

Les Romans autobiographiques de Pierre Reverdy

Léon Somville

Volume 3, numéro 1, avril 1970

Problèmes de technique romanesque

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500110ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500110ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Somville, L. (1970). Les Romans autobiographiques de Pierre Reverdy. *Études littéraires*, 3(1), 21–45. <https://doi.org/10.7202/500110ar>

LES ROMANS AUTOBIOGRAPHIQUES DE PIERRE REVERDY

léon somville

Des trois volumes qui contiennent l'œuvre romanesque de Pierre Reverdy, deux seulement portent le titre de roman : *le Voleur de talan* et *la Peau de l'homme*; le troisième et dernier en date, *Risques et périls*, rassemble des « contes ». Il semble qu'à l'instar de Pierre Jean Jouve, le romancier ait souffert de cohabiter avec le poète : l'attention va d'abord à l'auteur de *Plupart du temps* et de *Main d'œuvre*. Tout l'homme s'y retrouverait.

Comment ignorer, toutefois, ces lignes de dédicace écrites sur l'exemplaire du *Voleur* offert à Adrienne Monnier et gardé aujourd'hui à la Bibliothèque Jacques Doucet :

[...] ce livre maladroit, éclos parmi les arbres, sous le soleil et au milieu des nuages de poussière de Provence, est peut-être le portrait le plus fidèle de ce que j'étais à l'époque et il reste encore un des signes particuliers de mon signalement.

Notre curiosité ainsi alertée, reste à la satisfaire. Reste à discerner le « signe caché » dans un discours si étrange. Lecteur sagace et comblé, M. Saillet avoue néanmoins son embarras — au premier abord : « Pour tout dire, je n'y voyais goutte. Seule me touchait la constante vertu poétique du livre, qui l'égalait sans doute aux plus beaux recueils de Pierre Reverdy » (*VDT*, p. 159) . . . La prose de Reverdy est aussi hermétique que sa poésie : le fait est établi. L'une et l'autre appellent donc l'analyse. Tentation doublée d'appréhension. Si l'analyse, — méthode critique, — est légitime dans le cas d'une œuvre elle-même constituée en un réseau d'images, elle présente quelque risque au demeurant : lire *le Voleur de talan* à travers une grille, comme l'on déchiffre un code, c'est méconnaître l'intention première de l'artiste, qui est de donner à la page un aspect définitif, — où le « désordre », aussi, intervient.

Le reproche fréquent et commun que l'on fait aux poètes d'aujourd'hui, c'est de perdre leurs qualités dans le désordre.

Mais pour beaucoup le désordre n'est que le contraire de l'alignement, et un ordre supérieur, chemin facile à suivre pour certains, présente à leurs yeux un aspect chaotique et incohérent.

(GDC, p. 39)

Dûment chapitré, nous assignerons à notre analyse une fonction et une limite : retrouver l'« ordre supérieur » voulu et réalisé par le poète ou le romancier sera sa visée la plus haute et en même temps la moins certaine d'aboutir . . . Qui nous garantit, en effet, que l'ordre découvert ne sera pas ce bel alignement tant raillé ? C'est dire que toute analyse, en tant qu'elle opère une réduction à l'intelligible, ne perce qu'approximativement les intentions à la fois inscrites et voilées dans l'œuvre. À ce titre, elle est toujours provisoire, en « mouvement perpétuel » (Blanchot).

□ □ □

Œuvre très concertée, *le Voleur de talan*, composé et publié en 1917, justifie la prédilection de l'auteur, sinon du public, à son égard. *La Peau de l'homme*, « roman populaire » comme dit le sous-titre, n'intéresse pas notre propos : le personnage principal n'est autre que Picasso ! Publié en volume en 1926, mais écrit quatre ans plus tôt, cet opuscule figure en compagnie d'autres textes, dont nous retiendrons *l'Imperméable*, premier essai romanesque de Pierre Reverdy.

La chronologie n'étant pas à dédaigner (nous établissons un « signalement »), la date de *l'Imperméable* le rend important, bien qu'il compte peu de pages. C'est là que s'accusent les premiers traits d'une physionomie morale, dominée par la fierté et le goût du secret; là s'éclairent les motifs de la rupture avec les milieux littéraires parisiens, scellée par l'exil à Solesmes mais rendue inévitable par des polémiques bien antérieures. Des trois versions de l'œuvre, nous savons que la première fut lue lors d'un « Récital Reverdy » présenté au public par Max Jacob en personne (voir sa lettre à Jacques Doucet, 17 janvier 1917). La seconde parut après la guerre, dans *Sic*, la revue d'Albert-Birot. « Quelqu'un me demande de connaître cette première version de *l'Imperméable* que vous détenez. Voulez-vous me la faire parvenir dès que vous

pourrez ? » : ce billet (inédit) à l'adresse d'André Breton est de la même époque (printemps 1919); Reverdy veut sans doute utiliser les pages écrites en 1916, et qui ont gardé à ses yeux leur actualité. Notons l'aveu fait par ailleurs au même destinataire : « Moi qui suis si peu *l'Imperméable* ». Il faut y voir l'expression d'un regret. Le projet — être tout à fait « étanche » — n'a pas abouti. Reverdy se retrouve vulnérable. Le parti pris d'indifférence n'est pas plus tôt affiché dans l'œuvre qu'il cède devant les circonstances de la vie ou la violence d'un tempérament incapable de se plier aux habitudes confortables du détachement. Dans leur consécution, les symboles de l'« imperméable » ou de l'« épiderme », loin d'orner gratuitement le style, composent un tissu d'analogies que l'exégèse se doit de débrouiller; encore traduisent-ils une expérience, une épreuve destinée à passer dans d'autres volumes, à inspirer d'autres titres.

