme, inspiration et recueillement centripètes d'une part, et dispersion, expiration et effusion d'autre part » qu'incarnent « l'opposition entre la chambre et le carrefour »²⁷⁷⁰ chez Reverdy, devient un espace spécifique, où le sujet déploie un mode d'être et installe ses points d'ancrage, où se nouent, grâce aux jeux de dispositions et d'assemblages dont il est à la fois l'enjeu et le support, de nouveaux lieux.

²⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 21.

1./ Un site de parole

La feuille au papier blanc, neuf sur la palissade. On monte et l'on descend²⁷⁷¹.

L'œuvre poétique, dans la pensée reverdyenne, apparaît nettement comme l'aboutissement d'un effort de torsion ou de remodelage de la réalité²⁷⁷². La poésie réside ainsi dans un ajout décisif opéré sur le réel — « l'empreinte indélébile que l'homme impose aux choses »²⁷⁷³ — qui isole le procès de transformation qui y conduit pour en faire un acte distinct, rare, soustrait à l'écoulement normal du temps. Sans doute cette conception de l'écriture qui invite le poète à « arriver à mettre au clair ce qu'il a de plus inconnu en lui, de plus secret, de plus caché, de plus difficile à déceler, d'unique »²⁷⁷⁴ amène-t-elle la pensée reverdyenne à considérer son aboutissement, faisant de l'œuvre une « chose » nouvelle :

Toute la valeur d'une œuvre est dans la saveur singulière qu'elle inaugure dans la réalité. C'est par là qu'elle prend place, au meilleur rang, parmi les choses de la réalité. Ainsi, et comme par miracle, l'œuvre faite devient une chose réelle, alors que les éléments dont elle est constituée ne le sont pas²⁷⁷⁵.

mais surtout à tenter d'en saisir l'économie, à faire ressentir la spécificité de la création artistique dans son éclosion et son cheminement propres :

Chaque œuvre au bout des doigts est une carte qui se joue²⁷⁷⁶.

Dans cet esprit, le poème, et de manière plus générale le texte littéraire, est le produit d'une dynamique inscrite au cœur d'un « site de parole »²⁷⁷⁷ ; à ce titre, le sujet lyrique semble y fonder comme un espace différencié du réel, un espace qui posséderait ses propres clefs d'accès, ses propres repères, justifiant l'emploi de figurations spécifiques pour en dire la singularité.

9.1.1./ Jeux d'admission et de fermeture.

Dans le poème « Je tenais à tout » de *Grande nature*, le premier vers fait sourdre la voix du sujet lyrique à partir d'un point d'ancrage indéfini et que d'énigmatiques « cloisons » séparent du reste du monde imaginaire :

²⁷⁷¹ « Le livre », *Au Soleil du plafond*, p. 23.

²⁷⁷² « Ce ne sont pas les choses elles-mêmes qui comptent en art, mais la façon dont elles sont modelées » précise Reverdy (« Cette émotion appelée poésie », *Sable mouvant...*, p. 101).

²⁷⁷³ « Circonstances de la poésie », *Sable mouvant...*, p. 119.

²⁷⁷⁴ « Cette émotion appelée poésie », *Sable mouvant...*, p. 98.

²⁷⁷⁵ *Le Livre de mon bord*, p. 105.

²⁷⁷⁶ *Risques et périls*, p. 7.

²⁷⁷⁷ Philippe Hamon, « Sujet lyrique et ironie », art. cit., p. 21.

Dans les cloisons de l'air écoute un bruit de pas²⁷⁷⁸

La solennité de l'alexandrin qui ouvre le poème, l'injonction adressée sur le mode impératif à un allocataire d'avoir à prêter l'oreille disent l'irruption dans un lieu à part, dans des circonstances passagères aussi fugaces que le vol circulaire des oiseaux, comme porteur d'un sens voué à nous échapper :

Les oiseaux tournent sur ma tête
Leurs cercles ne resteront pas²⁷⁷⁹

Sans doute Georges Poulet a-t-il défini la poésie de Reverdy comme « une poésie de cloisons »²⁷⁸⁰, voulant exprimer par là ce que le monde extérieur a d'irréremédiablement insaisissable, inaccessible pour un sujet qui s'enferme dans sa propre conscience. Ce sont ces mêmes cloisons qui obturent l'espace de plusieurs poèmes :

Et puis, dans les couloirs sans fin, dans les champs désolés de la nuit, dans les limites sombres où se heurte l'esprit, les voix imprévues traversent les cloisons [...]²⁷⁸¹

Le souffle à la cloison
La crème des archanges
Et l'écume de l'air
aux buissons embrouillés²⁷⁸²

toutes les cloisons tremblent
dans l'ordre qui attend²⁷⁸³

De là la propension de cette poésie à esquisser, parfois, un lieu réduit, « espace étroit »²⁷⁸⁴ spécifique au sujet lyrique, où ce dernier tente de construire un territoire distinct, dissocié du reste du monde. C'est ce lieu ramassé sur lui-même que plusieurs poèmes installent d'emblée :

A côté, un mouvement léger trouble les murs.
Dans cette chambre bleue, sans porte ni fenêtre, une lampe s'allume nuit et jour²⁷⁸⁵.

et c'est aussi ce lieu que symbolisent à leur manière les poèmes-fenêtres qui jalonnent *La Lucarne ovale* ou l'incipit des *Ardoises du toit*, avec ce glissement initial qui réveille le trait sémantique essentiel du mot *recueil*, à savoir sa fonction d'assemblage, de collecte, issue de l'étymologie²⁷⁸⁶, et qui tend aussi à réserver à chaque poème un domaine propre, un espace d'existence limité :

²⁷⁷⁸ « Je tenais à tout », *Grande nature, Main d'œuvre*, p. 33.

²⁷⁷⁹ *Ibid.*

²⁷⁸⁰ Georges Poulet, *Etudes sur le temps humain, op. cit.*, p. 192.

²⁷⁸¹ « Un homme fini », *La Balle au bond, Main d'œuvre*, p. 50.

²⁷⁸² « Paysage à bêtes », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 95.

²⁷⁸³ « La terre tourne », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 192.

²⁷⁸⁴ « À la limite », *Flaques de verre*, p. 143.

²⁷⁸⁵ « Le pavé de cristal », *Flaques de verre*, p. 35.

²⁷⁸⁶ Le verbe « cueillir », d'où dérive le terme de « recueil », est issu du latin *colligere*, « ramasser »,

Sur chaque ardoise
qui glissait du toit
on
avait écrit
un poème²⁷⁸⁷

Cet espace borné suppose des limites latérales que suggèrent, çà et là, de fugaces notations :

On peut venir de là ou de plus loin
Ce sera toujours pour descendre²⁷⁸⁸

Au coin les arbres tremblent
Le vent timide passe
L'eau se ride sans bruit
Et quelqu'un vient le long du mur
On le poursuit²⁷⁸⁹

Dans les coins, jusqu'aux bords sensibles des murailles, le tranchant menaçant des lames se déploie²⁷⁹⁰.

Dans un poème de *Pierres blanches*, un vers bref rompt subitement une diction que les assonances et le balancement régulier des hexamètres commençaient à ordonner :

Le regard se divise
Il y a des bonds à droite
Des retours sur le tard
Et des trous sous le plâtre
Le ciel plus lourd du soir
On vient²⁷⁹¹

Tout se passe comme si un lieu construit progressivement était subitement ouvert, sur le côté, par l'irruption d'un être énigmatique, mouvement que les trois vers qui suivent, dans un mouvement d'ouverture et d'accueil, viennent conforter :

Les feux s'écartent
Les arbres dans la cour s'espacent
Quatre à quatre²⁷⁹²

De même, dans le poème justement titré " Intérieur ", une brusque mutation phonique à la rime — transformant le /ε/ en /ã/ — suivie d'un écart typographique vers la droite signifie l'ouverture subite du lieu :

Une étincelle à la coupe des mains
Quelques éclats de rire au paravent déteint
Et contre la moulure
Le son mat du verre encore plein
L'ombre entre en coup de vent
Les portes disparaissent²⁷⁹³

« rassembler ».

²⁷⁸⁷ « Sur chaque ardoise... », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 163.

²⁷⁸⁸ « Horizontal et tout est dit », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 154.

²⁷⁸⁹ « Les vides du printemps », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 79.

²⁷⁹⁰ « Morne plaine », *Flaques de verre*, p. 149.

²⁷⁹¹ « Plus pesant », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 317.

²⁷⁹² *Ibid.*

À ces limites latérales parfois transgressées correspond un au-delà du poème, fréquemment figuré par un « fond » :

Mais au fond de l'allée la porte s'est ouverte²⁷⁹⁴

Les nuages au fond cachaient déjà le ciel. Le soleil naissait à l'horizon. Et de l'autre côté les étoiles tombaient une à une dans un fossé couvert²⁷⁹⁵.

Plus tard quand l'ombre se promène
Au fond où se dresse le mur²⁷⁹⁶

que symbolise là aussi un brusque décalage typographique vers la droite, avec un jeu d'assonances en /õ/ dont la profondeur accroît le sentiment d'inquiétude, né de l'évocation de paroles ou des gestes de personnes inconnues :

On parle
Dans le fond
Au pas qui résonne
Un autre répond²⁷⁹⁷

L'instauration d'un lieu du poème répond ainsi à un besoin d'ancrage, à un nécessaire positionnement dont la force semble parfois insurmontable :

Une faible lumière au loin s'allume entre les arbres. Une fenêtre où je ne pourrai pas frapper. Le feu où l'on refuse de me laisser réchauffer. Et je n'ai même pas le droit de m'arrêter. Un mur en face de moi s'est mis à reculer²⁷⁹⁸.

ou qui semble enfermer le « je » poétique dans un cadre spatial auquel il ne peut ou ne veut opposer aucune alternative :

Les yeux glissent
vers un autre endroit
Au carrefour des six routes
L'arrêt de nos pas
On irait plus loin sans doute
Mais on n'ose pas²⁷⁹⁹

de sorte qu'il ne peut évoquer cet au-delà du poème que par une allusion :

Car tout marchait, sauf les animaux, le paysage et moi, qui étais, avec cette statue, plus immobile que l'autre, là-haut, sur le piédestal des nuages²⁸⁰⁰.

Un poème de *Pierres blanches* illustre à lui seul l'altérité du poétique traduit en termes spatiaux. Sous un titre légèrement humoristique, il commence par planter sommairement un décor :

²⁷⁹³ « Intérieur », *Pierres blanches*, *Main d'œuvre*, p. 268.

²⁷⁹⁴ « Je tenais à tout », *Grande nature*, *Main d'œuvre*, p. 33.

²⁷⁹⁵ « Sans savoir où », *La Balle au bond*, *Main d'œuvre*, p. 61.

²⁷⁹⁶ « Lumières », *Sources du vent*, *Main d'œuvre*, p. 202.

²⁷⁹⁷ « Les murs des villes », *Sources du vent*, *Main d'œuvre*, p. 88.

²⁷⁹⁸ « Encore marcher », *La Lucarne ovale*, *Plupart du temps*, p. 91.

²⁷⁹⁹ « Au-delà », *Sources du vent*, *Main d'œuvre*, p. 102.

²⁸⁰⁰ « Plus lourd », *Flaques de verre*, p. 29.

La calme rue du port
Et les bateaux du large²⁸⁰¹

et c'est dans ce décor évasé que le poète, « pendant que d'autres ouvrent leurs livres / Traité de médecine / Arithmétique / Géométrie », semble partir à la recherche d'un lieu d'élection :

Je prends la direction du vent sur l'avenue
Aux armes des allées
De la ville²⁸⁰²

pendant qu'un bateau déverse un flot de voyageurs dans une ville à présent implicitement comparée à quelque créature éventrée, subissant « l'invasion » :

La ville s'est ouverte au flanc
La foule entre²⁸⁰³

En dépit de l'unicité de la scène, deux espaces, matérialisés par deux pratiques différentes de l'écriture, s'y dessinent nettement. L'un, proche du poétique, couvre les sept premiers vers : ceux-ci, irréguliers, parfois décalés vers la droite, souvent brefs, aèrent le texte et en libèrent les images, tandis que le reste du poème, constitué de vers souvent plus longs alignés sur la marge, semble au contraire rabattre l'ensemble dans le quotidien. L'écriture poétique est de ce fait non seulement opposée à l'étude livresque :

Pendant que d'autres ouvrent leurs livres
Traité de médecine
Arithmétique
Géométrie
Les lunettes fermées entre l'œil et la vie²⁸⁰⁴

mais aussi implicitement pensée comme l'élaboration d'un territoire né d'une main qui lutte contre la viduité de la page blanche. Le blanc et le noir, observe Jean-Claude Mathieu, « sont alors moins des substances que des répartitions, des figures distribuées dans l'étendue, qui ensemble configurent un "lieu", qui "aura eu lieu" »²⁸⁰⁵, même si pour Gabriel Bounoure, ce lieu-là est « inhabitable », même si c'est « un lieu vide, une salle des pas perdus, une salle d'attente »²⁸⁰⁶, images qui nous font saisir ce que ce lieu a d'immatériel et en quoi l'accueil qu'il offre au lecteur est fugace, incomplet, réticent.

L'écriture, dont des coordonnées bipolaires régissent le fonctionnement, n'échappe pas à l'espace mais peut rendre ambiguë la perception que nous avons de ce qu'elle installe : l'accès ou les issues des « sites de parole » paraissent alors aussi vrais que ceux d'un lieu matériel, « le pôle discursif d'où émanent les paroles du poème coïncid(ant) [...] avec le lieu

²⁸⁰¹ « L'invasion », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 272.

²⁸⁰² *Ibid.*

²⁸⁰³ *Ibid.*

²⁸⁰⁴ *Ibid.*

²⁸⁰⁵ Jean-Claude Mathieu, *Ecrire, inscrire. Images d'inscriptions, mirages d'écriture*, José Corti, coll. « Les essais », 2010, p. 119.

dont il est question dans le vers »²⁸⁰⁷. Ainsi se crée un jeu équivoque entre « l'avènement du poème comme mise en place d'un espace qui n'est pas de nature phénoménologique mais *ontologique* »²⁸⁰⁸ et, par exemple, les frontières pour ainsi dire physiques de tels lieux que Reverdy dispose dans de nombreux poèmes en prose, prenant soin de clore ces espaces scripturaux après les avoir démasqués. Pour y parvenir, il reprend en fin de poème les expressions par lesquelles celui-ci commence, parfois mot pour mot :

En attendant que l'aube se déride, éclate, devienne blanche et poudrée d'or,
que ce reflet précise, limite aux angles raides, aux lignes droites, et même aux
feuilles frissonnantes, aux arbres qui tremblent encore de froid.

[...]

En attendant que nous soyons tous dans la même blancheur et sans nos
signes distinctifs et nos insignes avec cette seule flamme qui se rallume, cette courte
flamme qui s'élève et que nous ne poursuivons pas.

L'aube éclatante de soleil et de poussière²⁸⁰⁹.

A côté, un mouvement léger trouble les murs.

[...]

Celui qui s'arrête et écoute — celui qui vit tout seul dans la chambre à
côté²⁸¹⁰.

A pied, courant dans le désert des vents brouillés par le plus sombre
caractère, toutes lumières inclinées vers la nuit, les têtes dépouillées des fleurs
sentimentales et des sources d'esprit. Et, dans le coin, cette épaisseur de croûte que
les jours passent à l'usage des mains.

[...]

Avec ceux qui restent perdus dans le désert — la piste désolée, les pierres
vides — les vents brouillés — le caractère sombre et inquiétant²⁸¹¹.

La flamme monte à mesure que le froid s'abaisse sur la nuit.

[...]

Mais jusqu'où poussera la flamme qui monte, ardente et droite, dans la
nuit...²⁸¹²

Quand les gens passent la nuit dans l'allée bleue — la nuit d'hiver. Les
branches bougent contre les murs, contre la haie qui se retranche — la barrière
enchantée dans le gris plus épais — le trou vivant des ombres.

[...]. Et la lumière fixe dans le cadre des lignes — Tous ces gens qui passent
le soir d'hiver dans l'allée bleue et grise qui traverse la nuit²⁸¹³.

étendant parfois le procédé aux textes qu'il intitule des « contes » :

Je ne sais plus rien de ce qui tourne et s'évade à chaque trou du mur ou du
toit.

[...] Celui où le vent emporte tout de ce qui tourne et s'évade à chaque trou
du mur et du toit²⁸¹⁴

²⁸⁰⁶ Gabriel Bounoure, « Notes marginales sur Pierre Reverdy », art. cit., p. 43-44.

²⁸⁰⁷ Steven Wispur, *La poésie du lieu : Segalen, Thoreau, Guillevic, Ponge, op. cit.*, p. 154.

²⁸⁰⁸ Michelle Tran van Khai et Pierre Fédida, « Le lieu de l'oubli dans le poème », art. cit., p. 123.

²⁸⁰⁹ « Chute », *Flaques de verre*, p. 105.

²⁸¹⁰ « Le pavé de cristal », *Flaques de verre*, p. 35.

²⁸¹¹ « Caractère seul », *Flaques de verre*, p. 67.

²⁸¹² « L'âme ardente », *Flaques de verre*, p. 133.

²⁸¹³ « À la limite », *Flaques de verre*, p. 143.

²⁸¹⁴ *Ma pièce, La Peau de l'homme*, p. 181-185.

*D'un bout à l'autre, la ligne s'assouplit et se retire - les landes délavées repliant leurs miroirs et les buissons noircis agitant des images - des gestes indécis et de larges grimaces, loin du ciel [...]*²⁸²³.

Parmi ces indicateurs, on relèvera la nette domination de la préposition *dans*²⁸²⁴, signalant une volonté de diriger le regard vers l'intérieur, du général au plus précis, de la scène au détail saillant²⁸²⁵ :

A côté, un mouvement léger trouble les murs.

Dans cette chambre bleue, sans porte ni fenêtre, une lampe s'allume jour et nuit [...]²⁸²⁶.

Dans les bandes limpides du ciel et les rayons fermés, *dans* les forêts vivantes que le vent soulève et fait tourner, les premières lueurs, les appels des bêtes réveillées [...]²⁸²⁷.

Dans l'hôtel il n'y a que les Tziganes rouges [...]²⁸²⁸

Dans l'abîme doré, rouge, glacé, doré, l'abîme où gîte la douleur, les tourbillons roulants entraînent les bouillons de mon sang *dans* les vases, *dans* les retours de flamme de mon tronc²⁸²⁹.

Si le poète ne saurait mieux donner l'illusion d'un monde qui se crée ou se dévoile au fur et à mesure qu'il se nomme, il l'obtient par le respect de cette vision particularisante, née de l'emprise d'une conscience qui attribue intuitivement du relief au monde et tend à en vaincre le chaos en le restructurant de manière ordonnée. Ainsi, ces sites de paroles apparaissent moins comme des créations *ex nihilo* que comme des préhensions, des processus de saisie visuelle évoquant une acuité normale peu à peu recouvrée, des actions de mise en ordre de réalités qui, initialement, échappent à une conscience confrontée au désordre du monde et désireuse d'en saisir le sens.

Si « presque tous les éléments du monde, bien que captés, ne parviennent pas à s'agréger dans une logique qui assurerait leur cohérence »²⁸³⁰, il n'en demeure pas moins que toute la poésie de Reverdy repose sur les incessantes tentatives, de la part d'un « ordonnateur inquiet »²⁸³¹, de dépasser la fragmentation du monde par une « écriture qui (en) saisit » les éléments, raison pour laquelle les premiers mots du poème procurent souvent l'illusion d'une « référence fiable ». L'impression de parvenir progressivement à un repérage, de dominer un

²⁸²³ « Les images du vent », *Flaques de verre*, p. 135.

²⁸²⁴ Les prépositions *entre* et *derrière*, très fréquentes, jouent un peu le même rôle.

²⁸²⁵ Cette préposition organise à divers degrés le discours poétique initial dans les poèmes suivants : *Le pavé de cristal*, *Poursuite à temps*, *Faux portrait*, *Pièges du vent*, *Compagnon*, *Caractère seul*, *Saison*, *Vers la foi*, *Mélange d'ombres*, *Et s'en aller*, *Recueil de temps*, *L'eau du jour*, *Cristal*, *L'âme et le corps superposés*, *Regard humain*, *Trois étoiles*, *Le vieil apprenti*, *Traquenard d'ombre*, *Murmure des pensées*, *A la limite*, *Droit au corps*, *Vitesse des mots*, *Le fourreau de la bêtise*, *Les bornes de l'oubli*, *Etoile filante*, *La tête pleine de beauté*.

²⁸²⁶ « Le pavé de cristal », *Flaques de verre*, p. 35.

²⁸²⁷ « Faux portrait », *Flaques de verre*, p. 49.

²⁸²⁸ « Saison », *Flaques de verre*, p. 69.

²⁸²⁹ « La tête pleine de beauté », *Flaques de verre*, p. 171.

²⁸³⁰ Jean-Luc Steinmetz, « La plus sobre nécessité », *Europe*, *op. cit.*, p. 53.

désordre résulte aussi de l'utilisation judicieuse du mètre et du rythme, lorsque Reverdy semble peu à peu contrôler une diction qui ouvre le poème de manière quelque peu anarchique. L'exemple le plus connu en est le poème initial de *Sources du vent*, avec sa « poussée du murmure non rythmé du premier vers »²⁸³² auquel succède « l'oscillation régulière 10/12/12 + 8/8/8/8/8 »²⁸³³ et les rimes croisées qui ferment la séquence :

Il y a un terrible gris de poussière dans le temps
Un vent du sud avec de fortes ailes
Les échos sourds de l'eau dans le soir chavirant
Et dans la nuit mouillée qui jaillit du tournant
des voix rugueuses qui se plaignent
Un goût de cendre sur la langue
Un bruit d'orgue dans les sentiers
Le navire du cœur qui tangué
Tous les désastres du métier²⁸³⁴

Le même procédé est utilisé de manière redoublée dans le poème “ La garde monte ”. La poussée initiale y est immédiatement suivie d'un alexandrin cassé :

Ça n'a jamais été l'oncle près du jour écossais
Mais l'homme au chandail vert dans
l'arrière-boutique²⁸³⁵

et s'étiole peu à peu :

Il mange
La pendule ne pense plus à rien
Elle est vide²⁸³⁶

jusqu'à ce qu'un très long verset rétablisse l'impulsion initiale :

Et sur l'asphalte propriété foncière de ce rêveur sans bornes poussent de
vrais animaux et la chair nègre des grandes croisières²⁸³⁷

qui, cette fois, donne lieu à une stabilisation réussie, que le sentiment de possession exclusive d'un territoire délimité — un « carré » ceint de « barrières » — redouble, avec ses alexandrins à rimes plates :

Le vent suit le chemin qui mène à l'horizon
Ce carré est à moi et toute la chanson
Les barrières sont larges au fleuve d'arrosage
Abattues les armées défilent sur la plage²⁸³⁸

²⁸³¹ *Ibid.*

²⁸³² Michel Deguy, « Pour Reverdy », préface de *Sources du vent*, précédé de *La Balle au bond*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1971, p. 11.

²⁸³³ *Ibid.*

²⁸³⁴ « Chemin tournant », *Sources du vent*, *Main d'œuvre*, p. 81.

²⁸³⁵ « La garde monte », *La Guitare endormie*, *Plupart du temps*, p. 268.

²⁸³⁶ *Ibid.*

²⁸³⁷ *Ibid.*

²⁸³⁸ *Ibid.*

Dans “ Bruits au réveil ”, la secousse du premier vers engendre d’abord comme un écho affaibli :

Le teint de lait du panache au moment où se secoue la place
Entre les avenues l’étoile
et les maisons²⁸³⁹

avant que l’ensemble ne se stabilise à partir d’une structure hexamétrique unifiée par ses assonances en /u:/ :

Au lieu de gouttes d’eau c’est le jour qui scintille
et vole tout autour
Le monument s’ébroue
Le matin se soulève et retombe un moment
Puis se brise le jour²⁸⁴⁰

Si l’ouverture d’un poème par un premier vers pour ainsi dire précipité, immédiatement suivi d’un vers d’une régularité rythmique perceptible, évoque comme le choc d’une irruption subite dans un lieu, rapidement maîtrisé :

Le matin allait à peine ouvrir son œil
Sur la route où passaient les hommes gigantesques²⁸⁴¹
Sa main tendue est une coquille où il pleut
Et l’eau sous la gouttière
fait un bruit de métal²⁸⁴²
Mince et froide l’aile du temps s’étire aux traits de la figure
Et l’air au bout du jour vient ajouter à temps
L’écho des plaintes et les murmures²⁸⁴³
Vous ne passerez jamais par cette porte basse
ni l’allée du milieu²⁸⁴⁴
On remettra peut-être enfin la mécanique en marche sous les palmes
Sur la claire cimaise où l’ombre tourne mal²⁸⁴⁵

il arrive aussi qu’un tel procédé soit étendu au poème tout entier ou accentué de manière particulière. Ainsi, le poème “ Du sommet ” s’ouvre sur deux longs versets :

Dans la rue ce sont avec la couleur du sang sous le ciel large et bas les pavés luisants qui remontent
La rue est divisée en cadres blancs où chaque homme marque son pas où la pluie joue aux dames avec les grosses gouttes de l’orage²⁸⁴⁶

subitement interrompus par l’évocation d’un arrêt du temps par un retour vers le passé, mis en évidence par un vaste rejet typographique :

les gouttes de l’été dernier²⁸⁴⁷

²⁸³⁹ « Bruits au réveil », *La Guitare endormie, Plupart du temps*, p. 270.

²⁸⁴⁰ *Ibid.*

²⁸⁴¹ « Droit vers la mort », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 77.

²⁸⁴² « Joueurs », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 204.

²⁸⁴³ « Une chance sur deux d’être compris », *La Guitare endormie, Plupart du temps*, p. 278.

²⁸⁴⁴ « Sa vie contemporaine », *Cœur de chêne, Plupart du temps*, p. 333.

²⁸⁴⁵ « Les battements du cœur », *Ferraille, Main d’œuvre*, p. 368.

²⁸⁴⁶ « Du sommet », *La Guitare endormie, Plupart du temps*, p. 301.

Dès lors, le poème se stabilise définitivement sur des vers pairs, distribués en hétérométrie, regroupés dans leurs décalages typographiques, donnant lieu çà et là à des rimes croisées, comme pour mieux exprimer la domination définitive — par cette « tête (qui) prend le mouvement / et dirige la manivelle / de l'orgue sourd de l'atmosphère » — d'une réalité hétérogène :

Mais là-haut le paysage est balayé par l'air
 Le vent circule dans les veines
 Les artères du grand concert
 La palissade tourne à l'aigre
 Tout devient plus grand vers la mer
 L'espace dans le bas se remplit de maisons
 Le ciel se gonfle de nuages
 Et ma tête circule du centre aux quatre coins
 La planche sur ses ailes
 Ma tête prend le mouvement
 Et dirige la manivelle
 De l'orgue sourd de l'atmosphère
 Qui ronfle là-haut sur les pierres
 Au gré du vent²⁸⁴⁸

Ailleurs, cette stabilisation est sagement retardée et mise en évidence par la typographie, comme c'est le cas dans un poème de *Grande nature* où le désordre initial, caractérisé par l'absence de rime :

Le même oiseau qui bâtissait son nid
 Entre l'échelle et l'arbre
 Le clocher résonnant
 Les voix qui restaient prises entre les deux fenêtres
 Avec les montres suspendues à ces chaînes d'or
 sonnant midi
 Et le bruit des ruisseaux montant jusqu'aux toitures²⁸⁴⁹

mène à une sorte d'oasis matérialisée par quatre hexamètres que la rime en /war/ et le centrage sur la page closent sur eux-mêmes :

Entre les deux trottoirs
 Aux rayons des voitures
 La poussière qui tremble
 Et déjà l'air du soir²⁸⁵⁰

Les effets phoniques concourent ainsi à souligner l'aspect matériel d'un texte de plus en plus perceptible en tant que site, en tant qu'espace propre où le lecteur entre et s'installe. Cette accoutumance à l'univers poétique ainsi dévoilé est parfois pour ainsi dire mimée par la structuration typographique du poème à une échelle macrotextuelle, atténuant peu à peu ses zigzags :

²⁸⁴⁷ *Ibid.*

²⁸⁴⁸ *Ibid.* Apparaissent ainsi successivement quatre octosyllabes, un alexandrin, un octosyllabe, un alexandrin (césure épique), un hexasyllabe, quatre octosyllabes, un tétrasyllabe.

²⁸⁴⁹ « Le nom des ailes », *Grande nature, Main d'œuvre*, p. 19.

²⁸⁵⁰ *Ibid.*

Le feu qui danse
 L'oiseau qui chante
 Le vent qui meurt
 Les vagues de la glace
 Et les flots de rumeur
 Dans l'oreille les cris lointains
 du jour qui passe
 toutes les flammes lasses
 la voix du voyageur
 Toute la poudre au ciel
 Le talon sur la terre
 L'œil fixé sur la route
 Où les pas sont inscrits
 Que le nombre déroule
 Aux noms qui sont partis
 Dans les plis des nuages
 le visage inconnu
 Celui que l'on regarde
 Et qui n'est pas venu²⁸⁵¹

A *contrario*, le poème peut figurer un site inhospitalier, où toute tentative de stabilisation s'avère vaine. Le titre du poème "Espoir de retour" est à cet égard des plus explicites et le texte n'offre aucun de ces effets d'accueil ou d'accoutumance observés précédemment. Entre le geste d'appel initial :

Les mains levées vers un point où gronde une colère robuste²⁸⁵²

et la fuite apaisée qui clôt le poème :

Je suis monté sans efforts vers les plus hauts étages
 Il commençait à neiger doucement²⁸⁵³

les trente vers qui le composent ne comportent quasiment ni rime ni mètre régulier²⁸⁵⁴. Reverdy s'approche ici de « l'orthodoxie vers-libriste »²⁸⁵⁵ qui fait éviter l'une ou l'autre comme autant d'interdits et que Jacques Roubaud opposait à juste titre à la pratique infiniment plus libre du poète, parce qu'elle les admettait parfois. Ici, rien ne s'offre pour retenir le regard :

Le désespoir est singulièrement tenace
 Avec lui on va au fond de tout
 Quel fond
 Le trou sondé n'en vaut pas la peine
 On le voit
 Je suis remonté les bras raidis
 La bouche amère tordue
 Dans la rue j'ai couru comme un fou²⁸⁵⁶

²⁸⁵¹ « Les traits du ciel », », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 90.

²⁸⁵² « Espoir de retour », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 116.

²⁸⁵³ *Ibid.*, p. 117.

²⁸⁵⁴ Seuls les deux vers « Le faible prie / Le pauvre crie » font exception.

²⁸⁵⁵ Jacques Roubaud, *La Vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états récents du vers français*, Paris, Maspero, 1978, p. 126.

²⁸⁵⁶ *Ibid.*, p. 116-117.

et le site de parole ainsi ouvert devient pour ainsi dire un lieu de passage, un espace linéaire ou, si l'on veut, rectiligne, tendu, ouvert, inhabitable pour reprendre l'expression de Gabriel Bounoure, et qu'il est dès lors tentant d'opposer aux figurations plus fermées sur elles-mêmes et plus évocatrices de tels sites.

9.1.3./ Quelques figurations spécifiques du site de parole. Cercles, creux.

Reverdy privilégie volontiers dans sa poésie certains objets fictionnels de forme ronde (tête, œil, soleil, lune, roue, place, lucarne), recourant parfois à l'abstraction (on compte quarante-trois occurrences du substantif *boule*) ou suggérant la centralité. La *place* ou le *carrefour* renvoient ainsi de manière métaphorique au *cœur* ou, de manière plus abstraite, au *milieu* ainsi qu'au *cercle* dont on recense quarante-deux occurrences²⁸⁵⁷ et qui constitue comme une figuration abstraite idéale de la délimitation et de l'assemblage en un lieu donné.

Comme la ligne qui occupe une si grande place dans la poésie reverdyenne, le cercle qui en constitue topologiquement l'antithèse constitue une sorte de figure matricielle mais à la différence d'autres objets fictionnels de forme ronde tels que le disque, il renvoie par son abstraction tout autant à un geste de renfermement ou de sélection qu'à l'idée de courbure ou de rotondité. En ce sens, il imprègne toute la poésie reverdyenne, au même titre que la boucle, l'anneau ou la chaîne, d'une image fondamentale de la clôture que suggéraient déjà les reduplications des premiers aux derniers vers de plusieurs poèmes, les refermant sur eux-mêmes²⁸⁵⁸.

Le poème " Je tenais à tout " de *Grande nature* reprend cette image du cercle — déjà esquissée par la structure métrique en 12/8/8/12 des quatre premiers vers — pour symboliser un lieu :

Les oiseaux tournent sur ma tête
Leurs cercles ne resteront pas²⁸⁵⁹

Or, ce même poème se termine sur une image qui suggère le desserrement de ce lien circulaire qui formait le site de parole, son ouverture finale qui efface le lieu :

Derrière moi sur le pavé
Une chaîne traîne sans bruit²⁸⁶⁰

²⁸⁵⁷ Source : Frantext, A.T.I.L.F., Université de Nancy. Le substantif *circuit* est représenté, quant à lui, dix-neuf fois.

²⁸⁵⁸ « *The last line nearly always seems to close a circle with the finality of the frame of a painting, which reminds us that Cubist paintings always led the eye back into the picture, never outside of it, as the use of linear perspective and cut-off objects did in traditional paintings* » (Presque toujours, le dernier vers referme pour ainsi dire un cercle comme pour la structure close d'une peinture, ce qui nous rappelle les peintres cubistes qui abandonnaient le regard à l'intérieur de l'image et ne le plaçaient jamais à l'extérieur de celle-ci comme c'était le cas pour la perspective linéaire et ses objets représentés sous un angle unique) (Julia Husson, « Pierre Reverdy and the " Poème-Objet " », art. cit., p. 31).

²⁸⁵⁹ « Je tenais à tout », *Grande nature, Main d'œuvre*, p. 33.

Cette image conclusive, dont on trouve d'autres exemples :

Un cri trop répété
Entre l'abîme ouvert
Du cercle relevé²⁸⁶¹

Les cercles lumineux qui fermaient le tonneau du monde se défont
Et l'air plus chaud qui monte
Soulève le plafond²⁸⁶²

illustre *a contrario* la force suggestive de la figure, aussi sûrement que peuvent le faire, dans un autre registre, ces métaphores :

Un immense chagrin m'enchaîne dans tes boucles
Les boucles de ton cœur
Les boucles de ton front
Je ne pourrai jamais reprendre haleine
Dans ma course à contre courant
Au circuit sans terme des veines²⁸⁶³
Cercle de ma prison²⁸⁶⁴

Le cercle qui entre dans le titre de quatre poèmes, lieu retranché du monde pour Maurice Blanchot pour qui « l'œuvre est le cercle pur où, tandis qu'il écrit, l'auteur s'expose dangereusement à la pression qui exige qu'il écrive, mais aussi s'en protège »²⁸⁶⁵, finit ainsi par apparaître en filigrane sur de nombreuses images comme pour mieux les isoler et suggérer la création d'un lieu spécifique. Ainsi en est-il de la conjonction de l'image d'un « paon (qui) fait la roue » et « d'étoiles (qui) tournent » pour une scène nocturne :

Tremblantes les minutes brillent au bout des branches
Le paon noir de la nuit plein d'orgueil fait la roue
Les étoiles tournent et regardent²⁸⁶⁶

ou de la structure concentrique des quatrains à rimes embrassées du poème liminaire de *Ferraille*, où le lecteur est pour ainsi dire retenu au bord de quelque site intime :

Il ne faut pas aller plus loin²⁸⁶⁷

qu'une métaphore particulièrement expressive rapproche d'un lieu secret, profond, cerné de bords circulaires :

Il faut plonger la main aux racines du cœur
Et mes doigts maladroits brisent les bords du vase²⁸⁶⁸

²⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 34.

²⁸⁶¹ « Naufrage », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 182.

²⁸⁶² « Plus d'atmosphère », *La Guitare endormie, Plupart du temps*, p. 276.

²⁸⁶³ « Ni feu ni flamme », *Le Chant des morts, Main d'œuvre*, p. 421.

²⁸⁶⁴ « Dans ce désert », *Bois vert, Main d'œuvre*, p. 529.

²⁸⁶⁵ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, [1^{ère} éd. Gallimard, 1955], coll. « Idées », Gallimard, n° 155, 1978, p. 53.

²⁸⁶⁶ « Un tas de gens », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 160.

²⁸⁶⁷ « Le cœur tournant », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 327.

²⁸⁶⁸ *Ibid.*

L'image du cercle dont nous avons souligné, à l'appui des analyses de Gérard Bocholier et de Jean Pierrot, l'étroite parenté avec la structuration spatiale propre à Reverdy²⁸⁶⁹ tend ainsi à déborder sa valeur métaphorique ou simplement figurative et à imprégner la matière textuelle elle-même qu'elle transforme en site. Reverdy rapproche d'ailleurs souvent l'image du cercle et celle de la lampe, évoquant parfois le disque lumineux que celle-ci produit sous l'abat-jour et sur la feuille de papier, suggérant la délimitation d'un monde en miniature :

Pour la nuit, c'est le cercle des visages nus sous l'attraction des sortilèges de la lampe²⁸⁷⁰.

Les mains s'étirent sous la lampe où le papier blanc se déploie, où le tranchant de l'abat-jour coupe les têtes. Dans le seul coin de cette salle où la clarté remue on entend quelquefois la pendule qui bat. Personne n'oserait entrer dans ce silence²⁸⁷¹.

Sur le désert placide du cercle de la lampe²⁸⁷²

Une main avance à travers l'ombre, le rayon, le papier sur la table. C'est pour prendre la lampe, l'arbre au cercle étendu, l'astre chaud qui s'évade²⁸⁷³.

La sélection d'un lieu par circonscription circulaire porte de manière latente d'autres images de délimitation : l'ultime poème de *Ferraille* comporte tout un réseau de signifiés — disque, tournant, roues, montre, œil, pendule — issus de l'image matricielle du cercle qu'une traduction métaphorique assez sombre :

Dans le cercle sans horizon où se lamente la nature²⁸⁷⁴

rapproche de la notion de temps, déjà rendue sensible par le titre et la double allusion à la « montre » et à la « pendule ». Cette conception quasi-carcérale du temps, qui « apparaît sous la forme du retour du même »²⁸⁷⁵ et que l'expression « acier des minutes » traduit parfaitement, fait ressentir le trajet du « je » poétique comme une spirale, un ressassement qui serait aussi, pour ainsi dire, un enfoncement progressif²⁸⁷⁶. De là l'instauration d'un lieu immédiatement bas, inférieur, profond :

²⁸⁶⁹ Cf. *supra*, chapitre II, § 2.1.3.

²⁸⁷⁰ « Enveloppe », *Au soleil du plafond*, p. 32.

²⁸⁷¹ « L'esprit dehors », *La Liberté des mers*, p. 59.

²⁸⁷² « À double tour », *Le Chant des morts, Main d'œuvre*, p. 424.

²⁸⁷³ « Tout dort », *Étoiles peintes, Plupart du temps*, p. 322.

²⁸⁷⁴ « Le temps et moi », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 376.

²⁸⁷⁵ Jacques Audet, « "L'acier des minutes" : le temps dans un poème de Reverdy », art. cit., p. 102.

²⁸⁷⁶ Anthony Rizzuto observe ainsi, à propos de *Ferraille*, que Reverdy utilise volontiers des images qui renvoient à ce qui est souterrain, pour exprimer la condition du poète : « *In addition to "creuse" and "pierre nue" we can look at other metaphors that describe the poet's human condition as subterranean [...]. Whether he is describing his emotions of state of mind, Reverdy uses the images "mine", "vase", "sous-sol", "ravin" (reinforced by the asyndetic repetition of "au fond") to describe his inner decay* » (En sus du verbe "creuser" et de l'expression "pierre nue", la condition du poète nous est aussi traduite à travers d'autres métaphores comme une existence souterraine [...]. S'il assimile ses émotions à des états d'esprit, Reverdy utilise les images de la mine, de la vase, du sous-sol ou du ravin (que potentialise l'emploi répété de l'expression "au fond" en asyndète) pour

Dans le sous-sol le plus secret de ma détresse²⁸⁷⁷

qui évoque un autre type de figuration, tendant à isoler le lieu poétique non en le circonscrivant au moyen d'un geste circulaire mais en le déroband au regard, en suggérant comme un retrait en deçà du monde.

Le poème " Pas plus loin " qui s'ouvre sur l'image d'un *cirque* et tend donc à instaurer par cette délimitation circulaire initiale un site de parole spécifique, accumule des éléments de réalité parcellaires :

Dans le cirque
Les boulevards réduits à presque rien
Des visages blafards
Des coins de rue
Une manche qui flotte²⁸⁷⁸

mais en assure la cohésion par un mouvement descendant :

La pluie descend des toits vernis
Mêlée aux feuilles²⁸⁷⁹

auquel correspond, corrélativement, une ascension :

Et les cris des passants
Montent de branche en branche²⁸⁸⁰

Le site de parole équivaut donc ici à une sorte de lieu en creux, une dépression que d'autres figurations tendent à suggérer. Ce seront, par exemple, ces « têtes » anonymes qui surplombent la scène de bal de " Joies d'été " :

La danse, le soir, parmi les lumières des arbres - ce sont les feuilles - et la foule accouplée tourne entre les trottoirs, les murs et une palissade énorme qui monte se cacher dans l'ombre. Les fenêtres ouvertes sont des trous dans l'air et près du toit des masques se balancent. Têtes blanches, têtes pâles, têtes masquées elles ont l'air de pleurer sur les gens qu'elles regardent²⁸⁸¹.

et qui, un peu plus loin dans le même recueil, indisposent le « je » poétique :

Quelques nids sont tombés et l'on entend des cris qui viennent des fenêtres. C'est là qu'on attend. C'est de là qu'on regarde et qu'on nous surprend. L'affreuse tête qui se balance sur le toit en ricanant !²⁸⁸²

Ce sont aussi ces images de foules qui descendent ou cheminent en contrebas :

Quel monde
La foule descend des toits où brille la trace des pas²⁸⁸³

décrire son désastre intime » (Anthony Rizzuto, « Metaphor in Pierre Reverdy's *Ferraille* », art. cit., p. 327-328.

²⁸⁷⁷ « Le temps et moi », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 376.

²⁸⁷⁸ « Pas plus loin », *Cœur de chêne, Plupart du temps*, p. 338.

²⁸⁷⁹ *Ibid.*

²⁸⁸⁰ *Ibid.*

²⁸⁸¹ « Joies d'été », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 83.

²⁸⁸² « Toujours gêné », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 88.

²⁸⁸³ « Les pas brisés », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 104.

Une bouche édentée bâille — la nuit s'étend — les becs de gaz au fond des
abîmes s'alignent — le chemin nouveau des processions marquées sur les trottoirs
luisants au bord des retraites marines²⁸⁸⁴.

ou plus simplement ce relief particulier, manifesté dès le début de plusieurs poèmes, où
s'instaure une perspective spécifique qui isole le lieu par en dessus :

L'eau plus limpide sur la tête
La route sinueuse en bas²⁸⁸⁵

La marche d'en bas
Sous l'arc de ton dos
Ce souvenir qui me retient plus haut²⁸⁸⁶

et que suggère parfois une disposition typographique spécifique, en descente progressive :

Sur chaque ardoise
 qui glissait du toit
 on
 avait écrit
 un poème²⁸⁸⁷

La tristesse
 l'attente
 le désespoir
La ville lumineuse en haut du rocher blanc²⁸⁸⁸

L'élan
 L'arrêt
 la balance au bout du trajet
 Tout porte à faux
 les mots
 le drapeau²⁸⁸⁹

La métaphore du paysage ou de l'exploration souterraine qui évoque de manière
récurrente dans l'œuvre le travail poétique doit être rapprochée de ces figurations en creux où
se dessine une conception commune du lieu — délimité par un abaissement sélectif — mais
exploitée poétiquement comme s'il s'agissait de traduire une quête à l'intérieur de soi, un
approfondissement — dans un sens quasi-littéral — de notre relation au monde. L'écho s'en
fait sentir jusqu'aux titres de plusieurs poèmes, tels “ Abîme ”, “ En bas ”, “ De haut en bas ”
ou bien encore “ Chute ”, “ Dans le fond ”²⁸⁹⁰ et éclaire ces vers énigmatiques :

Le soir
 Le monde est creux²⁸⁹¹

²⁸⁸⁴ « Au bord des terres », *Flaques de verre*, p. 109.

²⁸⁸⁵ « Après le rêve », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 146.

²⁸⁸⁶ « De côté », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 299.

²⁸⁸⁷ « Sur chaque ardoise... », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 163.

²⁸⁸⁸ « Fausse joie », *Grande nature, Main d'œuvre*, p. 20.

²⁸⁸⁹ « Casaque noire », *Cravates de chanvre, Plupart du temps*, p. 374.

²⁸⁹⁰ « Abîme », « En bas », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 178 et 239 ; « De haut en bas », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 229 ; « Chute », *Flaques de verre*, p. 105 ; « Dans le fond », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 295.

²⁸⁹¹ « L'homme et le temps », *Cœur de chêne, Plupart du temps*, p. 339.

où se révèle comme une propension à penser le lieu comme un espace d'assemblage par attraction vers le bas, les choses étant nécessairement recueillies par le jeu de la gravité dans des creux où « la parole descend » pour y puiser ou y établir quelque vérité :

LA PAROLE DESCEND

Tous les coquelicots ou les lèvres des femmes
reflétés dans le ciel

Il a plu
Les enfants se noient sur le trottoir
Et le flot de la rue
La ville en entonnoir²⁸⁹²

Bien des images familières aux lecteurs de la poésie reverdyenne, comme celles du *ravin*, du *fossé* ou du *sillon* :

L'abat-jour du couchant atténue mon délire
L'heure où je vais plus creux dans le sillon
vivant
A peine ouvert
Sous la trame du ciel qui se déchire
Et l'air plus frais plus dense et plus mouvant²⁸⁹³

ou d'autres plus atypiques comme celle de cet « entonnoir » qui ouvre deux autres textes de *Main d'œuvre*²⁸⁹⁴ imprègnent les poèmes jusqu'à les faire parfois percevoir, au même titre que ceux qu'ils désignent ou évoquent, comme des sites en creux soustraits du monde et du temps. Ces figurations qui établissent une très nette filiation entre la pensée poétique reverdyenne et celle de Guillevic qui rêve d'une lente sédimentation²⁸⁹⁵ s'inscrivent plus largement dans une écriture qui tend à montrer le poème comme un lieu grâce à l'usage intense de titres désignant explicitement quelque site spécifique — chambre, carrefour, route, sentier, couloir — qui en disent la singularité ou l'isolement.

²⁸⁹² « La parole descend », *Sources du vent*, *Main d'œuvre*, p. 91.

²⁸⁹³ « Le sang plus clair », *Sources du vent*, *Main d'œuvre*, p. 93.

²⁸⁹⁴ « Galeries », *Sources du vent*, « Figure », *Plein verre*, *Main d'œuvre*, p. 125 et 385.

²⁸⁹⁵ « L'étier de Carnac m'avait toujours intéressé, intrigué : cette eau quasi-dormante qui, limpide au départ, devenait épaisse et se remplissait d'algues et de bestioles. ça grouillait. D'où venait ce grouillement ? Et puis le poète n'est-il pas l'étier qui reçoit ce qu'il peut du monde et en garde ces petits tas de sel : les poèmes ? » (Eugène Guillevic, *Vivre en poésie*, Stock, 1980, p. 220).

2./ Habiter le texte

Et je dois partir ainsi devant tout le monde et sous le soleil.

Mais je reviens au texte primitif qui disait si bien ce que j'avais découvert sur moi-même²⁸⁹⁶.

Les textes reverdyens, lorsqu'ils revêtent ainsi l'aspect de lieux où se déploient les éléments d'un monde poétique, rapprochent la lecture à laquelle ils se prêtent d'une traversée ou d'un parcours, voire d'une sorte d'exploration qui engendre une temporalité spécifique, différente du « temps du récit »²⁸⁹⁷ narratologique. Si le texte narratif tente de s'inscrire, en dépit de renouvellements expérimentaux, à l'intérieur d'un temps objectif, cette dimension n'existe plus dans le texte poétique, pure émanation du sujet comme l'a montré Käte Hamburger et, à ce titre, porteur d'une « réalité subjective, existentielle », constitutive d'un « champ d'expérience »²⁸⁹⁸ où les données du réel sont résorbées dans le sujet.

Dans ces conditions, le poème apparaît comme un espace à l'intérieur duquel le temps est reformulé, repensé, parfois retenu dans sa marche comme pour appuyer ces images récurrentes de creux ou de retrait, s'opposant ainsi à l'apparent déroulement objectif de la prose où l'espace apparaît au contraire ouvert et fuyant.

9.2.1./ La traversée des textes.

Si les jeux d'écriture qui tendent à faire percevoir le texte comme un lieu spécifique s'appuient naturellement sur la brièveté et l'aspect ramassé des textes poétiques, il n'en va en effet pas de même pour le flux continu de la prose dont la coulée — pour reprendre une image de Reverdy lui-même — se prête mal à toute circonscription et rend impossible cet effet d'isolement ou de retrait du monde propre au poème. L'écriture narrative, moins propice à la densité, rend compte de cette démarche en reproduisant à l'intérieur des textes ces effets d'errance ou de courses infinies qui semblent en traduire l'impossible limitation.

Le texte liminaire qui ouvre le recueil *Risques et Périls* assume pleinement ce parti pris esthétique par une apologie de l'aventure qui s'appuie sur toute une rêverie de la navigation, associée à la recherche du neuf, de l'étrange ou du beau. Reverdy y rejette avant toute chose la banalité du quotidien, la pauvreté d'une vie sans imaginaire, la satisfaction de soi, et manifeste sa hantise du statique, de l'accompli, du médiocre. Le dernier paragraphe qui tend à valoriser, au contraire, la recherche de l'inouï reprend l'image fondamentale de

²⁸⁹⁶ *Période hors-texte, La Peau de l'homme*, p. 156.

²⁸⁹⁷ Gérard Genette, *Figures III, op. cit.*, p. 77 sqq.

²⁸⁹⁸ Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires* [1^{ère} éd. 1977], coll. « Poétique », Seuil, 1986, p. 249-250.

l'absence de limites mais en inverse le fonctionnement : l'écriture est ainsi comparée à une ouverture totale au monde engendrant une sorte d'implosion — la tête du poète devient un « lieu de réunions publiques », un « lieu de rendez-vous et de combat des idées venues on ne sait d'où et des sentiments qui montent du plus profond de l'être »²⁸⁹⁹ — et qui n'admet aucun point d'appui :

Le marcheur est alors entouré d'immenses plaines sans abri ni aucun lieu propice à la halte et au repos²⁹⁰⁰.

Cette thématique de l'illimité imprègne de nombreux contes. L'image de la navigation lui est souvent associée :

Avant de prendre le gouvernail, la plume, la barre du gouvernail, le porte-plume, le pilote regarde l'horizon et se demande sur quel point précis de cette ligne courbe il va diriger son navire²⁹⁰¹.

On allait sans limites sur le fleuve large et tranquille où s'endormait un ciel retrace avec un soin précis²⁹⁰²

et entre en résonance avec « une rédaction confuse, pléthorique, où le lecteur perd vite le fil conducteur, noyé dans la succession des phrases où il peut à peine reprendre souffle »²⁹⁰³. L'absence de repères y procure en effet une sorte de désorientation : le Nord devient, dans le conte *Période hors-texte*, un point d'aimantation essentiel que le narrateur ne retrouve qu'à la fin²⁹⁰⁴. En l'absence de cadres spatio-temporels identifiables, l'enchaînement des séquences égare le lecteur, confronté à « la dégradation [...] des récits, (au) sentiment de fuite en avant d'une matière textuelle qui se dérobe (à lui), perdu dans le labyrinthe des phrases »²⁹⁰⁵.

Plusieurs contes débutent en effet par des « histoires aussitôt brisées »²⁹⁰⁶. *La Peau de l'homme* qui donne son titre au recueil fait mine de débiter sur une scène de départ en mer avant de changer de cadre narratif, non sans humour et avec une brusquerie assumée :

Mais laissons s'éloigner, vers leur destinée hasardeuse et mouvementée, ces joyeux compagnons de l'aventure.

L'action principale d'un roman populaire se passe toujours à Paris.

Nous sommes donc à Paris. La police est sur les dents. Un vol important a été commis au préjudice d'une des plus grandes banques cosmopolites de la capitale²⁹⁰⁷.

Plus loin, le narrateur fait mine de s'être lui-même perdu dans son récit :

²⁸⁹⁹ « La seule planche de salut... », *Risques et périls*, p. 6-7.

²⁹⁰⁰ *Ibid.*, p. 6.

²⁹⁰¹ *La Peau de l'homme*, p. 9.

²⁹⁰² *La Place dangereuse, Risques et périls*, p. 113.

²⁹⁰³ Corinne Bayle, « La dimension sotériologique de l'écriture dans les œuvres en prose de Pierre Reverdy », art. cit., p. 34.

²⁹⁰⁴ « Moi, nu-tête dans l'angle, je scrute le nord ; le corps vers où l'aiguille tourne sans savoir pourquoi ». « Je m'en vais par la porte du Nord » (*Période hors-texte, La Peau de l'homme*, p. 141 et 160).

²⁹⁰⁵ Corinne Bayle, « La dimension sotériologique de l'écriture dans les œuvres en prose de Pierre Reverdy », art. cit., p. 34.

²⁹⁰⁶ *Ibid.*, p. 35.

Je ne sais plus au point où nous en sommes et devant cette glace impressionnante, d'abord parce que c'est une glace d'armoire, ensuite parce qu'elle est si grande qu'elle reflète tout l'univers — si l'on se trouve en présence du critique, de l'homme riche ou de l'auteur de ces lignes lui-même qui s'est quelque peu fourvoyé²⁹⁰⁸.

De la même manière, le conte *L'Imperméable* commence sur une scène de procès d'assises, mise en abyme de l'écriture romanesque pour Etienne-Alain Hubert²⁹⁰⁹, avant de se poursuivre sur une sorte d'errance au cours de laquelle le personnage — qui « (s)'engage dans la rue qui monte »²⁹¹⁰, « titube sur les pavés disjoints »²⁹¹¹, « (s)'attarde dans un coin »²⁹¹², « (se) dégage pour regarder de plus loin »²⁹¹³, s'adapte sans cesse à son environnement. Dans le conte *Au bord de l'ombre*, le lecteur est invité à suivre le héros dans une énigmatique déambulation qui ne prend fin et ne s'explique qu'à l'issue du récit.

L'écriture accentue ce nomadisme essentiel au moyen de procédés spécifiques. Dans *La Peau de l'homme*, le lecteur est ainsi sans cesse invité à « suivre » les personnages²⁹¹⁴, à les « retrouver »²⁹¹⁵, voire à « ne pas perdre un seul instant de vue » le héros²⁹¹⁶. Dans *Période hors-texte*, il suffit que le narrateur évoque « le boulevard désert où (il) passe seul » ou le monde devenu vide, pour que s'enclenche une séquence dans laquelle le paysage semble naître de la parole et du regard, au fur et à mesure du déroulement du trajet :

Et la ville tout à coup s'efface
C'est plus vaste
Les arbres et les monticules sont devenus plus grands
Et net
Tout s'inscrit au tableau du fond
Il n'y a plus qu'à marcher pour connaître un peu la direction²⁹¹⁷

Si plusieurs interventions miment la conduite de ce récit :

Il est temps de partir pour un autre pays²⁹¹⁸.

utilisant parfois le futur de l'indicatif pour mieux faire ressentir son déroulement comme un procès en cours :

Je ne sais pas encore si j'arriverai au bout

²⁹⁰⁷ *La Peau de l'homme*, p. 12.

²⁹⁰⁸ *Ibid.*, p. 35.

²⁹⁰⁹ Notice de « L'imperméable », Notices et notes des *Œuvres complètes*, tome I, Flammarion, coll. « Mille et une pages », 2010, p. 1392.

²⁹¹⁰ *L'Imperméable, La Peau de l'homme*, p. 103.

²⁹¹¹ *Ibid.*, p. 104.

²⁹¹² *Ibid.*, p. 111.

²⁹¹³ *Ibid.*, p. 112.

²⁹¹⁴ *La Peau de l'homme*, p. 23, 49.

²⁹¹⁵ *Ibid.*, p. 17, 37.

²⁹¹⁶ *Ibid.*, p. 62.

²⁹¹⁷ *Période hors-texte, La Peau de l'homme*, p. 158-159.

²⁹¹⁸ *Ibid.*, p. 139.

