

Pierre Reverdy et l'écriture du moi

Francisco Domínguez González

Universidad de Zaragoza

frandom@unizar.es

Resumen

Pierre Reverdy ha pasado a la historia literaria como el creador del «Cubismo literario», en gran parte debido a su estrecha amistad con el círculo de pintores del Bateau-Lavoir de Montmartre —especialmente con Juan Gris—, pero también por su novedosa técnica de escritura. Ahora bien, las primeras obras de Reverdy, creadas recién llegado a París desde su Narbona natal, son por completo ajenas a ese método. Sus *Poèmes en prose* y *La Lucarne ovale* son la plasmación de sus experiencias cotidianas, que también conocerían su proyección literaria en los escritos *L'Imperméable* y, sobre todo, *Le Voleur de Talan*. Practica en estas obras Reverdy una escritura del yo que la crítica ha pasado generalmente por alto —tal vez fagocitada por la importancia histórica del Reverdy «cubista»— que empezaría a manifestarse en *Les Ardoises du toit* de 1918. Es importante, pues, reivindicar el valor de esas obras con gran carga autobiográfica no solo desde un punto de vista

Abstract

Pierre Reverdy has entered the literary history as the creator of «Literary Cubism», not only due to his close friendship to the painters circle of Montmartre Bateau-Lavoir —especially Juan Gris—, but also because his innovating writing technique. Although, Reverdy's first works, composed when he just arrived to Paris, are not created following that method. His *Poèmes en prose* and *La Lucarne ovale* are a projection of his everyday experiences, as the others opuses *L'Imperméable* and, above all, *Le Voleur de Talan*. Reverdy practices an *écriture du moi* usually misconsidered by the critics —perhaps hidden behind the historical importance of the «cubist» Reverdy—, initially used in *Les Ardoises du toit*, work of 1918. It is important, so, to vindicate the value of these works not only from an aesthetic point of view, but also lyric: there took shelter the most sincere and sensitive Reverdy —the same who took shelter behind the cryptical landscape of cubist technique. This tents to realise a

* Artículo recibido el 20/07/2007, aceptado el 10/03/2008.

estético, sino también lírico: en ellas se refugió, si puede decirse así, el Reverdy más sentido y sincero –el mismo que se escondería detrás del crítico paisaje de la técnica cubista. Este estudio pretende, pues, realizar un análisis temático de la carga autobiográfica de esas obras.

Palabras clave: Reverdy; Cubismo; experiencias vitales; escritura del yo; defensa del lirismo autobiográfico.

thematic analysis of the autobiographical weight of the mentioned works.

Key words: Reverdy; Cubism; everyday experiences; écriture du moi; defence of autobiographical lyricism.

0. Pierre Reverdy et le «Cubisme littéraire»

Reverdy, dans la revue qu'il fonda en 1917, *Nord-Sud*, soutint la cause cubiste avec un bon entrain. Bien que plus littéraire qu'autre chose, cette revue consacra nombre de textes à analyser et à établir les fondements de ce nouvel art plastique. Il a toujours été tendancieux, pour qui écrit ce texte, de rapprocher les théories de Reverdy sur le Cubisme de ses techniques poétiques. D'où le terme de «Cubisme littéraire» trop souvent employé pour définir son œuvre et ses procédés artistiques.

Nous sommes à une époque de création artistique où l'on ne raconte pas ou moins agréablement mais où l'on crée des œuvres qui, en se détachant de la vie, y rentrent parce qu'elles ont une existence propre en dehors de l'évocation ou de la reproduction des choses de la vie. Par là, l'Art d'aujourd'hui est un art de grande réalité. Mais il faut entendre réalité artistique et non réalisme; c'est le genre qui nous est le plus opposé. (Reverdy, 1975: 20)

C'est le côté «présentatif» que Reverdy prône pour les arts plastiques dans cet extrait, d'après le classement établi par Etienne Souriau (Todorov, 1987: 79). D'après lui, héritier de la tradition littéraire et connaisseur profond du Symbolisme, c'est la littérature qui a ouvert le chemin pour que l'art, la peinture en l'occurrence, développe sa quête d'inconnu:

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 tout temps le propre de la poésie (Reverdy, 1975: 144)

Ou encore: «Les peintres furent les premiers à profiter de la voie issue par les poètes symbolistes: la création d'une émotion neuve et fortement poétique» (Reverdy,

1975: 41). Les points de contact entre poésie et peinture sont donc évidents, bien que la littérature ait toujours pris le dessus dans les nouvelles recherches artistiques. Or la poésie et la peinture ont des techniques bien différentes. Les peintres ont toujours tenté d'échapper aux deux dimensions, à l'issue des travaux de Cézanne; le volume, la troisième dimension, ils l'ont acquis en divisant le portrait en parcelles géométriques; la quatrième, le temps, ils s'en sont approprié en rendant le *portrait* atemporel sous un regard disloqué. Mais, «la poésie, art du temps, va essayer de s'annexer l'espace: les caractères spatial et simultané de la peinture. C'est là le véritable emprunt de la poésie à la peinture» (Bernard, 1959: 620). D'abord, les poètes vont essayer d'occuper l'espace de la page blanche, notamment dans le cas d'Apollinaire. Et, pour s'approprier la simultanéité, ils vont tenter de rendre en même temps de différentes «réalités poétiques» dans le texte. Ils vont faire de la contiguïté de discours en principe séparés un mode de travail: «le poète pense en pièces détachées, idées séparées, images formées par contiguïté; le prosateur s'exprime et développe une succession d'idées qui sont déjà en lui et qui restent logiquement liées. Il déroule. Le poète juxtapose» (Bernard, 1959: 622). Cette affirmation trouve vraiment son résultat dans l'œuvre poétique de Reverdy. L'œil se penche sur diverses «réalités» pour en faire un tout. Et tous les éléments de ce tout travaillent ensemble dans un but commun. Si cette discontinuité semble trop disparate, il est demandé au lecteur de faire un effort intellectuel afin de pouvoir saisir le mystère de cette association d'idées inouïe. «Le mystère qui se dégage d'une œuvre dont le lecteur est ému sans s'expliquer comment elle a été composée est la plus haute émotion qu'on ait jamais pu atteindre en art» (Reverdy, 1975: 60) –dit-il dans *Nord-Sud*. Ce mystère est créé donc par la juxtaposition d'idées en principe complètement différentes. C'est précisément cela que Breton et les surréalistes loueraient chez Reverdy: avoir fait un certain usage de l'imagination en anéantissant la notion même d'objet: la possibilité pour une chose d'être associée à n'importe quoi détruisant de toute évidence son identité. «On crée [...] une forte image, neuve pour l'esprit, en rapprochant sans comparaison deux réalités distantes dont l'esprit seul a saisi les rapports» (Reverdy, 1975: 75).

Or, il ne serait pas bon de se laisser emporter par les associations libres d'idées dont firent montre les surréalistes. C'est quelque chose dont Reverdy abomine, tout en essayant de dire qu'un coup de dés ne peut pas être capable de rendre une réalité poétique accessible au lecteur, destinataire, en principe, de tout acte de création. Comme il dit dans son «Essai d'esthétique littéraire»: «pour ne pas laisser le hasard (sous prétexte d'inspiration) disperser les qualités essentielles il est bon qu'un contrôle intervienne au moment où son intervention ne risque plus d'apporter à l'œuvre une détestable froideur» (Reverdy, 1975: 40). Quoiqu'il dise ailleurs: «le poète juxtapose et rive, dans les meilleurs cas, les différentes parties de l'œuvre dont le principal

mérite est de ne pas présenter de raison trop évidente d'être ainsi rapprochées» (Bernard, 1959: 641).

Produisant un texte qui obéit à une cohérence profonde, nullement intellectuelle, mais sensible, matérielle, nous pourrions dire presque plastique, Reverdy ne fait jamais rien pour nous séduire. Dispersion, discontinuité sont offertes au lecteur, libre en ce cas de percevoir subrepticement l'«harmonie interne» qui anime le poème. Max Jacob dirait, selon le propos recueilli par Lefèvre, que, «alors que toutes les proses en poème renoncent à être pour plaire, le poème en prose a renoncé à plaire, pour être» (Bernard, 1959: 622).

Reverdy essaye donc de s'annexer l'espace et de rendre simultanément plusieurs réalités différentes grâce à la technique géométrique du Cubisme. Et ce, à la manière de Juan Gris, ami intime du poète. Dans les tableaux du peintre, on peut très souvent voir un même personnage sous deux angles différents: de face et de profil, de biais. Le 'biais' n'est autre chose que la déformation figurative créée par l'imagination. Il faut noter l'importance structurale du procédé: le poème, fait à l'instar de cette technique, est écrit non pas linéairement, mais pour ainsi dire, «polyphoniquement» (Bernard, 1959: 642). Parfois, ce procédé se traduit dans le texte par la superposition typographique plus ou moins élaborée: soit en fragments séparés et collés ensemble (Reverdy, 1969: 65); soit par une disposition à l'exemple d'Apollinaire dans *Calligrammes* (Reverdy, 1980: 30); soit enfin par une écriture «en scie», déjà présente dans la plupart des poèmes de *La Lucarne ovale*.

