

LE CORNET À DÉS

HISTOIRE ÉDITORIALE

tuent des canons qui donnent un style : les artistes alors sont alors ceux qui malgré les règles suivies dès l'enfance trouvent une expression vivante. Cette expression vivante est le charme des aristocraties, c'est celui du xvii^e siècle. Le xix^e siècle est plein d'écrivains qui ont compris la nécessité du style mais n'ont pas osé descendre du trône que leur désir de pureté avait bâti. Ils se sont créé des entraves aux dépens de la vie (1) L'auteur ayant situé son œuvre peut user de tous les charmes : la langue, le rythme, la musicalité et l'espoir. Quand un chanteur a la voix placée il peut s'amuser aux roulades. Pour me bien comprendre comparez les familiarités de Montaigne avec celles d'Aristide Bruant ou les coudolements du journal d'un sou avec les brutalités de Bossuet bousculant les protestants.

rit/

Cette théorie n'est pas ambitieuse; elle n'est pas non plus nouvelle : c'est la théorie classique que je rappelle modestement. Les noms que je cite ne sont pas là pour frapper les « modernes » avec la massue des « anciens », ce sont les noms incontestés; si j'en avais cité d'autres que je sais vous auriez peut-être jeté le livre ce que je ne désire pas. Je veux que vous le lisiez non pas longtemps mais souvent : faire comprendre c'est faire aimer. On n'estime que quelque chose comme un mariage et l'amateur y joue le rôle de la femme. Il a besoin d'être pris par une volonté, et maintenant. La volonté joue donc,

(1) Le poème en prose doit être malgré les règles qui le stylent d'une expression libre et vivante.

Les trois lignes vont page 9
 Trois lignes avant la fin : après (Algiaia)
 de l'effort dans la répétition le rôle de l'écriture
 analyse la nature

LEÇONS DE PROSES : SUR MAX JACOB ET PIERRE REVERDY

Serge LINARÈS*

*Pour Patricia Sustrac et Alexander Dickow,
en remerciement de leur aide bibliographique et documentaire.*

La publication du *Cornet à dés* en 1917 participe d'une polémique qui ajoute à son retentissement dans l'avant-garde des années 1910-1920. Méditée depuis 1914, mais retardée pour raisons financières, elle fait suite à la parution des *Poèmes en prose* de Pierre Reverdy en octobre 1915. Cette antériorité éditoriale provoque la colère de Max Jacob qui se croit dépossédé de son statut de précurseur dans la réinvention moderniste du poème en prose. S'engage alors une querelle de précéllence à longues ramifications. Un ensemble de textes la documentent. Jacob ouvre publiquement les hostilités en accusant Reverdy de plagiat dans sa chronique pour le numéro de la revue new-yorkaise *291* daté de décembre 1915-janvier 1916. Il récidive, de façon moins directe, en première page de *L'Élan* en décembre 1916 après la sortie, à la mi-novembre, d'un nouveau recueil de Reverdy, *La Lucarne ovale*, qui donne alternativement au poème l'apparence de la prose ou du vers. « Les moineaux ont pris mon sang pour des cerises ! J'ai donné mon cœur aux moineaux, ils l'ont

* Serge Linarès est professeur de Littérature française du XX^e siècle à l'Université de Versailles Saint-Quentin, auteur de livres sur Cocteau, les écrivains artistes, les relations du sculpteur Fenosa et du peintre Picasso avec les écrivains. Il vient de publier *Poésie en partage. Sur Pierre Reverdy et André du Bouchet* aux éditions de l'Herne.

mangé comme des cerises¹ », déclare-t-il par allusion, à l'attaque de son article. Deux périodiques entretiennent alors les brandons de discorde. D'abord la revue de Reverdy, *Nord-Sud*, dans sa livraison du 15 avril 1917 : Reverdy donne, sous couvert d'anonymat, deux poèmes en prose qui raniment le différend, car le second, adoptant un titre un brin provocateur (« Petit poème *trouvé* dans les papiers d'un autre² »), balaie implicitement le reproche de démarcage. Cet intitulé n'ironise-t-il pas sur la prétendue appropriation des trouvailles de Jacob par Reverdy ? Le numéro suivant, daté du 15 mai 1917, aiguise le débat. Une note liminaire de Reverdy sur les « Poèmes en prose³ », défendant le rôle avant-coureur de Rimbaud dans le renouvellement du genre, accuse l'opposition au jugement de Jacob qui, dans la « Chronique » de *L'Élan*, a dénié à l'auteur des *Illuminations* tout sens littéraire de l'ordre et toute anticipation du souci moderniste de structure. L'année suivante, *Les Trois Roses* entretiennent la division : en réponse à la « Méditation sur ma mort » de Max Jacob, publiée en juillet 1918, qui se plaît à imaginer le défunt dépouillé d'un livre par l'un de ses amis⁴, Reverdy consacre au Quimpérois un « Médaillon avec cadre » dans le numéro d'août-septembre⁵. Y fait retour le thème de la conversion religieuse de Jacob au catholicisme, dont Reverdy, en amont du procès en imitation, contestait déjà l'authenticité dans une nouvelle⁶ de fin mai 1915, demeurée manuscrite jusqu'à son édition en pré-originale dans *Les Écrits nouveaux* de juin 1921.

Reverdy n'attend toutefois pas ces publications en revue et en volume pour articuler question religieuse et controverse littéraire. Avec *Le Voleur de Talan*, achevé d'imprimer le 15 septembre 1917, il confère à ses relations compliquées avec Max Jacob leur plus grande extension. De son propre aveu, il prend pour matrice de ce roman saturé de biographèmes un épisode vécu « dans la chambre de Max Jacob, rue Gabrielle » : selon Maurice Saillet, rapporteur de ses paroles, « 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 nez⁷. » De ce soupçon de pillage littéraire, Reverdy n'aurait sans doute pas longtemps porté la meurtrissure si l'affaire du poème en prose n'avait prêté à de nouvelles incriminations de Max Jacob, supérieures de plusieurs degrés dans l'offense en raison de leur caractère public.

