Un inédit de Pierre Reverdy sur la critique d'art: *"Préexcellence de la poésie"*

Franck Dalmas

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/14607>

DOI : 10.4000/studifrancesi.14607

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2018

Pagination : 455-468

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Franck Dalmas, « Un inédit de Pierre Reverdy sur la critique d'art: *"Préexcellence de la poésie"* », *Studi Francesi* [En ligne], 186 (LXII | III) | 2018, mis en ligne le 01 décembre 2019, consulté le 05 janvier 2021.

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/14607> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.14607>

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

Un inédit de Pierre Reverdy sur la critique d'art: "Préexcellence de la poésie"

Abstract

«Préexcellence de la poésie» is an unpublished, handwritten text by Pierre Reverdy (1889-1960), which has not been acknowledged in the scholarship and the complete works of the poet. The non-dated pages reveal an early instance of criticism on Cubism and the literary Avant-garde by the contemporary of Apollinaire, Braque, and Picasso, in the Parisian post-Symbolist era. In a dozen concise thoughts, in brief note form, Reverdy alludes to the primacy of poetry in the conceptual creation of the graphic arts, the profound meaning of Cubist aesthetic conceived as non-imitative and non-circumstantial practices, the evolution of poetic trends since the end of Symbolism. This article proposes an annotated transcription of the text and a commentary on the aphoristic assessments made by the poet. Our purpose is to show the valuable significance of this text in the Reverdyan corpus and to approximate the date of its composition.

De 1917 à 1926, années riches en publications d'avant-garde, aux années de réflexion profonde après 1945, il y a eu dans l'œuvre de Pierre Reverdy une période de maturation critique pendant laquelle ses écrits sur l'art ont changé de style argumentatif. Mais sa reprise ou réunion de brouillons d'essais s'est enrichie, au passage, d'accents existentiels sans jamais se départir de ses thèmes d'origine. Les articles publiés après cet intervalle de vingt années ont émané pour la plupart de remaniements plus développés et explicites des premières boutures lapidaires. Par exemple, pas moins de trente-trois ans ont passé entre l'article *L'Émotion* et sa version étendue de 1950, *Cette émotion appelée poésie*. Certains textes, sur feuilles volantes ou dans des lettres, n'ont pas encore été divulgués ni évalués, et pourraient éclairer une vision continue sur la conscience artistique de ce temps. Il nous semble que ces pages autographes pourraient révéler l'essence des théories en devenir et combler plus d'un espace vide qui sépare les divers écrits critiques de Reverdy. Cela démontrerait aussi l'évolution des idées entre les audaces avant-gardistes des premières années et les réflexions d'un vécu plus intérieur. Le présent article débute par la transcription d'un inédit non daté provenant des archives de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet et indexé dans le catalogue en ligne Calames (<http://www.calames.abes.fr>), mais dont aucune mention n'a encore été rapportée dans les œuvres complètes de Pierre Reverdy¹.

(1) Nos citations proviennent de P. REVERDY, *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 2010, «Mille et une pages», abrégées dans le corps de l'article en OC I et OC II. Nous leur adjoignons les concordances à l'édition originale de Maurice Saillet et Étienne-Alain Hubert (1967-1989). Les références sont abrégées comme suit: [GC] *Le Gant de crin, notes*, Paris, Flammarion, 1968; [NEP] *Note éternelle du présent. Écrits sur l'art (1923-1960)*, Paris, Flammarion, 1973; [CEP] *Cette émotion appelée poésie. Écrits sur la poésie (1932-1960)*, Paris, Flammarion, 1974; [NSSD] *Nord-Sud, Self defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, Paris, Flammarion, 1975; [EV] *En vrac. Notes suivi de Un morceau de pain noir*, Paris, Flammarion, 1989. Le Fonds Reverdy de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet sera abrégé en BLJD, suivi de la cote. Je suis très redevable à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet de m'avoir accueilli et de m'avoir ouvert ses archives. Je suis reconnaissant à M. François Chapon et M^{me} Sylvia Lorient-Colle

Préambule méthodologique

Pour déterminer la période de composition la plus approchante du manuscrit nous allons enquêter sur l'antériorité et la nouveauté des différentes parties qui constituent le texte. Nous conservons à la transcription la foliation du manuscrit autographe indiquée par un numéro entre barres | 1 |. De plus, pour marquer que l'auteur ne poursuit pas sa pensée sur la même ligne d'écriture et qu'il suggère par là même un changement d'alinéa, nous attribuons au texte original des numéros de §. Ce découpage en fragments autorisera une meilleure identification des thèmes et nous espérons ainsi mettre en évidence des appariements avec d'autres écrits connus afin d'obtenir une plus juste approximation de la date de composition.

Préexcellence de la poésie

- | 1 | § 1. La faculté poétique est avant tout le don de percevoir les rapports analogiques entre les choses.
 § 2. Les rapports les plus cachés, qui semblent manquer le plus[,] n'apparaissent naturellement qu'aux esprits poétiques les plus doués, les plus pénétrants[,] les plus divinatoires.
 § 3. Le poète entraîné à la recherche de ces rapports parvient à un tel degré d'acuité dans la trouvaille qu'il semble alors les créer. Il les crée en effet dans ce sens qu'il les découvre, les décèle, les met à jour là où personne que lui n'eût été capable de les percevoir.
 § 4. Tous les arts sont aujourd'hui[,] en particulier les arts plastiques[,] sont³ redevables à la poésie de ce moyen de création.
 | 2 | § 5. Par l'analogie <entre les formes>⁴ les peintres ont produit des tableaux qui au lieu de rester tributaires de l'aspect extérieur des objets sont devenus de véritables poèmes plastiques soutenus en leurs parties les plus fermes, les plus résistantes les seules évocatrices par de réelles images formelles⁵.
 § 6. Le retour de la peinture au pittoresque[,] fût-elle érotique ou dans le genre mineur de la miniature[,] est une régression [*sic*] sur les progrès, que la peinture avait atteints en s'élevant au niveau de la poésie par les moyens de création que certains novateurs avaient eu l'audace de lui emprunter. Elle retombe dans les pénibles nécessités de l'imitation directe. Elle avait atteint le degré de l'imitation profonde par les rapports cachés à la dignité de l'imitation.
 | 3 | § 7. La poésie n'est donc pas dans les objets lesquels sont extraits [lecture incertaine] des éléments qui constituent en partie une œuvre – puisque tel objet <introduit d'une certaine manière>⁶ dans le tableau d'un peintre peut n'être

pour m'avoir autorisé, au nom des ayants-droit de Pierre Reverdy et Max Jacob, la consultation de certains manuscrits autographes et autres documents relatifs à leurs jugements sur l'art. Que tous soient pareillement remerciés.

(2) Ms. autographe de 5 feuillets (20,7 x 26,5 cm), BLJD, RDY 310 (don Marguerite Maeght de 1977). Nous usons des crochets ou indiquons dans des notes en bas de page lorsque nous jugeons nécessaire de proposer des corrections ou des transcriptions incertaines.

(3) La redondance du verbe peut se comprendre par le saut de page. La pensée de Reverdy est d'un seul jet, ce qui explique ses libéralités avec la ponctuation ainsi que certaines ambiguïtés syntaxiques.

(4) Ajouté dans l'interligne.

