

D'un livre à deux mains : *Le Chant des morts* de Reverdy et Picasso

Serge LINARÈS

La parution du *Chant des morts*, «achevé d'imprimer le 30 septembre 1948 sur les presses à bras de Mourlot frères pour les lithographies et par Draeger frères pour le texte»⁶², fait date dans l'histoire moderne du livre à figures français. Au niveau éditorial, il s'agit de « la seule incursion de Tériade sur le terrain du *livre de dialogue* »⁶³, selon Yves Peyré. A l'échelle de la réception, le même enregistre le long retentissement de l'ouvrage dans le champ artistique comme aussi son infortune première, aujourd'hui résorbée, dans le milieu bibliophilique : à l'en croire, « pendant près de trente ans », les « collectionneurs déconcertés » auraient déploré l'absence des « nus graciles ou lourds évadés de la main prodigue de Picasso (en l'espèce si malaisément identifiable) »⁶⁴. Logée entre parenthèses, cette remarque incidente incline à mesurer l'importance de la publication dans le parcours de Picasso et, par corollaire, dans le cheminement de Reverdy. La critique d'art s'accorde à considérer *Le Chant des morts* comme « un nouveau type d'illustration »⁶⁵ dans l'œuvre de Picasso, alors riche d'une quarantaine de livres imagés. Rompant avec ses habitudes, le dessinateur renonça à l'illustration isolée du texte, qu'il tenta d'abord, au bénéfice d'une enluminure page à page⁶⁶ et s'essaya à une iconographie non figurative. Quant à Reverdy, il s'absorbe dans une pratique calligraphique à laquelle il

⁶² Voir Pierre Reverdy, *Le Chant des morts. Poèmes*, avec 125 lithographies originales de Pablo Picasso, [Paris], Tériade éditeur, 1948 (42,5 x 32,5 cm).

⁶³ Yves Peyré, *Peinture et Poésie. Le dialogue par le livre (1874-2000)*, Paris, Gallimard, 2001, p. 140.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 141.

⁶⁵ Patrick Cramer, Sébastien Goeppert et Herma Goeppert-Franck, *Pablo Picasso. Catalogue raisonné des livres illustrés*, Genève, Patrick Cramer, 1983, n° 50, p. 136.

⁶⁶ L'achevé d'imprimer du *Chant des morts* précise que ce « livre manuscrit de Pierre Reverdy [a été] enluminé de lithographies originales de Pablo Picasso ».

s'était livré de manière occasionnelle en 1920 avec le recueil à destination privée *Pour Misia*⁶⁷, mais à laquelle il donne désormais un caractère durable et réserve un sort public. A compter du *Chant des morts*, il n'est publication pleinement originale de sa part qui ne sollicite le manuscrit à proximité de l'image : *Au soleil du plafond* en 1955 et *La Liberté des mers* en 1960 se présentent chacun sous forme autographe avec des lithographies qui de Gris, qui de Braque. Lors de l'intégration du *Chant des morts* dans l'édition de *Main d'œuvre* en 1949, la conversion typographique du texte s'accompagne d'une double référence à l'écriture matérielle, comme par compensation. D'abord, le titre de cette compilation de recueils publiés entre 1925 et 1948, à l'exception de *Cale sèche* (1913-1915) et de *Bois vert* (1946-1949), demeurés jusqu'alors inédits, rappelle au souvenir du lecteur la source manuelle de la rédaction poétique. Ensuite, l'usage récurrent d'intitulés pour les poèmes de la section *Chant des morts* fournit l'occasion d'employer l'italique, dont l'obliquité fait écho au geste d'écrire. La dédicace de l'exemplaire offert à Chanel confirme, s'il est besoin, l'ascendant du graphisme littéral sur l'imaginaire de Reverdy : « Ce que de ma main / J'ai fait du meilleur / De moi-même / Bien ou mal fait / Je vous le donne / Avec mon cœur / Avec ma main. »⁶⁸ Sous l'évocation de la sincérité et du don, cet envoi suggère une fascination pour l'expressivité scripturale qui, comme on le verra, acquiert pour Reverdy la valeur d'un indice de poéticité à l'instar de la métaphore ou de l'espace. Afin de vérifier le bien-fondé de cette interprétation, le raisonnement procédera par paliers : après examen des circonstances de l'édition *princeps* du *Chant des morts*, on se montrera attentif au dialogue de Reverdy avec Picasso dans l'espace du livre, puis à ses conséquences externes dans les choix présidant à

⁶⁷ Pierre Reverdy, *Pour Misia* [1920], reproduit dans le catalogue *A la rencontre de Pierre Reverdy et ses amis Picasso, Braque, Laurens, Gris...*, [Saint-Paul-de-Vence], Fondation Maeght, 1970, pièce n° 42, p. 48.