Au vu de cet ensemble de pièces, il s'agira ici de mesurer les incidences créatrices de la querelle sur les deux écrivains, et non pas d'apprécier son intérêt biographique ou historique, déjà traité par la critique⁸. Par réductions successives de focale, la lecture des écrits polémiques fournira le préalable à la considération des poèmes en prose au cœur du différend, avant que ne soit envisagé *Le Voleur de Talan*, où la dispute de priorité fait l'objet d'une transposition fictionnelle et d'une démonstration de singularité formelle.

EN CONFLIT OUVERT

Premier artisan de la polémique, Max Jacob donne à 291 un article qui échappe au tout-venant de la littérature agonistique. Sa chronique, tournée à la façon d'une revue de fin d'année, n'emprunte pas la voie commune de l'argumentation, organisée et démonstrative. Elle use d'une théâtralisation qui disperse l'énonciation du rédacteur entre plusieurs protagonistes comme elle altère le suivi de la pensée et la caractérisation de la cible⁹. « Pardon, monsieur le chroniqueur ! votre plume égare vos pensées et les nôtres¹⁰ », s'écrie d'ailleurs Milord, un des intervenants du texte, après les premières embardees. Le choix d'un genre qui cultive les pièces à tiroirs favorise la multiplication des saynètes, la variété des tons, le changement des rôles, sous le régime d'une alacrité dont la visée satirique est suspendue au degré de reconnaissance des personnalités. Si pénétré qu'il soit de l'esprit du café-concert, cet article exprime l'entre-soi du champ artistique parisien : il est publié dans un périodique d'avant-garde grâce à la probable entremise de Francis Picabia et se livre à une attaque *ad hominem* de Reverdy, auteur alors confidentiel en dehors de Montmartre et de Montparnasse. Dans ces conditions, le genre trivial du texte vaut pour marqueur identitaire d'un milieu bohème qui modélise les arts populaires par opposition aux normes bourgeoises.

L'incrimination de Reverdy adopte un tranchant d'autant plus assasin qu'elle est environnée de désapprobations maintenues à l'état naissant. L'énumération de noms signalés (Derain, Dufy, Gris, Léger, Matisse ou encore Picasso) est spirituellement assortie d'éloges et de blâmes qui demeurent virtuels : « Le gré que me sauraient ces messieurs du bien que j'en pourrais dire, commente alors Max Jacob, ne pèserait pas autant que leurs rancunes du contraire¹¹. » Son tour venu, Reverdy ne bénéficie, *a contrario*, d'aucun ménagement. « [L]'intonation [de] Commère de Revue » dont il est affublé le ridiculise d'emblée, en le figeant dans un emploi féminin à haut rendement comique. Puis la charge à son encontre joue sur des postures énonciatives d'une ironie cinglante : face au prévenu, le personnage du Critique littéraire apparaît en hôte et en épistolier dont l'urbanité contraste avec la dureté des accusations. L'intrusion préalable de la voix du Chroniqueur, qui fulmine contre les scandales du temps et les aveuglements des contemporains, trouve son explication dans l'intervention du Critique littéraire, lequel évoque, sur un mode interrogatif des plus acides, l'ignorance collective du plagiat attribué à Reverdy : « [...] que me dit-on ?, déclare-t-il au poète, que vous allez partout prônant l'art de M. Max Jacob pensant le faire ainsi du vôtre ? que la ressemblance qu'on ne remarque point entre votre production et les siennes ne laisse pas que d'être véritable¹² ? »

Ce faisant, la satire cache sous la dénonciation un enjeu pour la singularité. À l'égal du Chroniqueur ou du Poète, Reverdy endosse un rôle (l'usurpateur

littéraire), ce qui lui confère un statut mi-réel, mi-fictif. N'entre-t-il pas ainsi dans une galerie de personnages inventés qui diffractent l'énonciation de l'article, tout en étant le seul reconnaissable à son état civil ? L'individualité de Reverdy apparaît d'autant plus entraînée hors du monde objectif qu'elle donne matière à une variété de visages. L'interpellation « messieurs Reverdy » en conteste l'unité identitaire comme l'intégrité morale. Les malentendus dialogués sur sa personne font de l'auteur des *Poèmes en prose* un imposteur sans caractère affirmé :

Mr. Pierre Reverdy : avec l'intonation d'une Commère de Revue. Vous parliez de moi ?

Le Chroniqueur : Mais non !

[...]

Mr Pierre Reverdy : Ce n'est pas moi qui ai fait ce poème.

Le Critique littéraire : Mais si ! en 1894 chez la nourrice de Mr. Max Jacob !

Loin de l'image du calculateur, Reverdy semble s'égarer au milieu de ses identités d'emprunt et, par là, n'être pas sans rapport avec l'attitude de Max Jacob, qui se démultiplie volontiers dans le texte (certes, avec plus de maîtrise), et qui rend réversibles le pronom indéfini et le pronom personnel dans l'incise : « annonça quelqu'un (c'était moi). » Poète, critique ou chroniqueur, Max Jacob constitue même Reverdy en double à la fois infantile et adolescent, avec l'évocation de sa nourrice et la date de son baccalauréat. Les attaques contre Reverdy ouvrent ainsi la brèche au questionnement sur soi qui oriente avec constance la quête poétique de Max Jacob. Par le truchement de ses personnages dramatiques et de son prétendu plagiaire, il trouve une nouvelle occasion, après le cycle de Matorel (1911-1912), de se figurer en moi labile et éclaté. Toutes proportions gardées, il place Reverdy dans la position de Matorel, qui se voit commenté avec distance et parfois avec ironie par le narrateur de *Saint Matorel* et par l'éditeur des *Œuvres burlesques et mystiques de Frère Matorel mort au couvent*. Sans doute la tonalité des propos du Critique littéraire est-elle plus acerbe dans l'article de 291, mais le cas de Reverdy appelle chez Max Jacob le retour d'une autorité de lecteur informé dont il a déjà fait usage pour son héros, comme en un jeu de miroirs entre réalité et fiction, entre son double de papier et son supposé imitateur. Jacob trouve chez Reverdy une forme d'*alter ego* qui, sans adhérer à sa personne autant que Matorel, lui renvoie son image d'auteur de poésie en prose. Aurait-il à ce point tenu Reverdy pour un plagiaire, en dépit d'évidentes disparités d'univers et de style, s'il n'avait cédé à son inclination pour la projection sur autrui ? En prenant l'initiative de la querelle, il ne se limite pas