D'autre part, l'acquisition d'une réalité nouvelle, en s'écartant complètement des procédés narratifs de la prose, Reverdy l'entreprendra par l'intermédiaire du rapprochement de «deux réalités 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 [...] l'image est une création pure de l'esprit» (Bernard, 1959: 643).

Récapitulons. Annexion de l'espace et simultanéité, et éloignement des repères logiques dans la création de l'image. Les deux premières s'effectuent par le truchement du regard double, dispersé; l'appréhension de la réalité nouvelle s'opère grâce à ce «style de notations», si cher à Rimbaud: anti-oratoire, ennemi de la belle phrase, fuyant la digression narrative. Ce sont ces mots isolés les composants d'une réalité poétique nouvelle. Reverdy se sent un peu l'héritier de la technique polyphonique et éparse de Rimbaud: «Rimbaud a créé et pressenti un métier nouveau, une structure linéaire neuve qu'il n'a pas poussée plus loin que l'œuvre inachevée que tout le monde connaît» (Reverdy, 1975: 34). En effet, on trouvera des ressemblances plus ou moins profondes avec certains passages des *Illuminations* dans toute la production poétique reverdyenne. L'indéfinition souvent très marquée de ses personnages, de ses paysages, de ses analyses, renvoie à un traitement archétypal des réalités poétiques par

lui exprimées. Le narrateur s'efface très volontiers afin de rechercher des sensations nouvelles qu'anéantirait une présence trop évidente du maître de cérémonies. *J'ai horreur de parler de moi*, dira-t-il quelque part. Car, comme signale Jean-Luc Steinmetz,

La parole de Reverdy se couvre de pudeur, de réserve. Elle n'est pas morale. Ou seulement cette morale qui refuse le plus souvent à afficher *l'histoire du moi* (c'est nous qui soulignons). Reverdy s'emploie à se rendre impersonnel. Il accède à une troisième personne d'une étrange souveraineté. Il dira le moins possible «mes yeux se ferment», mais préférera «Les yeux se ferment» («Une éclaircie», dans *Les Ardoises du toit*) (Leclerc, 1990: 69).

Et cette citation nous est très utile pour illustrer la grande tentative de Reverdy: s'effacer en tant que narrateur, pour qu'il puisse ne plus subir les coups de la réalité. À ce propos, commente Robert Kenny: «pour en finir avec ce rôle de victime, il faut que le narrateur masque ou dissimule son moi imparfait, en opérant une transformation ridicule» (Leclerc, 1990: 193). Mary-Anne Caws, de son côté, ajoute: «the narrator is framed out of whatever inside he is seeking, is relegated continually to the exterior edge of things» (Caws, 1979, 190). Reverdy fuit cet affichage de l'histoire du moi parce qu'il se sent trop exposé en tant qu'homme, moins sûrement présent en tant que poète. Nous dirions plutôt que ce n'est pas le moi qui s'efface complètement au profit de l'exercice consistant à rendre une réalité autre que la sienne propre. C'est le protagoniste, c'est le personnage qui change: ce n'est plus le jeune poète arrivant à Montmartre qui subit les dérisions des artistes du Bateau-Lavoir, lui, Reverdy. S'il disparaît c'est pour que son moi poétique ne soit plus en proie à cette lutte contre le réel; c'est parce que le poète, lui, «prétend le réduire (le réel) absolument et il ne peut, bien entendu, le faire que sur un autre plan et à l'aide des mots. Sur le plan où la chose cède le pas au mot» (Picon, 1960: 299). Kenny ajoute que le narrateur ne parvient à disparaître absolument, qu'il reste et ne trouve pas de solution satisfaisante lorsque le poème se clôt. C'est plutôt Reverdy en tant que personnage de son génie poétique qui est aboli. Le narrateur devient lui-même «son critique, constitué qu'il est par l'accumulation d'émotions hautement chargées» (Leclerc, 1990: 193).

Or, est-il possible de rendre toute cette discontinuité poétique, tout cet assemblage de réalités éparses et disparates en prose? Le poème en prose reverdyen ne poussera pas trop loin cette tentative polyphonique ou contrapuntique des tableaux d'un Picasso ou d'un Gris. «La prose, de par son développement continu, son discours lié n'offrirait, en apparence, que peu de prise à cette élaboration *cubiste*» dit Bachat (Leclerc, 1990: 32). Pour que la nouvelle entreprise d'effacement du moi s'opère, Reverdy devra avoir recours au vers, plus apte au travail présentatif que

recherchait le poète. Les *Poèmes en prose* datent de 1915, alors que le gros du travail reverdyen plus attribuable à une technique *cubiste* commence à être mené à bout à partir des *Ardoises du toit*, recueil de 1918 et complètement composé en vers soit disposés «en scie» ou en vers libre. Nous sommes d'accord avec Todorov en ce qu'une critique «évémériste» (Todorov, 1987: 139) ne peut être rigoureuse car rapprocher les événements vécus par un artiste de sa production ne fait que dénaturer l'analyse du fait littéraire¹.

Néanmoins, observons de plus près les dates des écrits que nous avons utilisés pour illustrer les fondements théoriques et esthétiques de Reverdy: 1) *Nord-Sud*: 1917-1918; 2) article sur «Le Cubisme, poésie plastique» dans *L'Art*, février 1919; *Le Gant de crin*: 1927; *Le livre de mon bord*: notes 1930-1936 (publié en 1948).

Ne raconte-t-il pas à Pierre-Albert Birot:

Je crois les *Ardoises* plus dégagées de ma personne, plus conformes à mon esthétique de réalité poétique [...], moins intimes, dans le sens où vous semblez l'entendre [...] cette œuvre, quoi qu'il paraisse, sera plus grande que la *Lucarne* qui s'alourdissait encore et n'était qu'une étape ... J'ai horreur de parler de moi².

De quoi «s'alourdissait encore» *La Lucarne ovale* par rapport à son «esthétique de réalité poétique»? Nous croyons pouvoir le dire: de la mise sur scène de trop d'événements d'ordre personnel, de trop de données renvoyant à la vie réelle du poète, de la personnalité de l'homme qui était Pierre Reverdy. «Il ne s'agit plus [...] d'émouvoir par l'exposition plus ou moins pathétique d'un fait divers»³. Sans doute Reverdy pensait-il que ses *Poèmes en prose* et *La Lucarne ovale* renvoyaient encore trop à ses expériences montmartroises. Il avait certainement trop parlé dans ces deux ouvrages de ses obsessions comme personne, de ses peurs et de ses angoisses d'enfant hantées par le regard critique des autres et de lui-même. Il était donc grand temps, comme nous avons essayé de le montrer tout au long des pages précédentes, d'en finir avec ces représentations plus ou moins éparses de la «monotonie de l'ego», comme signale Gaëtan Picon (1960: 260), et de se consacrer enfin à son projet de réalité poétique. Nous sommes d'accord avec Suzanne Bernard quand elle dit que les poèmes en vers ont trait au chant de la nature, tandis que les poèmes en prose semblent tenir plus aux mystères de l'homme: la réalité humaine et non pas poétique (Bernard, 1959: 655).

¹ Reverdy dira lui-même: «nous ne devons pas confondre la personnalité sentimentale d'un artiste et celle qui se dégage des moyens personnels acquis et employés. La première participe de la vie de l'artiste et est étrangère à l'art –la seconde se confond avec l'art même –elle en est le principal facteur». Reverdy, sur l'émotion, «Nord-Sud» no. 8, octobre 1918 (Reverdy, 1975: 60).

² Entretien avec Pierre Albert-Birot, cité par Kenny (Leclerc, 1990: 189).

³ Dans *Gant de crin*, cité par Kenny (Leclerc, 1990: 190).

En effet, les *Poèmes en prose* (1915) et *La Lucarne ovale* (1916) ne font pas encore partie du projet esthétique dont Reverdy parle tant. D'autant plus que ces deux recueils de poèmes peuvent très facilement être mis en rapport avec deux ouvrages que le poète voulut rapprocher de la fonction narrative: *Le Voleur de Talan* (roman poétique, 1917) et le conte *L'Imperméable* (publié en 1926). Du premier, Reverdy dirait dans une lettre à la librairie Adrienne Monnier:

[...] ce pauvre paria (le Voleur de Talan) qui n'a jamais été admis par personne, même ceux qui me voulaient le plus de bien. Je m'en étais détourné moi-même comme d'un fils vraiment trop ingrat. [...] Mais ce livre maladroit [...] est peut-être le portrait le plus fidèle de ce que j'étais à cette époque⁴.