Avec tout ce qui est resté derrière moi²⁹¹⁹.

d'autres textes, comme si l'écriture narrative pouvait naturellement engendrer un réseau d'images proches de ce qui la constitue, sont gouvernés par une sorte d'isotopie de la course. Ainsi, le début du récit *La Poésie reine du vide et l'art mordu* est constellé d'images de fuites ou de courses éperdues, évoquant par exemple « un paysage à l'envers où je m'étais perdu »²⁹²⁰, « une forme rouge (qui court) le long du mur »²⁹²¹, une « meute de chiens (lancée) à la poursuite (d'un) grand cerf » ou un « lapin peureux fuyant par bonds désordonnés »²⁹²², des « bêtes (qui) sont perdues dans les bois »²⁹²³, un jeune homme qui « se perd dans les labyrinthes »²⁹²⁴ « (a) perdu (s)on centre »²⁹²⁵ ou « (se perdra) entre les bocaux multicolores de cette pharmacie cambriolée »²⁹²⁶.

Une nette impression de cheminement permanent — « course indécise »²⁹²⁷ dans *Le Dialogue secret* — résulte de l'addition de ces procédés. Les contes, qui décrivent souvent les parcours individuels d'êtres à la recherche d'une vérité qui leur échappe — vérité spirituelle pour *Le Dialogue secret* ou *La Conversion*, identité individuelle pour *L'Imperméable*, *Le Buveur solitaire* ou *Période hors texte*, vérité artistique pour *La Poésie reine du vide et l'art mordu* ou *Le Haschischin* — « exaltent la volonté de savoir, de dépasser l'horizon »²⁹²⁸. De là non seulement ce « mimétisme entre le récit troué de vides, les blancs typographiques, la suppression de la ponctuation, les décalages des lignes sur la page et cette absence de réponse à un problème existentiel »²⁹²⁹, mais aussi cette géographie spécifique constituée de rues — pour Corinne Bayle, « l'image du chemin dont on ignore quelle bifurcation prendre est une allégorie de cette méconnaissance »²⁹³⁰ —, d'escaliers, de carrefours, de ponts et, surtout, d'espaces de fuite ou de perdition que la main même du narrateur semble parfois emprunter :

Si je prends si souvent pour confident direct mon silencieux compagnon de voyage, c'est que je me suis aperçu, à certains indices, du danger qu'il y avait à parcourir tout seul cette route monotone et peu sûre²⁹³¹.

Personne ne se plaindra que les hasards sans nombre de la route nous aient, une fois au moins, conduits dans un site plus gai, un peu plus reposant²⁹³².

²⁹¹⁹ *Ibid.*, p. 145.

²⁹²⁰ *La Poésie reine du vide et l'art mordu, Risques et périls*, p. 9.

²⁹²¹ *Ibid.*, p. 10.

²⁹²² *Ibid.*, p. 14.

²⁹²³ *Ibid.*, p. 11.

²⁹²⁴ *Ibid.*

²⁹²⁵ *Ibid.*, p. 12.

²⁹²⁶ *Ibid.*, p. 13-14.

²⁹²⁷ *Le Dialogue secret, La Peau de l'homme*, p. 194.

²⁹²⁸ Corinne Bayle, « La dimension sotériologique de l'écriture dans les œuvres en prose de Pierre Reverdy », art. cit., p. 37.

²⁹²⁹ *Ibid.*, p. 37-38.

²⁹³⁰ *Ibid.*, p. 38.

²⁹³¹ *La Peau de l'homme*, p. 47.

²⁹³² *Ibid.*, p. 53.

dans une traversée qui, épousant naturellement le déroulement du temps, rend souvent l'avancée de ce dernier insensible, alors que la forme brève des poèmes réintroduit comme un effet d'emprise sur celui-ci.

Dans de nombreux poèmes, le sujet lyrique ne traverse plus la matière textuelle mais s'y arrête et semble y infléchir le cours du temps. Sans doute est-ce le fait de l'essence de cet art qui questionne sans cesse le monde, en repense toujours la saisie, comme pour mieux faire pressentir l'imminence d'une révélation jamais obtenue. Parce que la parole poétique reverdyenne est une « parole de l'attente »²⁹³³, les textes qui la constituent ressemblent parfois à des espaces de suspension du temps, ouverts sur on ne sait quoi d'autre. Georges Spyridaki explique ainsi qu'« il ne subsiste plus [...] que ce qui fait allusion à l'imminence toujours en suspens d'un changement décisif : une cloche qui sonne, la tête égarée d'une lampe, des ouvertures par où passent des tuyaux célestes. Et aussi, quelques gestes inachevés ou rageurs signalant notre impuissance à toucher l'absolu »²⁹³⁴.

Ces espaces textuels que l'on dirait parfois de recueillement s'ouvrent souvent sur un ensemble d'énonciations nominales, couvrant plusieurs vers, qui suggèrent la froideur et l'absence de vie, avant qu'un ou plusieurs verbes ne raniment l'ensemble :

La jambe à droite
L'ombre du mort
Le marbre
La table qui s'est inclinée
La nuit recouvre tout de son tapis troué²⁹³⁵

Parfois, la réintroduction du temps dans le monde poétique semble le fait du « je » poétique :

La terre immobile
Et l'été brûlant
Prudence
Des casques protecteurs
J'ai fait mon vêtement
et l'hiver qui s'avance
n'y fait rien²⁹³⁶

Les paroles distribuées au vent
Les perles du collier
et la main sous le gant
Au soir l'étoile tremble
Un œil s'ouvre en passant
Je ne connais personne²⁹³⁷

²⁹³³ Cf. Agnès Laine, *Trois paroles de l'attente*, S. Beckett, M. Duras, P. Reverdy, Thèse de doctorat, Paris X-Nanterre, 1973.

²⁹³⁴ Georges Spyridaki, « Si la poésie moderne... », *Pierre Reverdy 1889-1960*, op. cit., p. 106.

²⁹³⁵ « Sans respirer », *Pierres blanches*, *Main d'œuvre*, p. 291.

²⁹³⁶ « Guerre », *Sources du vent*, *Main d'œuvre*, p. 138.

²⁹³⁷ « Souffle d'ouest », *Grande nature*, *Main d'œuvre*, p. 11.

Au contraire, la brusque disparition des verbes, associée par exemple au surgissement d'alexandrins à rimes plates dans « Dehors », crée un effet de stase et déréalise l'ensemble de la scène qui précède l'irruption d'une « voix » impersonnelle et libre, comme si la poésie germaït subitement des mots :

Il y a aussi des cortèges minces qui passent et vibrent sous l'humidité, entre
la voûte et les flaques glissantes du soir d'été.
Les étoiles remuées au fond de la corbeille.
Les vers luisants piqués aux feuilles de la treille.
Tous les yeux attachés au fil qui coud la nuit.
La route décidée à travers tous les plis.
Et la voix qui va sans qu'on la craigne.
Des passes du veilleur aux gouttes de rosée qui luisent sur la plaine²⁹³⁸.

Le poème « Carrefour » dont le titre implique déjà l'idée d'un temps d'arrêt et d'une sélection commence ainsi par un moment d'éternité qui cherche à échapper à « la cuirasse du temps », que traduisent plusieurs énonciations à l'infinitif s'enchaînant les unes aux autres, reprenant la même rime à trois reprises :

S'arrêter devant le soleil
Après la chute ou le réveil
Quitter la cuirasse du temps
Se reposer sur un nuage blanc
Et boire au cristal transparent
De l'air
De la lumière²⁹³⁹

Comme pour les poèmes précédents, l'apparition du « je » poétique — par la métonymie familière de la main — coïncide avec la réintroduction du temps :

Un rayon sur le bord du verre
Ma main déçue n'attrape rien²⁹⁴⁰

avant que ce même « je » poétique ne rétablisse pleinement, par l'emploi du futur antérieur, une sorte de parcours qui lui soit propre, mais qui laisse l'ensemble en suspens :

Enfin tout seul j'aurai vécu
Jusqu'au dernier matin
Sans qu'un mot m'indiquât quel fut le bon chemin²⁹⁴¹

Le « je » poétique semble ici s'emparer de la matière textuelle et se projeter vers une issue sur laquelle il bute. De là ces clausules particulières où le dernier vers constitue pour

²⁹³⁸ « Dehors », *Flaques de verre*, p. 51.

²⁹³⁹ « Carrefour », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 208.

²⁹⁴⁰ *Ibid.*

²⁹⁴¹ *Ibid.* La première édition des *Ardoises du toit*, dont un fac similé figure en fin du premier volume des *Œuvres complètes*, tome I, coll. « Mille et une pages », Flammarion, 2010, p. 1143 *sqq.*, fait apparaître une version différente. La fin du poème, avec un participe présent dont l'effet suspensif est aussi net, y était plus dépersonnalisée : « Enfin tout seul on a vécu / Le dernier matin / Pas un nom indiquant quel était le chemin ».

ainsi dire un seuil infranchissable, une sorte de butoir linéaire renvoyant à un « ailleurs » du poème, dont le contenu exprime l'apparence :

Quand une étoile bleue là-haut tourne à l'envers²⁹⁴²
Lui doit être loin sur la route²⁹⁴³
Un chemin découvert par où viendra la nuit²⁹⁴⁴
La nuit se meurt à cet endroit
Où l'on a trouvé des limites
Et tout autour est silencieux²⁹⁴⁵

9.2.2./ Traces de la possession des textes : emprises subites et hésitations.

La naissance soudaine de la rime et du mètre dans la prose procure aussi l'illusion d'une emprise quasi-physique de son auteur sur le texte. En y dégageant ainsi des sortes d'îlots versifiés, la voix s'y timbre brusquement au point de sembler vouloir se l'approprier par endroits. Le procédé est déjà à l'œuvre dans certains poèmes en prose de *Flaques de verre* où le vers mesuré apparaît directement, grâce aux alinéas, comme à la fin de “ Faux portrait ”²⁹⁴⁶ ou de “ Mélanges d'ombre ”²⁹⁴⁷, créant dans “ Cristal ” un très bel effet de stase poétique grâce au surgissement d'hexamètres à rimes croisées :

Par la fenêtre bat la neige au détroit fléchissant,
la neige sans dessein
qui colore la ville.
Sur le cœur et la main
la paupière immobile.
Dans ce désordre épanoui dans les mêmes limites que les jours
précédents [...] ²⁹⁴⁸

C'est cependant dans les textes narratifs que le procédé est le plus saisissant. L'émergence de rimes et de rythmes réguliers dans un tissu textuel toujours très dense, façonné de manière à suggérer l'apparition du vers mesuré au cœur de la prose, y fait apparaître des lieux où l'emprise du sujet s'exercerait avec une force accrue en raison de la scansion, que ce soit de manière fugace :

— Les jolis rêves de carton. Mais il y a aussi un autre vent du large. Il claque sur le port, la tête aux dents brisées, dans les couches d'eau, dans les couches d'ombre, quand le souffle puissant des débardeurs s'endort. Des stigmates luisants surveillent le remords²⁹⁴⁹.

²⁹⁴² « Entre deux mondes », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 225.

²⁹⁴³ « Visage », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 230.

²⁹⁴⁴ « Ruban blanc », *La Guitare endormie, Plupart du temps*, p. 274.

²⁹⁴⁵ « Le cercle ténébreux », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 287.

²⁹⁴⁶ « Faux portrait », *Flaques de verre*, p. 49.

²⁹⁴⁷ « Mélanges d'ombre », *Flaques de verre*, p. 77.

²⁹⁴⁸ « Cristal », *Flaques de verre*, p. 89.

²⁹⁴⁹ *Le Dialogue secret, La Peau de l'homme*, p. 192.

ou au contraire avec éclat, comme dans le conte *La Poésie reine du vide et l'art mordu*, paru d'abord en revue en 1926, dont le deuxième paragraphe, dirigeant l'imagination du lecteur vers un « là-bas » différent et merveilleux, est constitué d'octosyllabes à rimes croisées :

On secouait fortement les tapis, là-bas, dès le réveil. Tapis et morceaux de lumière. Entre les bleus du ciel meurtri, la source chaude des paupières, et les boules d'or et les cris, qui se roulaient dans la poussière, sur la grand'route et ses replis, et les roues de l'année dernière. Une forme rouge courait le long du dos du mur et le faisait sourire [...] ²⁹⁵⁰

ou dans différents passages du conte *Maison hantée* :

Comme nous traversions les voies ferrées profondes, le Désespoir et moi, dans la glace et la mer, le cerceau des fruits mûrs sur la coupe du monde, les muscles pectoraux rongés par la douleur, la chair labourée de la nuque aux tendons inférieurs, les spectres des remblais, sous la poudre de fer, nous racontèrent cette histoire ²⁹⁵¹.

Il neige au ventre des troupeaux. La terre change de chemise. Les arbres tendent des rideaux qui courent sous leur tringle grise, d'un bout à l'autre des poteaux ²⁹⁵².

Dans *Flaques de verre*, quelques poèmes dont la parution en revue est contemporaine de la publication des contes sont caractérisés par le même effet de mainmise ostensible du sujet sur la matière textuelle :

Tous ces chemins perdus qui tournaient dans l'aurore. Tous ces feux détachés des bois du firmament. Et tous les rêves morts qui palpitent encore. Tout sera recouvert par les feuilles de plomb, par les rires cuivrés des jours que le temps couve. Puis le feu éternel brûlera ton passé, ton passé qu'une main sacrilège déchire ²⁹⁵³.

Tout entière, la région tourne au fil du cadran — les élans des rayons dorés sous la paupière doublés par le bruit sourd de la vie des rivières et des pentes gardées par des plis remuants — jusqu'aux franges du ciel où fument les prières, dans la campagne grise et les cris du couchant ²⁹⁵⁴.

D'un bout à l'autre, la ligne s'assouplit et se retire — les landes délavées repliant leurs miroirs et les buissons noircis agitant des images — des gestes indécis et de larges grimaces, loin du ciel. Il est à peine l'heure de sortir sous la pluie — les routes sont perdues entre les quatre points et l'air venu de haut et de toutes les sources plane entre les tournants, aux marges des poteaux ²⁹⁵⁵.

Les effets de scansions ne créent pas seulement du relief au sein du texte, comme si le poète avait voulu ajouter par une emphase soudaine un niveau supplémentaire de signifiante, mais traduisent aussi une sorte d'habitation du poème. Les marques de prise de possession — de résolution personnelle pour ainsi dire — qu'ils constituent s'opposent ainsi aux instants de doute, de faiblesse ou d'abandon qui sont caractérisés par un phénomène inverse, lorsque le texte semble s'étioler.

²⁹⁵⁰ *La Poésie reine du vide et l'art mordu*, *Risques et périls*, p. 10.

²⁹⁵¹ *Maison hantée*, *Risques et périls*, p. 133.

²⁹⁵² *Ibid.*, p. 200

²⁹⁵³ « Messenger de la tyrannie », *Flaques de verre*, p. 27.

²⁹⁵⁴ « Poursuite à temps », *Flaques de verre*, p. 43.

²⁹⁵⁵ « Les images du vent », *Flaques de verre*, p. 135.

Dans un poème de *Pierres blanches*, plusieurs pentasyllabes, énoncés depuis le début, s'enchaînent sur une série de vers encore plus brefs, disposés de la sorte :

Des étages à trois
 Sous la ligne basse
 Le verre se casse
 Plus aucun espoir
 Des jours et des nuits
 Les yeux dans la glace
 A peine son âge
 L'avant-dernier soir
 Les nuages
 Les lits
 Les linges
 Mon visage
 La prison
 La cage
 Encore un abri²⁹⁵⁶

Contrairement aux exemples précédents, la voix poétique, ici, se détimbre : à la dispersion typographique des mots correspond un quasi-essoufflement de la diction, et même une sorte de déperdition de la pensée. Cependant, le « je » poétique ne disparaît pas du texte, bien au contraire : la première personne n'apparaît précisément qu'à cet instant-là, par la marque du possessif « *mon visage* » qui donne à ce passage une résonance singulière. Tout se passe comme si le sujet, soudainement embarrassé, prenait conscience de lui-même, évoquait en le touchant un visage comme pour s'assurer de sa réalité physique — l'ordre d'enchaînement des signifiants *nuage*, *lit*, *linge*, *visage* dessine un mouvement centripète — au moment où la pensée divague, glissant comme pour en tester la valeur poétique sur les rapprochements phoniques de signifiants.

Ainsi, l'énonciation de deux éléments de réalité éloignés non seulement sur le plan sémantique comme le voulait Reverdy pour qui le travail poétique s'exerce à partir d'une telle tension mais aussi sur la page, par un artifice typographique :

Les nuages
 Les lits²⁹⁵⁷

provoque le surgissement d'un troisième signifiant qui réunit deux éléments phoniques issus chacun des mots précédents :

Les nuages.....
 Les lits.....
 Les linges²⁹⁵⁸

²⁹⁵⁶ « Sort », *Pierres blanches*, *Main d'œuvre*, p. 259.

²⁹⁵⁷ *Ibid.*

²⁹⁵⁸ *Ibid.*

et qui nimbe l'image du nuage d'un sens poétique supplémentaire, l'associant avec celle de vêtements ou de draps, peut-être mortuaires en raison de la couleur blanche et de l'écho de vers précédents — « plus aucun espoir », « à peine son âge », provoquant ainsi le surgissement d'une signification religieuse. En reproduisant, y compris par un artifice typographique, l'exploration poétique des ressources du langage au sein même du poème, Reverdy imprime au texte un autre type de marque de possession et le fait apparaître comme le lieu d'une épreuve de confrontation au réel et aux mots, qui ne le traduisent qu'imparfaitement, avec ce que cette épreuve comporte de tâtonnements et d'hésitations.

Déjà, dans le poème “ Carrefour ”, l'enchaînement des octosyllabes est subitement interrompu par une hésitation similaire, avec ses à-coups typographiques sur des vers brefs qui défont la trame du texte :

S'arrêter devant le soleil
Après la chute ou le réveil
Quitter la cuirasse du temps
Se reposer sur un nuage blanc
Et boire au cristal transparent
De l'air
De la lumière²⁹⁵⁹

au moment même où la rêverie d'oubli du temps qu'il développait semble avorter, butant sur le retour d'une vision plus familière des choses, affermie par les deux octosyllabes qui suivent :

Un rayon sur le bord du verre
Ma main déçue n'attrape rien²⁹⁶⁰

Cette voix poétique qui se noue, qui hésite, semble parfois balbutier comme dans un rêve :

Sommeil
Tout redescend
Le sol devient glissant et tourne
tourne
On dort tout en marchant
Sommeil
On marche
Il faut marcher pour que la terre tourne tout autour
du soleil
Je voudrais m'arrêter pour boire²⁹⁶¹

transforme par là-même le poème en lieu d'interrogation, lieu de transition pour Jean-Pierre Richard, pour qui, dans maint poème, « tantôt l'élan initial s'arrête sur un constat d'échec, tantôt l'état premier de prostration se dénoue en une timide promesse finale. Si bien que la

²⁹⁵⁹ « Carrefour », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 208.

²⁹⁶⁰ *Ibid.*

²⁹⁶¹ « Piéton », *Les Jockeys camouflés, Plupart du temps*, p. 262-263.

plupart des poèmes reverdiens connaissent, vers les deux tiers ou les trois quarts de leur trajet, un point de retournement et comme une ligne de clivage »²⁹⁶².

Le poème est donc bien perçu comme un espace autre, déréel, que le sujet investit et ajuste à son expérience. C'est sans doute sous ce seul aspect que l'écriture reverdyenne se rapproche des conceptions de Maurice Blanchot : elle évoque un retrait radical par lequel « l'artiste [...] se protégerait du monde où agir est difficile, en s'établissant dans un monde irréel sur lequel il règne souverainement »²⁹⁶³. La double hypallage qui ouvre « Le sang plus clair », confondant le sujet « plus creux » et le « sillon vivant » qui s'ouvre sous ses pas, situe cet espace-là dans une lumière crépusculaire significativement traduite par l'image de l'abat-jour qui renvoie au travail poétique :

L'abat-jour du couchant atténue mon délire
L'heure où je vais plus creux dans le sillon
vivant
A peine ouvert
Sous la trame du ciel qui se déchire
Et l'air plus frais plus dense et plus mouvant
Ce n'est pas le moment de rire²⁹⁶⁴

Là encore, un instant d'hésitation prononcé — matérialisé par une dispersion typographique accrue — trouble le poème :

 Tout le bruit des sources de cristal
 et celui des paroles confuses
 sous le grand arc
 où l'homme se confond
 s'arrête
 Un battement de cœur
 ou de paupière
 dure
 Et l'heure passe un nouveau pas d'un nouveau nom²⁹⁶⁵

La cassure est rendue d'autant plus évidente qu'elle aboutit à une sorte de point d'orgue, sur un trimètre ambigu — la négation *pas* y redouble le verbe *passer*, formant une répétition qui s'enchevêtre avec celle de l'adjectif *nouveau* comme pour simuler un bégaiement — précédant une clause construite à partir d'alexandrins rimés :

 Quand l'or du rêve éveille le dormeur
 Quand la vie du départ coule au sursaut des veines
 Quand le sens des regards a manqué tout le jour
 Si le cœur est trop loin des mots qui se comprennent
 Comment pour revenir prendre un nouveau détour
 Parler
 dans le froid blanc où s'arrêtent les ailes²⁹⁶⁶

²⁹⁶² Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, op. cit., p. 23.

²⁹⁶³ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 53.

²⁹⁶⁴ « Le sang plus clair », *Sources du vent*, *Main d'œuvre*, p. 93.

²⁹⁶⁵ *Ibid.*

²⁹⁶⁶ *Ibid.*

Si le poème est ici le lieu d'une épreuve surmontée, il n'en est plus de même, par exemple, dans "Déroute", au titre si explicite, où tout un mouvement d'errance d'un « je » poétique « lourd épais / Sans espoir et sans ailes »²⁹⁶⁷ est rendu par un texte où se développe une isotopie du brouillé, qui multiplie les sensations troubles : « nombres embrouillés », « lumières louches », « dos mal plaqués », « or sans vertu », « calanques grises ». Tout y échoue : le « vagabondage spatial » s'arrête trop tôt²⁹⁶⁸, les « crimes avortés [...] demeurent impunis »²⁹⁶⁹ (deux échecs s'additionnent dans cette proposition). Tout y paraît insaisissable. Dès le début du poème, les « chansons » sont vouées à demeurer inédites :

Le cœur disque signal ouvert des routes qui bifurquent traînée de ma
douleur secrète sous les voûtes de l'inconnu de l'inédit qui
garde ses chansons²⁹⁷⁰

mais ce sentiment de perte irrémédiable, qu'exprime l'utilisation dans le poème de l'adjectif *perdu* à trois reprises, affecte à peu près tout, y compris, à la fin, le « je » poétique lui-même :

Quand le rôle perdu sèche dans la coulisse²⁹⁷¹
Angle perdu des fonds malsains²⁹⁷²
Je descends lourd épais [...]
Perdu dans le brouillard l'illusion des comètes²⁹⁷³

Surtout, la construction séquentielle du texte ne semble obéir qu'au hasard : le début du poème est caractérisé par une suite de courtes séquences, où les phrases nominales dominent, et aucune régularité métrique ou rimique ne parvient à s'imposer par la suite. L'image du « lavage de la mémoire » (démarrquée de l'expression « lavage de cerveau »), associée au champ lexical de l'eau (pluie, calanques, flotter, brouillard, lavée, eau), traduit une dilution du sujet dans son environnement, dilution que renforcent les allitérations en liquides /l/ qui concluent le poème :

Le long de l'avenue où glisse la rumeur
[...]
la mémoire lavée par l'eau de la défaite
les linges de la peur²⁹⁷⁴

Cette traversée erratique au terme de laquelle le sujet s'est littéralement dissous dans le poème, antithétique aux effets d'appropriation que représentaient les scansions soudaines des textes en prose, révèle à sa manière une appréhension de l'écriture où le texte est pour ainsi dire le lieu d'un possible miracle ou d'une révélation, qu'il faut forcer à naître. La poésie,

²⁹⁶⁷ « Déroute », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 331.

²⁹⁶⁸ *Ibid.*, p. 329.

²⁹⁶⁹ *Ibid.*, p. 330.

²⁹⁷⁰ *Ibid.*, p. 329.

²⁹⁷¹ *Ibid.*, p. 330.

²⁹⁷² *Ibid.*

²⁹⁷³ *Ibid.*, p. 331.

pour Reverdy, incarne « l'être tendu, et constamment, vers la fixation en traits concrets, la résolution en gouttes limpides d'un état diffus et trouble intérieur », d'où ces manifestations de vie du sujet à l'intérieur de ces lieux que sont les poèmes et dont on peut discerner d'autres expressions.

²⁹⁷⁴ *Ibid.*

3./ Modes et lieux d'action

Nous avons chacun nos mesures
que nous ne pouvons pas ou que
nous ne pouvons guère
outrepasser. Cependant la poésie
est toute dans une aspiration à
déborder ces mesures,
immensément²⁹⁷⁵.

Le texte reverdyen, ainsi appréhendé comme l'espace d'une expérience par laquelle le sujet réinvente sa relation au monde et où se défont les liens spatio-temporels qui la constituent, revêt volontiers l'aspect d'une vision singulière du réel — c'est fréquemment celle d'un paysage — parfois fragmentaire, elliptique, allusive ou au contraire pittoresque, profondément expressive, mais dont un élément difficile à définir bouleverse ou perturbe la cohérence d'ensemble. L'écriture poétique manifeste de la sorte une intervention dans le texte, une atteinte décisive au réel, et y déploie parfois une perspective spécifique à partir d'un lieu qui détermine une inflexion majeure.

9.3.1./ Trouées et disjonctions.

Un poème de *Flaques de verre*, intitulé « Tout s'envole », commence ainsi :

La dorure du soleil sur l'œil, sur le cadre, sur les parties faibles de l'appareil
— le rayon qui casse²⁹⁷⁶.

Le premier regard posé — évoqué de manière réflexive par les images de « l'œil » ou de « l'appareil » — n'offre qu'une vision partielle, un peu myope, comme limitée à l'intérieur du « cadre ». L'emploi de phrases nominales concourt à une certaine quiétude induite par la caresse initiale d'un rayon de soleil, effleurant les choses au fur et à mesure, un rayon qui « casse » comme pour dire, en écho au titre, le caractère éphémère de la scène.

Le deuxième paragraphe s'ouvre sur un élargissement subit de cette vision mais n'en prolonge pas moins l'hypothèse initiale, celle d'un ciel qui s'assombrit : l'approche d'un orage est clairement évoquée par l'éclair et le tonnerre. Bien que les verbes soient plus nombreux, le début de ce paragraphe n'en retarde pas moins l'apparition du mouvement à la fin de la première phrase, avec ce « nuage qui éclate ». Le statisme apparent que traduisent les verbes *luire* ou *soutenir*, l'ampleur plus marquée de l'expression, le rythme, régulier jusqu'à suggérer l'alexandrin :

²⁹⁷⁵ *Le Livre de mon bord*, p. 253.

²⁹⁷⁶ « Tout s'envole », *Flaques de verre*, p. 141.

Tout luit / dans les mains bleues // qui soutiennent / le ciel — les mains des
anges — plus longues / que l'éclair // et le fil / du tonnerre — le nuage / qui éclate //
en poussière / d'écume²⁹⁷⁷.

confèrent à l'ensemble une cohésion qui ne se rompt qu'à partir de l'évocation de ce mouvement d'*éclatement*, dont l'impact se ressent sur la phrase suivante :

Le vent n'arrive qu'au moment où la poitrine respire à l'horizon — le vent chargé du bruit des voix perdues, de tout le poids des feuilles et des noms inconnus qui cachent leur orgueil. Et tout est à l'orage — le gris du mur, le fer, la fenêtre basse. Même l'œil fermé à l'air — les ombres qui passent. Alors on court au ressac contre les limites, la terre ferme et la place où tout s'écrase et s'évanouit plus vite²⁹⁷⁸.

Le vent, souffle ubiquitaire dont la valeur déstabilisante circule dans toute l'œuvre reverdyenne²⁹⁷⁹, « arrive » littéralement dans le poème pour y dire l'emport des êtres hors de leurs lieux. « Chargé du bruit des voix perdues », emportant des « noms », laissant passer des « ombres », son irruption ne résulte — la négation relative souligne l'enjeu de cet événement — que de l'apparition d'une poitrine qui respire, élargie à une dimension cosmique, provoquant ainsi une rupture dans la cohésion d'ensemble :

Le vent n'arrive qu'au moment où la poitrine respire à l'horizon — le vent chargé du bruit des voix perdues [...]

Le changement d'échelle survient ici à partir d'un lieu récurrent du poème reverdyen, dissociant la relation du sujet au monde. À la disjonction subie par le texte — les régularités métrico-rythmiques qui précèdent disparaissent subitement — correspond une disjonction spatiale, opérée en un lieu textuel spécifique, avant que la scène ne se résorbe comme à l'issue d'une brève crise au dernier paragraphe. Celui-ci rétablit, en même temps que réapparaissent un rythme octosyllabique et une ébauche de rimes croisées, une relation d'ancrage au sujet au monde, relation nettement affirmée par l'apparition centrale du « je » poétique :

Le ciel est déchiré, l'eau coule sur ma tête — et les toits envolés — les ailes des oiseaux nocturnes effrayés par la tempête²⁹⁸⁰.

Tout se passe comme si le poème devenait ici le lieu d'un phénomène, d'une opération quasi-physique sur un réel, à peine déposé sur la page, et que le sujet qui l'a agencé transmute à un instant donné par la seule magie du langage. Mireille Loubeyre qui évoque ces « jeux de rupture et/ou de concentration » qui « dérangent (...) le cours logique de la parole poétique de Pierre Reverdy et arrachent le discours à l'écoulement linéaire de la prose »²⁹⁸¹ esquisse par là-même une très juste description d'un art dont une des clefs d'accès réside dans la perception du poème comme l'objet d'un travail spécifique sur le monde, le lieu d'une atteinte

²⁹⁷⁷ *Ibid.* Nous ajoutons des indications métrico-rythmiques pour en faciliter la perception.

²⁹⁷⁸ *Ibid.*

²⁹⁷⁹ *Cf. supra*, chapitre III, § 3.3.1.

²⁹⁸⁰ *Ibid.*

banal — l'inquiétude ressentie au voisinage d'un bois dissimulant peut-être « quelqu'un » ou « le vide » — qu'un élément langagier va perturber. Le vers :

²⁹⁸⁵ « Pointe », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 190.

En tombant la nuit s'est fendue²⁹⁸⁶

réinterprète littéralement l'expression *la nuit tombe* et engage une sorte de rêverie où la nuit s'abattra brusquement sur le paysage, tomberait littéralement jusqu'à se briser. Cette incision subite, ce coup porté au poème dont l'écho se prolonge au vers suivant par l'image d'un corps évoquant la commotion subie :

Deux bras sont restés étendus²⁹⁸⁷

provoque comme une translocation, un jeu d'échanges entre l'image d'un ciel nocturne fendu par un éclair et un regard qui persisterait au-delà de la mort. La double hypallage isolée par les vers :

Dans l'ombre un regard fixe
Un éclair éperdu²⁹⁸⁸

et qui croise un regard effrayé à l'idée paradoxale d'un éclair continu parachève un processus interprétatif dominé par un questionnement du réel où l'image initiale est rapprochée de celle de la mort :

Avec la peur d'aller trop près
Du ravin noir où tout s'efface²⁹⁸⁹

De même, dans " Visage ", une rupture métrique cisaille le déroulement régulier des octosyllabes au moment où se dit l'absence de l'allocutaire :

Il ne veut pas que tu t'en ailles
Sur la chaise il n'y a plus qu'un trou
Une forme vague dans l'ombre
Le portrait au fusain dans le coin le plus sombre
Presque rien²⁹⁹⁰

et nous rejette, au fur et à mesure que revient le mètre initial, à l'extérieur de la scène intime que le début du poème avait ébauchée :

Sur le mur quelqu'un passe sa main
Dans les volets le vent se fâche
Tout est fermé jusqu'au matin
Lui doit être loin sur la route²⁹⁹¹

Parfois, de telles trouées sont moins apparentes, aménagées de manière plus feutrée, comme dans " Devant soi " où une première moitié du poème décrit un lent processus extinctif, avant tout grâce au choix du vocabulaire :

²⁹⁸⁶ *Ibid.*

²⁹⁸⁷ *Ibid.*

²⁹⁸⁸ *Ibid.*

²⁹⁸⁹ *Ibid.*

²⁹⁹⁰ « Visage », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 230.

²⁹⁹¹ *Ibid.*

Les dernières étincelles au bout des barres
 Étoiles
 Les trajectoires se dispersent dans les rideaux du ciel
 C'est l'ombre qui traîne
 Le sous-bois est plus sombre
 Il ne fait pas encore nuit
 sur la route
 Les arbres se sont endormis²⁹⁹²

À l'issue de cette avancée progressive vers le sommeil, la trouée est réalisée par un appel suivi d'un passage — comme dans les deux exemples précédents, le choix du vocabulaire suggérant l'irruption est déterminant — qui fait jaillir, là encore, la métaphore d'un « éclair » :

Entre les murs quelqu'un appelle
 et passe
 Un éclair d'hirondelle²⁹⁹³

Ainsi est enclenché ce phénomène final de disjonction où le temps semble s'inverser :

Les roues tournent en remontant²⁹⁹⁴

où les choses semblent disparaître :

Dans l'air où les oiseaux se cachent
 Des noms dans le temps qui s'effacent²⁹⁹⁵

et où ne demeure qu'un questionnement à partir d'une image

Et seul celui qui reste
 Entre les bras levés qui jamais ne se lassent
 En attendant que quelque chose vienne
 On ne sait quoi²⁹⁹⁶

Il est remarquable que *l'éclair*, mot que Reverdy utilise à soixante-sept reprises dans son œuvre poétique et narrative²⁹⁹⁷ et auquel sa poétique accorde une grande valeur métaphorique puisqu'il symbolise à plusieurs reprises la puissance et la brièveté du choc provoqué par le rapprochement de deux images, soit également utilisé dans sa poésie comme l'agent même d'un phénomène de métamorphose. Le recueil *Étoiles peintes* se clôt sur un poème dont le titre rappelle la « nuit fendue » de « Pointe ». S'il s'achève effectivement sur une expression voisine :

Le ciel fendu — le fil descend — l'éclair. Le monde à sa lueur est à peine
 entrevu²⁹⁹⁸.

²⁹⁹² « Devant soi », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 112.

²⁹⁹³ *Ibid.*

²⁹⁹⁴ *Ibid.*

²⁹⁹⁵ *Ibid.*

²⁹⁹⁶ *Ibid.*

²⁹⁹⁷ Source : Frantext, A.T.I.L.F., Université de Nancy.

²⁹⁹⁸ « Ciel ouvert », *Étoiles peintes, Plupart du temps*, p. 326.

celle-ci, qui fait percevoir l'éclair comme une brusque déchirure, ne fait en fait que reprendre l'image initiale d'un *fil descendant* :

Le fil descend. Du haut du ciel le fil descend, lourd droit, noir — descend sur le sommet de la tête nue — la tête du vieillard qui s'arrête²⁹⁹⁹.

qui traverse pour ainsi dire tout le poème et en constitue l'aboutissement, comme si l'éclair libérait brutalement, au propre comme au figuré, une tension croissante : la trouée précédant la résolution de la crise qu'elle provoque ne se forme que progressivement.

Le texte évoque tout d'abord une sorte de tableau caractérisé par l'idée de séparation rationnelle : le vieillard est pour ainsi dire surveillé par un entourage qui l'encercle ; ses pensées n'ont pas encore été envahies par on ne sait quelle « lueur du film » :

Il est dans un jardin bordé de grilles, en cage et le monde est autour. Les autres gens tournent autour, le long des arbres. Le temps est lourd, les yeux, les étincelles éclairent la nuit noire ou la lueur du film — cette lueur qui n'est pas encore dans sa tête³⁰⁰⁰.

À cet instant, à partir du rapprochement opéré entre l'énigmatique « fil [...] lourd, droit, noir » du début, et la « lueur du film », la lourdeur du temps, la noirceur de la nuit ou les étincelles qui suggèrent déjà les éclairs, les évocations d'un orage qui s'annonce vont progressivement se multiplier en même temps que s'exacerbe un phénomène de disjonction. La noirceur de la suie est mêlée à la blancheur du coton :

Un nuage de suie se gonfle, avalanche de coton sans eau [...] ³⁰⁰¹

l'eau s'ajoute à l'huile et à la sueur :

La peau — sous les tiges de feu — ruisselle — et l'eau s'écarte de la masse d'huile qui glisse [...] ³⁰⁰²

et le langage lui-même semble se disloquer par le jeu des répétitions ou des incises :

[...] la maison se gonfle aussi, la poitrine, les arbres se gonflent et la tête est perdue. La peau — sous les tiges de feu — ruisselle — et l'eau s'écarte de la masse d'huile qui glisse, qui joue — les gonds de la plus grande porte qui tourne³⁰⁰³.

Dans ce dernier poème, le processus de trouée/disjonction a été mis en œuvre de manière différente et a été réduit à l'essentiel, avec la « plus grande porte qui tourne » qui pourrait résumer le questionnement métaphysique final. Ici, le poème engage un processus moins ponctuel que graduel, irréversible, qui correspond à un type différent de traitement de la réalité, une réalité non plus disjointe par une intervention décisive mais rendue progressivement méconnaissable, peu à peu réinventée, subvertie.

²⁹⁹⁹ *Ibid.*

³⁰⁰⁰ *Ibid.*

³⁰⁰¹ *Ibid.*

³⁰⁰² *Ibid.*

9.3.2./ Torsions, métamorphoses.

Le dernier texte d'*Étoiles peintes* s'apparente de manière frappante, en raison de plusieurs éléments thématiques communs, avec un poème en prose de *Flaques de verre* où un processus moins incisif est savamment conduit. Dans « L'homme aux étoiles », la ponctuation, à elle seule, rend le déchirement progressif immédiatement visible, fait saisir le texte comme le lieu d'une lente dégradation. La compacité de celui-ci, au premier paragraphe, est littéralement attaquée au paragraphe suivant par l'incise précédée d'un tiret avant que l'usage de tirets multiples, en fin de texte, ne dise son émiettement :

Une lampe dans chaque main. D'un bout de la chaîne aux étoiles. Les fenêtres bleues du matin, le toit verni et l'escalier qui descend plus bas que la toile. Car il y a la mer entre le mur et l'homme et la nuit dépliée qui arrête le bruit. Il y a le bateau blanc qui écarte les lames et l'aile du soleil qui partage le vent.

Mais, surtout, le front troué par les épines, le cœur d'où sort la flamme et les yeux éplorés — le regard frappe au ciel et la porte qui s'ouvre laisse entrevoir l'espace où remuent les formes mortes sur les chemins tracés par un doigt lumineux.

Les arbres du jardin fermé sont sur la grille — les pointes du signal à côté de la mer — les deux battants ouverts sur l'horizon qui grince — le jour lâché — s'évade et piétine les ombres — les hommes — les étoiles tombées sur le revers³⁰⁰⁴.

De même, les effets de rime du premier paragraphe (main/matin, étoiles/toile) sont rapidement neutralisés, comme est vaine l'ébauche de construction argumentative du texte, où l'emploi des conjonctions « car », « mais » et « surtout » ne parvient pas à ordonner de manière logique un discours dont la portée demeure indécidable.

L'expérience langagière que tente le poème, enserrée entre le matin et ses « fenêtres bleues » et « le jour lâché », repose sur une sorte de dépassement des apparences que symbolisent peut-être l'image des lampes qui ouvrent le poème. Les éléments de réalité y sont d'abord soigneusement divisés à l'instar du dernier poème d'*Étoiles peintes* — découpés et juxtaposés devrait-on dire — comme le montre le réseau de signifiés qui parcourt le premier paragraphe, avec ces « lampe(s) dans chaque main », la mer qui sépare le mur et l'homme, la nuit qui « arrête le bruit », le bateau qui « écarte les lames », « l'aile du soleil qui partage le vent ». Ces mêmes éléments sont, à la fin, comme bousculés par la survenue du jour : les « deux battants » des fenêtres sont ouverts, les « étoiles », faute de « chaîne », tombent « sur le revers ». Les verbes *grincer*, *s'évader*, *piétiner*, *tomber* forment un champ sémantique qui souligne le bouleversement de l'ensemble :

Les arbres du jardin fermé sont sur la grille — les pointes du signal à côté de la mer — les deux battants ouverts sur l'horizon qui grince — le jour lâché — s'évade et piétine les ombres — les hommes — les étoiles tombées sur le revers³⁰⁰⁵.

³⁰⁰³ *Ibid.*

³⁰⁰⁴ « L'homme aux étoiles », *Flaques de verre*, p. 139.

³⁰⁰⁵ *Ibid.*

La subversion conduite dans et par le texte s'ordonne autour du paragraphe central et de l'image christique qu'il développe. Là encore, l'inquiétude religieuse affleure, avec l'image de la porte céleste « qui s'ouvre » et « laisse entrevoir l'espace », et que la fin du poème transpose sur la réalité, en une métamorphose rendue perceptible par les échos d'un signifié à l'autre :

Mais, surtout, le front troué par les *épines*, le cœur d'où sort la flamme et les yeux éplorés — le regard frappe au *ciel* et la *porte qui s'ouvre* laisse entrevoir l'espace où remuent les *formes mortes* sur les chemins tracés par un doigt lumineux. Les *arbres* du jardin fermé sont sur la grille — les pointes du signal à côté de la mer — les *deux battants ouverts* sur l'*horizon* qui grince — le jour lâché — s'évade et piétine *les ombres* — les hommes — les étoiles tombées sur le revers³⁰⁰⁶.

Le poème qui demeure le lieu d'un travail sur le réel procède ici moins à une disjonction qu'à une réinterprétation, comme pour « Paysage à bêtes » qui débute sur une série d'hexamètres regroupés deux par deux, exclusivement constitués de groupes nominaux, et dont l'énonciation installe une atmosphère paisible, découlant naturellement du titre, avec une note de religiosité :

Le souffle à la cloison
 La crème des archanges
 Et l'écume de l'air
 aux buissons embrouillés
 les terres pleines d'or
 dans les champs labourés³⁰⁰⁷

La relative quiétude de ce tableau initial est perturbée par un net changement métrique. Un alexandrin y précède trois vers de plus en plus brefs :

La pluie fine à travers les pierres du chemin
 Le coude sec au fond de la traverse
 Et le creux de la main
 La tige morte³⁰⁰⁸

L'image de la « pluie fine » introduit comme un note mélancolique qui se conjugue aux indices de changement de perspective — le « fond de la traverse », le « creux de la main » — et à la sèche désignation de « la tige morte » pour remettre en cause l'harmonie initiale du texte. Une mutation phonique substitue aux sonorités ouvertes des fins de vers en /ɛ/ ou /ã/ les rimes progressivement fermées en /œr/ ou en /ø/ :

Et la face clouée à terre par les pleurs
 Les remords
 Et la sourde rumeur
 Car l'eau gronde à travers le tapis qui ondule
 Des abîmes se cachent sous les feuilles.
 A travers les grands monts
 Ces entailles de feu

³⁰⁰⁶ *Ibid.*

³⁰⁰⁷ « Paysage à bêtes », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 95.

³⁰⁰⁸ *Ibid.*

tandis qu'une brusque dramatisation de la scène — où les larmes remplacent la pluie — impose un changement de ton et de vocabulaire. L'altération de la réalité est rendu perceptible par l'ajout d'éléments qui détruisent le cadre initial : le grondement de l'eau — que met en valeur une première occurrence de verbe d'action — remplace le souffle initial et « l'écume de l'air », des « abîmes » menaçants s'ouvrent, un « tapis qui ondule » dément la stabilité de la scène initiale avec ses « terres pleines d'or / dans les champs labourés ».

La fin du poème parachève la métamorphose en élargissant brusquement la perspective : les « grands arbres » ont remplacé les « buissons embrouillés » ; « tout flambe » et « tout tourne » dans un gigantesque incendie que maintiennent les « entailles de feu », le « soleil », les « rayons » et la « lumière » finale où tout va se résoudre. Les vers forment désormais des phrases complètes ; une dernière proposition s'étend même sur deux vers avant de projeter une dernière image céleste : celle-ci parachève le processus en éclairant subitement le titre du poème d'un sens nouveau, comme si les nuages figuraient désormais des animaux vivants. Il n'est pas jusqu'aux quelques rapprochements lexicaux paradoxaux qui surgissent subitement — la « terre plate » où « tout tourne », les rayons « dressés » qui « pressent » les animaux, ces derniers et « le cirque qui éclate de rire » qui les fait suggérer comme étant eux aussi *dressés*, les « entailles » évoquant par paronomase *in absentia* des *entrailles* renvoyant à l'image finale du « ventre des nuages » — qui ne sollicitent l'imagination par une destruction graduelle de la fonction référentielle du texte, sinon du texte lui-même où d'autres mots sous-jacents émergent :

Ces entailles de feu
Sous les grands arbres où le soleil crève les yeux
Tout flambe dans le cirque qui éclate de rire
Tout tourne sur la terre plate qui chavire
Et les rayons dressés dans l'autre sens
pressent les animaux les marges et les pierres
Le ventre des nuages palpitants
dans la lumière³⁰¹⁰

Ce lent processus de torsion repose, un peu comme pour le Rimbaud des *Illuminations* où « le texte est le lieu d'une représentation [...] », « un mode de figuration archaïque retravaillé »³⁰¹¹, sur une « scène » ici moins soumise à un vertigineux processus de division et de recomposition qu'à un travail de sappe qui, parfois, échoue. C'est notamment le cas lorsque la mise en perspective du paysage par rapport à un « je » poétique qui n'a guère prise sur lui repousse ce dernier à la fin du texte, l'isolant dans son impuissance comme dans « Bascule »

³⁰⁰⁹ *Ibid.*

³⁰¹⁰ *Ibid.*, p. 95-96.

³⁰¹¹ Jean-Marie Gleize, *Poésie et figuration*, op. cit., p.84.

où trois vers brefs disent son naufrage :

Et moi je tombe
Ma raison
glisse³⁰¹²

Dans “ Lendemain ”, l’emploi de l’imparfait de l’indicatif laisse supposer l’intervention d’un événement :

Une ombre était passée ce soir sur le fronton³⁰¹³

grâce auquel seront levés les doutes qui germent dans la conscience du sujet :

Elle restait immobile
Aurait-on pu de loin
Entendre seulement le cri d’une sirène³⁰¹⁴

avant que l’accélération qui menace l’ensemble n’emporte tout :

Et tout ce qui marchait
Sur la terre et dans l’air
Plus vite
Elle s’envolait³⁰¹⁵

mais l’incapacité à saisir la réalité gagne de proche en proche « les gens » et un « je » poétique aussi « inhabile » qu’eux, chassé dès lors d’un espace-temps qu’il n’a pu saisir et métamorphoser :

Il ne restait plus bas
Que les gens inhabiles
Ceux qui les retenaient
Et moi
Regardant la lumière tremblante
La rue qui se laissait aller
Tout seul devant ma vie passée
Et par où commencer le jour qui se présente³⁰¹⁶

Si le vocabulaire de l’effraction et l’image de l’éclair s’accordaient volontiers aux effets de trouées et de disjonctions, ce sont davantage les champs sémantiques du saccage, de la destruction ou de la combustion qui dominent dans ces processus de métamorphoses parfois violentes où affleurent souvent des éléments métapoétiques qui en disent l’essence :

Entre les pierres grises
Le sens plus clair des mots³⁰¹⁷
Je cherche à prendre tous les mots qui sortent un à un
A guider ces éclairs qui glissent sous la brume³⁰¹⁸

³⁰¹² « Bascule », *Sources du vent, Main d’œuvre*, p. 118.

³⁰¹³ « Lendemain », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 181.

³⁰¹⁴ *Ibid.*

³⁰¹⁵ *Ibid.*

³⁰¹⁶ *Ibid.*

³⁰¹⁷ « Toutes les têtes », *Sources du vent, Main d’œuvre*, p. 320.

³⁰¹⁸ « Grand caractère », *Ferraille, Main d’œuvre*, p. 374.

9.3.3./ Synthèses, appropriations.

Lieu de torsion de la réalité, où se manifeste « la difficulté d'apparaître dans la durée » pour un monde à « l'équilibre éphémère », subissant « diffractions (et) contorsions »³⁰¹⁹, le poème est aussi lieu d'assemblage ou de réassemblage de celle-ci à partir d'éléments disparates. Tout se passe comme si le langage parvenait à vaincre la discontinuité initiale du réel, à recoudre les interstices parfois pratiqués dans le texte, comme si l'écriture, réalisant à l'échelle d'un poème cette « reconquête visuelle »³⁰²⁰ qui caractérise, par exemple, la révision par Reverdy des *Ardoises du toit*, parvenait à une synthèse, ou du moins à une jonction de données éparses.

Plusieurs poèmes des *Ardoises du toit* sont ainsi constitués d'éléments puisés dans le réel le plus quotidien — comme le voulait Reverdy qui prétendait « préférer un art qui ne demande à la vie que les éléments de réalité qui lui sont nécessaires et qui, à l'aide de ces éléments et de moyens nouveaux purement artistiques, arrive, en ne copiant rien, en n'imitant rien à créer une œuvre d'art pour elle-même »³⁰²¹ — et réunis pour la charge émotionnelle de l'ensemble. C'est le cas d'« Air » où dans le cadre d'une scène de départ éminemment ambiguë et rythmée par le découpage en brèves séquences d'îles de mots, les choses coagissent sur le registre de la communication muette (l'« oubli » qui ouvre la scène, l'oiseau qui chante seul, les signes des doigts) en raison de la distance désormais invincible (la porte fermée, la terre qui s'incline, la lumière solaire qui inonde l'ensemble, le toit désormais seul visible) :

Oubli
 porte fermée
Sur la terre inclinée
Un arbre tremble
 Et seul
 Un oiseau chante

 Sur le toit
Il n'y a plus de lumière
 Que le soleil

Et les signes que font tes doigts³⁰²²

Le poème « Réclame », qui s'ouvre sur un net morcellement spatial redoublé par une forte dispersion typographique :

Hangar monté
 la porte ouverte

³⁰¹⁹ Olivia-Jeanne Cohen, « Le sens du visible ou l'art du détaché », in Jacques Lardoux (sous dir.), *Pierre Reverdy et l'École de Rochefort*, Presses Universitaires d'Angers, Rennes, 2007, p. 122.

³⁰²⁰ Eliane Formentelli, « Présences du blanc, figures du moins », art. cit., p. 268.

³⁰²¹ Nord-Sud, *Self-defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, p. 45.

³⁰²² « Air », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 186.

Le ciel
 En haut deux mains se sont offertes
Les yeux levés
 Une voix monte³⁰²³

se poursuit quant à lui sur une sorte de cadence, unifiée par les octosyllabes et les assonances, où les éléments du réel sont pris dans un mouvement d'animation que traduit aussi l'alignement du texte sur la marge de gauche, accélérant la diction :

Les toits se sont mis à trembler
Le vent lance des feuilles mortes
Et les nuages retardés
Marchent vers l'autre bout du monde³⁰²⁴

avant que l'ensemble ne parvienne à une conclusion apaisée, grâce à l'emploi du conditionnel qui relativise la virulence des vers précédents :

Qui se serait mis à siffler
Dans le calme d'un soir d'été³⁰²⁵

L'image finale, qui s'appuie comme au début sur une perspective ascendante, reprend quasiment la même disposition typographique qui ouvrait le poème :

Le chant
 L'oiseau
 Les étoiles
Et la lune pour t'écouter³⁰²⁶

à ceci près que celle-ci apparaît nettement moins diffractée, plus synthétique. Les métonymies — mains, yeux, voix — ont disparu ; toutes les choses sont à présent désignées par l'article défini ; l'unité thématique des quatre vers est assurée par le « chant » qui renvoie à l'oiseau et aux astres qui « écoutent », procurant ainsi une vision plus douce, due en partie au décor nocturne.

Le poème tend ici à devenir le lieu d'une sorte d'apaisement, où l'intervention décisive consistera non pas à disjoindre le paysage ou à le subvertir mais pour ainsi dire à l'adoucir, à le réinterpréter plus familièrement : dans les deux poèmes, le pronom possessif de la deuxième personne est savamment isolé sur le dernier vers, situant définitivement le sujet lyrique au centre d'un dispositif d'allocution et, pour ainsi dire, à la source d'un processus de libération d'une émotion latente.

Dans “ Plus que son ombre ”, l'effort de synthèse repose sur « une tension entre le dehors et le dedans, entre domaine inconnu et domaine humain, plus concrètement entre le

³⁰²³ « Réclame », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 165.

³⁰²⁴ *Ibid.*

³⁰²⁵ *Ibid.*

³⁰²⁶ *Ibid.*

champ et la maison »³⁰²⁷. Si la juxtaposition de ces deux ordres de réalité repose sur l'architecture du poème, ce dernier étant construit à partir de deux retours sur la marge de gauche d'où découlent les autres vers :

Dans la cour au couchant
Les cris perdus sous les masques du temps
ou la campagne
Cette face tranquille et vaste
La nuit qui se cache
Le soir qui se calme
Et tout s'immobilise
quand le vent se replie

[...]
Sous l'auberge les passants relevés de leur rêve
Le toit ou le tapis
Et le temps qui s'achève³⁰²⁸

le double glissement n'en produit pas moins un rapprochement et facilite la construction d'une image nodale — celle de la cour de l'auberge — avec son soleil couchant et ses passants, qui entre en résonance avec le scénario récurrent d'êtres aspirés par le soleil crépusculaire étudié par Michel Collot. Dès lors, les trois vers quelque peu énigmatiques qui interviennent vers la fin du poème en éclairent le sens :

Quand le tour est fini
L'arme de feu
la langue sur le mur où grimpe le soleil³⁰²⁹

et suggèrent par retentissement l'imprégnation du poème par les pensées les plus secrètes du sujet lyrique.

Plus précisément, le poème qui tend à confronter de la sorte deux espace-temps différents unit aussi le paysage à un moi qui se l'approprie, caractérisant ainsi un autre mode d'expression de la vie du sujet lyrique à l'intérieur du site poétique : au lieu de l'empoigner, d'y faire irruption et de le disjoindre, ou de le transformer progressivement et de manière définitive, le sujet se superpose au réel, synthétise le lieu en mêlant intérieur et extérieur et personnalise le paysage, l'aboutissement extrême de cette démarche d'appropriation étant ce « monde intérieur, mais idéalisé, privé de traits reconnaissables et de caractère psychologique, que le poète fera surgir dans *Flaques de verre* »³⁰³⁰. Si ce geste décisif pouvait, pour le poème « Plus que son ombre », être isolé sur l'apparition fugace du scénario obsessionnel du départ des défunts, il consiste le plus souvent en une inflexion subite, comme celle qui noue ici l'apparition du soir, la prise de conscience du temps qui passe et la tristesse inquiète du « je » poétique :

³⁰²⁷ Yong Min Kim, *Le Blanc chez Pierre Reverdy*, Thèse de doctorat, Aix-Marseille I, 1991, p. 237.

³⁰²⁸ « Plus que son ombre », *Cœur de chêne, Plupart du temps*, p. 336.

³⁰²⁹ *Ibid.*

³⁰³⁰ Renée Riese-Hubert, « L'évolution du poème en prose dans l'œuvre de Reverdy », art. cit., p. 59.

On va plus loin que la ligne arrêtée un jour au bord du sol. C'est le chemin fantasque qui tourne vers la voûte abritée dans un coin bleu et vert ; miracle d'un habit mal fait, mis à l'envers, au dos d'un autre. La tête s'incline trois fois. De loin le genou plie et la main se soulève. Le gant blanc est fané, la feuille se détache. Le vent, comme un cheval emballé, s'abat sur le couchant, couvert d'écume, et le soir s'assombrit. Les voix courent devant et le fleuve sourit, quand les tristes lanternes, le long du quai, s'allument. L'heure pleine est passée sur une autre qui sonne. Les pas des voyageurs courent déjà plus loin. Moi, j'espère toujours que le ciel me pardonne. Mais je suis trop pressé des conseils qu'on me donne pour racheter mon temps³⁰³¹.

Tout le début de ce poème est gouverné par un mouvement, un mouvement optimiste comme semble le suggérer le « chemin fantasque », un mouvement de transgression engagé par le geste inaugural d'« (aller) plus loin » et que prolongent des jeux d'échanges, échange d'un habit retourné et réattribué, échange des images de la main, du gant « fané » et de la feuille. L'arrivée du vent qui « s'abat sur le couchant » en un geste quasi-répressif, le resserrement des sonorités de fins de phrases en /i:/ et en /y/, l'image des « tristes lanternes » et du soir qui « s'assombrit », noient l'ensemble dans une atmosphère plus pathétique : tout se passe comme si la réintroduction du temps se rappelait brusquement à la conscience d'un « je » poétique qui réapparaît peu après et laisse poindre son amertume.