(5) Reverdy a fait suivre ici son expression d'une marque interrogative entre parenthèses (?).

(6) Ajouté dans l'interligne.

pas du tout émouvant et au contraire *réussissent*⁷ dans le tableau d'un autre qui l'aura autrement employé – mais dans l'esprit qui a présidé à la constitution d'ensemble de l'œuvre. Non seulement l'aspect des objets alors obtenu mais le rôle particulièrement mystérieux qu'ils viennent alors jouer dans l'œuvre sous leur forme nouvelle, inattendue ou [mot illisible] provoque l'émotion dont l'intensité et la pureté sont fonction de la force et de la nouveauté, de la liberté de l'œuvre. Par liberté de l'œuvre j'entends ici son indépendance[,], son degré de dégagement de tous tribus [*sic*][,] la suprématie du rôle qu'elle peut jouer par des moyens propres dans la réalité. Les objets, l'aspect même extrêmement nouveau[,], ne sont jamais bien entendu que le côté inéluctablement anecdotique de l'œuvre – ils ne sauraient être un attirail

- | 4 | poétique plus ou moins ravalé chargé à lui seul de jouer un rôle secondaire d'attirail poétique plus ou moins émouvant. L'émotion poétique la plus basse est celle de l'anecdote, sentimentale, rétrécie[,], localisée à des scènes, à des souvenirs touchants. La poésie et l'esprit sont inséparables et se confondent, l'émotion du savant [lecture incertaine] <dans l'esprit de qui se précisent et se développent>⁸ tout à coup les principes d'une nouvelle loi est une émotion purement poétique. C'est ce côté découverte, réussite d'une expérience dans le domaine du spirituel et de la plus digne⁹ [lecture incertaine] qui constitue la vraie poésie – le côté émouvant du pittoresque n'a rien à voir avec la vraie poésie pas plus que l'atmosphère des foules qui entonnent en chœur les refrains au coin des rues n'a de commun avec l'émotion véritable que doit soulever en nous la musique. Ne pas confondre sentimentalité et émotion esthétique.
- | 5 | § 8. La poésie n'est pas dans le mot ni dans l'objet[,], c'est le rôle que le poète lui fait jouer dans l'œuvre qui <confère>¹⁰ à l'objet dans les arts plastiques, au mot dans le poème sa valeur poétique. La découverte de nouveaux rapports entre les choses, les idées, les sentiments est une création de réalités poétiques nouvelles qui peu à peu s'insinue dans le cours commun de la pensée.

§ 9. Bannis de l'état, les poètes se seraient rattrapés en envahissant l'Univers¹¹.

§ 10. Le pittoresque anecdotique que les esprits médiocres tentent <à toutes les époques>¹² constamment de remettre en honneur est à peu près l'équivalent du verbalisme poétique changeant [lecture incertaine] – rien qui se déclare [lecture incertaine] ou se fane plus vite en dépit des épices particulièrement relevés [*sic*] quand on les assaisonne aujourd'hui.

§ 11. Les auteurs étrangers en langue française sont presque toujours séduits par cette sorte de verbalisme qui les exempte de toutes les exigences de la forme. Parmi les symboliste[s] de cet ordre qui connaissent fort bien la langue le ver-

(7) Souligné par l'auteur. Si notre lecture est exacte nous devrions comprendre: «et au contraire (des éléments) réussissent dans le tableau d'un autre (peintre) qui l'aura autrement employé (l'objet)».

(8) Reverdy, qui avait d'abord écrit <qui découvre>, l'a biffé et remplacé par l'expression de l'esprit.

(9) Faut-il y lire une ellipse: «de la plus digne façon/expérience»? Nous décelons <du plus digne> sur la page avant surcharge de l'article féminin.

(10) Remplace le verbe <donne> biffé par l'auteur.

(11) Sur sa dernière page, Reverdy a tracé des traits entre les paragraphes pour signifier des espacements que nous respectons dans notre transcription.

(12) Ajouté dans l'interligne.

balisme fut particulièrement éclatant. Aujourd'hui l'ignorance en a fait une très [mot absent: grande?] platitude¹³.

Économie et datation primitives du texte

Le manuscrit montre une organisation en plusieurs parties plus ou moins bien liées:

- Les §§ 1 à 3 peuvent être groupés en un premier ensemble de réflexions cohérent avec la récurrence du mot <rapports>, qui est repris de la définition de l'image poétique, et le champ lexical filé sur les attributs du poète: <percevoir>, <pénétrant>, <divinatoire>, <acuité> et <décèle>. Nous pouvons en déduire que cette section introduit, ou réintroduit, la théorie de l'image et le rôle du poète en tant que "voyant" (en référence à Rimbaud).
- Les §§ 4 à 6 forment un deuxième groupement cohérent qui élargit maintenant la théorie poétique aux autres disciplines artistiques dites <plastiques>, dans le cas présent la peinture. Il y a, dans ce rapprochement des genres, une importance affichée pour le moyen technique de l'<imitation> plus spécifique à la création picturale.
- Le § 7, d'un seul grand bloc, et le § 8 forment un nouveau groupe de fragments présentant des idées distinctes et nouvelles. Les notions d'<objet> et d'<aspect>, déjà entrevues dans le § 5, côtoient les sèmes <émotion>, <réalité> et <anecdote>, et concourent à donner à cette section son originalité esthétique par rapport aux autres sections. C'est à partir de ce groupe que nous développerons l'intérêt du texte inédit. D'ores et déjà, remarquons l'importance donnée pour la première fois à l'émotion dans le texte: six occurrences du nom et trois autres de l'adjectif <émouvant>.
- Enfin, les §§ 9 à 11 proposent des considérations historiques éparées et des généralités esthétiques sur l'art, ce qui les associe indubitablement mais sans offrir toutefois un quelconque développement logique: nous y rencontrons pêle-mêle des allusions à Platon, à <toutes les époques>, et aux symbolistes. Le fait que les trois derniers fragments sont séparés du corps des fragments précédents indiquerait par ailleurs l'incomplétude des remarques. Il s'agira ultérieurement de jeter quelques lumières sur ces références.

Dans son ouvrage sur l'écriture aphoristique et fragmentaire au XX^e siècle, Philippe Moret distingue chez Reverdy les formes de: 1) l'essai bref, 2) l'"essai par paragraphes" et 3) le recueil de notes¹⁴. Le second cas est celui qui se rapproche le mieux du manuscrit inédit, et Moret en indique des modèles exemplaires avec la plaquette *Self defence*, «constituée de brefs paragraphes précédés par le symbole-paragraphes §», et d'autres textes analogues dont *L'Image*, *Tradition*, *Note éternelle du présent*, *Pour en finir avec la poésie* et *Le poète secret et le monde extérieur*. Par le style comparable d'incomplétude et de discontinuité dans les idées jetées sur les pages manuscrites, se dessine aussitôt une première approximation de la période de composition parcourue par les écrits mentionnés, entre 1918 et 1938. Mais le texte est plus exactement borné historiquement par la date de 1935 car nous trouvons des emprunts à cet inédit autographe dans un article publié et intitulé *Poésie à part échec au poète*¹⁵. Ceci est explicite dans plusieurs fragments. Le § 1 apparaît à l'identique dans

(13) Tout ce dernier paragraphe a été rayé au crayon rouge par Reverdy. Les §§ 3 et 8 ont une accolade rouge dans la marge, à droite puis à gauche, de même que les cinq premières lignes du § 7.

