

DORINE GORTER, *REVERDY ENTRE POÉSIE ET PEINTURE*

Cubisme et paragone dans les écrits sur l'art (1912-1926) de Pierre Reverdy

RELIEF 11 (1), 2017 – ISSN: 1873-5045. P.132-139

<http://www.revue-relief.org>

DOI: <http://doi.org/10.18352/relief.957>

Uopen Journals

The author keeps the copyright of this article

This article is published under a CC-by license

Le 7 juin 2016, Dorine Gorter a défendu sa thèse sur les écrits esthétiques de Pierre Reverdy à l'Université Libre d'Amsterdam. Les directeurs de thèse étaient les professeurs Ben Peperkamp et Leo Hoek ainsi que madame Marjolein van Tooren.

La question de la primauté des différentes formes artistiques se trouve au cœur de cette thèse. Tout en acceptant le fait que Reverdy s'inspire du cubisme des premières décennies du vingtième siècle dans ses manifestations touchant plus particulièrement à la non-représentativité et à l'indépendance de l'art, Gorter souligne l'intention du poète de se détacher d'une influence cubiste trop directe. Reverdy vise bien plutôt la supériorité de l'écrit.

Dans un premier moment sera considérée l'évolution des arts plastiques autour de 1920 et la double orientation du cubisme. Alors que Picasso et Braque notamment mettent l'accent sur l'aspect conceptuel de leurs réalisations afin de les distinguer de la peinture réaliste et naturaliste du passé, d'autres artistes comme Gleizes et Metzinger revendiquent plutôt la dimension matérielle et concrète de leurs œuvres.

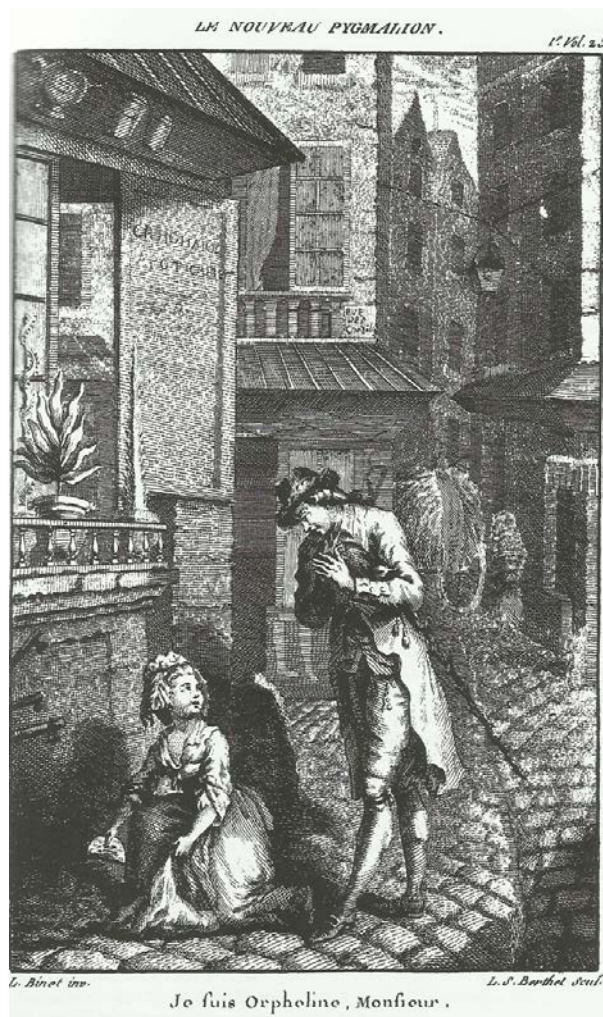
Reverdy semble préférer le premier de ces groupes (le clan de Montmartre) et délaïsser la tendance montparnassienne. Ce positionnement est certainement à considérer au regard de la rivalité des disciplines et des formes artistiques. En effet, Reverdy emprunte certainement tels procédés techniques à l'art plastique aussi bien pour la syntaxe (la fragmentation par exemple) que pour la typographie. Cette dimension de l'œuvre de Reverdy a suscité beaucoup de commentaires. Reverdy insiste sur la discipline qu'exige un art rigoureusement a-réaliste où règne le concept. Cette combinaison de facteurs avant-gardiste et doctrinaire installe Reverdy dans une position ambivalente, à la fois moderniste et classique. C'est évidemment une formule à laquelle

