Pierre Reverdy, *Les Ardoises du toit* (Paris, Paul Birault, 1918), exemplaire corrigé par l'auteur

Rudolf Mahrer et Christophe Imperiali

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/genesis/1783>

DOI : 10.4000/genesis.1783

ISSN : 2268-1590

Éditeur :

Presses universitaires de Paris Sorbonne (PUPS), Société internationale de génétique artistique littéraire et scientifique (SIGALES)

Édition imprimée

Date de publication : 9 mai 2017

Pagination : 165-180

ISBN : 979-1023-105636

ISSN : 1167-5101

Référence électronique

Rudolf Mahrer et Christophe Imperiali, « Pierre Reverdy, *Les Ardoises du toit* (Paris, Paul Birault, 1918), exemplaire corrigé par l'auteur », *Genesis* [En ligne], 44 | 2017, mis en ligne le 18 mai 2018, consulté le 17 mars 2023. URL : <http://journals.openedition.org/genesis/1783> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/genesis.1783>

« “Pourquoi fais-tu ça ?”... “Et si tu faisais autrement !” »

Pierre Reverdy, *Les Ardoises du toit* (Paris, Paul Birault, 1918),
exemplaire corrigé par l’auteur

Présenté par Christophe Imperiali et Rudolf Mahrer

C’est par ces mots que Pierre Reverdy taraudait son ami Gino Severini tandis qu’il l’observait peindre¹. Ce penchant réflexif, qu’il appelait *esthétique* plutôt que *théorie*, Reverdy n’y a pas seulement donné cours dans ses importantes contributions à l’histoire de l’art de son temps : sa propre écriture en porte la trace. C’est du moins ce que jugera le lecteur de cet exemplaire de l’édition originale des *Ardoises du toit* corrigé par le poète et que conservent les archives de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet². On y observe en effet un trajet qui semble, pour certains textes au moins, annihiler si bien ce que l’on considère comme la manière propre du poète qu’on en vient à se demander à quel titre il s’agit encore des mêmes poèmes et de cette même manière. Le vertige de la totale virtualité, caractéristique des premiers moments de l’avant-texte – où l’on peut faire « ça » ou faire « autrement » –, Reverdy l’éprouve et l’exploite encore « après le texte ».

Datation

À quelle période convient-il de situer la campagne de réécritures dont l’exemplaire d’auteur des *Ardoises du toit* garde témoignage ? Le *terminus a quo* est évidemment donné par la date du support : l’édition originale, fabriquée à Paris par Paul Birault en une centaine d’exemplaires, a paru le 15 mars 1918. Quant au *terminus ad quem*, il est à placer en 1924. On remarque en effet des croix, au crayon gris ou bleu, dans le haut de certaines pages de l’exemplaire corrigé : elles signalent les poèmes sélectionnés pour la publication, aux éditions de la NRF, des *Épaves du ciel*, en juin 1924. Le volume réunit deux cent quatre-vingt-deux poèmes tirés des premiers recueils de Reverdy. Il se révèle étonnamment sélectif à l’endroit de deux d’entre eux : *Les Ardoises du toit* justement, dont ne sont repris que quarante-cinq des

quatre-vingt-un poèmes originaux, et *La Guitare endormie* (Paris, Paul Birault, 1919), dont ne figurent que cinq textes sur trente-huit. Pourquoi un tel écrémage ? Sans doute parce qu’en 1924, il est déjà prévu qu’un autre recueil de Reverdy rejoigne la série « Une œuvre, un portrait » des Éditions de la NRF. Il s’agit d’*Écumes de la mer* (1925) : le portrait est de Picasso et l’œuvre se compose précisément de soixante-six pièces des *Ardoises du toit* et de *La Guitare endormie* écartées des *Épaves du ciel*. Le procédé évite ainsi de rééditer une partie des mêmes textes à une année d’intervalle³ (voir tableau 1).

Les réécritures observables sur l’édition originale des *Ardoises du toit* datent ainsi manifestement d’une même campagne de réécritures préparant, entre 1920 et 1924, *Les Épaves du ciel* et *Écumes de la mer*. Cette préparation est complète : le dernier état textuel porté par l’exemplaire corrigé coïncide avec celui des deux éditions de 1924 et de 1925. C’est pourquoi il nous est possible de donner, en dessous des poèmes crayonnés de l’édition originale, les pages correspondantes des *Épaves du ciel* ou des *Écumes*

1. Du moins est-ce ainsi que le peintre se rappelle les débuts de son amitié avec Reverdy dans *Pierre Reverdy, 1889-1960*, Paris, Mercure de France, 1962 (cité par Étienne-Alain Hubert, « Introduction », *Pierre Reverdy, Œuvres complètes*, t. I, Paris, Flammarion, 2010, p. XVII).

2. Remercions ici la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet pour son accueil éclairé et François Chapon, président du Comité Reverdy, pour nous avoir accordé le droit de la consultation puis celui de la reproduction partielle du document que nous présentons ici.