Ce geste d'appropriation intime se manifeste volontiers par un changement dans l'emploi des adjectifs qualificatifs, lorsque ceux-ci reflètent la subjectivité de l'impression procurée par les choses :

L'accent du désespoir
Les voix sont perdues sur ce dessin
La trame compliquée des branches
Maintenant que le soir descend
humide
inquiet
aveugle³⁰³²

N'importe quelle manifestation de subjectivité, si fugace soit-elle, est ainsi susceptible d'être le point de départ d'une réinterprétation personnelle du monde imaginaire. Ainsi, ce paysage portuaire initial :

Devant le bateau immobile
 Quelqu'un qui attend
 C'est le port qui bouge
 Il fait trop de vent
le niveau de l'eau change
 tant la mer est lasse
 Tout devient plus grand³⁰³³

qui devient le théâtre d'une scène provoquant l'interrogation :

Le marin qui passe arrive en retard
D'où vient l'air qu'il a

³⁰³¹ « Courte vie », *La Balle au bond, Main d'œuvre*, p. 41.

³⁰³² « Courbe », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 194-195.

³⁰³³ « Forte mer », *Cravates de chanvre, Plupart du temps*, p. 372.

Et sa tête basse
la sortie du bar³⁰³⁴

et dont l'instabilité latente est comme transférée sur les hommes qui le peuplent, remplacée par une peur diffuse que révèle l'inversion pratiquée sur les deux derniers vers, comme si le sujet lyrique pressentait intuitivement la survenue de quelque drame :

 Tout l'équipage est dans les mâts
 Un oiseau s'efface
 Sur le ciel plus plat
 Tout le monde a peur
 Quand la casquette l'air et les nombreux visages
 le vent a tout mêlé dans un même nuage³⁰³⁵

ou bien encore, dans " Convoitise ", la double intervention du « je » poétique qui, dans un premier temps, durcit et minéralise à l'extrême le paysage :

 Ce matin tout est lavé par les éponges de la nuit
 Les yeux neufs regardent les meubles de la terre
 Les arbres bien taillés dans leurs socles de pierre
 Et les nuages blancs dans leur cage de verre³⁰³⁶

avant de l'éliminer totalement dans une obscurité et un pessimisme entièrement intériorisés :

 Tout est changé
 Les règles de la vie deviennent noires
 Le jeu a mal tourné
 Et je travaille dans l'espoir
 Qu'aucune récompense ne me sera donnée³⁰³⁷

Le sujet lyrique, qu'il s'exprime à la première personne du singulier ou se résorbe dans une totale neutralité énonciative, devient ici l'acteur d'une atteinte fondamentale au monde imaginaire dont le poème est le lieu. Qu'elle soit incisive ou graduelle, qu'elle vise à disjoindre, à transformer le paysage ou bien encore à l'imprégner d'une part de soi-même, cette opération poétique, qu'il est parfois possible de situer sur un point-clef du texte, donne à voir ce dernier comme un site, un carrefour où l'interaction entre le sujet, le monde et le langage seraient pour ainsi dire rendus perceptibles jusqu'à procurer l'illusion d'une page accueillant secrètement toute la richesse d'une vie intérieure.

³⁰³⁴ *Ibid.*

³⁰³⁵ *Ibid.*

³⁰³⁶ « Convoitise », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 340.

³⁰³⁷ *Ibid.*, p. 341.

4./ La profondeur des pages

Une vapeur sacrée envahit le paysage
Je veux dire que la mort
A déjà pris presque toute la place dans la page
Et comme le vent du soir crie de plus en plus fort
Je ne saurai jamais ce que j'aurais dû dire
Ni ce que j'aurai fait en dehors du délire³⁰³⁸

Quasi-territoire que le sujet investit, carrefour d'une relation spécifique au monde, la page sur laquelle s'inscrit le texte poétique devient, comme le montrent ces phénomènes d'atteintes au réel que les poèmes organisent, un véritable lieu de projection du moi poétique, « le lieu d'un dire du monde » lorsque le poète « s'affranchi(t) non pas tant par principe de l'autonomie du langage que du dogme de l'écriture "intransitive" »³⁰³⁹ pour Jean-Claude Pinson. Se constitue alors un espace où la fonction symbolique du langage est subvertie par une sorte de volonté de possession totale du réel dans un imaginaire qui en élimine les contraintes spatio-temporelles.

L'altérité essentielle de la page réside pour Jacques Gaucheron dans cette capacité à penser celle-ci comme un lieu : « La poésie, pour Reverdy, s'accomplit typographiquement sur le papier, c'est son lieu spécifique, là où il n'y a rien, le vide. Un autre lieu que le monde réel et, du même coup, un autre langage que celui des relations ordinaires »³⁰⁴⁰. Mais si ce lieu-là se laisse habiter et même, pour ainsi dire, aménager par le sujet, l'écriture qui le vivifie lui appartient pleinement et n'en traduit pas moins l'existence d'un espace vivant, pure émanation du sujet poétique, où se multiplient comme autant de reflets spéculaires les images de son propre déploiement.

9.4.1./ Une écriture poétique vivante.

Les textes de Reverdy donnent le sentiment d'infinies variations, de figurations ou de visions sans cesse reprises et retravaillées, procurant l'illusion de la monotonie et même de l'obsession, parenté frappante avec certaines séries de tableaux cubistes qui reprennent toujours les mêmes objets et en proposent plusieurs compositions, comme si l'idée d'un recommencement, d'un autre mode d'exploration ou d'invention de nouveaux liens secrets qui hante toute sa poésie supposait nécessairement l'inscription incessante du manque, de l'insuffisance ou de l'oubli dans le poème :

Mais le chemin qu'il aurait fallu refaire était trop long³⁰⁴¹

³⁰³⁸ *Sable mouvant*, p. 69.

³⁰³⁹ Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète, essai sur la poésie contemporaine*, op. cit., p. 53.

³⁰⁴⁰ Jacques Gaucheron, « Le face-à-face avec le vide », art. cit., p. 8.

³⁰⁴¹ « Galeries », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 125.

Quand on s'arrête sans le vouloir à la première gare
La porte s'ouvre sur le vide
C'est chaque fois un nouveau mystère
Le rideau et la conscience tremblent³⁰⁴²

En pratiquant une nouvelle forme d'écriture poétique « en créneaux », qui porte comme la trace d'une telle attente, Reverdy s'est défendu d'emprunter à la peinture cubiste les techniques spécifiques qui lui étaient familières et contestait la position de ceux qui s'en tenaient à une comparaison superficielle qu'inspirait leur première impression. Il n'en demeure pas moins que la peinture cubiste a non seulement influencé sa contestation de l'unité du sujet³⁰⁴³ mais qu'elle l'a aussi conduit à penser différemment l'espace.

Pour Michelle Tran van Khai et Pierre Fédida, de telles œuvres ne conduisent jamais à une « spatialisation figeante du dehors, mais (à) une mise en espace, un espacement — nous préférons parler "d'espaciation" comme on parle de "distanciation" — que révèle la disposition typographique du poème, avec ses marges, ses pauses, ses blancs, ses trouées, sa ponctuation [...] »³⁰⁴⁴. Autrement dit, l'écriture épouse, dans son fonctionnement même, une saisie incomplète du monde, rend compte de ce hiatus entre l'être et le réel jusqu'à l'intégrer dans ses choix graphiques.

« Utilisé comme un prisme à décomposer la réalité et à recomposer un tableau dans l'esprit »³⁰⁴⁵, le langage poétique recourt ainsi à une écriture qui multiplie les cassures, dissocie les points de vue ou les modes d'appréhension, rappelant la « mise en scène spirituelle » mallarméenne et impliquant comme cette dernière la collaboration du lecteur, jusqu'à lui faire prendre part aux à-coups et aux non-dits qu'implique tout un jeu de lectures multiples. De l'écriture épistolaire naturelle de Reverdy qui comble la page, « forte, décidée, affirmant sa présence »³⁰⁴⁶ et manifeste ainsi sa vocation à transmettre intégralement ce qu'elle énonce comme si son auteur s'y exprimait sans retenue, à la typographie judicieusement disposée de bien des poèmes, c'est toute la vie intime d'un sujet inquiet et réticent, dont les silences pèsent autant que les paroles, et dont l'écriture incarne les mouvements de pensée, qui transparait.

Sans doute privilégie-t-on parfois, de manière générale, une micro-lecture qui tend à trouver aux « blancs » reverdyens un équivalent sémantique, ou, si l'on veut, une forme micro-textuelle à l'égal de la figure, du mot, de la rime. Si « la fonction principale de la typographie, pour Reverdy, n'est pas mimétique ni même plastique, mais essentiellement

³⁰⁴² « Autres jockeys, alcooliques », *Les Jockeys camouflés, Plupart du temps*, p. 255.

³⁰⁴³ Cf. *supra*, chapitre V, § 5.1.

³⁰⁴⁴ Michelle Tran van Khai et Pierre Fédida, « Le lieu de l'oubli dans le poème », art. cit., p. 124.

³⁰⁴⁵ Jacques Gaucheron, « Le face-à-face avec le vide », art. cit., p. 8-9.

³⁰⁴⁶ *Ibid.*, p. 8 (l'auteur rapporte le souvenir de la lecture inopinée d'une lettre écrite de la main de Reverdy).

rythmique et sémantique »³⁰⁴⁷, elle l'est surtout dans une économie d'ensemble, assumant toute la subjectivité d'un moi qui s'y livre, avec ses élans, ses doutes, ses respirations, ses constats ou ses visions subites, un moi complexe qui s'incarne dans le lieu du poème.

Cette expression du sujet dans la matérialité du texte, Jean Rousselot la perçoit pour sa part dans une distribution spécifique qui régit la marche du texte, avec « les "signes cachés" à gauche, le nœud de la question au centre et les indispensables didascalies à droite de la page. »³⁰⁴⁸. Effectivement, il existe bien un *discours* typographique naturel à Reverdy qu'il s'agit moins de décoder que de décrire dans son ensemble pour en saisir les principales articulations.

Ainsi, les écarts vers la droite, qui constituent la principale « infraction » à la règle de l'alignement sur la marge gauche, semblent traduire une inflexion de voix que le texte retranscrit. Ces décrochements typographiques possèdent souvent une expressivité particulière. Dans « Calme intérieur », ils accompagnent un changement de plan qui coïncide avec le rappel d'une présence humaine :

Une ombre au plafond se balance
On parle plus bas pour finir
Au jardin les arbres sont morts
Le feu brille
Et quelqu'un s'endort³⁰⁴⁹

Plus fréquemment, de tels écarts expriment des précisions, comme dans « Matinée » où le vaste écart à droite prolonge par un quasi-commentaire l'effet d'une image et attire l'attention sur elle :

L'air bleu
Une étoffe irréelle³⁰⁵⁰

ou comme dans « Mémoire » où, significativement, les écarts typographiques sont quasiment tous précédés de la conjonction de coordination *et*, exprimant des ajouts ou des relances du discours :

Une minute à peine
Et je suis revenu
De tout ce qui passait je n'ai rien retenu
Un point
Le ciel grandi
Et au dernier moment
La lanterne qui passe
Le pas que l'on entend
Quelqu'un s'arrête entre tout ce qui marche

³⁰⁴⁷ Michel Collot, *La Matière-émotion*, op. cit., p. 219.

³⁰⁴⁸ Jean Rousselot, « De Rimbaud en Reverdy, le premier pas qui aide », art. cit., p. 45.

³⁰⁴⁹ « Calme intérieur », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 218.

³⁰⁵⁰ « Matinée », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 220.

les béances de cette écriture, à faire disparaître ces ruptures spatiales au bénéfice d'un discours moins réticent, contraignant le texte à figurer un sujet plus investi, lui accordant une présence plus soutenue. Tout se passe comme si Reverdy avait cherché à rapprocher l'aspect de ses poésies de sa propre évolution personnelle, dominée à cette époque par la recherche d'un apaisement par la foi religieuse et partant de là par un questionnement de la réalité moins obsédant, alors que la transformation de son langage poétique l'a avant tout spontanément manifestée.

9.4.2./ Dépôts d'existence.

Pour Jean Daive, « l'espace de la page est une existence en soi qui prend en compte, en même temps que le poème, les lois instables de la Nature, donc de la perfection »³⁰⁵⁹. On a envie d'ajouter que l'espace de page est aussi celui d'une perte, d'une absorption du sujet dans le texte — pour John E. Jackson, la page « qui est le lieu d'affirmation du sujet » peut aussi être perçue « comme un "pas-je", comme un pas du je et un non-je, son mouvement et sa négation »³⁰⁶⁰ — avec ce que ce processus comporte à la fois de médité et de naturel. Si cette conception de l'écriture poétique affleure parfois dans telle image où le sujet semble vivre comme une dépossession de sa parole :

Avant que mon appel se plaque dans l'aurore³⁰⁶¹
Sous l'or du mur encore ensoleillé
Les éclats des chansons
ou des cuivres usés³⁰⁶²

Les paroles plus bleues dans l'air où tout scintille
Meurent sur le papier³⁰⁶³

il arrive qu'elle transparaisse avec éclat à l'occasion d'une rêverie de la résorption du sujet dans un support — ici, une « tapisserie » qui serait comme un avatar de la page — où réapparaissent toutes ses émotions :

De la tapisserie où mon corps s'aplatit de profil les mains en forme de plateau
demandant grâce je regarde ma vie d'où je me suis retiré
[...]
Mais à présent je ne peux plus descendre
La tapisserie tremble
Il fait trop froid³⁰⁶⁴

Le sujet qui se dépose littéralement dans son écriture :

³⁰⁵⁸ *Le Livre de mon bord*, p. 110.

³⁰⁵⁹ Jean Daive, « Mais la poésie n'existe pas ailleurs », *Cahier du refuge*, Marseille, c.i.p.M., juin 2004, p. 7.

³⁰⁶⁰ John E. Jackson, « Le pas de poésie », art. cit., p. 113.

³⁰⁶¹ « L'amour du monde », *Le Chant des morts, Main d'œuvre*, p. 437.

³⁰⁶² « Le temps qui bat », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 165.

³⁰⁶³ « Art moderne retouché », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 166.

³⁰⁶⁴ « Il devait en effet faire bien froid », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 285.

Mon doigt saigne
Je t'écris
Avec³⁰⁶⁵

crystallise ainsi ses émotions dans les lieux d'un texte devenu l'enjeu et l'aboutissement d'une saisie qui le dépasse, qui à ce titre ne se referme jamais sur lui-même. La page devient une sorte d'espace de concentration du sujet, de synthèse de ses émotions :

Le poète [...] se réalise totalement quand il a la chance de savoir, de pouvoir cristalliser et concentrer ce qu'il sent le plus profondément et ce qu'il pense de la façon la plus éparse³⁰⁶⁶.

Lorsque Jean-Marie Gleize souligne chez Ponge et Denis Roche la dimension métatechnique de leur écriture, il fait valoir que « la poésie n'a pas lieu nulle part, en un lieu abstrait, utopique, elle a lieu en un lieu : une feuille de papier, par exemple, et se doit d'inscrire ses circonstances, ou, pour parler plus lourdement, ses conditions de production »³⁰⁶⁷. Sans épouser la radicalité de la démarche poétique de ces deux auteurs, Reverdy n'oublie jamais tout à fait que la page est aussi ce lieu d'un rendez-vous spécifique :

Il reste encore un tour à faire sur la page³⁰⁶⁸

[...] je sors, je me prépare, je suis plus pâle et plus tremblant que cette page où aucun mot du sort n'était encore inscrit³⁰⁶⁹.

L'écriture est ainsi appréhendée comme une introspection qui se résout en l'aménagement d'un espace de papier — on songe au « j'habite une feuille de papier »³⁰⁷⁰ de Georges Perec —, où le sujet, littéralement, se fond dans sa propre écriture :

Et puis le linéament des os, des eaux fécondes sur les marbrures de l'écran. Au fur et à mesure que j'écris le sort coule entre mes doigts et s'efface de ma mémoire. C'est un soulagement du va-et-vient de la pensée et le débordement de ma migraine³⁰⁷¹.

de sorte que « l'œuvre du poète est sa propre prison »³⁰⁷². Une telle conception de l'écriture poétique tend à brouiller l'identité du sujet lyrique et légitime une lecture qui saisit le poème comme ayant « le caractère d'une énonciation authentique, c'est-à-dire d'être celle d'un sujet réel d'énonciation »³⁰⁷³. Elle le fait d'autant plus que celui-ci manifeste sa subjectivité ontologique jusque dans une forme qui traduit une expérience singulière du monde, ainsi que dans les images spécifiques de déversement du moi qu'on y décèle.

³⁰⁶⁵ « Horizon », *Quelques poèmes, Plupart du temps*, p. 69.

³⁰⁶⁶ *Le Gant de crin*, p. 48-49.

³⁰⁶⁷ Jean-Marie Gleize, *A noir, poésie et littéralité*, coll. « Fictions et Cie », Editions du Seuil, 1992, p. 183.

³⁰⁶⁸ « Lumière rousse », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 113.

³⁰⁶⁹ « Reflux », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 342.

³⁰⁷⁰ Georges Perec, *Espèces d'Espaces*, Galilée, Paris, 1974, p. 19.

³⁰⁷¹ « Porte du vide », *Flaques de verre*, p. 99.

³⁰⁷² Lettre du 21 octobre 1947, extrait, in Emma Stojkovic-Mazzariol, « En marge d'une correspondance », art. cit., p. 94.

³⁰⁷³ Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, op. cit., p. 248.

Évoquant l'analyse d'un texte de Georges-Emmanuel Clancier qu'elle lui avait soumise, Anne Clancier rapporte que celui-ci lui avait confié qu'un jour, « une impression de plénitude et d'émotion liée à la beauté toute simple des arbres, de l'arbre ou de l'eau, de la lumière ou de la chaleur [...] était brusquement si forte, si pressante qu'elle a été comme si elle (l')envahissait, comme si elle dépassait une certaine capacité d'équilibre entre (lui-même) et le monde extérieur, c'était comme un trop-plein qui avait besoin de se déverser sous la forme de la parole »³⁰⁷⁴. S'il est inévitable, chez Reverdy comme chez d'autres, que le flux liquide de l'encre soit par métaphore assimilé à quelque concrétion matérielle de l'imagination :

La forme souple des prosateurs-nés doit venir de ce que la pensée coule docilement et sans précipitation du dedans au dehors et se fixe au courant de la plume comme sans préméditation. Le moule alors ne semble plus être à l'intérieur mais entre la tête et la main et c'est cette dernière qui semble diriger et mettre en forme la matière ductile que déverse au fur et à mesure l'esprit³⁰⁷⁵.

et que l'écriture des autres apparaisse sous un tel aspect :

Sa prose coule comme l'eau d'un frais ruisseau en petites vagues courtes et pressées, d'un caillou à l'autre. Elle entraîne beaucoup de blanche écume, de bulles d'air : elle charrie aussi beaucoup d'impuretés³⁰⁷⁶.

il est en revanche significatif que l'œuvre du poète soit perçue comme l'exhibition d'une « masse » trop lourde à porter, extraite de soi et pour ainsi dire arrachée à l'intimité de son corps, sensation plus déplaisante que le « déversement » évoqué par Anne Clancier mais qui reflète indéniablement une perception de l'écriture comme une part de soi-même :

Ce qui pousse le poète à la création, c'est le désir de se mieux connaître, de sonder sa puissance intérieure constamment, c'est l'obscur besoin d'étaler sous ses propres yeux cette masse qui pesait trop lourdement dans sa tête et dans sa poitrine³⁰⁷⁷.

Les avatars poétiques de la page, tels le tapis :

Tous ces visages-là penchés près du tapis
Où se lit l'histoire simple et magnifique de leur vie³⁰⁷⁸

ou la nappe :

Autour de la lumière que traçait son doigt sur la nappe on aurait pu voir de grosses lettres noires, en regardant bien³⁰⁷⁹.

se conjuguent dès lors à d'autres images de déversement de soi dans le texte, plus étranges, comme cette comparaison avec du marbre où la pensée serait « sculptée » :

³⁰⁷⁴ Anne Clancier, « Le visage et la voix dans la poésie », art. cit., p. 228.

³⁰⁷⁵ *Le Livre de mon bord*, p. 88.

³⁰⁷⁶ « *Jeanne d'Arc* de Joseph Delteil », Les Feuilles libres, mai-juin 1925, *Nord-Sud, Self-defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, p. 217.

³⁰⁷⁷ *Le Gant de crin*, p. 42.

³⁰⁷⁸ « Jeux d'hommes sous la tente », *La Guitare endormie, Plupart du temps*, p. 269.

³⁰⁷⁹ « Quand on n'est pas de ce monde », *La Balle au bond, Main d'œuvre*, p. 66.

Mon mouvement à moi s'étend sans aucun lien
Cette pensée sculptée dans le marbre sans veines³⁰⁸⁰

qui rapproche un peu plus la matière textuelle du moi intime :

Cette statue intérieure que moi-même je sculpte
Cette forme abritée qui devient nette et dure
Ce repli dans le cœur qu'on ne verra jamais³⁰⁸¹

et qui, finalement, font porter sur l'écriture un regard différent, comme si le sujet s'y résorbait
entièrement comme en un lieu d'élection :

Il y a dans l'écriture, et plus exactement dans une page écrite, une sorte de
portrait moral. On écrit pour être lu comme on parle pour être écouté. Les yeux
deviennent des oreilles, et la page est un visage qui s'anime, se ride, se fait et défait
au fur et à mesure que, pour émouvoir ou convaincre, la plume en dessine, varie et
précise les traits³⁰⁸².

³⁰⁸⁰ « Épine », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 143.

³⁰⁸¹ « Cœur à la roue », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 373.

³⁰⁸² *Le Livre de mon bord*, p. 239.

Espace spécifique investi par le sujet, le texte se prête facilement à des effets de clôture et de démarcation, se donne à voir comme un site où images et langage entrent en résonance grâce à des figurations appropriées. Le sujet semble s'y insérer et y habiter au point d'en maîtriser la conduite et d'y reporter ses propres questionnements, d'y vivre toutes ses expériences. Il y altère l'espace imaginaire de différentes manières, comme pour s'y approprier une réalité qu'il y a disposée à cette fin : trouées et disjonctions, torsions et métamorphoses, synthèses et appropriations ne sont alors que les différentes facettes d'un « faire » poétique qui constitue la page en lieu d'élection et de prédilection. L'expérience intime du monde qu'elle supporte aboutit à épuiser le sujet lyrique, à le dessaisir jusqu'à en subsumer tous les attributs, jusqu'à faire percevoir le texte comme l'expression matérielle de celui-ci.

Chapitre X. Une poétique de l'étreinte

Pour Jean-Claude Pinson, étudier une poétique exige d'aller au-delà des seuls textes théoriques qui la développent pour « tenter de la dégager à même la lettre et la structure de l'œuvre entière d'un poète »³⁰⁸³. Ce choix nous rapproche sans doute davantage des questions profondes que pose toute œuvre et nous conduit à cerner, autant que possible, quelle peut être la tension génératrice d'une écriture, l'éthique qui la sous-tend. Une poétique, écrit Jean-Claude Pinson, « fait toujours signe vers une "poétique" » dans la mesure où « un poème n'est pas seulement un objet verbal offert à la jouissance esthétique ou à l'analyse, il est aussi une proposition de monde — une proposition quant à une modalité possible de son habitation »³⁰⁸⁴.

Précisément, pour ce qui concerne Reverdy, l'habitation sensible du monde qu'il élabore à travers son œuvre s'appuie comme chez Bonnefoy ou Guillevic sur un « enracinement de l'être-au-monde »³⁰⁸⁵ à partir duquel s'opérerait la quête d'un indéfinissable « sacré ». Une telle recherche procède davantage chez Reverdy que chez d'autres d'une inquiétude fondamentale, d'une crise d'un rapport au réel qui ne se satisfait pas de « l'arrondissement scientifique et technique de la nature »³⁰⁸⁶ auquel nous a conduit la modernité et le pousse à se situer dans le cadre d'une confrontation conflictuelle avec un monde dont il ressent le profond mystère.

Il en résulte une conception singulière du lieu, que traduit chez Reverdy un imaginaire spécifique de l'appréhension des choses. Cette « poétique » reverdyenne développe toute une rêverie de « l'étreinte du réel qui seule, peut délivrer le poète de son besoin d'absolu » mais qui « s'avère impossible, du moins non définitivement réalisable »³⁰⁸⁷.

C'est précisément à partir de cette notion rimbalienne³⁰⁸⁸ d'*étreinte*, que Georges Duhamel employait déjà lorsqu'il évoquait le rapprochement poétique d'éléments puisés dans la réalité³⁰⁸⁹, que nous voudrions souligner en quoi le lieu est un concept-clef de la pensée poétique reverdyenne. L'étymologie associe l'étreinte à un processus de resserrement, d'assemblage, de condensation ; le mot suggère également un geste passionnel, amoureux, possessif, provoqué par le « feu (d'une) aspiration (qui) [...] prend racine en son être »³⁰⁹⁰, et

³⁰⁸³ Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète*, op. cit., p. 135.

³⁰⁸⁴ *Ibid.*

³⁰⁸⁵ *Ibid.*, p. 120.

³⁰⁸⁶ *Ibid.*, p. 112.

³⁰⁸⁷ Yong Min Kim, *Le Blanc chez Pierre Reverdy*, op. cit., p. 297.

³⁰⁸⁸ V. Arthur Rimbaud, « Adieu », *Une Saison en enfer*, in *Œuvres complètes*, éd. A. Adam, Gallimard, coll. « Pléiade » n° 68, 1972, p.

³⁰⁸⁹ Georges Duhamel, *Les Poètes et la Poésie. 1912-1914*, Mercure de France, 1922.

³⁰⁹⁰ *Ibid.*

partant de là un geste unilatéral, égocentré, quasi-fusionnel, le geste d'un sujet qui rêverait de vaincre l'altérité de l'être aimé. A ce titre, l'étreinte dit un mode de relation au monde dont le lieu constitue une image matricielle et un enjeu.

1./ Le lieu comme espace d'une crise

Mais pour lui le monde est une route interminable où l'on se perd. Il a laissé dans les buissons ses souvenirs et les années passées sans rien comprendre³⁰⁹¹.

En admettant que toute écriture poétique révèle par des figurations récurrentes le projet qui la sous-tend, nous voudrions dans un premier temps faire ressortir le double mouvement d'étreinte et de rétraction que l'œuvre reverdyenne porte en elle. Ce double mouvement qui fait envisager « l'expression poétique comme moyen d'appréhension du réel en même temps que de libération de l'emprise trop obsédante de ce même réel, qui se dérobe à l'étreinte, sauf par le moyen de l'art »³⁰⁹², manifeste une crise du moi où le lieu, « là d'un être comme l'espace est le là de tous »³⁰⁹³, naît d'un ancrage qu'il faut refuser et subvertir, au risque d'un repli sur l'intériorité du moi qui le rétablirait de manière paradoxale et le constituerait en être unique.

Cette « réalité tour à tour appelée et reniée » alimente un « conflit générateur [qui] oppose au monde comme surface (le référent fondateur) le monde du moi comme intériorité et puissance créatrice, regard tourné vers l'intérieur, tension fertile entre visible et voyant »³⁰⁹⁴, en un lien dialogique qui trouve son expression naturelle, chez Reverdy, dans ces mouvements de rétraction et ces appels centrifuges vers l'infini où se recompose sans cesse un problématique espace du moi.

10.1.1./ Une rétraction du moi.

« Il n'y aurait jamais eu de poètes ni d'artistes d'aucune sorte au monde s'il n'y avait jamais eu que des hommes capables de s'adapter parfaitement au monde tel qu'il se fait »³⁰⁹⁵ énonce Reverdy qui situe d'emblée l'écriture poétique *contre* une réalité inassimilable, dure. Le monde lui apparaît ainsi comme un bloc d'un seul tenant dont il est impossible de disjoindre les éléments pour y mêler une part de soi, un monde qui n'offre qu'une sorte d'indifférence hostile et auquel il oppose une réalité « impalpable »³⁰⁹⁶ qu'il semble possible

³⁰⁹¹ « Son seul passage », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 118.

³⁰⁹² Lettre à Jean Rousselot de mai 1951, in *Lettres à Jean Rousselot suivies de Jean Rousselot, Pierre Reverdy, romancier ou quand le poète se dédouble*, Limoges, Rougerie, 1973, p. 47.

³⁰⁹³ André Comte-Sponville, *Dictionnaire philosophique*, coll. « Perspectives critiques », P.U.F., 2001, p. 344.

³⁰⁹⁴ Serge Canadas, « Le Poète et ses apparences », *Surface et intériorité*, textes réunis et présentés par Jean-Louis Cabanès, Modernités n° 12, Presses universitaires de Bordeaux, 1998, p. 137.

³⁰⁹⁵ *En vrac*, p. 217.

³⁰⁹⁶ « La réalité impalpable », *La Balle au bond, Main d'œuvre*, p. 71.

de saisir dans les jeux d'ombre et de lumière, comme s'il fallait désormais la plier aux lois de la conscience humaine :

L'esprit déforme la nature — et chaque grand esprit qui entre ou tombe dans la nature, ne peut qu'y apporter une nouvelle déformation de plus³⁰⁹⁷.

à moins qu'il ne faille au contraire contraindre le sujet à renoncer à une intégrité essentielle en retournant sur soi ce geste de torsion qui dit l'effort d'adaptation voulu :

Je suis remonté les bras raidis
La bouche amère tordue³⁰⁹⁸

L'être reverdyen ressent ainsi la douleur, parfois exprimée de manière paroxystique, d'une existence pour ainsi dire asservie à une entité corporelle unique, prisonnière de son altérité par rapport au réel. Cette alternative en apparence insoluble engendre un délaissement du sujet qui s'exprime parfois crûment :

Tu me laisses seul et j'ai peur³⁰⁹⁹

ou donne lieu à des narrations fantasmatiques parfois dramatisées à l'extrême :

J'ai crié en frappant
On ne répondait pas
J'ai pleuré en partant
Mais sans qu'aucun me voie³¹⁰⁰

où le réel oppose une résistance qui repousse irrémédiablement le sujet :

« Une faible lumière au loin s'allume entre les arbres. Une fenêtre où je ne pourrai pas frapper. Le feu où l'on refuse de me laisser réchauffer. Et je n'ai même pas le droit de m'arrêter [...].

Les cloches sonnent au clocher d'un village lointain et je ne sais que faire de mes mains. Avancer malgré le vent et la nuit qui monte lentement (...).

Où vas-tu me mener ? L'auberge où l'on descend est trop loin pour y aller. Les gens s'en vont je ne sais où ; je les suivrai. Quand une main d'enfant m'a fait signe de rester [...]»³¹⁰¹.

De cet isolement, de ce repli forcé sur soi naissent deux rêveries en apparence contradictoires. Le moi reverdyen peut imaginer qu'il abandonne sa part d'espace, qu'il délaisse son lieu ; ce rêve d'immatérialité ne va pas au-delà de la simple expression, dès le premier vers, d'un désir inaugural :

J'ai besoin de ne plus me voir et d'oublier³¹⁰²
Comment me défaire de ces quelques dernières années³¹⁰³

³⁰⁹⁷ *Ibid.*

³⁰⁹⁸ « Espoir de retour », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 116.

³⁰⁹⁹ « Dans le monde étranger », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 155.

³¹⁰⁰ « Avant l'heure », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 241.

³¹⁰¹ « Encore marcher », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 91-92.

³¹⁰² « Toujours là », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 141.

³¹⁰³ « Par tous les bouts », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 146.

que le reste du poème ruine par l'évocation de phénomènes hostiles qui agressent, précisément, l'enveloppe corporelle du « je » poétique :

Quelques vifs courants d'air
Vont autour de moi
Cruels et froids³¹⁰⁴

La rue me bouscule
La terre est pleine de véhicules³¹⁰⁵

L'abandon du lieu entraînerait d'ailleurs un renoncement à soi qui impliquerait, au-delà d'une « peau du cœur » protectrice, la disparition de tout appui :

J'ai changé de visage et de voix
Et ceux qui m'ont connu ne me reconnaîtraient pas
Le soleil dans les flaques de pluie s'est délayé
Une fenêtre que le vent brutal aura fermée
Autrefois nous étions face à face
Et peu à peu je sens mon ombre qui s'efface³¹⁰⁶

Or, l'étreinte du réel, geste passionnel d'absorption et de rétention, exige que le sujet conserve, au-delà de ce mouvement d'extraversion qui le porte au-delà de lui-même, une capacité d'emprise. La lutte contre « l'éclatement, la dispersion, la "désagrégation", la perte d'attention »³¹⁰⁷ qu'engage le « Moi de Reverdy » passe par une sorte de saisie de soi, resserrement central en un lieu abrité, soustrait au monde — « repli » invisible où naissent dans une densité retrouvée de nouvelles forces :

Le craquement des fibres dans la nuit
Le bloc taillé dans la chair qui durcit
Cette statue intérieure que moi-même je sculpte
Cette forme abritée qui devient nette et dure
Ce repli dans le cœur qu'on ne verra jamais
Ces lignes dans l'esprit plus clair que tu méprises
Le cristal rigoureux que la passion irise
Le rendez-vous manqué³¹⁰⁸

Après le choc d'un impossible conciliation avec une réel, ce mouvement de rétraction constitue le deuxième temps d'un processus de métamorphose. Le « manque de docilité » d'une « réalité (qui) s'épaissit, se durcit » impose de « remettre en route l'imagination »³¹⁰⁹ pour en vaincre la résistance. Pierre Reverdy, rappelle André Dhôtel, « a besoin d'un espace pour ainsi dire absolu [...]. Cette vision semble le hanter tout le temps. On dirait qu'il ne place

³¹⁰⁴ « Toujours là », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 141.

³¹⁰⁵ « Par tous les bouts », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 146.

³¹⁰⁶ « La peau du cœur », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 152.

³¹⁰⁷ Etienne-Alain Hubert, notice de *En vrac*, in *Notices et notes des Œuvres complètes*, tome II, Flammarion, coll. « Mille et une pages », 2010, p. 1515.

³¹⁰⁸ « Cœur à la roue », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 373.

³¹⁰⁹ *Le Livre de mon bord*, p. 181.

des objets dans l'espace que pour effacer l'espace coutumier et retrouver un espace nouveau, presque surnaturel »³¹¹⁰.

L'imagination par laquelle le poète « cherch(e) par une sorte de seconde vue le contact avec une réalité toute intérieure »³¹¹¹ devient ainsi la clef d'accès à une réalité moins figée. Reverdy va retrouver à travers l'écriture poétique ce mouvement d'étreinte par lequel il va pouvoir capter, *fixer* la réalité avec des mots :

Il ne s'agit plus de rien raconter, mais de noter, de fixer, presque en guise de témoignage, ce qui a eu lieu, ce qui s'est déroulé dans la conscience, dans l'esprit à partir de cet instant jusqu'à tel autre³¹¹².

L'acteur d'une telle opération sur l'espace et sur la réalité efface nécessairement, pour ainsi dire, les contraintes que lui oppose la raison : son emprise procède moins d'une gestuelle que d'une attraction, d'une fusion — « fusion du sujet avec le fond indifférencié de la Nature sur le mode de la participation »³¹¹³ dans une vision nietzschéenne du lyrisme pour Dominique Combe — et c'est donc un lieu d'une autre essence qui se constitue à partir de cette saisie poétique du monde.

Ce lieu diffus, éminemment abstrait, est celui d'un Moi qui se propage, d'un sujet dédoublé qui se porte entièrement à l'intérieur d'une réalité qu'il réinvente. L'oscillation entre une pure « suspension du sujet » par transfert total et silencieux vers le monde et un raffermissement du moi lorsque l'artiste s'éloigne du « lieu commun qu'est la réalité — lieu de rencontre des subjectivités »³¹¹⁴ le transforme en un lieu de crise, problématique, remis en question par ce mouvement même de dépassement. S'il existe une « portée ontologique de la poésie » défendue par Paul Ricœur³¹¹⁵, celle-ci est peut-être tout autant dans le lieu originel d'une parole qui s'universalise en même temps qu'elle se « délocalise », proposant par là-même un sens différent de l'existence, que dans une révélation progressive du monde que le jeu des métaphores ouvre à l'infini.

De ce dédoublement naît l'idée d'un autre moi, assumé par la poésie. « Le poète, disait Reverdy, n'a qu'un seul personnage, lui-même, foyer de l'univers »³¹¹⁶. Loin de traduire un intérêt exclusif porté à soi-même, une sorte de *cogito* replié sur son intériorité, cette réflexion, comme le montre sa conclusion, étend la conscience aux dimensions de « l'univers » et prétend l'y situer de toutes parts, à la manière de la *lumière* qui joue un si grand rôle dans

³¹¹⁰ *Entretiens du polyèdre, op. cit.*, p. 380-381.

³¹¹¹ Marcel Raymond, « Pierre Reverdy et son influence », *Pierre Reverdy 1889-1960, op. cit.*, p. 49.

³¹¹² *En vrac*, p. 182.

³¹¹³ Dominique Combe, « La référence dédoublée », in Dominique Rabaté (sous dir.), *Figures du sujet lyrique, op. cit.*, p. 44.

³¹¹⁴ Roger Lewinter, « Pans de murs jaunes », *L'Espace du rêve, op. cit.*, p. 83.

³¹¹⁵ Dominique Combe, « La référence dédoublée », art. cit., p. 56.

³¹¹⁶ *Le Livre de mon bord*, p. 134.

cette poésie et qui pourrait figurer cette possibilité de saisie immatérielle et ubiquitaire de la réalité :

Ce matin la lumière traverse tout
Ma tête est une rampe allumée
Et la chambre ou j'habite est enfin éclairée³¹¹⁷

10.1.2./ L'appel du réel.

L'attentisme du Moi reverdyen que pourrait engendrer l'effacement du clivage entre le sujet et le monde n'est qu'apparent : Reverdy manifeste constamment beaucoup de lucidité sur la situation de l'homme dans la nature ; il considère que celui-ci n'est pas né libre et a dû *lutter* — il emploie ce verbe à de nombreuses reprises — pour s'adapter :

Ce n'est pas que la vie des premiers hommes ait été tellement plus facile que la nôtre, mais la difficulté était plus simple et relevait directement de la lutte contre la nature³¹¹⁸.

C'est étrange, tout ce que l'effort de la société a gagné dans la lutte contre les difficultés que la nature opposait à l'homme, tout ce que lui ont coûté et lui coûtent encore les commodités d'existence qu'elle a gagnées contre la nature, elle en fait retomber tout le poids écrasant sur l'individu [...] ³¹¹⁹

Au-delà d'une lutte instinctive pour la survie, c'est une lutte plus spirituelle, un questionnement sur le mystère de la présence du monde, sur ce qu'il offre et dérobe au regard de l'homme qui s'impose peu à peu à son esprit. « La simple présence d'un être vivant, écrit Merleau-Ponty, transforme le monde physique, fait apparaître ici des "nourritures", ailleurs une "cachette", donne aux "stimuli" un sens qu'ils n'avaient pas »³¹²⁰. Sans doute y a-t-il quelque chose d'unilatéral dans ce face-à-face avec la mutité de la nature qui conduit sinon à une donation de sens, du moins et dans un premier temps à une appropriation pratique. La poésie de Reverdy semble parfois, au contraire, nous situer à un stade antérieur, plus archaïque, et privilégie le doute face aux énigmes du réel :

Une étoffe irréelle
C'est peut-être une autre dentelle
A la fenêtre
Qui bat comme une paupière³¹²¹

A quelque distance, il y a de profonds remous où les épaves dansent et
l'escalier qui continue peut-être jusqu'au fond³¹²².

La laine déchirée
Au vent que je devine
Derrière le mur blanc³¹²³

³¹¹⁷ « Pour le moment », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 108.

³¹¹⁸ *En vrac*, p. 100.

³¹¹⁹ *Ibid.*

³¹²⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 304-305.

³¹²¹ « Matinée », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 220.

³¹²² « Naufrages sans bouées », *Flaques de verre*, p. 39.

Cette situation en retrait qui traduit la crainte et suggère la volonté d'en surmonter les obstacles installe un monde en attente. La réalité multiplie les signes, « regarde » le sujet :

dans chaque clairière au regard ardent³¹²⁴

lui présente un visage avenant et ouvert comme le souligne l'assonance :

Les cris perdus sous les marques du temps
ou la campagne
cette face tranquille et vaste³¹²⁵

et semble vouloir comme conjoindre des appels, comme autant d'énigmes recelant leur propre élucidation, un « monde vivant, où les différents éléments paraissent envoyer des messages »³¹²⁶, telle cette « dépêche chiffrée sur papier vert »³¹²⁷ qu'un vent narquois étale sous les yeux du sujet, suggérant l'existence d'une pensée cosmique, universelle :

Des pendules qui sonnent repèrent les grands édifices qui veillent, dans le brouillard sur la ville endormie³¹²⁸.

C'est la girouette qui grince pour indiquer la route au vent des ailes³¹²⁹

Nous avons constaté combien cette prolifération de signes, notamment dans *Flaques de verre*, mimait cette perte du moi caractéristique de l'état de rêve³¹³⁰. La critique n'en a pas moins relevé qu'on ne peut y trouver la quiétude absolue d'un tel état. Lorsque « tout se tient trop loin et dans l'ombre »³¹³¹, le sujet est happé, attiré par une réalité qui se dérobe à lui et exige d'être déchiffrée. Pour Jean Rousselot, « Reverdy va imposer à cette réalité qu'il s'agit pour lui de transcender, une structure dramatique qui fait d'elle un monde en attente, où chaque mouvement a la lenteur et la résonance inquiétantes de la fatalité »³¹³². C'est effectivement cette tentative d'imposer un sens que l'écriture poétique reverdyenne cultive.

Dans le poème « Grain blanc », cette réalité énigmatique s'offre au regard dans toute sa profusion — signifiée par le redoublement initial de la préposition « avec » et la longueur des vers — et la richesse des éléments naturels — soleil, arbres, mer, montagne — qui la composent :

Avec des éclats d'or et des voix de troupeaux
Avec l'astre du soir et les nids au verso

³¹²³ « Grain blanc », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 191.

³¹²⁴ « Lumière rousse », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 113.

³¹²⁵ « Plus que son ombre », *Cœur de chêne, Plupart du temps*, p. 336.

³¹²⁶ Marie-Line Cotonea, « Etude du seuil et de l'attente dans *Sources du Vent*, de Pierre Reverdy », art. cit., p. 30.

³¹²⁷ « Grain blanc », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 191.

³¹²⁸ « Fantômes du danger », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 40.

³¹²⁹ « Le nouveau venu des visages », *La Guitare endormie, Plupart du temps*, p. 293.

³¹³⁰ Cf. *infra*, chapitre VII, § 7.3.2.

³¹³¹ « Ciel étoilé », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 203.

³¹³² Jean Rousselot, « Pierre Reverdy, ouvrier de portes capitales », art. cit., p. 92.

L'étendue penchée contre les saules
Et les vagues brodées sur le bleu des épaules
La montagne roulée dans le bois de sapins
Le troupeau retenu par les fils du matin³¹³³

L'apparition d'un personnage crée comme une brèche dans la diction, brusquement raccourcie, comme si l'apparition d'une individualité inversait la perspective et contraignait le « je » poétique à prendre conscience de sa situation :

Et le berger debout
La cheminée d'usine
La laine déchirée
Au vent que je devine
Derrière le mur blanc³¹³⁴

Le « je » poétique ne *voit* pas le vent mais le « devine » à la faveur d'un indice visuel : la laine déchirée dont on pressent qu'elle est une métaphore des nuages, métaphore filée du tissage que d'autres signifiés — vague brodée, fils du matin — constituent avec elle. Tout se passe comme si le regard explicitait la réalité — les phrases nominales s'enchaînent jusqu'à l'introduction d'un verbe lorsque le « je » poétique apparaît dans le poème — avant d'y déceler des indications qui lui seraient destinées :

Tous les noms des passants
Accrochés aux fenêtres³¹³⁵

Ces noms, ces signes écrits déclenchent alors comme une fantasmagorie du questionnement. Les éléments naturels — arbres qui ploient, fleurs qui s'assemblent — semblent mus par une volonté de savoir que le « je » poétique — dans une rêverie de langage universel où les mots seraient « à peine déformés » — aurait pour ainsi dire imprimée sur le paysage :

Et les arbres muets qui inclinent leur tête
Pour savoir d'où vient ce courant d'air
Cette dépêche chiffrée sur papier vert
Sur la prairie où les fleurs se rassemblent
Et le sens des mots à peine déformés
La lueur des signaux dans la nuit retombée³¹³⁶

La réalité se constitue alors comme un espace de signes, presque comme un texte qu'il faudrait lire ou, à tout le moins, transposer. Pour Michel Collot, les étoiles acquièrent « un statut de "signes" » lorsqu'elles « se détachent sur le fond vacant de l'horizon nocturne comme sur une page, et qu'elles s'unissent en un réseau analogue à celui des mots du poème »³¹³⁷. L'immobilité de tels *signes* traduit comme une envie de les saisir :

³¹³³ « Grain blanc », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 191.

³¹³⁴ *Ibid.*

³¹³⁵ *Ibid.*

³¹³⁶ *Ibid.*

³¹³⁷ Michel Collot, « L'horizon typographique dans les poèmes de Reverdy », art. cit., p. 70.

Sous le ciel des étoiles vertes
Aucun signe ne bouge plus³¹³⁸

ou de les arracher :

Au fond plaquée contre le mur
la pensée qui ne sort pas

Des idées s'en vont pas à pas³¹³⁹

Les mots eux-mêmes finissent par apparaître comme des objets, dépourvus de toute fonction symbolique comme ces « noms écrits contre le mur en caractères étrangers »³¹⁴⁰. Ils échappent, littéralement, à toute tentative de saisie :

Les mots rayonnaient sur la table³¹⁴¹

Les mots les plus légers montent jusqu'au plafond
Devant eux la fumée s'écarte
Les autres battent des ailes dans les plis des rideaux³¹⁴²

La tête inconnue parle et je ne comprends aucun mot, je n'entends aucun son — bas contre terre. Je suis toujours sur le trottoir d'en face et je regarde ; je regarde les mots qu'emporte le vent ; les mots qu'il va jeter plus loin³¹⁴³.

Les paysages reverdyens où sont indifféremment disposés des poteaux³¹⁴⁴, des panneaux³¹⁴⁵, des affiches³¹⁴⁶, des enseignes³¹⁴⁷, et même jusqu'à des plans³¹⁴⁸, des télégrammes³¹⁴⁹ ou des cartes³¹⁵⁰ semblent porter comme une vérité en attente. Ils répondent au questionnement angoissé du sujet par la présence d'éléments langagiers qui sont tout à la fois le prolongement et le miroitement d'une interrogation de la réalité. Une telle rêverie évoque sans doute la « relation à sens unique de déchiffrement des signes inscrits dans le livre de la nature »³¹⁵¹ issue du romantisme mais renvoie surtout, en raison de l'enracinement dans la mémoire de ces textes anonymes— graffitis, épitaphes— rencontrés au hasard, aux « gestes ordinaires de l'enfance »³¹⁵² par lesquels le sujet a éprouvé la magie de l'écriture, et deviné l'expérience quasi-charnelle de conquête de la réalité qu'elle propose. Les mots écrits apparaissent ainsi comme les éléments les plus sensibles d'un monde qui cherche à signifier

³¹³⁸ « D'un champ à l'autre », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 288.

³¹³⁹ « Auberge », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 170.

³¹⁴⁰ « La ligne des noms et des figures », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 239.

³¹⁴¹ « Note », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 245.

³¹⁴² « Visite », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 223.

³¹⁴³ « Le vent et l'esprit », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 29.

³¹⁴⁴ « Les images du vent », *Flaques de verre*, p. 135.

³¹⁴⁵ « Coin obscur », *Cœur de chêne, Plupart du temps*, p. 340.

³¹⁴⁶ « Le nom des ailes », *Grande nature, Main d'œuvre*, p. 19 ; « La tête rouge », *Cravates de chanvre, Plupart du temps*, p. 363.

³¹⁴⁷ « Un homme fini », *La Balle au bond, Main d'œuvre*, p. 50 ; « Figure de porte », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 308.

³¹⁴⁸ « Outre mesure », *Le Chant des morts, Main d'œuvre*, p. 434.

³¹⁴⁹ « Droit vers la mort », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 77.

³¹⁵⁰ « Terre », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 306.

³¹⁵¹ Jean-Claude Mathieu, *Écrire, inscrire. Images d'inscriptions, mirages d'écriture, op. cit.*, p. 318.

³¹⁵² *Ibid.*, p. 622.

ce qu'il est, comme le suggère la syllepse sur le substantif *feuilles* des quatre derniers vers du poème " Le bruit des ailes ", constitués d'une phrase unique et formant clausule, où se dit comme la lente et silencieuse éclosion d'une vérité :

Et toutes les phrases qui arrivent
jusqu'au bord des bancs
viennent des feuilles qui remuent
sans que souffle le moindre vent³¹⁵³

10.1.3./ Enerrer le monde.

Quel est, une fois que se noue ce contact conflictuel entre une réalité qui sollicite la préhension mais « se dérobe à l'étreinte, toujours »³¹⁵⁴ et un sujet voué à se l'approprier, le statut du lieu où se joue cette rencontre ? Le double mouvement qu'elle sous-tend, l'un invasif, l'autre énigmatique, presque insidieux, semble particulièrement mis en évidence dans ces deux vers :

La route enjambe la forêt
On avance³¹⁵⁵

A l'intersection du monde réel — celui de la « route » ou de la nature — et de la pensée humaine qui, à partir de ses propres spéculations langagières, lui prête quelque intuition et prétend s'y engager, l'échange que vivifie l'écriture poétique entrouvre comme un « vrai lieu »³¹⁵⁶ dont l'approche semble plus volontaire et plus obstinée chez Reverdy que chez Jaccottet, par exemple. Chez ce dernier, l'écriture dont l'enjeu est aussi de « conférer un sens à une réalité qui sans elle serait vouée à la plus radicale absurdité »³¹⁵⁷ est entièrement gouvernée par une constante retenue, et reste dominée par une volonté de retrait final. Elle sous-tend une « poétique de l'effacement »³¹⁵⁸ qui veut avant tout révéler la beauté qui regarde le sujet, dévoiler un sens qui vient à sa rencontre et qu'elle ne veut en aucun cas surcharger ou adultérer.

Chez Reverdy, nul effacement qui laisserait pour ainsi dire passer un sens profond : le poème n'est pas le truchement d'une beauté qui existerait en soi mais réalise au contraire une insertion, manifeste un apport. C'est en fait un comblement, une surcharge, un enrichissement infini à partir de soi-même que le poète propose. Son lieu central devient un lieu universel :

Les choses ne sont que ce qu'elles sont — il n'y a pas dans les choses autre chose que ce qu'elles sont, sauf l'homme qui s'y est introduit et les rend humaines et

³¹⁵³ « Le bruit des ailes », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 115.

³¹⁵⁴ *Le Livre de mon bord*, p. 255.

³¹⁵⁵ « Toujours le même », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 322.

³¹⁵⁶ Yves Bonnefoy, « L'acte et le lieu de la poésie », *L'Improbable et autres essais* [1^{ère} éd. : 1965], Gallimard, coll. « Folio Essais » n° 203, 1992, p. 130.

³¹⁵⁷ Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète, op. cit.*, p. 182.

³¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 184.

se les approprier par l'image. Un caillou n'est qu'un caillou, mais par l'opération magique il devient un cœur et un cœur devient un caillou³¹⁵⁹.

Les lieux reverdyens, espaces d'une crise, qui s'ouvrent à partir de ces apports incessants, sont donc tout à la fois infinis et métaspatiaux. Il est significatif que le poète ne conçoive l'existence qu'à partir de cette séparation d'avec le monde qu'il faut absolument dépasser en s'y « fondant » :

Vivre, c'est être fondu dans le réel au point d'en oublier qu'on vit. Exister, ce serait avoir une si lucide conscience de ce dont est faite la vie que l'essentiel se résoudrait à l'effort de la supporter³¹⁶⁰.

et découvre ce qu'une telle relation avec le réel a d'illimité, d'infini. L'imagination y creuse ainsi, comme pour ces objets fractals dont nous avons rencontré quelques avatars³¹⁶¹, des espaces en expansion, des lieux invasifs :

Le réel n'a jamais été qu'un cadre autour de l'imagination de l'homme. Un cadre immense et sans limite, qu'elle ne se lassera jamais de déborder³¹⁶².

par lesquels le sujet, littéralement, *repousse* le réel :

La rue est plafonnée de bleu
Et nos projets sont sans limite³¹⁶³

Ces « projets sans limite » procurent cette expérience poétique de déterritorialisation du sujet qui n'a rien d'un abandon mais se place au contraire sous le signe de la lutte comme nous l'avons souligné d'emblée. L'« activité virile et dure de l'esprit »³¹⁶⁴ qu'elle constitue exprime pour Reverdy « l'être profond de celui qui traverse la vie sans y trouver la place de ses plus justes dimensions »³¹⁶⁵.

Car l'enjeu de l'invention de tels lieux demeure strictement intellectuel, à la manière de l'écriture du *Voleur de Talan* « où choses, êtres, cadre de vie, sentiments, paroles, ne sont présents qu'à travers les ébranlements qu'ils provoquent à l'intérieur du sujet »³¹⁶⁶. Tout se passe comme si l'esprit du poète, tout à la fois réceptif et subversif, devait s'efforcer de reconstituer le monde selon des lois purement poétiques. Selon Stanislas Fumet, « pour Reverdy, tout est spectacle humain, tout passe par l'homme et se passe dans l'homme. La poésie n'existe que dans l'esprit de l'homme, il l'a répété et c'est très juste. Elle n'est point

³¹⁵⁹ *En vrac*, p. 161.

³¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 137.

³¹⁶¹ *Cf. infra*, chapitre II, § 2.3.4.

³¹⁶² *En vrac*, p. 217.

³¹⁶³ « Barre d'azur », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 243.

³¹⁶⁴ *En vrac*, p. 47.

³¹⁶⁵ *Ibid.*

³¹⁶⁶ Etienne-Alain Hubert, notice du *Voleur de Talan*, in *Notices et notes des Œuvres complètes*, tome I, Flammarion, coll. « Mille et une pages », 2010, p. 1292.

dans la nature si l'homme ne l'y acclimate, parce que c'est dans son esprit que le *nœud* se fait, et non ailleurs »³¹⁶⁷.

Le lieu où se joue cette rencontre est effectivement, pour reprendre cette très juste métaphore, un lieu *nodal*, un espace volontiers restreint où se produit cette transformation en profondeur du réel et dont Reverdy a imaginé différentes formes : de là ces rêveries sur des processus de modifications physiques de la réalité dont nous avons repéré les réalisations poétiques³¹⁶⁸ mais qui engendrent aussi, à l'intérieur des textes eux-mêmes, tout un ensemble de figurations spécifiques.

³¹⁶⁷ Stanislas Fumet, « Histoire d'une amitié », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 322. Nous soulignons.

³¹⁶⁸ Cf. *supra*, chapitre IX, § 9.3.

2./ Quelques lieux d'étreinte poétique : la lumière, la chambre noire, le feu

La préhension du réel exige une communion, une fusion, au plus haut point d'incandescence, une transmutation »³¹⁶⁹.

Les lieux nouveaux que l'écriture poétique reverdyenne déploie procèdent d'une captation singulière du réel où celui-ci se concentre et se modifie. Désireux de briser les contraintes spatio-temporelles qui nouent le sujet au monde, Reverdy imagine des modes d'étreinte du réel qui s'inscrivent dans une telle rupture, grâce à plusieurs figurations particulières qui transforment notre conception du lieu.

Pour Yves Bonnefoy, la parole doit « bâtir un lieu où puisse se reformer le sacré et demeurer habitable une terre préservant un autre rapport au monde »³¹⁷⁰. Tout aussi tendue vers l'idée de repenser « l'habitation » du monde, l'écriture reverdyenne contribue dans le même esprit à une « poétique » dont l'enjeu est similaire mais s'oriente davantage vers un ensemble de traductions poétiques originales qui signifient, de manière intuitive, le sens d'une telle quête en privilégiant des réseaux d'images aussi singuliers que la lumière, la chambre noire ou le feu, ces « états de la réalité plus précaires, plus hasardeux ; et plus intenses »³¹⁷¹ qui constituent autant de lieux de rencontre possibles entre un sujet et le monde.