certain auteurs de la NRF et en particulier Marcel Proust adhérent. Nell de Hullu, en particulier a retracé cette évolution avec une grande précision dans son étude *Proust du classicisme moderne au modernisme classique – la Rosace sur fond blanc*, à paraître chez Champion. « Proust et les peintres » est un domaine qui permet d'ouvrir un horizon autrement plus vaste quant à cette problématique. Mais comme l'écrit en 1951 André Lebois dans son article, « Pierre Reverdy ou le vertige de la pureté » publié dans le numéro 58 de la revue *l'Age Nouveau*, l'ambition de Reverdy est certainement plus radicale.

C'est là que s'impose l'idée du paragone, mot provenant de l'italien et qui signifie 'comparaison'. La comparaison en question est celle entre écriture littéraire (avant tout la poésie) et peinture (le terme peut également s'appliquer au couple peinture-sculpture d'ailleurs). La peinture lors de la 'révolution' avant-gardiste et surtout cubiste rejoint et occupe le domaine qui était réservé auparavant à l'écrit, celui des idées et des concepts. Le tableau ne serait-il pas apte à rendre mieux encore et plus directement les fruits cérébraux que le langage, soumis, lui, aux exigences de la communication ? La pureté de Reverdy, longtemps avant ses recueils à Solesmes, impliquerait une vision de la poésie comme art mère qui pour autant ménagerait une certaine place à l'artiste du pinceau. Ce sont Baudelaire et Rimbaud qui ont inauguré la modernité poétique et qui ont pu inspirer les peintres.

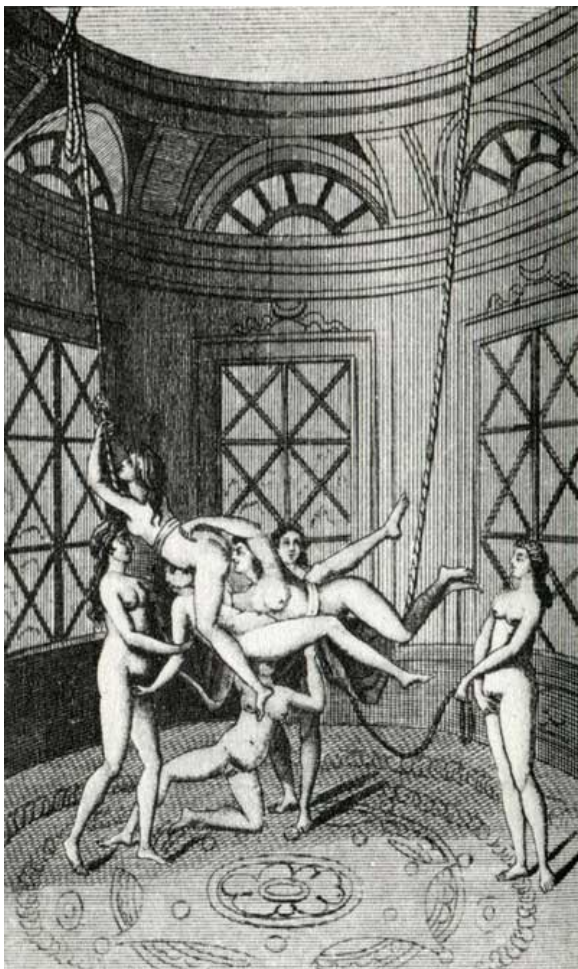
Tout en suivant Gorter dans l'esquisse des différentes étapes de la pensée esthétique de Reverdy et en acceptant que les emprunts au cubisme ne constituent qu'un volet du diptyque (entendu que la pureté de la poésie doit être défendue tout feu tout flamme), on peut toutefois nuancer une telle thèse. Reverdy apparaît comme un poète contaminé dont les aphorismes prônent une image quasi mystique de l'œuvre littéraire. Cette pose d'ultra permet également de distinguer une poésie de l'errance et du tâtonnement de l'absolu d'une grande idée.