⁶⁸ Cet envoi à Gabrielle Chanel est cité par Etienne-Alain Hubert dans son édition des *Œuvres complètes* de Pierre Reverdy (Paris, Flammarion, coll. « Mille & une pages », 2010, tome II, p. 1488).

la réalisation d'*Au soleil du plafond* et de *La Liberté des mers* avec d'autres artistes.

*

Retour de flamme

Les quarante-trois poèmes du *Chant des morts* sont commandés par les circonstances impérieuses de la Deuxième Guerre mondiale. Contrairement aux recueils des années 1915-1922 colligés dans *Plupart du temps* en 1945, qui ne se ressentent guère du conflit précédent⁶⁹, ils sont écrasés sous le poids du cauchemar de l'histoire immédiate. Loin de demeurer étrangers à l'actualité récente, ils accusent les chocs de la conflagration, de l'Occupation et de l'extermination. Le texte liminaire, dont la prépublication sous l'intitulé du recueil dans le numéro 50 de la revue *Fontaine*, daté de mars 1946, confirme la nature introductive, évoque le déclenchement des hostilités en septembre 1939 (« C'est dans les moisissures / d'un soleil au col d'été / Que le long fleuve / des jours noirs a / pris sa source »⁷⁰), le joug allemand sur la France (« Quand le couvre-feu / du mépris abaisse / toutes les paupières / nous avons respiré / longtemps / les chants conservés / dans la gorge »⁷¹), ou encore les camps de concentration (« Il n'y a pas de cheminée / Dans le chemin de fer / de la nuit blanche / La nuit glacée dans / le sous-sol de l'hôpital / La terre est aplatie / comme une nappe d'ombre / Un cadavre de cendre / qui s'imbibe de sang »⁷²). Mais le recueil n'en reste pas aux impressions mortifères en dressant un

⁶⁹ Reverdy réserve à la revue *L'Élan* (n° 10, 1^{er} décembre 1916) ses poèmes les plus inspirés par le premier conflit mondial : « Soldat de tous les temps en chromo de village au mur » et « Guerre » (repris en 1929 dans *Sources du vent*, voir *ibid.*, p. 120 et 122).

⁷⁰ *Le Chant des morts*, *op. cit.*, p. 9-10. Nous découpons les vers en respectant le rythme graphique de Reverdy, parfois dissemblable du découpage en vers adopté dans l'édition courante.

⁷¹ *Ibid.*, p. 13.

⁷² *Ibid.*, p. 8-9.

mémorial aux victimes ; il naît, en vérité, de la résurgence d'une confiance humanitaire au sortir de la guerre. Les premiers mots témoignent d'une pleine adhésion au sentiment d'une renaissance après les épreuves collectives de la barbarie : « Il a la tête pleine / d'or / Les pieds dilatés / dans le sable / Il ne faut pas désespérer / des racines de l'homme »⁷³. Selon toute vraisemblance, le titre du livre, par la voie implicite du calembour « champ » / « chant », suggère le renversement de la mort en vie, la sublimation lyrique de l'expérience nécrogène. L'appellation musicale du recueil revient à l'esprit du lecteur du poème « L'ouragan se déchaîne... ». S'achevant sur l'équivoque sonore entre « coup » et « cou », ce texte autorise à en entendre une autre dans les vers où varient pour l'oreille les termes de l'intitulé de tête : « La mort est à tout bout de champ / Sous les cicatrices toujours rouvertes / des étoiles / Les champs tournent la peau au feu »⁷⁴. Certes, le chant poétique rencontre sa possibilité énonciative dans la mémoire des victimes des batailles et des charniers, mais il ne parvient à complétude que dans la perspective d'une issue à la guerre. C'est en 1944, non dans les sombres années précédentes, que résonnent les premiers accents d'un recueil dont 1948, millésime d'une période de paix retrouvée, constituera l'aboutissement chronologique.

L'usage du manuscrit dans l'édition du *Chant des morts* tient précisément de la protestation d'humanité en temps de détresse et de reconstruction. Reverdy évoque-t-il une époque de totale désespérance, il emploie l'image de mains vides et impuissantes : « Dans la débâcle / du présent / [...] / Je tournais sans comprendre / autour de la maison / [...] / Plus rien à conserver / dans les mains / qui se brouillent / A retenir ou à glaner / entre les doigts »⁷⁵. A l'inverse, une fois surmontée la crise de confiance en l'avenir, la métaphore de la « main agile patiente / aux doigts de

⁷³ *Ibid.*, p. 7.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 106.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 57-59.