Dans ce soi-disant *roman* (parce que chronique d'une tranche de vie de son auteur), nous avons pu déceler nombre de passages où sont narrés des événements auxquels faisaient déjà allusion quelques poèmes en prose. L'exemple le plus marquant est le récit d'un bal dans le manuscrit du *roman* (Reverdy, 1967: 157), à rapprocher sans peur du poème en prose «Après le bal» (Reverdy, 1969: 47): «La musique et le bruit remplissent la salle où tout le monde tourbillonne. C'est un bal. Les bois se balancent sur un sommet qui n'a pas de base et qui tremble. Pourtant tout est tranquille et personne n'a peur». Même quelques personnages ont été tirés de l'expérience personnelle de Reverdy pour apparaître dans le *roman*. C'est le cas du «Mage Abel», que le poète n'a pas honte d'identifier avec Max Jacob dans l'entretien qu'il eut avec Maurice Saillet (Reverdy, 1967: 163-181). La vie que Reverdy mena à Montmartre y est décrite avec un maximum de recul littéraire: le Bateau-Lavoir, ses disputes et réconciliations avec les artistes en faisant la chronique des discussions sur l'art avec Apollinaire, la pression qu'exerça sur lui Max Jacob, ... Et surtout, ses angoisses devant la promiscuité de la grande ville et devant le jugement que les autres pouvaient porter sur lui. De plus, le conte *L'Imperméable* est le récit d'une sorte de séance tenue dans un palais de justice imaginaire, où juge, avocat et témoins débattent pour rendre le protagoniste innocent ou coupable. Comme l'affirme Kenny, «tous les personnages, incarnations partielles des divers aspects de l'homme-Reverdy, sont inculpés, jugés coupables et condamnés à mort» (Leclerc, 1990: 199).

Nous voulons voir dans cette condamnation et dans cette isolation ascétique du personnage principal de ces proses narratives une immolation littéraire de par sa présence gênante pour la réalisation du nouveau projet poétique, de Reverdy lui-même en tant qu'homme en chair et en os. Il pourra ainsi, comme le voulait Rimbaud pour soi, «posséder la vérité dans une âme et un corps»⁵. C'est-à-dire

⁴ Dédicace faite à Adrienne Monnier. Dans «Chronique du Voleur de Talan» par Maurice Saillet, dans *Le Voleur de Talan* (Reverdy, 1967: 157).

⁵ «Adieu», dans *Une Saison en enfer*.

assimiler la réalité pour se donner «le sentiment d'exister en toute liberté» (Picon, 1960: 249), pour avoir «la réalité rugueuse à étreindre»⁶, et, en l'acceptant, pouvoir lui infliger un antidote. Un remède qui lui permettra, à lui, poète, d'appliquer «un poing sur la réalité bien pleine» (Reverdy, 1919, «Près de la route et du petit pont»: 122). Abandon donc de la chronique personnelle et événementielle en tant que matériel poétique, optant pour l'effacement de soi comme objet de son travail.

Ce que nous essayons de démontrer depuis le début de ce texte, c'est que tous les écrits théoriques qui parurent ou furent composés à partir de 1917 signifient un changement de cap de la poétique reverdyenne. Jusqu'alors, les *Poèmes en prose* et *La Lucarne ovale*, faisaient partie d'un projet poétique tout autre: libération des chagrins refoulés, exorcisation des mauvais moments passés dès l'arrivée du poète à Paris, analyse et acceptation des coups infligés par le monde artistique sur sa personnalité peut-être un peu morose. Nous nous sentons tenté de tracer un portrait de l'homme-Reverdy à partir des traits que nous avons pu repérer dans ses poèmes en prose antérieurs à 1917.

Par conséquent, notre champ de recherche se limite à la totalité des *Poèmes en prose* et aux productions non versifiées de *La Lucarne ovale*. Cela fait un corpus de 72 poèmes, auxquels il faut ajouter de nombreuses allusions aux *narrations* *Le Voleur de Talan* et *L'Imperméable*.

1. L'homme-Reverdy dans ses poèmes en prose antérieurs à 1917

Il ne faut pas croire que la production reverdyenne se prête à une lecture facile. Tout au contraire, l'exercice de repérage de *réalités* de l'homme-poète est certes ardu. Comme dit Steinmetz,

Il existe un démembrement orphique propre à presque tous les textes reverdyens. Chaque poème comprend quelques éléments, souvent familiers, âprement nôtres. Mais nous les retrouvons dans un ordre qui nous est étranger et qui n'est pas sans relation avec celui, incompréhensible d'abord, que façonnent les rêves (Leclerc, 1990: 68).

Donc, souvent, pour dépeindre, dans la mesure du possible, le *personnage* qu'est Reverdy dans ses poèmes, nous devons avoir recours à des pièces éparses, détachées, séparées les unes des autres autant que peuvent l'être un poème d'un autre. Que le lecteur de ces quelques lignes s'attende à assister à de nombreux sauts pour rendre logique notre discours.

Le recueil des *Poèmes en prose* s'ouvre par une petite pièce qui joue un rôle certainement symbolique. Il s'agit de «Fétiche»:

⁶ «Saison», dans *Une Saison en enfer*.

Petite poupée, marionnette porte-bonheur, elle se débat à ma fenêtre, au gré du vent. La pluie a mouillé sa robe, sa figure et ses mains qui déteignent. Elle a même perdu une jambe. Mais sa bague reste, et, avec elle, son pouvoir. L'hiver, elle frappe à la vitre de son petit pied chaussé de bleu et danse, danse de joie, de froid pour réchauffer son cœur, son cœur de bois porte-bonheur. La nuit, elle lève ses bras suppliants vers les étoiles (Reverdy, 1969: 29)⁷.

Cette poupée existait vraiment d'après Kenny: dans la fenêtre des Reverdy à Montmartre (Leclerc, 1990: 191). Donc, déjà, un fait réel, un événement extrait de la réalité et utilisé comme inspirateur d'images poétiques. Du point de vue du contenu, le poème présente un être qui, quoique mutilé, danse sans arrêt pour ne pas se sentir malheureux; qui a des aspirations métaphysiques («elle lève ses bras suppliants vers les étoiles»), et qui possède des capacités incantatoires. Ce premier abord annonce au lecteur qu'il va trouver des situations plus au moins chargées de sentimentalité: des cœurs déchirés prompts à rompre en sanglots d'un moment à l'autre. Or, il ne se passe pas ainsi. Bien que Reverdy, nous l'affirmons, donne beaucoup de lui-même dans ses poèmes, il réussit à rendre ses émotions avec un certain recul, une certaine froideur qui le détachent du genre confessionnel. Mais l'on y perçoit avec insistance une présence infantile, souvent martyrisée par ses remords ou par quelqu'un qui attend plus d'elle que ce qu'elle a fait. Reprenons l'étude critique de Robert Kenny:

Le protagoniste de Reverdy, sans défense devant le regard cruellement perspicace d'un juge mystérieux, semble souvent réduit à l'état d'un enfant confus. Les angoisses ritualisées de l'enfant peuvent provenir de sa vulnérabilité au regard critique du père ou de Dieu qui voit tout (Leclerc, 1990: 193).

Opinion de caractère psychanalytique et –nous croyons– juste et concise. L'enfant-Reverdy est très aisément repérable dans les textes des années 1915-16. Ou encore mieux, les références à l'enfance y sont continues: soit pour regretter cette âge d'or, soit pour référer ses faiblesses. Nous étudierons donc, dans un premier mouvement les recours à l'enfance dans les textes reverdyens de cette époque.

L'enfant se sent, en reprenant Kenny, souvent jugé, critiqué par une instance supérieure à lui. D'aucuns veulent y voir l'ombre de son père⁸, d'autres la présence

⁷ À partir de ce point, les références peuvent avoir l'air confus, car nous citerons deux ouvrages sous un même titre: celui de *Plupart du temps I* –incluant *Poèmes en prose* et *La Lucarne ovale*.

⁸ Yves Leclerc (1990: 206) affirme: «Nulle mention de père ni de mère dans la poésie de Reverdy, mais ils reviennent convoqués par homonymie, tombant à la rime, à la faveur de la *vitesse des mots*: «Je me perds. Je cherche. Je me perds. Je cours sous les marronniers que la pluie désespère. Les portes sont fermées à l'envers».

constante et nuisible de sa conscience. Cette présence, qui acquiert parfois le ton tragique d'une manie de persécution, comprendra la deuxième partie de cette approche.

Le troisième mouvement est une conséquence presque directe du précédent. La sensation d'être poursuivi entraîne une constante remise en question de sa personnalité. Par conséquent, à force de se cerner, l'homme-poète se dédouble dans une sorte de schizophrénie se traduisant par la présence simultanée du narrateur et de son ombre.

Ce manque de forces devant l'ennemi, cette remise en question de sa personnalité, provoquent un élan de charité, plutôt de solidarité envers les démunis et les pauvres parias de la grande ville. Mendiants, vagabonds ivres, vieux sans domicile, y apparaissent dessinés avec des traits d'admiration. A rapprocher des élans rimbaldiens et de la fraternité exprimée par Baudelaire.

Tous ces aspects devaient être sans doute douloureux pour le poète. Une façon d'y échapper qu'il entreprit c'est la redéfinition de l'espace qui environne la situation poétique par le truchement de la géométrie d'inspiration cubiste. Loin de le contenter, cette reconstruction de la réalité l'agace beaucoup. Il lui faudra chercher des solutions qui le libèrent de la grande charge affective qu'il porte sur la vie. Ce sixième et dernier mouvement clôt cette partie consacrée à l'étude de la personnalité de Reverdy à travers sa première production.