10.2.1./ La lumière, un lieu sans lieu.

Parmi les figurations pour lesquelles Reverdy manifeste une prédilection certaine figure la lumière, substantif cité à trois cent cinquante trois reprises dans l'œuvre poétique et narrative et qui intervient dans le titre de sept poèmes. Immatérielle, la lumière investit l'espace qu'elle irrigue et vivifie : elle fait apparaître le relief du monde et en révèle les aspects en fonction de son intensité et de son étendue, offrant ainsi une pluralité d'explorations au sujet en même temps qu'elle semble faire corps avec le réel :

Des souvenirs reviennent

Une lumière descendait du ciel sur
la gare³¹⁷²

³¹⁶⁹ *Le Livre de mon bord*, p. 255.

³¹⁷⁰ Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète*, *op. cit.*, p. 124.

³¹⁷¹ Philippe Jaccottet, « L'œuvre poétique de Pierre Reverdy », *N.R.F.*, 8^{ème} année, n° 93, 1er septembre 1960, p. 496. Repris dans « Pierre Reverdy, une claire goutte de temps », *L'Entretien des muses*, Gallimard, 1968, p. 58.

³¹⁷² *Le Voleur de Talan*, p. 51.

Dans l'œuvre reverdyenne, la lumière a ceci de paradoxal qu'elle recouvre parfois une certaine matérialité, comme si ces concrétions qui lui font revêtir un aspect liquide :

Près des remises assoupies aux façades lavées
à grands seaux de lumière³¹⁷³
Un rayon blanc traverse la fenêtre et inonde la table³¹⁷⁴.

ou solide :

Au bruit des cris la lumière se casse³¹⁷⁵
Alors que la lumière craque³¹⁷⁶

l'inséraient pleinement dans l'univers éminemment hétérogène de la poésie reverdyenne, jusqu'à rêver la lumière comme un élément du réel ubiquitaire et polymorphe :

[...] ³¹⁷⁷
Quand la lumière s'abat sur les terrasses et les guirlandes rigides du jardin
Entre les deux lignes
qui fuient
sous les arbres gonflés de lumière
et de bruit³¹⁷⁸
Où irais-tu d'ailleurs, à travers ces ravins de lumières³¹⁷⁹.

La lumière, chez Reverdy, n'est guère ambivalente. Chez un auteur comme Nathalie Sarraute, la lumière assèche le monde, l'irradie d'une blanche dureté qui en fait disparaître ce qu'il a de secret, de profond, d'insaisissable, et acquiert de ce fait un caractère « négatif, voire nocif »³¹⁸⁰. Tout aussi omniprésente chez Reverdy, la lumière, avec ses « enivrantes splendeurs »³¹⁸¹, a au contraire quelque chose d'attractif, d'éblouissant :

Je tourne, je tourne sans rien voir dans les flots de rayons des lampes
électriques et je marche sur tant de pieds et tant d'autres meurtrissent les miens³¹⁸².
Il y a des lueurs sur le fond noir du ciel
Il y a des lumières qui courent entre les étoiles
Il y a des yeux qui s'ouvrent à la lueur des étoiles³¹⁸³

Ainsi valorisée, la lumière est volontiers perçue comme un espace d'élection, symbolisant la lucidité ou la force : cette équivalence symbolique traverse l'article « Vociférations dans la clarté » dont le seul titre souligne l'intention. Reverdy y polémique

³¹⁷³ « L'eau dort », *Grande nature, Main d'œuvre*, p. 22.

³¹⁷⁴ « Tout dort », *Étoiles peintes, Plupart du temps*, p. 322.

³¹⁷⁵ « Art moderne retouché », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 167.

³¹⁷⁶ « On peut bien mieux », *La Guitare endormie, Plupart du temps*, p. 290.

³¹⁷⁷ « Regard humain », *Flaques de verre*, p. 95.

³¹⁷⁸ « Critique synthétique » (Exposition Henri-Matisse), *Nord-Sud, Self-defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, p. 155.

³¹⁷⁹ « À l'aube », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 36.

³¹⁸⁰ Marie-Andrée Morache, « L'objet lumineux dans l'œuvre de Nathalie Sarraute », *Figures de la psychanalyse*, 2009/2 n° 18, p. 154.

³¹⁸¹ *Le Livre de mon bord*, p. 103.

³¹⁸² « Après le bal », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 47.

³¹⁸³ « Les jockeys mécaniques », *Les Jockeys camouflés, Plupart du temps*, p. 251.

avec « ceux qui se plaisent à fouiller dans les ténèbres »³¹⁸⁴ ou bien encore « les larves qui grouillent dans la pénombre »³¹⁸⁵ :

Ils sont dans la nuit et s'y plaisent
Les oiseaux sombres³¹⁸⁶

et invite à « chercher dans la lumière la valeur éclatante qui jaillira plus tard »³¹⁸⁷.

L'emploi de cette discrimination symbolique qui hiérarchise ainsi les zones d'ombre et de lumière, redoublant la structuration contrastée de l'espace reverdyen que constellent les obstacles ou les pièges³¹⁸⁸, n'est pas, en soi, originale. Chez Reverdy, elle est amplifiée par l'écho d'autres réseaux métaphoriques où les lieux sont désignés par un attribut voisin comme la blancheur³¹⁸⁹ ou la pureté³¹⁹⁰, ou qui possèdent un élément sémique en commun comme le feu par lequel « elle a surgi sous la main de l'homme, fruit de son activité créatrice »³¹⁹¹, indice de l'objet convoité et source d'une « spiritualisation par la lumière »³¹⁹², sur laquelle Bachelard conclut le chapitre qu'il consacre au feu purificateur³¹⁹³. Ainsi Reverdy parvient-il à imaginer des lieux où la lumière, par laquelle tous les repères spatiaux ont disparu, unissant l'eau et le feu dont Claude Benoît rappelle qu'ils « accomplissent la même fonction purificatrice »³¹⁹⁴, se conjoint à la hauteur et à la blancheur :

Au fond des ravins pleins de gouffres, grondent les torrents de la gloire,
striés de poissons lumineux. J'étais très haut. J'étais sur les sommets aiguisés de la
lumière. Là, les têtes roulaient au tourniquet capricieux du bonheur. Une dilatation
bienheureuse identifiait l'être aux dimensions inimaginables de l'Univers. Le rire du
ventre et de l'esprit régnait. Une clarté infuse baignait les choses et rendait toute
chair transparente. Un feu bienfaisant cautérisait les plaies les plus profondes et les
plus rebelles du malheur. On se lavait pour rien dans l'eau courante des diamants³¹⁹⁵.

Sensible aux effets de lumière comme en témoigne l'abondance des levers de soleil ou des scènes crépusculaires dans toute son œuvre, Reverdy a naturellement été fasciné par le traitement qu'en fait la peinture, au même titre que les lignes. Pour Isabelle Chol, ce sont là « les deux points importants d'une esthétique commune, la ligne, le tracé, et la lumière qui est,

³¹⁸⁴ « Vociférations dans la clarté », *Nord-Sud, Self-defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, p. 127.

³¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 129.

³¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 127.

³¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 129.

³¹⁸⁸ Cf. *supra*, chapitre I^{er}, § 1.4.2.

³¹⁸⁹ Cf. *supra*, chapitre II, § 2.1.1.

³¹⁹⁰ Cf. *supra*, chapitre VIII, § 8.3.1.

³¹⁹¹ Jacques Montchal, « Quand la lumière insiste », *Insistance*, 2007/1 n° 3, p. 285.

³¹⁹² P. Diel, *Le Symbolisme dans la mythologie grecque*, Payot, 1952, p. 234, cité par Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 196.

³¹⁹³ Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu* (1938), Gallimard, coll. "Folio Essais" n° 25, 2002, p. 169-181.

³¹⁹⁴ Claude Benoît, « Risques et périls : la tentation du voyage », *art. cit.*, p. 263.

³¹⁹⁵ *Maison hantée, Risques et périls*, Flammarion, 1972, p. 175.

dans les textes, un thème récurrent » pour le poète qui « évoque [...], à propos de Matisse ou de Braque, la lumière de leur œuvre »³¹⁹⁶.

C'est effectivement à propos de la peinture de Matisse que Reverdy, justifiant le titre de son article, a le plus insisté sur son rapport à la lumière qu'il trouve « chaude et sereine »³¹⁹⁷. Citant le peintre lui-même pour qui ses dessins « sont générateurs de lumière »³¹⁹⁸, il en souligne l'omniprésence et la bienfaisante impression qu'elle procure :

Mais ce qui frappe plus particulièrement chez ce peintre, c'est que cette lumière, cette clarté si vive dont je parle, est toujours au moins aussi sereine qu'elle est éclatante et qu'elle contribue à donner à son œuvre la tonalité générale de plasticité qui fait naître une si reposante impression de bonheur et de calme dans l'esprit du spectateur³¹⁹⁹.

tout en soulignant qu'elle n'est pas une composante naturelle de la toile mais, au contraire, un objet de recherche esthétique qui la situe davantage comme l'aboutissement de la démarche créatrice du peintre :

Quelle que soit la passion que Matisse semble avoir toujours nourrie pour la couleur, il est trop évident qu'il n'en reste pas là. Il va au-delà. Il va, par la couleur, à la lumière [...] car de cette lumière, il y en a partout chez Matisse et comme il le dit lui-même, surtout dans ses dessins, à l'aide d'un simple trait, uniquement³²⁰⁰.

La lumière cesse ainsi d'être une donnée naturelle de la réalité et doit être, pour paraphraser Matisse, « modelée », recueillie, captée :

Cette lumière suffira
Pour tuer la nuit³²⁰¹

Un travail poétique va ainsi s'opérer à partir de cette mise en valeur particulière qui nie l'universalité de la lumière et invite à la percevoir comme un lieu singulier et exceptionnel, un état qui doit être atteint :

Sur le chemin de sable et de feu bordé de flammes vertes — le chemin à peine ouvert à la lumière — le penseur à la tête penchée, le personnage lourd et vieilli avant l'âge³²⁰².

Ici intervient l'image de la *lampe*, si familière à l'univers imaginaire de Reverdy, qui dit l'attrait de la lumière et la rapproche de l'activité poétique. Comparant la poésie d'Edmond Humeau et de Pierre Reverdy, Jean-Yves Magdelaine observe ainsi que « chacun des deux poètes semble privilégier la fonction symbolique de la " lampe ", dont l'occurrence est si fréquente dans leurs textes, pour évoquer peut-être la lueur qui creuse un trou de lumière au

³¹⁹⁶ Isabelle Chol, *Pierre Reverdy, poésie plastique : formes composées et dialogue des arts (1913-1960)*, Genève, Droz, 2006, p. 271.

³¹⁹⁷ « Matisse dans la lumière et le bonheur », *Note éternelle du présent, écrits sur l'art (1923-1960)*, p. 172.

³¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 165.

³¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 172.

³²⁰⁰ *Ibid.*, p. 171.

³²⁰¹ « L'ombre du souffle », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 260.

sein de l'obscurité mais qui en même temps, éveille, réveille, aiguise les inquiétudes spirituelles que le sommeil estompe »³²⁰³.

Épousant le polymorphisme de la lumière, les images de la lampe constellent le réel réinventé de Reverdy sous les aspects les plus traditionnels :

Un homme est tombé
Quelqu'un est sorti et n'est pas rentré
Au cinquième la lampe est toujours allumée³²⁰⁴

mais aussi les plus insolites :

La lampe fraîche du matin³²⁰⁵
Des lampes éclatent en fruits lumineux entre les arbres noirs³²⁰⁶

A la fois protectrice et rassurante :

Une lumière lointaine le rassure³²⁰⁷
Les arbres ont laissé couler leurs couleurs dans la boue — et commence le règne de la nuit — à cinq heures, il faut rentrer s'abriter sous la lampe³²⁰⁸.

la lampe ressemble parfois, dans l'univers reverdyen, à une sorte de repère vital :

L'asile de nuit laisse à peine filtrer un insaisissable rayon de lumière — la lanterne éventrée éclairant à peine l'écume sombre en mouvement entre les piliers noirs — les dos et les masses informes des hommes agglutinés dans la pâte difficile à décoller de la misère³²⁰⁹.

Une porte qui s'ouvre éclaire un carré de pavés et laisse voir un intérieur paisible où dort sans inquiétude un enfant, près du poêle qui ronfle³²¹⁰.

dont la fonction essentielle, au-delà de son aspect sécurisant, serait précisément de permettre au sujet d'accroître son emprise sur le monde, d'accéder au sens profond qu'il recèle. La lumière de la lampe est bien, dans cette acception, l'amorce d'un processus de création d'un lieu de métamorphose de la réalité :

La lampe à présent nous éclaire
En regardant plus loin
Et nous pouvions voir la lumière
Qui venait
Nous étions contents³²¹¹

Chez Reverdy, le travail poétique, impliquant vigilance et recueillement, est constamment associé à l'image de la lampe :

³²⁰² « La bonne piste », *Flaques de verre*, p. 111.

³²⁰³ Jean-Yves Magdelaine, « Jeux d'échos entre la poétique reverdyenne et l'*Ode au Christ de silence* d'Edmond Humeau », in Jacques Lardoux (sous dir.), *Pierre Reverdy et l'École de Rochefort*, op. cit., p. 81.

³²⁰⁴ « O », *Quelques poèmes*, *Plupart du temps*, p. 67.

³²⁰⁵ « La vie fragile », *La Guitare endormie*, *Plupart du temps*, p. 272.

³²⁰⁶ « Panorama nocturne », *La Guitare endormie*, *Plupart du temps*, p. 281.

³²⁰⁷ *Le Voleur de Talan*, p. 32.

³²⁰⁸ *Le Livre de mon bord*, p. 186.

³²⁰⁹ *Le dialogue secret*, *La Peau de l'homme*, p. 192.

³²¹⁰ « Fantômes du danger », *Poèmes en prose*, *Plupart du temps*, p. 40.

Après, il n'y a plus qu'un homme tout seul écrivant contre le verre de la lampe³²¹²

et il l'est non seulement à l'intérieur de ses textes mais aussi dans une pratique personnelle de l'écriture où le halo de lumière de la lampe est perçu comme un abri propice à l'activité créatrice, dont Reverdy raconte avoir eu de la difficulté à se libérer :

Par exemple, dès que je me suis aperçu que je n'écrivais avec plaisir que le soir, sous la lampe — il s'agissait alors de la vieille lampe autonome, génératrice de plus d'ombres que de lumière ou, pour mieux dire, d'atmosphère —, j'ai éteint la lampe, jusqu'à ce que je me sois mis au pli d'écrire, sans plus de répugnance, à n'importe quel moment du jour. Puis j'ai rallumé la lampe pour m'assurer que j'étais encore capable d'écrire aussi le soir³²¹³.

Si la lampe vaut moins comme objet que comme lieu personnel, lieu d'émergence d'un autre rapport au réel, elle le doit autant à l'intimité et à la solitude qu'elle signifie qu'à cette image de concentration de la lumière qui la transforme en « source d'incandescence, de feu allumé et dirigé, à la violence contenue, à partir duquel se révèle complètement, sans illusion ni faux-semblant, la vérité de l'homme, dans sa nudité étincelante »³²¹⁴.

Le halo lumineux de la lampe peut ainsi être réintégré dans un réseau de figurations où la lumière, caractérisée par l'attrait qu'elle exerce, devient un lieu de révélation. « Ce terme, rappelle Jacques Montchal, ne cessera de jalonner les écritures »³²¹⁵ et symbolisera toujours l'accès à une connaissance supérieure — scientifique, poétique ou religieuse — qui bouleverse notre vision des choses :

Une autre lumière qui brûle les yeux fait fondre les nuages³²¹⁶.

Force vitale, la lumière est associée à la parole du Créateur dès *l'Ancien Testament* mais constitue aussi un lieu de passage vers le divin. C'est dans *Le Gant de crin* que Reverdy recourra à des comparaisons proches de cette signification allégorique :

Les âmes vont vers Dieu comme, la nuit, les oiseaux de mer vers le phare³²¹⁷.

Nous ne pouvons pas voir Dieu qui nous donne la lumière, parce que sa lumière nous éblouit, et nous nous rebellons contre la lumière³²¹⁸.

Un jour on est poussé sur la grand' route. De là, on voit des tas de gens jouer à se perdre dans des petits chemins qui ne mènent nulle part. On les entend crier : « Comme c'est angoissant, nous allons vers l'inconnu ! ». Les chemins se

³²¹¹ « Le même numéro », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 205.

³²¹² *La Conversion, Risques et périls*, p. 73.

³²¹³ Réponse à l'enquête : « Comment nos écrivains éveillent l'inspiration. », *Le Figaro littéraire*, 8^{ème} année, n° 363, 4 avril 1953, p. 9.

³²¹⁴ Gérard Bocholier, « Une musique d'ombre », art. cit., p. 33.

³²¹⁵ Jacques Montchal, « Quand la lumière insiste », art. cit., p. 290.

³²¹⁶ « Quel tourbillon », *La Balle au bond, Main d'œuvre*, p. 53.

³²¹⁷ *Le Gant de crin*, p. 103.

³²¹⁸ *Ibid.*, p. 139.

perdent dans les champs, les champs sont abandonnés et bientôt envahis de fougères. Eux ont l'impression de s'égarer en cherchant l'inconnu, la vérité. Or il n'y a pas d'inconnu. La route est pleine de soleil et de poteaux indicateurs qui scintillent à la lumière³²¹⁹.

dont on trouve des échos dans l'œuvre narrative ou poétique, comme cette « autre lumière »³²²⁰ qui conduit le héros dès le début de "La Conversion". L'écriture poétique de Reverdy s'appuie sur cette signification religieuse pour la dépasser — la révélation religieuse n'est pas d'une essence différente de la révélation poétique puisqu'elle aboutit, à partir d'un déchirement des apparences, à une épiphanie au cœur même du réel — et dire l'ouverture de la réalité par le langage. Il n'est à cet égard pas indifférent que le poète Reverdy traduise la relation intime qu'il entretient avec les mots par des métaphores lumineuses, « (voyant) plutôt en eux des lueurs »³²²¹ comme le dit très justement Mireille Loubeyre :

De l'or des mots troublants qui se glissent dans l'ombre
Vers cet inaccessible espoir
Dans la nuit mate et sans rien voir³²²²

La lueur des signaux dans la nuit retombée³²²³

Je cherche à prendre tous les mots qui sortent un à un
A guider ces éclairs qui glissent sous la brume³²²⁴

Dans l'imaginaire reverdyen, la lumière naît du travail poétique. Elle devient un lieu immatériel, insituable :

Je suis derrière la vitre qui distribue au monde sa lumière et je te vois³²²⁵.
Il y a une auréole qui n'est pas la lune, une lumière qui n'est pas la
lampe³²²⁶.

que Reverdy saisit à la fois comme une cause et un effet du travail poétique, établissant ainsi un rapport dialectique comme chez Paul Valéry pour qui la lumière, tout aussi omniprésente, « nous révèle sans cesse l'existence d'un monde inconnu mais possible »³²²⁷.

Rapprochant la poésie de Reverdy de l'œuvre de Braque, Françoise Nicol rappelle que pour le peintre comme pour le poète, « l'enjeu de l'art est spirituel »³²²⁸. Lorsque Braque « affirme que "l'Art est fait pour troubler" et le définit comme "une blessure qui devient

³²¹⁹ *Ibid.*, p. 149.

³²²⁰ *La Conversion, Risques et périls*, p. 65.

³²²¹ Mireille Loubeyre, *Physique de l'image chez Pierre Reverdy*, Thèse de doctorat, Paris VII, 1991, p. 213.

³²²² « Le mur de pierres », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 162.

³²²³ « Grain blanc », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 191.

³²²⁴ « Grand caractère », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 375.

³²²⁵ *La Peau de l'homme*, p. 42.

³²²⁶ « Champ clos », *La Balle au bond, Main d'œuvre*, p. 44.

³²²⁷ Jean Levaillant, « Paul Valéry et la lumière », *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, 1968, n° 20, p. 189.

³²²⁸ Françoise Nicol, « Pierre Reverdy et Georges Braque ou la poétique de l'émotion », communication prononcée lors de l'exposition « Pierre Reverdy – Ecriture et peinture », 10 au 12 décembre 2004, Centre Joë Bousquet, Carcassonne, in <http://francoisnicol.wordpress.com/bibliographie/articles-en-ligne/149-2/>

lumière" »³²²⁹, il l'intègre dans une métaphore spatiale qui le fait concevoir comme une incursion, un point d'entrée, un lieu à partir duquel le réel se transforme. Tout se passe comme si, à l'intérieur d'un « lieu obscur où naît l'impérieux besoin de créer »³²³⁰, une issue pouvait se creuser à tout moment, une issue de lumière à laquelle le poète, dans ces quelques phrases, donne la forme d'une sphère :

Ils se soucient moins que de rien de la splendeur éblouissante de cette sphère de la vie que je voudrais atteindre — vers quoi tendent tous les élans obscurs et secrets de mon cœur, tous les efforts de mon intelligence, sphère de lumière, de plaisir, de jouissance dans le désintéressement et le détachement — peut-être le bonheur dans la liberté³²³¹.

Ce lieu sans lieu qu'est la lumière, un poème de *Pierres blanches* en dit l'extrême ténuité en même temps que la puissance de transformation. Sa présence, au tout début du poème, ne se manifeste que par l'évocation insistante d'une « trace blanche », opposée par contraste à la noirceur de l'œil et à l'ombre :

Il suit de l'œil la trace blanche
L'œil noir
La trace blanche
Sur la porte au côté perdu dans l'ombre
Où pend le fil à plomb³²³²

La lampe, présentée par le plus long vers du poème, y apparaît une fois de plus comme un foyer central :

De la lampe les routes partent dans toutes les directions³²³³

à partir duquel le monde — qu'évoquent « les routes », les « étoiles » et « la montagne » — se réorganise. Les métonymies corporelles y sont constamment associées à des éléments du paysage, tendant une fois de plus à détruire la servitude de l'ancrage du sujet sur le monde :

Les mains se tendent
Entre la montagne glissante
Et le revers direct de son veston
Le cou tient par les boucles
Et la fin ronde de l'avant-bras
Sur les pentes
Dans les circuits
Au milieu du précipice accroché aux racines³²³⁴

Le mouvement de chute que suggèrent le glissement, « les pentes » et le « précipice » contribue à l'instabilité qu'accroît l'absence de rimes ou de mètres réguliers : saisie ici dans son essence poétique qui est d'incarner l'accès à un bouleversement de la réalité, la lumière

³²²⁹ *Ibid.*

³²³⁰ *Ibid.*

³²³¹ *Le Livre de mon bord*, p. 20.

³²³² « Le visiteur étranger », *Pierres blanches*, *Main d'œuvre*, p. 309.

³²³³ *Ibid.*

³²³⁴ *Ibid.*

tend parfois à submerger celle-ci. L'œuvre de Reverdy recèle pourtant un autre type de figuration de l'étreinte du réel, caractérisé au contraire par l'introversio et le repli sur un espace minimal.

10.2.2./ Espaces cellulaires : la chambre noire et ses avatars.

En énonçant que le « poème est comme une chambre close », Reverdy rapproche de manière saisissante l'image du lieu reclus, abritant « l'homme assis derrière une fenêtre, séparé de l'agitation du dehors »³²³⁵ à laquelle on l'a si souvent associé, et le produit artistique d'un tel positionnement par rapport au monde, comme si le poème rédupliquait l'attentisme lucide de l'observateur :

De là l'obscurité apparente de ses poèmes.

Chacun d'eux est une chambre close où le premier indiscret venu ne peut entrer. Il faudra prendre la peine et le soin d'allumer sa lampe avant de pénétrer. Ici, c'est l'esprit du lecteur qui est la lampe. Et cette lampe, l'intelligence et le sens poétique seuls sont propres à l'alimenter³²³⁶.

Espace restreint, intime, obscur surtout, ce lieu exige un temps d'adaptation pour s'y orienter, pour en comprendre l'ordonnancement. S'agissant du poème, Reverdy semble défendre l'idée d'une résistance de celui-ci — une *réticence* dit-il — à restituer ce qu'il a saisi, esquissant ainsi un mode d'étreinte différent, où la condensation de la réalité, au terme d'un processus d'attraction de celle-ci en un lieu secret, ne s'opère qu'avec retard et de manière progressive.

La « chambre close » reverdyenne constitue ainsi un espace fondamentalement différent de captation et de transformation secrète du réel, antinomique à la lumière. De manière assez étonnante, il est possible d'en trouver un équivalent chez Marguerite Duras. Comme Reverdy, celle-ci « va [...] à la rencontre du monde extérieur pour mieux se l'approprier. À ce lieu intermédiaire, réel et poétique, banal et singulier, où s'opèrent la captation et la transformation, elle donne le nom de "chambre noire" »³²³⁷. Comme chez Reverdy, ce concept renvoie à un lieu de « réfraction du monde extérieur »³²³⁸, un « lieu où s'élabore l'écrit, où s'opère la transfiguration du réel »³²³⁹. « Partout dans les écrits de Reverdy », rappelle Mary-Ann Caws, « abondent les métaphores de la "chambre noire", de la "chambre close" »³²⁴⁰, expressions qu'il utilise dans le titre de deux poèmes³²⁴¹ et qu'il

³²³⁵ Albert Béguin, « Pierre Reverdy », art. cit., p. 179.

³²³⁶ Nord-Sud, *Self-defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, p. 206-207.

³²³⁷ Dominique Dénès, *Marguerite Duras : écriture et politique*, op. cit., p. 210-211.

³²³⁸ *Ibid.*, p. 211.

³²³⁹ *Ibid.*, p. 214.

³²⁴⁰ Mary Ann Caws, *La Main de Pierre Reverdy*, op. cit., p. 15.

³²⁴¹ « Chambre noire », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 227 ; « Ma chambre noire », *Le Chant des morts, Main d'œuvre*, p. 427.

reprend volontiers lorsqu'il cherche à illustrer par une image son rapport personnel à la réalité :

La religion, l'art, tout ce qui est important et fort, est fermé, comme une chambre close dont la clef est restée sur une table, à l'intérieur³²⁴².

L'appareil photographique que Reverdy imagine comme un être vivant au début de *La Peau de l'homme* :

Là, vit depuis fort longtemps un élégant petit appareil photographique dont le seul défaut, que d'autres disent son principal mérite, est d'être atteint du délire de la perfection³²⁴³.

en est le symbole le plus abouti et renvoie à l'emploi constant d'images de ce geste pour illustrer ses théories poétiques. Ainsi se dessine un double processus, caractérisé d'abord par une captation de la réalité comme pour en révéler l'insaisissable *punctum*³²⁴⁴ :

L'objet n'entre dans le réel interne que par le mouvement de vie que lui confère notre esprit³²⁴⁵.

qui fait éprouver le « réel interne » ainsi défini comme une surface d'impression, une « plaque sensible » :

Ici, intervient le sculpteur — Henri Laurens — pour qui cette période des dessins en papier aura été comme le bain de la plaque sensible dans l'éprouvette³²⁴⁶.

Les critiques imbéciles qui reprochent au poète de ne dire que son malheur. Mais il n'est qu'une plaque sensible et le malaise qu'il exprime c'est tout ce qui lui apporte l'extérieur³²⁴⁷.

Aucun éclair d'illusion ne s'inscrit plus sur la plaque sensible du désir [...] ³²⁴⁸

dont on peut repérer des avatars :

Car ce que j'aime au fond c'est ce qui passe
Une fois seulement sur ce miroir sans tain³²⁴⁹

et dont l'intériorité l'oppose à l'image qu'il restitue mais dont « l'essence [...] est d'être toute dehors, sans intimité, et cependant plus inaccessible et mystérieuse que la pensée du for intérieur »³²⁵⁰. Dans un second temps, la restitution d'une image réappropriée, réinvestie par le moi, de ce réel ainsi saisi :

³²⁴² *Le Gant de crin*, p. 128.

³²⁴³ *La Peau de l'homme*, p. 14.

³²⁴⁴ Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du cinéma, Gallimard, 1980, *passim*.

³²⁴⁵ *En vrac*, p. 27.

³²⁴⁶ « La plus longue présence (Henri Laurens) », *Note éternelle du présent*, p. 143.

³²⁴⁷ Carnet 1944-1945, *Argile*, n° 2, Paris, Maeght, 1974, p. 127.

³²⁴⁸ *Maison hantée, Risques et périls*, p. 129.

³²⁴⁹ « Le cœur tournant », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 328.

³²⁵⁰ Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, *op. cit.*, p. 164-165.

Chaque poème est le terme d'un mouvement de l'âme, une facette de l'indéfinissable image, la photographie d'un de ses multiples aspects³²⁵¹.

La poésie de celui qui écrit est comme le négatif de l'opération poétique et le positif se trouve dans le lecteur. Ce n'est que lorsque l'œuvre a pris toutes ses valeurs dans la sensibilité du lecteur, qu'elle peut être considérée comme réalisée, telle l'image photographique fixée sur l'épreuve. Avec cette différence que cette image dans l'âme du lecteur personne ne la voit³²⁵².

est mise au service d'une « poétique » qui repose sur un mode d'habitation du monde qui en est proche. Si cet « imaginaire photographique (est) bien présent dans la poésie de Reverdy »³²⁵³, c'est que cette dernière repose sur une extrême sensibilité à la réalité dont le mystère suscite un questionnement impérieux. La prise photographique, avec sa saisie personnelle et volontaire, symbolise bien cet ancrage volontaire en même temps que le phénomène chimique du dépôt de l'image et son figement final tendent à « désigner le poème comme le résultat d'un processus de cristallisation et de révélation »³²⁵⁴, manifestant ainsi la « supériorité du regard poétique »³²⁵⁵ que sous-tend cette métaphore. Si « le lien entre regard et photographie ne se borne pas à la description »³²⁵⁶, c'est que le nouveau lieu d'étreinte que constitue la chambre noire insère le « je » poétique dans le monde et le porte à y trouver un moyen de revitalisation du réel. En ce sens, « l'écriture (n)'est une sorte de négatif photographique »³²⁵⁷ que dans la mesure où elle exige, littéralement, d'être révélée.

Un poème de *Flaques de verre*, sur lequel Mary-Ann Caws s'appuie pour mettre en évidence l'intertextualité du thème de l'emprisonnement de l'image, illustre la force de cet imaginaire. L'emprise visuelle capable de surmonter les contraintes physiques de la réalité y est rêvée comme un pouvoir de solidification. « L'air de glace »³²⁵⁸ dit l'immobilisation progressive des éléments du paysage. Au mouvement perçu (rire, avancée) s'ajoutent des notations (remous, confusion, vagues, tremblement) qui n'empêchent pas une « prise » définitive. En dépit de cette mobilité initiale :

L'air avenant, en revenant — ce visage rit à l'envers contre la poupe au remous de l'eau.

³²⁵¹ *Le Gant de crin*, p. 43.

³²⁵² *En vrac*, p. 54.

³²⁵³ Anne Reverseau, « Métamorphoses du regard poétique : réponses de la poésie descriptive à l'époque moderniste », Journée d'études Paris III : « Le regard », 9 juin 2008, p. 10. Site http://www.ecritures-modernite.eu/?page_id=1953.

³²⁵⁴ *Ibid.*

³²⁵⁵ *Ibid.*, p. 16.

³²⁵⁶ *Ibid.*, p. 11.

³²⁵⁷ Corinne Bayle, « La dimension sotériologique de l'écriture dans les œuvres en prose de Pierre Reverdy », art. cit., p. 37.

³²⁵⁸ « L'air de glace », *Flaques de verre*, p. 47.

On ne sait pas si la barque avance ou le bois d'à côté — en tout cas c'est l'eau et la rive, c'est déjà la confusion profonde de nos noms³²⁵⁹.

l'eau acquiert la viscosité du vernis, puis, au dernier paragraphe, la dureté de la glace (non nommée mais annoncée par le titre) :

Il y a aussi, dans une anse calme, un frais paysage dont le vernis tremble mais pas le fond, et des graviers.

Mais les poissons et les jambes ne bougent plus, l'eau est prise, les lignes des rives sont prises, et rien ne bouge plus³²⁶⁰.

L'emprise du sujet lyrique, qui n'apparaît qu'en creux mais participe à l'esquisse de cette chambre noire, est manifeste au troisième paragraphe. Un jeu phonique diffracte l'image de reflets subaquatiques en deux plans séparés par les assonances :

Car il y a des jambes à travers les vagues transparentes | et des poissons rouges qui font tous les tours de force pour s'en aller³²⁶¹.

après que la subjectivité du regard ait transparu au travers des doutes exprimés sur la véracité des interprétations :

On ne sait pas si la barque avance ou le bois d'à côté [...] ³²⁶².

L'extrême réflexivité du poème souligne qu'il s'agit d'un artefact : le thème du miroir associé à celui du tableau — le vernis, le « bois d'à côté » qui peut évoquer un cadre — rapproche un peu plus l'ensemble d'une image matérielle. Les motifs du retour et de l'inversion — « en revenant », « à l'envers » — et l'évocation de « nos noms » qu'une assonance fait confondre avec l'unique pronom « on », brouillent d'emblée la dissociation entre le sujet et l'objet, en un processus caractéristique du lieu d'étreinte poétique reverdyen.

Ce dernier devient pour ainsi dire un espace de « prise plus ferme » (M.A. Caws) qui précède une métamorphose, impliquant le sujet puisque le langage semble lui-même épouser ce mouvement de captation immobilisant. Au tremblé phonétique des premiers mots (avenant, revenant) qui potentialise l'effet du titre — « l'air de glace » suggère le froid — succède un « il y a » deux fois répété, avant le figement final du dernier paragraphe où une double répétition achève de parfaire le processus :

Mais les poissons et les jambes ne bougent plus, l'eau est prise, les lignes des rives sont prises, et rien ne bouge plus³²⁶³.

La critique s'est toujours montrée attentive à souligner l'essence d'un tel lieu qui réside dans ce que cette captation de la réalité implique. L'image reverdyenne, fondement de sa poétique « ne naît pas dans les [...] régions claires de l'esprit, mais lorsque les choses ont

³²⁵⁹ *Ibid.*

³²⁶⁰ *Ibid.*

³²⁶¹ *Ibid.*

³²⁶² *Ibid.*

frappé les profondeurs du sujet dans l'émotion et lui sont devenues "consubstantielles" »³²⁶⁴.

La chambre noire est avant tout un lieu d'attente, médian :

Tout ce qui vient de l'extérieur se déforme en entrant et tout ce qui vient du
dedans se déforme aussi en sortant³²⁶⁵.

où tout un « processus alchimique d'intériorisation étreint de la même manière ce qui est destiné à l'érosion, à la perte, au manque »³²⁶⁶, tant il est vrai qu'un tel lieu affranchit le sujet et le monde du temps par la condensation et la transmutation d'une expérience fugace.

La chambre noire reverdyenne, espace cellulaire minimal de saisie intellectuelle de la réalité, réduplique la chambre du poète telle que celui-ci en offre maintes images, que ce soit dans le poème liminaire de *La Lucarne ovale* :

En ce temps-là le charbon
était devenu aussi précieux
et rare que des pépites d'or
et j'écrivais dans un grenier
où la neige, en tombant par
les fentes du toit, devenait
bleue³²⁶⁷.

ou dans cette lettre dans laquelle il confie que « pour parler d'un homme, en s'en tenant au vrai drame, il faudrait pouvoir dire ce qui se passe dans son être, le soir, par exemple, quand il se trouve, la lumière éteinte, entre ses draps »³²⁶⁸. Les derniers vers d'un long poème de *Main d'œuvre* disent très clairement cette rêverie d'une réduction minimale en un lieu clos qui prépare l'accès au mystère, celui qu'offrent « les mots silencieux qui tendent leur filet », une fois la porte refermée sur la nuit, dans une « chambre noire » où s'enferme un « je » poétique qui s'est violemment confronté au monde :

Quand on referme violemment la porte sur la nuit
Il n'y a plus à placer là que le murmure
La seule clef sans bruit qui force la serrure
Entre l'aveu confus et le lien du mystère
Les mots silencieux qui tendent leur filet
Dans tous les coins de cette chambre noire
Où ton ombre ni moi n'aurons jamais dormi³²⁶⁹

Parfois réduite à un détail essentiel, la chambre noire donne lieu à des avatars comme la *vitre* dont on compte soixante-quinze occurrences dans l'œuvre poétique et narrative³²⁷⁰,

³²⁶³ *Ibid.*

³²⁶⁴ Frère M.C., « Reverdy ou la poésie "à l'extrême pointe du réel" », art. cit., p. 67.

³²⁶⁵ *Le Livre de mon bord*, p. 126.

³²⁶⁶ Olivia-Jeanne Cohen, « Le sens du visible ou l'art du détaché », art. cit., p. 121.

³²⁶⁷ « En ce temps-là... », *La Lucarne ovale, Plupart du temps*, p. 75.

³²⁶⁸ Lettre à Jean Rousselot du 16 mai 1951, in *Hommage à Pierre Reverdy*, op. cit., p. 15.

³²⁶⁹ « Main-morte », *Plein verre, Main d'œuvre*, p. 392.

³²⁷⁰ Cf. *supra*, chapitre I^{er}, § 1.2.3.

« réceptacle à travers laquelle tout se perçoit [...], point focal capteur de lumière et du dehors »³²⁷¹ et qui a manifestement inspiré son poème à Paul Chaulot³²⁷² ou bien encore le *rideau* qui sépare, dissimule l'observateur et qu'« il faut [...] écarter pour que la vie reprenne »³²⁷³.

Le poème “ Dans le vent ” semble évoquer un paysage vu à travers une vitre ruisselante ou dans le reflet d'un miroir. Ses vers initiaux très courts disent comme une hésitation, que renforce l'expression « quelques signes noirs », et manifestent tout d'abord un grand doute que traduit l'indécision sémantique du premier vers — « entre » peut constituer le verbe *entrer* conjugué au présent ou la préposition ; « l'étroit point » d'un sens très ambigu suggère un autre substantif (étroit pont ?) ou une homophonie (les trois points) qui correspondrait mieux au mot initial — :

Entre l'étroit point
Lèvres du rivage
Quelques signes noirs
Les jambes
Les arbres
L'ombre d'un regard³²⁷⁴

Le septième vers, nettement plus long, réunit ces éléments épars au moyen d'un « reflet » entrevu sur une « paroi grasse », introduisant l'image matricielle de ce poème. Ainsi s'impose une saisie synthétique de ce monde glissant :

Un monde sur le reflet de la paroi grasse³²⁷⁵

qui constitue le point de départ d'un processus de transformation. Au séchage initial — celui de la vitre ou de la paroi, celui du regard embué de larmes également — suggérant une clarification de l'image :

Et l'eau qui s'en va
Les larmes séchées³²⁷⁶

succède un rayonnement solaire. A ce stade du poème, la métrique s'est régulée — les pentasyllabes se succèdent — et l'idée que « l'or couvre les bois » semble dire, d'une manière encore convenue, comment la métaphore jaillit à l'esprit à partir d'une vision renouvelée :

Le soleil repasse
L'or couvre les bois³²⁷⁷

³²⁷¹ Olivia-Jeanne Cohen, « Le sens du visible ou l'art du détaché », art. cit., p. 125.

³²⁷² Paul Chaulot, « Vitre pour Pierre Reverdy », *Hommage à Pierre Reverdy*, op. cit., p. 119-120.

³²⁷³ André Colombat, « L'écriture et l'espace du "je" dans la poésie de Pierre Reverdy », art. cit., p. 43.

³²⁷⁴ « Dans le vent », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 307.

³²⁷⁵ *Ibid.*

³²⁷⁶ *Ibid.*

³²⁷⁷ *Ibid.*

L'attribution imaginaire d'un trait humain aux « pierres » consacre une modification profonde de la relation du sujet à un « monde (qui) s'éloigne », confondu en une paronomase avec des pas (qui) « s'éteignent », ne laissant subsister qu'un « moi » pour ainsi dire incorporel :

Les pierres regardent
Sous le jeu des larmes qui viennent tout bas
Puis les pas s'éteignent
Le monde s'éloigne
Seuls le vent et moi³²⁷⁸

S'il existe d'autres occurrences de cette conjonction d'un rayonnement solaire qui transforme le monde — absorbé dans ce lieu sans lieu qu'est la lumière — et de la captation fugace du phénomène derrière une vitre :

Sur le grand fleuve, les rides et les signes, d'un bout à l'autre de la berge, se croisent jusqu'aux premières maisons de la ville, plus basses, plus simples que les huttes de la clairière.

Elles ont des toits glissants, des dos de bêtes et, par endroits, cette marque connue des visages que l'on ne voit qu'une fois en passant.

Alors les clartés naissent aux vitres et presque à la même heure³²⁷⁹.

Et dans les jours où le feu se reflète aux vitres isolées

A travers les rues des villes basses et des campagnes désolées³²⁸⁰

sans doute est-ce parce que l'image transpose poétiquement le geste d'une prise photographique, avec son flash lumineux et son rideau protégeant le visage de l'observateur à laquelle nous pouvons légitimement le relier :

La vitre est éclairée comme un visage — qui se cache et revient. Dans les rideaux, le mouvement du temps et l'esprit qui se lasse quand la pendule saute les heures en écoutant³²⁸¹.

Dans la poésie reverdyenne, le rideau obture la réalité, comme la paupière qui ferme l'œil, le voile qui dissimule la pièce, la peau qui couvre le cœur, et sépare le « je » poétique du monde. Il constitue aussi l'élément essentiel d'une étreinte par laquelle le monde serait pour ainsi dire saisi d'un geste avec la lumière qui le baigne. Le ciel nocturne est ainsi parfois comparé à un gigantesque rideau noir :

Quand le brouillard rouge du crépuscule
efface les rayons
la voiture qui glisse
et la lueur du monde qui tremble à l'horizon
C'est un autre rideau qui couvre le paysage
Et la voix des paysans³²⁸²

³²⁷⁸ *Ibid.*

³²⁷⁹ « Le soleil sur la ville », *La Balle au bond, Main d'œuvre*, p. 42.

³²⁸⁰ « La vitre au cœur », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 187.

³²⁸¹ « Et s'en aller », *Flaques de verre*, p. 79.

³²⁸² « Glaçon dans l'air », *Cravates de chanvre, Plupart du temps*, p. 358.

Les rayons solaires sont ainsi pris dans un jeu de capture où les rideaux jouent un rôle essentiel :

Les rideaux flanchent, pincés au centre par une cordelière de moine. Et il n'y a plus que cette issue pour les rayons. La seule³²⁸³.

Un rideau s'écarte
La fenêtre rouge s'éclaire
Et son reflet brûlant creuse l'eau du fossé³²⁸⁴

qui trouve son aboutissement dans la protection complète de cette chambre noire où le monde se recompose :

Et puis c'est un rideau qui tombe et qui enveloppe toutes ces formes dans la nuit³²⁸⁵.

Cette signification métaphorique transparait dans le poème " Au bout de la rue des astres ", avec son geste solennel de levée d'« un rideau qui arrêta le jour » et qui bouleverse, comme le traduit l'emploi de phrases nominales hachées par des incises, la perception du monde :

Les lunettes s'inscrivent exactement dans la forme nouvelle du ciel. Les deux figures se rapprocheraient-elles pour regarder ? La lune et le soleil attendent en gardant la distance. Cependant les heures tombent plus lourdes et plus longues qu'autrefois. Puis, ce sont des paupières qui se ferment, des nuages qui passent. Et un moment de calme et de repos pour nous qui marchons depuis si longtemps. A un signal donné, une main plus fine, aux ongles rouges, soulève un rideau qui arrêta le jour. Et l'on voit les rayons qui dorment. L'eau qui flotte sur l'herbe. Le numéro. Et la rue, où ne passe personne, enveloppée dans un grand manteau noir qui, de temps à autre, se déplace³²⁸⁶.

Pour Mary-Ann Caws, « l'image de "la chambre noire" qui suggère la pièce où l'on développe des photographies aussi bien que la chambre obscurcie où l'on dort, contient tous les éléments d'un théâtre intérieur »³²⁸⁷. Dès lors, le motif du rideau apporte à ce lieu matriciel un élément sémique supplémentaire en le transformant en lieu d'action : la « chambre noire » du poète, qui peut être « son univers intérieur, sa prison de chair, sa chambre de misère »³²⁸⁸ représente un espace cellulaire d'étreinte poétique, un autre lieu de rencontre du sujet et du monde et de dépassement de cette conjonction, à l'abri d'une réalité préalablement saisie et condensée, redonnant toute leur force à quelques images de lieux clos de l'œuvre reverdyenne — tente³²⁸⁹, monastère³²⁹⁰ — où se dit, de la même manière, toute une rêverie de préhension secrète du monde.

³²⁸³ « Sous l'oiseau sombre », *La Balle au bond, Main d'œuvre*, p. 51.

³²⁸⁴ « Étoile », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 145.

³²⁸⁵ « Lumière », *Étoiles peintes, Plupart du temps*, p. 308.

³²⁸⁶ « Au bout de la rue des astres », *La Balle au bond, Main d'œuvre*, p. 52.

³²⁸⁷ Mary-Ann Caws, « Reverdy toujours dehors », art. cit., p. 106.

³²⁸⁸ Yves Cosson, « Expérience spirituelle, expérience poétique », art. cit., p. 356.

³²⁸⁹ « Jeux d'hommes sous la tente », *La Guitare endormie, Plupart du temps*, p. 269.

³²⁹⁰ « Solitude », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 87.

10.2.3./ Le feu.

Un poème de *La Lucarne ovale* offre dans sa première séquence l'image d'un autre type de préhension ponctuelle, portant sur un univers flou, familier, caractérisé par le titre de " Jour monotone ", et qu'un incendie d'une extrême fulgurance, proche de celle de l'arc électrique, saisit. La première séquence se clôt sur un effet de chute, avec son rejet sur le vers plus bref, son saut dans le temps marqué par l'irruption subite du passé composé et le renversement sémantique qui oppose la liquidité de l'eau, de la pluie, du pétrole et de l'alcool au feu qui embrase l'ensemble

A cause de l'eau le toit glisse
A cause de la pluie tout se fond
Le pétrole l'alcool et ma faible bougie
Ont incendié la maison³²⁹¹

Mais le poème ne se limite pas à la traduction poétique réussie de l'embrasement soudain d'une maison : il l'exploite poétiquement comme si ce feu avait profondément modifié l'ordre des choses. La seconde séquence, tournée vers le futur, s'ouvre sur l'évocation d'un grand et insolite silence avec son jardin « sans bruit ». Un monde en négatif, où les fleurs sont « noires » et « les feuilles ne sont jamais vertes », émerge avec ses paradoxales notations de couleurs :

Un jardin sans oiseaux
Un jardin sans bruit
Vous allez cueillir des fleurs noires
Les feuilles ne sont jamais vertes³²⁹²

puis la scène se charge progressivement de religiosité. L'évocation allusive des « épines rouges » et des mains ensanglantées :

Toutes les épines sont rouges
Et vos mains sont ensanglantées³²⁹³

précède l'apparition d'une « procession », tandis que le cierge évoqué à la troisième séquence fait écho à la bougie du début du poème :

Dans l'allée du milieu passe une procession
Par la fenêtre de la morte
Où brûle un cierge
Il sort une lente chanson³²⁹⁴

Ainsi, le poème s'anime : la procession « passe », le cierge « brûle », une chanson « sort par la fenêtre ». L'incendie a donc été le point de départ de toute une rêverie où le réel, par addition de notations sonores puis visuelles, a progressivement été réinventé.

³²⁹¹ « Jour monotone », *La Lucarne ovale, Plupart du temps; op. cit.*, p. 93.

³²⁹² *Ibid.*

³²⁹³ *Ibid.*

L'effondrement de la fin du poème — invasion de chants et de rires, chute dans l'escalier, fuite d'un chien — renvoie l'ensemble dans l'ordre initial, quotidien, cet ordre confus de la pluie où « tout se fond » :

C'était elle et l'autre
La voisine aussi
Tout le monde chante à tue-tête
Et dans l'escalier où l'on rit
Quelqu'un qui tombe pousse un cri
Un chien se sauve

On n'entend pleurer que la pluie³²⁹⁵

et que seul le brasier avait réussi à métamorphoser en une scène empreinte d'éternité, suggérant un monde de l'au-delà de la mort. C'est dans le feu, et non plus dans la lumière ou dans l'obscurité secrète, que s'est opérée ici une traversée poétique complète du réel dont ce poème a été le théâtre.

Pour Yves Bonnefoy, « le poète est celui qui "brûle" »³²⁹⁶. Au-delà de l'irréversibilité de ce que la parole provoque, l'idée de contact immédiat s'impose à l'esprit : il s'agit d'atteindre le monde, de l'êtreindre dans une proximité immédiate, comme si la poésie pouvait dénouer le réel. La combustion repose sur un effort de dépassement définitif qui cette fois-ci aboutit à une purification, idée qui a surgi très tôt dans la poétique de Reverdy.

Analysant l'essai sur l'image paru dans le numéro 13 de la revue *Nord-Sud*, daté de mars 1918, Etienne-Alain Hubert observe que le texte « se boucle sur une proposition, aussi brève que la première, d'où le mot "pureté" émerge comme l'adjectif "pure" émergeait à la première ligne »³²⁹⁷. La pureté devient ainsi chez Reverdy une exigence esthétique fondamentale :

L'émotion mystérieuse qui agite le lecteur d'une œuvre sans qu'il sache ni pourquoi ni comment est encore la plus haute émotion que l'on ait jamais pu atteindre en art, et la plus pure.

Ce sont les œuvres d'art pur qui provoquent l'émotion pure³²⁹⁸.

Il n'y a que la pureté des moyens qui donne la pureté des œuvres³²⁹⁹.

Si le rôle du vrai poète est bien d'épurer le réel, cela consiste non à le détruire mais à n'en garder que le plus clair, le moins vicié³³⁰⁰, en un mot ce qui en fait surgir l'émotion la plus haute :

³²⁹⁴ *Ibid.*

³²⁹⁵ *Ibid.*

³²⁹⁶ Yves Bonnefoy, « L'acte et le lieu de la poésie », art. cit., p. 132.

³²⁹⁷ Etienne-Alain Hubert, « Autour de la théorie de l'image de Pierre Reverdy », art. cit., p. 293.

³²⁹⁸ *Le Gant de Crin*, p. 28.

³²⁹⁹ *Ibid.*, p. 32.

³³⁰⁰ V. sur ce point le commentaire de Gérard Bocholier sur « l'asservissement plus ou moins réaliste » auquel l'émotion « délivrée de l'ordre terrestre » échappe (Gérard Bocholier, *Le Phare obscur*, op. cit., p. 132).

Le poète ne s'occupe pas et en doit pas s'occuper de l'émotion que pourra provoquer son œuvre. Il ne doit et ne peut connaître ou reconnaître, dans son œuvre, que l'émotion qui lui a donné l'élan nécessaire à sa création. Mais, plus cette œuvre sera loin de cette émotion, plus elle en sera la transformation méconnaissable et plus elle aura atteint le plan où elle était, par définition, destinée à s'épanouir et vivre, ce plan d'émotion libérée où se transfigure, s'illumine et s'épure l'opaque et lourde réalité³³⁰¹.

« L'opaque et lourde réalité » « se transfigure, s'illumine et s'épure » : la rêverie reverdyenne d'étreinte poétique du monde ajoute à l'éclat de la lumière dans laquelle elle a vu un lieu nouveau un désir de purification du réel qui renoue avec les racines objectives de l'image poétique du feu. Le feu, nous dit Gaston Bachelard, « sépare les matières et anéantit les impuretés matérielles. [...] Ce qui a reçu l'épreuve du feu a gagné en homogénéité, donc en pureté »³³⁰². Ainsi sort du réel calciné ce « léger diamant »³³⁰³ qui nous signifie combien cette purification par le feu est surtout une extraction, une réduction, le feu devant non pas anéantir mais concentrer — comme la chambre noire —, réduire le réel à un « résidu de la combustion » précieux et fondamentalement différent :

Ce qui se voit, s'entend, se touche, est le domaine de l'homme poète et le nourrit. Mais, ce qu'il en tire, la poésie, quand il atteint le degré de fusion nécessaire à la transmutation, c'est le résidu de la combustion au fond de la cornue ou du creuset, c'est l'essence qui n'a plus du tout la forme ou la saveur des éléments concrets desquels elle est extraite. Elle est un nouveau concret³³⁰⁴.

et qui donne lieu à tout un réseau de métaphores comme ces images de concentration par dépôt ou décantation :

La poésie est tout l'être tendu, et constamment, vers la fixation en traits concrets, la résolution en gouttes limpides d'un état diffus et trouble intérieur³³⁰⁵.

ou par filtrage :

L'art est une espèce de filtre de la réalité. Le filtre joue un très grand rôle quand on veut obtenir du bon café³³⁰⁶.

Le creuset ou la cornue se métamorphosent ici en un filtre où se recueillent, indifféremment, « les matériaux sublimes qui viendront se cristalliser quand (la) main les portera au jour »³³⁰⁷. La purification est donc essentiellement un allègement, une perte de poids et de matière, presque une dématérialisation, comme l'émotion brute qui « s'allège de

³³⁰¹ *En vrac*, p. 33.

³³⁰² Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, *op. cit.*, p. 176. V. à ce sujet mon article : Patrick Vayrette, « Purifier le réel. Le feu idéalisé dans l'œuvre de Pierre Reverdy », in Martine Courtois (sous dir.), *L'Imaginaire du feu. Approches bachelardiennes*, Lyon, Jacques André, 2007, p. 221-231.

³³⁰³ *Le Gant de crin*, p. 14.

³³⁰⁴ *En vrac*, p. 230.

³³⁰⁵ *Extrait du bloc-notes de janvier-mars 1942*, cit. par Etienne-Alain Hubert, notice de *En vrac*, in *Notices et notes des Œuvres complètes*, tome II, Flammarion, coll. « Mille et une pages », 2010, p. 1515.

³³⁰⁶ *En vrac*, p. 96.

³³⁰⁷ *Le Gant de crin*, p. 43.

son poids de terre et de chair »³³⁰⁸ à travers l'écriture poétique dont le rôle est clairement de révéler, de faire apparaître une insaisissable vérité :

La nature n'a plus que de très loin à voir avec ce qui va advenir. Le précipité qui résulte de la réaction n'a que des rapports secrets avec l'état des corps avant le choc. Tout l'intérêt est précisément dans la révélation³³⁰⁹.

Proche de la lumière par son immatérialité et sa puissance d'action, le feu diffère nettement de la lente mutation du réel par captation dans la chambre noire en raison de son intensité et parfois de sa vitesse. Ces deux caractéristiques le rapprochent de l'image de l'arc électrique que le poète reprend sans cesse, rapprochement déjà esquissé par Georges Duhamel évoquant « deux idées, considérées séparément » qu'il « appartient au poète de [...] faire entrer en réaction », de sorte que « de leur brusque contact jaillira une grande flamme »³³¹⁰, et théorisé par Breton pour qui « les images deviennent des arcs électriques tendus au maximum d'élasticité »³³¹¹ et qui rêve à quelque « nuit des éclairs » par laquelle l'univers libérerait, en une gigantesque transmutation, une énergie sous-jacente.

La combustion est cette fois-ci illuminante et instantanée. Elle condense à la fois l'espace, réduisant le volume de la flamme à la mince linéarité de l'éclair, et le temps, substituant la fulgurance d'une commotion au temps incompressible de l'incinération, mais elle reste une brûlure du réel pratiquée par un poète désireux de le modifier fondamentalement :

[...] ce n'est pas dans le fluide électrique qu'est la lumière, mais dans l'étincelle jaillissant au choc du courant des deux pôles, maîtrisé dans la lampe. Sans doute le fluide poétique était depuis toujours dans la nature, à l'état brut, depuis l'apparition de l'homme. Mais la lampe n'y était pas. Ce sont les poètes, ces téméraires accumulateurs d'émotions violentes, qui l'y ont mise [...]³³¹².

Le poète est un transformateur de puissance — la poésie, c'est du réel humanisé, transformé, comme la lumière électrique est la transformation d'une énergie redoutable et meurtrière à trop haute tension³³¹³.

Le poète est un transformateur de courant — de la haute tension du réel au fil incandescent qui donne la lumière — dans les mots, l'étincelle des sentiments, des idées³³¹⁴.

³³⁰⁸ « Cette émotion appelée poésie », *Sable mouvant...*, p. 109.

³³⁰⁹ *Note éternelle du présent, op. cit.*, p. 15. Comme le note Etienne-Alain Hubert, la métaphore de l'expérience de chimie qui engendre « la formation soudaine d'un précipité et (un) brusque dégagement de chaleur » est également utilisée par André Breton dans une note consacrée aux *Chants de Maldoror* (V. Etienne-Alain Hubert, « Autour de la théorie de l'image de Pierre Reverdy », art. cit., p. 300-301).