à vilipender un usurpateur présumé ; par la mise en fiction de l'écrivain Reverdy, il comble son besoin de dissémination identitaire hors du strict périmètre de l'œuvre. Ce dernier reconduit dans la réalité l'imposture fantasmée au cœur du roman de 1911 lorsqu'« un auteur de revues pour music-hall » auquel Léonie avait remis des poèmes de Matorel, les publie « avec son nom propre, ce qui lui a valu l'honneur d'être joué à la Comédie-Française au lieu de l'être à l'Olympia¹³. »

Le dispositif de la une de *L'Élan* confirme cette propension au miroitement : tout signataire de l'article qu'il est, Max Jacob fait varier le spectacle de sa personnalité, en croisant revue théâtrale, chronique de presse, paratexte parodique, et en caviardant la « biographie de l'auteur », « coupée¹⁴ » et remplacée par un poème religieux. Pour évoquer l'affaire du plagiat, il recourt alors à la généralité, en lieu et place de la transposition romanesque de *Saint Matorel* et de l'attaque nominative de *291*. Mais l'évocation de son « cœur » mangé par les « moineaux » lui permet d'élargir son accusation, preuve que Reverdy est seulement venu alimenter un temps sa tendance profonde à la victimisation. Un an et demi plus tard, la « Méditation sur ma mort » cultive une analogue imprécision quand il est parlé des spoliations littéraires : « Les amis viennent voir mon cadavre respectueusement et sortent en plaisantant. L'un d'eux a volé un livre¹⁵. » Si Reverdy prend alors pour lui cette dernière phrase, n'est-ce pas qu'il partage avec Max Jacob, fût-ce à un degré moindre, un sentiment de persécution ? Car la périπέtie ne clarifie aucune cible. Elle vient complaire au goût de Max Jacob pour le martyr poétique, gage d'une parenté avec les artistes maudits comme avec la figure du Christ. Autant dire que la querelle du poème en prose confirme dans les faits l'imagination de Max Jacob, à laquelle elle offre la prise d'une situation concrète ; et qu'elle n'est pas destinée à modifier l'orientation mentale qui lui préexiste et lui survit dans la sphère des représentations de soi.

Il en va autrement pour Reverdy, qui connaît avec cette affaire une déconvenue de large portée. En témoigne le mode de réaction qui est le sien : il mobilise toutes ses facultés créatrices en publiant d'abord un poème en prose, puis, passé l'exception de la note critique de *Nord-Sud*, un roman poétique, un poème en vers, enfin une nouvelle. La querelle a été le ferment d'une floraison d'œuvres dont la diversité générique n'a d'égale que le souci de transmutation imaginaire. De fait, le premier texte de la série se donne, contre toute attente, pour une réinterprétation métaphorique de la situation. Alors que la polémique appellerait une réponse argumentée, laquelle viendra dans un second temps avec la réflexion sur les « Poèmes en prose », s'en tiendra à la généralité et ne sera suivie d'aucun prolongement de type démonstratif, le « Petit poème trouvé dans les papiers d'un autre » commue en images allusives les positions respectives de l'accusé et de l'accusateur. Selon toute hypothèse, il échange la confrontation des acteurs du débat contre la juxtaposition de deux portraits romancés. Le premier s'apparente à Peter Schlemihl : privé

d'ombre comme le héros de Chamisso, il est en butte à une sourde hostilité qui l'isole de ses semblables. Reverdy pourrait bien interpréter ici sa propre condition à l'issue de la polémique : objet de la défiance du milieu artiste depuis la remise en cause de sa probité créatrice. Quant à Max Jacob, il serait reconnaissable, comme l'a montré Étienne-Alain Hubert¹⁶, à cet autre protagoniste du poème qui, muni d'un réflecteur, démultiplie ses ombres dans l'indifférence collective pour s'approprier les trouvailles d'autrui (en l'occurrence celles du Rimbaud des *Illuminations*). Ce poème superpose donc plusieurs plans pour battre en brèche la calomnie : l'intitulé rappelle ironiquement le chef d'accusation, puis le corps du texte retourne métaphoriquement l'attaque contre Max Jacob sans omettre d'incarner dans la figure d'un homme privé d'ombre la blessure narcissique de Reverdy, et de frapper de vanité leur dispute au regard de la société.

Autre cas de riposte poétique à Max Jacob, le « Médaillon avec cadre » qui oppose ses vers crénelés à la « Méditation sur ma mort », prosée et dialoguée. Il est empreint d'une rancune dont le motif est suggéré dès l'amorce (« Le pauvre homme/persécuté et volé/vient de mourir¹⁷ »), et se voit confirmé au mitan (« Il se retournait pour mordre/Il fuyait ses meilleurs amis pour les mordre »). Laisant beaucoup parler l'humeur vindicative, il exprime çà et là une commisération mâtinée de raillerie (« Pauvre homme »), et n'évite pas certains stéréotypes antisémites : « À une certaine époque il vendait de vieilles étoffes dans un quartier juif [...] / Des mains qui se purifient dans l'eau bénite / Des doigts qui se redressaient pour ne pas paraître crochus. » Reste que le ton de la caricature est modéré par l'expression d'une tendresse meurtrie. L'intitulé annonce le portrait d'un être aimé, et l'image finale d'un « dos/très loin » s'effaçant « au coin du carrefour¹⁸ » représente de façon poignante la disparition du défunt. Sans doute Reverdy dénonce-t-il ici la complaisance du méditant dans sa prose, mais, ce faisant, il pousse à l'extrême l'esprit de mortification qui la caractérise. Le personnage de La Conscience ne finit-il pas, dans la « Méditation sur ma mort », par énumérer les défauts de Max Jacob suivant la disposition chrétienne à l'autoflagellation¹⁹, qui individualise le sentiment de la misère humaine ? En tout état de cause, avec ce poème, Reverdy rejoint l'inspiration critique dont se nourrissait, dès avant la polémique, sa nouvelle de 1915. Il n'était pas alors très loin de montrer Max Jacob en « Sinistre figure d'homme toujours repentant²⁰. »