2. L'enfant Reverdy

Reverdy ne cesse de louer l'enfance comme puits d'infinis plaisirs. C'est là que l'homme commence à apercevoir la réalité pour l'apprécier ou la détester une fois pour toutes. «L'héroïsme éclate dans leurs yeux à cet âge où la réalité est plus grandiose que le rêve» —«Voix mêlées», dans *La Lucarne ovale* (Reverdy, 1969: 90)—, dit-il en parlant de quelques enfants. Rêve ou réalité, voilà la question. Puisque l'enfant n'a pas eu encore le temps d'appréhender l'aspect triste et inutile de la vie, la réalité est tout ce qui compte pour lui; il n'a pas eu encore besoin d'avoir recours à la fuite de ce monde à travers le rêve. L'homme adulte s'en plaint: «Toute l'enfance est oubliée / Pourtant c'est là que tout réside en abondance / [...] C'est alors que l'on voit chaque chose isolée» (Reverdy, 1968, «L'Imperméable»: 108). Parce que, en fin de compte, l'homme adulte est malheureux, et même les enfants innocents s'en rendent compte. Recourons encore à «Voix mêlées», où «des enfants jouent au drame qui commence à naître dans leur tête. Ils se voient immensément malheureux, en grand danger et couverts de vêtements grossiers» (Reverdy, 1969: 90). L'homme, le poète, est jeté dans une drôle de scène dès qu'il commence à percevoir la vie limitée de la réalité. «Le réel limite, le mot illimite», dira-t-il dans *En vrac* (Picon, 1960: 256). La personne est certes la même, mais elle a laissé tant de choses sur la route qui mène à la

maturité...: «lui, dont la tête n'a pas changé, a perdu son beau royaume d'autrefois» (Reverdy, 1969, «L'homme impassible»: 35). Son beau royaume, qu'il a perdu, bien qu'il dise ailleurs que «l'âge ne compte pas et c'est un avantage / J'ai vu de jeunes figures encore sans aucun ombre se tenir droites». (Reverdy, 1968: 123). L'ombre, dont la présence hante le poète. Son rôle pourrait-il se définir comme la quête que tout homme entame et qui n'aboutit jamais? Peut-être oui, parce que la composante sinistre de l'ombre est suffisamment forte pour lui doter d'un caractère malfaisant. Mais le rôle de l'ombre ne nous concerne pas en ce moment.

L'âge ne compte pas, parce qu'en effet ce qui compte c'est notre façon d'aborder la réalité. Cela compte pour Reverdy, car il croit en la possibilité de retourner à cet âge d'or par l'intermédiaire de la poésie. Parce que, en réalité, il n'y a qu'une réalité, celle que l'homme apprend à contempler étant enfant; seule change la façon de la regarder:

Puisqu'il n'y a qu'un souvenir unique qui se transforme
 Cependant si l'on regardait attentivement le même point on
 s'apercevrait qu'il n'a pas bougé
 C'est un jeu de lumières
 On ne voit pas les mêmes couleurs (Reverdy, 1967: 8)

L'homme serait donc capable d'atteindre cet état de grâce par ses propres moyens. Il suffit de le vouloir. Or, cela n'est pas toujours possible. Il faut que dans la vie de tout homme il y ait rupture, crise, déchirement pour que l'homme devienne homme malgré lui. Un départ inattendu qui contredit un peu les élans de perfection *enfantine* du poète:

Un baiser de tes lèvres mortes et le départ de cette auberge où
 j'aurais tout seul passé ma vie.
 [...] On arrivera, on repartira éternellement sur les routes
 toujours les mêmes malgré leur nombre.
 [...] Et les arbres, les poteaux télégraphiques, les maisons
 prendront la forme de notre âge. (Reverdy, 1969, «Salle
 d'attente»: 35)]

Départ parce que le poète sait que cette union est impossible? Ou est-ce parce qu'il sait que l'homme ne doit montrer ni la naïveté ni la faiblesse de l'enfant sous peine d'être massacré? Puisqu'il est avéré qu'«au fond de soi il y a toujours un pauvre enfant qui pleure» (Reverdy, 1967: 10), il ne reste au poète que d'accepter cette situation. Assumer sa double condition, un esprit faible d'enfant vivant dans un monde d'adultes où la seule échappatoire est le rêve. Et cette double condition fait pleurer cet enfant. Comment ne pas se sentir sans défense lorsqu'on fait face à de tels ennemis?

3. L'homme-poète pourchassé

Nous imaginons le jeune Reverdy débarquant à Paris de sa Narbonne natale. La grande ville l'effraye. La foule, la haute promiscuité d'une grande capitale comme Paris l'était en 1910 devait sans doute dérouter un peu le provincial. Des ruelles, d'énormes boulevards haussmanniens, des fenêtres partout, et, surtout la foule, devaient rapetisser le poète pendant ses promenades. Et tout ce qu'on puisse dire de la *vie de quartier* qu'on mène à Montmartre est faux: c'est, bien entendu un village dans Paris, mais la densité y était énorme. Sans doute Reverdy se sentait-il cerné et observé de partout. «Il avait une voix douce dont l'accent disait son origine». (Reverdy, 1967: 45) A chaque fois qu'il parlait il se voyait célébré par tous. Reverdy devait se sentir ridicule. Un complexe d'infériorité peut-être le menaçait-il et il ne pouvait le fuir. Dans ses poèmes, il est toujours en proie aux dérisions, la cible des ricanements des gens qui l'entourent: «la foule riait. Sur la barrière la foule riait. Elle était venue là pour rire / Je n'osais plus m'en aller» (Reverdy, 1969, «Bilboquet»: 52), raconte le poète lorsqu'il fait la chronique d'une visite à une brocante ou aux Puces. Il achète un bibelot quelconque, un bilboquet, et il se sent encore plus ridicule que l'objet qu'il a entre ses mains. Or, il ne faut pas qu'il fasse quelque chose de spécial pour se sentir examiné. Tout le monde est contre lui, il a des concurrents partout: «Tous les yeux s'allument aux fenêtres, toute la jalousie de nos rivaux recule au seuil des portes» (Reverdy, 1969, «Des être vagues»: 45). Ou, «en face on pousse les volets et l'attention gênante se fixe / [...] Allons où plus personne ne regarde (Reverdy, 1969, «Plus loin que là»: 30)]. La fenêtre pourrait être la matérialisation hystérique des peurs, des angoisses de l'enfant. La géographie urbaine devient un danger; puisque les fenêtres s'allument lorsque le poète passe dessous, il n'en est pas moins normal que les murs des immeubles changent d'aspect: «Dans la rue où nos bras jettent un pont⁹, personne n'a levé les yeux, et les maisons s'inclinent. / Quand les toits se touchent on n'ose plus parler» (Reverdy, 1969, «Toujours seul»: 31)]. Ces deux dernières citations correspondent au rapport des instants où le protagoniste était avec une femme qu'il embrassait. Nous pourrions aisément comprendre un accès de fureur d'un amant gêné par l'excès de voyeurisme de ses voisins. Mais ce n'est pas le cas de Reverdy. Par-dessus ces fenêtres, par-dessus les murs qui s'inclinent, il y a, dans les pires moments de rapetissement, une tête, un masque qui se moque du personnage. C'est une obsession: «Les fenêtres ouvertes sont des trous dans l'air et près du toit des masques se balancent» (Reverdy, 1969, «Joies d'été»: 84)]. Ou encore plus angoissante se présente ici l'apparition de la tête, de cette *chimère* qui sait tout et qui grandit, grandit jusqu'à ce qu'elle soit limitée par le cadre: «on entend des cris qui viennent des

⁹ À rapprocher du *Pont Mirabeau* d'Apollinaire: «Les mains dans les mains, restons face à face / Tandis que sous le pont de nos bras».

fenêtres. C'est de là qu'on attend. C'est de là qu'on regarde et qu'on nous surprend. L'affreuse tête qui se balance sur le toit en ricanant!» (Reverdy, 1969, *Toujours gêné*: 88). Nous ne savons pas si Max Jacob, qui s'est très souvent moqué de lui, avait l'habitude de se pencher à sa fenêtre pour célébrer en riant le passage de Reverdy au trottoir. La vérité est qu'il existe une instance supérieure au poète, qui le domine avec sa seule présence. Est-ce le père, est-ce Dieu? Nous n'avons pas assez de données. Observons cette image de celui qui voit tout: «j'ai vu de jeunes figures sans ombre encore se tenir droites sous le regard fixe et unique du phare qui faisait pourtant s'enfuir tous les oiseaux de nuit» (Reverdy, 1968: 123). Le phare comme point de repère, comme exemple à suivre. Il serait facile, en rapprochant cette expression reverdyenne des *Phares* baudelairiens, d'identifier ce «regard fixe et unique» avec le rôle que tenait Apollinaire en tant que guide des nouvelles générations d'artistes. Tous ces «oiseaux de nuit» pourraient devenir alors les composants de la bohème parisienne. Mais, lorsque nous nous promenons sur une île la nuit, et le phare du port cerne les ténèbres, n'avons-nous pas la sensation d'être guettés, observés, précisément parce que ce phare a le pouvoir de tout voir, de tout rendre clair?