(14) P. MORET, *Tradition et modernité de l'aphorisme*. Cioran, Reverdy, Scutenaire, Jourdan, Chazal, Genève, Droz, 1997, pp. 285-286.

(15) L'article avait paru dans «La Bête noire» 5, 1^{er} octobre 1935.

l'essai de 1935, au détail près des articles indéfinis <un don> et <des rapports> au lieu des articles définis. Le § 2 y est légèrement altéré: «Les rapports les plus cachés qui semblent *exister le moins* apparaissent *mystérieusement* aux *natures* poétiques les plus *réceptives*, les plus *pénétrables*, les plus *divinatoires*»¹⁶. Le texte est retravaillé de façon significative: l'euphémisme *exister le moins* vient tempérer <manquer le plus>, le mystère de nature se substitue à la notion d'esprit (opposition que l'on rencontrera dans les commentaires), l'idée de réceptivité accroît le don simple, et le changement de sens de <pénétrants> à *pénétrables* indique l'influence consentie aux choses extérieures. Le § 3 est employé avec quelques changements:

Ces rapports cachés, imperceptibles, le poète, dont les sens ont acquis une acuité qui ne va pas sans péril, et l'esprit une tournure qui ne le rend pas particulièrement agile aux acrobaties plus lucratives de l'existence, semble les créer. Il les invente, en effet, dans ce sens qu'il les découvre, les décèle, les rend évidentes là où personne autre que lui n'eût été capable de les percevoir¹⁷.

Le § 9, enfin, dévoile une affinité de pensée trop proche pour ne pas être indicatrice de son emploi ultérieur dans l'essai de 1935: «Mais, chassé de l'État, le poète s'était vengé en envahissant l'Univers»¹⁸. Ces quatre fragments du texte inédit se proposeraient comme l'épreuve originale des idées publiées dans *Poésie à part échec au poète* puisque de toute évidence ces idées y trouvent a posteriori une articulation sémantique et des développements mieux reliés. Par contre, certaines vues relatives à l'art pictural dans l'inédit, quoique qu'élusives, ne se retrouveront pas dans *Poésie à part échec au poète*. C'est tout l'intérêt de ce brouillon d'essai qui révélerait la genèse et l'évolution d'une critique sur les différents arts d'une époque riche en débats esthétiques mais aussi polémiques. Par ailleurs, nous indiquerons dans les commentaires à suivre comment plusieurs pensées exprimées dans l'inédit pourraient avoir été inspirées par les premiers écrits critiques, et ce dès 1917.

Commentaires

De par la diversité et la complexité des idées entrevues, *Préexcellence de la poésie* semble esquisser le projet vers de plus grands essais à venir: *Cette émotion appelée poésie* et *Circonstances de la poésie*. Le premier essai va au-delà d'une discussion théorique sur l'avant-garde tant les premières pages discutent d'aspects existentiels de l'esprit, de l'âme, de la personnalité et la substance visible «à la pointe du scalpel»¹⁹. Le second débute par cette même référence à une concrétude des choses poétiques:

Telle matière pétrie de certaine façon se concrète en telle forme; pétrie de telle autre façon, elle s'érige en une autre. Ce qui compte donc, c'est la matière pétrie et la façon dont elle l'est. La forme va de soi.

Elle est l'état de la matière dans lequel celle-ci devient intelligible et sensible à l'esprit²⁰.

(16) OC II, p. 1186 [CEP, p. 103]. C'est nous qui soulignons les variantes.

(17) *Ibid.*, pp. 1186-1187 [CEP, pp. 103-104]. Signalons au passage l'accord erroné de l'adjectif <évidentes> qui ne convient pas à l'antécédent logique <rapports>. Reverdy avait encadré le § 3 du manuscrit d'un trait rouge, sans doute en vue de le reprendre ultérieurement.

(18) *Ibid.*, p. 1184 [CEP, p. 99].

(19) *Ibid.*, p. 1282 [CEP, p. 9].

(20) *Ibid.*, p. 1231 [CEP, p. 40].

Entre l'article de jeunesse *L'Émotion*, paru dans «Nord-Sud» en 1917, et ces deux essais maturés – respectivement de 1950 et 1946 – il doit exister l'ébauche de *Préexcellence de la poésie* avec quelques reprises notables dans d'autres essais de 1935 et 1938. Nous voudrions en examiner les potentialités groupe à groupe.

• Premier groupe:

Dans le § 1, nous rencontrons le mot *rappports* qui est attesté pour la première fois dans les écrits de Reverdy avec l'article *L'Image* («Nord-Sud», mars 1918). Auparavant, il avait évoqué, entre autres termes, “les moyens propres” (*Sur le cubisme*, mars 1917), “les éléments de réalité” (*Essai d'esthétique littéraire*, juin-juillet 1917), ou encore “la qualité de ces éléments” (*L'Émotion*», octobre 1917)²¹. Cependant un état primitif des *Pensées et réflexions sur la peinture* de Georges Braque, rédigé en étroite collaboration avec le poète, indiquait déjà plusieurs instances de “rappports”, avant qu'elles ne disparaissent des épreuves finales publiées dans «Nord-Sud» en décembre 1917²². Aussi bien ce fragment et les deux suivants, pour la précocité d'emploi du terme, s'inscriraient dans la continuité de nouvelles idées menant à la célèbre définition de l'image.

Le § 2 se propose d'évoquer les facultés divinatoires du poète, qui peuvent être celles du voyant. L'énoncé reverdyen est aussi elliptique que celui de Rimbaud lorsqu'il s'agit de déterminer les qualités acquises ou travaillées du poète: <esprits poétiques les plus doués> d'abord, mais plus loin <entraîné[s] à la recherche> (§ 3). Rimbaud écrivait quant à lui: «L'intelligence universelle a toujours jeté ses idées, naturellement» et «l'homme ne se travaillant pas, n'étant pas encore éveillé, ou pas encore dans la plénitude du grand songe»²³. Reverdy, qui s'est penché tout au long de sa vie sur la relation entre la matière “poésie” et le rôle intercesseur du créateur, commence par faire prévaloir les facultés surnaturelles du poète alors qu'il s'en détachera sensiblement, et prochainement à la suite de désillusions, pour ne plus accorder de présience qu'à la seule “fonction” poétique. Le changement de perspective est effectif avec l'essai de 1948, *La Fonction poétique*, quand il amende que le poète «est celui qui a décidé d'assumer l'entière responsabilité de la fonction»; s'il use encore de «mystérieux mécanisme» et de «magique pouvoir» c'est afin de «rendre [à l'homme] la réalité plus vivable»²⁴. Par ailleurs, le titre notable en 1935 de *Poésie à part échec au poète* (en partie dérivé du présent inédit) paraissait déjà indiquer une fracture entre le statut de poète et l'art poétique.