³³¹⁰ Georges Duhamel, *Les Poètes et la Poésie. 1912-1914, op. cit.*, p. 21.

³³¹¹ Patrick de Haas, « L'arc électrique et la barre de fraction. Les tribulations de l'image chez Reverdy, Breton, Duchamp », *Surréalisme et philosophie*, Editions du Centre Georges Pompidou, 1992, p. 64.

³³¹² « Cette émotion appelée poésie », *Sable mouvant...*, p. 108.

³³¹³ « La fonction poétique », *Sable mouvant...*, p. 129.

³³¹⁴ *Le Livre de mon bord*, p. 153.

L'action purificatrice de l'étincelle électrique, en tant qu'attribut sémique du feu, n'en est pas moins conservée. L'instantanéité de la combustion — où le choc est antinomique au frottement — constitue pour Gilbert Durand le critère discriminant de la valeur purifiante du feu car, explique-t-il, « il y a deux manières essentielles manifestement antithétiques d'obtenir du feu : par percussion et par frottement. Or, seule la première méthode nous intéresse [...] car le feu purificateur est psychologiquement parent de la flèche ignée, du coup céleste et flamboyant que constitue l'éclair »³³¹⁵.

Gilbert Durand rejoint Bachelard sur l'ambivalence fondamentale du feu, dissociant le « feu spirituel » du feu sexuel et attribuant au premier une intention de purification mais aussi de lumière. C'est bien cette « spiritualisation par la lumière »³³¹⁶, sur laquelle Bachelard conclut le chapitre qu'il consacre au feu purificateur, que nous devons retenir ici puisque la métaphore reverdyenne de l'arc électrique associe la brutalité sèche du choc à son intensité lumineuse. Le feu apparaît ainsi, au même titre que la lumière, comme un lieu d'étreinte du réel, celle-ci résidant non plus dans un dépassement du réel dans une clarté intense mais dans une combustion purifiante. Cette conception du feu, qui incarne une vraie « poétique » :

La poésie serait la flamme si elle n'était d'abord et surtout le bois — le bois tendre ou dur dont la féérique destinée peut être de se dégager en ardentes volutes dans l'infini³³¹⁷.

en définit l'essence pour Reverdy, dont le projet poétique fondamental réside dans une subversion irréversible du monde. Aussi a-t-il souvent repris³³¹⁸ cette image de la combustion dont il a fait miroiter toutes les facettes :

Tout se passe à l'intérieur, mais tout nous vient de l'extérieur. L'homme est comme un four qui doit, pour remplir sa plus haute fonction, être constamment bourré de combustible. Et la réalité ainsi consumée peut, à son tour, produire, comme ces nouveaux corps traités par la pile atomique, un résidu également combustible, qui semble ne plus rien devoir qu'à ce qui se passe vraiment à l'intérieur, c'est de quoi serait faite la vie intérieure ; mais quand il s'agit de l'homme, la qualité du four et ce qui en sort après combustion, a infiniment plus d'importance que ce qu'on a mis dedans [...] ³³¹⁹.

[...] Il y a tant de gens en qui les mêmes mots, les mêmes choses ne suscitent aucun effet digne d'évoquer la magie. La magicienne c'est la sensibilité réceptrice qui transmue les mots et les choses jusqu'à les rendre incandescents³³²⁰.

Le réel, c'est le théâtre sans public, sans acteurs, sans spectateurs et sans lumières. On ne fait rien, en art, rien qu'avec du réel. L'art est un composé sinon un

³³¹⁵ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 195.

³³¹⁶ P. Diel, *Le Symbolisme dans la mythologie grecque*, Payot, 1952, p. 234, cit. par Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 196.

³³¹⁷ *En vrac*, p. 157.

³³¹⁸ Ainsi que ses commentateurs, tel Gérard Bocholier : « Pascal avait, lui aussi, le cœur “ allumé ”, il était aussi un grand poète, sans doute le plus grand de son siècle. Mais, chez Reverdy, le combat se livre en des régions plus sourdes et l'écriture ne conserve que des traces, comme des cendres, de ce brasier terrible » (Gérard Bocholier, *Le Phare obscur*, op. cit., p. 113).

³³¹⁹ *En vrac*, p. 44.

³³²⁰ *En vrac*, p. 137.

compromis, un phénomène de combustion où le réel entrerait comme combustible et l'irréel comme comburant.

Tout le réel peut devenir feu et flamme, grâce à une étincelle de génie et pourvu que, du meilleur côté, souffle un assez grand vent³³²¹.

Il faut tout encaisser, tout recevoir bien et mal, bon et mauvais — mettre à la fonte toute cette ferraille et, le jour où le besoin d'exprimer le fond est venu, ressortir un métal tout neuf, méconnaissable, dont l'autre s'emparera pour son propre compte [...] ³³²².

En imaginant la poésie comme l'agent de cet embrasement purifiant de la réalité, Reverdy finit par la dissoudre, par l'englober dans le sujet qui se l'approprie. Le poète, « four à brûler le réel »³³²³, devient ainsi, pour reprendre l'expression de Jean-Marie Gleize, « le lieu par où ça passe »³³²⁴. Cette métaphore du feu, comme le souligne très justement Gabriel Bounoure, conduit à une vision de la réalité qui présuppose une méta-réalité, dans la mesure où s'« il n'y a pas à rivaliser avec le "réel présent" qui est là, irrécusable » ; il n'en reste pas moins qu'« il y a un "réel absent" qui a avec moi un rapport consubstantiel par lequel "ma réalité s'affirme, s'exalte et flambe dans une participation transcendante" »³³²⁵. Dès lors, « l'esprit est le creuset où s'élabore la vision poétique »³³²⁶ et le feu apparaît, au même titre que la lumière, comme un lieu sans lieu, comme un espace de hasard où l'accès à une vérité inconnue serait à portée.

La poésie de Reverdy reste toujours en-deçà ; elle ne déploie de lieux nouveaux que pour mieux en faire ressentir l'illusoire attrait. Ainsi en va-t-il du feu, dont le poème « Ni feu ni flamme » propose en dépit de son titre une des traductions poétiques les plus saisissantes. Ce poème qui semble ressasser on ne sait quel drame de l'incommunicabilité s'ouvre sur une isotopie de la giration sans fin, avec ses « boucles » trois fois répétées, son « circuit sans terme des veines » :

Un immense chagrin m'enchaîne dans tes boucles
Les boucles de ton cœur
Les boucles de ton front
Je ne pourrai jamais reprendre haleine
Dans ma course à contre courant
Au circuit sans terme des veines³³²⁷

à laquelle s'ajoute bientôt, de la part d'un « je » poétique qui ne peut « jamais reprendre haleine », une sensation supplémentaire d'étouffement :

Une chambre à part aux fenêtres fermées
Un air sans parfum de la cave³³²⁸

³³²¹ *En vrac*, p. 234-235.

³³²² *En vrac*, p. 35.

³³²³ *Le Gant de Crin*, p. 14.

³³²⁴ Jean-Marie Gleize, *Poésie et figuration*, op. cit., p. 197.

³³²⁵ Gabriel Bounoure, « Pierre Reverdy et sa crise religieuse de 1925-27 », art. cit., p. 220.

³³²⁶ Yves Cosson, « Expérience spirituelle, expérience poétique », art. cit., p. 357.

³³²⁷ « Ni feu ni flamme », *Le Chant des morts, Main d'œuvre*, p. 421.

La résolution est savamment préparée, retardée par une double condition suivie de deux dénégations et débouchant sur l'adversatif *mais*. Un ennéasyllabe composé d'oxytons prépare en un effet quasi-théâtral l'image ultime d'un incendie crépusculaire :

Mais un feu plus loin dresse ses branches³³²⁹

D'emblée, se situant « plus loin », c'est-à-dire hors de portée de notre compréhension, c'est un lieu où émerge un « glacier » qui « verse ses diamants » dans une « nuit sans pli », admirable image d'une purification où se confondent feu et glace³³³⁰, noirceur de la nuit et blancheur du glacier, où la dureté des diamants s'oppose à la pulvéulence des cendres, et qui est ici, grâce à la discrète allusion finale au mythe du Phénix, une véritable libération :

Mais un feu plus loin dresse ses branches
Un glacier dans la nuit verse ses diamants
La nuit sans pli qui nous sépare
Nuit patiente montée des cendres du couchant³³³¹

La lumière, la chambre noire, le feu constituent, dans l'œuvre reverdyenne, un réseau de lieux spécifiques qui symbolisent une « habitation » différente du monde et en figurent, d'une certaine manière, l'expression métaphorique la plus évidente. Le langage poétique qui les invente reste sous-tendu par une pensée mue par la certitude qu'il n'y a pas pour l'homme de connaissance absolue, et que la grandeur de l'écriture poétique est précisément de proposer, en dépit de cette certitude et à travers ces nouveaux lieux, la clef du mystère du monde.

³³²⁸ *Ibid.*

³³²⁹ *Ibid.*

³³³⁰ Cf. « Reflux », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 343 : « Il faut remonter du plus bas de la mine, de la terre épaissie par l'humus du malheur, reprendre l'air dans les recoins les plus obscurs de la poitrine, pousser vers les hauteurs — où la glace étincelle de tous les feux croisés de l'incendie [...] ».

³³³¹ *Ibid.*

3./ Une « réalité absolue »

Et la poésie n'est que le résultat de cette aspiration vers une réalité absolue sur un plan où ne peuvent agir que les élans d'une grande puissance d'intuition en liaison avec un sens extrêmement aigu des rapports les plus lointains qui réunissent toutes choses »³³³²

La lumière, la chambre noire ou le feu ont ceci en commun qu'ils constituent des espaces pour ainsi dire défectifs, impraticables, comme s'il leur manquait irrémédiablement cette tridimensionnalité qui permet à la pensée de dominer, de hiérarchiser, de situer des lieux. Au contraire, l'éblouissement, la brûlure, la clôture inviolable — Reverdy emploie à dessein l'image d'une clef laissée à l'intérieur d'une pièce refermée — les rendent inaccessibles au regard et figurent comme autant d'interdits qui empêchent de les posséder complètement.

Ainsi se créent à l'intérieur du monde imaginaire de Reverdy des lieux qui disent son incomplétude et ruinent cette volonté de subvertir l'espace, de surmonter la tyrannie de l'ancrage du sujet au monde, justifiant le constat d'Olivier de Magny qui voit dans la poésie reverdyenne une « poésie qui, dans un mouvement essentiel, témoigne que le monde lui échappe, au moment où elle le donne à saisir » et pour qui « l'univers où nous vivons nous demeure indéchiffrable »³³³³.

Ces lieux qui disent la résistance du monde à la parole poétique témoignent, comme le reconnaît lucidement le poète, d'une *aspiration*. L'étreinte qu'ils signifient est une épreuve : elle traduit l'espoir de surmonter le sentiment de l'absurde, d'aller au-delà d'une connaissance rationnelle vaine, mais c'est pour constater que la Vérité, celle de cette « réalité absolue » qui se laisse pressentir, est hors de portée. Le poème, constate Gabriel Bonoure, « avive une déception chaque fois renouvelée »³³³⁴. Reverdy constitue dès lors un univers poétique à la mesure de son inquiétude, avec des rets dont la présence obsédante, sous de multiples formes, dit l'invincible appartenance à l'espace et à ses lieux et oblige à concevoir Dieu comme un être indécidable, nécessaire, comme un lieu infini, ineffable, et dont l'écriture poétique nous proposerait l'expérience.

³³³² Prière d'insérer des *Épaves du ciel*, N.R.F., Paris, 1924, cit. par Etienne-Alain Hubert, notice de *Plupart du temps*, in *Notices et notes des Œuvres complètes*, tome I, Flammarion, coll. « Mille et une pages », 2010, p. 1281.

³³³³ Olivier de Magny, « Pierre Reverdy et la contradiction poétique », art. cit., p. 179.

³³³⁴ Gabriel Bonoure, « Pierre Reverdy et sa crise religieuse de 1925-27 », art. cit., p. 219.

10.3.1./ Une poésie agnostique.

L'accès à cette « réalité absolue » dont Reverdy éprouve l'urgence naît de l'angoisse éprouvée face à un monde qui semble dépourvu de sens, un « monde en attente [...] où le poète est seul, mal à l'aise, en proie à un sentiment d'absurdité qui, comme l'a souligné Georges-Emmanuel Clancier, est celui dont prendra conscience l'"Étranger" d'Albert Camus »³³³⁵. Contrairement à ce dernier, Reverdy ne s'appuie pas sur le constat de l'absurdité du monde pour dépasser le désespoir qu'il ferait naître, puisqu'il n'a jamais cessé d'en imaginer le sens premier. Il n'en a pourtant pas moins éprouvé la vanité de la démarche en reprenant, précisément, le mythe de Sisyphe, mythe qu'il transpose à l'appréhension d'un monde désuni :

La véritable tâche de Sisyphe, c'est l'effort de ramener l'infinie diversité de la nature à l'unité. Exigence et monopole exclusifs de l'esprit qui pourtant la débite en contradictions³³³⁶.

L'image de Sisyphe transparait encore, pour Gérard Bocholier, parmi les fréquentes images de sphères et de boules, dans la singularité d'une figuration « bien comparable au rocher de Sisyphe, dans "Droit vers la mort" où la solitude du poète est encore une fois matérialisée par cet objet »³³³⁷. De manière plus frappante encore, un poème en prose transpose le mythe dont il reprend le processus ascensionnel et son recommencement perpétuel :

Sa tête s'abritait craintivement sous l'abat-jour de la lampe. Il est vert et ses yeux sont rouges. Il y a un musicien qui ne bouge pas. Il dort ; ses mains coupées jouent du violon pour lui faire oublier sa misère.

Un escalier qui ne conduit nulle part grimpe autour de la maison. Il n'y a, d'ailleurs, ni portes ni fenêtres. On voit sur le toit s'agiter des ombres qui se précipitent dans le vide. Elles tombent une à une et ne se tuent pas. Vite par l'escalier elles remontent et recommencent, éternellement charmées par le musicien qui joue toujours du violon avec ses mains qui ne l'écoutent pas³³³⁸.

Significativement, le titre « Les poètes » éclaire un des fondements les plus essentiels de l'écriture reverdyenne qui emprunte un élément au mythe de Sisyphe, à savoir l'itération : l'écriture constitue une expérience, aussi singulière que peut être l'invention, à chaque fois, d'une nouvelle image qui greffe sur le réel un apport de sens, mais une expérience par définition inachevable.

Paradoxalement, la lucidité de Reverdy par rapport aux pouvoirs de l'écriture le conduit à multiplier les allusions à des jeux, à des paris, qui sont autant d'amères allusions à la situation du poète :

³³³⁵ Jean Rousselot, « Pierre Reverdy, ouvreuse de portes capitales », art. cit., p. 92.

³³³⁶ *Le Livre de mon bord*, p. 212.

³³³⁷ Gérard Bocholier, *Le Phare obscur*, op. cit., p. 103.

³³³⁸ « Les poètes », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 34.

Entre le lourd bouquet d'arbres noirs
et la terre
Où la partie est sans cesse reprise
Quand on pense aux détours des chemins
Quand on rit des jeux du lendemain³³³⁹

pour lequel la poésie est, plus que jamais, « un art de divination »³³⁴⁰. L'image des cartes qui apparaissent dans *Flaques de verre*³³⁴¹, et que suggèrent les « parties décidées loin du port » d'un poème de *Ferraille*³³⁴² disent le renoncement à une connaissance construite, maîtrisée, l'abandon, avec les échecs qu'elle implique, à l'intuition :

Je perds tous les atouts de mon jeu clandestin³³⁴³

et la sollicitation de réponses de type prophétique :

Sous les pointes rougies du ciel à pile ou face
Je jeterai mon sort vide dans le fossé³³⁴⁴
Quand je vais consulter l'oracle de papier³³⁴⁵

« Au fur et à mesure que j'écris le sort coule entre mes doigts et s'efface de ma mémoire » écrivait déjà Reverdy dans *Flaques de verre*³³⁴⁶. L'addition de termes appartenant au lexique de l'interprétation du hasard — signes, fortune, destin — dans un même poème :

Quand tout est reconnu entre les mains des signes
Sur la tempe grise du jour
En pleine saison de fortune
Quoique la pente du destin
Attende son tour dans la brume³³⁴⁷

comme l'exploitation de la proximité phonique du mot *sort* et du verbe *sortir* dans un autre poème du même recueil :

Et l'œil inquiet qui regarde de temps en temps
Par dessus l'épaule du soir si rien ne vient
Si rien ne sortira du sort que je redoute³³⁴⁸

isolent l'activité poétique à l'écart, et en marge, de toute autre voie d'accès à la vérité. En particulier, le scepticisme de Reverdy vis-à-vis de la connaissance scientifique est très net. Il considère qu'elle ne pourra jamais rendre compte des causes premières, et que le principe de raison bute sur une question essentielle :

³³³⁹ « Voix dans l'oreille », *La Balle au bond, Main d'œuvre*, p. 48.

³³⁴⁰ *Note éternelle du présent, écrits sur l'art (1923-1960)*, p. 73.

³³⁴¹ « Première table », *Flaques de verre*, p. 83 et « Les Graines de la liberté », p. 159.

³³⁴² « Les Battements du cœur », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 368.

³³⁴³ « Feux sous l'hiver », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 361.

³³⁴⁴ « Cœur à la roue », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 372.

³³⁴⁵ « Fonds secrets », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 358.

³³⁴⁶ « Porte du vide » (Reverdy Pierre, *Flaques de verre, op. cit.*, p. 66).

³³⁴⁷ « Fonds secrets », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 358.

³³⁴⁸ « Attente », *Ferraille, Main d'œuvre*, p. 351.

L'homme qui ne croit pas accorde à l'intelligence humaine le pouvoir d'atteindre les limites de la connaissance.

Rien qu'elle seule connaît et se connaît, rien de plus élevé ni de plus pénétrant. A côté de l'homme qu'elle anime, et au-dessus même, tout paraît inconscient de soi.

Or, cette intelligence suprême, l'homme est bien obligé de reconnaître que son pouvoir s'arrête juste au point le plus important de la question qu'il se pose toujours : pourquoi est-il venu et d'où ; et où va-t-il après ? Pourtant, l'homme qui ne croit pas se satisfait !³³⁴⁹

Sensible à ce « besoin obsédant et cruel de découvrir (la vérité) »³³⁵⁰, Reverdy utilise volontiers, lorsqu'il veut exprimer cette butée sur l'horizon de la connaissance, la métaphore d'une *toile* impossible à percer :

Imaginez-vous que la clef que les savants, les philosophes cherchent (la vérité) n'existe pas ? Croyez-vous qu'il soit possible qu'elle n'existe pas ? [...] Non, elle existe, mais elle est cachée [...]. Cependant il faut bien convenir que les chercheurs ont pris une méthode bizarre d'investigation. Comme ils prétendent chercher pour l'amour de la recherche, ce qui les intéresse le plus, c'est la nouveauté du chemin qu'ils vont suivre et non pas tant ce qu'ils vont chercher, car ils seraient bien naïfs de ne pas se douter d'avance qu'ils ne perceront pas le fond de la toile que personne de son vivant ne doit percer³³⁵¹.

qu'il reprend à dessein lorsqu'il évoque les cieux, en reprenant le thème biblique d'une surface voilant l'envers du monde, et dont l'image imprègne toute sa poésie.

Le traitement poétique du ciel rappelle l'ambivalence essentielle des murs dont nous avons observé la friabilité et la propension à laisser s'infiltrer le regard³³⁵². Le ciel n'a pas toujours la dure résistance de la coupole de verre de « La voie dans la ville »³³⁵³ ; au contraire, il semble constitué d'une matière souple, extensible, dès lors que l'image d'une porte qui s'ouvre précède — et suggère — celle d'un ciel qui, littéralement, se creuse, « se détend » :

[...] Une porte s'ouvrait, au fond de l'avenue le ciel se détendait [...]³³⁵⁴

La matière qui restitue avec le plus de pertinence cette propension du ciel à se distendre comme une trame semble bien être ce tissu³³⁵⁵, cette *toile* dans laquelle « tous les astres morts (sont) pris »³³⁵⁶ et que tisse à l'occasion une « araignée (qui) marche sur le

³³⁴⁹ *Le Gant de crin*, p. 101.

³³⁵⁰ *Ibid.*, p. 129.

³³⁵¹ *Ibid.*

³³⁵² Cf. *supra*, chapitre II, § 2.2.3.

³³⁵³ « La voie dans la ville, *Flaques de verre*, p. 55. Il arrive d'ailleurs qu'un ciel solide et opaque, à l'instar des murs, comporte une faille : « et cette lucarne du ciel / qu'est la lune / te regarde » (« Soldat de tous les temps en chromo de village au mur », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 136) ou puisse faire l'objet d'une entaille : « La comète scie dans la nuit / Un chemin de fer de lumière » (« Danse de terre », *Le Chant des morts, Main d'œuvre*, p. 445).

³³⁵⁴ « Numéros vides », *Flaques de verre*, p. 145.

³³⁵⁵ « On constate, à comparer différents motifs, une certaine prédilection du poète pour les écrans textiles, dont la matière est suffisamment légère pour rendre compte du fait qu'après tout, l'obstacle nocturne est fait de rien, de ce néant impalpable qu'on nomme l'obscurité. » (Michel Collot, *Horizon de Reverdy, op. cit.* p. 100).

³³⁵⁶ « Les heures fixes de la mort », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 262.

ciel »³³⁵⁷. Comme l'horizon qui borne le paysage, la toile tendue derrière laquelle se profile la menace du néant comme « s'il n'y avait rien derrière [...] / qu'un trou vide »³³⁵⁸, symbolise l'impossible compréhension du monde.

Comme le motif de la porte céleste auquel elle fait écho, la déchirure du ciel comporte des résonances bibliques³³⁵⁹ :

Un éclair luit
Le ciel s'entrouvre
On rit
C'est la tête fendue d'un homme qui soupire³³⁶⁰

mais une vision moins dramatique de ce scénario poétique conjugue l'image du ciel et la matérialité du tissu, afin de mieux faire apparaître « ce ciel soyeux, caressé tant de fois comme une étoffe »³³⁶¹ comme une sorte de voile cosmique, un « voile détendu de l'interminable mystère »³³⁶² dont les déchirures ne sont rien d'autre que des interstices signalant les lieux cachés :

Le soleil fuit
La toile se déchire³³⁶³
Un rayon de soleil déchire la nuée³³⁶⁴

Ainsi s'explique cette rêverie d'un ciel déchiré, déchiqueté, et dont les lambeaux signalent les trouées :

Il n'y a plus d'écrêteaux au ciel
que des lambeaux³³⁶⁵
Alors les corbeaux insensés dépècent le ciel gris³³⁶⁶.

Lorsque le poète évoque « le lourd tas de nuit sur l'arête des toits »³³⁶⁷, il donne à imaginer — par la structure métrico-rythmique, par l'addition d'oxytons qui alourdit le rythme ainsi que par les redondances phoniques [l/l/t/d/n] [l/r/t/d/t] — que le ciel nocturne a pour ainsi dire un poids, celui d'une matière qui s'amasse et couvre le monde, mais le choix de l'image de l'*arête* des toits suggère une possible déchirure.

A contrario, l'image d'un ciel bouché, inapte à laisser entrevoir ou deviner ces autres lieux que sa poésie tente de figurer engendre un profond désespoir. Robert Kenny voit dans la modification fondamentale de l'image du ciel un des signes majeurs de la crise que traduit

³³⁵⁷ *Ibid.*

³³⁵⁸ « Détresse du sort », *Grande nature, Main d'œuvre*, p. 18.

³³⁵⁹ Cf. Mtt, 27, 51 ; Lc, 23, 45 ; Mc, 15, 38 ; Hébr. 6, 19 et 9,3.

³³⁶⁰ « De haut en bas », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 229.

³³⁶¹ « Parmi les choses sans valeur... », *Flaques de verre*, p. 24.

³³⁶² « Nocturne », *La Liberté des mers*, p. 56.

³³⁶³ « Les heures fixes de la mort », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 262.

³³⁶⁴ « L'or du temps », *La Liberté des mers*, p. 57.

³³⁶⁵ « Mille murmures dans le rang », *Sources du vent, Main d'œuvre*, p. 83.

³³⁶⁶ « Messenger de la tyrannie », *Flaques de verre*, p. 27.

Ferraille, recueil qui marque pour lui « une inflexion majeure de l'œuvre »³³⁶⁸ : alors que les précédents titres « traduisaient la fascination de Reverdy pour les cieux, dont le poète observait sans relâche les incessantes métamorphoses et dans lesquels il a vu, par moments, la promesse d'un salut »³³⁶⁹, « *la clôture quasi-définitive du ciel de Ferraille* [...] que souligne la rareté des images de liberté ou d'acuité du regard constitue le signe d'une crise dont *Ferraille* serait le témoignage »³³⁷⁰.

10.3.2./ Les rets de la réalité.

La comparaison du ciel avec un tissu extensible qu'on voudrait pouvoir déchirer n'est pas seulement une des images les plus appropriées pour dire l'inconnaissable ; elle rétablit aussi l'unité du monde perceptible, enferme la totalité des horizons qu'il constitue dans un ensemble :

Le monde rentre dans un sac
La nuit³³⁷¹

que la matière même du contenant fait percevoir comme un réseau, un écheveau que le sujet ne peut démêler :

Au nord des horizons mêlés en écheveaux de laine, le désordre affolé³³⁷².

L'image d'un réseau de fils — qui ne se dénoue que « sur le fond sombre du silence »³³⁷³, — trouve sa source dans les conceptions esthétiques de Reverdy. Les idées de Georges Duhamel sur la création poétique s'appuyaient déjà sur l'image d'un « fil secret et ténu » qui lie deux réalités distantes »³³⁷⁴. Reprenant cette métaphore, Reverdy va asseoir sa conception de l'image, « rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées »³³⁷⁵ sur la capacité que possède l'esprit où « règne ce don des rapprochements et des comparaisons, des rapports qu'à grands efforts on y a patiemment développé »³³⁷⁶ pour recoudre, pour ainsi dire, la réalité. Ainsi imagine-t-il celle-ci sous la forme d'une « trame » :

[...] ce n'est plus une chose isolée que l'on perçoit, mais ses rapports avec les autres choses, et ces rapports des choses entre elles et avec nous sont la trame

³³⁶⁷ « Signes », *Pierres blanches, Main d'œuvre*, p. 321.

³³⁶⁸ « *A major turning point in the poet's work* » (Robert Kenny, « Pierre Reverdy and the Tortured Heart : An Aspect of his Imagery in *Ferraille* », art. cit., p. 213).

³³⁶⁹ « *The two earlier titles reveal Reverdy's fascination with the heavens, whose ever-changing faces the poet constantly scrutinised, for they had held, albeit intermittently, the promise of salvation* », *Ibid.*

³³⁷⁰ « *This almost definitive closure of the heavens in Ferraille [...] coupled with the infrequency of images of transparency and unimpeded vision, point to a possible source of the crisis of which Ferraille is a record* » (nous soulignons), *Ibid.*

³³⁷¹ « L'ombre du mur », *Les Ardoises du toit, Plupart du temps*, p. 198.

³³⁷² « Morne plaine », *Flaques de verre*, p. 149.

³³⁷³ « Et maintenant », *Bois vert, Main d'œuvre*, p. 533.

³³⁷⁴ Georges Duhamel, *Les Poètes et la Poésie. 1912-1914, op. cit.*, p. 265.

³³⁷⁵ *Nord-Sud, Self-defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, p. 73.

³³⁷⁶ *En vrac*, p. 143.

extrêmement ténue et solide à la fois de l'immense, de la profonde, de la savoureuse
réalité³³⁷⁷.

et s'applique-t-il très tôt à créer des liens réciproques entre les éléments les plus éloignés,
comme ces jeux d'échange liant « les pierres et les astres » que redouble l'opposition
symétrique du jour et de la nuit :

Du jour et de la nuit
il n'est pas de meilleur
Les pierres et les astres éternellement se regardent
Et le vent souffle entre les deux
La nuit fait luire les étoiles
Et le soleil qui les éteint
Parfois
fait briller les cailloux³³⁷⁸

S'appliquer ainsi à tisser des liens qui ajoutent du sens à la réalité, c'est sans aucun
doute tenter de « mettre un peu d'ordre » dans des « lignes »³³⁷⁹ dont l'assemblage ne résulte
que de la seule intuition de la conscience et forme un entrelacs énigmatique où le sujet s'égarer
et s'entrave. Car pour Reverdy, la vie est un « filet *inextricable* » aux « innombrables
mailles »³³⁸⁰, et la poésie un moyen de défense contre « (le) spectacle de l'*inextricable*
enchevêtrement des forces de la nature à quoi il (lui) fallait coûte que coûte donner un
sens »³³⁸¹. Cet adjectif, Reverdy l'utilise autant pour dire l'impossibilité d'une appréhension
exhaustive et raisonnée des choses que pour insister sur l'appartenance du sujet à ce lacis
chaotique :

Prise en bloc, la vie est une symphonie inextricable, à quoi nous ne
comprendons rien. La symphonie étant l'amalgame d'éléments divers qui se
confondent et se perdent en s'unissant dans un ensemble. Aussi est-ce dans l'art que
l'homme est allé satisfaire son irrépressible besoin d'harmonie [...] ³³⁸²

dont il est en définitive prisonnier :

Habile presque autant que débile, le poète a tendu sa toile d'araignée sur
toute l'étendue de l'horizon immense — pourtant il n'est pas l'araignée mais la
mouche³³⁸³.

Cette métaphore de liens patiemment inventés, destinée à expliciter une esthétique, se
cristallise dans l'œuvre poétique sous la forme d'une multiplicité d'éléments concrets qui
surchargent le paysage de correspondances secrètes. Ainsi, des fils se tendent d'un élément à
l'autre :

³³⁷⁷ *Le Gant de crin*, p. 52.

³³⁷⁸ « Entracte », *Le Cadran quadrillé*, p. 80.

³³⁷⁹ « Traits et figures », *Poèmes en prose, Plupart du temps*, p. 35.

³³⁸⁰ « Une aventure méthodique », *Note éternelle du présent, écrits sur l'art (1923-1960)*, p. 84. Nous soulignons.

³³⁸¹ « La fonction poétique », *Sable mouvant...*, p. 129. Nous soulignons.

³³⁸² « Une aventure méthodique », *Note éternelle du présent, écrits sur l'art (1923-1960)*, *op. cit.*, p. 94.

³³⁸³ « Pour en finir avec la poésie », *Cette émotion appelée poésie*, p. 121.

Du triangle des trottoirs de la place partent tous les fils et la faux de l'arc-en-ciel, brisée derrière les nuages³³⁸⁴.

Tous les yeux attachés au fil qui coud la nuit³³⁸⁵.

entravent les mouvements :

Quand on fuit à travers l'écheveau des fils cassés³³⁸⁶

s'organisent en réseaux :

dans le bar — à travers les filets transparents du dégel — toutes les lumières s'étouffent [...] ³³⁸⁷.

Et des cris emmêlés qui tissent des filets transparents dans les airs³³⁸⁸.

jusqu'à constituer des nœuds :

Vers la chaîne de couleur qui se pose
et se presse aux nœuds pleins de
terre et de feu à l'horizon³³⁸⁹.

et emprisonner l'ensemble du monde

Quand l'air s'achève l'instrument se disloque et devient tout le ciel la terre
et les poteaux de fils de fer qui la ficèlent³³⁹⁰

Une telle profusion de liens attache le « je » poétique et l'ensemble des éléments du réel mais les noue dans un même espace, interdisant tout franchissement. Pour Olivier Gallet, l'abondance de « termes qui renvoient à la trame d'un tissu ("fil", "filet", "trame", "lien", "maille", "tamis", "natte", "tisser", "dévider", "corde", "nœud", "filtre", "écheveau", "broder", "ficelles", "dentelles", ...) » que croise un abondant lexique de la douleur caractérise *Le Chant des morts*, qui « se présente comme une épure de la douleur, ou encore comme une trame de la souffrance »³³⁹¹. Si de ce fait « la douleur apparaît comme la trame qui nous emprisonne »³³⁹², l'inverse est également vrai : la forme infiniment entrelacée du monde, où tout est lié, induit une contrainte douloureuse.

Les « rapports les plus lointains qui unissent toutes choses »³³⁹³ emprisonnent le poète et agissent comme ces lieux immatériels dont l'accès lui est refusé. L'image de la lumière éblouissante se conjugue à celle du réseau de fils pour dire l'impossibilité d'accéder à ce lieu suprême qu'est Dieu :

³³⁸⁴ « ...S'entre-bâille », *Flaques de verre*, p. 33.

³³⁸⁵ « Dehors », *Flaques de verre*, p. 51.

³³⁸⁶ « Main morte », *Plein verre, Main d'œuvre*, p. 392.

³³⁸⁷ « Le vieil apprenti », *Flaques de verre*, p. 117.

³³⁸⁸ *La Peau de l'homme*, p. 18.

³³⁸⁹ « Coin sous l'orage », *Le Cadran quadrillé*, p. 71.

³³⁹⁰ *Les Hommes inconnus, Risques et périls*, p. 85.

³³⁹¹ Olivier Gallet, « Reverdy d'outre-tombe », art. cit., p. 124.

³³⁹² *Ibid.*

³³⁹³ *Le Gant de crin*, p. 44.

Nous ne pouvons pas voir Dieu qui nous donne la lumière, parce que sa lumière nous éblouit, et nous nous rebellons contre la lumière. Nous tissons tous les jours la toile des ténèbres avec les fils de l'orgueil, de la pseudo-sincérité et de l'erreur, par dépit orgueilleux contre la lumière³³⁹⁴.

qui ne peut être désigné que par une cataphore allusive :

La lumière accourt
Et j'ai vu par cette brèche
sans limite qui sépare ce monde
de l'autre
Ce que nous ne connaîtront que plus tard³³⁹⁵

Constatant que « l'homme reste en quête d'une vérité impossible à découvrir » et « qu'il est condamné à demeurer dans l'incompréhension de lui-même et du monde »³³⁹⁶, Reverdy en vient à distinguer deux espaces. L'un, en dépit des lieux que l'on peut y inventer, des ramifications qui s'y déploient et des horizons qui s'y engendrent, est un *espace fini*. L'autre, ineffable, n'est concevable qu'à partir d'une désatialisation totale, un dénouement des rets que le poème si justement titré « En marchant à côté de la mort » évoque à la manière d'un départ définitif :

En même temps nous avons perdu toutes les lignes qui reliaient les étoiles du ciel et le ciel à la terre. Les lignes de métal. Tous les préparatifs sont faits, les oiseaux partent, quittent la terre pour un autre pavé³³⁹⁷.

³³⁹⁴ *Ibid.*, p. 139-140.

³³⁹⁵ *L'imperméable, La Peau de l'homme*, p. 127.

³³⁹⁶ Antoine Petit, *Pierre Reverdy : étude des recueils de notes*, Thèse de doctorat, Angers, 1995, p. 183.

³³⁹⁷ « En marchant à côté de la mort », *Flaques de verre*, p. 147.

Si le lieu devient l'espace d'une crise, c'est en raison de la difficulté, pour le sujet, de concilier cette préservation du moi sans laquelle il n'est pas d'appréhension possible du monde et la compréhension parfaite d'une réalité dont les appels, les signes ou les messages demeurent énigmatiques et aspirent le sujet vers une asymptotique réalité absolue.

Une habitation du monde s'esquisse alors grâce à l'emploi d'images spécifiques de lieux non spatiaux par essence, qui condensent des phénomènes de transmutation du réel auxquels le « je » poétique n'a pas accès. Si l'espace cellulaire de la chambre noire symbolise sans l'explicitier le mécanisme de la saisie poétique, la lumière ou le feu, proches de théophanies connues³³⁹⁸, disent plus nettement l'existence de lieux inaccessibles et soulignent la part d'inconnaissable du monde sensible.

L'« espace absolu d'un monde réel, auquel se confronte sans cesse le poète, mais sans jamais parvenir à le discerner définitivement »³³⁹⁹ lui fait privilégier l'écriture poétique, supérieure dans sa lucidité à la science. En quête d'une vérité du monde « que la religion offre dans l'adhésion à une foi »³⁴⁰⁰, Reverdy n'en avoue pas moins qu'il reste sur le seuil d'une révélation dont le lieu ne lui est pas accessible. Son imaginaire, qui le portait à relier entre eux les éléments du réel, est pour ainsi dire écrasé par ces entrelacs de liens qui retiennent en un même espace tous les êtres, ne lui laissant que l'intuition d'un espace second qu'il pressent mais qui le rejette.

³³⁹⁸ Cf. Dt 4, 11 et És, 9, 1.

³³⁹⁹ Yong Min Kim, *Le Blanc chez Pierre Reverdy*, op. cit., p. 264.

³⁴⁰⁰ Corinne Bayle, « La dimension sotériologique de l'écriture dans les œuvres en prose de Pierre Reverdy », art. cit., p. 42.

Conclusion

En abordant l'exploration d'un espace d'écriture comme un « carrefour poétique », nous avons choisi d'aller au-delà des représentations concrètes du monde imaginaire de Reverdy ou des lieux d'emprise du sujet lyrique pour « participer activement à la création d'une nouvelle dimension de l'existence qui efface les lignes de partage entre les domaines du mental, du matériel et du symbolique »³⁴⁰¹.

Cette perspective, la poésie de Reverdy l'ouvre par la mise en correspondance de la réalité et d'un « espace du dedans » qui constitue un des enjeux majeurs de l'écriture pour l'auteur ; elle donne lieu à de multiples métaphores du creusement ou de la prospection, justifie une vision quasi-spatiale de la mémoire où le sujet devient l'acteur d'une habitation personnelle du monde, libérée d'un ancrage aliénant au présent. Cette réappropriation de la réalité par la conscience modifie profondément la perception de l'espace et engendre une sorte de subjectivation qui altère le paysage, le surcharge de sens, manifeste par des jeux d'échange une appartenance commune jusqu'à concevoir de véritables concrétisations spatiales du moi.

Le questionnement de l'écriture dans sa matérialité même, dont Reverdy a éprouvé plus intensément l'expérience en raison de sa proximité intellectuelle avec les plasticiens, participe d'une même recherche : la relation du sujet aux lieux y est gauchie par un réinvestissement de l'écriture, envisagée comme espace ouvert, arpenté, dominé, exploité. Les effets de prise de possession, les atteintes à l'univers imaginaire qu'il y réalise sous la forme de trouées, de torsions, d'intégrations traduisent une véritable vie dans et par l'écriture, conférant au texte naissant le statut d'un espace d'existence, d'un lieu de déversement de soi.

L'écriture poétique qui fait éclater sur plusieurs niveaux l'appréhension du monde par le sujet fait donc émerger un lieu problématique, un lieu d'intersection impossible à situer en raison de l'instabilité de la relation qu'il présuppose. L'habitation du monde que l'écriture de Reverdy tente de trouver repose sur l'existence de lieux qui échappent à cette intersection, tels que la lumière ou le feu dont l'image sacrée nous renvoie à la question de Dieu. Précisément, la préhension de la réalité que la création poétique implique confère au « carrefour poétique », où se rejoignent le sujet, le monde et le langage, le statut d'un espace fini, dont tous les éléments peuvent être conjoints, dont les lieux sont indénombrables mais non point, dans leur multiplicité, illimités, et qui interdit toute saisie véritable de cette inconnaissable « réalité absolue » à la source de l'inquiétude spirituelle du poète.

³⁴⁰¹ Steven Winspur, *La poésie du lieu : Segalen, Thoreau, Guillevic, Ponge, op. cit.*, p. 19.

CONCLUSION

Conclusion

Entre tous les objets il y avait un vide qu'il aurait voulu combler et sa tête flottait de l'un à l'autre³⁴⁰²

L'enracinement de l'œuvre reverdyenne dans le réel, à partir duquel nous avons engagé le parcours critique de cette œuvre, est à la mesure de la passion qui porte le poète, au-delà de lui-même, vers un monde pourtant jugé opaque et indifférent mais qu'il s'agit de comprendre — ou à tout le moins d'habiter — à travers l'écriture :

J'adore le réel. Sans le réel, il n'y a rien dans la vie qui vaille. Une vie purement ou exagérément imaginative est une sottise, une puérité, un néant³⁴⁰³.

Reverdy, « les deux yeux toujours avidement rivés au judas »³⁴⁰⁴, fonde son expérience poétique sur l'investigation. En dépit d'un « pénible sentiment d'être séparé du monde » qui « commence très tôt à (le) hanter »³⁴⁰⁵, ou plutôt en raison même de cette séparation, le poète n'aura de cesse de tenter d'en surmonter la blessure par une poésie qui manifeste d'emblée un attachement initial aux éléments les plus concrets du monde, même si la « réalité spiritualisée »³⁴⁰⁶ qu'on y découvre traduit un ordre singulier, celui d'un espace aux subdivisions innombrables, composé de lieux multiples que le sujet semble à peine parvenir à inventorier.

C'est en effet d'abord pour en éprouver la richesse que l'œuvre de Reverdy s'appuie sur une sorte de géographie imaginaire complexe d'où ne sont exclus ni les images mémorielles ni les détails d'un réel scruté avec soin, et qui procure le sentiment d'un monde inépuisable. C'est son aspect contrasté, hiérarchisé, qui retient surtout l'attention : le parcours pour ainsi dire dialectique qu'esquisse cette écriture suggère un déchiffrement permanent, conférant aux textes une dimension heuristique qui donne à voir le monde ainsi recréé dans une perspective différente, où les lieux s'inscrivent parfois à l'intérieur d'une échelle axiologique que recoupe leur distribution au sein de cet espace.

C'est dans la mesure où ce monde imaginaire oppose une résistance passive, et reste beaucoup plus parcouru que dominé, que l'écriture poétique va tenter d'affermir la structuration d'une réalité qui la déborde en travaillant la forme qu'elle revêt. L'organisation

³⁴⁰² *Le Voleur de Talan*, p. 9.

³⁴⁰³ Notes 1945-1946, in *Pour Reverdy*, édité par François Chapon et Yves Peyré, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1989, p. 43.

³⁴⁰⁴ Lettre à Jean Rousselot du 16 mai 1951, in Jean Rousselot, *Pierre Reverdy, romancier ou quand le poète se dédouble*, op. cit., p. 29.

³⁴⁰⁵ Mortimer Guiney, *La Poésie de Pierre Reverdy*, op. cit., p. 37.

³⁴⁰⁶ Corinne Hubner-Bayle, *Romans et contes de Pierre Reverdy, une poésie de la marge*, op. cit., p. 85.

concentrique des lieux, leur mise en perspective ainsi que les jeux de tresses métaphoriques qui conjoignent des éléments du paysage — le mur, la haie — à des objets du quotidien — le miroir, le masque — et à des métonymies d'autrui — le front, la tête — témoignent d'une possible réappropriation par l'écriture, mais le réel qui cerne de la sorte un point aveugle n'en oppose pas moins une résistance accrue parce qu'il dérobe une part d'ombre au regard, et une part d'intelligibilité à la parole. Comme chez Yves Bonnefoy, la présence des choses excède le langage qui tente d'en rendre compte, créant une insécurité que ce dernier va prendre en charge.

Car la réalité ainsi recréée, réinvestie par l'écriture, est à la mesure de la pénible impression d'instabilité, de vertige ou d'inconfort que Reverdy dit parfois éprouver. Projetant « le difficile rapport avec le monde sensible » et « l'inquiétude du regard qui lui reste attaché »³⁴⁰⁷ sur ce paysage imaginaire, il en brouille les repères, en détruit les assises, en conteste l'ordonnement pour mieux finalement, en caractériser l'extrême subjectivité. Le paysage poétique reverdyen est énigmatique et fuyant : il renvoie le sujet à sa propre conscience, à son propre lieu. Au bout de cette course entre l'écriture et la réalité qui la déborde, Reverdy trouve un lieu central, celui du sujet, dont il va questionner l'essence et subvertir toutes les figurations imaginables.

L'intuition d'un sujet illocal, libéré de l'entrave d'une position qui lui interdit une compréhension totale du monde, donne lieu à un travail poétique que nous avons déconstruit pour en faire ressortir les étapes successives. La parole constitue à cet égard une expérience singulière de la possession d'un espace intime immatériel, expérience que prolonge le jeu des métaphores de l'amplitude du moi qui brise les contraintes de la réalité et évoque « le principe qui gouverne la magie, [...] celui de la toute-puissance des pensées »³⁴⁰⁸, nous faisant ainsi accéder à l'idée d'une emprise différente sur le réel, par le langage. Celle-ci passe par un renoncement à l'unité du sujet dont l'écriture poétique accuse le morcellement en épousant les différents moments d'une existence qui ne se réduit pourtant pas à « un *Dasein* [...] dépouillé de tout ego et de toute épaisseur »³⁴⁰⁹, en ce sens qu'elle continue à manifester une incrustation dans la « chair du monde » que traduit par exemple la distribution de métonymies corporelles.

En additionnant les ellipses d'un sujet dispersé, celles-ci tendent à le reconstruire indépendamment de tout lieu. Si, dans l'optique de Paul Ricœur, « la poésie lyrique a également commerce avec une habitation *corporelle*, un ancrage charnel dans le monde, ancrage qui fait de l'existant un être moins diaphane que le simple répondant de l'Être

³⁴⁰⁷ Michel Jarrety (sous dir.), *La Poésie française du Moyen Âge au XX^e siècle*, op. cit., p. 432.

³⁴⁰⁸ Sigmund Freud, *Totem et tabou*, op. cit., p. 204.

dépossédé de soi à quoi tend à se réduire le "mortel" heideggerien »³⁴¹⁰, cet « ancrage corporel » n'implique pas nécessairement, dans cette tentative d'immersion quasi-fusionnelle, l'assignation du sujet en un point donné. Un très riche travail poétique sur les représentations du sujet va ainsi permettre à Reverdy, à partir d'une réflexion sur l'existence et ses paradoxes, de développer à l'infini les figurations spécifiques d'une habitation du monde non arrimée au réel, affranchie des contraintes du lieu.

Si le sang, les larmes ou le souffle trouvent aisément leurs corrélats dans le paysage imaginaire pour que s'engage toute une rêverie de l'épanchement du sujet, les figurations de la propagation du sujet par la semaison des pensées, par la dispersion des voix ou par la subsistance de l'être à l'état de traces traduisent la profonde originalité d'une pensée poétique d'un sujet évidé, défectif, mais dont la réalité n'en subsiste pas moins hors du lieu. Elle est l'aboutissement d'une recherche, par l'écriture, d'un écarquillement de l'être par une dispersion intégrale qui lui fait désormais négliger les emprises sur le monde, les assises substantielles que peuvent offrir les corps, et préférer l'oubli du lieu dans une dépossession de soi qui ouvre l'écriture poétique vers d'autres modes d'emprises.

La finalité d'un tel questionnement réside dans l'invention d'autres lieux capables de nouer le sujet au réel, de rendre compte différemment de leur contact mutuel. Car c'est bien un contact différent que cherche Reverdy, pour qui la poésie « est dans l'homme, uniquement, et c'est lui qui en charge les choses, en s'en servant pour s'exprimer »³⁴¹¹. La clef d'accès à ce projet poétique se trouve peut-être dans ces convictions exprimées à de multiples reprises sur la nécessaire prévalence de la conscience, de l'imaginaire, du langage, sur les choses :

La poésie a sa source à ce point de contact douloureux du réel extérieur et de la conscience humaine — à ce point où l'homme se désole de constater la supériorité de sa conscience sur les choses — qui n'en ont pas — et qu'elle soit en grande partie esclave de ces choses. Pour détrôner ces choses au profit de sa conscience, il les nomme — et, en les nommant, il s'en empare et les domine. Mais il ne s'en empare et ne les domine qu'en les nommant comme il veut et en les pliant à sa volonté pour exprimer la réalité supérieure de son monde intérieur³⁴¹².

Le sujet devient ici l'agent de la reconstruction d'un « paysage » nouveau dont il invente des figurations récurrentes afin de se projeter en lieux : la « réalité supérieure de son monde intérieur » ouvre l'accès à une « constellation originale de signifiés produits par l'écriture »³⁴¹³ que nous avons également reconstitué sous la forme d'un parcours. Nous avons cherché à en souligner, au fur et à mesure que nous nous éloignons de l'espace référentiel, les équivalences profondes avec l'appréhension du réel que manifeste l'écriture poétique

³⁴⁰⁹ Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète, essai sur la poésie contemporaine*, op. cit., p. 74.

³⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 83. Souligné par l'auteur.

³⁴¹¹ « La fonction poétique », *Sable mouvant...*, p. 121-122.

³⁴¹² *Ibid.*, p. 127.

reverdyenne par laquelle nous avons abordé cette étude. Une sourde tension, une relation conflictuelle sous-jacente transparaît toujours dans ces métaphores de la prospection et de l'appropriation de la matière qui oppose le plus souvent comme une sorte de neutralité placide, autorisant de la sorte une refonte intime du paysage, une expression spatiale du sujet où sont conservés l'hétérogénéité du monde imaginaire, la capacité des choses à s'ordonner autour d'un moi central poreux, et où transparaît toujours une volonté de captation et d'assimilation totales du réel.

L'espace scriptural se prête de la même manière à un aménagement où se dit la force d'une possession intime, où s'éprouve sa ductilité lorsque le sujet cherche à le ployer selon toute une fantasmagorie de la déformation, de l'habitation intime d'un langage éprouvé comme le vecteur privilégié de la sensibilité. Les lieux qui s'y constituent n'y sont plus que des nœuds, des liens que nouent le sujet, le langage et le monde comme pour y surprendre, entre un impossible repli du moi et un déchiffrement achevé du monde, les clefs d'accès à l'essence d'une réalité qui nous inclut mais dont le sens nous échappe. Précisément, l'écriture poétique qui « témoigne d'une signification indéfiniment pressentie mais demeurée secrète du monde »³⁴¹⁴ rend compte de cette inclusion et manifeste l'impossibilité de dépasser ce questionnement du réel qui la fonde. Ce questionnement s'appuie, nous espérons l'avoir montré, sur ce concept de lieu dont Reverdy épuise la force suggestive et qui manifeste un « espacement » spécifique du sujet, structurant cette œuvre en profondeur.

³⁴¹³ Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, op. cit., p. 184.

³⁴¹⁴ Georges-Emmanuel Clancier, « Mémoire de Reverdy », *La Poésie et ses environs*, Gallimard, 1973, p. 161.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie des œuvres de Pierre Reverdy

**Bibliographie des ouvrages et des articles consacrés
à Pierre Reverdy**

**Bibliographie des ouvrages et des articles cités dans
notre étude**

Bibliographie

I° Œuvres de Pierre Reverdy :

Œuvres complètes :

Parution sous la responsabilité éditoriale d'Yves di Manno. Préparées, présentées et annotées par Etienne-Alain Hubert.

*Tome I, coll. « Mille et une pages », Flammarion, 2010. Le volume reprend *Plupart du temps, poèmes 1915-1922* (1945), *Le Voleur de Talan* (1918), *Nord-Sud* (1917-1918), *Self defence* (1919), *Autres écrits sur l'art et la poésie* (1912-1926), *La Peau de l'homme, roman et contes* (1926), *Risques et périls, contes 1915-1928* (1929), *Le Cadran quadrillé* (Cent poèmes), *La Meule de soleil, Autres poèmes retrouvés*, et comporte aussi les fac-similés des premières éditions de *La Lucarne ovale*, *Quelques poèmes*, *Les Ardoises du toit*, ainsi que divers états du *Voleur de Talan*.*

*Tome II, coll. « Mille et une pages », Flammarion, 2010. Le volume reprend *Main d'oeuvre* (1913-1949), *Flaques de verre* (1929), *Le Gant de crin* (1927), *Le Livre de mon bord* (1930-1936), *En vrac* (1956), *Ecrits sur l'art et la poésie* (1930-1957), *Au soleil du plafond* (1955), *La Liberté des mers*, *Sable mouvant*, *Pages de carnets*, *Poèmes retrouvés*.*

1./ Poésie :

Recueils de poèmes :

Poèmes en prose, Paris, Imprimerie Paul Birault, 1915.

La Lucarne ovale, Paris, Imprimerie Paul Birault, 1916. Rééd. Théâtre typographique, Courbevoie, 2001. Postface de Isabelle Garron.

Quelques poèmes, Paris, Imprimerie Paul Birault, 1916.

Les Ardoises du toit, Paris, Imprimerie Paul Birault, 1918. Rééd. Théâtre typographique, Courbevoie, 2006.

Les Jockeys camouflés et Période hors-texte, Paris, Imprimerie Paul Birault, 1918.

*La Guitare endormie*³⁴¹⁵, Paris, Imprimerie Littéraire, 1919.

Etoiles peintes, Paris, Editions du Sagittaire, 1921.

Cœur de chêne, Paris, Editions de la Galerie Simon, 1921.

Cravates de chanvre, Paris, Editions Nord-Sud, 1922.

Grande nature, Paris, Editions des Cahiers libres, 1925.

La Balle au bond, Marseille, Editions des Cahiers du Sud, 1928.

Flaques de verre, Paris, N.R.F., 1929. Rééd. Paris, Flammarion, 1972. Préface de Daniel Leuwers.

Sources du vent, Paris, Editions Maurice Sachs, 1929.

³⁴¹⁵ Les contes figurant dans ce recueil ont été par la suite insérés dans *La Peau de l'homme*, *Risques et Périls* ou n'ont pas été réédités.

Pierres blanches, Carcassonne, Editions Jordy, 1930.

Ferraille, Bruxelles, « Les Cahiers du Journal des poètes » n° 30, 1937.

Plein verre, Nice, Editions des Îles de Lérins, 1940.

Le Chant des morts, Paris, Editions Verve, 1948.

Au Soleil du plafond, Paris, Editions Verve, 1955.

La Liberté des mers, Paris, Maeght, 1959.

*Sable mouvant*³⁴¹⁶, Paris, L. Broder, 1966.

Volumes rassemblant plusieurs recueils complets ou par extraits :

Les Epaves du ciel, Paris, N.R.F., 1924. Reprend 182 poèmes extraits des recueils précédemment publiés (40 poèmes de *Poèmes en prose*, 6 de *Quelques poèmes*, 36 de *La Lucarne ovale*, 45 des *Ardoises du toit*, 3 des *Jockeys camouflés*, 5 de *La Guitare endormie*, 20 d' *Etoiles peintes*, 4 de *Cœur de chêne* et 23 de *Cravates de chanvre*).

Ecumes de la mer, Paris, N.R.F., 1925. Reprend 66 poèmes extraits des recueils précédemment publiés (6 poèmes de *La Lucarne ovale*, 34 des *Ardoises du toit* et 26 de *La Guitare endormie*). Complète le précédent.

Plupart du temps, poèmes 1915-1922, Paris, Gallimard, 1945. Le volume reprend *Poèmes en prose*, *La Lucarne ovale*, *Quelques poèmes*, *Les Ardoises du toit*, *Les Jockeys camouflés*, *La Guitare endormie*, *Etoiles peintes*, *Cœur de chêne*, *Cravates de chanvre*.

Visages, 14 lithographies de Matisse, Paris, Editions du Chêne, 1946. L'ouvrage reprend cinq poèmes de *Sources du vent* et neuf poèmes de *Plein verre*.

Main d'œuvre, poèmes 1913-1949, Paris, Mercure de France, 1949. Le volume reprend *Grande nature*, *La Balle au bond*, *Sources du vent*, *Pierres blanches*, *Ferraille*, *Plein verre*, *Le Chant des morts*, et ajoute *Cale sèche* (1913-1915) et *Bois vert* (1946-1949), inédits.

Plupart du Temps, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1969. Préface de Hubert Juin.

Sources du vent, précédé de La Balle au bond, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1971. Préface de Michel Deguy, « Pour Reverdy ».

Ancres [précédé de « La Difficulté du soleil », par Jacques Dupin], Paris, Maeght, 1977.

La Liberté des mers, Sable mouvant et autres poèmes, Paris, Flammarion, 1978. Le volume reprend *La Liberté des mers*, *Sable mouvant*, *Le Cadran quadrillé* (1915) et un ensemble de poèmes regroupés sous le titre « Autres poèmes » (1945-1956).

Au Soleil du plafond et autres poèmes, Paris, Flammarion, 1980. Le volume reprend *Au Soleil du plafond*, *La Meule de soleil* (1915-1916), inédit, et trois ensembles : poèmes offerts à Jacques Doucet (1918), poèmes publiés en revue (1919-1920) et poèmes (Archives Malraux) (1920-1925).

Ferraille, Plein verre, Le Chant des Morts, Bois vert, suivi de Pierres Blanches, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1981. Préface de François Chapon.

Main d'œuvre, poèmes 1913-1949, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2000. Préface de François Chapon.