RETOUR SUR LE PASSIF

« La Conversion » n'entre en ligne de compte qu'à la faveur de sa prépublication dans *Les Écrits nouveaux* de juin 1921, car le conte est alors assorti d'une épigraphe

anonyme (supprimée de l'édition en volume) en rapport avec le débat en question. « Donnez-vous la peine de vous asseoir ». Il s'agit de la formule qu'emploie le Critique littéraire dans la chronique de 291 pour inviter Reverdy à écouter son compte rendu de *Poèmes en prose*²¹. La reprise du tour érige la nouvelle en riposte à l'article de Max Jacob et annonce une tonalité satirique du même acabit. Elle exacerbe la violence de la charge contenue dans la nouvelle, et déplace les griefs de Reverdy une fois passé le gros de la polémique. Reverdy s'en prend en 1921 à la religiosité de Jacob après l'avoir attaqué sur une question de priorité générique dans les années 1917-1918. Se confirme alors sa tendance à élargir le débat : après avoir démenti l'influence de Max Jacob sur son écriture en arguant l'ascendant de Rimbaud sur le poème en prose moderniste dans la note de *Nord-Sud*, il fait de la querelle avec son rival le symptôme d'une fausseté de caractère, également observable sur le plan spirituel.

Le conte donne par deux fois la parole à frère Cyprien (soit Jacob) afin de mésestimer la pureté de sa foi. À l'acte de contrition initial²² succèdent ces propos dépréciatifs du narrateur : « Cet homme amer cherchait en vain la religion nouvelle qui blanchirait ses taches douloureuses/ Qui effacerait sa mémoire/ Et consentirait toutes les indulgences. » Le retour du soliloque repentant dans le dernier tiers de la nouvelle, venu au débouché d'un récit de vie « sans grand dommage²³ », achève de vider de son authenticité la vocation religieuse de Max Jacob. Il tourne même en parodie le mysticisme du cycle de Matorel, à commencer par la confession ouvrant le chapitre III du roman²⁴, qui apparaît comme la matrice biographique du conte. Le texte de Reverdy prend finalement à rebours le genre de l'hagiographie, puisqu'il dépeint l'existence d'un saint reconnu et déclaré, qui en usurpe le titre par l'amour qu'il se porte à lui-même : comme le dénonce la dernière phrase, « [c']était encore pour lui qu'il pria²⁵. »

Tout en dressant un portrait à charge de Jacob en réaction à son baptême et à son désir de retraite²⁶, cette nouvelle n'échappe pas aux ambiguïtés. Dans une sorte de jeu de miroir, le narrateur ne regarde pas son héros comme une pure altérité lorsqu'il est question de l'enfance et de l'ambition. Il use alors du discours gnomique, du pronom indéfini, de la première personne du pluriel. La séquence inclusive commence ainsi : « L'âme se forme et se transforme dans ces premières années de l'âge où la sensibilité domine avec ses contrastes de précocité et d'obscurités tardives./ Et nous n'en gardons qu'un tas de mauvais souvenirs ». Elle s'achève sur un constat de solitude partagée : « Le vide se fait/ Et nous sommes seuls dans la chambre où il fait noir²⁷. » Il n'est jusqu'à la dénonciation du défaut de jalousie qui ne soit rabattable sur le cas du détracteur. « Son cœur n'était pourtant pas sans envie²⁸ », est-il dit de frère Cyprien. N'est-ce pas précisément le mauvais sentiment que confesse « à C. Max Jacob²⁹ » l'auteur des *Poèmes en prose*, au seuil du recueil voué à envenimer leurs relations ?

Le poème « Envie » ne fait pas seulement assaut de modestie face à Max Jacob, dont sont encensées l'imagination débridée et illimitée, l'inspiration océanique et la touche légère. Troisième dans l'ordre d'apparition de l'ouvrage, il suggère en creux la poétique de Reverdy, qui se définit par dissimilitude avec les proses des *Œuvres burlesques et mystiques*, alors vieilles de trois ans et demi. Sous l'éloge d'un contre-modèle perce l'identité d'un auteur bien conscient de ses différences. Les deux textes précédents apportent l'illustration anticipée de ce positionnement littéraire. « Fétiche » et « Le Vent et l'esprit » laissent à deviner l'état de vacuité spirituelle que ressent alors Reverdy. Après avoir récusé, semble-t-il, dans « Fétiche » le goût contemporain pour l'exotisme religieux (soit la statuaire nègre prisée d'un Apollinaire ou d'un Picasso), il se détache de tout mysticisme en se montrant inapte à l'écoute des voix d'outre-monde, contrairement à Hugo, dont il adapte l'intitulé *Les Quatre Vents de l'esprit* à sa situation d'agnostique dans son propre titre³⁰. Autrement dit, l'éloignement du paradigme jacobien est moins fondé sur des critères esthétiques que sur des principes ontologiques : en se représentant le monde sans finalité absolue, Reverdy ne saurait adhérer à son enchantement par les voies de la fantaisie, de la vision et de la croyance, fussent-elles mêlées d'angoisse et de culpabilité comme chez Max Jacob. L'humilité des moyens du poète se veut à la mesure de son appréhension de la précarité universelle. Du reste, son œuvre prend ailleurs le contre-pied des *Œuvres burlesques et mystiques*, par exemple en évoquant l'incapacité du poète à dialoguer avec l'ange dans un poème (« À l'aube ») qui apparaît comme la réécriture inversée d'une prose de Max Jacob. Effective chez ce dernier, l'apparition de l'« ange encore enfant³¹ » est, chez Reverdy, une vision onirique qui s'évapore au matin³². Si l'aurore coïncide pour les deux poètes avec la dissipation de l'angélophanie, elle provoque l'endormissement du premier, le réveil du second, donc atteste pour l'un, invalide pour l'autre la réalité du « miracle ». Autre indice d'opposition des *Poèmes en prose* aux *Œuvres burlesques et mystiques* sur le chapitre de la foi, le choix final du monde tangible après un dernier constat d'impuissance à « s'envoler » : « Dans sa chute, conclut le futur « Saveur du réel », il comprit qu'il était plus lourd que son rêve et il aima, depuis, le poids qui l'avait fait tomber³³. » Alors que l'ouvrage polymorphe de Max Jacob entend exposer les « progrès » de « la folie mystique³⁴ » de Matorel, le recueil uniforme de Reverdy persiste à manifester l'emprise de la réalité sur sa sensibilité en détresse.