Le § 3, qui lui emboîte le pas, reste conforme aux propos de Rimbaud dans ses *Lettres du Voyant*. En plus de quoi, nous y repérons une proximité de sens avec un fragment du recueil de notes *Le Gant de crin* (1927). Nous lisons en effet: «Le poète ne doit pas perdre son rang de spectateur particulier et supérieur, subtil, pénétrant, imaginaire, et capable de relier toutes choses par des rapports qu'il est seul capable de leur découvrir et de faire voir»²⁵. Le fragment du *Gant de crin* reprend du § 2 le terme <pénétrant> appliqué au poète, qui est dit «seul capable» – c'est-à-dire <là où personne que lui n'eût

(21) OC I, pp. 459, 475 et 484 [NSSD, pp. 17, 40 et 56].

(22) Voir F. NICOL, *Braque et Reverdy. La genèse des Pensées de 1917*, Paris, L'Échoppe, 2006, pp. 25 et 32. Elle procure à cet effet la cote des différentes épreuves (BLJD, RDY 388).

(23) A. RIMBAUD, Lettre à Paul Demy du 15 mai 1871, dans *Lettres du voyant (13 et 15 mai 1871) précédées de La Voyance avant Rimbaud*, éd. G. Schaeffer, introd. M. Eigeldinger, Genève-Paris, Droz-Minard, 1975, p. 136. On se référera aux commentaires pp. 159-160 et 173.

(24) OC II, p. 1279 [CEP, p. 71]. Parution au «Mercure de France», 1044, 1^{er} août 1950.

(25) *Ibid.*, pp. 559-560 [GC, p. 38].

été capable de les percevoir> – «de faire voir», ce qui peut ici encore se comprendre par ce qu'il <met à jour>.

• Deuxième groupe:

Le § 4 initie un changement de thème avec une discussion sur les arts plastiques (le cubisme de Braque, Picasso et Gris), la prépondérance de la poésie dans les récentes œuvres de création plastique, et résonne de l'analogie des deux arts défendue dans l'article *Le Cubisme, poésie plastique*, qui disait: «À ce point qu'elle créait une nouvelle branche – la poésie plastique – c'est ce qu'on appela le cubisme»²⁶. Cet article avait entraîné une vive polémique avec certains artistes peintres (André Lhote), critiques d'art (Louis Vauxcelles) et également amis cubistes (Juan Gris), comme le rappelle Étienne-Alain Hubert dans les notices aux *Œuvres complètes*²⁷. On comprendra dès lors que le titre quelque peu abrupt de l'inédit, *Préexcellence de la poésie*, ait pu prévenir son utilisation en l'état car il aurait entretenu l'idée fausse que Reverdy attribuait à la poésie une prérogative sur les autres formes d'expression artistique. Il s'en défendra dans des articles ultérieurs qui peuvent en même temps nous permettre d'affiner la datation du manuscrit.

Pablo Picasso et son œuvre apporte une première mise au point de Reverdy. C'est un essai imprimé en petit volume avec des reproductions d'œuvres du peintre, publié en 1924 mais sans doute composé dès 1921 selon É.-A. Hubert²⁸.

Je voulais dire que par les moyens nouveaux qu'il a introduits dans la peinture – par la prépondérance rendue à la conception – comme au temps des primitifs et par la direction constante de l'esprit dans son travail, Picasso avait élevé son art à un plus haut degré vers la poésie – que l'émotion ressentie devant une de ses toiles d'un aspect tout nouveau ressortissait à celle que fait naître la pure, la véritable poésie²⁹.

Des jugements identiques se retrouvent à la fin d'un article de 1923, *Pablo Picasso*:

On a donc quelques raisons de dire que son art entier et le cubisme ont été la plus haute manifestation artistique de notre époque et aussi de répéter qu'il a su rejoindre la poésie à son faite tout en restant dans les strictes limites de l'art plastique³⁰.

Il serait juste de dire que Reverdy ne voulait plus, après cette date, faire repaître les idées avancées dans l'inédit puisqu'il concédait désormais la parité dans les arts. Quand il réemploiera certains alinéas originaux en 1935 il se gardera bien de rendre l'impression que certains arts doivent tout à un seul autre, car l'époque n'était plus au débat polémique mais à l'apaisement; le Cubisme avait cédé sa position privilégiée dans le milieu de l'art. Ainsi, le titre éloquent de *Poésie à part échec au poète* recentrait le discours sur le poète et sa fonction – avec l'allusion ironique à un échec personnel (!)³¹ – mettant quelque peu à part l'influence primordiale de la poésie.

Le § 5 revient sur quelques implications de l'esthétique cubiste discutées dans l'article de 1917, *Sur le cubisme*. On y lisait: «Or que peut-on créer en peinture si ce n'est le

(26) *OC I*, p. 547 [NSSD, p. 143]. Première parution dans «L'Art» 6, février 1919.

(27) *Ibid.*, pp. 1352-1353 [NSSD, pp. 314-315]; *OC I*, p. 1375 [NEP, pp. 264-265].

(28) *Ibid.*, p. 1374 [NSSD, p. 349]. Paru dans la collection «Les Peintres français nouveaux», 16, NRF, 1924.

(29) *Ibid.*, p. 592 [NSSD, pp. 202-203].

(30) *Ibid.*, p. 583 [NEP, p. 203]. Première parution dans «Paris-Journal», 14 décembre 1923.

(31) Révélateur est le début de ce texte, narré à la manière d'un conte: «Le calme relatif qui régnait sur les flots ne me permettant plus de tenir à la main autre chose qu'un débile crayon, je laissai aux sujets étrangers le souci de la navigation nocturne, les soins de police du bord», *OC II*, p. 1181 [CEP, p. 91]. Cfr. infra § 11 pour une évocation de tels «sujets étrangers» et «la navigation nocturne» de la nouvelle poésie.

tableau»³². C'est une question rhétorique teintée d'ironie qui veut exprimer les limites d'un support: la peinture nécessite un appui matériel pour créer, d'où sa production circonscrite aux contingences du médium plan. Mais il est dit aussi que la peinture peut dépasser ces contingences «à l'aide de moyens [de création] nouveaux appropriés»³³ – et ici ce n'est plus une question mais la conséquence directe d'un art qui intègre son support jusqu'à en oublier l'obligation d'imitation et de picturalité. Si Reverdy parle d'une préexcellence de la poésie, en pleine vogue du cubisme, c'est qu'elle se réalise en images avant toute promulgation de sens et il lui confère un potentiel d'expression formelle mariant vues de l'esprit et structure signifiante, dont ont procédé les arts plastiques à travers elle.

Le § 6 continue la discussion de la peinture en conjonction avec des moyens poétiques authentiques. Il y manque toutefois des indications claires au genre inférieur allégué de la miniature ou aux sujets supposément érotiques. Reverdy renverrait-il, pour les comparer, à l'engouement pictural du XVIII^e siècle pour les motifs commandités et libertins de François Boucher (1703-1770) ou les vignettes intimes de son gendre Pierre-Antoine Baudouin (1723-1769), que Diderot vilipendait dans ses *Salons*³⁴? Malgré l'obscurité des allusions indirectes, la fin du paragraphe apporte tout de même un gain notable vers la définition de l'excellence dans l'art avec le passage de l'imitation directe à l'imitation profonde. Le même refus d'une imitation circonstanciée et basse se trouve énoncé en termes assez proches dans l'article *Pablo Picasso* de 1923:

Retombés dans l'art d'imitation superficielle des aspects et des arrangements [«Elle retombe dans les pénibles nécessités de l'imitation directe»], au lieu de poursuivre l'imitation profonde qui plonge au cœur des choses [«rapports cachés»] pour leur ravir le maximum de substance et en libérer la plus grande intensité d'émotion, ils ont cru résoudre un problème ardu en tournant la difficulté³⁵.