Avant d'examiner brièvement un exemple phare il vaut la peine de regarder de plus près la notion de paragone et son histoire. Gorter indique quelques repères mais je voudrais ici rappeler son sort au 18^e siècle. Lessing a durablement instauré la distinction entre art de l'espace (peinture) et art du temps (littérature) d'où découlerait selon lui la supériorité du second. Mais plutôt que d'établir ainsi (avec entre autres Diderot et Du Bos) une doctrine étalon de l'ère de la raison, s'ouvrirait un vaste champ d'interrogations et de doutes (on sait que le Siècle dit des Lumières vogue plutôt entre chien et loup). Prenons succinctement trois exemples dans trois domaines divergents.



Pierre Testud réédite actuellement chez Champion *Les Contemporaines* de Restif de la Bretonne (voir *RELIEF* 2016-2). Chaque nouvelle est accompagnée de 'son' estampe qui permet un premier coup d'œil stimulateur et exemplaire. La toute première nouvelle s'intitule « Le Nouveau Pygmalion ». Un jeune noble s'apprête à s'occuper d'une pauvre orpheline et en fait sa créature. L'estampe du tout début de l'immense série rétivitéenne montre la jeune fille dans son allégorique pose de Cendrillon. L'homme est l'origine de la femme dans cette version, mais c'est sa parole à elle qui inaugure le recueil : « Je suis orpheline, Monsieur ». Au début était le verbe, dit l'évangéliste Jean, et Restif le logophile se hâte d'y souscrire. En fait, le texte et l'image restent suspendus, comme en équilibre : le paragone se balance et se discute. D'autant plus que nous voyons en haut du mur de la pharmacie devant laquelle s'affaire la petite, en guise d'enseigne, les mots « Crachard apothicaire ». Le crachat insulte et décore, à double effet tel le *pharmakon*. Ou encore : « crachat, défaut d'une glace sous forme d'une tache blanche ». Restif inscrit au fronton de sa collection l'hésitation des mots et l'illusion des images. Toute forme d'origine s'égare dans les complications des représentations indéscises.

Le même siècle, tout en se précipitant vers sa fin glorieuse, voit se multiplier les illustrations lascives des récits libertins (ces livres qu'on ne lit que d'une seule main). Patrick Wald Lasowski en fait l'inventaire dans *Scènes du plaisir. La gravure libertine* (2016, Editions Cercle d'Art, coffret avec 205 reproductions, 79 €). L'auteur repose la question clé : qu'est-ce « qui est l'origine de l'un ou de l'autre ? *Erotica* ou *retorica* ? Est-ce la langue qui permet de penser une grammaire des postures ou bien la sexualité s'est-elle conçue à travers des postures ? » Cette question se pose de la manière la plus intense sans doute chez Sade pour qui, ainsi que le démontre Roland Barthes, la construction physique est fondamentalement rhétorique. Pour Wald Lasowski, Sade constitue « un aboutissement de l'entêtement à repenser la chose avec les 100 gravures obscènes de *la Nouvelle Justine* suivi de *l'Histoire de Juliette*, et son enfermement définitif ». Le paragonne pervers n'exprime-t-il pas la vérité du paragonne ?