Le roman s'ouvre sur le tableau d'une cour de justice appelée à juger un cas d'anthropophagie ! Le narrateur, pourrait-on dire, risque sa peau : il tient le rôle de l'accusé dans cette affaire monstrueuse. La moindre surprise n'est pas qu'il soit bientôt acquitté : le président a relevé l'absence d'une pièce au « dossier ». En dehors de la salle, des cris : « Nous aurons sa peau, nous aurons sa peau » (p. 101). Quant à la signification de la scène, nous la trouverions dans cette confidence de l'inculpé : « Mon esprit manquait de lumière et d'alcool. Mais je vais suivre un régime meilleur. Tous au repas, tout au repas. Messieurs, vous ne m'en voudrez pas » (p. 100). Comme ses propres amis ont fait les frais du festin, il n'est guère douteux que l'affabulation, tendrait-elle au burlesque, à la démesure, vise à rendre sensible une crise morale, dont le déroulement coïncidera avec la marche du roman. Quitte à revenir sur les prodromes et les conséquences du drame, Reverdy vient de tirer en quelques lignes une leçon profitable. Certains événements de son existence la lui inspirent. Venu de Narbonne à Paris en 1910, familier du Bateau-lavoir, il participe aussitôt à l'« épopée du cubisme », mais prend conscience de la supériorité que l'âge et le talent confèrent à ses aînés, tels Apollinaire et Max Jacob : « Mon esprit manquait . . . » Une réserve, au demeurant : si « le talent est absolument indispensable, [. . .] c'est tout à fait autre chose qui fait survivre » (*LMB*, p. 187). Et Reverdy veut survivre . . . Il fera donc table rase des influences, comme les

appelle la critique; ou plutôt il s'en affranchira en les *assimilant* (« Tous au repas . . . »).

Affirmation altièrre : « Le talent se sert de tout ce qu'il se rappelle, le génie de tout ce qu'il a su oublier » (*LMB*, p. 251). Reverdy ne peut vivre sous tutelle, encore moins jouer les épigones. Son impétuosité le place parfois dans des situations embarrassantes. À preuve cette algarade rapportée fielleusement par Max Jacob à Jacques Doucet (22 mars 1917) : nous nous trouvons dans l'atelier de Lhote . . . « La soirée fut ce que sont les soirées : danses fantaisistes, improvisations, enfin ce qui fait la charmante folie de nos fêtes. Mais ! Pierre Reverdy est le théoricien du cubisme. Pendant que nous nous animions de plus en plus dans l'atelier, Pierre laissait monter sa verve le long du mât de cocagne cubiste : or, il ménagea si peu les amis présents, que Monsieur Ribéra se sentit insulté et le gifla sans égard pour son talent oratoire. Le jeune et ardent théoricien du cubisme dans lequel bat un sang généreux, se jeta sur l'insulteur et l'un et l'autre oublièrent le présent, les présences et les préséances. Reverdy arracha les cheveux de Ribéra en hurlant : la foule des invités se jeta sur les combattants ». Laissons la verve de Max se donner libre cours et constatons que la mise à mort symbolique évoquée dès les premières pages de *l'Imperméable* procède d'une fureur alimentée par des vexations très réelles.

En sus du procès qui se déroule dans la salle, un autre *procès*, sans parties adverses, se développe dans le temps. Il n'est pas inutile, si l'on doutait de l'appartenance de *l'Imperméable* au genre romanesque, de relever ces jalons établis dans la durée par les désinences verbales : « Mon esprit *manquait* [. . .]. Mais je *vais suivre* [. . .]. [. . .] Messieurs, vous ne m'en *voudrez* pas. » Le narrateur a beau se situer lui-même au centre de l'action, le dessein autobiographique n'apparaît pas inconciliable avec les exigences du récit en prose ou de la fiction : création d'un ordre temporel et spatial, objectivation, etc. « [D]ès que le poète quitte cette attitude, essentiellement contemplative, qui est sienne, pour suivre un mouvement progressif, historique, pour nous contraindre à porter notre intérêt à quelque chose qui se transforme dans le temps, sur une succession, dès qu'il oblige notre imagination à s'intéresser à une suite d'obstacles à franchir et non plus à la nature de ces obstacles, à partir de ce moment-là, il s'écarte des voies de la poésie pour se

rapprocher de celles du roman [...] » (H. Bonnet, *Roman et poésie*, p. 86.)

... Sorti « blanchi [...] de cette sale affaire », le héros se rassérène : « Au fond il n'y a pas d'ennemis si terribles qu'on croit » (p. 107). Il prend le lecteur à témoin : « Voilà l'histoire de mon acclimatation » (*ibid.*). À la recherche de son temps perdu, le narrateur rappelle les « obstacles » qu'il a dû « franchir »; combien il eut à se débattre dans la chaussetrape montmartroise et ravignanaise. Nous comprenons mieux la fonction dévolue à la scène du tribunal dans l'économie du roman : Reverdy nous a placés d'emblée à la fin de son périple. La levée de l'accusation inaugure une étape nouvelle, postérieure à ce qui aura été dit dans *l'Imperméable*. Le lecteur s'en doute : les amis disparus, « mangés », personnifient à ce point de vue la ruine des illusions entretenues à leur égard. Au moment de l'arrivée à Paris, toute fraîcheur et toute spontanéité n'avaient pas encore été anéanties. Aujourd'hui que « tout est liquidé » (p. 123), le narrateur rappelle les circonstances antérieures au délit. Ce sera son « histoire ». Il reprend par le début la suite de ses malheurs et de ses déconvenues (« Le premier qui s'avança vers moi, la main tendue me serra trop fort et me fit mal »). Il se souvient d'avoir été rejeté dans la solitude, — d'y avoir trouvé le salut :

Et quand j'eus découvert derrière la porte un vêtement souple et résistant qui m'allait à peu près je pus recevoir toutes les attaques sans trop risquer d'y succomber (p. 107).

Pour la seconde fois, Reverdy recourt ainsi à l'image privilégiée de l'« imperméable ». Il a enfin trouvé la parade... Deux des plus beaux recueils poétiques paraîtront, en 1916 et en 1918, sous les titres suivants : *la Lucarne ovale* et *les Ardoises du toit*. N'y voyons pas des métaphores. Le poète vivait dans une mansarde. Le lecteur, mis d'emblée au courant, pourra méditer les phrases émues d'Aragon :

[À] une époque où la peinture s'est fait sa palette d'objets des éléments quotidiens d'une vie misérable [...], la poésie d'un Reverdy, son vocabulaire élagué, est le terrain vague, la rue hostile, l'escalier délabré d'une vie qui est celle des peintres et des poètes d'alors. [...] Ô monde atroce. Cet homme n'a rien compris à ce monde, il l'a subi. Il en a été le jouet et la victime. Il y parle un soliloque. Il croit à la solitude et la confirme. (*Pierre Reverdy*, p. 54.)