Le fragment suivant postulera les nouveaux moyens de concrétisation d'un art de création intellectuel par une relation du sujet avec l'objet. Ce doit être cela l'imitation profonde qui est évoquée à la fin du fragment et, assez significativement, dans l'article sur Picasso. Cette pensée était déjà reprise de *Sur le cubisme*³⁶, mais sans «l'imitation profonde»! L'imitation directe méprend l'objet pour le but, le but ne recherche que l'anecdote d'un aspect appelé par l'objet; l'imitation profonde le prend comme le moyen d'arriver à la structure intime de l'œuvre. Il y aurait tout lieu de croire que certaines idées sont restées en gestation dans les écrits du poète jusqu'aux emplois ultérieurs de 1923 et 1935.

• Troisième groupe:

Au § 7, la phrase «la poésie n'est donc pas dans les objets» se retrouvera dans l'essai *Le poète secret et le monde extérieur*: «La poésie n'est pas dans l'objet, elle est dans le sujet»³⁷. Cette discussion sur l'objet prolonge et développe les §§ 5-6 et

(32) OC I, p. 459 [NSSD, p. 17].

(33) *Ibid.*

(34) M. JACOB a justement dit de Reverdy qu'il avait «un style passionné à la Diderot», dans *Esthétique*, Lettres à R.-G. Cadou, Nantes, Joca Seria, 2001, p. 62. Au XVIII^e siècle, le style rococo et le recours à l'anecdote dans les sujets sont en rupture avec l'âge classique. Or le retour à un certain classicisme est suggéré par l'avant-garde; cfr. P. DERMÉE, *Un prochain âge classique*, «Nord-Sud» 11, janvier 1918.

(35) OC I, p. 580 [NEP, p. 196]. Nous ajoutons entre crochets les expressions qui se vérifient dans le § 6.

(36) *Ibid.*, p. 458 [NSSD, p. 16].

(37) OC II, p. 1208 [CEP, p. 129]. Première parution dans «Verve» 4, vol. I, 15 novembre 1938. Cet essai offre une discussion élaborée sur la question du sujet et de l'objet. En 1946, *Circonstances de la poésie* reprendra la formule que «la poésie n'est certainement pas dans les choses», OC II, p. 1232 [CEP, p. 41].

l'article *Sur le cubisme*. Car il est dit dans ce dernier qu'«il devient alors nécessaire de préciser la différence qui existe entre l'objet et le sujet»³⁸. L'objet en question est le cadre entoilé, et non la chose à imiter, tandis que le sujet est le motif pensé et à peindre dans l'esprit de l'artiste. Pour finalement aboutir à la conclusion que «celui-ci est le résultat de l'emploi des moyens de création que l'on s'est acquis: c'est le tableau lui-même»³⁹. En effet, dans le cubisme/poésie plastique, les deux se confondent (l'objet-sujet, le tableau-œuvre, la plastique-poésie) dans la conscience de l'artiste qui ne peint pas l'illusion perspective ou le réalisme spatial mais selon les nouvelles ressources du support-objet, devenu en même temps le sujet de composition.

L'émotion liée à l'anecdote est un point de contention qui a été abordé dans l'article *L'Émotion* de 1917, auquel peut renvoyer une phrase du feuillet | 4 | du texte manuscrit: «L'émotion poétique la plus basse est celle de l'anecdote, sentimentale, rétrécie, localisée à des scènes, à des souvenirs touchants»; mais avec un développement plus ample dans sa forme d'essai:

Mais s'il dépendait des moyens littéraires que l'anecdote fût présentée de façon assez intense pour émouvoir, il n'en reste pas moins que c'est le sentiment que dégageait cette anecdote qui tenait lieu de toute émotion⁴⁰.

Dans tout sujet pensant et créateur il doit y avoir une vérité (d'objet) absolue. La (fausse) subjectivité n'est qu'un effort impur du sujet à reconstituer par l'imitation directe cette réalité intérieure de l'émotion pure et à l'extérioriser en une nouvelle production dissociée de l'intention originale du sujet⁴¹. L'émotion poétique, dans sa formulation reverdienne, semble corroborer cette objectivité absolue. C'est, par exemple, «l'émotion du savant dans l'esprit de qui se précisent, se développent tout à coup les principes d'une nouvelle loi» (§ 7)⁴². Ce sont les éléments intrinsèques et non l'objet externe qui émeuvent.

Cela nous amène à considérer la réflexion insolite en fin de paragraphe sur la musique, art non imitatif et peut-être moins estimé de Reverdy. De même qu'en musique, chaque fois qu'il est question d'un jugement d'émotion les goûts de la foule (comme émotivité commune) sont opposés à l'objectivité intérieure; on en retrouve l'évidence dans les articles *Vociférations dans la clarté* et *Certains avantages d'être seul*, parus dans deux numéros consécutifs de «SIC» en octobre 1918⁴³. Pour comprendre la relation complexe avec la musique, mise à mal par le surréalisme, il faut lire ses notes sur le langage musical – suggestion poétique et émotive – recueillies dans *En vrac*⁴⁴.

(38) OC I, p. 460 [NSSD, p. 18].

(39) *Ibid.* [NSSD, pp. 18-19].

(40) *Ibid.*, p. 483 [NSSD, p. 55].

(41) G. Schaeffer (éd.), *Lettres du voyant* cit., p. 120: «[Rimbaud] le poète futur, qu'il cherche à incarner, en travaillant, en se travaillant, aura surmonté le divorce du moi et du non-moi, grâce à la conscience de l'objectif qui, venu de l'âme universelle, est intérieur au Je créateur». Les pages 118-120 abordent le binôme «subjectif/objectif».

(42) L'analogie avec l'œuvre de découverte du savant peut avoir été inspirée d'une note, *Vérités nouvelles*, dans «Nord-Sud» 3, 15 mai 1917, d'après une citation d'Henri Matisse: «Le rôle de l'artiste, comme celui du savant, se borne à saisir des vérités courantes [...] ils nous donneraient simplement la confirmation de principes de physiques très élémentaires...», OC I, p. 471 [NSSD, p. 37].

(43) OC I, p. 537 [NSSD, p. 127]: «Et au lieu de regarder ceux qui passent ils regardent la foule de ceux qui les entourent»; OC I, p. 541 [NSSD, p. 132]: «Les premiers s'isolent noblement, quelquefois douloureusement; les seconds se jettent avec délices dans la foule».

(44) OC II, pp. 838-841 [EV, pp. 34-38]. Voir à ce sujet F. DALMAS, *La mise en musique des poèmes de Pierre Reverdy et la "musique d'ombre" du poète*, dans *Le Silence d'or des poètes surréalistes*, Château-Gontier, Aedam Musicae, 2013, pp. 87-103; *Pierre Reverdy et les musiciens*, «Nottingham French Studies» 3, 52, 2013, pp. 281-295.

