

UNE CRISE DE LA MODERNITÉ EN POÉSIE : de l'impuissance de Pierre Reverdy à l'auto-annulation de Danielle Collobert

RELIEF 11 (2), 2017 – ISSN: 1873-5045. P. 1-14

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

DOI: <http://doi.org/10.18352/relief.977>

Uopen Journals

The author keeps the copyright of this article

This article is published under a CC-by license

De Pierre Reverdy à Danielle Collobert, cet article explore la tonalité élégiaque de la poésie moderne, hantée par le blanc, le vide et l'impuissance et marquée par une irrémédiable césure avec le monde, ce qui va de pair avec une perte de l'intersubjectivité jusqu'à l'incommunicabilité. Pourtant, l'héritage de Pierre Reverdy n'est pas que négation puisque le surréalisme lui doit sa théorie de l'image. Or, le surréalisme est un dépassement des limites de la modernité et nous suggérons qu'il porte en lui les germes de la postmodernité.

Introduction : les limites de la modernité

La modernité, marquée par l'*Aufklärung* ou la pensée des Lumières, se construit à partir de la raison et de l'esprit critique, à l'épreuve du dialogue. Elle est cependant confrontée à deux limites, externe et interne à la conscience éclairée. La première est extérieure car les espoirs fondés sur les valeurs des Lumières se sont effondrés face aux hégémonies ; les pouvoirs en place sont peu enclins à la transparence : « le temps actuel est cynique de toutes parts » (Sloterdijk 1987, 14). La seconde limite est intérieure ; elle confronte l'individu au *vide* car l'éthique de la modernité se fonde sur un être humain conscient de lui-même, appelé à se construire et à construire le monde librement à partir de *rien* : « La première idée est naturellement la représentation de *moi-même* comme un être absolument libre. Avec l'être libre, conscient de soi, surgit en même temps tout *un monde* – à partir du néant – la seule véritable et pensable *création à partir du néant* » (Lacoue-Labarthe et Nancy, 53).

La mise en scène de la modernité est donc celle des expériences intenses et sans bornes de l'individu, au point de s'illimiter aux extrêmes bords de l'auto-annulation. Chacun étant incité à se réinventer en dehors de toute tradition, la création de soi ne s'hérite ni ne se transmet ; nous connaissons cette table rase

du passé qui a produit des figures et des styles de vie radicalisés : son aboutissement dans l'art a conduit aux mouvements d'avant-garde du début du XX^e siècle dont la forme la plus achevée est sans doute l'expression constructiviste du carré noir sur fond blanc, peint par Malevitch en 1915, dont l'une des interprétations est celle du symbole de la béance qui habite la psyché. L'ultime conséquence de l'analyse menée par l'esprit de la modernité est en effet le constat que la création de soi part du néant et aboutit à l'écran vide¹ : « L'âme qui mène des expériences sur elle-même, qui se décompose en ses ultimes particules, se découvre elle-même comme un néant réel ; elle est une sorte de monochrome, une surface indifférente – la surface en soi, la page vide dans le livre intérieur » (Sloterdijk 2001, 25).

Cette invention de soi à partir de *rien* va marquer la poésie du XX^e siècle, principalement à partir de Stéphane Mallarmé. Si Mallarmé se détourne de l'expérience sensorielle hors écriture pour se fier entièrement au pouvoir de création de la matière langagière comme accès à l'intelligibilité, « le silence est l'ultime dimension de cette poésie, et peut-être sa profonde fin » (Borel, 272). Si cette foi en la puissance de révélation de l'écriture reste prégnante chez les surréalistes, dorénavant le silence et le blanc hantent, par ailleurs, une poésie à la tonalité élégiaque, depuis Pierre Reverdy jusqu'à la génération des années 1980 dont l'expérience

part du silence comme moment d'impuissance. [...] L'expérience de l'impuissance (du rien, de l'absence) devient la condition de la création, le lieu où le poète s'interroge sur soi-même, sur le monde, sur son langage, sur la valeur et le fondement de la parole poétique. (De Rijcke, t.1, 93)

Cet aveu d'impuissance, de découragement de la modernité tardive, cette déroutante de l'être, incapable de se relier à soi et à autrui, se clame avec force et retenue dans une poésie en rupture avec le monde.² Deux moments retiennent ici notre attention : celui de Pierre Reverdy, reconnu comme fondateur d'une configuration poétique qui hantera le XX^e siècle, et celui de Danielle Collobert qui bouclera, en 1978, un constat de néant dans son écriture et dans sa vie en mettant fin prématurément à ses jours.