Reverdy avoue sans déguisements son manque de courage, auquel, de par les souffrances qu'il provoque, le poète attribue un rôle héroïque: «on a établi un rapport entre l'héroïsme et le courage / Je propose un parallélisme avec la lâcheté» (Reverdy, 1968: 130). Dans cet état des choses, tout devient dangereux. Il y a dans tous les coins de rue «mille dangers à craindre» (Reverdy, 1969, «Civil»: 43)]. Le poète se sent mal à l'aise toujours et partout. S'il marche dans la rue, il peut dire: «je sentais derrière moi ces yeux qui me cherchaient» (Reverdy, 1969, «Encore marcher»: 91)], peut-être parce que tout d'un coup, «sur le trottoir le gendarme souverain t'arrête de sa question brutale» (Reverdy, 1969, «Civil»: 43)]. Tous les éléments de la rue sont susceptibles de porter un jugement sévère sur la personne du poète. Le conte *L'Imperméable* en rend compte. C'est une véritable manie de persécution qui pourrait relever du délire pathologique. Reverdy se questionne, s'interroge constamment pour savoir à quel point il remplit les attentes de ses camarades de métier. Il ne peut pas s'en empêcher puisque c'est lui-même qui se juge. L'air, l'atmosphère, le vent sont donc constants, parce que perpétuellement constant, ce juge que le poète semble tant craindre: «ô grand vent, moqueur ou lugubre, j'ai souhaité ta mort» («Le vent et l'esprit»). Et ce mouvement de révolte ne va pas très loin, puisqu'il ne peut même pas faire confiance à ses amis. Dans «Un autre accueil», il dit avoir rendu visite à un camarade; or celui-ci ne l'accueille pas comme le poète l'espérait. Tout lui sonne faux, toutes les conventions lui semblent désuètes: «ce sourire et cette main tendue, gestes que je connais, ne me rassurent pas» (Reverdy, 1969: 42)

L'exemple le plus marquant, de par l'intensité qu'acquiert l'angoisse du personnage, est le poème «Belle étoile», des *Poèmes en prose*. Là, le protagoniste

cherche désespérément un endroit où passer la nuit, parce que, comme dans la plupart des poèmes de Reverdy, il fait très froid. «J'aurai peut-être perdu la clé, et tout le monde rit autour de moi et chacun me montre une clé énorme pendue à son cou» (Reverdy, 1969: 41). Il erre sans but précis jusqu'à ce qu'il trouve un trou quelconque pour dormir. C'est le sentiment de se sentir seul, déconnecté de tout et de tous qui rend son angoisse si profonde.

4. Le poète et son double

Tout de même, ce douloureux sentiment de devoir faire face aux autres dans sa complète solitude, Reverdy l'atténue en se protégeant. Dans «Le Voyageur et son ombre» il doit entrer dans la ville des hommes; or une profonde sensation de honte s'empare de lui et il prend «la place de son ombre qui, passant la première, le protégeait» (Reverdy, 1969: 37). L'ombre a une présence constante dans les premières productions du poète. Il s'en fait accompagner soit pour diminuer la mauvaise influence que les autres ont sur lui, soit pour se plaindre de sa sorte en tant qu'être incomplet. Le rôle de cette ombre sera tantôt bienfaisant tantôt dangereux. Des fois, le protagoniste, dans une constante recherche de soi, tentera de trouver cette partie détachée de lui-même, lui conférant des capacités salutaires. Dans «Le Patineur céleste», le personnage dont il est question se promène à bicyclette dans la rue ; il est sur le point d'être écrasé par une voiture, mais «au coin de la rue une glace absorbe son image qui tourne. Il est sauvé» (Reverdy, 1969: 37). Le lieu commun de la glace en tant que porte vers d'autres dimensions, cette «porte en corne et ivoire» qu'était l'accès au monde des rêves chez Nerval, devient chez Reverdy la clé de la connaissance personnelle –par conséquent le salut. Cette ombre –soit reflet sur la glace soit présence pressentie– peut apparaître n'importe où. Dans le poème «Face à face», elle se présente lors d'une réunion mondaine, où toute sorte de menaces se dressait contre le pauvre enfant confus qu'est l'homme-poète; son rôle est, là, de le rassurer. Et c'est pourquoi le personnage humain se dirige vers elle avec la sereine confiance que peut exercer un frère: «au fond de la salle une image connue se dresse. Sa main tendue va vers la sienne. Il ne voit plus rien que ça ; mais il se heurte, tout à coup, contre lui-même».

L'ombre peut être associée, dans la vie quotidienne, à la partie de nous-mêmes ayant trait à l'au-delà, à la composante aérienne de l'homme. C'est pourquoi elle revêt une forme qui ne peut qu'apporter le bien, grâce à son caractère, oserons-nous le dire, presque divin. Dans les meilleures *hallucinations* reverdyennes, où le monde du rêve accentue son empire en deçà des lisières de la veille, la séparation entre *corps* (palpable) et *esprit* (pressenti) est très nette. Au moment où le personnage commence à prendre conscience de la réalité, il sent quelque chose d'évanescence quitter la scène pour ne lui laisser que les dépouilles: «l'édredon gardait le silence; les jambes repliées

sous lui il marche sur ses ailes et sort. C'était un ange et le matin plus blanc qui se levait» (Reverdy, 1969, «A l'aube»: 36). Ange et homme se confondent. Nous ne savons plus qui est qui, puisque les jambes de l'un et les ailes de l'autre semblent appartenir au même être. La découverte de cette instance double ne cesse jamais d'être surprenante, parce qu'inattendue. Parfois elle apparaît comme une joyeuse compagne pour quelqu'un qui se sent seul; ailleurs, elle est teinte de l'effroi que produit l'inconnu: «un autre soldat que moi dort dans la même pièce. [...] Je croyais être seul et une main touchait la mienne. Le même cauchemar qui nous unissait nous réveille» (Reverdy, 1969, «Soldats»: 54).

Énigmatiques paroles qui nous montrent le caractère étrange de cette présence hantant les rêves du poète. Et, précisément à cause de son étrangeté, Reverdy hésite tout le temps à lui donner une identité. Est-ce la partie qui nous rattache à l'essence métaphysique de l'homme, ou plutôt les racines qui nous immobilisent contre le sol nous empêchant d'atteindre les hautes sphères où l'esprit du poète pourrait se mouvoir avec agilité, comme le voulait Baudelaire? Il est intéressant de lire le poème «Réalité des ombres» dans *Poèmes en prose*, où le lecteur s'attend à trouver enfin une définition plus claire de ce que c'est que cette ombre. Lorsqu'il dit «j'ai compris la fatigue de ces pieds attelés au gain, à l'existence» (Reverdy, 1969: 46), nous avons envie de dire qu'il s'agit plutôt de la seconde possibilité: l'ombre en tant qu'attache terrestre rendant impossible l'élévation spirituelle. Raison de plus si nous rattachons ces quelques affirmations à l'idée que Reverdy exprime sur l'enfance et que nous avons déjà considérée plus haut. S'il dit avoir vu «de jeunes figures encore sans aucune ombre se tenir droites» (Reverdy, 1968: 123), il veut exprimer par là que l'action des ombres est une affaire d'hommes adultes. Donc, cet âge d'or où la réalité a plus de poids que le rêve est la période où l'être est le plus rattaché au concept double d'esprit et corps. Par conséquent, la partie spirituelle de l'homme ne devient rêve que lorsqu'il abandonne la carcasse de l'enfant. Une fois devenu rêve, l'esprit acquiert le rôle de trésor que le poète doit chercher. C'est là que l'ombre se transforme en obsession qui hante la vie du poète. C'est pourquoi la poésie de Reverdy montre l'ombre autant comme composante spirituelle qu'humaine, terrestre. «Je suis l'ombre qui fuit dans l'ombre / Evanoui» (Reverdy, 1968: 131), dit-il, en se confondant totalement avec cette entité: «une ombre / Je suis accompagné partout de ce conseiller taciturne qui dirige / mes pas et mes regards» (Reverdy, 1968: 127).