Gravures accompagnant le texte de *la Nouvelle Justine*

Regardons encore l'exemple du *Diable amoureux* de Cazotte. La première édition était accompagnée de six gravures, probablement de la main de Moreau. Dans sa préface, Cazotte se moque ostensiblement de la qualité et de l'importance de ces images – lesquelles disparaissent dans d'autres éditions. *Paragonalement*, l'auteur écrit dès 1772 « L'esprit d'un dessin, l'expression d'une gravure ne disent-elles pas presque toujours plus et mieux que les paroles les plus sonores et les mieux arrangées ? Quelles expressions rendraient, comme la gravure, le courage tranquille d'Alvare, que le cavernex *che vuoi* n'ébranle point ? »¹ L'ironie de l'écrit prône ainsi sa supériorité sur le grotesque des images que voici :



La deuxième édition de 1776 (celle qu'a choisie la Pléiade, alors que l'édition en Garnier Flammarion reprend les gravures) fait précéder le texte d'un « avis de l'éditeur » qui affirme : « Cet ouvrage parut dans sa nouveauté, enrichi de gravures plus que grotesques qui partaient toutes de la main de nos meilleurs maîtres. Un homme de beaucoup d'esprit y joignit alors une préface que l'on retranche à regret dans cette édition : elle contenait une critique aussi fine

qu'agréable ; mais comme elle était presque entièrement relative aux estampes dont on n'a pas jugé à propos de faire tirer de nouvelles épreuves, on a cru devoir la supprimer. »

Le diable amoureux se défait de cette doublure ridicule pour mieux étaler sa duplicité essentielle : la démoniaque indécidabilité maîtrise la parole et en est maîtrisée – ce que sent fort bien Lacan en s'attaquant au *che vuoi* plutôt qu'au bestiaire imagé. Si l'objet du désir se loge volontiers dans les images et autres illusions, le désir tel quel s'articule en langage. (Jacques Lacan, *Séminaire IV*)

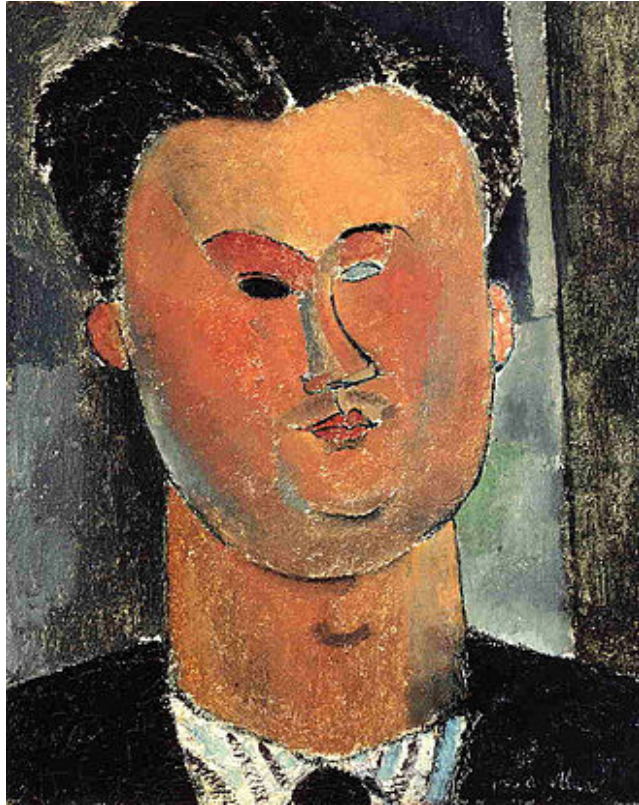
La thèse de Gorter se concentre sur une autre période et a raison de viser plutôt les spécificités de l'époque en question. Pourtant là aussi on pourrait opportunément élargir quelque peu la perspective. Toutefois, beaucoup de noms sont passés en revue. Ainsi, celui de Marcel Duchamp (voir aussi *RELIEF* 2016-1). Dans l'ensemble hétéroclite des cubistes, celui-ci figure comme participant au salon des autonomes de 1910 à côté de Fernand Léger (dont on peut visiter en ce moment une magnifique exposition au Centre Pompidou de Metz). Dès le début, Duchamp a volontiers fait bande à part, mais tout en manifestant son excentricité, il fut pris par les discussions et les controverses au sujet des principes et des coalitions. Montmartre et le Bateau-Lavoir en face de Montparnasse constituaient une ligne de partage pertinente mais pas moins labile, et cette prise de position suivant l'axe Nord-Sud était complétée par ceux venant de l'Ouest. Le groupe de Puteaux, la bande de la *section d'or* se réunissait chez Jacques Villon, au 7 rue Lemaître, avec entre autres Kupka qui habitait les lieux et Picabia, Gleize, Metzinger (leur *du Cubisme* prit naissance dans ces parages) ainsi qu'Apollinaire. Duchamp et Reverdy se sont rencontrés à cet endroit. Duchamp expérimente de tous côtés mais la convergence des opinions de Reverdy et des idées-travaux de Duchamp méritent une attention particulière. Ainsi la dimension conceptuelle et la supériorité d'une sensibilité intellectuelle liée à la notion de la section d'or telle qu'elle se révèle aussi dans l'orphisme. La section d'or comme principe ne forme-t-elle pas en fait une base commune aux images et aux lettres, en calumet du paragone ? Duchamp va réunir ces différentes orientations dans *LE GRAND VERRE, la mariée mise à nu par ses célibataires même*. Duchamp veut être 'artisan' par excellence (rejoignant ainsi le *poiein* d'Apollinaire) tout en visant *n* dimensions. Reverdy se cherche également sur la frontière du concret et de la métaphysique spiritualiste (dès avant Solesmes) et réfléchit sur la place de la métaphore dans ces cas de figure suivant la perspective du paragone entre autres (où l'exemple de Proust et l'évolution d'Elstir dans la *Recherche* se dressent à l'horizon). Reverdy peut écrire : « la création est un mouvement de