Le § 8, plus court, poursuit dans la même veine mais pour conclure sur l'association entre les arts plastiques et poétiques. Pour Reverdy, la fusion de l'objet et du sujet de création dans l'art – on admet mieux alors le terme “plastique” – provient de la poésie qui, n'ayant pour seul support que les mots, mêle un objet-signifiant (morphème, phonème) à un sujet-signifié (idée, image). La poésie opère donc sans procédé imitatif et l'émotion produite résulte de la force des analogies entre le graphisme et l'image mentale, ou entre l'élocution du mot et l'idée associée⁴⁵. Une question se pose à propos de la concrétude de l'art, qui nous amène à exposer les distinctions schopenhaueriennes dans l'excellence artistique. Pour le philosophe ce sont les arts plastiques qui acquièrent l'excellence car ils se situent au plus près d'une connaissance intuitive des objets. Tandis que la poésie, liée par le langage à la raison, n'atteint à l'excellence que par l'abstraction des signes et des sons. L'inédit discute avant tout l'excellence de l'expression artistique, et la poésie en est sa forme première – pré-excellence; les autres formes ambitionnent de retrouver le même moyen d'extériorisation d'un contenu de pure conscience artistique, non imitative. On voudrait citer l'*Esthétique* d'Hegel: «On peut alors nous objecter que les représentations et intuitions forment le *contenu* de la poésie et ne sauraient par conséquent être considérées comme ses extériorisations et objectivations»⁴⁶. Jean-Marie Schaeffer, à qui nous empruntons cette référence, fait aussitôt suivre: «Or, c'est justement ici qu'éclate la spécificité de la poésie: elle est l'unique art dans lequel le matériau et le contenu sont d'une certaine manière une seule et même chose»⁴⁷. L'esthétique hégélienne conforte les préceptes de Reverdy s'agissant des périls créatifs de l'anecdote, de l'automatisme fortuit, et des limites du réel: «il ne faut pas d'autre part qu'il [le contenu] entre dans la représentation sous l'aspect d'une réalité finie avec tout ce qu'elle a d'accidentel, de relatif, de fortuit, de contingent»⁴⁸. Tout semble indiquer que Reverdy n'a pas lu Hegel⁴⁹, pas plus que Schopenhauer ou Platon. Mais des deux incipit qui ouvrent son *Essai d'esthétique littéraire*, l'un provient de *L'Art libre et l'esthétique individuelle* de Remy de Gourmont⁵⁰, et l'autre de l'*Esthétique* d'Hegel déjà annoté dans ce dernier livre. Nous savons que Reverdy lisait Nietzsche⁵¹, souvent référencé ou glosé dans ses recueils d'aphorismes *Le Livre de mon bord* et *En vrac*. Les jugements de Reverdy sur l'art ont certainement subi, de manière équivoque, l'autorité esthétique de Nietzsche, issue de la pensée schopenhauerienne qui se posait en réaction à l'hégélianisme, mais s'affranchissant néanmoins de l'ascendance de Schopenhauer.

(45) Voir l'introduction de I. CHOL, *Pierre Reverdy, poésie plastique. Formes composées et dialogue des arts* (1913-1960), Genève, Droz, 2006, pp. 14-15.

(46) G.W.F. HEGEL, *Esthétique*, vol. IV, trad. S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, 1979, «Champs», p. 13. C'est dans la traduction de Charles Bénard (1875, 2^e éd.) que les Surréalistes, et d'autres, ont pu avoir accès à ce texte.

(47) J.-M. SCHAEFFER, *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992, «NRF essais», p. 220.

(48) G.W.F. HEGEL, *ibid.*, p. 13.

(49) «Il paraît que Hegel dit – je ne l'ai pas lu – “La conscience a conscience de soi, et la conscience de soi, c'est l'absolu”. Cela ne me convainc pas», *OC II*, p. 1015 [EV, p. 239]. Cette citation approximative provient sans doute de *Phénoménologie de l'esprit*.

(50) R. DE GOURMONT, *L'Idéalisme*, Paris, Mercure de France, 1893. Réédition en 1902 dans *Le Chemin de velours* que Reverdy cite dans sa *Chronique mensuelle* («Nord-Sud» 6-7), *OC I*, pp. 480 et 1313 [NSSD, p. 49].

(51) Reverdy se serait mis à la lecture de Nietzsche vers 1929-1930 grâce aux amis catalans José Soler Casabon et Pablo Gargallo (EV, p. 287); notice altérée in *OC II*, pp. 1522-1523. Avant ça, Max Jacob avait signé deux articles d'après Nietzsche dans «Nord-Sud» 4-5 et 6-7, ainsi qu'un poème en prose dans «Nord-Sud» 14: *Dans la manière de Nietzsche*.

• Quatrième groupe:

Dans le § 9 nous trouvons une allusion à *La République* de Platon, où les Poètes sont chassés de la Cité par les Législateurs-philosophes. Au sein du symbolisme, qui sera évoqué plus bas, la critique nous apprend qu'il y a «des écrivains qui ne veulent pas se retrancher de la cité»⁵². C'est qu'il existe donc des poètes engagés dans les affaires de la cité (= l'État) et d'autres dont les œuvres n'aspirent qu'à l'universalité parce qu'ils se refusent à quitter le domaine de l'art. Encore une fois, la forme de fragment isolé dans l'inédit confirme simplement l'antériorité de cette ébauche de pensée qui viendra s'insérer dans le texte plus élaboré de *Poésie à part échec au poète*.

Platon bannissait les poètes imitateurs qui gauchissent la vérité de la forme (Idée) et amollissent la raison par le lyrisme et les récits épiques⁵³. En cela Reverdy ne peut qu'approuver: l'émotion poétique naît d'une analogie perçue par l'esprit seulement; l'acte de raconter de façon réaliste, naturaliste ou anecdotique ne s'attache pas à rendre une vraie émotion mais simplement des sentiments circonscrits à la tristesse, la gaîté, la peine ou le plaisir de la foule⁵⁴. Placée au contraire hors des conjonctures d'un régime populaire la poésie conquiert l'universalité. Selon Kim Grant, dans *Le Rêveur parmi les murailles*, Reverdy décrit la poésie en des termes proches de l'Idéalisme platonicien⁵⁵. Nous donnons un passage qui peut justifier son assumption:

Prisonnier dans les apparences – à l'étroit dans ce monde, d'ailleurs purement imaginaire, dont se contente le commun – il [le poète] en franchit l'obstacle pour atteindre l'absolu et le réel – là son esprit se meut avec aisance: c'est là qu'il faudra bien le suivre car ce qui *est* ce n'est pas ce corps obscur, timide et méprisé que vous heurtez distraitemment sur le trottoir – celui-là passera comme le reste – mais ces poèmes en dehors de la forme du livre, ces cristaux déposés après l'effervescent contact de l'esprit avec la profonde réalité⁵⁶.

Est-il assez juste de penser que l'énoncé évasif original du § 9, relu et repris pour sa parution en 1935, se situerait dans une période d'influence proche de cet article de 1924?

Le § 10 procure une réflexion sur l'anecdotisme de certains poètes qui est clairement incriminé comme «verbalisme», terme bien vague que l'on ne saurait comprendre sans plus de contexte. Puisque le verbalisme est dit «changeant» (soit circonstanciel) il n'est pas une constante respectable pour l'écriture poétique. Un fragment de *Self defence* apporte un complément d'information: «Mais comment faire entendre qu'il faut quelque *sobriété verbale*, là où l'on prétend *améliorer* grâce précisément à une *ébriété verbale*!»⁵⁷. Le terme «verbalisme» serait-il antérieur ou postérieur à celui d'«ébriété verbale»? Il est possible qu'il ait été emprunté à Max

(52) M. DÉCAUDIN, *La crise des valeurs symbolistes: vingt ans de poésie française, 1895-1914*, Toulouse, Privat, 1960, p. 21.