Le sort du romancier ne diffère en rien; ses sentiments sont identiques. Par misanthropie et par nécessité, il a offert à son imagination la solitude comme le meilleur champ où s'ébattre; le « grenier » est « la pièce où son salut se joue ». Il croit ainsi épaissir son « épiderme » au point de le rendre insensible. L'exilé avoue sa « peur [...] de connaître l'abîme où tout le reste du monde se frotte avec fracas » (p. 113). Rarement, il s'aventure au-dehors :

**En s'en allant on sent le monde entier
accroché contre soi
Quelle constitution robuste il faut avoir
Passer à travers
ne pas y voir
ne pas entendre
L'épiderme joue le rôle le plus ingrat**

(p. 114)

La réclusion n'est ni totale ni définitive; d'autres tentations peuvent l'emporter :

**À l'heure
Je me promène (p. 114)**

Le roman met en conflit l'immobilité et l'action, plus qu'il ne consacre la suprématie de l'une sur l'autre. Aussi bien *l'Imperméable* appartient à une époque où persistent malgré tout une certaine sympathie, une volonté d'accueil, un intérêt tourné vers autrui. En 1917, Reverdy garde quelque espoir de satisfaire ses ambitions littéraires; *Nord-Sud* est annoncé au public comme l'organe d'une école destinée à se former autour d'Apollinaire (« Naguère les jeunes poètes allèrent trouver Verlaine pour le tirer de l'obscurité. Quoi d'étonnant que nous ayons jugé le moment venu de nous grouper autour de Guillaume Apollinaire »). La disparition de *Nord-Sud*, les polémiques avec Dermée et Huidobro, le détachement progressif de Breton, la conversion, autant de crises qui préparent la retraite à Solesmes . . . Mais pour l'instant, fût-ce à la manière d'un somnambule (« Passer à travers / ne pas y voir / ne pas entendre »), Reverdy s'estime assez fort pour livrer bataille, il possède : « Tout ce qu'il faut pour tenir la partie » (p. 119).

« La peau durcit », constate-t-il satisfait. Et de conclure : « Il n'y a plus qu'à sortir » (*ibid.*).

Le mouvement par lequel Reverdy se décide à rejoindre ceux qu'il était d'abord pressé de fuir, illustre une dialectique familière au lecteur du *Livre de mon bord* : « Plus que tout autre, il aurait besoin du monde [. . .]. Il n'y a que le contact avec les êtres au milieu des événements — si blessant que ce contact puisse être pour la sensibilité — qui rende fécond son esprit. Et à cause de cette sensibilité sa vie est devenue celle d'un solitaire » (pp. 145-146). Lutte entre l'esprit et la sensibilité, entre le bénéfique — tout intellectuel — à retirer des fréquentations et la sauvegarde de l'équilibre affectif.

Dans l'espèce, la « sensibilité » aura finalement gain de cause; elle saura faire taire les velléités d'accommodement avec autrui. *L'Imperméable*, pour sa part, essaie encore de concilier les poussées antagonistes, de prolonger le *modus vivendi*. Mais l'auteur connaît (pressent) qu'il se trompe; il tente une « sortie » dont le succès lui paraît compromis au départ. L'anachorète ne quitte pas impunément son désert; le stylite a gardé trop longtemps la pose pour se mouvoir familièrement à ras de terre :

**L'aventure deviendra certainement tragique
On craint que la quiétude cesse à tout
moment (p. 121)**

D'entrée de jeu, le contact s'effectue pourtant sans trop de mal. Une jubilation certaine vient même de constater la résistance acquise par l'épiderme; l'« acclimatation » serait-elle en train de s'accomplir ?

**Le premier conquérant s'avance et pique
timidement la peau
Son arme est une épée ou une épingle
La peau s'enfonce doucement et revient
Le premier conquérant s'étonne
On attendra (p. 121)**

Une péripétie importante marque la fin de la première partie du roman :

**Tout à coup la peau du coeur recouvre les vêtements et
c'est alors que toutes les mains s'appuient à votre épaule
(p. 125)**

Ce n'est pas absolument un coup de théâtre. On nous signifie par là que la méfiance n'a cessé de s'atténuer à l'encontre du monde extérieur. L'image de la peau associée à celle des vêtements est coutumière à l'auteur. On la retrouve dans les poèmes du début :

Je garde ma peau cachée sous mon veston
 (« Crève-cœur », *Cale sèche*)

Change ta robe
Garde ta peau
Ainsi le vrai se cache sous le faux
 (« Ruine de la chair », *ibid.*)

Le contexte est clair : selon une locution bien française, l'on veut éviter de se déboutonner. À « robe » s'attache l'idée de fausseté; aux yeux de Reverdy, l'hypocrisie serait une vertu sociale, encore que l'homme, devant sa conscience, s'oblige à être sincère : « Il y a le masque que l'on porte devant soi-même et celui que l'on met devant les autres. Le premier risque beaucoup de nuire à celui qui ne l'ôte jamais — pour l'autre on se repent presque toujours de n'avoir pas su le garder » (*LMB*, p. 41).

Attitude paradoxale ! Maintenant, le « cœur » déborde tout autour, brise les barrières de la défiance, prolifère. Que d'efforts ont été fournis en vain pour épaissir la carapace protectrice dont le titre même du roman faisait un symbole et un programme ! N'y voyons pas d'incohérence. Avant de déroger à sa ligne de conduite, Reverdy s'est voulu fort et insensible, mais sa lucidité vient de mesurer la vanité d'une telle ambition : « Je suis armé d'une cuirasse qui n'est faite que de défauts » (*LMB*, p. 67). Il payera le prix de son imprudence, de son abandon. Toutes les conditions sont réunies pour la catastrophe finale, qui forme la matière d'une « deuxième partie » très brève.

Le récit tourne court, en effet. L'auteur-acteur s'esquive sur une dernière pirouette; il laisse pantois son public... À ses confrères de le remplacer : « Je laisse ma place dans ce bal sur cette scène à quelque autre danseur acteur ou bien peut-être encore auteur » (p. 132).

Paraphrasant le poème « Crève-cœur », déjà cité...