lime », fût-elle « toujours tremblante / au bord de la ruine »⁷⁶, vient exprimer le retour de flamme, le renouveau précaire d'un espoir en l'homme, et trouve sa réalité palpable dans l'apparence autographe du livre publié. Dans les conditions historiques qui président à son emploi, la calligraphie de Reverdy ne relève donc pas d'une intention esthétique, mais de la conjugaison d'une sensibilité et d'une éthique. Elle est fonction d'une vulnérabilité aux circonstances dramatiques et d'une croyance en des valeurs humanistes. Elle témoigne en acte d'une disposition existentielle du sujet en relation avec l'évolution du monde. Sa façon personnelle de tracer les caractères ne vaut pas pour démonstration narcissique du poète, mais pour fraternisation avec l'histoire collective, éprouvée et convalescente. Par son graphisme identifié, par la notation physique de son cours tempéramental, l'écriture donne à voir le sentiment recouvré d'une appartenance à l'espèce.

D'ailleurs, la formulation poétique porte volontiers à articulation cette entreprise de réconciliation avec notre nature qui détermine le recours au manuscrit. Dans « Les fenêtres nues de l'exil », la quête d'une authenticité originelle en passe par la référence au tracé et à la main : « J'ai surpris le secret des sources / Dans cet asile de cercueil / A la ligne des temps mobiles / [...] / Tendre la main »⁷⁷. Le poème suivant connaît aussi l'ombre portée de la graphie en liaison avec l'expérience de notre condition partagée :

Dans le détour qui nous
engage à peine
La dédicace d'un sourire
Une maille de l'autre lien
Jamais perdu
Soulève la chair qui
respire
Retiens le souffle dans
ta main

⁷⁶ *Ibid.*, p. 115 et 117.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 23.

Une aile palpite
à ma tempe⁷⁸

La ténuité du rapport à l'altérité comme à soi ouvre l'accès à des variations sur le thème du délinéament (marche à l'aventure, dessin des lèvres ou fil du tissu) et donne à l'écriture pour mission d'en incarner l'existence précaire. Ce faisant, Reverdy n'est pas loin de renouer avec les ambitions de Mallarmé ou de Claudel lorsqu'ils dépêchaient l'éventail autographe à saisir le passage du souffle poétique, le frisson intériorisé du monde⁷⁹, à ces réserves près qu'il se soustrait à l'ascendant esthétique du japonisme et déplace dans le champ tragique de l'histoire contemporaine la recherche d'une palpitation graphique du texte. Son appréhension de l'éloquence scripturale relève moins d'un désir de sublimation symboliste (comme chez Mallarmé) ou de participation cosmique (comme chez Claudel) que d'un besoin d'accointance avec ses semblables, défunts ou survivants, après l'effondrement de la réalité sociale et la mise à mal du genre humain. Du reste, il y a fort à parier que le recueil commence avec le pronom « Il » désignant « l'homme » afin que le scripteur inscrive ces hampes littérales à l'enracinement terrien et à la portée communautaire dont le cinquième vers parle par métaphore : « Il ne faut pas jeter la hampe qui visse la terre au drapeau »⁸⁰. Ainsi un imaginaire de l'écriture se dévoile-t-il d'emblée qui décline toute interprétation spirituelle du langage et suggère l'humanité de son invention comme de son intention. Il est notamment mobilisé dans un poème plus tardif pour évoquer notre absolue finitude :

Les pieds rivés au sol
La main tordue à l'ancre
Et l'encre de l'esprit

⁷⁸ *Ibid.*, p. 25-26.

⁷⁹ Voir les éventails manuscrits de Mallarmé, ainsi que le recueil autographe de Claudel intitulé *Cent Phrases pour éventails* (1927).

⁸⁰ *Le Chant des morts*, *op. cit.*, p. 7. Le même jeu sur « il » est observable à l'amorce du poème p. 102. Il concerne aussi le pronom « elle », p. 29.

Résine sans couleur
Sur la pente du front
Que ride ton sourire
Au fond des yeux sans ciel
Préface de la mort⁸¹

Avant même le passage à l'acte calligraphique, Reverdy élabore dans ses poèmes une vision de l'écriture qui atteste sa foi en l'homme, ébranlée la guerre venue, mais raffermie la paix aidant. Le choix du manuscrit participe d'une espérance dans les facultés créatrices de notre espèce, en butte à l'histoire et à la mort. Il n'est pas non plus de toute impossibilité que le substrat mental de la pratique autographique se nourrisse chez Reverdy des exemples donnés par les peintres amis. Dès les années 1942-1943, Matisse, avec qui le poète collabore en 1946 pour le livre de dialogue intitulé *Visages*, copie et illustre tout ensemble les poèmes de Charles d'Orléans, destinés à paraître aux éditions Tériade en 1950. Quant à Picasso, il s'adonne dès le printemps 1939 à un projet de publication de ses propres vers et proses qui associe en toute indépendance iconographique images et textes ouvragés de sa main. Nul doute que la réalisation du *Chant des morts* ait réveillé chez l'artiste les harmoniques de sa fascination pour l'écriture.