Sable mouvant, Au soleil du plafond, La Liberté des mers suivi de *Cette émotion appelée poésie et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2001. Edition d'Etienne-Alain

³⁴¹⁶ Il s'agit d'un poème unique, publié isolément.

Hubert. Le volume reprend également un ensemble de poèmes sous le titre « Poèmes de circonstance ».

Poèmes publiés isolément ou inédits :

« À la mémoire de Guillaume Apollinaire », *Sic*, 4^{ème} année, n° 37-38-39, janvier et 15 février 1919, p. 305. Repris dans *Au Soleil du plafond et autres poèmes*, Paris, Flammarion, 1980, p. 39-40.

« Sans tourner la tête », *Les Dits modernes*, Paris et Pamiers, n° 1, août 1919, p. 9. Repris dans *Au Soleil du plafond et autres poèmes*, Paris, Flammarion, 1980, p. 41-42.

« Heure », *L'Instant*, Barcelona, Paris, any 2, n° 1, 15 agost 191, p. 9. Repris dans *Au Soleil du plafond et autres poèmes*, Paris, Flammarion, 1980, p. 43-44.

« Encore », *Terramar*, Sitges, any 1, n° 3-4, 31 d'agost de 1919, p. 14. Repris dans *Au Soleil du plafond et autres poèmes*, Paris, Flammarion, 1980, p. 45-46.

« En pente », *Sic*, 4^{ème} année, n° 49-50, 15 et 30 octobre 1919, p. 382. Repris dans *Au Soleil du plafond et autres poèmes*, Paris, Flammarion, 1980, p. 47-48.

« Ça change » *Sic*, 4^{ème} année, n° 49-50, 15 et 30 octobre 1919, p. 383. Repris dans *Au Soleil du plafond et autres poèmes*, Paris, Flammarion, 1980, p. 49-50.

« Pluie d'étoiles », *Procellaria*, Mantoue, n° 5, febbraio 1920, p. 53. Repris dans *Au Soleil du plafond et autres poèmes*, Paris, Flammarion, 1980, p. 51-52.

« Colère », *Procellaria*, Mantoue, n° 5, febbraio 1920, p. 53. Repris dans *Au Soleil du plafond et autres poèmes*, Paris, Flammarion, 1980, p. 53-54.

« La joie », *Poesia*, Milano, anno 1, n° 4, luglio 1920, p. 39. Repris dans *Au Soleil du plafond et autres poèmes*, Paris, Flammarion, 1980, p. 55-56.

Je voudrais écrire ton nom..., *Dulce et decorum est pro patria mori* (faire-part de messe célébrée le 28 novembre 1941 à St Pierre de Montmartre). Repris dans *La Liberté des mers, Sable mouvant et autres poèmes*, Paris, Flammarion, 1978, p. 50-52.

L'arbre en feu au soleil couchant..., poème gravé sur terre cuite, 28 mars 1948. Repris dans *La Liberté des mers, Sable mouvant et autres poèmes*, Paris, Flammarion, 1978, p. 54.

Cher Tériade..., poème gravé sur terre cuite, 28 mars 1948. Repris dans *La Liberté des mers, Sable mouvant et autres poèmes*, Paris, Flammarion, 1978, p. 57.

Le livre est fait..., poème gravé sur terre cuite. Repris dans *La Liberté des mers, Sable mouvant et autres poèmes*, Paris, Flammarion, 1978, p. 56.

Une vie sans revers..., poème gravé sur terre cuite. Repris dans *La Liberté des mers, Sable mouvant et autres poèmes*, Paris, Flammarion, 1978, p. 55.

« À Pablo Picasso », poème gravé sur terre cuite. Repris dans *La Liberté des mers, Sable mouvant et autres poèmes*, Paris, Flammarion, 1978, p. 58.

Dans la marge aride du temps..., poème gravé sur terre cuite. Repris dans *La Liberté des mers, Sable mouvant et autres poèmes*, Paris, Flammarion, 1978, p. 59.

« Tombeau vivant », *Tombeau de Jean-Sébastien Galanis, disparu en mer pour la France*, Paris, Daragnès, 1949, p. 40. Repris dans *La Liberté des mers, Sable mouvant et autres poèmes*, Paris, Flammarion, 1978, p. 49.

« Bonne chance », *Botteghe oscure*, Roma, quaderno 7, finito di stampare nell'aprile 1951, p. 389-390. Repris dans *La Liberté des mers, Sable mouvant et autres poèmes*, Paris, Flammarion, 1978, p. 60-61.

« Cercle doré », *Botteghe oscure*, Roma, quaderno 11, finito di stampare nell'aprile 1953, p. 17. Repris dans *La Liberté des mers, Sable mouvant et autres poèmes*, Paris, Flammarion, 1978, p. 62-63.

« À René Char », plaquette, Alès, Pierre-André Benoît, 1962. Repris dans *La Liberté des mers, Sable mouvant et autres poèmes*, Paris, Flammarion, 1978, p. 65-66.

« Tard dans la vie », *Mercur de France*, tome 326, n° 1109, 1^{er} janvier 1956, Le Souvenir d'Adrienne Monnier, p. 13. Repris dans *La Liberté des mers, Sable mouvant et autres poèmes*, Paris, Flammarion, 1978, p. 67.

« Mon cher Cadou », *L'Herne*, [n° 1], 5 avril 1961, René-Guy Cadou, p. 19. Repris dans *La Liberté des mers, Sable mouvant et autres poèmes*, Paris, Flammarion, 1978, p. 53.

Sur un petit air, poème adressé à Pierre Seghers et à son fils, *Hommage à Pierre Reverdy, Entretiens sur les lettres et les arts*, Rodez, Subervie, 1961, p. 158.

Sur la table..., poème présenté par René Da Costa. Bulletin du bibliophile, fascicule II, 1975, p. 186. Premier état du poème liminaire d'*Au soleil du plafond*.

« Un pan de neige », archives André Malraux, exposition du 13 juillet au 30 septembre 1973. *Au Soleil du plafond et autres poèmes*, Paris, Flammarion, 1980, p. 59.

« Larme des toits », archives André Malraux, exposition du 13 juillet au 30 septembre 1973. *Au Soleil du plafond et autres poèmes*, Paris, Flammarion, 1980, p. 60.

« Le rideau monte », archives André Malraux, exposition du 13 juillet au 30 septembre 1973. *Au Soleil du plafond et autres poèmes*, Paris, Flammarion, 1980, p. 61.

« Picasso », *Le Figaro littéraire*, 30 octobre 1989. Repris dans *Sable mouvant, Au soleil du plafond, La Liberté des mers* suivi de *Cette émotion appelée poésie et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2001, p. 77-80.

Poème-Dédidace sur *Poèmes en prose*, 1915. *Pierre Reverdy 1889-1989*. Special issue, edited and with an introduction by Bernard McGuirk, *Nottingham French Studies*, vol. XXVIII, n° 2, autumn 1989, p. 125.

Nous nous retrouverons le soir..., *Pierre Reverdy 1889-1989*. Special issue, edited and with an introduction by Bernard McGuirk, *Nottingham French Studies*, vol. XXVIII, n° 2, autumn 1989, p. 126.

Chère Henriette..., *Pierre Reverdy 1889-1989*. Special issue, edited and with an introduction by Bernard McGuirk, *Nottingham French Studies*, vol. XXVIII, n° 2, autumn 1989, p. 127.

À Juan Gris (1er avril 1914). *Œuvres complètes, Tome I*, coll. « Mille et une pages », Flammarion, 2010, p. 1021.

Quatre poèmes en prose, *Œuvres complètes, Tome I*, coll. « Mille et une pages », Flammarion, 2010, p. 1022-1023.

Poème à Henriette Reverdy, *Œuvres complètes, Tome I*, coll. « Mille et une pages », Flammarion, 2010, p. 1024.

Poème à Maurice Princet, *Œuvres complètes, Tome I*, coll. « Mille et une pages », Flammarion, 2010, p. 1032.

« Le Vent », poème envoyé à Joaquim Folguera, *Els Marges*, n° 47, desembre de 1992, p. 57-58.

Je me libérerai de moi et de ma déraison..., *Œuvres complètes, Tome II*, coll. « Mille et une pages », Flammarion, 2010, p. 1441.

Contre la gloire..., *Œuvres complètes, Tome II, coll. « Mille et une pages »*, Flammarion, 2010, p. 1442.

Bonsoir..., *Œuvres complètes, Tome II, coll. « Mille et une pages »*, Flammarion, 2010, p. 1443.

Tu ne veux pas apaiser de ta main le soir qui se dédore..., *Œuvres complètes, Tome II, coll. « Mille et une pages »*, Flammarion, 2010, p. 1444.

À Marguerite Maeght, *Œuvres complètes, Tome II, coll. « Mille et une pages »*, Flammarion, 2010, p. 1445.

Poème-dédicace (« Le bout des heures ») à François Chapon, *Œuvres complètes, Tome II, coll. « Mille et une pages »*, Flammarion, 2010, p. 1446-1447.

Chanson pour Juliette Muller, *Œuvres complètes, Tome II, coll. « Mille et une pages »*, Flammarion, 2010, p. 1448.

Une maison qui monte..., *Œuvres complètes, Tome II, coll. « Mille et une pages »*, Flammarion, 2010, p. 1451.

L'oeuvre ne sera jamais faite..., *Œuvres complètes, Tome II, coll. « Mille et une pages »*, Flammarion, 2010, p. 1451.

Ce chant dur comme fut le temps..., *Œuvres complètes, Tome II, coll. « Mille et une pages »*, Flammarion, 2010, p. 1452.

Le mirliton enrayé..., *Œuvres complètes, Tome II, coll. « Mille et une pages »*, Flammarion, 2010, p. 1452.

Si j'ai l'âme au bout de mes doigts..., *Œuvres complètes, Tome II, coll. « Mille et une pages »*, Flammarion, 2010, p. 1453.

À Tériade, *Œuvres complètes, Tome II, coll. « Mille et une pages »*, Flammarion, 2010, p. 1453.

La main qui te donne ce livre..., *Œuvres complètes, Tome II, coll. « Mille et une pages »*, Flammarion, 2010, p. 1454.

À Henriette Reverdy, *Œuvres complètes, Tome II, coll. « Mille et une pages »*, Flammarion, 2010, p. 1454.

À Marguerite Lang, *Œuvres complètes, Tome II, coll. « Mille et une pages »*, Flammarion, 2010, p. 1455.

À Tériade, *Œuvres complètes, Tome II, coll. « Mille et une pages »*, Flammarion, 2010, p. 1455.

Une main nue et sans outil..., *Œuvres complètes, Tome II, coll. « Mille et une pages »*, Flammarion, 2010, p. 1455.

À Juliette Muller, *Œuvres complètes, Tome II, coll. « Mille et une pages »*, Flammarion, 2010, p. 1456.

À Mariette Lachaud, *Œuvres complètes, Tome II, coll. « Mille et une pages »*, Flammarion, 2010, p. 1456.

Le temps qui passe..., *Œuvres complètes, Tome II, coll. « Mille et une pages »*, Flammarion, 2010, p. 1457.

Quand les écumes de la mer..., *Œuvres complètes, Tome II, coll. « Mille et une pages »*, Flammarion, 2010, p. 1457.

À Thalia Gage, *Œuvres complètes, Tome II, coll. « Mille et une pages »*, Flammarion, 2010, p. 1458.

À André Salmon, *Œuvres complètes, Tome II, coll. « Mille et une pages »*, Flammarion, 2010, p. 1458.

Plus que la fumée des cigares, *Œuvres complètes, Tome II, coll. « Mille et une pages »*, Flammarion, 2010, p. 1458.

À Aniouta Fumet, *Œuvres complètes, Tome II, coll. « Mille et une pages »*, Flammarion, 2010, p. 1459.

Quand il ne reste que la peau..., *Œuvres complètes, Tome II, coll. « Mille et une pages »*, Flammarion, 2010, p. 1459.

Au docteur Sylvain Blondin, *Œuvres complètes, Tome II, coll. « Mille et une pages »*, Flammarion, 2010, p. 1460.

À Georges Braque, *Œuvres complètes, Tome II, coll. « Mille et une pages »*, Flammarion, 2010, p. 1461.

2./ Romans et contes :

Le Voleur de Talan, Avignon, Imprimerie Rullière, 1917.

La Peau de l'homme, Paris, N.R.F., 1926.

Risques et périls, Paris, Gallimard, 1930.

3./ Œuvres théoriques :

Self-defence, Paris, Imprimerie littéraire, 1926. Repris dans *Nord-Sud, Self-defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, Paris, Flammarion, 1975. Notes établies par Etienne-Alain Hubert.

Le Gant de crin, Paris, Plon, 1927.

Pablo Picasso, Paris, N.R.F., 1929.

Le Livre de mon bord, notes 1930-1936, Paris, Mercure de France, 1948. Réédition augmentée de nouvelles notes « *Fragments inédits* », Paris, Mercure de France, 1989.

En vrac, Monaco, Editions du Rocher, 1956. Repris dans *En vrac, suivi de « Un morceau de pain noir »*, Paris, Flammarion, 1989.

Note éternelle du présent, écrits sur l'art (1923-1960), Paris, Flammarion, 1973.

Cette émotion appelée poésie, écrits sur la poésie (1932-1960), Paris, Flammarion, 1974.

4./ Divers (inédits, notes, correspondance)

Notes :

Notes sur la poésie, *Argile*, n° 2, Paris, Maeght, 1974, p. 33-41.

Carnet 1944-1945, *Argile*, n° 2, Paris, Maeght, 1974, p. 107-129.

Bloc-notes 39-40. Début de la guerre — avant le désastre. *L'Ire des vents* n° 5, 1982, p. 11-43.

Notes, 1942-1944. Transcrites et présentées par François Chapon et Etienne-Alain Hubert in *Reverdy aujourd'hui, V^{èmes} rencontres sur la poésie moderne*. Actes du colloque des 22, 23 et 24 juin 1989 (Paris). Presses de l'E.N.S., 1991, p. 151-184.

Notes 1945-1946, in *Pour Reverdy*, édité par François Chapon et Yves Peyré, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1989.

Correspondance :

Quatorze lettres à Tristan Tzara, in Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Flammarion, 1993, p. 560-565.

Lettre à André Breton, in Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Flammarion, 1993, p. 566.

Lettres à Jean Rousselot, correspondance, in Jean Rousselot, *Pierre Reverdy, romancier ou quand le poète se dédouble*, Limoges, Rougerie, 1973, p. 17-57.

Lettre sur Dada, lettre à Jacques Doucet, in Etienne-Alain Hubert, *Bibliographie des écrits de Pierre Reverdy*, Minard, 1976, p. 129-132.

Lettre à N. Giokarinês (citée en traduction grecque), N Giokarinês, *Ê zôê mas uperaspisis, Athênaika nea*, Athènes, 26 septembre 1936, p. 1.

Lettre à Pierre-Louis Flouquet, *Le Journal des poètes*, Dilbeek (Bruxelles), 24^{ème} année, n° 8, octobre 1954, p. 8.

Deux lettres à Mme Sarah Frances Jacob, S.F. Jacob, *The man and the poet in the work of Pierre Reverdy*, Ann Arbor, University Microfilms, publication n° 21043, 1957, p. 285-288.

Lettre à Pierre-Albert Birot in *Hommage à Pierre Reverdy, Entretiens sur les lettres et les arts*, Rodez, Subervie, 1961, p. 134.

Lettre à Luc Decaunes in *Hommage à Pierre Reverdy, Entretiens sur les lettres et les arts*, Rodez, Subervie, 1961, p. 176.

Quatre lettres à Pierre-Albert Birot, in *Hommage à Pierre Reverdy, Entretiens sur les lettres et les arts*, Rodez, Subervie, 1961, p. 171-175.

Lettre à Pierre-Albert Birot, 4 janvier 1956, *Pierre Reverdy 1889-1960*, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 305.

Trente-deux lettres inédites à André Breton, 1917-1924, texte présenté et annoté par Léon Somville, in *Etudes littéraires*, vol. 3, avril 1970, Québec, p. 97-121.

Lettre à René-Guy Cadou, 1946, in *Centenaire de Pierre Reverdy*. Actes du colloque d'Angers, Sablé sur Sarthe, Solesmes, 14-16 septembre 1989, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 314-315.

Lettre à René Bertelé, in *Europe*, n° 777/778, 1994, p. 25-27.

Quatre lettres à Jean Paulhan, in Jean Paulhan, 118 lettres inédites, N.R.F. n° 286, octobre 1976, p. 46-51.

Deux lettres à Raïssa Maritain, R. Maritain, *Poèmes et essais*, Paris, Desclée de Brouwer, 1968, p. 347-350.

Lettre à la direction de *Revista Nova*, 26 avril 1914, *Els Marges*, n° 47, desembre de 1992, p. 54-55.

Lettre à Marc Ferrer, *Els Marges*, n° 47, desembre de 1992, p. 55-56.

Lettre (carte postale) à Marc Ferrer, 1917, *Els Marges*, n° 47, desembre de 1992, p. 56.

Trois lettres à Georges Herment, *Sud*, Marseille, n° 3, mars 1971, p. 39-41.

Lettre à A. Bosquet, Solesmes, 22 décembre 1953, *Marginales*, avril 1970.

Lettre à Daniel-Henry Kahnweiler, Werner Spies (sous dir.), *Pour Daniel-Henry Kahnweiler*, Teufen, Arthur Niggli, 1965, p. 237 et 309.

Lettre à Jean Denoël, *Le Monde des livres*, supplément au n° 7122 du journal Le Monde, 6 décembre 1957, p. 5.

- Lettre à Enrique Gómez Carillo, *El Liberal*, Madrid, año 42, n° 14602, 14 avril 1920, p. 1.
- Fragments de lettres à André Breton, in *André Breton*, essais et témoignages recueillis par Max Eigeldinger, Neuchâtel, Baconnière, 1950, p. 148-149.
- Fragments de lettres à André Breton, Marguerite Bonnet, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, Paris, José Corti, 1975, p. 131-132 et 135.
- Fragments de lettres, dédicaces. Edmonde Charles-Roux, *L'Irrégulière ou Mon itinéraire Chanel*, Paris, Grasset, 1974, p. 334, 415-418, 421-423, 584.
- Fragment de lettre à Cecil Arthur Hackett, C.A. Hackett, *Anthology of modern French poetry from Baudelaire to the present day*, Oxford, Basil Blackwell, 1952, p. 272.
- Fragment de lettre au Figaro littéraire, *Le Figaro littéraire*, 8^{ème} année, n° 380, 1^{er} août 1953, p. 11.
- Fragment de lettre à Guillermo de Torre, in Guillermo de Torre, « Autour du créationnisme. La querelle Huidobro-Reverdy », *Courrier du Centre International d'Etudes Poétiques*, 51 (août 1964), p. 4.
- Fragment de lettre à Jan van Spaendonck, *Roeping*, Tilburg, 30^e jaargang, 1954, nummer 1 en 2, Speciaal Max Jacob nummer, p. 86.
- Fragment de lettre à Stanislas Fumet, S. Fumet, « Battements », *Derrière le miroir*, n° 135-136, décembre 1962-janvier 1963, p. 4 et 27.
- Fragment de lettre à Alain Cuny, *Le Figaro littéraire*, n° 1144, 18-24 mars 1968, p. 22.
- Fragment de lettre à Pierre Seghers, P. Seghers, *Le Livre d'or de la poésie française*, Seconde partie (de 1940 à 1960), tome 2, Verviers, Gérard et Cie, p. 256-257.
- Fragments de lettres à Emma Stojkovic-Mazzariol, 1947-1952, *Pierre Reverdy 1889-1960*, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 84-96.
- Fragments de lettre à Gabriel Bonhoure, *Pierre Reverdy 1889-1960*, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 212-214.
- Fragments de lettre à Stanislas Fumet, *Pierre Reverdy 1889-1960*, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 313, 315, 328.
- Fragments de lettre à Julien Lanoë, *Pierre Reverdy 1889-1960*, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 343-346.
- Fragments de lettre à Julien Lanoë in *Hommage à Pierre Reverdy, Entretiens sur les lettres et les arts*, Rodez, Subervie, 1961, p. 146-147.
- Fragment d'une lettre à Raïssa Maritain, 11 janvier 1955, *Pierre Reverdy 1889-1960*, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 347-348.
- Fragment d'une lettre à Betsy Jolas, *Voix et musique, Bulletin de la Société Française de Philosophie*, n° 2, avril-juin 1982. Cité par Dominique Ducart, *La Voix et le miroir*, L'Harmattan, 2002, p. 86.
- Fragments de lettres à Henry Barraud, *Pierre Reverdy 1889-1960*, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 351-356.
- Fragments de lettres à René Micha, 1945-1947, *Pierre Reverdy 1889-1960*, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 369-372.
- Fragment de lettre (post-scriptum) à Maurice Saillet, *Pierre Reverdy 1889-1960*, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 192.

Fragments de lettres à Jean Cocteau, coll. particulière, in Etienne-Alain Hubert, « Reverdy et le «*passant bleu*» », *Europe*, n° 894, 2003, p. 71, 77.

Autres :

Prière d'insérer pour *Les Épaves du ciel*, *Bulletin mensuel de renseignements bibliographiques*, N.R.F., 1^{er} juin 1924.

« Les Germain d'autrefois et d'aujourd'hui », *Les Hommes du jour*, n° 382 du 29 mai 1915, p. 6, n° 384 du 12 juin 1915, p. 12, n° 389 du 17 juillet 1915, p. 7. Article.

« À présent la Grèce », *Le Voyage en Grèce*, n° 6, printemps 1937, p. 3-7. Essai.

« Le Mythe de la liberté », *Messages de la Grèce, Le Voyage en Grèce*, numéro spécial, 7 juillet 1946, p. 10-11. Réponse à une enquête.

Réponse à l'enquête : « Quel visage Staline prendra-t-il dans l'Histoire ? », *Le Figaro littéraire*, 8^{ème} année, n° 360, 14 mars 1953, p. 7.

Réponse à l'enquête : « Comment nos écrivains éveillent l'inspiration. », *Le Figaro littéraire*, 8^{ème} année, n° 363, 4 avril 1953, p. 9.

« Beaucoup de sagesse... », *Le Figaro littéraire*, 11^{ème} année, n° 558, 29 décembre 1956, p. 4. Message sollicité de plusieurs personnalités.

« Ceux qui s'appuient sur toi... », in Pascal Bonetti (sous dir.) *Anthologie des poètes français contemporains*, tome 4, Paris, Delagrave, 1958, p. 515. Pensée.

« L'amitié, la véritable amitié... », *Arts*, n° 781, 29 juin-5 juillet 1960, p. 5. Pensée inédite citée par François Chapon.

Dédicace à Marurice Saillet du n° 1 de *Nord-Sud, Pierre Reverdy 1889-1960*, *Mercure de France*, n° 1180, janvier 1962, p. 32.

Dédicace à Adrienne Monnier du *Voleur de Talan, Pierre Reverdy 1889-1960*, *Mercure de France*, n° 1180, janvier 1962, p. 98.

Dédicace à André du Bouchet de *Main d'oeuvre, Poésie 89*, n° 28, mai-juin 1989, p. 34.

Chronique de Paris, *Revista Nova*, n° 5 du 9 mai 1914, repris dans *Œuvres complètes, Tome II, coll. « Mille et une pages »*, Flammarion, 2010, p. 1468-1471.

« La Nationale et les artistes français », Chronique de Paris, *Revista Nova*, n° 10 du 13 juin 1914, repris dans *Œuvres complètes, Tome II, coll. « Mille et une pages »*, Flammarion, 2010, p. 1472-1479.

Chronique de Paris, *Revista Nova*, n° 13 du 4 juillet 1914, repris dans *Œuvres complètes, Tome II, coll. « Mille et une pages »*, Flammarion, 2010, p. 1480-1484.

II° Ouvrages et articles consacrés à Pierre Reverdy :

1./Ouvrages consacrés à Pierre Reverdy :

- BAJARLÍA Juan Jacobo, *La Polémica Reverdy-Huidobro*, Buenos Aires, Editions Devenir, 1964.
- BISHOP Michaël, *Research bibliographies and checklist*, Londres, Grant & Cutler, 1976.
- BOCHOLIER Gérard, *Le Phare obscur*, Seyssel, Champ Vallon, 1984.
- BRINDEAU Serge, *Affinités. Essai. La Matière et l'esprit du poème. Pierre Reverdy, René-Guy Cadou, André Marissel*, Paris, Paragraphes Littéraires de Paris, 1962.
- BRUNNER Peter, *Pierre Reverdy, de la solitude au mystère*, Thèse présentée à la faculté des lettres de l'Université de Zurich, Druck und Verlag, 1966.
- BURUCOA Christiane, *D'autres horribles travailleurs*, Millau, Editions du Beffroi, 1966.
- CAILLEAU Claude, *Dans les pas de Pierre Reverdy*, Editions du Petit Pavé, Saint Jean des Mauvrets, 2006.
- CAWS Mary Ann, *La Main de Pierre Reverdy*, Genève, Droz, 1979.
- CHOL Isabelle, *Pierre Reverdy, poésie plastique : formes composées et dialogue des arts (1913-1960)*, Genève, Droz, 2006.
- COLLOT Michel, *Horizon de Reverdy*, Presses de l'E.N.S., 1981.
- GREENE Robert W., *The Poetic Theory of Pierre Reverdy*, Berkeley and Los Angeles, California, University Press, 1967.
- GUARALDO Enrico, *Il senso e la notte. Esperienza poetica di Reverdy*, Napoli, Giannini Editore, 1984.
- GUEX-GASTAMBIDE Francis, *Pierre Reverdy*, Paris, Editions Ambiance, 1942.
- GUEX-GASTAMBIDE Francis, *Cubisme et littérature*, Genève, Georg, 1972.
- GUINEY Mortimer, *La Poésie de Pierre Reverdy*, Genève, Georg, 1966.
- HUBERT Etienne-Alain, *Bibliographie des écrits de Pierre Reverdy*, Bulletin du bibliophile, fascicules II, III et IV, 1975.
- HUBERT Etienne-Alain, *Circonstances de la poésie : Reverdy, Apollinaire, surréalisme*, Paris, Klincksieck, « Bibliothèque du XX^e siècle », 2001.
- HUBNER-BAYLE Corinne, *Romans et contes de Pierre Reverdy, une poétique de la marge*, Paris, Honoré Champion Editeur, 1993.
- LAPY Alain, *Pierre Reverdy*, Angers, Imprimerie Centrale, 1960.
- LARDOUX Jacques (sous dir.), *Pierre Reverdy et l'École de Rochefort*, Presses Universitaires d'Angers, Rennes, 2007.
- MORET Philippe, *Tradition et modernité de l'aphorisme : Cioran, Reverdy, Scutenaire, Chazal*, Genève, Droz, 1997.
- PARA Jean-Baptiste, *Pierre Reverdy*, Paris, La Documentation Française, « Culturesfrance », 2006.
- RIZZUTO Antony, *Style and Theme's in Reverdy's Les Ardoises du toit*, University of Alabama Press, 1971.

- ROTHWELL Andrew, *Textual Spaces : the Poetry of Pierre Reverdy*, Amsterdam, Rodopi, 1989.
- SCHROEDER Jean, *Pierre Reverdy*, Boston, Twayne publishers, 1981.
- STAJANO Rita, *Nord-Sud di Pierre Reverdy : senso e destino di una riflessione estetica negli anni 1917-1918*, Napoli, Roma, Ed. scientifiche italiane, 1994.
- STOJKOVIC-MAZZARIOL Emma, *L'œuvre poétique de Pierre Reverdy*, précédé d'une lettre du poète, Padoue, CEDAM, 1951.
- Pierre Reverdy* [une étude de Jean Rousselot, un essai de Michel Manoll], choix de poèmes, illustrations, chronique bibliographique [1^{ère} éd. 1951], Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1970.
- Hommage à Pierre Reverdy, Entretiens sur les lettres et les arts* [sous dir. : Luc Decaunes], Rodez, Subervie, 1961.
- Pierre Reverdy 1889-1960* [sous dir. : Maurice Saillet], Mercure de France, n° 1180, janvier 1962.
- Entretiens du polyèdre*, par St. Fumet, A.M. Supervielle, J. Follain, J. Mambrino, Roger Vrigny, H. Thomas, A. Dhôtel, *Etudes*, mars 1968, p. 371-390.
- Sud*, numéro spécial hors série, 1981, Centre culturel international de Cerizy-la-Salle (16-26 août 1980) : *Bousquet, Jouve, Reverdy*, sous la direction de Charles Bachat et Etienne-Alain Hubert.
- Action poétique* n° 102, Hiver 1985.
- Poésie* 89, n° 28, Paris, Seghers, mai-juin 1989.
- Pour Reverdy*, édité par François Chapon et Yves Peyré, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1989.
- Pierre Reverdy 1889-1989*. Special issue, edited and with an introduction by Bernard McGuirk, *Nottingham French Studies*, vol. XXVIII, n° 2, autumn 1989.
- La Quinzaine Littéraire* n° 542 du 1er au 15 novembre 1989. Articles de Jean-Michel Maulpoix, Jacques Darras, Yves Di Manno, Dominique Fourcade, Joseph Guglielmi.
- Centenaire de Pierre Reverdy*. Actes du colloque d'Angers, Sablé sur Sarthe, Solesmes, 14-16 septembre 1989, Presses de l'Université d'Angers, 1990.
- Lire Reverdy* [présenté par Yvan Leclerc], Presses universitaires de Lyon, 1990.
- Reverdy aujourd'hui, V^{èmes} rencontres sur la poésie moderne*. Actes du colloque des 22, 23 et 24 juin 1989 (Paris). Presses de l'E.N.S., 1991.
- Europe*, n° 777/778, 1994, p. 1-145.
- Pierre Reverdy*, coll. « Le cahier du refuge », *Centre international de poésie Marseille (c.i.p.M)*, juin 2004.
- À la rencontre de Pierre Reverdy et ses amis*, catalogue illustré, préface de Jacques Dupin, chronologie de Maurice Saillet, Saint Paul de Vence, Fondation Maeght, 1970, 196 pp.
- Pierre Reverdy, formes poétiques, formes plastiques*, dossier de 32 diapositives (photographies, portraits, reproductions d'oeuvres originales) et d'un livret de commentaires, par Yvan Leclerc et Jean Rioufreyt, Le Mans, C.D.D.P. de la Sarthe.
- Pierre Reverdy, poète*. Disque compact reprenant des extraits d'oeuvres poétiques, de courts extraits de recueils de notes, avec Philippe BERTHAUT, récitant, interprète, guitare, Roland OSSART, bruiteur, synthétiseur, Bernard SANDOVAL, guitare. Musique de Roland OSSART. Toulouse Action Chanson, 1990.

2./ Thèses³⁴¹⁷ :

ADMUSSEN Richard L., *Nord-Sud : 1917-1918*, Ph. D thesis, Univ. of Kansas, 1966. (*Dissertation Abstracts International*, vol. 28, 1967-1968, 1068A).

AUGEY Brigitte, *L'Univers poétique et imaginaire de Pierre Reverdy à travers Sources du vent*, Mémoire de maîtrise, Perpignan, 1983.

BACHAT Charles, *Espace et vie intérieure dans la poésie de Pierre Reverdy, de 1913 à 1922*, Mémoire de maîtrise, Université de Montpellier, 1968.

BACHAT Charles, *Etude de la genèse et de la transformation d'un recueil de jeunesse de Pierre Reverdy. Edition commentée de poèmes du Cadran quadrillé (1915)*. Thèse de doctorat, Montpellier III, 1971.

BONIN (von) Wibke, *Versuch über das dichterische Verfahren Pierre Revery's. Zum Werke der Jahre 1913-1930*, Ph. D. thesis, Universität Kiel, 1965.

CERISIER Marie-Christine, *Reverdy, l'espace d'une poésie, une poésie de l'espace : Sources du vent*, Mémoire de maîtrise, Paris IV, 1975.

CHARKAOUI Et Tayegi, *La Notion d'évidement dans la poésie de Pierre Reverdy*, Thèse de doctorat, Rennes II, 1986.

CHOL Isabelle, *La Création poétique dans l'œuvre de Pierre Reverdy*, Thèse de doctorat, Lyon III, 1993.

EASTMAN Andrew, *La Lucarne ovale de Pierre Reverdy, une grammaire de la fatalité*, Thèse de doctorat, Paris VIII, 1994.

FILLIOL Marie-Laure, *Secret, échec et écriture chez Pierre Reverdy - Poèmes du revers, revers du poème*, Thèse de doctorat, Paris VIII, 1997.

GALLET Olivier, *L'Innovation dans la poésie du XX^{ème} siècle à travers la naissance de trois formes singulières et personnelles : Les Ardoises du Toit de Pierre Reverdy, Misérable miracle d'Henri Michaux et La Promenade sous les arbres de Philippe Jaccottet*, Thèse de doctorat, Paris VII, 1998.

GARRON Isabelle, *La Part typographique : de la place de la typographie dans la mise en page du poème moderne, avec comme exemple phare la poésie de Pierre Reverdy, et comme application l'étude critique et typographique de La Lucarne ovale, 1916, imprimerie Paul Birault*, Thèse de doctorat, Paris VII, 2000.

GAUDY Jean-Charles, *La Poétique de Pierre Reverdy*, Mémoire pour le D.E.S., Paris, 1961.

GIROUX Elise, *Le Tragique dans Plupart du temps 1915-1922 de Pierre Reverdy*, Mémoire de maîtrise, Aix-Marseille, 2002.

HATTENDORF Richard Louis, *The artist's books of Pierre Reverdy : poetic theory in concrete form* [Thèse University of California, Santa Barbara, 1986], *Dissertation Abstracts International*, vol. 48, n° 1, July 1987, 137-A.

JACOB S.F., *The Man and the Poet in the Work of Pierre Reverdy*, thesis Tulane University, 1957 (*Diss. Abstracts*, XVII (1957), 1338).

JACOBUS Jr, *Everett Franklin, Pierre Reverdy and the Poetry of Cubism. Literary Responses to a Revolution in Art*, Ph. D. thesis, Cornell Univ., 1971 (*Diss. Abstracts*, XXXII (1971-72), 6979A).

KIM Yong Min, *Le Blanc chez Pierre Reverdy*, Thèse de doctorat, Aix-Marseille I, 1991.

³⁴¹⁷ Pour les thèses publiées, cf. *supra*

LAINE Agnès, *Trois paroles de l'attente, S. Beckett, M. Duras, P. Reverdy*, Thèse de doctorat, Paris X-Nanterre, 1973.

LLOZE Evelyne, *Poésie et humilité - Approches de Reverdy, Bonnefoy, Jaccotet et Dupin*, Thèse de doctorat, Lille III, 1991.

LOUBEYRE Mireille, *Physique de l'image chez Pierre Reverdy*, Thèse de doctorat, Paris VII, 1991.

MAJBOUR Fayka, *La Notion de poème en prose : Pierre Reverdy et Henri Michaux*, Thèse de doctorat, Grenoble III, 2003.

NASH John Rochard, *Jarry, Reverdy and Artaud : The Abrupt Path*, Ph. D. thesis, Stanford Univ., 1967 (Diss. Abstracts, XXVIII (1967-1968), 2691A).

PETIT Antoine, *Pierre Reverdy : étude des recueils de notes*, Thèse de doctorat, Angers, 1995.

ROTHWELL Andrew J., *Figural language and the aesthetics of representation in the poetry of Pierre Reverdy* [Thèse University of Oxford, U.K., 1987], Dissertation Abstracts International, vol. 50, n° 11, may 1990, 3615-A.

STOREY Sister Eileen, *A Study of the Image in the Poetry of Pierre Reverdy*, Ph. D. thesis, Catholic Univ. of America, 1969 (Diss. Abstracts, XXX (1969-70), 2045A).

TOMLINS, K. V., *Pierre Reverdy and the Visuals Arts*, Ph. D. thesis, University of Reading, 1971.

VAN DER LINDE Maria Adriana, *Pierre Reverdy : poésie nouvelle et peinture cubiste, théories et pratiques reverdiennes 1913-1920*, Thèse lettres, Amsterdam, 1988.

WEHRLE Suzanne, *Pierre Reverdy, La Lucarne ovale, analyse et interprétation*, Thèse lettres, Zurich, 1984.

3./ Articles et textes divers³⁴¹⁸ :

ADMUSSEN Richard L., « Nord-Sud and Cubist Poetry », *The Journal of aesthetics and art criticism*, XXVII, Fall., 1968, p. 21-25.

ADMUSSEN Richard L. et DA COSTA René, « Huidobro, Pierre Reverdy and the editio princeps of *El espejo de agua* », *Comparative Literature*, XXIV, n° 2, 1972, p. 163-175.

ALBERT-BIROT Arlette, *Sic et Nord-Sud, Centenaire de Pierre Reverdy*, Actes du colloque d'Angers-Sablé sur Sarthe-Solesmes, 14-16 septembre 1989, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 299-310.

ALBERT-BIROT Pierre, « Le poète aux dents blanches », *Hommage à Pierre Reverdy, Entretiens sur les lettres et les arts*, Rodez, Subervie, 1961, p. 131-133.

ALBERT-BIROT Pierre, « Mon cher Pierre Reverdy », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 303-305.

ANGENOT Marc, « Discordance, image, métaphore », *Revue de l'Université de Bruxelles*, n° 2, mai-juin 1970, p. 359-367.

Anonyme (un moine de Solesmes), « A l'abbaye », *Centenaire de Pierre Reverdy*, Actes du colloque d'Angers-Sablé sur Sarthe-Solesmes, 14-16 septembre 1989, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 337-341.

Anonyme, Bibliographie, *Le Monde des Livres*, n° 7122 (6.12.1967), p. 4.

³⁴¹⁸ Les articles publiés dans les ouvrages collectifs signalés *supra* sont repris isolément dans cette rubrique.

- Anonyme, « Pierre Reverdy », *Insula*, n° 167, octobre 1960, p. 2.
- Anonyme, « Pierre Reverdy à Solesmes », *Le Figaro*, n° 89, 14 avril 1942, p. 4.
- Anonyme, « Signé Théophraste », *Les Lettres Françaises*, 1262, 18-23 décembre 1968, p. 9.
- Anonyme, « Symbolists and after », *The Times Literary Supplement*, 3422, 28 septembre 1967, p. 906.
- Anonyme, Notice non signée sur Reverdy (1925), extrait de l'*Anthologie de la nouvelle poésie française*, éd. Kra, 1928, *Hommage à Pierre Reverdy, Entretiens sur les lettres et les arts*, Rodez, Subervie, 1961, p. 183-184.
- Anonyme Marie J., « Repères pour une nouvelle biographie, et les livres », *Action poétique* n° 102, Hiver 1985, p. 26-30.
- ANSÓN ANADÓN (A.), « El ojo lúcido. Cinematógrafo e imagen en *Le Voleur de Talan* de Pierre Reverdy », *Boletín del Museo Pablo Gargallo* (Zaragoza), 1987.
- ANSON Antonio, « La multiplicación de los discursos. Narratología y estructuras líricas en la obra de Pierre Reverdy », *Berceo*, Logroño, n° 114-115, 1988, p. 29-37.
- ARAGON Louis, « Plupart du temps, compte rendu », *Europe*, n° 1 (janvier 1946), p. 95-100. Repris dans « Chronique du bel canto », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 50-56.
- ARAGON Louis, « Note sur *Les Ardoises du toit* », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 23-25.
- ARAGON Louis, « Le soleil noir de Solesmes », *Les Lettres françaises*, n° 830 (23 juin 1960). Repris dans « Un soleil noir s'est couché à Solesmes », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 125-128.
- ARAGON Louis, « Pierre Reverdy. *Les Jockeys camouflés et période hors texte* », *Littérature*, n° 1 (mars 1919), p. 22.
- ARAGON Louis, « Le ciel étoilé », *Paris-Journal*, 7 décembre 1923.
- ARAGON Louis, « Une vague de rêves », *Commerce*, n° 2, automne 1924, p. 91-122.
- ARAGON Louis, « Pierre Reverdy », *Les Lettres françaises*, n° 829 (16 juin 1960), p. 1-5.
- ASHBERY John, « Reverdy en Amérique », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 109-112.
- ASPEL Alexander & JUSTICE Donald, « Pierre Reverdy », *Contemporary French poetry, Fourteen Witnesses of Man's Fate*, Ann Arbor : Univ. of Michigan Press, 1965, p. 5-6.
- ATTAL Jean-Pierre, « Sens et valeur du mot *main* dans l'œuvre poétique de Pierre Reverdy », *Critique* (Paris), n° 179, avril 1962, p. 306-328. Repris dans *L'Image métaphysique et autres essais*, Paris, Gallimard, 1969 p. 101-131.
- AUDEJEAN Christian, « Pierre Reverdy », *Esprit*, n.s. n° 2, (février 1961), p. 304-308.
- AUDET Jacques, « "L'acier des minutes" : le temps dans un poème de Reverdy », *Etudes françaises*, Presses de l'Université de Montréal, vol. 33, n° 2, automne 1997, p. 91-109.
- AYGUEPARSE Albert, « Pierre Reverdy ou le mouvement perpétuel », *Hommage à Pierre Reverdy, Entretiens sur les lettres et les arts*, Subervie, Rodez, 1961, p. 84-86.
- AZERAD Hugo, « Parisian Literary Fields : James Joyce and Pierre Reverdy's Theory of the Image », *The Modern Language Review*, vol. 103, n° 3, juillet 2008, p. 666-681.
- B. A., « Un grand poète est mort à Solesmes », *Le Courrier de l'Ouest*, 19 juillet 1960.

- B. R., « Une réédition : le vertige du moderne », *Le Monde des livres*, n° 7523 (22 mars 1969), p. 2.
- BACHAT Charles, « La maçonnerie des mots : métamorphoses du texte reverdyen », *Lire Reverdy* [présenté par Yvan Leclerc], Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 27-40.
- BACHAT Charles, « Picasso et les poètes », *Europe*, n° 492-493, avril-mai 1970, p. 165-167.
- BACHAT Charles, « Le dernier Reverdy. "Sable mouvant", poème inédit », *Les Lettres françaises*, n° 1286, 4 juin 1969, p. 3-4.
- BACHAT Charles, « Pierre Reverdy, du boxeur poète au solitaire de Solesmes », *Le Monde des livres*, n° 7464, 11 janvier 1969, p. 1-2.
- BACHAT Charles, « Relire Reverdy », *La Quinzaine littéraire*, n° 283, 15-31 juillet.
- BACHAT Charles, « Reverdy et le surréalisme », *Europe* n° 475-476; nov-déc 1968, p. 79-99.
- BALAKIAN Anna, « Pierre Reverdy et le matério-mysticisme de notre époque », *Hommage à Pierre Reverdy, Entretiens sur les lettres et les arts*, Rodez, Subervie, 1961, p. 29-42.
- BARBIER Jean-Joël, « Paradoxes et classicisme », *Hommage à Pierre Reverdy, Entretiens sur les lettres et les arts*, Rodez, Subervie, 1961, p. 69-74.
- BAJARLÍA Juan, « La polémique Reverdy-Huidobro », *Courrier du Centre International d'Etudes Poétiques*, n° 46, 1965, p. 3-18.
- BARRAUD Henry, « Pierre Reverdy et la musique », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 350-357.
- BATAILLE Marie-José, « Essai de réflexion psychanalytique sur deux poèmes de Ferraille », *Centenaire de Pierre Reverdy, Actes du colloque d'Angers-Sablé sur Sarthe-Solesmes*, 14-16 septembre 1989, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 413-423.
- BAYLE Corinne, « Une parodie poétique de roman populaire : *La Peau de l'homme* (1924-1925) de Pierre Reverdy », *Le Rocambole, Bulletin des amis du roman populaire*, nouvelle série, n° 4, 1998, p. 59-67.
- BAYLE Corinne, « Les proses de Pierre Reverdy : la poésie hors-texte », *Mélanges offerts à M. le professeur Michel Quesnel*, Faculté des lettres Victor Segalen, Brest, juin 1995, p. 121-132.
- BAYLE Corinne, « Les contes de Pierre Reverdy : la poésie à l'épreuve de la prose », communication à l'E.N.S. Fontenay St Cloud, journée d'études du séminaire *Recherches baudelairiennes*, 30 mars 1996.
- BAYLE Corinne, « La dimension sotériologique de l'écriture dans les oeuvres en prose de Pierre Reverdy », *Le lis et la langue : actes de la journée d'études du Centre de recherches « Poésie, poétique et spiritualité »*, Paris, 17 mai 1997, sous la direction de Dominique Millet-Gérard, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998, p. 33-43.
- BAZZURRO Alberto, « Pierre Reverdy : le moi, le mur, la mort », *Bolletino dell'Istituto di lingue estere* (Genova), n° 13, 1983, p. 129-136.
- BÉGUIN Albert, « Pierre Reverdy », *La Gazette de Lausanne*, 15 avril 1950. Repris dans *Poésie de la présence, de Chrétien de Troyes à Pierre Emmanuel*, p. 261-274, Neuchâtel, Editions de la Baconnière, 1957.
- BEHAR Henri, « La saveur du réel », *Europe*, juin-juillet 1982, p. 101-108.
- BEHAR Henri, « Valeurs lumineuses », *Europe*, n° 777-778, 1994, p. 73-86.
- BEHAR Henri, « Pierre Reverdy et Nord-Sud », *Histoires littéraires*, n° 20, 2007, p. 6-15.

- BENAMOU Michel & WILLIAM Calin, « Pierre Reverdy », *Aux portes du poème : Supervielle, Aragon, Eluard, Reverdy*, New York, McMillan, 1964, p. 77-95.
- BENDA Julien, « Certains poètes contemporains nous donnent le sentiment du poétique par des raisons étrangères à toute dogmatique », *Du poétique*, Genève-Paris, Editions des Trois Collines, 1946, p. 223-225.
- BENOIT Claude, « Risques et périls : la tentation du Voyage », *Centenaire de Pierre Reverdy*, Actes du colloque d'Angers-Sablé sur Sarthe-Solesmes, 14-16 septembre 1989, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 259-265.
- BERIMONT Luc, « La percée nouvelle », *Hommage à Pierre Reverdy, Entretiens sur les lettres et les arts*, Rodez, Subervie, 1961, p. 144.
- BERKSON Bill - O'HARA Franck, « Reverdy », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 97-98.
- BERNARD Suzanne, « Les précurseurs de l'esprit nouveau : Max Jacob et Pierre Reverdy », *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959, p. 627-650.
- BERNARD Suzanne, « Pierre Reverdy et son influence », *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959, p. 736-737.
- BERTELÉ René, « Un poète en vacances », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 358-364.
- BIGONGIARI Piero, « Reverdy, tra Spinoza e Chamfort », *Il senso della lirica italiana e altri studi*, Florence, Sansoni, 1952, p. 219-223.
- BIGONGIARI Piero, « Altre Notes di Pierre Reverdy », *Paragone*, VII, n° 84, décembre 1956, p. 84-86.
- BIGONGIARI Piero, « La riflessione di Pierre Reverdy », *L'Approdo Letterario*, n° 14-15, avril-septembre 1961, p. 88-96.
- BIGONGIARI Piero, « Poesia di Pierre Reverdy », *L'Approdo Letterario*, n° 37, janvier-mars 1967, p. 121-124.
- BIGONGIARI Piero, « Pierre Reverdy e la poetica dell'immagine », *Poesia francese del Novecento*, Florence, Vallecchi, 1968, p. 47-64.
- BIGONGIARI Piero, « La congiuntura Ungaretti-Breton-Reverdy alle origini della magia verbale », *Revue des études italiennes*, 1989, p. 16-25.
- BILLY André, « Les propos du samedi. André Billy raconte... », *Le Figaro littéraire*, n° 1264 (10-16 août 1968), p. 27.
- BISHOP Michaël, « Antinature et Pierre Reverdy », *Dalhousie Review*, LIV, n° 2 (Summer 1974), p. 355-359.
- BISHOP Michaël, « Bonnefoy et Reverdy », *Sud*, 1985, p. 154-170.
- BISHOP Michaël, « Entre clôture et osmose : *Sable mouvant* », *Lire Reverdy* [présenté par Yvan Leclerc], Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 107-116.
- BISHOP Michaël, « Pierre Reverdy's conception of the Image », *Forum for Modern Language Studies*, vol. 12, n° 1, janvier 1976, p. 25-36.
- BISHOP Michaël, « The tensions of understatement : Pierre Reverdy's Poèmes en prose », *Australian Journal of French Studies* (Clayton, Victoria), vol. XIV, n° I, 1977, p. 105-118.
- BLOEM Rein, « Een plattgrond met bulter en kuilen - het Parijs van Pierre Reverdy », *Bzzlletin*, n° 263, 1999, p. 28-33.

- BLONDIN Sylvain, « Chez Georges Braque, Pierre Reverdy », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 365-366.
- BO Carlo, « La Lucarne ovale », *In Margine a un vecchio libro*, Milano, Bompiani, 1945, p. 75-82.
- BOCHOLIER Gérard, « Il s'agit de continuer... », *Lire Reverdy* [présenté par Yvan Leclerc], Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 53-61.
- BOCHOLIER Gérard, « La parole déchirée ou l'impossible poème », *Reverdy aujourd'hui, V^{èmes} rencontres sur la poésie moderne*. Actes du colloque des 22, 23 et 24 juin 1989 (Paris). Presses de l'E.N.S., 1991, p. 133-139.
- BOCHOLIER Gérard, « Pierre Reverdy, l'ultra conscience », *Le Journal des poètes*, octobre-novembre 1984, n° 6-7, p. 10.
- BOCHOLIER Gérard, « Une musique d'ombre », *Europe*, n° 777-778, 1994, p. 28-34.
- BOISDEFFRE (DE) Pierre, « Solitude de Pierre Reverdy », *Les Poètes français d'aujourd'hui*, Paris, P.U.F., 1973, p. 46-47.
- BOMBARDE Odile, « Rêve et nuit », *Reverdy aujourd'hui, V^{èmes} rencontres sur la poésie moderne*. Actes du colloque des 22, 23 et 24 juin 1989 (Paris). Presses de l'E.N.S., 1991, p. 77-88.
- BOUDAILLE Georges, « A la rencontre de Pierre Reverdy », *Les Lettres françaises*, n° 1326 (18-24 mars 1970), p. 11.
- BOUNOURE Gabriel, « Notes marginales sur Pierre Reverdy », *Hommage à Pierre Reverdy, Entretiens sur les lettres et les arts*, Rodez, Subervie, 1961, p. 43-47.
- BOUNOURE Gabriel, « Pierre Reverdy et sa crise religieuse de 1925-27 », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 190-222.
- BOUSQUET Joë (MANGARS Pierre), *Nouvelle Revue du Midi*, 1926, p. 138-140.
- BRASSAÏ, « Reverdy dans son labyrinthe », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 159-168.
- BRÉE Germaine, « Pierre Reverdy », *Twentieth Century French Literature*, New York, Mc Millan, 1962, p. 190-202.
- BRENNER Jacques, « Pierre Reverdy : le centenaire du poète mystique (avec un inédit (poème à Picasso) et une lettre inédite à Picasso) », *Le Figaro Littéraire*, 30 octobre 1989, p. 8.
- BRETON André, « Récit de trois rêves », *Littérature*, n.s. n° 1 (mars 1922), p. 5-7.
- BRETON André, « La grande actualité poétique », *Minotaure*, n° 6 (décembre 1934), p. 61-62.
- BREUNIG Leroy, « Picasso's poets », *Yale French Studies*, n° 21 (spring-summer 1958), p. 3-9.
- BRINDEAU Serge, « Présentation typographique et présence métaphysique », *Centenaire de Pierre Reverdy*, Actes du colloque d'Angers-Sablé sur Sarthe-Solesmes, 14-16 septembre 1989, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 159-167.
- BRINDEAU Serge, « Pierre Reverdy ou l'invention de la réalité », *Affinités. La Matière et l'esprit du poème*, Les Paragraphes littéraires, 1961, p. 10-25.
- BRIOLET Daniel, « L'espace de l'autre dans l'écriture poétique », *Centenaire de Pierre Reverdy*, Actes du colloque d'Angers-Sablé sur Sarthe-Solesmes, 14-16 septembre 1989, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 113-120.

- BULMER Deborah A., « La théorie esthétique de Pierre Reverdy », *Initiales*, vol. 3, 1984., p. 11-19.
- BULTING Christian, « Reverdy l'initiateur », *Centenaire de Pierre Reverdy*, Actes du colloque d'Angers-Sablé sur Sarthe-Solesmes, 14-16 septembre 1989, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 461-464.
- BURGART Jean-Pierre, « Autre vie », *Mercur de France* n° 1204 (février 1964), p. 346-348.
- BURGOS Jean, « Carnet critique », *Revue des Lettres Modernes* (août 1972), p. 327-330.
- BURUCOA Charles, « Pierre Reverdy », *Le Journal des Poètes*, n° 4 (avril 1963), p. 6-7.
- CADOU Hélène, « Lettre à Georges Cesbron », *Centenaire de Pierre Reverdy*, Actes du colloque d'Angers-Sablé sur Sarthe-Solesmes, 14-16 septembre 1989, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 311-315.
- CADOU René Guy, « Pierre Reverdy ou la statue intérieure », *Les Lettres* n° 7, mars 1946, p. 251-261. Repris dans *Le Miroir d'Orphée*, Limoges, Rougerie, 1976.
- CADOU René-Guy, « Un hommage à la poésie », *Un hommage à la poésie*, Paris, Editions du Fleuve, 1947, p. 7-11.
- CAGNON Maurice, « Reverdy's "voyages sans fin", or the quest for the absolute », *Romance notes*, vol. IX, n° 1, autumn 1967, p. 186-189.
- CAILLEAU Claude, « Reverdy qui ne dit rien et Max Jacob qui dit tout », *Pierre Reverdy et l'École de Rochefort*, Presses Universitaires d'Angers, Rennes, 2007, p. 131-145.
- CAMINADE Pierre, « Image poétique moderne au sens strict. Pierre Reverdy et *Le Gant de Crin* », *Image et métaphore*, Paris, Bordas, coll. « Etudes supérieures », 1970, p. 10-25.
- CAMINADE Pierre, « Image poétique moderne au sens strict. *Le Manifeste du surréalisme*. André Breton et Pierre Reverdy », *Image et métaphore*, Paris, Bordas, coll. « Etudes supérieures », 1970, p. 25-33.
- CANTALOUBE-FERRIEU Lucienne, « *Le Chant des morts* », *Centenaire de Pierre Reverdy*, Actes du colloque d'Angers-Sablé sur Sarthe-Solesmes, 14-16 septembre 1989, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 193-202.
- CANTALOUBE-FERRIEU Lucienne, « Poétique du titre », *Lire Reverdy* [présenté par Yvan Leclerc], Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 139-149.
- CARDINAL Roger, « Pierre Reverdy : reading the natural sign », *Pierre Reverdy 1889-1989*. Special issue, edited and with an introduction by Bernard McGuirk, *Nottingham French Studies*, vol. XXVIII, n° 2, autumn 1989, p. 75-83.
- CARDINAL Roger, « Pierre Reverdy and the reality of signs », in *Order and Adventure in Post-Romantic French Poetry, Essays presented to C.A. Hackett*, Blackwell, Oxford, 1973, p. 206-217.
- CARDONNE-ARLYCK Elisabeth, « Reverdy's swerving syntax », *Pierre Reverdy 1889-1989*. Special issue, edited and with an introduction by Bernard McGuirk, *Nottingham French Studies*, vol. XXVIII, n° 2, autumn 1989, p. 84-92. Repris sous le titre « La syntaxe tournante de Reverdy », *Lire Reverdy* [présenté par Yvan Leclerc], Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 119-130.
- CARRERA ANDRADE Jorge, *Antología poética de Pierre Reverdy, versión libre, selección y notas*, Tokyo, Editions Asia America, 1940.
- CASSOU Jean, « Reverdy poète cubiste », *Hommage à Pierre Reverdy, Entretiens sur les lettres et les arts*, Rodez, Subervie, 1961, p. 63-64.