(53) PLATON, *La République*, III [398a], X [595a], trad. Georges Leroux, Paris, Flammarion, 2002, pp. 183 et 481.

(54) On retrouve ces idées exposées dans *Essai d'esthétique littéraire et L'Émotion*. L'acte de raconter est souligné deux fois par Reverdy dans ces textes, OC I, pp. 476 et 483 [NSSD, pp. 42 et 54].

(55) K. GRANT, *Surrealism and the Visual Arts: Theory and Perception*, Cambridge, University Press, 2005, p. 104. *La République* de Platon est citée par ce critique comme source d'inspiration pour les niveaux de réalité du Surréalisme, *ibid.*, p. 87.

(56) P. REVERDY, *Le Rêveur parmi les murailles*, 6 feuillets, copie de la main de M^{me} Reverdy, BLJD, A-V-7, 7208-14, ff. 4-5. Nous gardons à cette leçon primitive ses variantes de ponctuation et l'adjectif <profonde> absent des autres leçons. Parution dans «La Révolution surréaliste» 1, 1^{er} décembre 1924, pp. 19-20. Cfr. OC I, p. 600 [NSSD, pp. 211-212] et OC II, p. 548 [GC, p. 18].

(57) OC I, p. 530 [NSSD, p. 122]. L'expression «ivresse verbale», dont s'inspire le terme péjoratif d'«ébriété», avait été employée par R. DE GOURMONT dans un essai de *L'Idéalisme* (1893), cfr. *supra*.

Jacob. Dans une conférence sur Reverdy qu'il avait prononcée lors d'une lecture de ses poèmes par Mme Greta Prozor, nous trouvons ce même reproche de verbalisme concernant des poètes issus du Parnasse contemporain:

Quel était l'état de la poésie française avant la guerre? D'une part les descendants de Laforgue croyaient que la pensée supplée à tout. D'autre part les descendants de Rimbaud qui croient que l'exaltation lyrique est toute la poésie. Enfin les derniers parnassiens, les verbalistes⁵⁸.

Cette proximité de termes chez les deux artistes parlerait pour un rapprochement de leurs propos dans le temps. Le § 10 serait également un pendant littéraire au § 6, dans lequel «le retour de la peinture au pittoresque» peut être ici assimilée au «pittoresque anecdotique», et où les mauvais peintres sont devenus «les esprits médiocres» qui abusent du verbalisme comme les autres usaient de sujets mineurs. L'ajout en interligne «à toutes les époques» relie dans la conscience de Reverdy des époques et des styles dissemblables mais cela conforte aussi l'historicité des modes d'expression artistique. Dans les mots de Reverdy, l'odeur de fleurs fanées, d'épices relevées et l'assaisonnement superflu dénotent une préciosité révolue et la fin d'un mouvement uniquement entretenu par des artifices langagiers. Dans le feu d'une composition qui se voulait d'actualité – Reverdy écrit «aujourd'hui» – il y a la confrontation avec le néo-symbolisme résurgent d'avant-guerre qui pourrait rendre compte de la rédaction d'un tel paragraphe⁵⁹.

Avec le § 11, Reverdy continue la discussion esquissée au § 10 et confirme les allusions vexantes au Symbolisme moribond. Il distingue, parmi des auteurs étrangers non identifiés, les derniers symbolistes des nouveaux poètes; les uns ayant un style éclatant de langue française en dépit d'une malencontreuse préciosité; les autres en revanche n'étant que de plats imitateurs sans recherche aucune. Pour les premiers, on peut y voir Francis Vielé-Griffin (1864-1937) et Stuart Merrill (1863-1915), américains, ou encore Jean Moréas (1856-1910), né à Athènes; poètes symbolistes ou apparentés, bercés dans la littérature française. Dans *Le Gant de crin* nous trouvons une brève mention à des auteurs étrangers détourneurs d'images: «C'est ce qu'ont fait les étrangers inhabiles en notre langue et qui, faiseurs d'images, les ont noyées çà et là dans de méchants poèmes»⁶⁰. Malgré leur appartenance à un mouvement déclinant, il serait étonnant de penser que ces poètes couverts de gloire et d'honneurs fussent spécifiquement visés par la critique de Reverdy.

Est-il plus plausible de reconnaître parmi les nouveaux poètes le chilien Vicente Huidobro (1893-1948), qu'une polémique célèbre opposa à Reverdy? Un article informé et objectif exonère Reverdy et Huidobro de tout différend esthétique, monté en querelle personnelle attisée par une critique partisane⁶¹. Les griefs qu'a pu garder Reverdy envers Huidobro doivent plus à leurs deux personnalités outrancières⁶². Quand Huidobro quitte

(58) [Conférence de Max Jacob sur Pierre Reverdy] ms. 4252, BLJD, A-IV-5. Présentation du 18 janvier 1917, à la société Lyre et Palette. Référence procurée par É.-A. HUBERT, *Bibliographie des écrits de Pierre Reverdy*, Paris, Minard, 1976, p. 15 [aussi OC I, p. 1439].

(59) Voir M. DÉCAUDIN, *La crise des valeurs symbolistes* cit.; L. SOMVILLE, *Devanciers du Surréalisme. Les groupes d'avant-garde et le mouvement poétique 1912-1925*, Genève, Droz, 1971; É.-A. HUBERT, *Devenir de l'œuvre: Mallarmé lu par Apollinaire, Reverdy et Breton*, dans *Circonstances de la poésie*, éd. revue et augmentée, Paris, Klincksieck, 2009, pp. 211-228.

(60) OC II, p. 556 [GC, p. 33].

(61) R. ADMUSSEN, R. DE COSTA, *Huidobro, Reverdy, and the editio princeps of "El espejo de agua"*, «Comparative Literature» 2, 24, 1972, pp. 163-175.

(62) L'attitude hautaine de Reverdy rapportée par D. BARY, *Reverdy on Huidobro: 1917 versus 1953*, «Hispanic Review» 3, 48, 1980, pp. 335-339, est à contraster avec celle du poète chilien, dans C. DEMARIGNY, L. JIMENA, P. MOSCA LEPE, *Les données de la poésie de Huidobro dans "Horizon carré"*, «Bulletin hispanique» 73, 1971, pp. 319-340 (pp. 330-331).

Paris au bout d'un an, il emporte des poèmes "français" publiés dans «Nord-Sud» et "assaisonnés" aux recettes syntaxiques du milieu parisien. Les leçons successives des poèmes d'*Horizon carré* dévoilent une composition primitive d'allure symboliste, traduits dans une langue étrangère, et recrées par des moyens visuels⁶³. Pour le poète exigeant qu'est Reverdy cela n'autorise nullement Huidobro à se déclarer l'initiateur d'un mouvement. Cette prétention créative résulterait alors en «une très [grande] platitude», «exempte de toutes exigences de la forme», confrontée aux derniers symbolistes qui pouvaient se targuer d'une recherche langagière, sinon vraiment neuve, du moins «éclatante».