L'ère de l'impuissance

Héritée de Mallarmé, cette négativité en poésie s'inscrit d'abord pleinement chez Pierre Reverdy. Né à Narbonne le 13 septembre 1889, Reverdy monte à Paris à l'âge de 21 ans pour y séjourner aux environs de la Butte de Montmartre où il aura pour amis Guillaume Apollinaire, Max Jacob mais aussi Pablo Picasso, Georges Braque et Juan Gris. Tous sont d'accord pour considérer que l'œuvre

d'art ne devait pas refléter la réalité objective. Bientôt porte-parole du cubisme pictural, Reverdy fonde en 1917 la revue *Nord-Sud*, dont le titre fait référence aux deux pôles de l'avant-garde parisienne : Montmartre et Montparnasse. Les 16 numéros de la revue résument dans leurs chroniques les luttes passionnées entre ses éclatants collaborateurs ; elle est le lieu du dénouement du cubisme en peinture comme en littérature et assure le passage de la génération d'Apollinaire à celle des surréalistes. Si Reverdy ne suit pas André Breton, Louis Aragon ou Philippe Soupault, ceux-ci déclarent cependant en 1924, à l'occasion du prix du Nouveau Monde qui lui sera remis : « Reverdy est actuellement le plus grand poète vivant » (Tonnet-Lacroix, 179). Converti au catholicisme, en 1921, et lassé par les dissensions du groupe, il se retire à Solesmes en 1926 pour y séjourner jusqu'à la fin de sa vie. Il faudra attendre 1937 pour que se rompe son silence littéraire avec la publication de *Ferraille*, d'une teneur tout autre que la production des années 1920 qui nous intéresse ici.

Le souci principal de Reverdy a été la défense des convictions cubistes devant l'offensive contre le mouvement à partir de juin 1918 (Reverdy 1975, 285). Il lui faut d'abord rectifier la méprise de l'idée d'une 'poésie cubiste' qui fait fortune à ses dépens dans les anthologies³ comme chez les écrivains⁴ :

Il n'y a rien de simple, de familier comme le contraire de la vérité, et on trouva cette idée énorme que la poésie moderne découlait de la peinture. On l'écrivit. C'est exactement le contraire qui est vrai, et que les poètes restent dans leur tradition propre. Ce sont les poètes qui ont créé d'abord un art non descriptif, ensuite les peintres en créèrent un non imitatif. Dégager pour créer les rapports que les choses ont entre elles, pour les rapprocher a été de tous temps le propre de la poésie. (1975 [1919c], 144)

La poésie n'imité pas la peinture, tout au contraire, car les pères du cubisme sont Arthur Rimbaud et Stéphane Mallarmé, et la poésie de Reverdy s'inspire directement de ce dernier.

Pierre Reverdy exposera à plusieurs reprises dans *Nord-Sud* de manière intuitive l'esthétique de la poésie telle qu'il l'entend.⁵ Il y défend l'art pour l'art, c'est-à-dire un art qui partant de la réalité ne tend pas à l'imiter car « imiter le mieux possible, c'est bien créer le moins possible » (1975 [1917a], 45). L'art n'est pas copie mais création et le propre de la création est de créer à partir de *rien* ou du moins, à partir de l'idée que l'on a de « la possession de ses moyens » (Hermans, 159) :

Par gradation il était naturel que l'on aboutît à une époque où les moyens littéraires prendraient enfin la prépondérance – l'anecdote ne tenant plus lieu que d'élément qualitatif – et où l'on se rapprocherait bien plus encore de l'idéal de création qui doit être : de *rien faire quelque chose*. (1975 [1917b], 4)

Il en découle que l'émotion produite par le texte est de nature différente de celle éventuellement éprouvée par l'auteur. En ce qui concerne ces moyens, Reverdy avait compris qu'un bouleversement typographique et syntaxique était à l'origine d'un renouveau de la poésie : « On ne peut pas tout écrire, employer tous les mots ni toutes les tournures syntaxiques dans une œuvre de création sous peine d'en faire un inadmissible chaos. » (5)

Les effets de surprise que Reverdy recherche viennent des ruptures de l'écriture qui se font à partir d'un dépouillement et dans l'horreur du trop-plein.⁶ Cette réduction formelle est concomitante à une dépossession de tout sentiment au profit d'une structuration d'ensemble où importent avant toute chose les rapports entre les éléments : « Un élément ne devient pur que dégagé du sentiment que lui confère sa situation dans la vie. Il faut le dépouiller de ce sentiment pour que dans l'œuvre il joue un rôle sans détriment pour son ensemble » (1975 [1919b], 120). On se souvient de l'importance de l'espace blanc, revendiqué par Mallarmé :

Les 'blancs' en effet, assument l'importance, frappent d'abord ; la versification en exigea, comme silence alentour, ordinairement, au point qu'un morceau, lyrique ou de peu de pieds, occupe, au milieu, le tiers environ du feuillet : je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse (Mallarmé 1976, 405).