L'homme-poète ne sait plus si c'est lui ou si c'est son double qui prend les décisions. Dans le dédoublement de sa personne, que nous pourrions comparer à un accès de schizophrénie, proche du *leit-motiv* romantique du *Doppelgänger*, il s'opère des pulsions autodestructives dues au manque d'empire sur son autre moi. Dans un décor ressemblant à celui que nous avons vu dans «Soldats», le poète ressent le besoin de tuer cette partie de lui qui l'opprime brutalement: «je vais passer devant l'ennemi,

redoutable plus que la pluie, plus que le froid. Il dort et ma main tremble. Une petite arme me suffira» (Reverdy, 1969, «Hôtels»: 33). C'est là le plus grand malaise de la poésie de Reverdy, «situation assez peu enviable parce qu'elle se définit par une double tension et par un double refus: *Aspiré par en-haut, attiré par en-bas*» (Richard, 1964: 22). Le lecteur se débat dès lors, avec le poète, entre l'assomption de ces «éléments âprement nôtres» dont parle Steinmetz et la lutte qu'il doit entreprendre contre eux au jour le jour: «je ne peux pas me rappeler d'où me vient ce mal» (Reverdy, 1969, «Sur l'amour propre»: 103). Ce mal, il doit l'assumer parce que la présence de l'ombre, cette autre partie de lui, en fin de compte, «jamais désirable [...] t'a conduit où tu es mieux, où tu es mal, ce que tu seras toujours / avec les mêmes fatigues de toi-même en arrière» (Reverdy, 1969, «Marche forcée»: 31). Or, il lutte contre ces visions qu'il a de lui-même, rompu en deux, quoiqu'il s'en sente pourchassé, voyant comment l'obsession ne le perd pas de vue: «quelque chose le suit ou peut-être quelqu'un dans la forme étrange de son ombre» (Reverdy, 1969, «Une apparence médiocre»: 39). Ou, même s'il est dans la rue, en proie aux pires souffrances infligées par la foule ou par les maisons s'inclinant, il croit voir que «les rideaux de (sa) chambre courent sous d'autres mains» (Reverdy, 1969, «Cornes du vent»: 32).

Le mal qui le poursuit partout ne le laisse pourtant pas indifférent à son influence. Loin de permettre que cet *autre* s'empare de lui, l'homme-poète doit se dire d'être vigilant, parce que, en effet, «il faut lutter contre l'emprise des nerfs qui nous conduisent mal. La vérité et la folie se déchargent en nous laissant toute la responsabilité de nos actes» (Reverdy, 1967: 67).

Les nerfs, la folie, rendent le poète malheureux de façon à devoir dompter son malaise. *Ces pieds attelés au gain, à l'existence*, font de lui un insatisfait. Et comment dompter cette insatisfaction si ce n'est qu'en assumant son caractère de pauvre homme, incapable d'atteindre la spiritualité complète, même au truchement des mots, de la poésie. Alors, dans un élan de charité proche de Rimbaud, Reverdy s'approche des *parias* de la grande ville dans des accès de solidarité qui lui font rejoindre Baudelaire et ses *Tableaux parisiens*.

5. La solidarité avec les démunis

Le poète se sent un semblable de tous les gens qui vivent dans la rue et *de* la rue, et il les rejoint grâce à «cette poésie de la nuit et du froid, de la faim et des ombres menaçantes»¹⁰. Certes, pour se savoir accompagné dans son malheur, Reverdy se rapproche des pauvres gens qui doivent vivre dans le froid de la nuit, «dans la boue où tremblent des lumières vertes, (où) un certain peuple vit» (Reverdy, 1969, «Réalité des ombres»: 46). Souvent, ce «peuple» prend les traits d'un vieillard qui se promène seul dans la rue au gré du froid et du vent, habitué qu'il est à subir les coups de fouet

¹⁰ Poème *Cale Sèche*, 1913, cité par Bachat (1968: 40).

de la société des hommes qui le méprisent. Le poète loue en lui l'héroïsme de se savoir seul et le fait de ne pas s'en sentir moins fier pour autant: «c'est un vieil homme; il l'a toujours été sans doute et le mauvais temps ne le fait pas mourir» (Reverdy, 1969, «La vie dure»: 101). Il s'agit donc d'un symbole de l'endurance extrême aux rigueurs de la vie. Reverdy admire en ces mendiants qui fouillent les corbeilles la force morale manquant à un jeune enfant qui vient de voir la lumière du monde. Tout comme eux, au poète «le soleil et le bruit lui font peur; il se cache en attendant les jours plus courts et silencieux d'automne, sous le ciel bas, dans l'atmosphère grise et douce où il peut trotter, le dos courbé, sans qu'on l'entende» (*ibid.*). Parce que lui, l'homme-poète aime «la tiédeur, le confort et la quiétude» (Reverdy, 1969, «Hiver»: 31). Ces ombres qui marchent (à mettre en rapport avec l'idée de l'ombre comme attachée à la vie terrestre, au gain et à l'existence) éveillent la pitié de Reverdy lorsque, «à travers la pluie dense et glacée de ce soir-là où le boulevard s'éclaire, un petit homme noir au visage bleui» (Reverdy, 1969, «Hiver»: 31) marche transi de froid, lui étant «la joie et la pitié des filles» (Reverdy, 1969, «Hiver»: 31).

C'est une situation que le poète abomine, parce qu'il sait, comme eux, qu'il n'y a pas de salut dans un monde aussi peu solidaire envers les démunis. Il pleure pour eux puisque nul autre ne le fera. Seuls les enfants et ceux dotés d'une sensibilité encore attachée à la réalité peuvent les plaindre et chanter leur courage. Et même si «tous les mendiants frappaient à la fois au volet clos, à la porte cochère imposante» (Reverdy, 1969, «Au coin de l'air»: 145), ils savent que personne ne voudra s'en occuper: «le même spectacle les attend; la nuit les prendra; ils auront peut-être devant la mort un éclair de raison» (Reverdy, 1969, «Au coin de l'air»: 145). Pas de salut; ils mourront abandonnés à leur propre sort, et les eaux qui coulent dans les caniveaux de la rue emporteront leurs dépouilles. Triste destinée pour un homme. Reverdy, se considérant leur semblable, croit pouvoir espérer des joies autant pour lui que pour les pauvres mendiants. «Enfin la musique joue, quand même, quelques airs. La gaieté n'est pas absolument bannie du monde» (Reverdy, 1969, «Au coin de l'air»: 145)

Le monde est cruel avec ses créatures, et le poète se révolte –bien que cela ne produise aucun changement. La vie pourrait être sans doute belle et confortable pour tous les hommes, mais, apparemment, la nature agit sans prendre conscience des maux qu'elle inflige: «ô monde sans abri qui vas ce dur chemin et qui t'en moques, je ne te comprends pas [...] O monde qui les méprises, tu me fais peur!» (Reverdy, 1969, «Hiver»: 31). Il n'y a pas de possibilité que l'homme atteigne un bonheur quel qu'il soit.

6. Le traitement du cadre

Nous savons que Reverdy *prenait des notes* de la réalité depuis cet observatoire privilégié qu'est la fenêtre de sa chambre, d'où «le regard de l'écrivain inventorie avec

une minutie qui fait songer par avance aux prouesses du Nouveau Roman» (Leclerc, 1990: 17). Là, barricadé contre les malfaisances de l'extérieur, il observe les évolutions de la vie entourant les objets. C'est pourquoi sa vue est très souvent déformée à cause de la contraction du diaphragme que suppose cette prise particulière. Les toits, les maisons, les murs se déforment comme s'ils étaient dépeints par un peintre cubiste. Puisque la ville est faite de coins, d'arêtes et d'angles droits, il est normal que les contours des choses lui apparaissent d'une façon géométrique.

Lui, poète qui, nous venons de le voir, *aime la tiédeur, le confort et la quiétude*, cette profusion de lignes droites ne peut moins que l'agacer. Et bien que la révision de l'espace ainsi décrit soit due à une tentative de l'ordonner pour qu'il se présente plus accessible de tous les points de vue (à la manière de la technique cubiste), nous croyons que ce prétendu *ordre* fuit la *quiétude* dans la mesure où le géométrisme s'écarte de la ligne courbe. Avant d'adhérer complètement à l'esthétique cubiste pour l'adapter à son art poétique (il faut le rappeler, avant 1917), Reverdy se plaint de cette façon d'appréhender la réalité qui lui est venue, sans aucun doute, de la fréquentation des artistes du Bateau-Lavoir parisien. «Dans ma tête des lignes, rien que des lignes; si je pouvais y mettre un peu d'ordre seulement» (Reverdy, 1969, «Traits et figures»: 35).

Ceci s'avère juste lorsque l'on regarde de plus près les poèmes en prose dans lesquels Reverdy parle des lignes et de la limitation de l'essor de croissance des objets, fréquemment du mobilier urbain. C'est précisément aux moments où l'angoisse du poète atteint son plus haut degré: dans l'étouffement de l'espace fermé de la ville. Par exemple, la chimère grandit à mesure que Reverdy sent ses mots emportés par le vent –ses grandes questions, donc, négligées. Elle est de plus en plus grande, et, malgré son caractère mythique, elle doit être limitée elle aussi par les coordonnées cartésiennes de l'urbanisme: «la tête, plus haute que cet étage, se place entre les deux fils de fer et se cale et se tient; rien ne bouge» (Reverdy, 1969, «Le vent et l'esprit»: 29). Ou encore, lorsque *l'homme impassible* croît sans entrave apparente vers les cieux parce qu'il a peut-être perdu toutes ses attaches terrestres, il prend l'aspect d'une nouvelle maison dans le quartier. La description de cet état magique a trait à la division en parcelles des Gris et des Picasso: «il se penche au bord du parapet et tient sa tête, trop petite, par les oreilles. L'arête du toit fait une parallèle à ses épaules et la cheminée a l'air d'être son cou [...] Au milieu des fils de fer et des branches, elle s'arrête» (Reverdy, 1969, «L'homme impassible»: 35).