**Le flot à suivre coule
J'y mêle mon sourire
Et par-dessus les toits regarde ta raison**

le narrateur affecte une ironie qu'il n'est pas près d'abandonner. Dorénavant, il sera ce spectateur, retiré du monde (ou de la scène), assuré du même coup de ne plus figurer parmi les histrions qui se dépensent sur les tréteaux :

**Attendant ce qui doit arriver
Je me tiens à l'autre bout et
je regarde par ce tube s'agiter
les personnalités de cette
illustre époque
Où je suis garanti de n'être pas mêlé (p. 133)**

Monde chéri, puis détesté ! La froideur succède à l'attachement; le cœur reflue . . . Une circonstance précise semble à l'origine de la volte-face, mais, là-dessus, l'on se refuse aux confidences (« On insisterait vainement sur les détails »). Un événement est survenu, assez grave, assez humiliant pour rendre la rupture hargneuse et définitive. L'allusion est voilée, énigmatique :

**La peau tendue résistait assez bien [. . .]
Quand le phoque intervint
Ce fut un contact imprévu et délicat
Celui que l'animal savant
Et cette peau imperméable et huileuse où
tout glissait
Quel goût
Quel dégoût (pp. 129-130)**

. . . Dans ses conversations avec Maurice Saillet, recueillies en appendice au *Voleur de talan*, Pierre Reverdy n'a guère été loquace sur le chapitre des clés. La plupart (le Pingouin, l'Astèque, etc.) nous échappent, jusqu'à plus ample informé. Le « phoque » de *l'Imperméable* ne fait pas exception. L'auteur, par un dernier effet d'ironie, a-t-il voulu se caricaturer lui-même ? Bien qu'on puisse chercher ailleurs — chez Cocteau, notamment — les traits qui justifieraient une autre identification, nous tenons l'hypothèse pour plausible. Reverdy s'ins-

pirant à lui-même du dégoût ? Reverdy dépouillant cette « peau du cœur » qui le métamorphose en animal de cirque ? En fait, sa lassitude est immense. Engagé dans la cohorte du cubisme, il a dû aliéner sa liberté pour « tenir [sa] partie ». Aujourd'hui, le jeu ne l'intéresse plus, car « aux quatre coins de la salle [c'est] toujours la même conférence » (p. 130); il lui paraît inutile de se livrer derechef à une « imitation assez plate du fondateur de la corporation » (p. 133) : Picasso ? Apollinaire ? . . .

Se souvient-il de Lautréamont ? Il le lit en cette année 1919 où il livre à la revue *Sic* la seconde version de *l'Imperméable*. Exhumées par les futurs maîtres du surréalisme, les *Poésies*, dans une page fameuse, désapprouvent les « expériences précoces et avortées » ou les « incartades agressives » d'une certaine littérature. Et, sous la plume de Lautréamont, surgit précisément un « phoque parlant » ! Reverdy aurait-il adopté l'image, quitte à remanier, allonger, son texte primitif ? À tout le moins, la rencontre est curieuse.

En dépit de ses obscurités, *l'Imperméable* atteste le ralentissement du mouvement cubiste dans l'intervalle de la guerre. Semblables dissensions empêcheront que se forme autour de *Nord-Sud* l'école espérée par Reverdy. L'occasion paraît définitivement manquée; l'annonce a été faite en vain : « L'école littéraire et poétique qui s'affirme en nous n'a pas une appellation particulière; elle n'en existe pas moins. C'est là l'essentiel [. . .] » (cité par C.-H. Hirsch, « Une nouvelle école littéraire », *Mercur* de France, 1^{er} mai 1917, p. 189).

À quoi faire servir le moule qui couvrirait si exactement la personne ? . . . Sous l'enveloppe du « cœur », la vie a cessé de battre. La « peau » gît, parfaitement inutile :

**Et la peau dure est étendue sur l'herbe
près du fleuve qui s'est arrêté (p. 134)**

Le narrateur s'en désintéresse; il nous abandonne volontiers son effigie. Une autre existence l'attend, solitaire et désincarnée :

**Je suis l'ombre qui fuit dans l'ombre
Évanoui (p. 131)**

Il ne termine pas son roman qu'il ne prévoie pourtant le sort réservé à son double, l'emploi le plus évident et le plus dérisoire qui revienne à cette chose creuse : on l'immortalisera sur la place publique . . .

Dans quelques jours on inaugurerà cette statue (p. 134)

□ □ □

Le « voleur de *talent* » : Reverdy et nul autre. Le livre refermé, le lecteur en a acquis la certitude. Telle correction inscrite dans le manuscrit achève de nous convaincre, si besoin est, que le narrateur et le « voleur » font un : « Et en rentrant [le Voleur de Talan] je suis reparti seul pour Paris » (*VDT*, p. 153). L'écriture phonétique (*talan*) n'est là que pour donner le change . . . L'auteur a voulu lever un doute, peut-être se rassurer lui-même. Serait-il donc ce « voleur » (comprendons : plagiaire) ? On a tellement tenté de le lui faire croire qu'il a besoin de s'en dissuader. Le titre — ironique — comporte une antiphrase; à tout le moins, une intonation dubitative.

Reverdy méprise le talent. Entre celui-ci et le génie, la césure est bien marquée; et ce, dès *l'Imperméable*. L'auteur risquera plus tard ce mot : « Le génie est un vide qui se comble par lui-même. Le talent est un vide qui se comble par l'extérieur : tout lui est extérieur » (*VDT*, p. 171). Les premières pages du *Gant de crin* établissent, à leur manière, la même distinction : « Certes, tous les artistes sensibles sont influençables et influencés, et même les plus grands. Influencés par ce qu'ils aiment et même, par réaction, par ce qu'ils détestent » (p. 11). Mais une différence de nature sépare le « faiseur » du vrai poète. L'originalité du créateur n'est pas entamée par des affinités ou des répugnances passagères; survient toujours le moment où « il faut sacrifier ce qui nous colle à autrui » (*ibid.*, p. 10).

À qui ne veut briller que par le talent, toute mode est bonne à suivre. Reverdy a constamment dénoncé l'imposture d'un Cocteau ou d'un Dermée, très enclins, d'après lui, à combler leur vide « par l'extérieur ». Lui-même écrira *le Voleur de talan* pour prendre ses distances à l'égard de Max Jacob, dépeint, sous le nom du Mage Abel, comme une sorte de pontife des

lettres, auquel tout reviendrait de droit : « Je suis le seul poète au monde et le seul homme qui ait des ailes aux pieds. Quand je serai mort le monde sera mon ombre » (*VDT*, p. 141). Que Reverdy ait tenu à rompre, est conforme à son tempérament individualiste et à sa doctrine de poète, d'artiste. Dès lors, ce n'est pas la moindre ambiguïté du roman que de prétendre qu'un « vol » a été commis, que le « voleur » est bel et bien le narrateur, et le « volé », Max Jacob. La scène suivante est capitale pour l'intelligence de l'œuvre : « quelqu'un » s'est introduit dans la chambre du Mage . . .