Dans la première version des *Ardoises du toit* de Reverdy, la page s'allie au texte pour former une surface plastique, il n'y a donc plus ni marge, ni numération de page ou autres annotations destinées à faire du papier un support utilitaire. Dans le même ordre d'idée, la ponctuation disparaît et la syntaxe s'assouplit, suppléées par l'arrangement typographique. Accusé de faiblesse syntaxique, Reverdy se défend par l'élaboration d'une théorie au fondement structuraliste.⁷ Il affirme en effet que la modification d'un élément du système provoque la métamorphose de tous les autres éléments, et il se réclame des innovations de Mallarmé dans ce secteur :

L'effort de Mallarmé fut énormément dans la syntaxe, d'où ses imitateurs imitant sa syntaxe, cette minceur. Son intention est plus importante que son œuvre. Aujourd'hui, l'effort porte sur la structure, d'où les suiveurs s'emparant des moyens de structure sans prendre garde qu'ils entraînent la transformation de tout le reste avec eux : vocabulaire, syntaxe, choix et limitation des éléments. Mais comment faire entendre qu'il faut quelque sobriété verbale, là où l'on prétend améliorer grâce précisément à une ébriété verbale ! (1975 [1919b], 121-122)

Les trois ordres – typographie, syntaxe et ponctuation – sont donc réversibles les uns dans les autres au profit d'une simplicité visuelle qui épure le texte.

Syntaxe et ponctuation entrent dans l'ordre de la réduction au profit d'une géométrisation de l'espace où le blanc devient syntaxe et, en tant que limite, ponctuation.

La poésie de Reverdy peut s'étudier sous l'axe de la réduction dans les figures rhétoriques de ses premières productions, comme *Les Ardoises du toit* ou *La Guitare endormie*. Y abondent au niveau de la syntaxe, les ellipses, asyndètes et parataxes, et au niveau de la sémantique, les synecdoques généralisantes, alors que les ruptures et suspensions du texte en déroutent le développement logique. Mais le plus curieux, c'est que Reverdy reviendra sur la configuration des *Ardoises du toit* et de *La Guitare endormie* pour en combler les vides en dentelle et resserrer ce qui pouvait être pris comme un démantèlement.⁸ Dans les quatre-vingt poèmes des *Ardoises du toit*, Reverdy a travaillé une écriture qui débouchait sur le vide, ce *rien* qu'il s'est efforcé de rendre sensible ; quelques années plus tard, cependant, il s'est astreint à recomposer le morcellement, à recoudre les déchirures et à combler l'incertitude. Cette reconquête visuelle par le colmatage formel opère une réduction des vers en escaliers, une mise à l'horizontale des fragments isolés, un accollement et une recollection des lambeaux de mots à la dérive, une expansion des vers trop minces pour les aligner sur un nombre de pieds identiques par l'ajout de prédicats pour obturer les trous au centre des énoncés : « Je mettais un peu de chair sur un squelette » (cité dans Chapon, 20). L'une des raisons évoquées serait son opposition aux exagérations dadaïstes qui outrepassaient à ses yeux la mesure :

Tandis que d'autres pratiquaient des dispositions typographiques dont les formes plastiques introduisaient en littérature un élément étranger, apportant d'ailleurs une difficulté de lecture déplorable, je me créais une disposition dont la raison d'être purement littéraire était la nouveauté des rythmes, une indication plus claire pour la lecture, enfin une ponctuation nouvelle, l'ancienne ayant peu à peu disparu par inutilité de mes poèmes. Cette disposition répondait en même temps au besoin de remplir par l'ensemble nouveau la page qui choquait l'œil depuis que les poèmes en vers libres en avaient fait un cadre asymétriquement rempli. Cette disposition adoptée aussitôt par quelques poètes qui n'en comprirent pas le bien-fondé les amena à adapter à cette forme une poésie qui n'avait avec elle aucun rapport. [...] On apporta alors un soin tellement spécial et une telle rigidité dans la disposition typographique, qu'on pourrait craindre bientôt de voir la littérature ne plus devenir qu'un soin typographique. (Reverdy 1975 [1919b], 122)

Les interventions de Reverdy sur les blancs ont montré une convergence avec l'apparition d'un lexique appelé à suppléer le vide, de l'absence et de la mort (Collot, 57). Dès lors, « s'y joue l'archéologie imaginaire d'une écriture fraîche où la mutilation se fait cette fois par le plein » (Formentelli, 262). Revêtir les

blancs de mots ne revient pas pour autant à refouler complètement l'absence et le manque car le vide chassé de la typographie réapparaît dans le renforcement sémantique.