3. L’exemplaire corrigé de *La Guitare endormie* est également conservé à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet. À propos de ces quelques éléments exogénétiques, voir la notice de *Plupart du temps* par Étienne-Alain Hubert dans *Pierre Reverdy, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1279-1286. Nous remercions ici Olivier Gallet qui nous a permis de préciser notre situation succincte du document – toute approximation restant nôtre.

	Édition originale (1918)*	dans <i>Les Épaves du ciel</i> (1924)	dans <i>Écumes de la mer</i> (1925)	dans <i>Plupart du temps</i> (1945)
Visite	[38g]		p. 27	p. 223
Manchette	[38d]			
Couvre-feu	[39g]	p. 100		p. 224
Entre deux mondes	[39d]		p. 28	p. 225
Campagne	[41d]	p. 134		p. 228
Patience	[42g]		p. 30-31	p. 229
Visage	[42d]		p. 32	p. 230
Course	[44g]		p. 35	p. 233
Étape	[44d]		p. 36-37	p. 234
Écran	[45g]	p. 104		p. 235
Et là	[45d]	p. 116		p. 236

(*) Édition non paginée ; dans l'exemplaire corrigé, une foliotation est portée au crayon gris en haut à gauche de chaque double page. Nous nous y référons en précisant si le poème se situe à gauche ou à droite de la double page.

Tableau 1 : Les poèmes présentés ici, d'une édition à l'autre des *Ardoises du toit*

de la mer en guise de transcription linéaire – bien que drôlement linéarisée.

Vingt ans après, *Plupart du temps. Poèmes 1915-1922* regroupera, dans sa section intitulée « Les Ardoises du toit », les poèmes du recueil original de 1918, à l'exception de « Manchette », déjà exclu des deux éditions intermédiaires. La comparaison des versions publiées dans *Plupart du temps* avec celles des éditions antérieures de 1924 et 1925 ne fait pas apparaître de variations « segmentales ». L'auteur n'a plus modifié la lettre de ses poèmes. On observe en revanche, sur le plan « suprasegmental », celui de la topographie des textes, de légères mais fréquentes modifications. À cet égard, « Visage » fait figure d'exception (p. 174).

Créer selon l'objet ou la poïétique du texte à trous

Ce qui ne laisse pas de frapper l'attention, en particulier lorsque l'on considère les six collages qui parsèment l'exemplaire d'auteur, c'est la manière dont l'écrivain « ruse » (comme dit Michel Jeanneret, cité p. 23) pour transformer l'espace du livre, lieu du texte, en espace de l'invention. Reverdy pense *avec* ou *selon* la matérialité qui s'offre à lui dans cette phase particulière de la création. Prenons « Couvre-feu » ou « Visage » (p. 171 et p. 174) ; ils présentent de nombreux ajouts sans aucun becquet d'insertion : le blanc de l'édition originale – auquel étaient confiées les relations entre groupes, ou la modulation du sens d'un constituant isolé sur la page – accueille l'ajout (d'un verbe, d'un adverbe

ou d'un syntagme à fonction circonstancielle), explicitant notamment la relation ou la modulation. Dans l'exemplaire corrigé, l'espace de la signification est devenu espace de la création, selon un déroutant geste d'écriture qui revient à compléter un texte à trous.

Les Ardoises du toit de 1918 dans leur contexte esthétique

En 1918, *Les Ardoises du toit* paraissent ornées de deux dessins de Braque. La même année, les *Calligrammes* sont assortis d'un portrait d'Apollinaire par Picasso et, l'année suivante, les *Dix-neuf poèmes élastiques* de Cendrars seront accompagnés d'un portrait de l'auteur par Modigliani. La modernité poétique se tourne résolument vers les arts plastiques. En plus d'être illustrés par les peintres les plus en vue, ces trois recueils sont aussi remarquables par les innovations typographiques qu'ils mettent en œuvre. La proposition de Reverdy, dans ce contexte, est pourtant originale et singulière, comme il le relève lui-même en 1919 dans *Self defence* :

Tandis que d'autres pratiquaient des dispositions typographiques dont les formes plastiques introduisaient en littérature un élément étranger, apportant d'ailleurs une difficulté de lecture déplorable, je me créais une disposition dont la raison d'être purement littéraire était la nouveauté des rythmes, une indication plus claire pour la lecture, enfin une ponctuation nouvelle, l'ancienne ayant peu à peu disparu par inutilité de

mes poèmes. Cette disposition répondait en même temps au besoin de remplir par l'ensemble nouveau la page qui choquait l'œil depuis que les poèmes en vers libres en avaient fait un cadre asymétriquement rempli⁴.

À la fin de 1919, Reverdy paraît ainsi bien convaincu de la pertinence du dispositif qu'il a inauguré. Aujourd'hui encore, d'ailleurs, la critique reverdyenne est à peu près unanime à considérer la typographie des *Ardoises* comme l'une des grandes trouvailles du poète, et la marque la plus originale de son style propre.