Livre en partage

Sur les cent vingt-cinq lithographies qui composent l'ouvrage, cent vingt-trois présentent les énoncés de Reverdy, qu'ils soient paratextuels ou poétiques, transcrits en noir sur papier Vélin d'Arches et relevés des motifs rougeoyants de Picasso. Les interventions artistiques de ce dernier s'exercent dans les marges, les interlignes, les fins de strophe selon la tradition médiévale de l'enluminure. Somme toute, elles tendent à encadrer la rédaction en occupant sa périphérie, parfois à exhiber la structure versifiée en

⁸¹ *Ibid.*, p. 32.

soulignant ou en ponctuant son échelonnement⁸². Il est même, à la pliure de deux pages, une sorte d'échelle haut dressée, dont les barreaux redoublent l'étagement des vers en regard⁸³. Dépouillée de visée figurative patente, l'iconographie instaure un dialogue fortement plastique avec les graphèmes qu'elle appréhende comme des formes visibles organisées en ensembles successifs. A croire que « Picasso voit tout en peintre », y compris l'écriture comme il le faisait, d'après Sabartés, en gravant ses propres textes en capitales peu espacées à la façon de « tableaux compacts de lignes imprimées avec les marges réduites »⁸⁴. La grammaire des signes convoqués, autant dans son lexique (point, cercle, ligne) que dans sa syntaxe (ligatures, jambages, empattements, intervalles), s'apparente à un tracé calligraphique réduit à sa dimension indicielle. Bien que Picasso et Reverdy s'entendent à manier le langage du tracé, ils prennent soin de ne pas fusionner leurs moyens : si le peintre ligne et ponctue, le poète se dispense du tiret comme du point, sous l'effet d'une stricte répartition des procédés graphiques. Il n'en demeure pas moins que s'impose à l'un comme à l'autre le régime du trait. En quoi il n'est pas exclu que s'exerce ici l'influence de Balzac. En effet, Picasso adapte au *Chant des morts* l'esthétique linéaire de certaines planches du *Chef-d'œuvre inconnu*, illustré en 1931 à la demande de Vollard. Il assouplit dans le recueil la géométrie de droites, de courbes et de points qu'il avait pu employer dans le roman à frôler l'abstraction⁸⁵. En cela, il persiste à faire sienne la pensée de Frenhofer, lequel juge le dessin supérieur à tout autre art de l'espace parce qu'il permet d'« exprimer » la nature, sans la « copier »⁸⁶, autrement dit d'humaniser le monde. « La ligne, déclare le peintre à

⁸² Voir *ibid.*, notamment p. 28 et 14-15.

⁸³ Voir *ibid.*, p. 46-47.

⁸⁴ Jaime Sabartés, *Picasso. Portraits et souvenirs* [1946], traduit de l'espagnol par Paule-Marie Grand et André Chastel, postface de Brigitte Léal, Paris, L'École des lettres, 1996, p. 152.

⁸⁵ Voir, par exemple, l'illustration du *Chef-d'œuvre inconnu* reproduite dans mon livre, *Picasso et les écrivains*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2013, p. 334-335.

⁸⁶ Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu* [1832], repris dans *La Comédie humaine*, édition sous la direction de Pierre-Georges Castex, tome X : *Études philosophiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », rééd. 1992, p. 418.

Poussin, est le moyen par lequel l'homme se rend compte de l'effet de la lumière sur les objets ; mais il n'y a pas de lignes dans la nature où tout est plein »⁸⁷. Quant à Reverdy, sous le possible ascendant de Balzac, pour lequel il professait une intense admiration, il n'a de cesse de soutenir, à la façon de Frenhofer, qu'« [i]l n'y a pas un seul trait dans la nature »⁸⁸. Et de préciser sa pensée : « Le trait est l'invention de l'homme, une de ces inventions qui le délivrent et lui servent à limiter, à enchaîner ses conceptions. » Sous cet angle, le choix partagé du tracement dans *Le Chant des morts* plaide pour l'affranchissement de la *mimèsis* et pour l'affirmation d'une vision anthropomorphisée de l'existant.