Cette négativité de la poésie reverdienne avait été remarquée par Aragon qui en avait souligné la correspondance avec la couleur noire⁹, une équivalence ratifiée par Reverdy en ces termes :

Il revient peut-être aux peintres qui marquèrent certainement notre époque d'avoir les premiers utilisé le noir pur sur la toile – d'en avoir fait une couleur dont la force aurait effrayé tous les peintres d'antan. Ils ont vu là, je suppose, l'équivalent de la phrase négative en poésie et je ne le leur reprocherai pas. On sait bien que cette phrase négative et ce noir ont une puissance d'expression sourde dont personne aujourd'hui ne se passe sans se priver. (1933, 38-41)

Outre la poétique de la suspension et de la rupture évoquées dans la configuration formelle, cette négation touche différents domaines de l'imagination poétique, intérieur et extérieur : le dépouillement jusqu'au rien, la dépossession de soi qu'est l'oubli, le repli devant l'ignorance ou l'incompréhension ; Reverdy est l'être-là, perdu dans l'impasse des questions métaphysiques, sans qu'un quelconque héritage philosophique ne puisse faire signe. Ainsi dans *Les Ardoises du toit* :

Il n'y a rien de clair dans ma tête. (1969 [1918a], 229)

On ne voit rien de ce qu'il y a. (225)

J'aurai vécu
Jusqu'au dernier matin
Sans qu'un mot m'indiquât quel fut le bon chemin. (202)

Chez Reverdy, l'œuvre est travaillée par une irrémédiable césure – concrétisée par le mur¹⁰ et la porte fermée¹¹ –, par l'absence et le thème de la perte. Ce qui s'y énonce est aussitôt mis en retrait, autrui et sa parole s'effacent, l'être s'absente de tout échange. Le désir de saisir une présence n'embrasse que l'ombre qui s'esquive, un soupir qui s'éteint, dans une sorte de déphasage où les paroles ne signifient plus rien – ou du moins rien d'important : elles volent et se dispersent :

Les bras s'ouvrent
Et rien ne vient
Un cœur bat encore dans le vide
Un soupir douloureux s'achève. (211)

Sur le seuil personne
Ou ton ombre
Un souvenir qui resterait. (176)

Paroles que le vent emporte. (207)¹²

Cette intériorité se laisse gagner par le vide comme le désert a envahi un espace privé de sens et de présence d'autrui :

Dans la ville il n'y a plus personne. (217)

Il n'y a plus personne. (184)

Il ne reste plus rien. (243)

Cette dérélition chez Reverdy est fondatrice d'une certaine tonalité élégiaque de la poésie contemporaine. Comme chez Malevitch, l'intersubjectivité n'a plus cours dans cette solitude ; l'autre demeure inaccessible, ce qui se marque chez le peintre par l'effacement des visages (voir *Baigneuses*, 1908 ; *Femme avec un râteau*, 1915 ; *Figure suprématiste* 1931-1932 ; *Tête de paysan avec barbe noire*, 1928). La subjectivité qui se constitue dans l'interaction et sous le regard d'autrui n'appréhende plus à travers celui-ci que le reflet de l'absence à soi-même : « la tête sans visage nous oppose et redouble une fin de non-recevoir » (Lageira, 158).

Sans doute l'imaginaire du blanc et du vide prend-il des dimensions particulières chez chaque poète, mais force est de constater qu'il est le lieu fondateur d'un certain aboutissement poétique de la modernité :

C'est à partir du silence que se fonde [...] l'expérience d'André du Bouchet, –et je fais surtout appel à lui ici parce que son œuvre me semble particulièrement caractéristique d'une expérience qui n'est pas seulement la sienne, qui, au moins à l'origine, est celle aussi d'Yves Bonnefoy, celle enfin de toute une part, et la plus représentative sans doute, de la poésie contemporaine. Cette expérience, dont on pourrait découvrir d'autres aspects chez des poètes aussi différents que Valéry et Tardieu, Queneau et Jacques Dupin, chez beaucoup d'autres encore, [...] chez un critique enfin comme Maurice Blanchot dont l'œuvre est à la fois le champ et l'objet de cette expérience, il faudrait sans doute l'appeler, non pas l'expérience de l'impuissance, mais l'expérience d'une impuissance créatrice, d'une tentation de création à partir de l'impuissance, et passant nécessairement par elle, l'impuissance étant le lieu même où le poète est amené par son interrogation sur soi-même et le langage. (Borel, 272-273)

La convergence de ces univers où le *rien* fondateur se vit sous forme d'impuissance se retrouve encore dans la poésie des années 1980, notamment chez