Beaucoup critiquent Reverdy d'être le poète de l'immobilisme, car rien ne bouge dans ses textes. Tout l'essor que les choses ont pris pour échapper à l'usure du temps et de l'espace, s'anéantit devant les victimes de cette *intelligence organisatrice* dont parle Pierrot:

Contre la menace incessante du désordre, du chaos et de l'entropie, ce regard se donnera pour tâche de parcourir le champ visuel, de la maîtriser et de l'ordonner. Il s'agit de délimiter la forme des objets visibles, de les enserrer dans un certain nombre de lignes (Leclerc, 1990: 17).

Or, cet exercice de reconstruction de l'espace entraîne trop souvent, à cause de l'effort de délimitation, certaines malaises relevant de la claustrophobie. Il faut donc à Reverdy fuir les étroitesse de la ville et aller vers les champs, où les rivières, les bois et les foisons devraient lui apporter un peu de leur calme. Néanmoins, la nature devient chez Reverdy le décor pour que d'innombrables transformations aient lieu. Routes, arbres et cours d'eau se cognent dans un délire d'épanchement cosmique, où le *big bang* serait proche à se produire. C'est là que le poème en prose reverdyen est le plus débiteur de la technique du discontinu initiée par Rimbaud dans ses *Illuminations*. Le personnage, tout en faisant partie de la nature qui se transforme à ses yeux, pourrait en être heureux de par cet épanchement physique si violent. Pourtant, on dirait qu'il est atteint d'agoraphobie:

Sur le bord du chemin où il s'est laissé tomber, les bras pendants, ses mains traînent dans le ruisseau où l'eau ne coule pas. La forêt s'ouvre sur sa tête et d'en haut le passant regarde le chemin. Il attend; aucun bruit ne court ailleurs que dans les branches où passe le vent. Le silence a désolé son cœur solitaire et fermé.

Un chien qui mord, une roue qui crie sur le gravier un moment secoueraient sa torpeur. Mais pour lui le monde est une route interminable où l'on se perd. Il a laissé dans les buissons ses souvenirs et les années passées sans rien comprendre.

La forêt qui l'arrête est un abri où il fuit le soleil et il regarde, sans la voir, monter la route vers les arbres. Plus loin le village s'endort étendu dans les champs que la nuit assombrit, mais pas une fenêtre en s'éclairant ne lui sourit (Reverdy, 1969, «Son seul passage»: 118).

L'espace est redistribué et les objets se superposent les uns aux autres à mesure que le temps se déroule. Reverdy devient dans les poèmes ainsi construits un «opéra fabuleux»¹¹, à l'instar de Rimbaud dans certaines *Illuminations* comme «Vies» ou «Les Ponts».

Claustrophobie et agoraphobie sont au rendez-vous dans la poésie reverdyenne. Dans tout ce chaos d'infirmité infantine, de rêves d'angoisse provoqués par

¹¹ Rimbaud, «Alchimie du verbe» dans *Une Saison en enfer*.

son complexe d'infériorité, de dédoublement continu, peu fréquents sont les solutions qu'apporte le poète pour amortir l'attaque de la réalité environnante.

7. Les solutions

La première solution que Reverdy croit intéressante, au milieu de ce chaos de lignes et d'angles, est, puisqu'il a été «ramené brusquement dans le monde étroit de la section» (Reverdy, 1968: 127), d'ouvrir un trou pour que l'air entre. Il s'agit là de la solution la plus convenable pour mettre fin à la claustrophobie et à l'isolement: «de mes ongles j'ai griffé la paroi et, morceau à morceau, j'ai fait un trou dans le mur de droite. C'était une fenêtre et le soleil qui voulait m'aveugler n'a pas pu m'empêcher de regarder dehors» (Reverdy, 1969, «L'esprit sort»: 43). Parce que, nous le savons déjà, Reverdy a besoin de grandes étendues lorsque les murs s'inclinent et les toits se joignent. Là, à l'intersection des murs et des ardoises, il ne reste que peu d'espace pour observer la *réalité* qu'elle soit d'ordre terrestre ou spirituel: «et j'ai vu par cette brèche sans limite qui sépare ce monde de l'autre / [...] Je crois que j'ai regardé trop loin entre les deux rangées d'arbres qui encadrent le jour / Mais c'était pour perdre un moment de vue mes personnages» (Reverdy, 1968: 127) –la brèche qui l'a toujours gêné, parce que trop étroite, pour ses tentatives de saisir l'absolu.

Reverdy est très souvent contradictoire, comme il arrive d'habitude à ceux qui ne sont pas trop sûrs de leur valeur dans ce monde. Si parfois il cherche l'air libre, très souvent il cherchera aussi le refuge de la chambre, où il pourra se protéger des atteintes de l'extérieur. Ainsi, un mouvement de retour se produit lorsque le personnage prend son essor en dehors des limites urbaines vers la chambre. Comme dit Jean Pierrot,

[la chambre] isole heureusement de la promiscuité souvent lassante des autres. Cet abri sera particulièrement apprécié lorsque s'aggravent les menaces extérieures [...] Elle joue alors le rôle d'oasis de calme, de refuge heureux où s'estompent les actions destructrices du temps et de la mort (Leclerc, 1960: 21).

«J'ai préféré le coin le plus aigu de cette chambre pour être seul», dit Reverdy dans «Toujours seul» (Reverdy, 1969: 31). C'est précisément lorsqu'il se sent persécuté que le refuge de la chambre sera le plus souhaité. Par exemple, dans le poème en prose «Des êtres vagues», les menaces atteignent un pouvoir tel que le personnage doit fuir en vitesse; il se sent poursuivi jusqu'au seuil de la porte de sa pièce, tranquille néanmoins parce que le mal extérieur ne le franchira jamais: «mais la table et la lampe sont là et tout le reste est mort de rage sous la porte» (Reverdy, 1969: 45). Et on peut presque apercevoir la lumière éclatante des menaces qui essaie de pénétrer sous la porte.

Dans d'autres occasions, le refuge ne sera pas recherché que dans la chambre, mais dans sa représentation symbolique: le repos, le sommeil. Ainsi, dans «Belle étoile», le personnage se sent agacé par les regards sournois de ses semblables parce que lui, il n'a pas d'endroit où recharger son énergie, où trouver le calme et puiser la paix pour son esprit. C'est pour cela que plusieurs poèmes, dont celui-ci, se closent par l'action bienveillante du sommeil:

[...] alors, un peu plus loin que la ville, au bord d'une rivière et d'un bois, j'ai trouvé une porte. Une simple porte à claire-voie et sans serrure. Je me suis mis derrière et, sous la nuit qui n'a pas de fenêtres mais de longs rideaux, entre la forêt et la rivière qui me protègent, j'ai pu dormir (Reverdy, 1969: 41).

Cette belle image de la nuit, *qui n'a pas de fenêtres mais de longs rideaux*, illustre très bien le pouvoir bienfaisant de l'obscurité: le moment où les mendiants, les vieux qui ne meurent jamais, sortent afin de n'être traqués par personne. Dans la nuit, le malheureux peut se cacher et ainsi éviter les menaces venant du contact avec les autres: «bientôt apparut le bonheur d'être libre et seul dans la nuit où l'on peut se cacher» (Reverdy, 1967: 30), dit le poète. Se cacher où que ce soit est une maigre solution, parce que le problème ne se résout jamais. Chez quelqu'un où la vie est mâchée à grandes dents, la vérité est observée d'en face, on l'affronte telle quelle pour pouvoir agir sur elle. C'est là le courage nécessaire pour pouvoir vivre en société. Or, Reverdy prône la couardise puisque nul salut, en dehors de la pleine acceptation de son rôle, n'est envisageable. C'est pourquoi il dit, comme nous avons signalé plus haut, qu'«on a établi un rapport entre l'héroïsme et le courage / je propose un parallélisme avec la lâcheté» (Reverdy, 1968: 130). Il n'est pas superflu de louer la lâcheté: il est certes courageux de s'accepter lâche, quoique cela suppose ne plus entamer de nouvelles entreprises envisageant, enfin, le salut complet. Reverdy assume tout à fait cette limitation due à son tempérament peureux de tout et de tous. Il se produit alors chez le poète un mouvement ascensionnel destiné à atteindre la fin de cette souffrance. Monter aussi haut que possible, «le long des échelles de soie qui tombaient des étoiles jusqu'aux nuages pour disparaître et rester enfin seul» (Reverdy, 1968: 126). Cela a failli lui coûter la vie, puisqu'il semble qu'il a cherché la solitude et la sensation de libération des pressions extérieures dans le suicide: «sur le palier, plus haut que les marches qu'il n'a pas su compter, il hésite et, plus heureux qu'après une grande victoire, il redescend sans avoir seulement effleuré de sa main lâche le cordon auquel il aurait plutôt pendu son cou» (Reverdy, 1969, «Timidité»: 46).