Et pourtant, l'adhésion de Reverdy à ce type de dispositifs sera de courte durée. Bien plus tard, il exprimera ainsi à son ami François Chapon la raison qui l'avait conduit à retoucher ses poèmes de la fin des années dix : « Je m'étais aperçu à temps que presque toute la substance restait en moi, par excès de pudeur, et que j'aboutissais au dessèchement⁵. » Face à un tel constat, le poète aurait alors décidé de mettre « un peu de chair sur le squelette⁶ » que constituaient ses textes anciens. En 1924, il décrit le travail dont témoigne notamment notre exemplaire corrigé : « je n'ai eu ces dernières années qu'un certain plaisir au milieu de beaucoup de déboires intellectuels, c'est de pouvoir *rectifier* la plupart des poèmes des *Ardoises du toit* et de *La Guitare endormie*. Je ne peux juger avec certitude que je les ai améliorés, mais j'ai obtenu ainsi qu'ils me dégoûtent moins pour le moment⁷. »

Que reste-t-il des *Ardoises* de 1918 ?

Ces citations sont importantes pour appréhender le travail de Reverdy sur les *Ardoises*. Elles indiquent tout à la fois un changement d'esthétique très net entre 1919 et 1924, mais aussi, de façon surprenante, un désir de « *rectifier* » des textes antérieurs pour leur donner une seconde vie. En général, quand un poète est « dégoûté » par ses poèmes anciens, il en écrit de nouveaux, et le changement d'esthétique est perceptible à la comparaison de deux recueils distincts. Pourquoi donc Reverdy juge-t-il bon de revenir sur ses poèmes de 1918 ? Et pourquoi considère-t-il ce travail comme la seule satisfaction de ces années ?

Ces questions en engagent une autre, que la nature du travail pratiqué sur ces poèmes force à se poser : dans quelle mesure les poèmes retouchés restent-ils *les mêmes*

poèmes que ceux qu'ils étaient précédemment ? Dans *Plupart du temps*, en 1945, Reverdy indique pour la partie « Les Ardoises du toit » la date de 1918. Mais que reste-t-il dans *Plupart du temps* des textes de 1918 ? Il reste les titres : si l'on excepte le poème supprimé (« Manchette ») et un titre modifié (« Heure d'été » qui devient « Montre »), la table des matières des deux recueils est exactement identique⁸. Il paraît donc logique, sur cette base, d'estimer qu'il s'agit bien d'un seul et même recueil et que les modifications apportées aux poèmes sont de l'ordre de la variation du même et non de la transformation en autre chose.

Pourtant, lorsqu'on se penche de plus près sur ces modifications, on ne peut que se demander où réside foncièrement cette supposée identité. Cette question se pose plus ou moins impérieusement selon les poèmes : pour un quart d'entre eux environ, qui sont repris sans modification⁹, elle ne se pose pas. Mais pour la plupart des poèmes, les modifications sont non seulement conséquentes, mais surtout réparties de façon étonnamment généreuse sur l'ensemble des paramètres de l'écriture poétique.

Chemins de la réécriture : l'exemple de « Campagne »

Pour prendre la mesure de ces variations, regardons de plus près le cas de « Campagne » (p. 172-173). Ce poème est particulièrement intéressant d'un point de vue génétique parce qu'aux retouches apportées sur l'original s'ajoute un papillon lui-même raturé et corrigé. Mais la nature et l'ampleur des modifications apportées n'en fait pas un cas exceptionnel : un grand nombre d'autres poèmes permettraient d'observer les mêmes phénomènes.

4. *Self defence*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 530-531.

5. Cité dans Étienne-Alain Hubert, « Introduction », op. cit., p. XXVIII.

6. *Idem*.

7. « Fragments incorporés à "Pierre Reverdy m'a dit" de Benjamin Péret », dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 595-596.

8. Signalons, à ce propos, une erreur dans la reproduction en facsimilé de l'édition des *Œuvres complètes* chez Flammarion : « Projets » a été omis, et « La Saison dernière » remonté de deux rangs dans l'ordre des poèmes.

9. C'est le cas de vingt-deux poèmes, dont le matériau lexical ne change pas. Pour deux d'entre eux, quelques modifications typographiques interviennent, mais vingt demeurent aussi inchangés sur ce plan.

Sur le plan du matériau verbal, on constate que sur les cent quatorze mots que compte la version définitive¹⁰, seuls cinquante-cinq sont empruntés au poème de 1918, qui en comptait soixante-dix-neuf. Autrement dit, Reverdy réemploie 70 % des mots du poème initial, qui forment 48 % du poème final. Plus de la moitié des mots sont donc nouveaux dans cette nouvelle « Campagne », conformément à une tendance générale qui consiste à reprendre une partie du texte antérieur et à l'étoffer. Reverdy, on l'a vu, parlait de mettre de la chair sur un squelette : certaines pages du livre corrigé illustrent cette métaphore, avec le texte imprimé chargé d'insertions au crayon de toutes parts. Mais pourquoi ces ajouts ? De quelle « chair » s'agit-il ? On identifiera aisément deux types d'ajouts, situés sur deux plans distincts : la syntaxe et la métrique.