Danielle Collobert qui est empreinte de l'univers reverdien. Elle hérite du théoricien du cubisme pictural la césure mallarméenne entre le monde et l'écriture ; elle est en cela emblématique de la schize de la poésie qui part de *rien* et aboutit au vide dans la modernité tardive. Cette coupure du monde diffuse dans sa poésie les traits déjà évoqués du repli, de l'isolement et du silence.¹³ L'espace chez Collobert est géométrisé comme chez Reverdy, aigu dans ses angles pour un corps qui se heurte et se meurtrit à des arêtes et aux murs qui le rejettent et le renvoient à sa solitude. C'est en aveugle que l'être s'effondre et tente une vaine orientation : « Il – coule – il se cogne – heurté aux murs – il se ramasse – piétine – il ne va pas loin – quatre pas vers la gauche – nouveau mur » (Collobert 2004 [1976], 297). Le mur symbolise l'étanchéité de l'être, prisonnier de son intériorité au point que le corps devienne en lui-même l'écran incarnant l'absence dans un monde sans intersubjectivité possible :

murs fictifs aussi – murs sans nécessité – non – seulement à voir du côté de l'invisible présent – ici. (301)

peu à peu dissous – sans poids – la masse du corps elle-même resserrée – ses limites rapprochées – presque jointes – devenir une infime paroi – un mince écran où se projette seulement une absence figée. (215)

A l'instar du monde de Reverdy, « Personne n'est là, personne de vivant » (Collobert 2004 [1972], 181), « personne ne vient » (182), « Tant de distance » (27).¹⁴ Et comme chez Malevitch (ou encore De Chirico), on assiste dans la poésie de Collobert à l'effacement des visages, points d'ancrage par le regard de la communication. Les traits d'autrui se diluent dans l'oubli¹⁵ ou s'effacent par le refus d'un contact.¹⁶ Le visage devient alors ce mur impénétrable, impossible à déchiffrer autrement que dans son dessein de repli, de clôture volontaire ; s'il se donne encore une contenance, il sait qu'intérieurement le regard est éteint :

Abdiquer, rester fermé à l'intérieur, paupières aux coins ramassés, grosses pliures serrées, bourrelets bien épais. N'être qu'un masque –et clore bouche et narine. (155)

De la sueur à peine, dans les mains moites quand je camoufle l'horreur, quand je l'habille –mais dessous, je sais, c'est moi, les yeux éteints. (199)

Le visage ainsi s'effaçant¹⁷ s'estompe jusqu'à devenir l'ombre de son reflet¹⁸, proche de ce qui serait un congé définitif à soi-même.¹⁹ Le désir d'en finir pour échapper à ce monde sans relation prend la forme violente d'une volonté d'amputation de ce regard sans nécessité avérée : « Pouvoir s'amputer des mains – des yeux – d'autres mutilations aussi – devenir un souffle qui s'éteint » (239).

Une impuissance à vivre et à écrire qui produit en fin de course et à bout de souffle des mots qui s'égrènent dans une poésie où le corps se disloque avec le texte²⁰ :

absence-mots perdus
hors d'atteinte
à l'infini
silence
à l'intérieur du silence
enfin
repos
repos (289)

Comblé le vide : des germes de postmodernité dans le surréalisme

Si l'éthique de la modernité qui repose sur l'autonomie absolue de l'individu a voué celui-ci à la tâche solitaire de se créer et se recréer à chaque instant à partir de *rien* pour aboutir, semble-t-il, à un néant intérieur, elle n'en est pas moins porteuse de lumières en littérature. Ce serait rendre justice à Pierre Reverdy de reconnaître en lui le coup de génie de sa théorie des images qui sera reprise et portée par André Breton dans le *Premier Manifeste du Surréalisme* de 1924. En mars 1918, Pierre Reverdy écrit en effet, à la suite d'une discussion avec André Breton à propos d'un article de Georges Duhamel, un texte qui fit fortune à son insu, « L'image », publié dans le numéro 13 de *Nord-Sud* (Saillet 1970, 185). Le texte de Reverdy se compose de paragraphes brefs qui se lient entre eux sans coordination, mais il use de répétitions dans un langage dépouillé qui fait de chacune des phrases l'énoncé d'une définition ou d'un aphorisme. André Breton en reprendra une partie en ces termes :

L'image est une pure création de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique. [...] Ces mots, quoique sibyllins pour les profanes, étaient de très forts révélateurs et je les méditai longtemps. Mais l'image me fuyait... (Breton 1985 [1924], 31)

L'écriture automatique des surréalistes n'a rien de conscient ; pour eux, « c'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, lumière de l'image, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles » (Breton 1985 [1924], 49). Les présupposés formulés ou informulés sur lesquels se fondent le discours de Breton divergent des visées de Reverdy.