- CAVALLO Franco, « Pierre Reverdy, quelques poèmes », *La Fiera Letteraria*, 4 juillet 1965, p. 6-7.
- CAVALLO Franco, « Pierre Reverdy », *La Fiera Letteraria*, 4 juillet 1965, p. 16.
- CAWS Mary-Ann, « Pierre Reverdy : lecture spéculative du cadrage », *Sud*, 1981, p. 344-363.
- CAWS Mary-Ann, « Reverdy et le poème en prose : se définir sur les bords », *Lire Reverdy* [présenté par Yvan Leclerc], Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 131-136.
- CAWS Mary-Ann, « Reverdy toujours dehors », *Europe*, n° 777-778, 1994, p. 105-107.
- CELA Camilo José, « Pierre Reverdy », *Papales de Son Armadans*, juillet 1960.
- CELS (J.), « Les degrés d'impertinence », *Cahiers internationaux du symbolisme*, n° 40-41, Belgique, 1980.
- CENDRARS Blaise, « Sortant de la nationale », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 14-15.
- CENDRARS Blaise, « Pierre Reverdy », *Blaise Cendrars vous parle*, éd. Michel Manoll, Paris, Denoël, 1952, p. 137.
- CERNUDA Louis, « Souvenir de Pierre Reverdy », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 68-71.
- CHALON Jean, « La plus belle collection de Chanel : ses inédits (et ses souvenirs) de Reverdy », Interview, *Le Figaro Littéraire* n° 1144, 18-24 mars 1968, p. 22.
- CHAPON François, « Pierre Reverdy devant la postérité », *Médecine de France*, n° 118 (décembre 1960), p. 33-40. Repris dans *Pierre Reverdy devant la postérité*, Paris, O. Perrin, 1960.
- CHAPON François, « La mort de Pierre Reverdy », *Mercure de France*, n° 1164 (août 1960), p. 749-750.
- CHAPON François, « De quelques livres de poètes et de peintres », *Europe*, juin-juillet 1982, n° 638-639, p. 32-34.
- CHAPON François, « Le Mur et la mer », *Derrière le miroir*, n° 135-136, décembre 1962-janvier 1963, p. 20-27.
- CHAPON François, « Pierre Reverdy à la mesure de la mort », *Arts* n° 781, 29 juin-5 juillet 1960.
- CHAPON François, Préface de *Ferraille, Plein verre, Le Chant des Morts, Bois vert, suivi de Pierres Blanches*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1981.
- CHAPON François, Préface de *Main d'œuvre*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2000.
- CHAR René, « La conversation souveraine », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 62. Repris dans *Hommage à Pierre Reverdy, Entretiens sur les lettres et les arts*, Rodez, Subervie, 1961 et dans *Recherche de la base et du sommet*, Paris, Gallimard, 1971, p. 102-122.
- CHARPIER Jacques, « Diction poétique et radiophonie », *Cahiers d'Etudes Radio-Télévision*, n° 12 (1957), p. 298-307.
- CHATY Guy, « Le Moraliste et le pédagogue », *Pierre Reverdy et l'École de Rochefort*, Presses Universitaires d'Angers, Rennes, 2007, p. 199-219.
- CHAVARDES Maurice, « Coco Chanel, l'irrégulière », *Témoignage chrétien*, n° 1578 (3 octobre 1974), p. 28.
- CHEYMOL Pierre, *Les Aventures de la poésie*, tome II, chapitre 11, Paris, José Corti, 1988.

CHOL Isabelle, « Le poème en prose : approche stylistique », *Centenaire de Pierre Reverdy*, Actes du colloque d'Angers-Sablé sur Sarthe-Solesmes, 14-16 septembre 1989, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 205-211.

CHOL Isabelle, « Le traitement de l'analogie dans les œuvres de jeunesse de G. Ungaretti (*L'Allegria*, 1919) et de Pierre Reverdy (*La Lucarne ovale*, 1916 et *Les Ardoises du toit*, 1918), *Voix d'Ouest*, Angers, 1993, p. 529-542.

CHOL Isabelle, « Pierre Reverdy, *En vrac*, de la maxime à l'aphorisme poétique », in *Désir d'aphorismes*, études rassemblées et présentées par Christian Moncelet, Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1998, p. 83-99.

CHOL Isabelle, « Constat du discontinu, pratiques de la discontinuité dans l'oeuvre poétique de Reverdy », *Poétiques de la discontinuité : de 1870 à nos jours*, *Etudes rassemblées et présentées par Isabelle Chol*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 323-343.

CHOL Isabelle, « Pierre Reverdy, à vers libre rime libre », *Poétique*, Seuil, n° 145, février 2006.

CHOL Isabelle, « Les métamorphoses de l'espace poétique : autour de Pierre Reverdy », *Le Livre et ses espaces*, p. 395-415.

CHOL Isabelle, « La poésie spatialisée depuis Mallarmé. Les limites du vers », *Poétique* 2009-2, n° 158, p. 231-247.

CHRIST Françoise, « L'espace poétique dans *Ferraille* de Reverdy », *Cahier de poésie III*, n° 4594, p. 7-15.

CHRISTIN Anne-Marie, « De la peinture à la poésie. L'énonciation typographique chez Pierre Reverdy », *Europe*, n° 777-778, 1994, p. 68-72.

CHRISTIN Anne-Marie, « *Le Voleur de Talan* de Pierre Reverdy, roman autoportrait », *L'image génératrice de textes de fiction, actes du congrès de mars 1994*, *La Licorne*, n° 35, Poitiers, 1995, p. 161-173.

CHUDAK Henryk, « Cette émotion appelée poésie : quelques remarques sur la théorie de Pierre Reverdy (1917-1926) », *Définitions et redéfinitions de la poésie française (1900-1939)*. Actes du colloque franco-polonais organisé par l'Institut de philologie romane et le Centre de civilisation française de l'Université de Varsovie, en coopération avec l'Université de Sorbonne Nouvelle Paris III, 24-25 octobre 1996, textes réunis et présentés par Zbigniew Naliwajek, Instytut Romanistyki, Uniwersytat Warszawski, Varsovie, 1999, p. 83-92.

CLANCIER Georges-Emmanuel, « Mémoire de Reverdy » in *La Poésie et ses environs*, Gallimard, 1973, p. 159-163.

CLANCIER Georges-Emmanuel, « "Plupart du temps" par Pierre Reverdy », *Fontaine*, n° 51 (avril 1946), p. 661-663.

CLANCIER Georges-Emmanuel, « Reverdy » in *Panorama critique de Rimbaud au surréalisme*, Paris, Seghers, [1^{ère} éd. 1953, p. 310-319], 1959, p. 273-280.

CLANCIER Georges-Emmanuel, « Hommage à deux poètes disparus : Jules Supervielle, Pierre Reverdy », *Mercure de France*, n° 1165 (septembre 1960), p. 128-134.

Collectif, Discussions I, II, III et IV, *Centenaire de Pierre Reverdy*, Actes du colloque d'Angers-Sablé sur Sarthe-Solesmes, 14-16 septembre 1989, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 489-517.

- COHEN Francis, « "Le Voleur de Talan", première page : Reverdy — monteur », *Cahier du refuge*, Marseille, c.i.p.M., juin 2004, p. 33-34.
- COHEN Olivia-Jeanne, « Le sens du visible ou l'art du détaché », *Pierre Reverdy et l'École de Rochefort*, Presses Universitaires d'Angers, Rennes, 2007, p. 117-129.
- COLLOT Michel, « L'horizon typographique dans les poèmes de Reverdy », *Littérature* n° 46, mai 1982, p. 41-58. Repris dans *L'horizon fabuleux*, tome II, Paris, José Corti, 1988, p. 51-70.
- COLLOT Michel, « La présence de Reverdy dans la poésie française de l'après-guerre », *Poésie* 89, n° 28, mai-juin 1989, p. 27-33.
- COLLOT Michel, « La syntaxe du visible : Reverdy et l'esthétique cubiste », *Reverdy aujourd'hui, V^{èmes} rencontres sur la poésie moderne*. Actes du colloque des 22, 23 et 24 juin 1989 (Paris), Presses de l'E.N.S., 1991, p. 67-76. Repris dans *La matière-émotion*, P.U.F., 1997.
- COLLOT Michel, « Le lyrisme de la réalité », *Europe*, n° 777/778, 1994, p. 36-42. Repris dans *La matière-émotion*, P.U.F., 1997.
- COLOMBAT André, « L'Écriture et l'espace du "je" dans la poésie de Pierre Reverdy », *Constructions*, 1985, p. 39-55.
- COLVILLE Georgiana M.M., « Reverdy's bodilen creation extasy : traces of the feminine in *Les Ardoises du toit* », *Pierre Reverdy 1889-1989*. Special issue, edited and with an introduction by Bernard McGuirk, *Nottingham French Studies*, vol. XXVIII, n° 2, autumn 1989, p. 108-123.
- COOK Albert, « Modern verse. Diffusion as a principle of composition », *Kenyon Review*, XXI, n° 2 (spring 1959), p. 199-220. Repris dans « Diffusion », *Prisms*, Bloomington, Indiana Univ. Press, 1967, p. 3-24.
- CORNELL Kenneth, « The Case of Pierre Reverdy », *Essays in Honor of Albert Feuillerat, Yale Romanic Studies*, XXII, 1943, p. 267-278.
- COSSON Yves, « Expérience spirituelle, expérience poétique », *Centenaire de Pierre Reverdy*, Actes du colloque d'Angers-Sablé sur Sarthe-Solesmes, 14-16 septembre 1989, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 353-363.
- COTONEA Marie-Line, « Etude du seuil et de l'attente dans *Sources du Vent*, de Pierre Reverdy », in De V. Segalen à G. Serreau, 15 essais autour des thèmes littéraires du seuil et de l'attente. Travail dirigé par Georges Cesbron (Faculté des lettres et sciences humaines. Recherches sur l'imaginaire. Cahier XI), Université d'Angers, 1984, p. 30-34.
- COURNOT M., « Pierre Reverdy, entre silence et luxe », *Le Monde*, 7 juillet 1988, p. 17.
- COURTOIS Jean-Patrice, « L'Eden entre les lignes », *Pour Reverdy*, édité par François Chapon et Yves Peyré, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1989, p. 71-87.
- DA COSTA René, « Juan Gris and Poetry : From Illustration to Creation », *The Art Bulletin*, vol. 71, n° 4, décembre 1989, p. 674-692.
- DAIVE Jean, « Mais la poésie n'existe pas ailleurs », *Cahier du refuge*, Marseille, c.i.p.M., juin 2004, p. 7-8.
- DANDREL Madeleine, « Reverdy Pierre ou le prénom impossible », *Cahier de poésie III*, n° 4594, p. 7-15.
- DANIEL Martin, « The poetry of Pierre Reverdy », *Modern Language Review*, LVIII, n° 2 (avril 1963), p. 184-190.

- DARRAS Jacques, « Tous feux éteints », *La Quinzaine littéraire*, n° 542, du 1^{er} au 15 novembre 1989.
- DEBREUILLE Jean-Yves, « L'éclat de la fracture : jeux de lignes et sursis de lumière dans *La Liberté des mers* », *Lire Reverdy* [présenté par Yvan Leclerc], Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 99-106.
- DEBREUILLE Jean-Yves, « Le vide et la présence : l'image de Pierre Reverdy dans la poésie contemporaine », *Centenaire de Pierre Reverdy*, Actes du colloque d'Angers-Sablé sur Sarthe-Solesmes, 14-16 septembre 1989, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 325-334.
- DÉCAUDIN Michel, « Etudes sur la poésie contemporaine. VI. Deux isolés : Pierre Reverdy, Jean Cocteau », *L'Information Littéraire*, 25^{ème} année, n° 4, septembre-octobre 1973, p. 154-163.
- DÉCAUDIN Michel, « Reverdy et le poème en prose », *Sud*, 1981, p. 279-288.
- DÉCAUDIN Michel, « Tel qu'en lui-même », *Hommage à Pierre Reverdy, Entretiens sur les lettres et les arts*, Rodez, Subervie, 1961, p. 48-54.
- DECAUNES Luc, « Pierre Reverdy ou les exemples de la misère », *Arts*, n° 112 (25 avril 1947), p. 2.
- DECAUNES Luc, « *Le Livre de mon bord* par Pierre Reverdy », *Paru*, n° 52 (juillet 1949), p. 79.
- DECAUNES Luc, « Avant-propos », *Hommage à Pierre Reverdy, Entretiens sur les lettres et les arts*, Rodez, Subervie, 1961, p. 7-12.
- DEGUY Michel, « Pour Reverdy », préface de *Sources du vent, précédé de La Balle au bond*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1971.
- DEGUY Michel, « Grandeur Nature ou un art poétique pour Reverdy », *Pour Reverdy*, édité par François Chapon et Yves Peyré, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1989, p. 126-133.
- DE JULIO Maryann, « The Drama of Self in Apollinaire and Reverdy : Play of Light and Shadow », *French Forum*, vol. 6, n° 2, mai 1981, p. 154-162.
- DELCROIX Maurice, « "Son de cloche", un poème de Pierre Reverdy », *Cahiers d'analyse textuelle*, Liège, n° 17, 1975, p. 50-57.
- DELÉTANG-TARDIF Yvette, « Ferraille de Pierre Reverdy », *Le Jour*, 27 décembre 1937.
- DELUY Henri, « Reverdy parade », *Action poétique* n° 102, Hiver 1985, p. 2-4.
- DIRSCHERL Klaus, « Wirklichkeit und Kunstwirklichkeit : Reverdys Kubismustheorie als Program für eine a-mimetische Lyrik », *R. Warning et W. Wehle (sous dir.), Lyrik und Malerei der Avant-Garde*, München, Fink, 1982, p. 445-480.
- DOMINGUEZ GONZALEZ Francisco, « Pierre Reverdy et l'écriture du moi », *Çedille, Revista de estudios franceses*, Tenerife, n° 4, avril 2008, p. 83-106.
- DUBOIS Raymond, « Un poète dont le nom s'inscrit parmi les plus grands », *Le Courrier de l'Ouest*, 3-5 août 1960.
- DU BOUCHET André, « *Le Chant des morts* de Pierre Reverdy », *Les Temps modernes*, n° 42 (avril 1949), p. 749-751.
- DU BOUCHET André, « Envergure de Reverdy », *Critique*, n° 47, avril 1951, p. 309-320.
- DU BOUCHET André, « Un jour de dégel et de vent », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 141-142.

- DUBRUNQUEZ Pierre, « Réalité absente, réalité donnée ? », *Poésie* 89, n° 28, mai-juin 1989, p. 11-13.
- DUCHÉ Jean, « Visite à Pierre Reverdy », *Le Figaro Littéraire*, n° 111-112 (5 juin 1948), p. 1-3.
- DUCHÉ Jean, « Visite à Pierre Reverdy. Tour d'horizon sur les poètes d'aujourd'hui », *Le Figaro Littéraire*, 12 juin 1948, p. 1-4, repris dans « Solesmes 1948. Visite à Pierre Reverdy », *Magazine Littéraire* n° 271, nov. 89, p. 104-111.
- DUCROS Franc, « ...sur le fond sombre du silence », *Reverdy aujourd'hui, V^{èmes} rencontres sur la poésie moderne*. Actes du colloque des 22, 23 et 24 juin 1989 (Paris). Presses de l'E.N.S., 1991, p. 91-105.
- DUCROS Franc, « Il y a », *Europe*, n° 777-778, 1994, p. 100-104.
- DUCROS Franc, « Grillon ajusteur de pierres (premières notes sur Reverdy) », *Pour Reverdy*, édité par François Chapon et Yves Peyré, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1989, p. 153-168.
- DUNOYER J.-M., « A la fondation Maeght : Pierre Reverdy et l'âge d'or du cubisme », *Le Monde*, n° 7843 (2 avril 1970), p. 19.
- DUNOYER J.-M., « Au musée national d'art moderne : Pierre Reverdy et les cubistes », *Le Monde*, n° 7908 (18 juin 1970), p. 17.
- DUPIN Jacques, « Lichen pour Reverdy », *Cahier du refuge*, Marseille, c.i.p.M., juin 2004, p. 11.
- DUPIN Jacques, « Quand on refuse les tentations d'un ailleurs », *À la rencontre de Pierre Reverdy et ses amis*, Saint Paul de Vence, Fondation Maeght, 1970, p. 11-13, repris sous le titre « La difficulté du soleil », in Georges Raillard, *Jacques Dupin*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui » n° 219, 1974, p. 133-135.
- DÜRENMATT Jacques, « Ponctuation des Poèmes en prose », *Centenaire de Pierre Reverdy*, Actes du colloque d'Angers-Sablé sur Sarthe-Solesmes, 14-16 septembre 1989, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 213-220.
- EDWARDS Michael, « Reverdy et le pourquoi de la poésie », *Reverdy aujourd'hui, V^{èmes} rencontres sur la poésie moderne*. Actes du colloque des 22, 23 et 24 juin 1989 (Paris). Presses de l'E.N.S., 1991, p. 15-24.
- ELME (D') P., « Pierre Reverdy, *La Peau de l'homme* », *Etudes*, n° 330 (1969), p. 303-304.
- ELYTIS Odysseus, « Pierre Reverdy entre la Grèce et Solesmes », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 73-81. Repris dans *Pierre Reverdy, de la Grèce à Solesmes*, Saint-Clément de Rivière, Fata Morgana, 1998.
- EMAZ Antoine, « Un phare », *Pour Reverdy*, édité par François Chapon et Yves Peyré, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1989, p. 119-125.
- EMMANUEL Pierre, « De Mallarmé à Reverdy », *Poésie, raison ardente*, L.U.F., 1948.
- EMMANUEL Pierre, « La poésie, cet exil », *Adam International Review*, n° 235-237 (1953), p. 11-12.
- ENZENSBERGER Hans Magnus, « Pierre Reverdy », *Museum der Modern Poesie*, Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1960, p. 413.
- ERBA Luciano, « Une poésie du vertige cosmique », *Hommage à Pierre Reverdy, Entretiens sur les lettres et les arts*, Rodez, Subervie, 1961, p. 102-104.
- ESTEBAN Claude, « Saison tremblante », *Pour Reverdy*, édité par François Chapon et Yves Peyré, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1989, p. 134-138.

- FARASSE Gérard, « 11, rue Cortot », *Septimanie*, n° 12, mars 2003, p. 32-33. Repris dans *Lettres de château : Barthes, Delvaux, Follain, Ghil, Hyvernaud, Jaccottet, Ponge, Quignard, Reverdy, Tardieu, Villiers de l'Isle-Adam*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2008, p. 69-72.
- FAUCHEREAU Serge, « Le second souffle de Dada (Tzara, Reverdy) », *Critique*, n° 311, avril 1973, p. 375-384.
- FAVRE Yves-Alain, « De *Ferraille* à *Bois vert*, ou le retour de Polymnie », *Lire Reverdy* [présenté par Yvan Leclerc], Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 41-49.
- FAVRE Yves-Alain, « Le réel absent », *Centenaire de Pierre Reverdy*, Actes du colloque d'Angers-Sablé sur Sarthe-Solesmes, 14-16 septembre 1989, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 25-34.
- FIERENS Paul, « *Les Epaves du ciel* par Pierre Reverdy », *La Nouvelle Revue Française*, n° 130 (juillet 1924), p. 110-112.
- FIORIOLI Elena, « Pierre Reverdy ou la difficulté d'être », *Culture française (direzion : via Latilla 16, 70122 Bari)*, XVII, n° 4 (luglio-augusto 1970), p. 206-210.
- FOLLAIN Jean, « Présence de Pierre Reverdy », *Hommage à Pierre Reverdy, Entretiens sur les lettres et les arts*, Rodez, Subervie, 1961, p. 121-122.
- FONDANE Benjamin, « Pierre Reverdy », in *Faux traité d'esthétique*, Paris, Plasma, 1980, p. 143-146.
- FONGARO Antoine, « La poétique de Pierre Reverdy », *Cahiers du Sud* n° 327, février 1955, p. 266-286.
- FONGARO Antoine, « Poétiques reverdienne, surréaliste et autres », *Littératures*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, n° 23, automne 1990, p. 183-193.
- FONTAINAS André, « Pierre Reverdy : *Cravates de chanvre* », *Mercure de France*, décembre 1922.
- FONTAINAS André, « Pierre Reverdy : *Les Epaves du ciel* », *Mercure de France*, n° 631 (octobre 1924), p. 177-178.
- FORMENTELLI Eliane, « De la traversée du miroir à la main traversière : Pierre Reverdy et la peinture » *Sud*, 1981, p. 364-389.
- FORMENTELLI Eliane, « Présences du blanc, figures du moins », *L'Espace et la lettre*, Cahiers Jussieu n° 3, 10/18, Université de Paris VII, 1977.
- FOUCART Claude, « Le mouvement de l'image ou l'histoire de la ligne », *Centenaire de Pierre Reverdy*, Actes du colloque d'Angers-Sablé sur Sarthe-Solesmes, 14-16 septembre 1989, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 93-103.
- FOURNIER Andrée, « Pierre Reverdy : l'exilé volontaire », *Courrier de l'Ouest*, 21 février 1961.
- FOURNIER Bernard, « Reverdy/Rousselot : une déférente référence », *Pierre Reverdy et l'École de Rochefort*, Presses Universitaires d'Angers, Rennes, 2007, p. 47-62
- FOWLIE Wallace, « Seven years when this world was rebegun », *The New York Times Book Review* (19 novembre 1969), p. 76.
- FRY Edward, « Pierre Reverdy », *Le Cubisme*, Bruxelles, La Connaissance, 1968, p. 145.
- FUCHS Hans-Jürgen, « Pierre Reverdy : Je tenais à tout » in Hans Hinterhäuser, *Die französische Lyrik, Von Villon bis zur Gegenwart. II.* (Düsseldorf, August Bagel), p. 256-266, 400-401.

- FUMET Stanislas, « La poésie plastique de Pierre Reverdy », *Intentions*, n° 22, 1924. Repris dans *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 30-35.
- FUMET Stanislas, Essai sur *Le Gant de crin*, *La Vie catholique*, 12 novembre 1927.
- FUMET Stanislas, *Ferraille* par Pierre Reverdy, *Les Nouvelles Littéraires*, 4 décembre 1937.
- FUMET Stanislas, « Histoire d'une amitié », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 312-334.
- FUMET Stanislas, « Pierre Reverdy ou le lyrisme de la réalité », *Mercure de France* n° 1023, novembre 1948, p. 439-452.
- FUMET Stanislas, « Pierre Reverdy a écrit *Le Livre de mon bord* », *Arts*, n° 201, 11 février 1949, p. 1-2.
- FUMET Stanislas, « Battements », *Derrière le miroir*, n° 135-136, décembre 1962-janvier 1963, p. 1-8.
- FUMET Stanislas, « Quand je le connus en 1920 », *Le Monde des Livres*, n° 7122 (6 décembre 1967), p. 4.
- FUMET Stanislas, « Pour *Le Voleur de Talan* ? », *Le Monde des Livres*, n° 7122 (6 décembre 1967), p. 4.
- FUMET Stanislas, « Pierre est Pierre », *Hommage à Pierre Reverdy, Entretiens sur les lettres et les arts*, Rodez, Subervie, 1961, p. 123-130.
- FUMET Stanislas, « Il y a trois étages », appendice à *Le Gant de crin*, Paris, Plon, 1927, p. 177-211.
- GAILLARD André, « *La Peau de l'homme, Grande nature* par Pierre Reverdy », *La Revue européenne*, n° 41 (juillet 1926), p. 74.
- GALIMAND Lucien, « La collection André Lefèvre », *La Quinzaine Littéraire*, n° 18 (15-31 décembre 1966), p. 19.
- GALLET Olivier, « Reverdy d'outre-tombe », *Europe*, n° 777-778, 1994, p. 120-133.
- GARDAIR Jean-Michel, « *La poésie ininterrompue* de Piero Bigongiari », *Critique*, XXV, n° 263 (avril 1969), p. 304-311.
- GARELLI Jacques, « L'acte et le lieu de la création », *Action poétique* n° 102, Hiver 1985. p. 4-12.
- GARELLI Jacques, « L'idée de commencement », *Reverdy aujourd'hui, V^{èmes} rencontres sur la poésie moderne*. Actes du colloque des 22, 23 et 24 juin 1989 (Paris). Presses de l'E.N.S., 1991, p. 25-39.
- GARNIER Pierre, « La poésie de Reverdy : un juste équilibre de la force et de la forme », *Centenaire de Pierre Reverdy*, Actes du colloque d'Angers-Sablé sur Sarthe-Solesmes, 14-16 septembre 1989, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 479-485.
- GARNIER Violette, « Reverdy et la poésie spatiale d'Ilse, de Pierre Garnier et de Seiichi Niikuni », *Pierre Reverdy et l'École de Rochefort*, Presses Universitaires d'Angers, Rennes, 2007, p. 89-102.
- GARRON Isabelle, « Archéologie d'un poème », *Cahier du refuge*, Marseille, c.i.p.M., juin 2004, p. 35.
- GARRON Isabelle, « De l'image à la nostalgie de l'idéogramme »

- GARROS François, « Le chant et le fragment », *Centenaire de Pierre Reverdy*, Actes du colloque d'Angers-Sablé sur Sarthe-Solesmes, 14-16 septembre 1989, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 465-474.
- GAUBERT Serge, « La rature éblouissante du présent », *Lire Reverdy* [présenté par Yvan Leclerc], Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 75-78.
- GAUCHERON Jacques, « Le face-à-face avec le vide », *Europe*, n° 777-778, 1994, p. 7-19.
- GAUDY Jean-Charles, « L'humour de Reverdy », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Mercure de France, n° 1180, Paris, janvier 1962, p. 282-290.
- GAUDY Jean-Charles, « Les chemins solitaires », *Hommage à Pierre Reverdy, Entretiens sur les lettres et les arts*, Rodez, Subervie, 1961, p. 65-68.
- GEAY Jean-Pierre, « L'aventure poétique de Pierre Reverdy », *Le Bulletin des lettres*, librairie Lardanchet, 10 rue Carnot, Lyon 2^e, 15 janvier 1969, p. 1-4.
- GEAY Jean-Pierre, « La quête du réel dans l'oeuvre poétique de Pierre Reverdy » *Revue d'Esthétique*, XXIII, n° 2 (avril-juin 1970), p. 189-203.
- GEINOZ Philippe, « Pierre Reverdy et la statique du poème », *Poétique*, Seuil, n° 151, septembre 2007.
- GENINASCA Jacques, « Construire le poème (Analyse de *Blanc et noir*) », *Lire Reverdy* [présenté par Yvan Leclerc], Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 159-178.
- GERMAIN Alain, « Cadou et Reverdy : Sur le chemin du temps », *Centenaire de Pierre Reverdy*, Actes du colloque d'Angers-Sablé sur Sarthe-Solesmes, 14-16 septembre 1989, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 317-323.
- GERSHMAN Herbert S., « Pierre Reverdy », *Books Abroad*, XXXV, n° 3 (summer 1961), p. 231-232.
- GILSON Paul, « Une ombre qui revient de loin », *Hommage à Pierre Reverdy, Entretiens sur les lettres et les arts*, Rodez, Subervie, 1961, p. 117-118.
- GIRARD André, « Pierre Reverdy : veilleur vigilant », *Nuit blanche*, n° 40, 1990, p. 60-61.
- GLISSANT Edouard, « Solitude de Pierre Reverdy », *Les Lettres nouvelles*, V, 2 (septembre 1957), p. 278-286.
- GLISSANT Edouard, « Purs paysages », *L'Intention poétique*, Paris, Seuil, 1969, p. 75-83.
- GOFFIN Marie-Louise, « Pierre Reverdy, la Poésie et l'Art », *Revue générale* (Oignies, Belgique), décembre 1974, p. 59-67.
- GOOD Thomas, « Two french poets », *Poetry Quarterly*, 1 (spring 1946), p. 15-18.
- GREENE Robert W., « Pierre Reverdy, poet of nausea », *Publications of the Modern language association*, janvier 1970, p.48-55.
- GREENE Robert W., « The moralism of Pierre Reverdy », *French Studies*, octobre 1967, p. 323-335.
- GREENE Robert W., *Six french poets of our time. A critical and historical study* (Reverdy, Ponge, Char, Du Bouchet, Dupin, Pleynet), Princeton, N.J., P.U.P., 1979.
- GROS Léon Gabriel, « Pierre Reverdy », *Fortunio*, novembre 1924.
- GROS Léon Gabriel, « Ferraille par Pierre Reverdy », *Cahiers du Sud*, n° 194 (septembre 1937), p. 507.
- GROS Léon Gabriel, « La poésie à voix blanche », *Le Figaro littéraire*, 25 juin 1960, p. 4.

- GROSSRIEDER Hans, « Pierre Reverdy », *Wort und Wahrheit*, VI, 3 (mars 1951), p. 236-238.
- GROSSVOGEL David I., « Pierre Reverdy, the fabric of reality », *Yale French Studies* n° 21, 1958, p. 95-106.
- GRUBBS Henry A. and J.W. Kneller, « Pierre Reverdy », *Introduction à la poésie française*, Waltham, Massachussets, Ginn-Blaisdell, 1962, p. 118-119.
- GSTEIGER Manfred, « Pierre Reverdy », *Schweizerische Rundschau*, LXIII, 1964, p. 319-321.
- GSTEIGER Manfred, « Feuer und Asche », *Poésie und Kritik*, Berne-Munich, 1967, p. 97-104.
- GUARALDO Enrico, « Topoi, essences, expérience vécue », *Reverdy aujourd'hui, 1^{ères} rencontres sur la poésie moderne*. Actes du colloque des 22, 23 et 24 juin 1989 (Paris). Presses de l'E.N.S., 1991, p. 41-52.
- GUËX-GASTAMBIDE Francis, « Pierre Reverdy, clef de la porte étroite », *France-Asie*, n° 51 (juin 1950), p. 111-115.
- GUFFIN Marie-Louise, « Pierre Reverdy, la poésie et l'art », *Revue générale* (Oignies, Belgique), décembre 1974, p. 59-67.
- GUGLIELMI Joseph, « Journal de lecture de Pierre Reverdy », *Action poétique* n° 102, Hiver 1985, p. 13-15.
- GUIETTE Robert, « Notes », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 223-227.
- GUIGNARD Jacques, « Chronique du beau livre », *Le Portique*, n° 4 (1946), p. 144-165.
- GUINEY Mortimer, « Pierre Reverdy et les arts plastiques », *Southern Modern Language Association Bulletin*, Atlanta, 1962.
- GUINEY Mortimer, « Cubisme, littéraire et plastique », *Revue des Sciences Humaines*, n. s. 142 (avril-juin 1971), p. 271-281.
- GUINEY Mortimer, « Reverdy in New York », *World Literature today*, autumn 1985, p. 538-543.
- GUINEY Mortimer, « Reverdy et cubisme », *Degré second*, Blacksburg, U.S.A, July, p. 85-92.
- GUISAN G., « Discours sur les mérites et la nécessité de l'oeuvre poétique : Paul Fort, Pierre Reverdy, Jules Supervielle », *Publications de l'Université de Lausanne*, n° 22 (10.11.60), p. 35-48.
- GUTH Paul, Entretien avec Reverdy, *Le Figaro littéraire*, n° 524, 5 mai 1956, p. 4.
- HAAS Patrick de, « L'arc électrique et la barre de fraction. Les tribulations de l'image chez Reverdy, Breton, Duchamp », *Surréalisme et philosophie*, Editions du Centre Georges Pompidou, 1992, p. 63-71.
- HALDAS Georges, « Une poésie d'hiver », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 146-147.
- HARTWIG (Julia), « W niewoli poetyki : Pierre Reverdy », *Twórczość*, n° 10, Rok XLI, październik 1985, p. 38-52.

- HATTENDORF Richard Louis, « Piracy proves the difference : Pierre Reverdy's Les Jockeys camouflés et Période hors texte », *Dalhousie French Studies* (Halifax), vol. 20, printemps-été 1991, p. 35-59.
- HATTENDORF Richard Louis, « The aesthetics of the visual and the verbal : successful interference in Pierre Reverdy and Juan Gris's 'Au Soleil du plafond' », *Symposium*, june 1994.
- HATTENDORF Richard Louis, « Reverdy's *Cœur de chêne* : a juxtaposition of Apparently Disparates Codes », *Comparative Literature Studies*, vol. 26, n° 2, 1989, p. 115-134.
- HATTENDORF Richard Louis, « The artist's books of Pierre Reverdy : poetic theory in concrete form [Thèse University of California, Santa Barbara, 1986], *Dissertation Abstracts International*, vol. 48, n° 1, July 1987, 137-A.
- HATTENDORF Richard Louis, « The ensemble concertant of Reverdy and Picasso's Le Chant des morts », *The comparatist*, May 1992, p. 123-139.
- HERCOURT Jean, « Sur Pierre Reverdy et Saint-John Perse », *Entretiens sur les Lettres et les Arts*, n° 21 (septembre 1962), p. 21-4. Repris dans *Eléments d'une poétique*, Genève, Club du poème, 1964, p. 97-103.
- HERMENT Georges, « Quelques paroles de Pierre Reverdy », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 373-375.
- HERMENT Georges, « Pierre Reverdy », *Revue du Tarn* (décembre 1962), p. 332-334.
- HERVÉ Christian, « La prosodie, des titres au poème », *Langue française*, n° 56, « Le Rythme et le discours », décembre 1982, p. 95-113.
- HERVÉ Christian, « La "série négative" », *Reverdy aujourd'hui, V^{èmes} rencontres sur la poésie moderne*. Actes du colloque des 22, 23 et 24 juin 1989 (Paris). Presses de l'E.N.S., 1991, p. 115-131.
- HERZFELD Claude, « Arachnée ou l'étoile filante », *Centenaire de Pierre Reverdy*, Actes du colloque d'Angers-Sablé sur Sarthe-Solesmes, 14-16 septembre 1989, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 77-90.
- HERZFELD Claude, « Ce terrible Minotaure qui se nomme Reverdy », *Pierre Reverdy et l'École de Rochefort*, Presses Universitaires d'Angers, Rennes, 2007, p. 19-30.
- HOLLANDER John, « Experimental and pseudo-experimental metrics in recent American poetry », *Poetics*. International conference of work-in-progress devoted to problem of poetics. Warsaw, 1960, p. 127-135.
- HÖLLERER Walter, « Pierre Reverdy », *Theorie des modernen Lyrik*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1965, p. 264-267.
- HÖLZER Max, « Le cœur du poète », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 72.
- HÖLZER Max, « Zur Übersetzung von Gedichten », *Sprache im technischen Zeitalter*, n° 21, jan-mars 1967, p. 59-64.
- HOWE Elisabeth, « Reverdy and Valéry », *Pierre Reverdy 1889-1989*. Special issue, edited and with an introduction by Bernard McGuirk, *Nottingham French Studies*, vol. XXVIII, n° 2, autumn 1989, p. 45-54.
- HUBERT Etienne-Alain, « Autour de la théorie de l'image de Pierre Reverdy », *Sud*, 1981, p. 289-316.

- HUBERT Etienne-Alain et DECAUDIN Michel, « Petit historique d'une appellation : « cubisme littéraire », *Europe*, n° 638/639, juin-juillet 1982, p. 7-25.
- HUBERT Etienne-Alain, « Devenir de l'œuvre : Mallarmé lu par Apollinaire, Reverdy et Breton », *Mallarmé. Actes du colloque de la Sorbonne, 21 novembre 1998*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, 1998, p. 201-220.
- HUBERT Etienne-Alain, « La grande réalité », *Reverdy aujourd'hui, V^{èmes} rencontres sur la poésie moderne*. Actes du colloque des 22, 23 et 24 juin 1989 (Paris). Presses de l'E.N.S., 1991, p. 53-65. Repris dans *Circonstances de la poésie*, Klincksieck, 2000, p. 32-45.
- HUBERT Etienne-Alain, « Pierre Reverdy au vent contraire de 1919. Le conte *Médaille neuve* », *Europe*, n° 777-778, 1994, p. 108-119.
- HUBERT Etienne-Alain, « Pierre Reverdy en 1919 : la découverte des hommes inconnus », *Littérature moderne*, n° 1, Paris-Genève, 1988, p. 105-121.
- HUBERT Etienne-Alain, « Pierre Reverdy et la poésie plastique de son temps », *Europe*, n° 638/639, juin-juillet 1982, p. 109-117.
- HUBERT Etienne-Alain, « Envergure de Léger selon Reverdy », *Europe*, n° 818-819, juin-juillet 1997, p. 116-121.
- HUBERT Etienne-Alain, « Pierre Reverdy et Stanislas Fumet : une amitié et une correspondance », *Stanislas Fumet ou la présence au temps*, coll. « Histoire », Editions du Cerf, 1999, p. 111-117.
- HUBERT Etienne-Alain, « Reverdy et les peintres : «Au moment où quelque chose naît» », *Septimanie*, n° 12, mars 2003, p. 37-39.
- HUBERT Etienne-Alain, « Pierre Reverdy et le cubisme en mars 1917 », *Revue de l'Art* (Paris), C.N.R.S., n° 43, 1979, p. 59-66. Repris dans *Circonstances de la poésie*, Klincksieck, 2000.
- HUBERT Etienne-Alain, « Reverdy et Max Jacob, la querelle du poème en prose », *L'Herne*, n° 64, « Arthur Rimbaud », nov. 1993, p. 161-174.
- HUBERT Etienne-Alain, « Reverdy et le «*passant bleu*» », *Europe*, n° 894, 2003, p. 68-85.
- HUBERT Etienne-Alain, « Le « Bois vert » de Pierre Reverdy », *L'année 1945 : actes du colloque de Paris IV-Sorbonne (janvier 2002), réunis et présentés par E.A. Hubert et Michel Murat*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 103-120.
- HUBERT Etienne-Alain, « Reverdy étrange et familier », *Cahier du refuge*, Marseille, c.i.p.M., juin 2004, p. 25-28.
- HUBERT Etienne-Alain, « Reverdy à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet », *La Bibliothèque littéraire Jacques Doucet : archive de la modernité*. Actes du colloque tenu en Sorbonne les 5, 6 et 7 février 2004, p. 81-95.
- HUBERT Etienne-Alain, « Circonstances du pastiche : du côté d'Apollinaire, Max Jacob et Reverdy », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2012/1, vol. 112, p. 77-91.
- HUMEAU Edmond, « Ce caractère blanc qui dirigeait », *Hommage à Pierre Reverdy, Entretiens sur les lettres et les arts*, Rodez, Subervie, 1961, p. 75-83. Repris et modifié dans « Le toit ouvert par le caractère blanc qui dirigeait... », *Centenaire de Pierre Reverdy*, Actes du colloque d'Angers-Sablé sur Sarthe-Solesmes, 14-16 septembre 1989, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 439-447.
- HUSSON Julia, « Pierre Reverdy and the « Poème-Objet » », *Australian Journal of french studies*, vol. V, n° 1, Melbourne, january-april 1968, p. 21-34.

- IBERT Jean-Claude, « Pierre Reverdy ou la grandeur en poésie », *La Revue du Caire*, n° 186 (décembre 1955), p. 399-402.
- IBO Lydie, « L'aspectualité et le tempo dans " Encore l'amour " de Pierre Reverdy », *Semiotica*, n° 169, 1/4, 2008, p. 93-105.
- ITTERBEEK Eugène van, « De poezie van Pierre Reverdy », *Dietsche Warande en Belfort*, CIII (1958), p. 235-244. Repris dans *Spreken en zwijgen*, Hasselt, Vitgeverij Heideland, p. 61-73.
- ITTERBEEK Eugène van, « Pierre Reverdy herdacht », *Dietsche Warande en Belfort*, CVII (1962), p. 214-216.
- JACCOTTET Philippe, « L'œuvre poétique de Pierre Reverdy », *N.R.F.*, 8^{ème} année, n° 93, 1er septembre 1960, p. 495-502. Repris dans « Pierre Reverdy, une claire goutte de temps », *L'Entretien des muses*, Gallimard, 1968.
- JACCOTTET Philippe, « Jules Supervielle et Pierre Reverdy », *La Gazette de Lausanne*, 6-7 août 1960.
- JACKSON John E., « Le pas de poésie », *Reverdy aujourd'hui, V^{èmes} rencontres sur la poésie moderne*. Actes du colloque des 22, 23 et 24 juin 1989 (Paris). Presses de l'E.N.S., 1991, p. 107-113.
- JACOB Max, « M. Ribera gifle Pierre Reverdy », 391 (juin 1917).
- JACOB Max, « Présentation de Pierre Reverdy à Lyre et Palette », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962.
- JACOB Max, « Pierre Reverdy », *Arts-spectacles*, n° 781, 5 juillet 1960, p. 1.
- JALOUX Edmond, « Le Livre de mon bord par Pierre Reverdy », *La Revue Française d'Elite*, n° 19 (mai 1949), p. 60-61.
- JANS Adrien, « Pierre Reverdy », *Clartés sur la poésie française contemporaine*, Paris, Tournai, Casterman, 1940, p. 54-56.
- JEAN Georges, « Du côté de Pierre Reverdy », *Le Français d'aujourd'hui*, n° 19, novembre 1972, p. 95-100.
- JEANNEAU Augustin, « Encore un centenaire... Pierre Reverdy (1889-1960) », propos recueillis par P. Jeanneau, *Société des sciences, lettres et arts de Cholet et de sa région*, n° 72, janvier 1990, p. 17-20.
- JONES P. Mansell, « Pierre Reverdy : Œuvres choisies », *French Studies*, VI, n° 4, octobre 1952, p. 377-378.
- JOSSUA Jean-Pierre, « Le départ comme thème liminaire chez Pierre Reverdy », in *Pour une histoire religieuse de l'expérience littéraire*, tome II, Paris, Beauchesne, 1990, p. 127-151.
- JOUANARD Gil, « La rue qui monte », *Action poétique* n° 102, Hiver 1985, p. 16.
- JOUANARD Gil, « Tous les côtés du monde », *L'aude des lettres*, site www.mle.asso.fr/banquet/97/n25/monde1.htm
- JOUANARD Gil, « De l'autre côté du monde... », *Septimanie*, n° 12, mars 2003, p. 33-34.
- JUIN Hubert, « Le vertige du réel », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 275-281.
- JUIN Hubert, « Reverdy romancier », *Les Lettres françaises*, n° 1270, 12 février 1969, p. 11-12. Repris dans *L'Usage de la critique*, Bruxelles, André de Rache, 1971, p. 64-69.
- JUIN Hubert, « Reverdy, 13 rue Ravignan », *Magazine littéraire*, n° 185, juin 1982, p. 30-31.

- JUIN Hubert, Préface de *Plupart du Temps*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1969.
- JULIET Charles, « Pierre Reverdy ou le vertige du non-être », *Les Lettres nouvelles*, n° 62 (1958), p. 85-90.
- KAHNWEILER Daniel-Henry, « Reverdy et l'art plastique », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 169-177.
- KANTERS R., Pierre Reverdy, « L'âme passée au gant de crin », *Le Figaro littéraire*, n° 1188, 10 février 1969, p. 19-20.
- KENNY Robert V., « Chronologie familiale », *Centenaire de Pierre Reverdy*, Actes du colloque d'Angers-Sablé sur Sarthe-Solesmes, 14-16 septembre 1989, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 371-380.
- KENNY Robert V., « Du domaine perdu à la mère absente », *Centenaire de Pierre Reverdy*, Actes du colloque d'Angers-Sablé sur Sarthe-Solesmes, 14-16 septembre 1989, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 381-411.
- KENNY Robert V., « La disparition du narrateur visible dans la première partie de l'œuvre de Reverdy », *Lire Reverdy* [présenté par Yvan Leclerc], Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 189-201.
- KENNY Robert V., « Le nom effacé », *Pierre Reverdy 1889-1989*. Special issue, edited and with an introduction by Bernard McGuirk, *Nottingham French Studies*, vol. XXVIII, n° 2, autumn 1989, p. 4-25.
- KENNY Robert, « Pierre Reverdy and the Tortured Heart : An Aspect of his Imagery in Ferraille », *Forum for Modern Language Studies*, vol. XX, n° 3, Edinburgh, July 1984, p. 213-227.
- KNABENHAUS Brigitte, « Pierre Reverdy », *Le Thème de la pierre chez Sartre et quelques poètes modernes*, Zürich, Juris-Verlag, 1969, p. 114-122.
- LABRUSSE Hugues, « L'entretien de 1952. Ouvrement », *Centenaire de Pierre Reverdy*, Actes du colloque d'Angers-Sablé sur Sarthe-Solesmes, 14-16 septembre 1989, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 449-460.
- LACHEZE-MUREL (de) Frédéric, « Fragments d'un corps. Pierre Reverdy et le cubisme », *Le Serment des Horaces*, n° 5, automne 1990-hiver 1991, p. 124-138.
- LACOTE René, « Pierre Reverdy », *Les Lettres françaises*, n° 618, 9 mai 1956, p. 3.
- LACOTE René, « Notice biographique de Pierre Reverdy », *Les Lettres françaises*, n° 830 (23 juin 1960), p. 1 et 5.
- LACOTE René, « Œuvres complètes », *Les Lettres françaises*, n° 1262 (18-23 décembre 1968), p. 12.
- LALOU René, « Le livre de la semaine : *Le Livre de mon bord* par Pierre Reverdy », *Les Nouvelles Littéraires*, 1111 (16.12.48), p. 3.
- LANG Helmer, « Pierre Reverdy », *Ord och Bild*, 4 (1952), p. 204-206.
- LANOË Julien, « Sources du vent, ; Pierres blanches ; Risques et périls par Pierre Reverdy », *La Nouvelle Revue Française*, n° 218 (novembre 1931), p. 811-814.
- LANOË Julien, « Ferraille par Pierre Reverdy », *La Nouvelle Revue Française*, n° 291 (décembre 1937), p. 1025-1026.
- LANOË Julien, « Un poète du silence : Pierre Reverdy », *Horizons*, 4 (1946), p. 51-52.

- LANOË Julien, « Grandeur et misère de la solitude », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 343-346.
- LANOË Julien, « Je préfère la dignité », *Hommage à Pierre Reverdy, Entretiens sur les lettres et les arts*, Rodez, Subervie, 1961, p. 145-146.
- LANOË Julien, « La poésie de Pierre Reverdy », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 41-46.
- L'ANSELME Jean, « Reverdy et l'art pauvre ? (lettre) », *Pierre Reverdy et l'École de Rochefort*, Presses Universitaires d'Angers, Rennes, 2007, p. 224-225.
- LANTENOIS Annick, GARRON Isabelle et QUINTON Philippe, « L'image du texte », *Communication et langages*, Ecole des Beaux-arts de Valence, 2002, n° 134, p. 39-83.
- LAPY Alain, « Reverdy vu de Solesmes », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 335-342.
- LARDOUX Jacques, « L'autre ou le même », *Pierre Reverdy et l'École de Rochefort*, Presses Universitaires d'Angers, Rennes, 2007, p. 33-45.
- LARDOUX Jacques, « "Un des poètes qui m'ont le plus influencé pour mon écriture, c'est Reverdy" (Guillevic) », *Pierre Reverdy et l'École de Rochefort*, Presses Universitaires d'Angers, Rennes, 2007, p. 103-115.
- LEBOIS André, « Pierre Reverdy ou la conquête de la pureté », *Ophrys*, 1 (1948), p. 18-25.
- LEBOIS André, « Pierre Reverdy ou le vertige de la pureté », *L'Âge nouveau*, n° 58 (février 1951), p. 35-45.
- LE BOUFFANT Yveline, « Lire Reverdy », *Le français aujourd'hui*, n° 51, septembre 1980, p. 35-42.
- LEBEC Leah Koncelik, « Resistance and resolution : reading Reverdy's Les Ardoises du toit [Thèse New York University, 1985], *Dissertation Abstracts International*, vol. 46, n° 12, juin 1986, 3734-A.
- LECLERC Yvan, « Antibibliographie », *Lire Reverdy* [présenté par Yvan Leclerc], Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 203-213.
- LECLERC Yvan, « Itinéraires de Pierre Reverdy », *Bulletin de la Société d'agriculture, sciences et arts de la Sarthe - Mémoires - Année 1983*, 1984, p. 3-10.
- LECLERC Yvan, « Sans rature : la non-genèse du poème », *Reverdy aujourd'hui, 5^{èmes} rencontres sur la poésie moderne*. Actes du colloque des 22, 23 et 24 juin 1989 (Paris). Presses de l'E.N.S., 1991, p. 141-149.
- LECOMTE Marcel, « Tension de l'image du monde chez Pierre Reverdy », *Le Journal des poètes*, n° 7 (août-septembre 1960), p. 6.
- LEGROS Georges, « Un poème de Reverdy, "Secret" », *Cahiers d'Analyse textuelle*, n° 6, 1964, p. 50-58.
- LEIRIS Michel, « Pierre Reverdy, poète quotidien », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 129-131.
- LENTINI Rosa, « Pierre Reverdy, de la defensa estetica al diario de a bordo », *El Ciervo*, año 46, n° 555, junio 1997, p. 30-31.
- LEPAGE Jacques, « Un homme de Dieu », *Hommage à Pierre Reverdy, Entretiens sur les lettres et les arts*, Rodez, Subervie, 1961, p. 87-93. Repris dans *Le Thyrses*, n° 58 (1965), juin 1966, p. 324-327.

- LEUWERS Daniel, « *Le Gant de crin* de Pierre Reverdy », *Poésie* 89, n° 28, mai-juin 1989, p. 15-17.
- LEUWERS Daniel, « Pierre Reverdy quand même », *Lire Reverdy* [présenté par Yvan Leclerc], Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 91-97.
- LEUWERS Daniel, Préface de *Flaques de verre*, Flammarion, 1972.
- LEUWERS Daniel, Préface de *Flaques de verre*, Garnier-Flammarion, n° 405, 1984.
- LEVÊQUE Jean-Jacques, « Pierre Reverdy et les peintres », *Les Nouvelles Littéraires*, 2222 (23 avril 1970), p. 10.
- LEVY Paul-Simon, « *Etoiles peintes* », *La Vie des lettres et des Arts*, n° 8 (décembre 1921), p. 841.
- LEYMARIE Jean, « Evocation de Reverdy : auprès de Braque et Picasso », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 298-302.
- LEYRIS Pierre, « *Le Livre de mon bord* », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 57-61.
- LIGHT Steve, « Et toutes les paroles à dire devant le ciel... », *Europe*, n° 777-778, 1994, p. 97-99.
- LIMBOUR Georges, « Lettre », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 132-135.
- LINARES Serge, « Images de la poésie : les recueils illustrés de Pierre Reverdy », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 1, 2007, p. 181-200.
- LINARES Serge, « Pierre Reverdy : " L'éthique, c'est l'esthétique du dedans " », *Revue des Sciences Humaines* n° 286, avril-juin 2007.
- LINARES Serge, « Quant au blanc. Poétique des espacements chez Pierre Reverdy et André Du Bouchet », *Poétique* n° 160, septembre 2009, p. 471-484.
- LLOYD Lucy-Jean, « Writing and Forgetting : Reading Reverdy through André du Bouchet », *Pierre Reverdy 1889-1989*. Special issue, edited and with an introduction by Bernard McGuirk, *Nottingham French Studies*, vol. XXVIII, n° 2, autumn 1989, p. 66-74.
- LLOZE Evelyne, « Pierre Reverdy et l'esthétique du dénuement », *L'école des lettres*, n° 11, 15 mai 1992, p. 45-55.
- LLOZE Evelyne, « Reverdy et l'humilité », *Centenaire de Pierre Reverdy*, Actes du colloque d'Angers-Sablé sur Sarthe-Solesmes, 14-16 septembre 1989, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 425-435.
- LOBET Marcel, « La vie littéraire », *Revue Générale Belge*, février 1952, p. 662-668.
- LOCH, « Pierre Reverdy : *Etoiles peintes* », *Signaux de France et de Belgique*, n° 7, novembre 1921, p. 371.
- LOUBEYRE Mireille, « La poésie comme acte d'amour », revue *Europe*, n° 777-778, 1994, p. 3-6.
- LOUBEYRE Mireille, « Une poésie du rythme intérieur », *Europe*, n° 777-778, 1994, p. 58-66.
- LOUBEYRE Mireille; « Repères chronologiques », *Europe*, n° 777-778, 1994, p. 142-145.
- M.C. (frère), « Reverdy ou la poésie "à l'extrême pointe du réel" », *Nova et Vetera* (Fribourg), LXV° n° 1, janvier-mars 1990, p. 61-76.

- MAGDELAINÉ Jean-Yves, « Jeux d'échos entre la poétique reverdyenne et l'*Ode au Christ de silence* d'Edmond Humeau », *Pierre Reverdy et l'École de Rochefort*, Presses Universitaires d'Angers, Rennes, 2007, p. 71-87.
- MACHIEDO Visnja, « La clef de verre pour Pierre Reverdy (1988) », *Osamnaest izazova francuski pjesnici XX. stoljeca* [dix-huit défis : poètes français du XX^e siècle], volume I, Ceres, Zagreb, 1996, p. 151-152.
- MADOU Jean-Paul, « Le récit et son ombre, Poésie et roman », *Centenaire de Pierre Reverdy*, Actes du colloque d'Angers-Sablé sur Sarthe-Solesmes, 14-16 septembre 1989, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 220-233.
- MAGNY (DE) Olivier, « Pierre Reverdy et la contradiction poétique », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 178-184.
- MAGNY (DE) Olivier, « Le poète de *Plupart du temps* », *Le Monde des livres*, 7122 (6.12.67), p. 5.
- MAISON Jean, « Je respire avec mon cœur », *Cahier du refuge*, Marseille, c.i.p.M., juin 2004, p. 19.
- MALRAUX André, « Des origines de la poésie cubiste », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 27.
- MAMBRINO Jean, « Pierre Reverdy, *Le Gant de crin* », *Etudes*, n° 330 (1969), p. 464-465.
- MANOLL Michel, « *Plupart du temps*, compte rendu », *Cahiers du Sud*, n° 274 (1945), p. 794-800.
- MANOLL Michel, « La leçon de Pierre Reverdy », *Arts*, n° 287 (décembre 1950), p. 2.
- MANOLL Michel, « La mort de Pierre Reverdy. A Solesmes avec Pierre Reverdy », *Le Figaro littéraire* (25 juin 1960), p. 1 et 4.
- MARISSEL André, « Pierre Reverdy », *L'Âge nouveau*, n° 111 (novembre 1960-janvier 1961), p. 124-125.
- MARITAIN Jacques, « Mon admiration pour Pierre Reverdy », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 347-349.
- MARTIN-SCHERRER Frédérique, « "Les Vides du printemps" ou l'empreinte du vide », *Lire Reverdy* [présenté par Yvan Leclerc], Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 150-158.
- MASSON André, « Remémoration », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 136-137.
- MATISSE Henri, « Comment j'ai fait mes livres », *Ecrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1972, p. 211-213.
- MAULPOIX Jean-Michel, « Pierre Reverdy, poète cubiste ? », *La Quinzaine littéraire*, n° 542, du 1^{er} au 15 novembre 1989.
- MAURETTE Michel, « Enfance ou la genèse d'un artiste », *Hommage à Pierre Reverdy, Entretiens sur les lettres et les arts*, Subervie, Rodez, 1961, p. 193-198. Repris dans *Mémoires de la Société des sciences et des arts de Carcassonne*, V, années 1963-1967, 1971, p. 192-196.
- MAURIAC Claude, « Pierre Reverdy, le poète exemplaire », *Le Figaro*, 24 janvier 1962.
- MAURIAC Claude, « *Le Voleur de Talan*, roman-poème de Pierre Reverdy », *Le Figaro*, n° 7231, 27 novembre 1967, p. 12.
- MAURIN Mario, « Le moment du passage », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 65-67.