Du côté de la syntaxe s'observe une tendance très nette à l'explicitation et au liage de ce qui restait flottant dans les textes de 1918. Les exemples sont si nombreux et si patents qu'il n'est pas utile d'insister ; disons simplement que ces retouches rompent avec ce que Reverdy présentait lui-même, en 1918-1919, comme un renouvellement de la syntaxe, par lequel la disposition typographique suppléait partiellement aux liens grammaticaux¹¹. En développant les liens syntaxiques et en explicitant les articulations logiques de son texte, Reverdy revient assurément à une écriture plus traditionnelle que celle qui caractérisait ses poèmes de 1918.

C'est la même impression d'un retour à quelque chose de plus classique qui se dégage des ajouts motivés par la métrique. Dans « Campagne », en 1918, on trouve des vers de neuf quantités syllabiques différentes, allant de deux à douze syllabes ; la moitié d'entre eux sont impairs et la majorité (14/18) inférieurs à huit syllabes. Dans la version retouchée, on ne retrouve plus que deux mètres : l'octosyllabe¹² et l'alexandrin ; plus de vers bref ni de vers impair ; tous les vers inférieurs à huit syllabes ont été allongés pour atteindre cette mesure, qui devient très largement dominante dans l'ensemble des poèmes retouchés. Il faut ajouter que le nombre de rimes augmente également et que leur disposition devient plus prévisible : dans la version finale, seize vers sur dix-sept riment, et si l'on retranche le seul vers isolé (v. 13 avec « maison »), on obtient structurellement quatre quatrains à rimes croisées.

En nous penchant sur les ajouts manuscrits, on voit tout de suite à quel point la double recherche du huit et de la rime

oriente les retouches des premiers vers : dans la première version du poème, « incline » ne rime avec aucune autre fin de vers. En ajoutant « à la lumière », Reverdy obtient un octosyllabe tout en ajoutant un élément qui rime avec « derrière » et « poussière » – deux termes autour desquels il tâtonne manifestement, puisque tous deux sont barrés dans le texte de départ, mais réintroduits ailleurs¹³. Quoi qu'il en soit, on voit bien ici à l'œuvre le procédé qui consiste à remplir les blancs du texte pour combler la mesure de l'octosyllabe, que ce soit à gauche (v. 3) ou à droite (v. 1-2).

Le fond/la forme

Dans cette opération de comblement, il arrive bien souvent que les préoccupations syntaxiques ou métriques prennent le pas sur le contenu. Rien d'étonnant, certes, à ce que l'anecdote ne soit pas centrale chez un poète qui ne cesse d'affirmer que la poésie ne doit pas imiter le monde mais créer un événement, qu'elle doit *présenter* plutôt que *représenter*¹⁴. En comparant les versions, on est pourtant souvent surpris des changements très marqués dans la nature de l'événement *présenté*. Citons à titre d'exemple le début de « Visage » (p. 174) : de « Il sait d'où tu viens » à « Il sait à peine d'où tu viens », on passe de cinq à huit syllabes... et on dit presque le contraire ! Puis, au vers suivant, le remplacement de « Une ride le marque » par

10. C'est-à-dire celle de *Plupart du temps*, mais aussi celle des *Épaves du ciel*, car, comme c'est presque toujours le cas, le matériau verbal ne subit aucune retouche entre le recueil de 1924 et celui de 1945.

11. Voir par exemple l'article « Syntaxe » que Reverdy livre à *Nord-Sud* en avril 1918, dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 500-501. On peut établir un lien entre cette refonte de la syntaxe et ce que Reverdy admirait vivement chez ses amis les peintres cubistes : un renouvellement du regard impliqué par un agencement des objets susceptible de faire surgir en chacun d'eux ce qu'il a de constant, en dehors de tout ancrage anecdotique, et de faire surgir de leur rencontre, pour le spectateur, des rapports neufs (voir *ibid.*, p. 457-461 ou p. 547-549).

12. L'apocope sur « roues » (v. 8) ne pose plus problème en 1918, et il semble que « il (n') y a » (v. 14) compte toujours deux syllabes chez Reverdy.

13. « qui bout derrière » est ajouté temporairement au vers 3, mais abandonné sur le papillon (et dans la version définitive), tandis que « sous la poussière » est finalement retenu après avoir, semble-t-il, subi un coup de gomme sur la page corrigée au crayon.

« Malgré la ride qui te marque » porte la ride à changer de visage, et toute l'organisation actancielle de ce microrécit s'en trouve chamboulée. Le cas n'est pas exceptionnel, et il semble bien que le renforcement des liens syntaxiques ne soit pas simplement un moyen de dévoiler quelque chose de préexistant et d'inaltérable, qu'on n'apercevait pas assez dans la première version (par excès de pudeur, suggérerait Reverdy). Les déploiements syntaxique et métrique entraînent parfois des modifications nettes de la substance événementielle même, qui peut donc difficilement s'entendre comme l'élément fixe autour duquel se déploieraient les variations formelles.

À ce stade, la nature de l'invariant demeure mystérieuse. S'il y a bel et bien quelque chose qui fonde l'identité de ces textes, des raisons qui invitent à les considérer comme des versions d'un même poème, ce noyau d'identité ne réside donc ni dans le monde construit, ni dans la syntaxe, ni dans la métrique.