Nous avons vu que, sommé de se construire au-dessus de l'abîme et hors tradition, l'homme moderne a poussé ses expérimentations jusqu'à aboutir à l'écran vide, symbole de la béance qui l'habite. Le hors-texte est un *rien* pour Reverdy, qui circonscrit sa création, à l'instar de Mallarmé, à la seule création langagière. Cette césure vis-à-vis du monde extérieur, cette dissociation entre le dedans et le dehors, aboutit à une poésie qui tourne elle-même autour du vide, de l'être qui s'absente, de l'incommunicabilité. Cette rupture entre le texte et le hors-texte porte en elle des fondements qui seront pleinement repris et assumés par le structuralisme. C'est dans cette poésie qui part d'une sorte d'impuissance incarnée par le blanc que Danielle Collobert éprouve à la fois dans sa chair et dans l'écriture un phénomène de déréalisation qui la conduira au suicide (Renouprez 2017). Une césure qui atteint cette fois le corps et le coupe de la réalité extérieure. Il devenait urgent pour la nouvelle génération de poètes de se distancier de cet héritage de Mallarmé et de Reverdy, précisément par un retour à une sensorialité fusionnant intériorité et extériorité, tout en maintenant l'acquis de l'extrême attention aux mots dans leur agencement sur la page.

Or, les surréalistes avaient choisi une toute autre voie, celle du débroussaillage des chemins du désir. L'intériorité sous sa forme la plus obscure, celle de l'inconscient, était invitée à émerger dans une écriture qui échappe à la construction rationnelle ; la pratique de l'automatisme a eu une double visée scientifique et révolutionnaire. Elle permettait de connaître l'homme et de le transformer en lui restituant « l'unité originelle de sa personne », unité mythique dont il aurait été privé dans une civilisation occidentale sclérosée par ses fondements rationalistes. Les textes produits ont donc une valeur à déchiffrer pour extraire la teneur de la nature humaine, à partir de l'idée de vases communicants entre le conscient et l'inconscient. Or, Breton poussera bien plus loin encore le rapprochement de ces images éloignées les unes des autres dans sa vision d'un point de coïncidence possible entre les éléments contraires, en une formulation qui renoue avec les prémices ésotériques de la traditionnelle *Table d'émeraude* d'Hermès Trismégiste. Selon les mots de Breton :

Au point de vue intellectuel il s'agissait, il s'agit encore d'éprouver par tous les moyens et de faire connaître à tout prix le caractère factice des vieilles antinomies destinées hypocritement à prévenir toute agitation insolite de la part de l'homme [...]. Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas, cessent d'être perçus contradictoirement. (Breton 1985 [1930], 72-73)

Ne peut-on lire dans ce désir d'André Breton de dépasser les antagonismes pour inclure le tiers dans ce point de coïncidence des contraires interdit par les principes de la logique rationnelle, les prémices d'une postmodernité qui vise à juxtaposer des éléments improbables, a priori fort éloignés les uns des autres ? La vitesse de captation des rapports analogiques chez Breton, les troubles que ceux-ci induisent dans les notions identitaires, la confiance portée en l'amour comme voie de la connaissance et l'importance accordée à la rencontre dans ce qu'elle peut avoir de fulgurante révélation, cette ouverture à autrui dans sa différence, donc, et l'intérêt qui lui est porté comme moteur possible d'une transformation de soi, cet hyperculturalisme²¹ avant la lettre, enfin, qui embrasse tout mythe, de toute culture, font de lui et du surréalisme, à nos yeux, des précurseurs de l'ère postmoderne, ceux qui ont permis le passage à une posthistoire.²²

La modernité, issue des Lumières, a produit la déréliction de l'être, seul, face à son destin. La découverte de sa propre vacuité s'est tragiquement doublée d'un néant objectif : les idéaux de la modernité basés sur la raison et le progrès de l'humanité se sont heurtés au cynisme des hégémonies, dans un contexte de guerre récurrent qui a anéanti le XX^e siècle (la Première Guerre mondiale pour Reverdy et la guerre d'Algérie pour Danielle Collobert). L'espoir placé dans les lumières de la modernité ne s'est cependant pas éteint, porté par l'au-delà de la raison des surréalistes qui en ont gardé la flamme vive dans leurs postures et le creuset de leur imagination : on y discerne en effet, en germe, la postmodernité.

Notes

¹ « Les pionniers parmi les expérimentateurs, les membres de la génération expressionniste, de la génération constructiviste, etc..., avaient à cette époque atteint la fin de l'analyse. Le modernisme radical commence effectivement à l'instant où il veut aller au terme de ses possibilités analytiques et constructives ; il a une pensée eschatologique, millénariste, puriste – bref : radicale. Il vise des états finaux au-delà desquels on ne peut plus aller. Depuis les années vingt, on pouvait donc savoir, sur le principe, jusqu'où allait le modernisme » (Sloterdijk 2001, 26).

² Dans ce rapport ambigu de la poésie qui tout à la fois dit cette césure et tente (parfois désespérément) une réparation, à l'instar d'André du Bouchet : « Aujourd'hui, les rapports qui nous lient à nous-mêmes et au monde autour de nous sont des rapports de destruction généralisées. Quand j'écris, je vais à *contre-sens* de ces rapports de destruction » (De Rijcke 2013, t.2, 260).