D'autres aspects de la réalisation matérielle du livre tombent d'accord pour exalter l'humanité de notre condition. A commencer par le format – un *in-folio* haut de 42,5 cm et large de 32,5 cm. Assorti d'un titre à la résonance de requiem, il détourne en faveur de la célébration profane des victimes du conflit mondial l'ampleur des ouvrages liturgiques du catholicisme que sont les lectionnaires ou les sacramentaires. L'inspiration du livre médiéval, manuscrit et enluminé, affecte jusqu'à la taille du *Chant des morts*, mais ne le convertit pas pour autant en véhicule du sentiment religieux. La filiation spirituelle de l'œuvre reste en arrière de transcendance ; elle vise simplement à rendre hommage aux défunts et à transcender l'horreur historique en deçà de la croyance. L'adoption de la couleur rouge pour la calligraphie plastique constitue un facteur supplémentaire d'intérêt pour la personne humaine, dont le corps intérieur s'expose page après page sous les espèces du liquide vital. C'est en parfaite intelligence avec le propos de Reverdy que Picasso rubéfie la surface des feuilles. Les références au sang viennent en abondance colorer l'expression poétique. Le leitmotiv prend souche dans le texte d'ouverture (« La source de sang / qui s'évente »⁸⁹) avant d'irriguer la totalité du recueil. En délinéant la couleur, Picasso

⁸⁷ *Ibid.*, p. 424-425.

⁸⁸ Pierre Reverdy, *En vrac* [1956], repris dans *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 893.

⁸⁹ *Le Chant des morts*, *op. cit.*, p. 8.

reprend même à son compte l'association mentale à laquelle procède Reverdy lorsqu'il envisage le sang comme un écoulement graphique : « Le poids de la matière / Qui rassure ma main / Je rôde entre les traits / de sang / Qui dessinent le corps du monde »⁹⁰. Comme en fait foi cette formulation, l'insistance mise à empourprer le réseau métaphorique de l'œuvre s'origine dans une préférence marquée pour la réalité terrestre et l'invention humaine. Le dessin de Picasso consiste précisément à transmuier le sang en signe, à le doter d'un sens (d'une orientation comme d'une signifiante) qui le rabatte sur son évidence concrète et sur sa portée imaginaire, hors de toute abstraction ou piété oublieuse de notre éccéité.

La résille graphique du *Chant des morts* coïncide, comme on le voit, avec la sensibilité de Reverdy à notre condition. Son incandescence, fondée sur le contraste du rouge avec le noir et blanc, restitue visuellement la tension chromatique dont vivent certains vers du poète :

Il crie le vent qui
change ses ressorts
Dans la course éperdue
des destinées conquises
Noir ou blanc
Mais il est rouge
au front
A l'intérieur du ciel
où l'on chauffe la forge⁹¹

Elle aussi est interprétable à double voie. Associée au feu dans les textes⁹², elle fait figure d'agent de destruction comme de civilisation à la manière du sang lui-même qui, répandu à flots, condamne à mort et, mû en boucle, dispense la vie. Reste que l'ambivalence et du feu

⁹⁰ *Ibid.*, p. 66.

⁹¹ *Ibid.*, p. 46.

⁹² Voir aussi le poème « La terre file à son déclin... », dont l'intitulé définitif dans l'édition courante (« Le fil du feu »), explicitant l'allusion primitive à la ligne, se combine dans le corps du texte à l'évocation du sang et de la corde : « Tout mon sang comme du / vinaigre / Sur la corde à nœuds / du malheur » (*ibid.*, p. 42).

et du sang ne se maintient ni dans les mots ni dans les images. Loin de cultiver une réversibilité continue, elle se voit tournée en positif pour mieux répondre à l'espoir que Reverdy et Picasso nourrissent alors d'une régénérescence humaniste sur fond de catastrophe. Voilà pourquoi Picasso dessine au sang ses enluminures sans convulsions ni souillures, et compose des variations graphiques sur le point, le cercle et la ligne comme s'il constituait un répertoire primitif de figures et de symboles pour les temps nouveaux. Une exception confirmative : la page du faux-titre⁹³, la plus ensanglantée ou brûlée de toutes, qui semble transposer la situation historique avant l'émergence d'une refondation complète des signes. Chauffée à blanc, la couleur ne parasite-t-elle pas ici l'écriture et les formes ne peinent-elles pas à s'affirmer et à s'affiner dans l'attente des poèmes ?