Il n'est pas non plus (et c'est peut-être encore plus surprenant) dans le dispositif typographique. Notre poème « Campagne », dans sa première version, se déployait sur six niveaux d'alignement à partir de la marge de gauche. Il correspondait, comme l'ensemble des poèmes de cette édition originale, à l'idée de doter la page d'un rythme pour l'œil, comme Reverdy l'indiquait dans *Self defence*. Or dans la version définitive, tout est purement et simplement ferré à gauche. Rien ne subsiste de la disposition initiale, dont il faut conclure qu'au moment de la réécriture, elle apparaissait à Reverdy comme inutile ou superflue. Si cet alignement généralisé à la marge de gauche est relativement fréquent dans le recueil, il ne constitue pourtant pas une norme : la plupart des poèmes des *Ardoises* conservent un certain nombre de décrochements en débuts de vers, mais la quantité de ceux-ci a très nettement diminué par rapport à l'édition de 1918.

Mais le plus surprenant, au vu de l'exemplaire annoté par Reverdy, c'est l'absence totale de marquage explicite de la disposition spatiale des vers sur la page. Ce Reverdy, correcteur professionnel – ce Reverdy qui avait, avec sa femme Henriette, soigné attentivement la réalisation typographique de l'édition originale des *Ardoises* – le voilà qui révisé ses poèmes sans accorder la moindre valeur spatiale à son geste de réécriture : à aucun moment, la position du trait sur la page ne semble valoir pour une instruction concernant sa position dans l'édition à venir.

Faudrait-il en conclure que la mise en page de l'édition originale n'était qu'une coquetterie, ou en tout cas un élément accessoire, secondaire ? On peine à croire par exemple que les premiers vers de « Manchette » (p. 170) aient pu être rédigés sans l'idée conjointe de leur disposition. Mise en texte et mise en page semblaient, ici au moins, indissociables¹⁵. Quoi qu'il en soit des étapes antérieures, au stade de la genèse post-éditoriale du texte, la mise en espace et la mise en mots sont des processus dissociés. Sur le livre corrigé, aucune instruction topographique n'accompagne la textualisation. Par exemple, les corrections au crayon de « Visage » apparaissent là où la place le permet, sans qu'on puisse en inférer précisément la position que devront occuper les vers dans la prochaine édition. Cette position a dû être fixée plus tard, sur épreuves peut-être.

De sa première manière, Reverdy ne s'est pas seulement éloigné dès les années vingt, il l'a partiellement éliminée après coup des recueils qui la représentaient le mieux. *Les Ardoises du toit* est-il encore un texte de 1918, comme l'annoncent la page de titre et la table des matières des *Épaves du ciel* et de *Plupart du temps* ? On répondra à cette question en disant que si l'objet graphique, le livre, a une date de publication, l'énonciation écrite combine les âges et les sujets successifs de son élaboration.

Une analyse de détail reste à entreprendre, mais il y a lieu de penser que le document qu'on lira ici témoigne d'un parcours étonnant où la poétique d'une œuvre, telle qu'elle a été reconnue et célébrée par la critique, n'est pas située à la fin de son élaboration¹⁶, mais à une étape antérieure. C'est l'esthétique d'une étape antérieure, mais publique, celle de la première publication du recueil, qui a fait date et histoire.

14. Reverdy l'exprime notamment dans une note qu'il publie dans *Nord-Sud* à propos des *Ardoises du toit*. Sous le pseudonyme de S. Laforêt, il écrit : « Chaque poème est ici un fait poétique *présenté* au lieu d'être une anecdote *représentée*. L'art de M. Reverdy est un art simple de *présentation*, de création – qui n'existait pas avant lui » (*Œuvres complètes*, op. cit., p. 505).

15. Plus précisément dit, la *structuration segmentale* (morphosyntaxique) semble fortement dépendante de la *structuration topographique* (fait de ponctuation et de disposition), ces deux ordres de signifiante intégrant toujours et partout l'énonciation écrite.

16. Comme dans l'exemple archétypique de l'évolution du premier conte d'Andersen au bout de laquelle celui-ci a trouvé sa formule générique (voir Cyrille François ici même, p. 65).

Visite' (crayon sur l'édition, ci-contre)

Les bateaux s'étagaient dans le tableau du fond
 Les hommes qui jouaient aux cartes
 Les rideaux immobiles
 Et les mots qui s'en vont
 Devant eux [l]a fumée s'écarte
 Un livre a refermé ses portes
 La prison des pensées où la mienne était morte
 Toutes les bouches qui riront
 Gagneront la fenêtre et l'air [s]ur le balcon
 Les vitres d'en face pâlisent

Visite'' (mise au net à l'encre noire, ci-dessous)

Les bateaux s'étagaient dans le tableau du fond
 Où les hommes jouaient aux cartes
 Les mots les plus légers montent jusqu'au plafond
 Devant eux la fumée s'écarte
 Les autres battent des ailes dans les plis des rideaux
 L'ennui de la soirée pèse sur les cerveaux
 Un livre a refermé ses portes
 La prison des pensées où la mienne était morte
 Toutes les bouches qui riront
 Gagneront la fenêtre et l'air sur le balcon
 Les vitres d'en face pâlisent

À droite, le seul poème définitivement supprimé de l'édition originale.
 On mesurera l'écart entre la version originale du poème et le début de sa réécriture qui donnait :
 « Par la ville une voix emporte le nom du journal qui le porte »

La mise au net de « Visite », sur le collage, n'est pas la suite directe de sa révision au crayon ; entre les deux versions du poème, la comparaison textuelle dégage des suppressions, des ajouts et un déplacement dont le document ne porte pas traces.