³ Dès 1917 paraît l'ouvrage de Frédéric Lefèvre, *La jeune poésie française, hommes et tendances*. Le chapitre malveillant consacré au 'Cubisme littéraire' aura pour réponse immédiate de Reverdy « Un livre ! » (Reverdy 1917c).

⁴ On retrouvera encore cette idée sous la plume de Gertrude Stein (1938, 36).

⁵ Notamment dans son « Essai d'esthétique littéraire » (1917a) ; « L'émotion » (1917b) ; « Tradition » (1918b) ; « Le rêveur parmi les murailles » (1924) ; « Le poète secret et le monde extérieur » (1938).

⁶ « La valeur d'une œuvre est peut-être en raison directe de la quantité et surtout de la durée de surprise qu'elle peut donner » (Reverdy 1975 [1918c], 95).

⁷ Voir Lefèvre, 223, cité dans Reverdy 1975, 286. Une lettre de Reverdy à André Breton nous apprend qu'il avait demandé à Jean Paulhan d'écrire pour *Nord-Sud* un article sur la syntaxe, mais celui-ci n'ayant pas remis son texte, Reverdy s'était acquitté de la tâche. Toutefois, l'article de Paulhan paraîtra plus tard (Paulhan 1920, 1).

⁸ « Je n'ai eu, en ces dernières années, qu'un certain plaisir au milieu de beaucoup de déboires intellectuels : c'est de pouvoir rectifier la plupart des poèmes des *Ardoises du toit* et de *Guitare endormie*. Je ne peux juger avec certitude que je les ai améliorés, mais j'ai obtenu ainsi qu'ils me dégoûtent moins pour le moment » (Reverdy 1975 [Péret 1924], 229).

⁹ « L'inconcevable et tenace préjugé régna longtemps en peinture de bannir l'emploi du noir, négation de la couleur. C'est donc dans le même état d'esprit que la poésie descriptive n'évoquait que les facteurs positifs d'un tableau. Pierre Reverdy complète cette arithmétique par l'introduction de la série négative » (Aragon 1918, 6).

¹⁰ « Au fond, plaqué contre le mur / La pensée qui ne sort pas / Des idées s'en vont pas à pas » (170) ; « Le mur s'allonge infiniment / Il n'y a rien de clair dans ma tête » (229).

¹¹ « Sur chacune des deux portes / J'ai crié en frappant / On ne répondait pas / J'ai pleuré en partant » (241) ; « La porte qui ne s'ouvre pas / La main qui passe / [...] La maison où on n'entre pas » (195).

¹² « Et le vent dispersa les têtes qui parlaient » (166) ; « De tout ce qui passait on n'a rien retenu / Autant de paroles qui montent / Des contes qu'on n'a jamais lu / Rien » (171).

¹³ Si Pierre Reverdy écrit pendant la Première Guerre mondiale, Danielle Collobert, issue d'une famille de résistants, s'engage auprès du FLN pendant la guerre d'Algérie, ce pourquoi elle devra s'exiler en Italie en 1962.

¹⁴ Une solitude réelle, commentée par son ami Uccio Esposito-Torrigiani, « Non, je ne pouvais rien dire de ce qui arrivait à Dany, ni rien lui dire qui l'atteigne là où elle était, absolument seule avec elle-même et avec toute sa raison » (385-386).

¹⁵ « Si c'était un visage aigu, perdu le vrai visage. Perdu le regard, l'expression » (119).

¹⁶ « Visage fermé, arrêté là, parce que sans regard. Les yeux clos, fermeture, hermétisme, mort » (120).

¹⁷ « Les lèvres peu à peu rentrées – amincies – abandonnant le visage » (226).

¹⁸ « Quel visage à présent, le mien, plus imprécis. Nausée du flou dans l'ombre, le reflet qui s'étiole, s'obscurcit. Tristesse de chaque pli, des meurtrissures, du creux » (203).

¹⁹ « Le visage ainsi figé – vidé – comme ancré déjà dans la mort – le sentir ainsi – impression diffuse » (222).

²⁰ On sait qu'elle s'est suicidée le jour de ses 38 ans après s'être assurée de la publication de son dernier recueil, *Survie*.

²¹ Les exemples fourmillent. Pensons à la poète surréaliste Marianne Van Hirtum qui, dans diverses chambres de son appartement de Paris, avait reconstitué les microclimats, avec plantes et animaux, des quatre coins de la planète.

²² La poète et essayiste Claire Lejeune l'avait compris. Son dernier recueil de poésie, *Mémoire de rien*, écrit en 1972, boucle un cycle, celui de l'allégeance d'une écriture aux grands maîtres de la poésie contemporaine, dont René Char, pour se tourner vers une production poétique, mosaïque postmoderne, qui fait son miel des pistes tracées par les surréalistes.