Cette distinction faite, *Poèmes en prose* n'apparaît pas sans filiation avec la facture littéraire des textes de Jacob. Reverdy serait-il sous l'attraction de son aîné ? Cette dédicace d'exemplaire de *Poèmes en prose* invite à le supposer : « À C. Max Jacob/au maître/à l'ami/P. Reverdy³⁵. » En tout cas, la reprise formelle dont fait l'objet le recueil en 1924 dans l'anthologie *Les Épaves du ciel*³⁶, vise pour beaucoup à

limiter les parentés avec le style de Max Jacob, comme si, échaudé par la polémique, Reverdy entendait lever tout soupçon d'influence. Très peu enclin à exploiter le calembour, contrairement à Jacob (pensons au « Camélia qu'Amélie lia³⁷ » des *Œuvres burlesques et mystiques*), il n'en cède pas moins, dans un premier temps, à la virtuosité de la paronymie à la fin du poème « Hôtels », avant d'y renoncer lors de la réédition. La version de 1915 jouait du rapprochement humoristique avec la formule « Les temps sont durs » : « Cependant je me souviens d'avoir dormi dans un lit qui semblait être à moi. Tout le monde croit en avoir un ou l'a, mais moi ? Les bancs sont durs³⁸ ! » Telle est la leçon, autrement moins ludique, des *Épaves du ciel* : « Cependant je me souviens d'avoir dormi dans un lit plus doux dressé pour moi./Il n'en reste plus que les rêves³⁹. » Par la même occasion, Reverdy procède à une réduction des traces d'oralité. La version remaniée du recueil présente de nombreux exemples de reflux du langage parlé, si caractéristique de la manière de Max Jacob. Ainsi, le poème finalement intitulé « Timidité » voit ses marques de discours direct atténuées à la reprise : « [...] tu n'es plus seul et prêt à marcher, n'importe où » a pour antécédent « [...] te voilà seul et prêt à marcher, vers où⁴⁰ ? », et l'interjection « Halte ! » disparaît à l'issue du troisième paragraphe.

En revanche, Reverdy confirme ce souci de la structure fermée qui est le motif central de sa dispute avec Max Jacob. Avant même la préface du *Cornet à dés*, qui tient le poème en prose pour « un objet construit⁴¹ », la chronique de 291 préconise la création d'« un organisme vivant en soi », d'« un morceau de ciel taché de réalités », configurant selon les lois de sa logique interne les matériaux inspirés du dehors et du vécu, à la façon d'« un tableau cubiste⁴². » Sur ce plan, Reverdy persiste à organiser chacun de ses textes comme un tout, quitte à partager avec Jacob certains procédés de clôture. Comme lui, il thématise parfois la fermeture du poème en évoquant la mort⁴³. Avec une fréquence bien moindre que dans les *Œuvres burlesques et mystiques*, Reverdy emploie le vocatif pour libérer une trouée énonciative au sortir d'un aveu d'incompréhension⁴⁴. Nombreuses sous la plume de Max Jacob, les interrogatives viennent chez Reverdy souligner la chute du poème par l'expression d'une ignorance et d'une indécision sans répartie possible⁴⁵. Le verrouillage textuel en passe plus souvent par l'énoncé d'une opposition. Reste que l'emploi de la conjonction « mais » pour renverser la teneur de la prose se révèle plus nourri chez Reverdy que chez Jacob⁴⁶. Lorsque Reverdy reprend en 1924 « Chacun sa part », il va jusqu'à substituer à l'interrogative de l'édition de 1915 (« Et vous qu'attendez-vous, si loin du bord ? ») une déclarative introduite par l'adversatif (« Mais un autre attendait plus loin du bord ») pour amorcer le dernier paragraphe⁴⁷, preuve qu'il affectionne les fins qui renouvellent l'effet de clausule par le biais du questionnement sans réponse ou bien de l'opposition sans dépassement.

Dans sa chronique de 291, Max Jacob se montre aussi sensible à cette « sensation du fermé », à ce « style » des proses de Reverdy, qu'à leur « situation », à « l'émotion artistique⁴⁸ » qu'elles parviennent à dégager. Pour leur procurer une « existence » propre, Reverdy sait, stylistiquement parlant, équilibrer leur autonomie formelle avec le choix d'« organes » vitaux puisés dans « l'événement le plus voisin⁴⁹ », soit dans ce concret des « choses », des « objets » et des « gens » dont Max Jacob fera plus tard le fondement du grand style, celui du « ventre⁵⁰ ». En outre, la chronique laisse entendre avec justesse que le pouvoir émotionnel de l'« art » de Reverdy relève de « sa fragilité », de son attirance pour « le vide⁵¹ ». S'il est vrai que l'« on reconnaît [qu'une œuvre] est située au petit choc qu'on en reçoit ou encore à la marge qui l'entoure, à l'atmosphère spéciale où elle se meut⁵² », alors *Poèmes en prose* en fournit l'illustration pour Max Jacob, lequel voit en Reverdy un émule autant qu'un rival dans l'article de 291.