- MAUZI Robert, « Le monde et les choses dans la poésie française contemporaine depuis le surréalisme », *Bulletin de la Société des Professeurs Français en Amérique*, 1967, p. 23-42.
- McGUIRK Bernard, « On the trajectory of Gnosis : St John of the Cross, Reverdy, Derrida, Lévinas », *Pierre Reverdy 1889-1989*. Special issue, edited and with an introduction by Bernard McGuirk, *Nottingham French Studies*, vol. XXVIII, n° 2, autumn 1989, p. 93-107.
- McMULLAN Terence, « Luis Cernuda and the emerging influence of Pierre Reverdy », *Revue de Littérature Comparée*, jan-mars 1975, p. 129-150.
- MEYRONNE Pierre, « L'impérieux souci de Pierre Reverdy », *La Quinzaine Littéraire*, n° 40 (1^{er} décembre 1967), p. 5-6.
- MEITINGER Serge, « Du monotone : essai sur le rythme de Reverdy », *Centenaire de Pierre Reverdy*, Actes du colloque d'Angers-Sablé sur Sarthe-Solesmes, 14-16 septembre 1989, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 151-158.
- MEITINGER Serge, « Entre les lignes ou le réel, le monde, le poème. Une approche de *Flaques de verre* », *Lire Reverdy* [présenté par Yvan Leclerc], Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 79-90.
- MICHA René, « Maintenant c'est le temps qui ferme la porte », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 367-372.
- MICHEL Jacqueline, « Ecriture et sensation du divin », *Centenaire de Pierre Reverdy*, Actes du colloque d'Angers-Sablé sur Sarthe-Solesmes, 14-16 septembre 1989, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 343-352.
- MILHAU Denis, « Lecture du cubisme par deux poètes : Apollinaire et Reverdy », *Europe*, n° 638-639, juin-juillet 1982.
- MINGELGRÜN Albert, « Aspect de la parodie dans quelques proses de Pierre Reverdy », *Courrier du Centre International d'études poétiques* (Bruxelles), n° 123-128, nov.-déc. 1978, p. 61-68.
- MIOMANDRE (DE) F., « Poètes et moralistes », *Les Nouvelles Littéraires*, 1110 (1948).
- MOLIN Laure / MONNIER Elisabeth, « "Couloir" », *Lire Reverdy* [présenté par Yvan Leclerc], Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 179-185.
- MONBALLIN Michèle, « Des titres dans la poésie de Reverdy : écriture et thématique », *Centenaire de Pierre Reverdy*, Actes du colloque d'Angers-Sablé sur Sarthe-Solesmes, 14-16 septembre 1989, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 121-148.
- MONNIER Adrienne, « Pierre Reverdy en 1917 », in *Rue de l'Odéon*, Paris, Albin-Michel, 1960, p. 90-96. Repris dans *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 19-22.
- MONNIER Adrienne, « Mémorial de la rue de l'Odéon », *Le Littéraire*, 15 juin 1946.
- MORAND Paul, « *Coeur de chêne* par Pierre Reverdy », *N.R.F.*, 104 (mai 1922), p. 599-600.
- MORTAL Anne, « Nom de l'ironie », *Europe*, n° 777-778, 1994, p. 87-96.
- MOUSSARIE Jacques, « Essai de justification d'un titre : *En vrac* », *Europe*, n° 777-778, 1994, p. 134-140.
- NADEAU Maurice, « Pierre Reverdy et *Le Livre de mon bord* », *Mercure de France*, n° 1024 (décembre 1948), p. 694-699.
- NADEAU Maurice, « Pierre Reverdy, ou la poésie concrète », *Littérature présente*, Paris, Corrêa, 1952, p. 295-299.

- NEE Patrick, « Du Nord et du Sud », *Centenaire de Pierre Reverdy*, Actes du colloque d'Angers-Sablé sur Sarthe-Solesmes, 14-16 septembre 1989, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 49-64.
- NERUDA Pablo, « Je ne dirai jamais », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 113-114.
- NICHOLLS Peter, « From fantasy to structure : two moments of literary cubism », *Forum for Modern Language Studies*, vol. XXVIII n° 3, July 1992, p. 223-234.
- NIMIER Roger, « Pierre Reverdy », *Journées de lectures*, Paris, Gallimard, 1965, p. 244-246.
- ONIMUS Jean, « La Rencontre », *La Connaissance poétique*, Paris, Desclée de Brouwer, 1966, p. 81-106.
- ONIMUS Jean, « René Char et la poésie », *Travaux de Linguistique et de Littérature*, n° 10, 1973, p. 241-256.
- OZENFANT Amédée, « Reverdy et l'esprit nouveau », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 310-311.
- PANASSIÉ Hugues, « Ce qui frappe et pénètre », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 143-144.
- PAP Jennifer, « Transforming the horizon : Reverdy's World War I », *Modern Language Review*, n° 101, 4, 2006, p. 966-978.
- PAPARATTI S., « Reverdy all'ombra di Solesmes », *L'Osservatore Romano*, 28 febbraio 1969, p. 6.
- PAPÀSOGLI Benedetta, « Pierre Reverdy : "Cio che manca" alla dimora », *Il confronto letterario*, maggio 1987, p. 153-172.
- PAPÀSOGLI Benedetta, « La ricerca della "dimora" nella poesia di Reverdy », *L'Osservatore romano*, 20 marzo 1987, p. 3.
- PAPÀSOGLI Benedetta, « Pierre Reverdy mistico della poesia », *L'Osservatore romano*, 11 aprile 1984, p. 3.
- PAPÀSOGLI Benedetta, « Reverdy "cubista" e "cristiano" negli scritti giovanili », *Micromégas*, maggio-dicembre 1976, p. 137-151.
- PARROT Louis, « Pierre Reverdy et la poésie d'aujourd'hui », *Fontaine*, n° 18, 1942, p. 359-362.
- PARROT Louis, « Vers cette époque, un poète fuyant Paris... », extrait de *Le Poète et son image*, Cahiers du Rhône, Seuil, 1943, in *Hommage à Pierre Reverdy, Entretiens sur les lettres et les arts*, Rodez, Subervie, 1961, p. 185-188.
- PASEYRO Ricardo, « Reverdy l'intranquille », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 99-105.
- PASTOUREAU Henri, « Des influences dans la poésie pré-surréaliste d'André Breton », in Marc EIGELDINGER, *André Breton. Essais et témoignages*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1950, p. 137-173.
- PEETERS Léopold, « Qu'est-ce qui peut être cube dans les mots ? », *French studies in Southern Africa* (Pretoria), n° 5, p. 17-29.
- PEETERS Léopold, « Reverdy : poétique et poésie », *Aréthuse*, Cahiers du Centre de Recherche sur la poésie contemporaine n° 2, Université de Pau, 1987.

- PELAYO Donato, « Pierre Reverdy ou le géomètre de l'essentiel », *Septimanie*, n° 12, mars 2003, p. 33-34.
- PELLETIER Christian, « Pierre Reverdy, *Poèmes en prose* (1915) ; Max Jacob, *Le Cornet à dés* (1917) », *Centenaire de Pierre Reverdy*, Actes du colloque d'Angers-Sablé sur Sarthe-Solesmes, 14-16 septembre 1989, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 293-298.
- Père AGAËSSE, « Lettre à Augustin Janneau », *Centenaire de Pierre Reverdy*, Actes du colloque d'Angers-Sablé sur Sarthe-Solesmes, 14-16 septembre 1989, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 365-367.
- PÉREZ-JORBA Joan, « Pierre Reverdy, poeta i novel·lista d'avantguarda », *Messidor*, núm. 18 (31 mai 1919), p. 305-307.
- PÉRET Benjamin, « Pierre Reverdy m'a dit », *Le Journal littéraire*, 18 octobre 1924 (in Appendice de *Nord-Sud, Self-défence et autres écrits sur l'art et la poésie* (1917-1926), Paris, Flammarion, 1975. Notes établies par Etienne-Alain Hubert, p. 228-233). Repris dans *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 36-40.
- PEUCHMAURD Jacques, « Pierre Reverdy, "Venez avec moi dans la même clairière" », *Arts*, n° 340 (4 janvier 1953), p. 3.
- PEYRÉ Yves, « L'offrande d'une réalité banalement altière », *Pour Reverdy*, édité par François Chapon et Yves Peyré, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1989, p. 111-118.
- PIA Pascal, « Reverdy dans sa verdeur », *Magazine littéraire* n° 18, mai 1968, p. 34-35.
- PIA Pascal, « En compagnie des poètes », *Carrefour* (25.12.68), p. 18-19.
- PIA Pascal, « Reverdy poète en vers et en prose », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 185-191.
- PIA Pascal, « Retour à Pierre Reverdy », *Carrefour* (29.11.67), p. 18-19.
- PIATIER Jacqueline, « Etude : Pierre Reverdy reparaît », *Le Monde des livres*, n° 7122 (6.12.67), p. 4.
- PIATIER Jacqueline et SAILLET Maurice, « Entretien avec Maurice Saillet : une oeuvre laissée en friche », *Le Monde des livres*, n° 7122 (6.12.67), p. 5.
- PICON Gaëtan, « Poétique et poésie de Pierre Reverdy », *Mercure de France*, n° 1121 (janvier 1957), p. 16-35. Repris dans *L'Usage de la lecture*, tome II, Mercure de France, Paris, 1960, p. 239-261.
- PICON Gaëtan, « Une grande poésie toute simple », *L'Express*, 24 août 1956, p. 17.
- PIERROT Jean, « Physique de Reverdy », *Pierre Reverdy et l'École de Rochefort*, Presses Universitaires d'Angers, Rennes, 2007, p. 149-196.
- PIERROT Jean, « La paroi et l'abyme. Remarques sur l'espace reverdyen », *Lire Reverdy* [présenté par Yvan Leclerc], Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 9-26.
- PIERROT Jean, « Le mot *ombre* dans la poésie de Reverdy », *Centenaire de Pierre Reverdy*, Actes du colloque d'Angers-Sablé sur Sarthe-Solesmes, 14-16 septembre 1989, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 35-48.
- PIERROT Jean, « Physique de Reverdy », *Pierre Reverdy et l'École de Rochefort*, Presses Universitaires d'Angers, Rennes, 2007, p. 149-196.
- PILON Jean-Guy, « Pour le souvenir de Pierre Reverdy », *Liberté*, Montréal, 9-10 (mai-août 60).

- PIQUER DESVAUX Alicia, « Le portrait de l'artiste », *Centenaire de Pierre Reverdy*, Actes du colloque d'Angers-Sablé sur Sarthe-Solesmes, 14-16 septembre 1989, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 105-112.
- POMERAND Gabriel, « Un écrivain classique », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 153-155.
- PONGE Francis, « Entretien avec Breton et Reverdy », *Le Grand recueil, II, Méthodes*, Paris, Gallimard, 1961, p. 287-302.
- PONGE Francis et SOLLERS Philippe, « Deuxième entretien. Conditions de travail de quelqu'un qu'on appelle encore un poète (2^e partie) », *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris, Gallimard-Seuil, 1970, p. 23-35.
- PONSOLLE René, « Le premier pas qui aide », *Centenaire de Pierre Reverdy*, Actes du colloque d'Angers-Sablé sur Sarthe-Solesmes, 14-16 septembre 1989, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 475-477.
- POULET Georges, « Reverdy et le mystère des murs », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 228-244. Repris dans *Etudes sur le temps humain*, tome III, « Le Point de départ », Plon, 1964.
- POULIQUEN Jean-Luc, « Le Dictionnaire de la poésie française contemporaine de Jean Rousselot », *Pierre Reverdy et l'École de Rochefort*, Presses Universitaires d'Angers, Rennes, 2007, p. 63-68.
- PRATT Heather : « Pierre Reverdy's and his Spanish contemporaries », *Pierre Reverdy 1889-1989*. Special issue, edited and with an introduction by Bernard McGuirk, *Nottingham French Studies*, vol. XXVIII, n° 2, autumn 1989, p. 55-65.
- PRUDI Colette, « L'aile et le mur », *Centenaire de Pierre Reverdy*, Actes du colloque d'Angers-Sablé sur Sarthe-Solesmes, 14-16 septembre 1989, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 65-75.
- PUEL Gaston, « Un élixir », *Hommage à Pierre Reverdy, Entretiens sur les lettres et les arts*, Rodez, Subervie, 1961, p. 142.
- RAIBLE Wolfgang, « Cadran », *Moderne Lyrik in Frankreich. Darstellung und Interpretation*, Stuttgart, Berlin, Cologne, Mainz, Kohlhammer, 1972, p. 103-106.
- RAIMONDI Giuseppe, « Pierre Reverdy 1917 », *Hommage à Pierre Reverdy, Entretiens sur les lettres et les arts*, Rodez, Subervie, 1961, p. 136-139.
- RAYMOND Marcel, « Lettre », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 139-140.
- RAYMOND Marcel, « Pierre Reverdy et son influence », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 47-49.
- RAYNAL Maurice, « A propos d'*Etoiles peintes* », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 28-29.
- RAYNAL Maurice, « Pierre Reverdy : *Coeur de chêne* », *L'Esprit nouveau*, n° 14 (1956?).
- REAL Elena, « *Le Voleur de Talan*, le roman d'un poète », *Centenaire de Pierre Reverdy*, Actes du colloque d'Angers-Sablé sur Sarthe-Solesmes, 14-16 septembre 1989, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 249-258.
- RÉDA Jacques, « À l'envers », *La Sauvette*, Lagrasse, Verdier, 1995, p. 105-107.
- RENÉVILLE A. Rolland de, « Trois poètes », *La Nef*, n° 11 (octobre 45), p. 131-137.

- RENOUPREZ Martine, « Images du blanc dans *Les Ardoises du toit* de Pierre Reverdy », *Estudios de lengua y literatura franceses*, n° 7, 1993, p. 123-136.
- RENOUPREZ Martine, « Retórica del silencio en *Les Ardoises du toit* de Pierre Reverdy », in *Actas del I Encuentro des interdisciplinar sobre Retórica. Texto y comunicación*, 1994, p. 334-339.
- REXROTH Kenneth, « Poets in revolt », *The New York Times Book Review* (24 avril 1960), p. 44.
- REXROTH Kenneth, « Coeey-boeey cubist », *The New York Times Book Review* (9 octobre 1966), p. 4, 20.
- REXROTH Kenneth, « Introduction », *Pierre Reverdy : Selected Poems*, tr. Kenneth Rexroth, New York, 1969, 78 p.
- REYER Georges, « La tombe du poète », *Paris-Match* (24 septembre 1960).
- REYNARD Jean-Michel, « Reverdy, pour ne rien dire », *Pour Reverdy*, édité par François Chapon et Yves Peyré, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1989, p. 93-105.
- RICHARD Jean-Pierre, « Reverdy entre deux mondes », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 253-274. Repris dans *Onze études sur la poésie moderne*, chapitre I^{er}, Editions du Seuil, Paris, 1964.
- RIESE-HUBERT Renée, « L'élan vers l'humain », *Hommage à Pierre Reverdy, Entretiens sur les lettres et les arts*, Rodez, Subervie, 1961, p. 94-101.
- RIESE-HUBERT Renée, « Le vocabulaire de la peinture dans le poème en prose contemporain : Reverdy, Breton, Eluard », *Langue et littérature. Actes du VIII^{ème} colloque de la Fédération internationale des langues et littératures modernes*, Paris, Les Belles Lettres, 1961, p. 366.
- RIESE-HUBERT Renée, « Le langage de la peinture dans le poème en prose contemporain », *Revue des Sciences Humaines*, n° 105, janvier-mars 1962, p. 109-116.
- RIESE-HUBERT Renée, « Georges Braque and the French poets », *Books Abroad*, XXXVII, n° 4, autumn 1963, p. 385-390.
- RIESE-HUBERT Renée, « L'évolution du poème en prose dans l'œuvre de Reverdy », *Modern Language Notes*, LXXXV, n° 3, mars 1960, p. 233-239. Repris dans *Hommage à Pierre Reverdy, Entretiens sur les lettres et les arts*, Rodez, Subervie, 1961, p. 55-62.
- RIESE-HUBERT Renée, « Les fictions déformantes : une lecture du *Voleur de Talan* », *Sud*, numéro spécial hors série, Centre culturel international de Cerizy-la-Salle (16-26 août 1980) : *Bousquet, Jouve, Reverdy*, sous la direction de Charles Bachat et Etienne-Alain Hubert, 1981, p. 317-343.
- RIFFATERRE Michaël, « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », *Langue française*, n° 3 (septembre 1969), p. 46-60.
- RÍOS RUIZ Manuel, « Ensayo », *Estafeta Literaria*, n° 481 (décembre 1971), p. 772.
- RIZZUTO (Anthony), « Metaphor in Pierre Reverdy's *Ferraille* », *Kentucky Romance quarterly*, vol. XXII n° 3, 1975, p. 321-334.
- ROBERTFRANCE Jacques, « Pierre Reverdy, *Les Epaves du ciel* », *Europe* n° 26 (15 février 1925), p. 238-240.
- ROBLES Mireya, « La disputa sobre la paternidad del creacionismo », *Thesaurus*, XXVI (1971), p. 95-103.
- ROSA Antonio Ramos, « A experiênciã poética », *Colóquio*, n° 9 (juin 1960), p. 47-49.

- ROSSI Paul Louis, « Pierre Reverdy (fragments) », *Action poétique* n° 102, Hiver 1985, p. 17-20.
- ROTHWELL Andrew J., « Cubism and the avant-garde prose-poem : Figural space in Pierre Reverdy's *Au Soleil du plafond* », *French Studies*, XLII n° 3, juillet 1988, p. 302-319.
- ROTHWELL Andrew J., « Figural language and the aesthetics of representation in the poetry of Pierre Reverdy [Thèse University of Oxford, U.K., 1987], *Dissertation Abstracts International*, vol. 50, n° 11, may 1990, 3615-A.
- ROTHWELL Andrew J., « Reverdy's *Les Jockeys camouflés* » : From aesthetic polemic to art poétique », *Pierre Reverdy 1889-1989*. Special issue, edited and with an introduction by Bernard McGuirk, *Nottingham French Studies*, vol. XXVIII, n° 2, autumn 1989, p. 26-44.
- ROTHWELL Andrew J., « La deuxième manière de Reverdy et le cœur du poète », *Centenaire de Pierre Reverdy*, Actes du colloque d'Angers-Sablé sur Sarthe-Solesmes, 14-16 septembre 1989, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 169-192.
- ROTHWELL Andrew J., « The *Querelle du poème en prose* : Pierre Reverdy's polemical portraits of Max Jacob, 1915-1925 », *Nottingham French Studies*, spring 1992, p. 51-66.
- ROTHWELL Andrew J., « Espace du poème, chemins de la poésie : Pierre-Albert Birot en dialogue avec Pierre Reverdy », in Madeleine Renouard (éd.), *Pierre-Albert Birot, laboratoire de la modernité*, Paris, J.M. Place, 1997, p. 41-51.
- ROUBAUD Jacques, « Méditation de la désolation », *Action poétique* n° 102, Hiver 1985, p. 21-25.
- ROUSSEAUX André, « La solitude de Pierre Reverdy », *Le Figaro Littéraire* n° 142 (2 janvier 1949), p. 2.
- ROUSSEAUX André, « La poésie de Pierre Reverdy », *Le Figaro Littéraire* n° 190 (10 décembre 1949), p. 2.
- ROUSSEAUX André, « Sagesse de Pierre Reverdy », *Le Figaro Littéraire* (2 juin 1956), p. 2.
- ROUSSELOT Jean, « Pierre Reverdy, ouvreuse de portes capitales », *Adam*, International review, London, n° 379-384, 39^e année, 1973-1974, p. 91-93.
- ROUSSELOT Jean, « De Rimbaud en Reverdy, le premier pas qui aide », *Europe*, n° 777-778, 1994, p. 43-49.
- ROUSSELOT Jean, « Pierre Reverdy ou l'homme aux prises avec son rocher », *Correspondances*, III, n° 18 (septembre-octobre 1956), n° 281-291. Repris in *Présences contemporaines, rencontres sur le chemin de la poésie*, N.E.D., Paris, 1958, p. 221-230.
- ROUSSELOT Jean, « Langage, image et structure chez Pierre Reverdy », *Mort ou survie du langage*, Paris-Bruxelles, Sodi, 1969, p. 157-162.
- ROUSSELOT Jean, « De una poesía presente en el mundo », *Poesía Española*, n° 211 (july 1970), p. 31-32.
- ROUSSELOT Jean, « La poésie de Pierre Reverdy », *Culture française* (Bari), XX (1973), p. 99-100, 105.
- ROUSSELOT Jean, « Pierre Reverdy romancier ou quand le poète se dédouble », *Centenaire de Pierre Reverdy*, Actes du colloque d'Angers-Sablé sur Sarthe-Solesmes, 14-16 septembre 1989, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 235-247.
- RUDE Jean, « Un poète immobile », *Hommage à Pierre Reverdy, Entretiens sur les lettres et les arts*, Rodez, Subervie, 1961, p. 105-107.

- RUSTAN Marie-Josèphe, « Reverdy ou la poésie du poète », *Cahiers du Sud*, n° 319 (décembre 1953), p. 464-476.
- SAILLET Maurice, « La Nature de Pierre Reverdy », *Mercure de France*, CCCIX, n° 1043, 1^{er} juillet 1950, p. 418-436.
- SAILLET Maurice, « Pierre Reverdy », *L'Express* (25 janvier 1962), p. 29-31.
- SAILLET Maurice, « Lautréamont n'est pas un modèle à suivre sans génie », *L'Express* (30 janvier 1964), p. 28-29.
- SAILLET Maurice, « L'oeuvre de Pierre Reverdy : quelques repères. 1910-1960 », *À la rencontre de Pierre Reverdy et ses amis*, catalogue illustré, préface de Jacques Dupin, chronologie de Maurice Saillet, Saint Paul de Vence, Fondation Maeght, 1970, p. 183-191.
- SAILLET Maurice, « Note », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962.
- SALABREUIL Jean-Philippe, « Pierer Reverdy », *Cahiers des Saisons*, n) 32 (hiver 1963), p. 171-172.
- SCHNEIDER Pierre, « Le gré du vent », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 245-252.
- SCHNEIDER Pierre, « Un épellement du réel », *Pour Reverdy*, édité par François Chapon et Yves Peyré, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1989, p. 139-142.
- SEGHERS Colette, « Un souvenir d'obsidienne », *Poésie 89*, n° 28, mai-juin 1989.
- SEGHERS Pierre, « Letter from Paris », *Poetry London*, n° 20, nov. 1950, p. 19-22.
- SELLIN Eric, « The esthetics of ambiguity : Pierre Reverdy's use of syntactical simultaneity », *About French Poetry from Dada to Tel Quel*, éd. Mary Ann Caws, Detroit, Wayne State University Press, 1974, p. 112-125.
- SERRA i CASALS (Enric), « L'obra de Pierre Reverdy a Catalunya », *Els Marges*, n° 47, desembre de 1992, p. 31-62.
- SERRANO DE LA TORTE José Miguel, « Sobre estética y poética cernudianas. Unas notas desde la lectura de Pierre Reverdy », *Revista de literatura*, n° 129, 2003, p. 167-197.
- SERT Misia, « Pierre Reverdy », *Misia*, Paris, Gallimard, 1952, p. 272-278.
- SEVERINI Gino, « Souvenirs », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 293-297.
- SHATTUCK Roger, « The Dada-Surrealist Expedition, part II », *New York Review of Books*, n° 10, juin 1972, p. 19-25.
- SOBRERO Ornella, « Il peso delle cose in Pierre Reverdy », *La Fiera Letteraria* (26.01.1967), p. 20-21.
- SOMVILLE Léon, « Les Romans autobiographiques de Pierre Reverdy », *Etudes littéraires*, Université de Laval, avril 1970, p. 21-45.
- SOMVILLE Léon, « Sur Pierre Reverdy », in BRUNEL, BURGOS et alii, *Pour Michel Décaudin*, Minard, 1986, p. 401-409.
- SOUPAULT Philippe, « L'époque Nord-Sud », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 306-309.
- SOUPAULT Philippe, « Pierre Reverdy : Cravates de chanvre », *Les Ecrits Nouveaux*, IX, 12 (décembre 1922), p. 76-78.
- SOUPAULT Philippe, « Aragon écrit sur Reverdy », *La Revue Européenne* (décembre 1923).

- SOUPAULT Philippe, « Trois poètes : Pierre Reverdy, Paul Eluard, Blaise Cendrars », *La Revue Européenne*, n° 21 (novembre 1924), p. 65-70.
- SOUPAULT Philippe, « Pierre Reverdy », *Les Lettres françaises* (29.06.1960), p. 1, 5.
- SOUPAULT Philippe, « Pierre Reverdy », *Profils perdus*, Paris, Mercure de France, 1963, p. 81-89.
- SPYRIDAKI Georges, « Si la poésie moderne... », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 106-108.
- STAËL (DE) Anne, « Les points cardinaux », *Pour Reverdy*, édité par François Chapon et Yves Peyré, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1989, p. 106-110.
- STEINMETZ Jean-Luc, « Ecartés », *Lire Reverdy* [présenté par Yvan Leclerc], Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 63-72.
- STEINMETZ Jean-Luc, « La plus sobre nécessité », *Europe*, n° 777-778, 1994, p. 51-57.
- STOJKOVIC-MAZZARIOL Emma, « En marge d'une correspondance », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 84-96.
- STOUT John C., « "Ici reverdit la pierre" : Pierre Reverdy and contemporary French poetics », *French Studies*, octobre 1992, p. 424-433.
- TABART Claude André, « Etude de texte, Reverdy : "Rien" », *L'école des lettres, second cycle*, n° 4 du 1^{er} novembre 1983, 1983-1984, p. 25-29.
- TABART Claude André, « Etude de texte, Reverdy : "Vieux port" », *L'école des lettres, second cycle*, n° 5 du 15 novembre 1978, 1978-1979, p. 15-20.
- TABART Claude André, « Explication de texte, Pierre Reverdy : "Avant l'horloge" (*Sources du vent*, 1929), *L'école des lettres, second cycle*, n° 15 du 15 juin 1986, p. 9-14.
- TARPINIAN Armen, « Pierre Reverdy et le plus beau poème du monde », *Cahiers du Sud*, n° 298 (1949), p. 508-511.
- TERDJAN Raphaël, « Pierre Reverdy », *La Table ronde*, n° 253 (février 1969), p. 159-161.
- THOMAS Henri, « Pierre Reverdy », *Cahiers des Saisons*, n° 23 (automne 1960), p. 331-333.
- THOMAS Louis, « Nos poètes : Pierre Reverdy », *Les Nouvelles Littéraires*, n° 293, 26 mai 1928, p. 5. Repris sous le titre « Pierre Reverdy par lui-même », *Europe*, n° 777-778, 1994, p. 20-24.
- TORRE (DE) Guillermo, « Autour du créationnisme. La querelle Huidobro-Reverdy », *Courrier du Centre International d'Etudes Poétiques*, n° 51 (août 1964), p. 3-15.
- TORREILLES Pierre, « Lecture de "Matin" de Pierre Reverdy », *Sud*, n° 84, 1989, p. 97-109.
- TORREILLES Pierre, « L'oreille et la maison de Pierre Reverdy », *Septimanie*, n° 12, mars 2003, p. 35-36.
- TRAHARD Pierre, « Les précurseurs », *Le Mystère poétique*, Paris, Boivin, 1940, p. 34-46.
- TZARA Tristan, « Pierre Reverdy : *Le Voleur de Talan*, roman », *Dada*, 2 (décembre 1917).
- TZARA Tristan, « Pierre Reverdy : *Les Ardoises du toit*, *Les Jockeys camouflés* », *Dada*, 4-5 (1918).
- TZARA Tristan, « De la solitude des images chez Pierre Reverdy », *Le Point*, n° 33, juillet 1946, p. 1-2. Repris dans *Hommage à Pierre Reverdy, Entretiens sur les lettres et les arts*, Rodez, Subervie, 1961, p. 188-189.

- TZARA Tristan, « Pierre Reverdy et la conscience poétique », *Hommage à Pierre Reverdy, Entretiens sur les lettres et les arts*, Rodez, Subervie, 1961, p. 112-113.
- UNGARETTI G., « Sottigliezza poetica di Reverdy », *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, Mondadori (Milano), 1974, p. 75-78.
- VAJDA András, « Image et signification dans la poésie de Reverdy », *Acta litteraria Academiae scientiarum Hungaricae*, tomus XVII, 1975, p. 482-486.
- VAJDA András, « Quelques traits particuliers de la poéticité chez Pierre Reverdy », *Annales Universitatis scientiarum Budapestinensis de Rolando Eotvos nominatae, sectio philologica moderna*, tomus 5, Budapest, 1974, p. 53-72.
- VALET Paul, « Quand le poète réfléchit sur la poésie », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 149.
- VANDEREM Fernand, « Pierre Reverdy », *Le Miroir des lettres*, Paris, Flammarion, 1919, p. 243-244.
- VAN DER LINDE (R.), « Les degrés de froid et de fièvre et la théorie littéraire de Pierre Reverdy », *Neophilologus* (Amsterdam), vol. LXX, n° 2, April 1986, p. 185-193.
- VAN REES C.J., « *Plupart du temps* », *Het franse boek*, 38^e année, n° 3, juillet 1968, p. 142-143.
- VAN REES C.J., « *Le Voleur de Talan* », *Het franse boek*, 38^e année, n° 3, juillet 1968, p. 143-145.
- VAN REES C.J., « *Le Gant de Crin, La Peau de l'homme* », *Rapports*, XLI (1971), p. 32-34.
- VAN REES C.J., « Pierre Reverdy et l'image : discours théorique ou discours idéologique ? », *Het franse boek*, 40^e année, n° 2, avril 1970, p. 112-117.
- VAN ROGGER-ANDREUCCI Christine, « L'amitié entre Pierre Reverdy et Max Jacob », *Centenaire de Pierre Reverdy*, Actes du colloque d'Angers-Sablé sur Sarthe-Solesmes, 14-16 septembre 1989, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 269-291.
- VARGA Kibedi, « Situation de la poésie française d'aujourd'hui », *Neophilologus*, XLIX, 1 (1965), p. 11-24.
- VARGA Kibedi, « Syntaxe et rythme chez quelques poètes contemporains », *Le Vers français au vingtième siècle*, Paris, Klincksieck, 1967, p. 175-195.
- VARVITSIOTIS Takis, « Pierre Reverdy ou la fierté du silence », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 115-117.
- VAYRETTE Patrick, « Purifier le réel. Le feu idéalisé dans l'oeuvre de Pierre Reverdy », in Martine COURTOIS (sous dir.), *L'Imaginaire du feu. Approches bachelardiennes*, Lyon, Jacques André, 2007, p. 221-231.
- VEILLON Philippe, « Bruissement de poésie à l'écoute de Pierre Reverdy », *Alambic*, n° 1, printemps 1992, p. 33-36.
- VERDET André, « Picasso et Pierre Reverdy à Vallauris », *Les Lettres françaises*, 1198 (13.09.67), p. 30.
- VIART Dominique, « Apollinaire, Reverdy. Deux versants de la poésie nouvelle », *L'Ecole des lettres*, n° 12, 1^{er} juin 1992, p. 5-29.
- VINKENOOG Simon, « Onze correspondent meldt : Parijs », *Litterair Paspoort*, 96 (apr. 56), p. 87-88.
- WAUTERS M., « Pierre Reverdy », *De Vlaamse Gids*, XLIV (1960), p. 589-590.

ZANZOTTO Andréa, « Sur Pierre Reverdy », *Hommage à Pierre Reverdy, Entretiens sur les lettres et les arts*, Rodez, Subervie, 1961, p. 141.

ZUBIATE Jean-Pierre, « Pierre Reverdy et *Le Livre de mon bord* : du fragment à l'oeuvre », *Littératures*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, n° 46, 2002, p. 141-171.

ZUROWSKI Maciej, « Pierre Reverdy », *Przegląd Humanistyczny*, XIV, n° 6 (1970), p. 73-104.

4./ Autres références :

APOLLINAIRE Guillaume, « Cinq lettres à Pierre Reverdy », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 9-13.

BECOUSSE Raoul et DIGOT Jean, Chronologie, *Hommage à Pierre Reverdy, Entretiens sur les lettres et les arts*, Rodez, Subervie, 1961. Tableau synoptique.

CARON Francine, « Pietà et Massacre des Innocents », *Pierre Reverdy et l'École de Rochefort*, Presses Universitaires d'Angers, Rennes, 2007, p. 238-239.

CHAPPUIS Pierre, « Provisoires destinataires », *Pour Reverdy*, édité par François Chapon et Yves Peyré, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1989, p. 66-70.

CHAULOT Paul, « Vitre pour Pierre Reverdy », *Hommage à Pierre Reverdy, Entretiens sur les lettres et les arts*, Rodez, Subervie, 1961, p. 119-120. Poème

CHAR René, « Lettre à Luc Decaunes », *Hommage à Pierre Reverdy, Entretiens sur les lettres et les arts*, Rodez, Subervie, 1961, p. 114.

DECAUNES Luc, « Essai d'arbre généalogique poétique », *Hommage à Pierre Reverdy, Entretiens sur les lettres et les arts*, Rodez, Subervie, 1961, insert. p. 203-204. Schéma.

DELUY, « P.V. », *Septimanie*, n° 12, mars 2003, p. 32-33. Poème.

DENIS Philippe, « Nuage », *Pour Reverdy*, édité par François Chapon et Yves Peyré, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1989, p. 88-92.

DE SEYNES Jean-Baptiste, « Une poignée de mots », *Pour Reverdy*, édité par François Chapon et Yves Peyré, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1989, p. 60-65.

DU BOUCHET André, « interstice élargi jusqu'au dehors toujours l'interstice », *Pour Reverdy*, édité par François Chapon et Yves Peyré, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1989, p. 169-188.

DUPIN Jacques, « À Pierre Reverdy », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 145.

DUPIN Jacques, « Neuf lichens pour Pierre Reverdy », *Pour Reverdy*, édité par François Chapon et Yves Peyré, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1989, p. 51-59.

GARNIER Pierre, « Reverdy près de l'abbaye de Solesmes (poème spatial) », *Pierre Reverdy et l'École de Rochefort*, Presses Universitaires d'Angers, Rennes, 2007, p. 229-237.

GUILLEMOT Amédée, « Illusions et images », *Pierre Reverdy et l'École de Rochefort*, Presses Universitaires d'Angers, Rennes, 2007, p. 223.

JABÈS Edmond, « La demeure de Reverdy », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 148.

LAUDE Jean, « Une leçon de ténèbres », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 150-152. Poème.

MARITAIN Jacques, « Lettre à Luc Decaunes », *Hommage à Pierre Reverdy, Entretiens sur les lettres et les arts*, Rodez, Subervie, 1961, p. 111.

PAZ Octavio, « Pause », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 82-83. Poème.

ROUSSELOT Jean, « Un sort digne d'envie », *Hommage à Pierre Reverdy, Entretiens sur les lettres et les arts*, Rodez, Subervie, 1961, p. 148-150.

TORDJMAN Jean, « Etoile aiguë... », *Hommage à Pierre Reverdy, Entretiens sur les lettres et les arts*, Rodez, Subervie, 1961, p. 140. Poème

TUDAL Antoine, « Le poète », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 138. Poème.

TZARA Tristan, « Chronique », 391 (février 1919). Poème.

TZARA Tristan, Lettre à Pierre Reverdy, automne 1918, in Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Flammarion, 1993, p. 569-570.

VENSTEIN Alain, « Couloir », *Pour Reverdy*, édité par François Chapon et Yves Peyré, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1989, p. 143-151.

VERDONNET Jean-Vincent, « Hier s'est éveillé le monde », *Pierre Reverdy et l'École de Rochefort*, Presses Universitaires d'Angers, Rennes, 2007, p. 226.

WELLENS Serge, « L'album », *Pierre Reverdy et l'École de Rochefort*, Presses Universitaires d'Angers, Rennes, 2007, p. 227-228.

YACINE Kateb, « Un ancêtre en voyage », *Pierre Reverdy 1889-1960*, Paris, Mercure de France, n° 1180, janvier 1962, p. 118-121. Poème.

5./ Œuvres plastiques et musicales :

BOURGEOIS Laurence, « Flaques de verre », verre thermoformé, oxyde, jaune d'argent, fer, laiton, avec choix de poèmes calligraphiés sur papier avec impressions d'encre et de peinture, 29 x 38 cm, *Recueils de verre*, 2004³⁴¹⁹.

JOLAS Betsy, *Plupart du temps*, 6 mélodies pour mezzo-soprano et piano (Entre deux mondes, Naissance à l'orage, Minute, Tumulte, En face, Forte mer), 1949, éd. Billaudot.

JOLIVET André, *Faux rayon*, pour voix et piano, éd. Billaudot, 1994.

LEJET Edith, *La Voix des voiles*, pièce pour guitare (commande du festival de Sablé), 1989, éd. Max Eschig.

6./ Émissions audiovisuelles :

Émission « *Un Siècle d'écrivains* », collection dirigée par Bernard Rapp, volet n° 184/260 consacré à Pierre Reverdy. Ecrite par Pierre Dumayet, produite par Véronique Fregosi, réalisée par Robert Bober. Co-production France 3 - V.F. Films Production, 1998.

Émission « *Rétro* », France-Culture, émission du 8 octobre 1989 consacrée à Pierre Reverdy : « Reverdy à la recherche du ciel »

Émissions « *Du jour au lendemain* », France-Culture, émissions du 8 au 13 octobre 1989, réalisation Alain Venstein

Émission « *Radio libre* », France-Culture, émission du 5 février 2005 consacrée à Pierre Reverdy : « Au musée de Montmartre, avec Pierre Reverdy », réalisation Jean Daive, avec I. Garron, E.A. Hubert, F. Chapon...

³⁴¹⁹ Oeuvre plastique. Catalogue consultable sur www.vitrail-architecture.com.

Émission « Une vie, une œuvre », France-Culture, émission du 12 octobre 1989 consacrée à Pierre Reverdy : « Reverdy l'intranquille », réalisation Elkaïm Bollinger, avec E. Formentelli, E.A. Hubert, J. Leymarie, M. Collot, F. Ducros, J.C. Mathieu...

Émission « Une vie, une œuvre », France-Culture, émission du 15 octobre 2006 consacrée à Pierre Reverdy, par Sophie Nauleau. Réalisation François Caunac, avec Jacques Dupin, François Chapon, Guy Goffette, Anne de Staël, Gil Jouanard, ... (disponible sur site www.dailymotion.com/video/xid78_pierre-reverdy_creation)

7./ Sites internet :

<http://www.france3.fr/fr/ecrivain/auteurs/reverdy.html>

<http://chantiers.org/reverdy1.htm>

<http://www.espritsnomades.com/sitelitterature/reverdy/reverdy.html>

http://poezibao.typepad.com/poezibao/2006/10/dossier-pierre_.html

<http://www.poetryfoundation.org/bio/pierre-reverdy#poet>

III° Ouvrages et articles cités dans notre étude :

- ALBOUY Pierre, « Hugo, ou le Je éclaté », *Romantisme*, 1971, vol. 1, n° 1, p. 53-64.
- ANZIEU Didier, *Le Moi-peau*, Dunod, 1985.
- BACHELARD Gaston, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement* [1^{ère} éd. : José Corti, 1943], Le Livre de poche, coll. « Biblio Essais » n° 4161, 2007.
- BACHELARD Gaston, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière* [1^{ère} éd. : José Corti, 1942], Le Livre de poche, coll. « Biblio Essais » n° 4160, 2007.
- BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace* [1^{ère} éd. : 1957], Paris, P.U.F., coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1967.
- BACHELARD Gaston, *La Psychanalyse du feu* [1^{ère} éd. : 1938], Gallimard, coll. « Folio Essais » n° 25, 2002.
- BACHELARD Gaston, *La Terre et les rêveries du repos* [1^{ère} éd. : 1948], José Corti, 2004.
- BACHELET Bernard, *L'Espace*, coll. « Que sais-je ? », P.U.F., 1998.
- BARTHES Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du cinéma, Gallimard, 1980.
- BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, éd. Cl. Pichois, vol. 1 et 2, Gallimard, coll. « Pléiade » n° 1, 1975 et n° 7, 1976.
- BENOÎT Monique, « Guillevic : une géométrie obsessionnelle », *Études littéraires*, Québec, Université de Laval, août 1972.
- BERTRAND Denis, « De la topique à la figuration spatiale », *Nouveaux actes sémiotiques*, prépublications du séminaire « Sémiotique de l'espace. Espace et signification », 2008-2009, site <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2759>
- BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, [1^{ère} éd. Gallimard, 1955], coll. « Idées », Gallimard, n° 155, 1978.
- BLIN Georges, *Stendhal et les problèmes du roman*, José Corti, 1954.
- BONNEFOY Yves, *Les Planches courbes*, Poésie Gallimard,
- BONNEFOY Yves, *L'Improbable et autres essais* [1^{ère} éd. : 1965], Gallimard, coll. « Folio Essais » n° 203, 1992.
- BOUDON Pierre, « Recherches sémiotiques sur le lieu », *Semiotica*, 1973, VII, 3.
- BREON Emmanuel, *Juan Gris à Boulogne*, Paris, Herscher, 1992.
- BURGOS Jean, *Imaginaire et création : le poète et le peintre au jeu des possibles*, coll. « Les Lettres du temps », J.P. Huguet, 1998.
- BURGOS Jean, *Pour une poétique de l'imaginaire*, coll. « Pierres vives », Seuil, 1982.
- CABANNE Pierre, *Le Cubisme* [1^{ère} éd. 1982], coll. « Que sais-je ? », P.U.F., 1991.
- CANDAU Joël, *Anthropologie de la mémoire*, coll. « Que sais-je ? », n° 3160, P.U.F., 1996.
- CHEVALIER Jean (sous dir.) et GHEERBRANT Alain (collab.), *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres* [1^{ère} édition 1969], Paris, Robert Laffont, 1982.

- CLANCIER Anne, « Le visage et la voix dans la poésie », GUTMANN Annie et SULLIVAN Pierre (sous dir.), *Le Visage et la voix, colloque de Cerisy-la-Salle, juillet 2002*, coll. « Explorations psychanalytiques », Cerisy, Press Editions, 2004, p. 223-235.
- COLLOT Michel, « Pour une géographie littéraire », n° 8, LHT, Dossier, publié le 16 mai 2011. Site <http://www.fabula.org/lht/8/8dossier/242-collot>.
- COLLOT Michel, *La Matière-émotion*, coll. « Ecriture », P.U.F., 1997.
- COLLOT Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, coll. « Ecriture », P.U.F., 1989.
- COLLOT Michel, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, coll. « Les essais », José Corti, 2005.
- COMTE-SPONVILLE André, *Dictionnaire philosophique*, Coll. « Perspectives critiques », P.U.F., 2001.
- COUTY Daniel (sous dir.), *Histoire de la littérature française*, Larrousse, coll. « In extenso » [1^{ère} éd. 1998], 2000.
- DE PALACIO Jean, « Le sang et le crucifixion, Max Jacob d'après ses variantes, ou la passion de l'écrivain », *Revue des Sciences Humaines*, Tome XXXV, n° 140, octobre-décembre 1970, p. 593-601.
- DEBARBIEUX Bernard, « Le lieu, le territoire et trois figures de rhétorique », *L'Espace géographique*, n° 2, 1995, p. 97-112.
- DENES Dominique, *Marguerite Duras : écriture et politique*, coll. « Critiques littéraires », L'Harmattan, 2005.
- DERRIDA Jacques, *L'Écriture et la différence*, Points Seuil, 1967.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Éditions de Minuit, 2001.
- DUCARD Dominique, *La Voix et le miroir*, L'Harmattan, 2002.
- DUHAMEL Georges, *Les Poètes et la Poésie. 1912-1914*, Mercure de France, 1922.
- DUPOUY Christine, *La Question du lieu en poésie, du surréalisme à nos jours*, Amsterdam, Rodopi, 2006.
- DURAND Gilbert, « Psychanalyse de la neige », *Mercure de France*, août 1953, repris dans *Champs de l'imaginaire*. Textes réunis par Danièle Chauvin, Ellug, Grenoble, 1996.
- DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, introduction à l'archétypologie générale* [1^{ère} éd. Bordas, 1969], Dunod, 11^{ème} édition, 1992.
- FÉDIDA Pierre, *L'Absence*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », n° 458, 1978.
- FILLOUX Jean-Claude, *La Mémoire*, coll. « Que sais-je ? », n° 350, (1^{ère} éd. : 1949), P.U.F., 1965.
- FOUCAULT Michel, « Des espaces autres » (Conférence au cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), *Architecture, mouvement, continuité*, n° 5, octobre 1984, p. 46-49.
- FREUD Sigmund, *Totem et tabou* [1^{ère} éd. : 1913], Gallimard, N.R.F., coll. « Connaissance de l'inconscient », 1993.
- GARELLI Jacques, *Le Recel et la dispersion*, coll. « Bibliothèque des idées », N.R.F., Gallimard, 1978.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, coll. « Poétique, Seuil, 1972.

- GINZBURG Carlo, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », revue *Les Débats*, novembre 1980, p. 3-44. Repris dans *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », Flammarion, 1989.
- GLEIZE Jean-Marie, *A noir, poésie et littéralité*, coll. « Fictions et Cie », Editions du Seuil, 1992.
- GLEIZE Jean-Marie, *Poésie et figuration*, coll. « Pierres vives », Editions du Seuil, 1983.
- GRISON Laurent, *Figures fertiles, essai sur les figures géographiques dans l'art occidental*, Coll. « Rayon'art », Editions Jacqueline Chambon, Nîmes, 2002.
- GUERMES Sophie, *La Poésie moderne. Essai sur le lieu caché*, coll. « Critiques littéraires », L'Harmattan, 1999.
- GUILLEVIC, *Vivre en poésie*, Entretien avec Lucie Albertini et Alain Vircondelet, Stock, 1980.
- HALL Edward T., *The Hidden Dimension* [1^{ère} éd. 1966], trad. franç. *La Dimension cachée*, Seuil, coll. « Points », 1971.
- HAMBURGER Käte, *Logique des genres littéraires*, Seuil, 1986.
- HUSSERL Edmund, *Chose et espace*, coll. « Épiméthée », P.U.F., 1989.
- JACQUILLAT Claude et al., *Le Sang*, coll. « Que sais-je ? », P.U.F., 1989.
- JARRETY Michel (sous dir.), *La Poésie française du Moyen Âge au XX^e siècle* [1^{ère} éd. 1997], P.U.F., coll. « Quadrige », 2007.
- KAUFMANN Pierre, *L'Expérience émotionnelle de l'espace* [1^{ère} éd. Vrin, 1967], Paris, Vrin, 1977.
- LAVIGNE Stéphane, *Le Cadastre de la France*, coll. « Que sais-je ? », n° 3174, P.U.F., 1996
- LEVAILLANT Jean, « Paul Valéry et la lumière », *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, 1968, n° 20
- LINKHORN Renée, « "Les Fenêtres" : propos sur trois poèmes », *The French Review*, vol. 44, n° 3 (feb. 1971), p. 513-522.
- MARUKAWA Seiji, « Pour une poétique du lien : Philippe Jaccottet entre le souffle et la fumée », *Poétique* n° 147, septembre 2006, p. 327-352.
- MATHIEU Jean-Claude, *Écrire, inscrire. Images d'inscriptions, mirages d'écriture*, José Corti, coll. « Les essais », 2010.
- MELCHIOR-BONNET Sabine, *Histoire du miroir*, Imago, 1994.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'esprit*, Gallimard, 1964.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *La Structure du comportement* [1^{ère} éd. : 1942], P.U.F., coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine, 5^{ème} édition, 1963.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, coll. « Tel », Gallimard, 1945.
- MESCHONNIC Henri, *La Rime et la vie*, Lagrasse, Verdier, 1989.
- MOCANU Aurelia, « Traité du fragment visuel en miettes », *Arches*, n° 2, site www.arches.ro/revue
- MOLINIE Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, coll. « Usuels de poche », Le Livre de poche, 1997.

- MOLINO Jean - TAMINE Joëlle, *Introduction à l'analyse de la poésie*, I - Vers et figures, 1^{ère} éd. 1982, coll. « Linguistique nouvelle », P.U.F., 1992.
- MONTCHAL Jacques, « Quand la lumière insiste », *Insistance*, 2007/1 n° 3, p. 285.
- MORACHE Marie-Andrée, « L'objet lumineux dans l'œuvre de Nathalie Sarraute », *Figures de la psychanalyse*, 2009/2 n° 18, p. 154.
- NANCY Jean-Luc, « Rives, bords, limites (de la singularité) », *Arches*, n° 3, site www.arches.ro/revue
- NICOL Françoise, « Pierre Reverdy et Georges Braque ou la poétique de l'émotion », communication prononcée lors de l'exposition « Pierre Reverdy – Ecriture et peinture », 10-12 décembre 2004, Centre Joë Bousquet, Carcassonne, Site <http://francoisenicol.wordpress.com/bibliographie/articles-en-ligne/149-2/>
- NIKLAS-SALMINEN Aïno, *La Lexicologie*, coll. « Cursus », Armand Colin, 1997.
- NOËL Bernard, *Journal du regard*, P.O.L., 1988.
- NYCKEES Vincent, *La Sémantique*, Coll. « sujets », Belin, 1998.
- PAUL-LEVY Françoise et SEGAUD Marion, *Anthropologie de l'espace*, coll. « Alors » n° 1, Editions du Centre Pompidou, 1983.
- PIAGET Jean et INHELDER Bärbel, *La Psychologie de l'enfant*, coll. « Que sais-je ? », P.U.F., 1966.
- PINSON Jean-Claude, « Structure de la poésie contemporaine », *Poétiques et poésies contemporaines*, Le Temps qu'il fait, 2002, p. 43-67.
- PINSON Jean-Claude, *Habiter en poète, essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, 1995.
- PRÉVOT Anne-Marie, *Dire sans nommer : Etude stylistique de la périphrase chez Marguerite Yourcenar*, L'Harmattan, 2002.
- QIN Haiying, « Le vent, le souffle, le chant — quelques éléments d'information pour un "rythme chinois" des Odes », in Philippe Postel (sous dir.), *Segalen : le rythme et le souffle*, actes du colloque de décembre 2000 de l'université de Nantes, coll. « Horizons comparatistes », Nantes, éditions Plein feux, 2002.
- RABATÉ Dominique (sous dir.), *Figures du sujet lyrique* [1^{ère} éd. : 1996], P.U.F., coll. « Perspectives littéraires », 2001
- RABATÉ Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, coll. « Les Essais », José Corti, 2004.
- REVERSEAU Anne, « Métamorphoses du regard poétique : réponses de la poésie descriptive à l'époque moderniste », Journée d'études Paris III : « Le regard », 9 juin 2008.
- RICCEUR Paul, *La Métaphore vive*, Points Seuil, 1975.
- RICCEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Seuil, 1990.
- RIEGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe et RIOUL René, *Grammaire méthodique du français* [1^{ère} éd. 1994], coll. « Linguistique nouvelle », P.U.F., 1997.
- RILKE Rainer Maria, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* [1^{ère} éd. 1929], Points Seuil, 1966.
- RIMBAUD Arthur, *Œuvres complètes*, éd. A. Adam, Gallimard, coll. « Pléiade » n° 68, 1972.
- ROUBAUD Jacques, *La Vieillesse d'Alexandre*, Maspero, 1978. Rééd. Paris, Ivrea, 2000.

- SAINT-POL ROUX, *La Rose et les épines du chemin et autres textes*, édition de Jacques Goorma, Gallimard, coll. « Poésie ».
- SAMI-ALI, *L'Espace imaginaire*, coll. « Tel », Gallimard, 1974, p. 15.
- SARTRE Jean-Paul, « Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : l'intentionnalité », *Situations I*, Gallimard, 1947, p. 34.
- SARTRE Jean-Paul, *L'Imaginaire* [1^{ère} éd. : 1940], coll. « Folio Essais, n° 47 », Gallimard, 1986.
- SEGALEN Victor, *Odes suivies de Thibet*, présentation d'Henry Bouillier, Gallimard, coll. « Poésie », 1986.
- TADIE Jean-Yves, *La Critique littéraire au XX^{ème} siècle*, Coll. « Agora », Pocket, 1987.
- VADROT Philippe, « La neige dans tous ses états : un métissage d'imaginaires de la glisse et de la forme », *Ethnographiques*, n° 10, juin 2006.
- VILLON François, *Poésies complètes*, éd. Claude Thiry, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1991.
- WAGGAMAN B., « Art abstrait pictural et poétique dans les fenêtres de Delaunay et d'Apollinaire », *Revue de Littérature comparée*, 1995, juillet-septembre, n° 3, p. 287-295.
- WEILL Alex et TERRE François, *Droit civil*, tome II, 5^{ème} éd., Précis Dalloz, 1983.
- WINSPUR Steven, *La poésie du lieu : Segalen, Thoreau, Guillevic, Ponge*, série « Chiasma 20 », Rodopi, Amsterdam, automne 2006.
- ZUMTHOR Paul, *La Mesure du monde*, coll. « Poétique », Seuil, 1993.
- Anthologie de la poésie française, tome II (XVIII^{ème} siècle, XIX^{ème} siècle et XX^{ème} siècle)*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2000.
- Cubisme et littérature*, revue *Europe*, n° 638/639, juin-juillet 1982.
- Écrire et décrire le lieu*, textes réunis et présentés par Jacques Lajarrige, coll. « Ecriture poétique moderne », Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2, 1993.
- Espace et poésie, Rencontres sur la poésie moderne*. Actes du colloque des 13, 14 et 15 juin 1984 (Paris), Presses de l'E.N.S., 1987.
- Espaces en représentation*, édité sous la direction de Bruno Duborgel, Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, Université de Saint-Etienne, 1982.
- Imaginaires du vent*. Actes du colloque international organisé par le Centre de Recherches sur l'Imaginaire, Université Stendhal (Grenoble 3), sous la direction de Michel Viegnès, Paris, Imago, 2003.
- L'Espace du rêve*, publié sous la direction de J.B. Pontalis, Gallimard, coll. « Folio Essais », n° 383, 1972.
- L'Esprit des voix, études sur la fonction vocale* (sous la direction de J.M. Alby, C. Alès, P. Sansoy), Grenoble, La Pensée sauvage, coll. « Corps et psychisme », 1990.
- L'Irressemblance. Poésie et autobiographie*, textes réunis et présentés par Michel Braud et Valéry Hugotte, *Modernités* n° 24, Presses universitaires de Bordeaux, 2007.
- La voix : actes du colloque d'Ivry du 23 janvier 1988 organisé par le C.M.P.P municipal*, publiés sous la direction de René Lew et François Sauvagnat, Paris, La Lysimaque, 1989.

Imaginaires du vent. Actes du colloque international organisé par le Centre de Recherches sur l'Imaginaire, Université Stendhal (Grenoble 3), sous la direction de Michel Viegnès, Paris, Imago, 2003.

L'Espace du rêve, publié sous la direction de J.B. Pontalis, Gallimard, coll. « Folio Essais », n° 383, 1972.

L'Esprit des voix, études sur la fonction vocale (sous la direction de J.M. Alby, C. Alès, P. Sansoy), Grenoble, La Pensée sauvage, coll. « Corps et psychisme », 1990.

L'Irressemblance. Poésie et autobiographie, textes réunis et présentés par Michel Braud et Valéry Hugotte, *Modernités* n° 24, Presses universitaires de Bordeaux, 2007.

La voix : actes du colloque d'Ivry du 23 janvier 1988 organisé par le C.M.P.P municipal, publiés sous la direction de René Lew et François Sauvagnat, Paris, La Lysimaque, 1989.

Le Désert, Actes du colloque international de Dijon des 3, 4 et 5 avril 2000, textes publiés sous la direction de Jean Ferrari et Jacques Poirier, coll. « Figures », *Cahiers du Centre de Recherches sur l'image, le symbole et le mythe*, n° 25, Editions Universitaires de Dijon, 2002.

Le Moi et l'espace : autobiographie et autofiction dans les littératures d'Espagne et d'Amérique latine. Actes du colloque international des 26, 27 et 28 septembre 2002 (dir : Jacques Soubeyroux), coll. « Cahiers du groupe de recherches ibériques et ibéro-américaines de l'Université Jean Monnet », Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2003.

Le Sujet lyrique en question, textes réunis et présentés par Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé, *Modernités* n° 8, Presses universitaires de Bordeaux, 1996.

Les Liquides du corps, Champ psychosomatique n° 1, mars 1995, Grenoble, La Pensée sauvage, 1995.

Les Voix du Sang, « Convergences » n° 4, actes du colloque des 10 et 11 octobre 1986 à la Faculté des Lettres de Pau, Centre de Recherches « Médiatisation et systèmes de représentation », Université de Pau et des Pays de l'Adour, cahiers de l'université n° 12, 1987.

Lieux propices. L'énonciation des lieux, le lieu de l'énonciation dans les contextes interculturels, sous la direction de Adélaïde Russo et Simon Harel, Centre d'études françaises et francophones, Presses de l'Université Laval, coll. « Intercultures », 2005.

Lire l'espace, édité par Jean-Jacques Wunenburger et Jacques Poirier, Bruxelles, Ousia, coll. « Recueil » n° 6, 1996.

Lire le paysage, lire les paysages, Actes du colloque des 24 et 25 novembre 1983, Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, Université de Saint-Etienne, 1984.

Littérature et espace. Actes du XXX^{ème} congrès de la Société française de littérature générale et comparée, Limoges, 20-22 septembre 2001. Presses universitaires de Limoges, 2003.

Penser la voix (chant, communication, linguistique clinique, littérature, musique, peinture, psychanalyse, théâtre), textes réunis et présentés par Gérard Dessons, *La Licorne*, n° 41, Poitiers, 1997.

Poétique des lieux, Études rassemblées par Pascale Auraix-Jonchière et Alain Montandon, Cahiers de recherche du Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2, 2004.

Surface et intériorité, textes réunis et présentés par Jean-Louis Cabanès, *Modernités* n° 12, Presses universitaires de Bordeaux, 1998.

Voix, traces, avènement : l'écriture et son sujet, colloque de Cerisy-la-Salle du 2-5 octobre 1997, actes publiés sous la direction d'Alain Goulet, avec la collaboration de Paul Gifford,

Centre de recherche «Texte, histoire, langages» de l'université de Caen, Presses Universitaires de Caen, 1999.