Ouvrages cités

- Louis Aragon, « *Les Ardoises du toit*, par Pierre Reverdy », *SIC*, 3:29, 1918, 6-7.
- Jacques Borel, « D'une expérience de l'impuissance », *Cahiers du Sud*, 380, 1964, 270-287.
- André Breton, *Manifeste du Surréalisme*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1924.
- André Breton, *Second Manifeste du Surréalisme*, Paris, Kra, 1930.
- André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1985.
- François Chapon, « Le mur et la mer », *Derrière le miroir*, 135-136, 1963, 20-27.
- Isabelle Chol, *Pierre Reverdy, poésie plastique*, Paris, Droz, 2006.
- Danielle Collobert, *Dire I-II*, Paris, Seghers-Laffont, 1972.
- Danielle Collobert, *Il donc*, Paris, Seghers-Laffont, 1976.
- Danielle Collobert, *Œuvres I*, Paris, P.O.L., 2004.
- Danielle Collobert, *Œuvres II*, Paris, P.O.L., 2005.
- Michel Collot, « L'horizon typographique dans les poèmes de Reverdy », *Littérature*, 46, 1982, 41-58.
- Elke De Rijcke, *L'expérience poétique dans l'œuvre d'André Du Bouchet*, 2 t., Bruxelles, La Lettre volée, 2013.
- Uccio Esposito-Torrigiani, « Suite et fin », dans Danielle Collobert, *Œuvres II*, Paris, P.O.L., 2005, 385-386.
- Eliane Formentelli, « Présence du blanc, figures du moins », dans *L'Espace et la lettre, Cahiers Jussieu*, 3, Paris, Union générale d'éditions, 1977, 257-294.
- Theo Hermans, *The Structure of Modernist Poetry*, New York, Routledge, 2014 [1982].
- Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978.
- Jacinto Lageira, « Faire face au sans-visage », *Contrastes, Revista internacional de filosofia*, XXI :3, 2016, 139-160.
- Frédéric Lefèvre, *La jeune poésie française, hommes et tendances*, Paris, Rouart et Cie, 1917.
- Claire Lejeune, *Mémoire de rien*, Bruxelles, Le Cormier, 1972.
- Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Paris, Gallimard, 1976 [1914].
- Jean Paulhan, « Syntaxe », *Proverbe*, 1, février 1920.
- Benjamin Péret, « Pierre Reverdy m'a dit... », *Journal littéraire*, 18 octobre 1924.
- Martine Renouprez, « La poésie de Danielle Collobert et Sophie Podolski. Entre lucidité et folie, les ultimes soubresauts de la modernité avant son suicide », *Mises en littérature de la folie, Cédille*, 2017, 171-192.
- Pierre Reverdy, « Essai d'esthétique littéraire », *Nord-Sud*, 4-5, juin-juillet 1917a.
- Pierre Reverdy, « L'émotion », *Nord-Sud*, 8, octobre 1917b.
- Pierre Reverdy « Un livre ! », *Nord-Sud*, 10, décembre 1917c.
- Pierre Reverdy, *Les Ardoises du toit*, Paris, Birault, 1918a.
- Pierre Reverdy, « Tradition », *Nord-Sud*, 13, mars 1918b.
- Pierre Reverdy, « Cinématographie », *Nord-Sud*, 16, octobre 1918c.
- Pierre Reverdy, *La Guitare endormie*, Paris, Birault, 1919a.
- Pierre Reverdy, *Self Défense*, Paris, Birault, 1919b.
- Pierre Reverdy, « Le cubisme, poésie plastique », *L'Art*, février 1919c.
- Pierre Reverdy, « Le rêveur parmi les murailles », *La révolution surréaliste*, 1, 1924.
- Pierre Reverdy, « Note éternelle du présent », *Minotaure*, 1, juin 1933.
- Pierre Reverdy, « Le poète secret et le monde extérieur », *Verve*, 4, 1938.

Pierre Reverdy, *Plupart du temps, 1915-1922*, Paris, Gallimard, 1969.

Pierre Reverdy, *Oeuvres complètes. Nord-Sud, Self Defence et autres écrits sur l'Art et la Poésie (1917-1926)*, Textes réunis par E.-A. Hubert, Paris, Flammarion, 1975.

Maurice Saillet, « L'œuvre de Pierre Reverdy. Quelques repères », dans *À la rencontre de Pierre Reverdy*, Saint-Paul, Fondation Maeght, 1970, 183-191.

Peter Sloterdijk, *Critique de la raison cynique*, Paris, Christian Bourgeois, 1987 [1983].

Peter Sloterdijk, *Essai d'intoxication volontaire, suivi de L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*, Paris, Hachette, 2001 [2000].

Gertrude Stein, *Picasso*, Paris, Christian Bourgeois, 1938.

Eliane Tonnet-Lacroix, « Le monde littéraire et le surréalisme : premières réactions », *Mélusine*, 1, 1980, 151-184.