**Plongé dans la malle entrouverte
pour prendre tout ce qui restait
Et quand il releva le front sa tête avait grossi
Il emportait tout ce qu'il y avait à
prendre
[. . .]**

**Le Voleur était tellement surpris de son
larcin qu'il ne savait plus où le mettre
(p. 93)**

D'une manière plus explicite, Reverdy a rappelé depuis quelles circonstances lui avaient inspiré le projet du *Voleur de talan* : « L'idée du Voleur lui [l'auteur parle de lui à la troisième personne] vient à la suite d'un incident peu banal qui a eu lieu dans la chambre de Max Jacob, rue Gabrielle. P. R. voit une malle grande ouverte [. . .]. Elle est pleine de papiers. P. R. se penche intrigué. Max Jacob rabat brusquement le couvercle, comme s'il lui fermait la porte au nez. [. . .] [A]près avoir été accueilli à bras ouverts, P. R. se sent tout à coup exclu, non seulement de l'intimité de Max Jacob — il en ferait à peine cas —, mais de l'existence qui est la sienne depuis son arrivée à Paris. Ce sentiment d'insécurité nouvelle et totale agit sur l'esprit de P. R. à la manière d'un révulsif : il doit remplacer la vie qu'on lui retire par une vie bien à lui, la même ou une autre, mais entièrement créée par le moyen du roman » (*VDT*, pp. 175-177).

Rare aubaine que celle d'un auteur expliquant la genèse de son œuvre ! La cause et la fin nous sont dévoilées d'un même coup : à l'origine, une querelle d'auteurs ; au stade ultime, l'univers romanesque substitue ses combinaisons aux aléas de l'existence réelle. (La primauté de l'imaginaire, instaurée par Reverdy, tend à modifier la réalité : c'est une leçon que les

surréalistes retiendront.) Au niveau du style, il en résulte un compromis entre la manière du romancier et celle du poète, dans la mesure où l'*anecdote* modère le mouvement *lyrique*; où la narration se développe sans gêner la motivation affective initiale (le « révélsif » !).

L'analyse permet de retrouver la trame des événements qui entourent l'affaire de la malle, mais c'est au prix d'une attention soutenue, et de quelques repentirs. Ces difficultés montrent assez que l'affabulation est menacée par la résurgence de thèmes et de motifs proprement poétiques. La « Dédicace préface » (p. 5) illustre ce phénomène de concurrence. Comme dans les poèmes, la disposition typographique reste conforme à l'habitude, prise dès l'avant-guerre, de remplacer la ponctuation par un système d'espacements. D'autre part, elle nous fait partir du point précis où s'achevait *l'Imperméable*. Le lecteur est prévenu que les engagements pris ont été respectés : la comédie humaine, prise en dégoût à la fin de ce dernier, n'a pas retrouvé plus de faveur; l'homme reste voué à la recherche de l'inconnu, il mène le combat en solitaire :

**Ô vie factice et délicieuse plus réelle
En bas c'est un abîme familier
qui s'ouvre**

L'exercice de l'écriture correspond toujours à cette ascèse, cette mort lente :

**Et le sang qui coulait
noir
de l'encre**

Le complexe de sentiments trop humains qui rendait l'être vulnérable et le détournait de l'« abîme familier », — symbole reverdyen du vide et du plein, du clair et de l'obscur, de l'absolu et du néant, — est définitivement périmé. Le moraliste du *Livre de mon bord* se rappellera la « nuit de labyrinthe et de dédale », alors que le « néant » prenait racine « dans la mine sans air et sans clarté, dans le grouillement des mots rongeurs et des idées stérilisantes, dans le dégoût de vivre et le besoin d'aimer, la force de haïr et la paresse de lutter [...] » (pp. 256-257). Ces « postulats » si contraires,

toutes baudelairiennes, renvoient sans doute à une métaphysique, mais non exclusivement. Certes, le mot « néant » n'est pas prodigué à la légère; toutefois, une différence de propos subsiste entre le moraliste et le romancier. Si les deux traitent de l'homme, le second est angoissé par la perte d'un attribut concret: la jeunesse ou l'enfance. Ainsi, l'ordre temporel assure à l'œuvre une cohérence que l'effort du poète ou du philosophe n'aurait pu assurer.

... *Le Voleur de talan*, après la profession de foi du solitaire, raconte l'arrivée, en gare d'Orsay, du provincial venu faire carrière à Paris.

**Un train qui pénétrait sous la voûte siffla
Et tous les cochers qui sommeillaient
sur leur siège s'agitèrent
[...]**

**Un jeune homme court entre les automobiles qui
soufflent**

Il a peur (p. 13)

L'état de panique est imputable à une faiblesse dont le diagnostic est aisé à établir :

**Au fond de soi il y a toujours un pauvre enfant qui pleure
(p. 10)**

Si l'on voulait constituer la symbolique en système, il faudrait associer l'« abîme » aux images du printemps ou du voyage.
Confer :

**En passant une seule fois devant ce trou j'ai penché
mon front (« les Vides du printemps », *la Lucarne ovale*.)
Pourtant j'étais encore au milieu du printemps
Presque un enfant
J'avais
Un train bruyant me transportait
(« D'un autre ciel », *ibid.*)**

L'étroite dépendance de ces citations ne doit pas faire perdre de vue le traitement particulier que reçoit ce thème dans le roman. Alors que le poète procède par allusion et coupe court à l'anecdote, le narrateur est tenu de suivre pas à pas son

juvénile personnage. Ce n'est pas sans réticences. *Le Voleur de talan* sera jugé sur une gageure : l'auteur prête vie à des ombres, mais son entreprise tend à les rendre encore plus vaines. Nommant ce qu'il veut détruire, il organise un monde romanesque, le dote d'une certaine vraisemblance, contre laquelle il proteste aussitôt. Dans une digression calculée — sorte de méditation distinguée par l'italique (pp. 67-68), il justifiera l'hostilité de l'écrivain à l'encontre de sa création : le discours apparaît comme le tribut à payer à la sensibilité ; le langage est tentation, chute, et nullement récompense : *« Pauvres esclaves, une table reste une table si nous savons ne pas en faire autre chose. Mais les moyens nous manquent pour rester aussi simples que les choses inertes. »* Harmonie savante : tantôt affleure le thème conducteur (le vol de la malle), tantôt triomphent les motifs divers de la symbolique reverdyenne, ce langage second dont la première vertu est de dénoncer l'impuissance de tout langage.