Marcel Duchamp, *Le Grand Verre* (1915-23)

l'intérieur à l'extérieur, pas inversement ». Pour *le Grand Verre*, Duchamp a pu se servir de Raymond Roussel en travaillant sur le ver de terre exhibé lors de la représentation d'*Impressions d'Afrique* en 1911 – le signifiant ver et le pseudo-serpent se complètent. C'est la sorte de métaphore matérielle que décrit aussi André Lhote. Et le verre y ajoute l'ouverture de ses perspectives et de son vide. Pareillement, la poésie de Reverdy se lit comme une construction en verre traversée de vides et de passages. Les titres *Flaques de verre* et *Plein verre* en témoignent. Écoutons le poète :

Je ne vois plus la poésie qu'entre les lignes. Elle n'est plus pour moi, elle n'a jamais été pour moi dans les livres. Elle flotte dans la rue, dans le ciel, dans les ateliers sinistres, sur la ville. Elle plane magistralement sur la vie qui, par moments, la défigure. Et ce ciel, tourmenté et changeant, qui se reflète sur les routes, à peine dessinées, de l'avenir, dans les flaques, ce ciel qui attire nos mains, ce ciel soyeux, caressé tant de fois comme une étoffe – derrière les vitres brisées, la poésie, sans mots et sans idées, qui se découvre.²



Portrait de Reverdy par Amedeo Modigliani, 1915

Cette tension entre le spirituel et le matériel a-t-elle été influencée entre autres par les contacts dans les années 1910-1911 ? Et cet écheveau de controversions et d'amalgames constituerait-il aussi l'un des facteurs qui ont influencé l'évolution du paragone chez Reverdy et au-delà ? La thèse de Dorine Gorter constitue un excellent point de départ à ce genre de questionnements.

Notes

1. Pléiade, *Romanciers du 18e siècle*, vol 2, 311.
2. Préface à *Flaques de Verre*, Paris, Gallimard, 1929 (réédition, Paris, Garnier Flammarion, 1984).

Sjef Houppermans, Université de Leyde