Pour autant, les facteurs de « situation » ne sauraient être analogues chez l'un et l'autre. Angoisse de l'existence, étrangeté au monde, sentiments de culpabilité et de persécution forment le substrat des proses de Jacob comme de Reverdy, mais n'occasionnent pas des traitements similaires. Non seulement Max Jacob leur ouvre seul l'issue du christianisme, mais il tend à les appréhender avec une distance référentielle, ludique ou ironique à laquelle Reverdy se montre peu disposé. Rien dans l'inspiration sobre de *Poèmes en prose*, soustraite au dépaysement intertextuel, qui s'apparente à des « exercices d'exotismes » ou à des « poèmes persans⁵³ ». Le brio verbal, comme on l'a vu avec les jeux phoniques, est d'ordinaire esquivé. Plus généralement, le choix du point de vue détermine deux modes différents de saisie des affects : là où Reverdy est porté vers l'intériorisation de son univers anxigène, Max Jacob privilégie le balancement entre l'adhésion et l'extériorisation. Prenons l'inspiration sentimentale. Dans deux poèmes successifs, Reverdy évoque les regards à la dérobée du poète sur la femme aimée, depuis la fenêtre de sa chambre : la réciprocité des cœurs y apparaît toujours menacée par la surveillance du voisinage et l'oppression du paysage urbain⁵⁴. Max Jacob publie, pour sa part, un texte à la situation approachante, commençant par cette phrase : « Entre ses persiennes, quand le soir vient, ma voisine du jardin allume derrière les rideaux de fil la lampe, et se peigne⁵⁵. » L'observation du poète donne lieu à un vertige qui ne relève pas directement du sentiment amoureux, mais de la démultiplication des reflets de la femme épiée dans des « glaces ». L'éloignement de la figure féminine, sollicitant dans ce cas l'imaginaire du miroir, opère d'une autre façon - par la cocasserie et le burlesque - lors de l'évocation d'un autre amour, celui-là dans le milieu du théâtre. « Je t'avais connue, ô noble tragédienne, dans une chambre rouge. Tu portais un turban... Nous nous sommes aimés. Maintenant te voilà heureuse d'être cuisinière⁵⁶ ! » C'est sur ces mots détonnants de Matorel,

à contremarche du sublime, voire de l'inclination, que s'ouvre le paragraphe. Il ne s'en achève pas moins sur une nouvelle affirmation de la labilité identitaire : « Transformation de soi-même en soi-même ! être seul, être si nombreux ! être si petit, être tout un monde. » Face à un sujet donné (ici l'amour), Max Jacob varie donc davantage ses approches que Reverdy, qui préfère donner à vivre de l'intérieur chaque circonstance poétique et ne pas instaurer de distanciation émotionnelle.

Qui plus est, Max Jacob trouve dans la multiplication des gravures d'André Derain un autre instrument pour se désengager de l'évocation directe des états sensibles et des contingences dramatiques. La présence d'images, introduisant hétérogénéité sémiotique et écart figuratif au sein du contenu textuel, ménage à chaque occurrence la possibilité d'une prise de recul avec la lettre du poème en regard. À l'opposite, Reverdy interdit toute incursion iconographique dans le corps de son recueil, bornant l'intervention de ses amis artistes (Juan Gris et Henri Laurens) aux couvertures des six exemplaires de tête. Toutefois, il confère à son livre une visibilité dont la plasticité se limite à la typographie et à la mise en page. Le rejet des illustrations, contraire au précédent des *Œuvres burlesques et mystiques*, ne signe donc pas la disparition des ressources optiques. Il s'accompagne d'une sollicitation des procédés de l'imprimerie propres au lisible. D'un poème à l'autre, Reverdy joue volontiers de l'alternance entre les caractères Cheltenham et Elzévir⁵⁷, comme du passage du romain à l'italique. Il opte systématiquement pour l'impression d'un seul poème par belle page, à l'égal d'une gravure hors-texte. La reprise de ses proses en 1924 lui offre une nouvelle opportunité d'accentuer la tangibilité de l'écrit, car il accroît alors le nombre de paragraphes. C'est le cas dans « Perte » (rebaptisé « Traits et figures »), constitué d'un seul paragraphe en 1915, et non de trois comme dans la version définitive⁵⁸. Il y est, d'ailleurs, question de cet imaginaire de la ligne qui révèle la fascination de Reverdy pour la matérialité de l'écriture. Son roman *Le Voleur de Talan*, principale riposte à la polémique du poème en prose, opposera précisément aux accusations de plagiat de Max Jacob certaines innovations de présentation qui exploiteront les moyens typographiques de l'imprimé, employés sans expressivité prononcée dans les *Œuvres burlesques et mystiques de frère Matorel*.

LE VOLEUR DE TALAN, PROSE EN POÈME

Dès la parution du *Voleur de Talan* à l'automne 1917, la dette de Reverdy à l'égard de Max Jacob se laisse deviner dans le personnage du mage Abel, qu'un critique contemporain, Louis de Gonzague Frick, identifie d'emblée avec l'écrivain quimpérois dans deux articles successifs⁵⁹. À en croire Étienne-