Intéressé à l'action, le lecteur trouve assez vite des repères pour s'orienter. Le cadre spatial a été limité à Paris. Le procès temporel s'amorce :

Le mage Abel était venu voir son ami qu'il avait installé depuis trois mois dans une petite chambre à Montmartre (p. 22)

Le premier domicile du jeune Narbonnais avait d'abord été rue Ravignan, aujourd'hui place Émile-Goudeau, dans un hôtel proche du Bateau-lavoir. À ce moment, Max Jacob habitait, au 7 de la même rue, une « espèce de resserre » (F. Carco) ; c'est « la chambre profonde et noire comme un puits » où le Voleur rendra visite au Mage Abel, plus tard : la chambre à la malle. N'espérons pas plus de détails. Reverdy ne prise guère la tranche de vie naturaliste. Respectueux de la vérité, il sacrifie volontiers le contingent. Il esquisse plutôt qu'il ne dépeint l'existence journalière de ses personnages. En particulier, le lecteur vérifierait difficilement dans l'œuvre ce qu'il a connu par d'autres sources : les nombreux changements de domicile effectués de 1910 à 1913 par les protagonistes (Max Jacob déménage rue Gabrielle ; Reverdy le remplace dans l'atelier du 7 rue Ravignan, gagne ensuite le Bateau-lavoir, avant de s'installer rue Cortot). Ces précisions sont

rejetées, avec d'autres; sans doute auraient-elles nui à l'unité d'atmosphère d'un roman à vocation poétique, si cette formule peut être acceptée. Maurice Saillet a remarqué la disparition, d'une version à l'autre, de certains traits trop accusés capables de percer un anonymat :

« Une voix hésitante s'éleva, fortement timbrée d'un accent méridional » (ms) = « Il avait une voix douce dont l'accent disait son origine » (livre).

(VDT, p. 144)

La même tendance intervient pour simplifier le décor : le manuscrit dit « sacré-cœur » (*sic*), là où le texte imprimé désigne un « tas de pierres blanches » (p. 15). Alors qu'est décrite, dans le brouillon, « une maison [sans étage] basse [et] qui portait le numéro 13 » (VDT, p. 139), seul subsistera, de l'allusion au Bateau-lavoir, ceci :

**On ne voyait que le chiffre au-dessus
de la porte**

**C'était peut-être lui qui
nous portait bonheur
(VDT, p. 43)**

Mais rejoignons le Mage Abel devant la porte de son nouvel ami . . . L'action du roman doit beaucoup à de pareilles visites. En la circonstance, celle-ci est manquée :

**Une clé manquait au tableau ce soir-là
Le nouveau locataire était
sorti (p. 23)**

Et pour cause . . .

**Le Voleur de Talan sortait souvent la nuit
non pas pour dérober l'argent nécessaire
à son existence mais pour le gagner (p. 87)**

(Reverdy exerçait de nuit son métier de correcteur d'imprimerie.) Cette fois, cependant, le narrateur s'est absenté pour rendre visite à un ménage de « petits bourgeois ». L'abondance ne règne pas au logis. La cheminée est sans feu. Le repas est morne. L'on a hâte d'en finir. Détail insolite :

Un enfant s'endort sur sa chaise (p. 29)

La lecture achoppe ici sur une difficulté majeure. Ou bien Reverdy nous tend une clé, et cet enfant doit nous permettre d'identifier ses parents (Juan Gris et sa compagne, croyons-nous); ou bien le tableau revêt une signification purement allégorique, et c'est en vain qu'on y chercherait un signalement. Anecdote ? Émotion reine ? Cet enfant ne surgirait-il pas de la mémoire du narrateur comme le portrait fidèle de lui-même ? Peut-être cerne-t-on enfin l'originalité d'une esthétique que l'on a qualifiée de cubiste. « Le poète juxtapose et rive, dans les meilleurs cas, les différentes parties de l'œuvre dont le principal mérite est précisément de ne pas présenter de raison trop évidente d'être ainsi rapprochées » (*LMB*, p. 132). Isolés par des blancs, des caractères s'agglutinent en îlots sur la page. Mots, phrases, sentences, images, n'ont de valeur que par leurs rapports; en eux-mêmes, ils ne représentent rien de réel. La justesse de ces rapports est mesurée par l'émotion de celui qui les perçoit : l'opération n'est d'ordre ni conceptuel ni rationnel, car la vraisemblance ou l'évidence importent peu.

La seconde rencontre entre le Voleur de talan et le Mage Abel a lieu dans la chambre où l'« Être ineffable » (*dixit* Max Jacob) était apparu en 1909; nous sommes au 7 rue Ravignan...

Le Christ seul tient toute la place (p. 35)

Le visiteur est bien accueilli, encore que la méfiance du mage ait été alertée :

Qui entre

Je suis le Voleur de Talan

**Le Mage Abel rangea la lettre et les papiers
qu'il venait de poser sur la table (p. 37)**

L'hôte serait plus alarmé encore s'il devinait ce qui se trame derrière lui :

**Un homme est entré par le
fond sans qu'on le voie (p. 37)**

Le vol est commis subrepticement; l'intrus se métamorphose en oiseau et disparaît avec son butin :

**On pourrait se retourner brusquement et voir
s'envoler quelque oiseau noir en forme d'homme
avec un manuscrit ou un livre sous le bras
mais on n'aurait pas pu le retenir (*ibid.*)**

Restent face à face le Mage et celui que le narrateur appelle à présent l'Autre, pour le distinguer de son double, le Voleur. L'amitié du Mage à son égard est manifeste :

**Quand il étendit les bras tout grands ouverts
l'Autre n'eut que le temps de s'y précipiter
(p. 38)**

Le geste emphatique est noté, semble-t-il, dans une intention ironique; l'auteur nous prépare à ce qui va suivre. La cordialité n'est qu'un masque, nous l'apprendrons :

**Partout des bras m'ont accueilli
Tous grands ouverts
Et au milieu il y avait une arme
(p. 89)**

Si le visiteur commet donc une indélicatesse (fût-ce par le truchement de son complice, l'homme-oiseau), son hôte nourrit en pensée d'autres desseins coupables. Sans doute est-ce là une peinture assez vraie des rapports qui ont uni de tout temps maître et disciple. La bienveillance de l'un comme le respect de l'autre comportent une part de simulation. Reverdy a éprouvé la véracité du fait, et *le Voleur de talan*, chronique voilée des années 1910-1917, traduit certainement un drame personnel, lié au caractère ombrageux et susceptible du poète, à sa misanthropie foncière : « [II] ne faut pas s'y tromper : le véritable sujet de ce « roman » à la fois tumultueux et immobile est un adieu au monde, une longue suite de ruptures avec le monde », écrit avec justesse Maurice Saillet (*VDT*, p. 160). À ce titre, notre analyse, comme toute analyse, pêche par quelque arbitraire : la polémique avec Max Jacob offre un fil conducteur, elle informe l'action, mais elle ne peut rendre moins évidente l'attitude

systematique de refus sans laquelle l'œuvre perd sa signification la plus haute. Reverdy n'a fait que se retrouver dans le portrait qu'il brosse de Lautréamont : « C'est lui qui [...] personnifie à mes yeux le « non » définitif, opposé une fois pour toutes, à tout » (« Comte de L. », *Cahiers du Sud*, n° 275, 1946, pp. 11-13).