Écumes de la mer adopte la version définitive de l'originale corrigée.
 Les deux seuls décrochages de vers qui subsistent apparaissent moins comme un choix que comme un vestige de l'édition originale dont la fin n'a pas été réécrite. Le premier de ces décrochages (« Dehors tout l'univers... ») disparaît dans *Plupart du temps*.

«Couvre-Feu» illustre bien les deux tendances qui caractérisent la révision des poèmes pour *Les Épaves du ciel*. La «chair» verbale ajoutée à la version originale du poème construit un référent plus net et circonstancié ; en même temps, les ajouts et les Z alignant les vers en créneau régularisent la métrique. Désormais, onze vers (sur treize) sont octosyllabiques (vs quatre sur quinze dans l'édition originale) et seul un vers inférieur à huit syllabes subsiste («Personne ne parle»), alors que l'édition originale en comptait onze. Cette dernière confiait à l'espace un pouvoir d'organisation et de mise en relation propre ; l'édition de 1924 rabat l'espace graphique presque entièrement sur la structure syllabique du poème.

«Entre deux mondes», qui sera repris dans *Écumes de la mer* (1925), conserve plus de variétés topographiques. *Plupart du temps*, qui reproduira littéralement la version de 1925, ne rabattrait rien de sa variété spatiale, tout en présentant plusieurs légères différences de disposition.

COUVRE-FEU

Un coin au bout du monde où l'on est à l'abri
 Les colonnes du soir se tendent
 Et la porte s'ouvre à la nuit
 Une seule lampe qui veille
 Au fond il y a une merveille
 Des têtes qu'on ne connaît pas
 Au mur des plans qui se ressemblent
 Ma figure plus effacée
 Entre nous deux l'air chaud qui tremble
 Un souvenir détérioré
 Entre les quatre murs qui craquent
 Personne ne parle
 Le feu s'éteint sous la fumée

ENTRE DEUX MONDES

L'ombre danse
 Il n'y a plus rien
 Que le vent qui s'élance
 Le mouvement s'étend du mur
 Et se gonfle
 Il y a des personnages qui naissent
 Pour une minute ou pour l'Eternité
 La nuit seule qui change
 Et moi-même à côté
 Quelqu'un que le remords tracasse
 Sur la route où marque son pas
 On ne voit rien de ce qu'il y a
 Le mur seul fait une grimace
 Un signe de mon cœur s'étend jusqu'à la mer
 Personne d'assez grand pour arrêter la terre
 Et ce mouvement qui nous lasse
 Quand une étoile bleue là-haut tourne à l'envers

28

Transcription des vers 4-11 :

a) sur la page imprimée retouchée, ci-dessus : « La voix monte avec les éclats / du gai refrain dans la voiture / La route court sous la poussière / Vers l'horizon très plat / Qui s'élargit entre deux pans de mur / La roue d'or tourne sous mes yeux / Je suis tout seul près de la meule / Qui détache un dernier rayon ».

b) sur le papillon, ci-dessous : « La voix qui monte est sans éclat / Un gai refrain dans la voiture / Qui file à l'horizon plus plat / Vers les tiges de la Sur les roues d'or dans la verdure / Un pan de mur blanc s'élargit / Sous mes yeux qui tournent la meule / Un dernier rayon s'alourdit s'étourdit / Au Sur le cuivre des roues des tiges molles ».

Le champ s'incline à la lumière
 Au bas du ciel bleu plus serein
 La route court sous la poussière
 Mais le soleil n'y est pour rien
 La voix qui monte est sans éclat
 Un gai refrain dans la voiture
 Qui file à l'horizon plus plat
~~Sur les roues d'or dans la~~ verdure
 Un pan de mur blanc s'élargit
 Sous mes ^{yeux} qui tournent la meule
 Un dernier rayon s'étourdit
 Sur ~~le~~ ^{des} cuivre ~~des~~ tiges molles
 Le jour s'est écrasé derrière la maison
 Il n'y a plus qu'un trou ~~plus~~
 Sous ~~la~~ ^{la} lampe
~~Une aisselle plus tiède encore~~
 Et notre espoir
~~même~~ Qui descend plus vite la rampe
 Un feu ~~neuf~~ ^{neuf} dans la fenêtre allumée
 Dans le soir ^{grand}

CAMPAGNE

Le champ s'incline à la lumière
 Au bas du ciel bleu plus serein
 La route court sous la poussière
 Mais le soleil n'y est pour rien