Cette ascension vers les hauteurs en quête de l'absolu spirituel à travers l'anéantissement définitif de l'attache terrestre (de son corps), le personnage l'observe toujours en descendant. En pleine chute, il avoue son manque de courage tout en sachant gré à quelqu'un de ne pas avoir échoué: «dans sa chute il comprit qu'il était

plus lourd que son rêve et il aima, depuis, le poids qui l'avait fait tomber» (Reverdy, 1969: 54). L'entreprise de Reverdy est plutôt d'acceptation et d'assomption de sa destinée imparfaite qu'autre chose. Il faut continuer à n'importe quel prix, parce que, se dit-il: «c'est ton avance qui te pousse et garde-toi de t'arrêter jamais. / Cependant, chaque jour qui te désespère te soutient» (Reverdy, 1969, «Marche forcée»: 32).

Nous serions tentés de dire que le poète accepte sa destinée sans lutte. Peut-être Reverdy en est-il conscient et espère-t-il une solution quelconque en vieillissant. Serait-ce à ce moment-là qu'il trouverait enfin le calme, qu'il pourrait regarder la vie avec un peu de recul, voire du cynisme?: «et devant la porte un homme solide et doux qui connaît sa force et qui attend. Je pourrai donner un sens aux mots qui n'en avaient pas, et contempler un enfant qui dort en souriant» (Reverdy, 1969, «Plus tard»: 135).

Or, se vouer à l'arrivée de la maturité dépend du temps, et pour l'instant le poète est un jeune homme de 26 ans aussi vulnérable qu'un enfant. Comme un enfant, il peut prier à une statuette –comme la *petite marionnette porte-bonheur* de «Fétiche» –ou, encore mieux, en réduisant la portée du réel dans le domaine où «la chose cède le pas aux mots» (Picon, 1960: 242): dans la poésie. C'est pourquoi il tente «la transmutation du réel extérieur en réel intérieur» (Picon, 1960: 249) pour recréer la vie. Ainsi, dans la *Préface-dédicace* du Talan, dit-il: «ô vie factice et délicieuse plus réelle» (Reverdy, 1967: 5). Par le biais de la récréation? Reverdy pourra se reconnaître et approfondir dans la connaissance du moi en se re-connaissant. Mais cette entreprise il la trouva peut-être banale. Dire ses faiblesses et ses échecs dans ses textes serait dangereux; il ne s'exposerait que trop aux attaques des autres: les menaces de la vie d'au jour le jour étant dès lors trop importantes, il prit en horreur de parler de lui et se voua à la récréation de sa réalité. Et nous devons entendre par là récréation de la réalité qu'il perçoit: reconstruction de l'espace contemplé et renouvellement de la vision poétique de la réalité.

8. Défense du lyrisme

Tout au long de ces lignes, nous avons essayé de montrer l'importance de l'aspect événementiel dans la première production de Reverdy. Bien qu'il se proposât de ne plus étayer ses expériences vitales d'une façon aussi claire que dans ses *Poèmes en prose* et les autres textes en prose de *La Lucarne ovale*, *Les Ardoises du toit* et le reste de sa production poétique ne s'en occupent pas moins pour autant. La seule différence, c'est le traitement du matériau existentiel en tant que source d'inspiration.

Le caractère continu de la prose permettait à Reverdy de se raconter d'une façon beaucoup plus logique. Or, faudrait-il dire qu'elle, la prose, empêchait le poète de s'exprimer à son propre sujet d'une manière scindée, d'une manière discontinue? La vérité en est que Reverdy abandonna promptement la prose au profit du vers «en

scie» ou du vers libre. Et s'il se produisit encore en prose, comme c'est le cas dans *Sources du vent*, l'emploi du vers fut constant jusqu'à la fin de sa vie littéraire. Celui-ci permettait que le poète, en éliminant les liens logiques entre les différentes parties du discours, se cachât derrière l'expression scindée pour laquelle il est passé maître. Nous soutenons que seulement changea la méthode, non pas les obsessions dans lesquelles Reverdy, homme mécontent de la vie et préoccupé de son destin métaphysique, puisa en essayant de trouver dans le discours poétique un soulagement à ses souffrances.

La prose, de par son caractère logique, est moins utile que le vers (de par la possibilité que le lecteur moderne lui a donnée d'exprimer l'ineffable) pour se perdre dans les raccourcis que la raison crée pour arriver à des vérités autres –à des vérités *poétiques* serions-nous tenté de dire. Par là même, la capacité de suggestion et évocatrice du vers ouvre le chemin à l'aphorisme qui ne serait explicable qu'avec des suites de syllogismes. C'est l'image poétique moderne qui a pourvu à ce domaine de la littérature de son ampleur insaisissable.

La métaphore classique établit un écart sémantique de premier ordre. Le lien logique entre le référent et le référé se trouve à l'issue d'un seul *bondissement*. Dans la *correspondance* baudelairienne, l'écart demeure logique, même si le *bondissement* est double. C'est avec Rimbaud que la liaison logique entre les deux termes mis en relation se perd: et l'on entre dans le domaine de l'image. L'image poétique de Reverdy reste logique, bien que lui seul en détienne la clé interprétative. Chez les surréalistes, ayant recours à l'arbitraire et au hasard, l'écart est tel qu'ils avaient beau s'observer sous l'optique de la psychanalyse: il était possible, et voire désirable que nul mécanisme n'apportât la solution.

Nous arrivons là au *degré zéro de l'écriture*. L'acte de communication littéraire consiste, dans ce cas, à la négation de la possibilité de communication elle-même. La poésie contemporaine puise plus dans l'expression que dans la signification. Mais, l'expression de quoi, puisque le référé est aboli? Ce sera précisément dans la recherche des possibilités langagières autres que celles que dicte la réalité palpable: ce n'est plus l'expérience qui nous aide à voir la réalité dépeinte par le langage; l'imagination du lecteur doit pouvoir percevoir la beauté qu'il y a dans le fait magique d'assembler des mots appartenant à des domaines jusqu'alors inconciliables. Voilà la véritable aventure du langage poétique contemporain.

En tenant compte de cela, on ne peut plus *mesurer* la poésie. Dès qu'elle a quitté le domaine logique, aucun essai cartésien ne peut la décortiquer. Cohen (1966) et Bernard (1959), quoique leurs études visent la clarification du phénomène poétique, ne parviennent pas à embrasser de leur regard critique la totalité de possibilités qu'offre le langage. L'art s'est à tel point débarrassé des liens logiques de compréhension qu'il faut le regarder de nos jours avec des yeux différents: il ne faut plus essayer de comprendre mais de contempler.

Cela dit, quelle est la portée de la production en prose de Reverdy, nous pouvons nous demander, puisqu'elle n'abandonne pas tout à fait la logique –appelons-la ainsi– classique. Il suffit qu'elle éveille en nous des sentiments inhabituels pour que nous puissions la considérer comme poétique. Et Reverdy y réussit avec aisance. Si nous entendons le lyrisme comme l'expression sincère de l'âme, nul ne pourra contester le côté lyrique profond des *Poèmes en prose*. Le poète a recours à ses souffrances les plus intimes pour créer une œuvre poétique digne de tel titre. Dès qu'il s'engage dans la voie de la quête du moi, de la propre connaissance à travers la logique du discontinu, toute production sera plus poétique. Il nous confie ses secrets les plus cachés; en les dévoilant, il fait preuve de plus courage qu'il ne montre quand il se cache derrière le verbe scindé.

Nous revendiquons donc, en tant que lecteurs, la sincérité dans l'écriture du moi comme une véritable «arme» poétique.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BERNARD, Suzanne (1959): *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris, Nizet.
- CAWS, Mary Ann (1979): *La Main de Pierre Reverdy*. Ginebra, Droz.
- COHEN, Jean (1966): *Structure du langage poétique*. Paris, Flammarion Champs.
- LECLERC, Yvan (1990): *Lire Reverdy*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- PICON, Gaëtan (1960): *L'usage de la lecture (Tome II)*. Paris, Mercure de France.
- REVERDY, Pierre (1919): *La Guitare endormie*. Paris, Imprimerie littéraire.
- REVERDY, Pierre (1967): *Le Voleur de Talan*. Paris, Flammarion.
- REVERDY, Pierre (1968): *La Peau de l'homme (roman et contes)*. Paris, Flammarion.
- REVERDY, Pierre (1969): *Plupart du temps, I (1915-1922)*. Paris, Gallimard.
- REVERDY, Pierre (1973): *Note éternelle du présent. Écrits sur l'art (1923-1960)*. Paris, Flammarion.
- REVERDY, Pierre (1975): *Nord-Sud, Self-Defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*. Paris, Flammarion.
- REVERDY, Pierre (1980): *Au soleil du Plafond et autres poèmes*. Paris, Flammarion.
- RICHARD, Jean-Pierre (1964): *Onze études sur la poésie moderne*. Paris, Seuil.
- TODOROV, Tzvetan (1987): *La notion de littérature et autres essais*. Paris, Seuil.