Tout polarisé qu'il se montre par la quête de sens, le langage visuel de Picasso ne franchit pas le stade de la figuration explicite. Est-il contaminé par la confusion des signes dont le poète dit parfois souffrir ? « Ces lignes à franchir / Que je ne peux pas lire / Ces formes inouïes qui / ne veulent rien dire / Que la mort »⁹⁴. L'expérience de la négation atteindrait alors dans leurs forces vives toutes les tentatives de saisie et de reproduction du réel comme de sa perception. En vérité, Picasso ménage au sein de son iconographie abstraite des possibilités mimétiques et symboliques. A la jonction des deux premiers poèmes, il développe un registre plastique qui semble un système pictographique à la lisibilité suspendue⁹⁵. Les vers ont beau s'affliger d'une déroute de la représentation sous le fardeau des circonstances (« Figure délayée dans l'eau / Dans le silence / Trop de poids sur la gorge / Trop d'eau dans le bocal / Trop d'ombre renversée / Trop de sang sur la rampe »⁹⁶), le dessin éveille des consonances avec le verbe, sinon avec le monde. Les ronds

⁹³ *Ibid.*, p. 5.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 53.

⁹⁵ Voir *ibid.*, p. 20-21.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 21.

répétés au-dessus du poème ne jouent-ils pas du calembour entre la lettre « o » et le vocable « eau », placé, voire réitéré dans leur voisinage immédiat ? Ailleurs, le lecteur éprouve un trouble d'identification similaire lorsqu'il est question d'un « thermomètre de sang / dressé / [...] / Oublié dans le désert blanc »⁹⁷, et que le tracé en vis-à-vis en rappelle la colonne graduée et le réservoir à mercure. Néanmoins, ce signe se prête dans le restant de l'ouvrage à tant d'évolutions récurrentes sans caution verbale qu'il apparaît alors aventureux de croire résolument en sa portée imitative. Dans *Le Chant des morts*, Picasso se plaît, somme toute, à faire et à défaire icônes et symboles dans la probable intention d'approcher l'état naissant (ou finissant) de la figuration. Il en va ainsi du poème qui s'achève sur ces trois vers : « Le poids de la main / sur ton front / Et toujours la mort / entêtée / La mort vorace »⁹⁸. N'était la superposition des cercles ou la séparation du trait, le motif apposé en cul-de-lampe évoquerait l'image d'un double zéro ou le symbole relevé de l'infini. Sa valeur représentative altérée, il paraît céder au vertige de la finitude dont le texte se dit atteint. Une chose est certaine : avec *Le Chant des morts*, qui se fait le sismographe d'une crise de l'humanisme vécue et apurée, Picasso trouve l'occasion d'ébranler de l'intérieur la restitution directe ou filtrée du réel.

Perspectives d'avenir

A l'issue de cette collaboration, Picasso ne prolonge guère au-delà de 1948 l'expérience de l'enluminure, faute de manuscrit à imager. C'est précisément en recopiant de sa propre main vingt poèmes de Góngora qu'il reconduit l'aventure⁹⁹, l'année de la publication du *Chant des morts*. A la réserve du tombeau du Greco, dont la vocation funèbre engage à la retenue artistique, tous les

⁹⁷ *Ibid.*, p. 33.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 38-39.

⁹⁹ Voir Louis de Góngora y Argote, *Vingt Poèmes*, avec 41 eaux-fortes et aquatintes au sucre de Pablo Picasso, Paris, Les Grands Peintres modernes et le Livre, 1948 (38,5 x 28,7 cm).

sonnets de cette anthologie sont accompagnés de remarques graphiques dans les marges. Toutefois, la figuration n'est pas alors poussée dans ses retranchements, sans doute sous l'effet d'une virtuosité verbale dont l'usage ne prête pas à soupçon, mais à admiration. Il y a bien, à l'amorce du recueil, un « sonnet burlesque », adressé « à un excellent peintre étranger », dont l'ornementation plastique sollicite par dérision la géométrie et la tache, mais c'est là un cas isolé qui semble opérer la transition entre *Le Chant des morts* et le retour à l'inspiration mimétique. La présence d'un portrait féminin pleine page, après chaque poème, pourrait même indiquer la relance du mode classiciste dans le champ de l'illustration, après la phase de trouble connue auprès de Reverdy. En imitant la signature de Góngora au seuil du livre, Picasso n'en adapte pas moins pour le dessin de l'initiale G l'espèce de parenthèse ponctuée aux extrémités qui ouvrait, puis fermait *Le Chant des morts*. D'un ouvrage au suivant, un indice graphique sans valeur représentative se convertit donc en signe linguistique à portée signifiante. Le florilège de Góngora n'offre-t-il pas surtout à Picasso l'opportunité de se dédoubler en peintre et en poète, de lâcher la bride à son fantasme d'écrivain¹⁰⁰ ? En tout cas, *Le Chant des morts* se montre en déshérence de longue postérité dans la production illustrée de l'artiste qui, après 1948, dialogue avec le texte en dehors d'une relation d'enluminure.