La voix qui monte est sans éclat
 Un gai refrain dans la voiture
 Qui file à l'horizon plus plat
 Sur les roues d'or dans la verdure
 Un pan de mur blanc s'élargit
 Sous mes yeux qui tournent la meule
 Un dernier rayon s'étourdit
 Sur le cuivre des tiges molles

Le jour s'est écrasé derrière la maison
 Il n'y a plus qu'un trou sous la lampe
 Les soucis écartés et même notre espoir
 Qui descend plus vite la rampe
 Quand la fenêtre allume un feu neuf dans le soir

Pour ce poème, le matériau génétique est particulièrement riche. Les retouches inscrites au crayon forment une première strate du processus de réécriture ; elles occupent vite tout l'espace marginal à disposition, si bien que Reverdy s'interrompt après le vers 11 pour retranscrire le texte sur un papillon séparé. Lors du passage sur ce nouveau support, le poète modifie considérablement son texte, produisant ainsi un nouvel état du texte. Le papillon est retouché à son tour, de plus en plus massivement au fil des vers ; ces retouches constituent une nouvelle strate, elle-même multiple, puisqu'on y observe quelques états transitoires (ainsi, aux deux tiers du feuillet, « dans le », préféré à « au » avant d'être remplacé par « sur le »). Parmi ces variantes abandonnées, relevons un vers supprimé peu avant la fin, qui semble être « Une aisselle plus tiède encore ». Quant au dernier vers, il accrédite l'idée que l'élaboration du poème ne s'achève pas sur le papillon : « Dans le soir » constitue ici un dernier vers, isolé, alors que le texte des *Épaves* s'achève sur un alexandrin qu'aucune des strates considérées ne laissait attendre.

«Visage» présente un exemple frappant d'assagissement formel. Ce poème fait en outre exception dans le corpus considéré ici, du fait que cette standardisation se produit en deux étapes bien distinctes : le texte de 1945 (*Plupart du temps*) est lexicalement et métriquement identique à celui de 1925 (*Écumes de mer*), mais il est très différent sur le plan topographique. On observe ainsi d'abord une régularisation métrique, qui privilégie l'octosyllabe de façon spectaculaire : la version de 1918 n'en présente qu'un seul (pour autant que l'on compte «il y a» comme deux syllabes – voir ci-dessus note 13); dans *Écumes de la mer*, ce chiffre est décuplé. Mais la disposition spatiale est aussi variée d'un côté que de l'autre, avec quatre ou cinq niveaux d'alignement. Il est cependant intéressant de noter que l'agencement des décalages latéraux est tout à fait différent d'une version à l'autre : les vers alignés ne sont plus les mêmes, et les décrochements passent librement de droite à gauche, ou de gauche à droite. À cette diversité peu canalisée, la version de *Plupart du temps* réserve, dans un second temps, un traitement radical : l'alignement généralisé à la marge de gauche.

Face à la gradation marquée qui caractérise «Visage», «Patience» propose un cas beaucoup plus modeste : les décrochements sont un peu différents d'une version à l'autre, mais le dispositif spatial d'ensemble demeure. Qu'est-ce qui pouvait laisser prévoir que «Visage» perdrait dans l'édition définitive les subtilités topographiques que «Patience» conserverait dans une large mesure ?

Contrairement à ce qui se passe pour « Visite », le texte du papillon collé sur « Course » est une stricte mise au net de la réécriture du poème au crayon. On y observe une seule rature (« objet » → « yeux », vers 10), cherchant la répétition (des « yeux », dans un face à face) et évitant un vers impair qui répugne au Reverdy du début des années 1920. Si la mise au net à la plume semble d'abord motivée par la quantité des interventions au crayon, elle est aussi l'occasion de débarrasser le texte de toute variation topographique : le poème passé par la plume est ferré à gauche. Sa réédition dans *Écumes de la mer* puis dans *Plupart du temps* entérine cette disposition.

« Étape », qui n'a pas connu de mise au net à la plume en 1918, conserve, dans l'édition de 1925, quelques-uns de ses « crâneaux » d'origine, bien que rapetissés ou comblés par des mots insérés.

Les vers ajoutés à la fin sont même alignés sur le dernier vers de l'édition originale (il est difficile de l'apprécier dans l'édition de 1925, mais cela est manifeste dans celle de 1945).

É C U M E S

ETAPE

Le cavalier mourant levait pourtant sa tête
 Les étoiles le fusillaient
 La haie du rêve noir est encore trop épaisse
 Nous ne sortirons pas du sort des prisonniers
 Mais on peut voir déjà ce qui se passe
 Dans les maisons ou sur les toits
 Et l'immense bloc où s'entassent
 Même les hommes qui sont là
 Les animaux suivent en tas
 La route aux vagues de poussière
 Le fleuve où les reflets se noient
 Et les souvenirs qui se meuvent
 Dans l'univers refait qui tourne devant toi
 Dans une minute rapide
 L'arbre d'en face s'est brisé
 Le talus grimpe sur la rive
 Tout le monde s'est incliné
 Il faut aller plus lentement