Le lecteur peut rester perplexe sur un point : de quoi accuser le Voleur de talan ? La scène du vol a beau s'être déroulée sous nos yeux, une incertitude demeure. L'homme-oiseau nous intrigue. Qui se cache au juste sous cette apparence burlesque ? En fait, la symbolique reverdyenne assigne à ladite image une place privilégiée. Il faut donc recourir à d'autres textes. Dans le seul roman, l'oiseau noir reparaitra à plusieurs reprises, toujours comme un effet du dédoublement. Tantôt le narrateur se risque à lui adresser la parole, mais . . .

**Quand il fut pris dans l'angle le
plus sombre il ne voulut pas en
entendre davantage
et s'envola (p. 80)**

Tantôt l'allégorie nous est offerte dans sa quasi-transparence :

**La mémoire marche derrière nous
Un jour on lui rendit ses ailes
(p. 63)**

Il est inhabituel, chez notre auteur, que l'image une fois constituée serve à établir d'autres rapports. L'on peut donc en être assuré : c'est sa *mémoire* que Reverdy a vue s'introduire par le fond du logis. Mais est-il, lui, responsable du larcin ? Très peu, si l'on en juge d'après le texte : « [...] on n'aurait pas pu le retenir ». Même doté d'une mémoire infailible, l'artiste véritable ne s'encombre pas de réminiscences. Il les laisse s'envoler, comme s'envole l'« oiseau noir ». Il ne peut « retenir » longtemps ce qu'il lui est arrivé de saisir à l'occasion. Il n'est donc coupable de rien.

En cette année 1917, cependant, Reverdy est l'objet d'insinuations malicieuses, venant précisément de Max Jacob. Les deux auteurs revendiquent, chacun à son profit, la paternité du « poème en prose » cubiste. La querelle intéresse aujour-

d'hui l'histoire littéraire. À l'époque, il y allait de la réputation d'un écrivain, que visent ces lignes extraites de la préface du *Cornet à dés* : « On comprendra que je ne regarde pas comme poèmes en prose les cahiers d'impressions plus ou moins curieuses que publient de temps en temps les confrères qui ont de l'excédent. » *Le Voleur de talan* a été composé par un de ces « confrères » à qui la prétention de Max devenait insupportable . . .

Reverdy ne veut rien cacher de sa période d'apprentissage (à quoi servirait son livre ?); il demande seulement qu'on évalue à son juste prix l'apport des influences. Pour nous édifier, voici, après celle de la visite au Mage, l'histoire d'un jeune homme de vingt ans, épuisé par les privations . . . Il est tombé de faiblesse devant la double porte du 13 rue Ravignan. Réconforté par les locataires, il est ensuite invité à participer à la fête qu'ils avaient justement organisée :

**Après on l'obligea à danser à son tour
(p. 46)**

Le voilà bientôt dans l'orchestre :

**Quelques oreilles attentives se dressèrent
Cet orchestre comptait un musicien de plus**

Il pense à part lui :

**On peut bien
ne rien voir
et tout apprendre
Plus tard
On se rappellera (p. 47)**

Si l'on admet l'équation « oiseau noir » = « mémoire », le sens du passage est assez clair : Reverdy n'a pas traversé en vain le cubisme. En vérité, le cubisme l'a « fait », comme il a fait Braque ou Juan Gris. Ces gens n'étaient pas alors du côté des spectateurs. S'ils ont beaucoup appris, c'est parce qu'ils figuraient dans l'« orchestre ». Et même ainsi, Reverdy affirme être resté, en fin de compte, sur sa faim :

**Le Voleur de Talan qui n'avait pas
mangé mais bien ri regagnait sa chambre
pour dormir (p. 48)**

À la recherche d'une pitance, le pauvre hère s'attelle à des tâches plus modestes mais rémunératrices. Ce n'est pas qu'il se plaise à la besogne :

**Enfermé dans les bureaux d'une Compagnie
d'assurances il regardait avec étonnement les
gens respirer l'air (p. 59)**

(De novembre 1912 à janvier 1913, Reverdy occupa un poste de secrétaire.) À cet endroit, Reverdy interrompt le récit de la carrière du Voleur; il le laisse « exposé au tir de la calomnie et des jugements anticipés » (p. 65). Pour plus de précision, la page est rédigée dans une prose traditionnelle, alignée sur une seule marge et comportant la ponctuation. L'auteur entend se désolidariser du narrateur (celui qui dit « je » dans le roman) et adopte à son égard le point de vue d'un analyste. Le lecteur, en somme, est prié de lire une autocritique. « Jeune, il se sentait vieux et savait qu'il ne jouirait pas de la renommée qu'il peinait à atteindre. [...] Il lui manquait la lourdeur des bagages qui contraignent à des voies connues et plus faciles » (p. 65). Le peu de « bagage » littéraire est ressenti comme un handicap. Mais il nous est permis d'interpréter l'aveu autrement : fils de ses œuvres, Reverdy recouvre l'originalité qu'on a prétendu lui retirer. Quant à l'obsession de la mort, elle explique pour une bonne part le dénouement du roman : le sort tragique du Voleur est d'ores et déjà prévisible.

Lorsque survient le « superbe cataclysme » — la guerre de 1914 —, le Mage Abel choisit de disparaître pour un temps. Tout se passe comme s'il s'était enterré...

**Le Mage Abel qui avait disparu
resta pendant trois mois couché
dans son cercueil (p. 93)**

Le Voleur saisit l'occasion pour se glisser une seconde fois dans le logis de son ami absent :

Cependant quelqu'un vivait encore dans sa chambre (*ibid.*)

Nous avons cité la suite plus haut : « plongé dans la malle entrouverte », le Voleur se relève enfin, la « tête » (comprendons la mémoire) gonflée d'un « trésor en poussière brillante ».

À la fin de l'été, précise-t-on encore, le Mage, qui « avait dormi longtemps », tente de renouer avec ses compagnons, mais . . .

Un vent trop fort les avait dispersés (p. 101)

La découverte du larcin le rend très affairé :

Il courait aussi après les feuilles de papier qu'on lui avait prises et qui risquaient de disparaître dans la foule qui allait bientôt passer (*ibid.*)

Justement, une rencontre, tout à fait inopinée :

Le Voleur de Talan face à face (*ibid.*)

Salutations et autres politesses. Bref portrait de l'Autre : son physique l'identifie formellement au Voleur . . .