Alain Hubert, la « Dédicace préface » de ce roman ranime aussi le souvenir de Max Jacob, en renvoyant implicitement à l'un de ses poèmes les plus récents, « Le Kamichi », publié dans le numéro d'août-septembre 1917 de *Nord-Sud*. « L'humble auteur qui t'écrit ces lignes/Veut pour le moins mourir en croix/Je trempe mon roseau dans le sang de mon cœur⁶⁰. » Le dernier de ces trois vers trouverait un écho dès l'amorce du poème de Reverdy : « L'Arme qui lui perça le flanc/Sa plume/Et le sang qui coulait/noir/de l'encre⁶¹. » Encore conviendrait-il de placer Verlaine en tiers de la relation duelle entre Reverdy et Jacob. Car le texte liminaire de Reverdy n'est pas non plus sans parenté avec le premier poème de *Sagesse*, qui personnifie le « Malheur » en « chevalier masqué » perçant « de sa lance » le « vieux cœur⁶² » de Verlaine avant de le raviver, pour métaphoriser sa régénérescence spirituelle au contact du catholicisme. Les références cryptées aux poèmes de Max Jacob et de Verlaine s'unissent ainsi pour évoquer le thème de la conversion religieuse. Par ricochet, elles cernent en filigrane l'identité du destinataire de l'œuvre, demeurée implicite à l'issue de la « Dédicace préface ». Elles pourraient même laisser affleurer la source narrative qui irrigue *Le Voleur de Talan*. Non content d'apparaître, à la vision rapprochée, comme l'interlocuteur tacite de Reverdy, Max Jacob lui fournit, en effet, son roman *Saint Matorel* pour perspective principale. N'est-il pas question du Verlaine revenu aux sacrements, tout entier bourrelé de remords, dans ce premier ouvrage du cycle où Max Jacob fictionnalise sa situation de croyant tourmenté⁶³ ?

En tout cas, dédicace et dénouement du *Voleur de Talan* prennent à revers les orientations chrétiennes de Jacob et de Verlaine. Au seuil du roman, Reverdy plaide pour le choix existentiel de l'art, « vie factice et délicate plus réelle⁶⁴ », contre l'enlisement dans la réalité vécue (« En bas c'est un abîme familial/qui s'ouvre ») ; et il suggère, à la faveur des allusions aux deux poètes christianisés, son refus de l'échappée dévotionnelle. Au sortir de l'histoire, il confirme, par personnages interposés, sa distance avec la foi si chère à Max Jacob : le Mage et le Voleur se quittent dans une gare d'allégorie, le premier empruntant la voie virtuelle de la croyance, le second le cheminement vital de la finitude⁶⁵. Aux extrémités du livre, s'ouvre donc entre nos auteurs un abîme autrement plus clivant qu'une querelle de précellence littéraire au sujet du poème en prose : la question du rapport à Dieu. Reverdy finit par déplacer la cause de sa mésentente avec Max Jacob. S'il ne fait pas l'impasse sur l'accusation de plagiat, en évoquant dans une atmosphère semi-fantasmagorique la scène de la malle aux manuscrits⁶⁶, il consomme sa rupture amicale sur un motif moins mesquin - la raison religieuse - qui transcende jusque dans la séparation sa relation avec Max Jacob. Du reste, le titre colore le roman de religiosité et en induit paradoxalement la dénégation. Car, la référence à la parabole des talents (Matthieu 25, 14-30), moyennant un calembour étymologique,

insinue dans l'intrigue la problématique des dons (ici dévoyés en vols), qu'il s'agit, selon l'Évangile, de faire fructifier pour mériter le royaume éternel. Et l'emploi du singulier « talan » ravale le personnage de Reverdy au rang du troisième serviteur du récit biblique, lequel, recevant de son maître sur le départ une seule pièce contre plusieurs à ses pareils, l'enfouit en terre et, ne sachant pas en accroître la valeur à proportion de ses moyens, essuie la réprobation de son bienfaiteur lors des retrouvailles. Somme toute, dans la conversion mythographique de son lien avec Max Jacob, Reverdy s'estime indigne de l'héritage qu'il est accusé d'avoir spolié. Ce faisant, il obéit à deux injonctions psychologiques contradictoires : il intériorise l'incrimination de Max Jacob en culpabilisant ; il proteste de son innocence en se montrant inapte à un legs dont il enchérit spirituellement la teneur poétique comme pour en augmenter l'inaccessibilité.

Sur le plan de la filiation littéraire, *Le Voleur de Talan* n'en subit pas moins l'ombre portée de *Saint Matorel*. Selon toute probabilité, Reverdy s'inspire du chapitre de Max Jacob intitulé « Voleur », où le protagoniste dérobe de l'or et de l'argent dans un casino, avant d'accepter avec réticence une pièce de cent sous de la part du frère de M. Arthur, qui finit par s'offusquer par lettre de l'immoralité du malfaiteur. Larcin et condamnation forment ici un panaché thématique analogue à celui du *Voleur de Talan*. Le chapitre suivant de *Saint Matorel* ajoute au faisceau des influences : n'était la crainte, le héros achèverait d'y subtiliser la malle de Cordier, abandonnée en pleine rue⁶⁷. Or, Reverdy n'imagine-t-il pas son propre personnage dévalisant le contenu de la malle du mage Abel ? Encore modifie-t-il résolument l'éclairage de la péripétie, qu'il rend plus aléatoire et troublante, et lui confère-t-il une ampleur de mise bien supérieure. La scène de la malle participe d'une isotopie du bagage qui court depuis l'arrivée à Paris. L'absence de valise montre alors le dénuement du protagoniste⁶⁸. S'y attache un symbolisme existentiel, qui corréle manque d'effets personnels, précarité sociale et sentiment d'exil. Et, bien avant le moment fantasmé du larcin, s'y greffe l'emprise de la culpabilité : au sortir de la gare, le héros prend pour lui le cri « Au voleur⁶⁹ », lancé par un poursuivant. Quant au jeu de mots sur le radical « vol », il creuse l'écart entre les romans de Max Jacob et de Reverdy. S'esquissant peu après la découverte de la capitale (« j'ai des ailes⁷⁰ »), il trouve son point d'achèvement au dénouement (« Quand on sent le besoin d'avoir des ailes⁷¹ ») et consacre alors sa valeur nodale pour *Le Voleur de Talan*. Reverdy démontre ainsi sa capacité à prendre du champ par rapport à sa source. *Saint Matorel* se prête, sous sa plume, à un traitement des plus inventif, convertissant deux chapitres épisodiques en matrice fictionnelle.