Tout autres sont les suites du recueil sur l'évolution de Reverdy. En 1955, *Au soleil du plafond*, paru chez Tériade, lui permet de renouer avec la pratique du manuscrit imprimé grâce à la technique lithographique¹⁰¹. Il s'agit là d'un projet vieux de trois décennies, dont la réalisation fut compromise au tournant des années 1920 par la brouille de Gris avec son marchand, Léonce Rosenberg, et conjointement par les difficultés des éditions de « L'Effort

¹⁰⁰ Sur ce point, voir la section « Lisières de l'écriture », dans *Picasso et les écrivains*, *op. cit.*, p. 58-73.

¹⁰¹ Pierre Reverdy, *Au soleil du plafond*, avec 11 lithographies en couleurs d'après des œuvres de Juan Gris, [Paris], Tériade, 1955 (42 x 32,5 cm).

Moderne », pressenties pour la publication. Reverdy aurait-il remis l'ouvrage sur le métier après un si long contretemps si *Le Chant des morts* ne lui avait donné l'exemple d'une poésie résurrectionnelle d'origine autographe ? *Au soleil du plafond* constitue, vingt-huit ans après le décès de Gris, « un hommage à la mémoire d'un ami prématurément disparu »¹⁰², d'après les explications de l'auteur. L'exhumation éditoriale du recueil a donc partie liée avec l'ambition du mémorial, déclarée dans *Le Chant des morts*. A l'approche du terme, Reverdy redonne voix aux disparus et se livre au lecteur dans l'humanité de son écriture. Par là, il rejoint la principale orientation du *Manuscrit autographe*, cette revue qui, sous la direction de Jean Royère, recueillit en fac-similé nombre de textes recopiés à la main, entre 1926 et 1933. Reverdy semble lui aussi osciller entre la célébration mémorielle et l'anabiose visuelle de la création. En tirant de l'oubli d'anciennes images de Gris comme en déposant sur le papier les traces du geste scriptural, il favorise, fût-ce par anticipation, ce phénomène que le graphologue J. Liaux analysait dans le périodique comme l'« évocation éternellement vivante, la survie, [...] la résurrection des morts »¹⁰³.

En 1960, la publication de *La Liberté des mers* chez Maeght partage-t-elle la même intention¹⁰⁴ ? Rien de moins sûr à la vue de l'apparence graphique des poèmes manuscrits. Tandis que *Le Chant des morts* et *Au soleil du plafond* exposent au regard l'écriture authentique de Reverdy, son ultime recueil la contrefait de bout en bout à la façon d'un exercice scolaire. De page en page, le scripteur se montre fermé aux impressions de la main, au flux nerveux du tracé cursif. L'emploi d'une graphie appliquée ôte toute consistance à la subjectivité de la transcription. Au surplus, nulle trace de maladresse dans la copie lithographique des textes (corrections ou ajouts) n'offre de semblant de spontanéité dans *La liberté des mers*,

¹⁰² *Ibid.*, p. 153.

¹⁰³ *Le Manuscrit autographe*, n° 40, octobre-décembre 1932, p. 145.

¹⁰⁴ Pierre Reverdy, *La Liberté des mers*, avec des lithographies de Georges Braque, [Paris], Maeght éditeur, 1959 (56 x 38 cm).

contrairement au *Chant des morts*¹⁰⁵. Reverdy s'attache manifestement à se déposséder d'une part de lui-même. Selon toute probabilité, cette tentative de désindividualisation, en désaccord fréquent avec le propos lyrique des poèmes en prose colligés, l'autorise à universaliser pour l'œil ses formulations, à insinuer une impersonnalité visuelle dans le discours tempéramental, à la manière du pronom indéfini « on » dans les vers en créneaux des années 1910-1920. N'étant plus aussi hanté par les fantômes de son siècle ou de son existence, il délaisse le dessein résurrectionnel du manuscrit et, dans la proximité de Braque, un compagnon des temps héroïques, il trouve un moyen nouveau de suggérer les intermittences de l'être intérieur, soumis aux fluctuations de son sentiment de présence au monde et à soi. Dans *La Liberté des mers*, l'énonciation poétique balance entre l'affirmation verbale et l'état graphique, comme entre le « je » et le « on » dans les œuvres précédant *Ferraille* (1937).