D E L A M E R

A cause des plans qui se croisent
 A cause des enterrements
 Et des réveils qui nous déçoivent
 Sous les larmes du firmament

Comme on l'a vu, le livre corrigé constitue l'ultime moment de l'élaboration du texte des *Ardoises du toit*. Cette observation est vraie en ce qui concerne la facture verbale des poèmes ; en revanche, leur dimension topographique reste encore souvent à préciser. L'absence d'instructions concernant la disposition des vers frappe, en effet, à la lecture des pages de ce livre redevenu brouillon. Par exemple, dans « Et là », pourquoi le vers 5 (« Maintenant la tête a tout pris ») n'a-t-il pas été ferré à gauche dans *Les Épaves du ciel*, alors que le vers 12 (« Et pour revivre d'anciens jours ») l'a été ? Ou pour prendre un cas plus frappant, *quid* de la ligne blanche qui apparaît dans l'édition de 1924 après le huitième vers d'« Écran » et le cinquième d'« Et là », ou encore, dans ce dernier poème, du léger retrait des vers 1 et 10 ? L'exemplaire corrigé n'en dit rien.

On observe ainsi que les plans segmentaux et suprasegmentaux ont fait l'objet d'une révision partiellement dissociée ; c'est seulement après avoir transformé leur « grammaire », sur l'exemplaire corrigé, que Reverdy aménage le nouvel espace de ses poèmes (vraisemblablement sur les épreuves des éditions de 1924 et de 1945).

104

LES ÉPAVES DU CIEL

ÉCRAN

Une ombre coule sur ta main
La lampe a changé ta figure
Le pendule bat
Le temps dure
Et comme il ne se passe rien
Celui qui regardait s'en va
Le monde se retourne et rit
Pour regarder tout ce qui vit
On marche encore dans le doute
Un tournant au bout de la route
Une forêt
Un pont sans arches
Et la maison où je vivrais
Il faut partir coûte que coûte
Et l'ombre qui passait
Celui qui regardait
Le monde qui riait
S'évanouissent
Au fond contre le mur
Des silhouettes glissent

116

LES ÉPAVES DU CIEL

ET LA

Quelqu'un parle et je suis debout
 Je vais partir là-bas à l'autre bout
 Les arbres pleurent
 Parce qu'au loin d'autres choses meurent
 Maintenant la tête a tout pris

 Mais je ne t'ai pas encore compris
 Je marche sur tes pas sans savoir qui je suis
 Il faut passer par une porte où personne n'attend
 Pour un impossible repos
 Tout s'écarte et montre le dos
 Un peu de vide reste autour
 Et pour revivre d'anciens jours
 Une âme détachée s'amuse
 Et traîne encore un corps qui s'use
 Le dernier temps d'une mesure
 Plus tenace et plus déchirant
 Un chagrin musical murmure

LES ARDOISES DU TOIT

ÉCRAN

UNE ombre coule sur ta main
La lampe a changé de figure
La pendule bat

Le temps dure
Et comme il ne se passe rien
Celui qui regardait s'en va

Le monde se retourne et rit
Pour regarder tout ce qui vit

On marche encore dans le doute
Un tournant au bout de la route

Une forêt
Un pont sans arches

Et la maison où je vivrais
Il faut partir coûte que coûte
Et l'ombre qui passait

Celui qui regardait
Le monde qui riait

S'évanouissent
Au fond contre le mur
Des silhouettes glissent

221

PLUPART DU TEMPS

ET LA

QUELQU'UN parle et je suis debout
Je vais partir là-bas à l'autre bout
Les arbres pleurent
Parce qu'au loin d'autres choses meurent
Maintenant la tête a tout pris

Mais je ne t'ai pas encore compris
Je marche sur tes pas sans savoir qui je suis
Il faut passer par une porte où personne n'attend
Pour un impossible repos
Tout s'écarte et montre le dos
Un peu de vide reste autour
Et pour revivre d'anciens jours
Une âme détachée s'amuse
Et traîne encore un corps qui s'use
Le dernier temps d'une mesure
Plus tenace et plus déchirant
Un chagrin musical murmure

222

CHRISTOPHE IMPERIALI est chercheur auprès du Fonds national suisse de la recherche scientifique, rattaché à l'université de Berne. Après une thèse portant sur le mythe de Perceval dans la littérature, il s'oriente davantage vers la poésie des XIX^e et XX^e siècles. Il s'intéresse en particulier aux rapports entre poésie et musique, et à ceux que ces deux arts entretiennent avec l'écoulement du temps.
christophe.imperiali@rom.unibe.ch

RUDOLF MAHRER est maître-assistant en linguistique française à l'Université de Lausanne et collaborateur de la revue *Genesis*. Spécialiste de l'écrit et de l'écriture, il vient de publier *Phonographie*, une étude des modalités de la représentation écrite de l'oral (De Gruyter, 2017). Ses travaux, inscrits dans la tradition de la linguistique de l'énonciation, visent à décrire l'activité de production et d'interprétation des locuteurs et des scripteurs, en accordant une attention particulière aux différences entre énonciation orale et énonciation écrite.

rudolf.mahrer@unil.ch