**L'Autre à côté paraissait énorme
Encore un peu de pâleur au bout des ongles
[. . .]
C'est de la poussière qui tombe ou de la poudre
(p. 102)**

La santé du Voleur s'est détériorée. Déjà, « ses joues se creusent »; le front, lui, a grossi, mais la protubérance est signe de maladie. Quand le Mage le quitte sans autre forme de procès (on attendait un éclat), il sera dit du Voleur (le « carré » est isolé au centre de la page) :

**Si sa tête tombait
il ne la ramasserait
même pas (p. 103)**

Comprenons ce désenchantement : le héros ne se reconnaît pas dans son double; il formule un souhait :

**Que je te voie passer avec une
vraie figure (p. 106)**

Il sent encore peser une menace :

Et moi je suis prêt à mourir (*ibid.*)

Le « trésor » dérobé est de piètre valeur, puisqu'on se résigne si aisément à le perdre. Bien plus, l'on imagine — est-ce un rêve ? — une sorte de « comédie » (p. 115) dont la scène finale comporte une décapitation :

**On ne vit plus qu'une canne qui
montait et tout à coup la tête rebondit
jusqu'au kiosque où flottait un drapeau
Pauvre tête (p. 115)**

Mais ce n'est là qu'une parodie de ce qui va se passer réellement. Le thème de l'« oiseau noir » reparaît à point nommé pour traduire le propos essentiel de l'auteur : la mort du Voleur de talan a été décidée pour permettre au coupable de se racheter. Plus explicitement, Reverdy balaie ses souvenirs parisiens, se débarrasse des influences. La mort du disciple coïncide évidemment avec celle du maître : l'ascension du Mage Abel et l'envolée de l'ange sont simultanées . . .

**Alors un ange aux ailes noires s'envola
[. . .]
On regardait
Maintenant le Mage plus heureux
s'élevait [. . .] (pp. 121-122)**

Pareille rencontre est significative. En clair, Reverdy marque sa volonté de clore une époque. Il expédie dans l'empyrée les ombres qui le gênent. Il a découvert que « le poète doit être jugé sur la mine — celle qu'il a pu exploiter » (*LMB*, p. 204). (Le jeu de mots rappelle la valeur insigne de la figure humaine dans la symbolique de l'auteur.) Métamorphose, mue, conversion, jour nouveau :

**Un enfant lança une pierre au ciel
qui se fendit
Et une clarté nouvelle se mit à luire
(p. 121)**

Le geste de l'enfant confirme le sens prêté plus haut à la « Dédicace préface » : le ciel opposé à l'abîme, la « clarté » du second préférée à celle du premier. Le poète est maintenant à pied d'œuvre, dans les tréfonds connus de lui seul. Il récupère son individualité première : l'homme se retrouve dans l'enfant, c'est par là qu'il se sauve. Le Voleur peut mourir; il était l'Autre, l'étranger, phase périmée d'une existence. *Le Voleur de talan* est fini.

la traversée s'achève
Il n'a jamais vécu

[...]

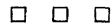
Le Voleur de Talan qui avait voulu
vivre vient de mourir (p. 127)

□ □ □

Autobiographiques dans le propos, *l'Imperméable* et *le Voleur de talan* ont-ils satisfait leur auteur ? Celui-ci cherchait en effet un antidote au « sentiment d'insécurité » — sans doute congénital — qui s'était développé en lui jusqu'à la neurasthénie (comme il le confirmera à André Breton). Quoi qu'il en soit du succès de la tentative, le critique ne peut éluder la question du *sens* qu'elle confère à l'œuvre. Reverdy ne s'est pas plus servi du langage que le langage l'a servi. La pratique d'écrire est toujours une hygiène : son achèvement est dans la vie qu'elle transforme; l'œuvre est son résidu. Il nous est donc libre, sinon nécessaire, de la lire comme si elle s'orientait vers un but situé en dehors d'elle. Le dénouement qu'elle propose aux dernières pages est toujours faux : il ne résout rien. Le sens le plus véridique du livre résulte du changement qu'il inaugure dans la durée : il a permis à l'auteur (il permet au lecteur) de se rajuster avec le vécu.

Au demeurant, *l'Imperméable* ou *le Voleur de talan* permettent à la critique de se livrer aux distinctions traditionnelles et préétablies : ils reflètent leur époque, ils appartiennent à un genre (le manuscrit du *Voleur* porte, biffée, la mention « Roman poétique »). Ces concepts sont tous valables et fertiles. À cet égard, l'œuvre romanesque de Reverdy, entre 1916 et 1917, prend allure de document irrécusable sur un moment de la vie littéraire. Nous nous étonnerons même qu'elle n'ait pas retenu davantage l'attention de mémorialistes comme André Salmon, Roland Dorgelès, Francis Carco, André

Warnod, etc. La « bande à Picasso » ou, si l'on préfère un terme noble — quoique discuté, l'« école cubiste » n'a pas eu de meilleur historiographe que Pierre Reverdy. Encore ceux-là eussent-ils dû admettre avec lui que « le meilleur moyen d'être bien compris, c'est de tout laisser à deviner » (*LMB*, p. 243).



OUVRAGES CITÉS

(*VDT* = *le Voleur de talan*; *GDC* = *le Gant de crin*; *LMB* = *le Livre de mon bord*.)

A. De Pierre Reverdy

1^o Poésie

- *Plupart du temps, poèmes, 1915-1922*, Flammarion, 1967, 449 p. (*Appendice* de M(aurice) S(aillet), pp. 395 sq.)
- *Main d'œuvre, poèmes, 1913-1949*, Mercure de France, 1949, 544 p.

2^o Prose

- *le Voleur de talan, roman*, Flammarion, 1967, 186 p. (*Appendice* de Maurice Saillet, pp. 129 sq.)
- *la Peau de l'homme, roman et contes*, éd. augmentée, Flammarion, 1968, 221 p. (*Note bibliographique* de M(aurice) S(aillet), pp. 220 sq.)
- *Risques et périls, contes, 1915-1928*, éd. de la N.R.F., 1930, 215 p.

3^o Notes

- *le Gant de crin, notes*, Flammarion, 1968, 215 p. (*Appendice* de Stanislas Fumet, pp. 175 sq.)
- *le Livre de mon bord, 1930-1936*, Mercure de France, 1948, 258 p.

B. Références

- — —, *Pierre Reverdy (1889-1960)*, Mercure de France, 1962, 382 p.
- Henri Bonnet, *Roman et poésie, essai sur l'esthétique des genres*, Nizet, 1951, 244 p.

Université Laval