Il est pourtant un point qui réunit *Au soleil du plafond* et *La Liberté des mers* dans des proportions inégales : la réécriture. Dès 1947, Reverdy s'adonne sur les proses pour Gris à quelques remaniements. Le second recueil bénéficie, quant à lui, d'une reprise de plus grande ampleur puisqu'il est constitué de proses puisées dans un ensemble de vers en chicane intitulé *Le Cadran quadrillé*. Par un effet de boucle, Reverdy revient à son ancienne manière, mais en supprime les blancs, en comble les manques. Il faut croire que l'expérience de l'autographe, portée à maturité dans *Le Chant des morts*, l'autorise à compenser la disparition des espacements dans sa poésie la plus récente. Elle satisfait son goût pour la spatialisation du langage verbal. Si prosés que soient les textes de *La Liberté des mers*, leur déroulement connaît la concurrence expressive des coupes. Malgré l'imposant format de l'ouvrage (56 x 38 cm), la graphie démesurée ne permet pas d'aligner plus de deux ou trois mots et se prête à des distorsions lexicales ou syntaxiques dont les effets participent volontiers du sémantisme ou de la diction. Par exemple,

¹⁰⁵ Voir *Le Chant des morts*, *op. cit.*, p. 59, 79, 105 ou 108 (pour les corrections) ; p. 100 ou 107 (pour les ajouts).

dans le poème intitulé « Toujours la route », Reverdy joue du pli, de la marge ou du coin de la page pour mimer le coup d'arrêt, la difficulté ou l'interruption du discours (« dessins d'une // halte, pour / l'œil qui cher- / che la parole. / [...] Le fil rompu »¹⁰⁶). Il imprime d'emblée dans « La trame » un souffle saccadé en segmentant *de visu* les mots relatifs au geste (« Une main, / d'un mouve- / ment ryth- / mique et / sans pensée »¹⁰⁷). En définitive, une forme de lyrisme graphique renaît ainsi qui ne doit plus rien à l'élan de l'écriture cursive. Un lyrisme semi-dépersonnalisé, davantage fondé sur le mimétisme plastique et le rythme visuel que sur l'énonciation articulée et l'authenticité scripturale. Il lui advient même d'être dual lorsque la calligraphie de Reverdy blanchit au contact de certains motifs noirs de Braque. De ce renversement et de ce contraste, les signes linguistiques retirent un surcroît de motivation. Est-il question de l'enneigement du « mur » et du « jardin »¹⁰⁸ ? L'écriture en connaît l'état lumineux. Le poète s'émerveille-t-il du « bonheur des mots », de leur « fraîcheur »¹⁰⁹ inopinée ? Le tracé se fait bicolore, comme sous l'effet d'une transparence retrouvée dans la circulation de la parole. A de telles occasions, *La Liberté des mers* déporte vers les réalités du paysage ou vers les valeurs du langage la portée représentative attribuée à l'autographe, lequel n'épouse plus le caractère ou l'émotion du scripteur, mais tel aspect momentané du monde, telle croyance collective au verbe. Et quand la calligraphie se coupe de tout mobile mimétique, relève *a priori* du seul exercice, elle se retire derrière une objectivité de façade, dont le caractère monumental accroche l'œil et conditionne la lecture. A l'égal du vers métrique, elle régule le phrasé poétique et rythme sa réception. La voilà pleinement investie d'une intentionnalité structurelle touchant la composition du texte comme l'action de sa pragmatique.

¹⁰⁶ *La Liberté des mers*, op. cit., p. 52-53.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 65.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 59.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 79.

*

Picasso et Reverdy ne tirèrent pas un enseignement équivalent de leur collaboration pour *Le Chant des morts*. Le peintre, s'étant de propos délibéré placé sous la dépendance du texte, ne poursuivit guère dans la voie du manuscrit enluminé, une fois achevé son « dialogue par le livre »¹¹⁰. En 1966, six ans après la mort de Reverdy, il sera bien amené à illustrer *Sable mouvant*, le poème posthume de son ami, mais en hors-texte, avec dix aquatintes, en l'absence de manuscrit lithographié¹¹¹. Quant à Reverdy, il connut avec *Le Chant des morts* une évolution décisive de sa poétique. Il développa les facultés expressives de l'autographe au moment même où son inspiration profitait d'un regain. Le renoncement aux vers en créneaux n'avait pas soldé son attrait pour le langage observable. Le manuscrit lui offrit l'occasion d'apaiser sa passion scopique sans retour aux formules depuis longtemps abandonnées. Du tracé scriptural, Reverdy fait un marqueur de poéticité, dont il explore, livre après livre, les capacités lyriques jusqu'à les retourner en facteurs d'impersonnalité. Passée des archives de la création à l'univers de l'imprimé, l'écriture manuelle finit par exprimer la généricité du poème, fût-ce dans des proportions moindres que la spatialisation textuelle ou l'image discursive.

Serge LINARÈS

Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, France

¹¹⁰ Selon l'expression d'Yves Peyré, *Peinture et Poésie. Le dialogue par le livre (1874-2000)*, *op. cit.*

¹¹¹ Pierre Reverdy, *Sable mouvant*, avec 10 aquatintes de Pablo Picasso dont 1 en frontispice, Paris, Louis Broder, 1966 (50 x 40 cm).