Nous n'en apprendrons pas davantage sur les auteurs étrangers en question et leurs «méchants poèmes». Quant au jugement porté sur les symbolistes, Reverdy s'en est expliqué ailleurs dans ses idées d'une poésie "objective", dont l'image ne naîtrait pas de la chose ou de l'objet visés mais de l'esprit qui les y a créés (cfr. *supra* §§ 7 et 8)⁶⁴. Car l'objectivité n'est pas représentée par la teneur de l'objet mais dans le rapport qu'il entretient avec l'esprit qui y découvre une expression dégagée; c'est au contraire le défaut du subjectivisme que de chercher un symbolisme impropre aux objets ou aux mots. Étienne-Alain Hubert résume bien les positions de Reverdy contre ce Symbolisme:

Chez le théoricien de «Nord-Sud», il y a sans doute la conscience aiguë qu'une suprématie du mot s'est achevée. Le Symbolisme finissant, distingué soigneusement du Symbolisme dans sa force, se voit reprocher le culte du mot recherché pour lui-même et trop précieusement enchâssé⁶⁵.

Et du mot au verbe il n'y a qu'un pas à faire jusqu'au verbalisme: «De son côté, ajoute Hubert, il n'y a pas plus d'indulgence pour ceux qui cultivent amoureusement le verbe que pour ceux qui s'abandonnent furieusement ou joyeusement à une ébriété verbale qui paraît alimenter le dictionnaire»⁶⁶. Tout cela avait été visé par l'article-manifeste de Paul Dermée qui ouvrait le premier numéro de «Nord-Sud», *Quand le Symbolisme fut mort...*⁶⁷.

Pour clore sur le paragraphe barré, nous trouverions deux raisons au renoncement du § 11 par Reverdy: la volonté de ne plus accorder de crédit à ce qu'un ancien collaborateur et nouvel imitateur – dès lors tombé en disgrâce – avait pu faire paraître sous sa plume; ou bien sa réappréciation de la désuétude de jugements anciens et inactuels lors de la relecture de ses notes préluant à la composition de *Poésie à part échec au poète*.

Conclusion

Nos approximations successives dans la datation de l'inédit nous ont amenés à envisager trois périodes possibles pour sa composition. La première est indubitablement attestée par l'article de 1935, *Poésie à part échec au poète*, qui démontre l'anté-

(63) R. ADMUSSEN, R. DE COSTA, *Huidobro, Reverdy, and the editio princeps of "El espejo de agua"* cit., pp. 170-171.

(64) Dans la lettre à Georges Izambard (13 mai 1871), Rimbaud opposait déjà poésie subjective («horriblement fadasse») et poésie objective («je la verrai plus sincèrement»), dans G. Schaeffer (éd.), *Lettres du voyageur* cit., pp. 112-113.

(65) É.-A. HUBERT, *Autour de la théorie de l'image de Pierre Reverdy*, dans *Circonstances de la poésie* cit., pp. 13-31 (p. 27).

(66) *Ibid.*

(67) Dermée y fustigeait les œuvres de trois symbolistes: Maeterlinck, Régner et Vielé-Griffin. Dans la revue «Vers et Prose» (1905-1914) de P. Fort, Tancrède de Visan consacra justement des articles à Vielé-Griffin (t. I), Régner (t. II) et Maeterlinck (t. VIII); voir M. DÉCAUDIN, *La crise des valeurs symbolistes* cit., pp. 177-198.

riorité du manuscrit autographe *Préexcellence de la poésie*. D'autre part, certaines idées et arguments ébauchés dans l'inédit se trouveraient – nous semble-t-il – pour suivis dans des articles composés ou parus entre 1921 et 1924: *Pablo Picasso et son œuvre*, *Pablo Picasso, Le Rêveur parmi les murailles*. Finalement, l'usage nouveau et exclusif des termes “rapports” et “émotion”, dans un tel manuscrit, parlerait pour un rapprochement dans le temps avec les articles *L'Émotion* et *L'Image*, de 1917 et 1918.

En dépit de sa sobriété et de son aspect fragmentaire, ce brouillon d'essai contient en substance tous les grands thèmes de la critique d'art de Pierre Reverdy pendant les années de la revue «Nord-Sud» (1917-1918). Ces amorces d'idées, parfois réduites à l'état de maximes, trouveront des développements plus amples dans les derniers essais, de 1946 à 1950, avec une réflexion critique approfondie sur l'existence et le destin du poète. Mais cela se pressent assez tôt avec l'inédit. Les trois premiers alinéas laissent transparaître une esquisse de la poésie d'images dans les rapports cachés; aux détails près qu'il n'y a encore ni la “justesse” ni le “rapprochement” des réalités éloignées (*L'Image*, mars 1918). La faculté poétique parle avant tout pour la fonction de l'homme dans la transformation poétique; on aurait tout lieu de penser que *La Fonction poétique* (janvier 1948) en constituera l'aboutissement. Le groupe des trois alinéas suivants repose sur les thèses de la poésie plastique; l'analogie entre les arts, de la peinture à la littérature, ne se retrouvera pas dans les derniers essais et demeure l'entreprise originale des justifications esthétiques circonscrites aux premières années du théoricien du Cubisme. Les paragraphes 7 et 8 sont à rapprocher des essais *Circonstances de la poésie* (novembre 1946) et *Cette émotion appelée poésie* (août 1950). Ces deux grands essais sur l'art poétique au XX^e siècle réexaminent, à travers des exemples empruntés à l'existence, les questions de concrétude de la poésie que Reverdy ne fait qu'effleurer dans le style aphoristique de l'inédit. Le dernier groupe de paragraphes propose des jugements éparés sur le destin et la place du poète (§ 9), sur la forme poétique (§ 10), ou sur la vacuité des imitateurs non créateurs (§ 11). De manière très brève, ce groupe dégage les grands débats théoriques qui préludèrent à la fin du Symbolisme et à l'efflorescence de nouvelles avant-gardes.

Une dernière hypothèse nous autorise à rapprocher l'inédit d'un possible brouillon de lettre de Reverdy. Sous l'entête «À Monsieur Jacques Doucet», le poète adressa au mécène des lettres mensuelles de critique artistique et littéraire, entre 1916 et 1917; travail pour lequel il était rémunéré. À la douzaine de lettres envoyées – dont plusieurs parcourent l'entreprise de publication de «Nord-Sud» – en est-ce une nouvelle qu'il aurait esquissée avant que ses prestations ne s'interrompent? Car les problématiques du texte sont assez proches des idées abordées dans certaines lettres. Il n'est que de lire les indications qu'en a donné François Chapon dans *C'était Jacques Doucet*⁶⁸.

Préexcellence de la poésie constitue un texte exemplaire et révélateur du jugement esthétique avancé de Reverdy sur l'art de son temps, poétique et pictural. Texte important à plus d'un égard car, s'il contient des idées qui seront reprises en 1935, il touche avant tout à des aspects théoriques bien antérieurs à cette publication puisque les derniers paragraphes – dont celui entièrement barré – nous informent d'une époque littéraire révolue où le Symbolisme était encore vivace dans la conscience critique des jeunes tendances artistiques.

FRANCK DALMAS
Stony Brook University

(68) F. CHAPON, *C'était Jacques Doucet*, Paris, Fayard, 2006, pp. 324-329.