Il peut paraître curieux que la défense de Reverdy, accusé de plagiat, en passe par une reprise, si créatrice soit-elle, d'un roman du plaignant. En vérité, *Le*

Voleur de Talan se constitue en regard de son modèle autant par similitude que par dissimilitude. Il témoigne d'abord d'une proximité qui rend hommage à une amitié dont est porté le deuil. La première apparition du mage Abel place sa relation avec le Voleur sous le signe de l'entente et de la solidarité⁷². Puis, l'identification du héros au Voleur de Talan coïncide avec la première séquence évoquant le catholicisme du Mage⁷³, ce qui donne pour motif souterrain à la mésentente future des deux personnages l'incapacité à communier dans une égale religiosité. En foi de quoi les emprunts de Reverdy à *Saint Matorel* seraient fonction du contenu mystique de cet ouvrage. Plus généralement, l'imprégnation du cycle chrétien de Max Jacob trahit les contradictions intimes de Reverdy, fasciné par une croyance qu'il n'est pas encore apte à partager. En cela, il se révèle, comme le serviteur de la parabole des talents, incapable d'accepter la grâce - soit l'exemple de la ferveur de Max Jacob - comme un don fertilisant pour lui-même. C'est d'ailleurs à un constat de solitude qu'aboutit le roman, une fois évaporée l'illusion d'une amitié fusionnelle entre le Mage et le Voleur : « L'un vers l'autre/Ils se rejoignirent/Et puis plus tard on vit qu'ils étaient deux⁷⁴. » Le livre de Reverdy fait ainsi de Max Jacob le centre d'attraction d'une fiction qui accuse, après l'époque de la pleine complicité, le sacrifice de l'amitié sur l'autel de la croyance. Et il dresse avec fréquence le constat d'une existence confrontée à l'incommunicabilité et vouée à l'isolement, notamment ici : « Mais aucune confiance ne restait plus à ceux qui l'aimaient sans le comprendre/Il restait alors au milieu de Paris seul et sans/argent/Son dernier ami l'avait jeté dehors/Sa liberté en devenait plus grande⁷⁵. »

C'est précisément après un tel aveu d'abandon et une telle manifestation d'indépendance que Reverdy amène dans son roman deux poèmes en prose, soit deux exemples du motif de reproche à son encontre⁷⁶. Contre toute attente, la structure du passage érige la forme prosée de la poésie en expression d'autonomie créatrice. Elle est en soi la formulation d'un rejet du chef d'accusation de Max Jacob. Le choix d'une apparence typographique comparable à celle du recueil de 1915 (le romain, puis l'italique), ajoute la provocation au plaidoyer. L'agressivité larvée de la composition, qui rappelle le précédent des *Poèmes en prose*, permet de sonder la profondeur de la blessure que les griefs de Max Jacob ont portée à l'orgueil et à l'amitié de Reverdy, même si la scène du vol des manuscrits se trouve narrée *a posteriori* par une savante recherche de brouillage chronologique. Comme un concentré de la fiction du *Voleur de Talan*, le premier poème, sous ses tournures allusives, se ressent de cette douleur. Il décrit le héros « exposé au tir de la calomnie et des jugements anticipés », privé de « la lourdeur des bagages qui contraignent à des voies connues et plus faciles », voire dépouillé « d'ailes⁷⁷ » pour échapper spirituellement à sa condition. Le second poème ne tait rien des difficultés de l'existence, mais il en propose, à rebours des solutions transcendantales, le dépassement dans une forme

d'acceptation des limites humaines, de la « réalité crue⁷⁸ ». Comme on voit, à ce stade du roman, la relation avec Max Jacob apparaît sous toutes ses dimensions, sans le filtre du personnage du mage. L'aspect esthétique n'en est pas absent. Il accroche l'œil sous des procédés divers : le poème en prose, mais surtout le vers en créneaux et la prose carrée qui dominent très largement l'environnement des deux textes⁷⁹. Reverdy prouve par l'exemple sa capacité d'invention formelle : non seulement il entend confirmer la singularité de sa poésie en prose, mais aussi concevoir une prose en poésie comme marque de sa créativité. La nouveauté de la disposition en chicane, en carré et même en colonne constitue une défense et illustration de son originalité injustement contestée. La prose, soumise au régime de la plasticité typographique, emprunte à la poésie ses possibilités de spatialisation selon un phénomène d'inversion générique qui l'introduit à la logique visuelle et rythmique du vers. À croire qu'en réponse à l'imputation de plagiat en matière de poème en prose, Reverdy propose, avec la disposition du *Voleur de Talan*, une écriture poétique de la prose à nulle autre pareille.

Au-delà de son intérêt pour l'histoire littéraire, la polémique sur le poème en prose n'est pas réductible à des textes de controverse. Elle se montre vite accessible aux entraînements de l'imagination et de l'invention, ouvrant les écluses à la transposition fictionnelle ou à l'innovation formelle. Cet article n'a eu d'autre finalité que d'observer les métamorphoses créatrices d'un conflit souvent appréhendé pour sa valeur biographique ou sa filiation générique. Il ne s'est pas agi d'ôter toute consistance à l'accusation de Max Jacob, qui s'estime spolié de son expression poétique, ni de contester la défense de Reverdy, qui en appelle au précédent rimbaldien. L'emprise des *Illuminations* sur l'évolution moderniste du poème en prose ne souffre plus la discussion. Et, comme il est ici démontré, le recueil de 1915 absorbe en partie l'influence des *Œuvres burlesques et mystiques*. Mais le recours à Rimbaud dissimule la réalité de l'ascendant jacobien sur *Poèmes en prose*, et Reverdy imite beaucoup moins son aîné qu'il ne l'interprète, voire ne le conteste. Il persiste d'ailleurs dans cette voie en enflant par germinations successives ses ressources de créativité. Avec l'organisation formelle du *Voleur de Talan*, puis de « La Conversion », il oppose la meilleure parade à l'attaque de Max Jacob : une démonstration avant-gardiste d'originalité. Il n'en demeure pas moins que l'intensité de la polémique comme l'importance de ses effets sont à proportion du niveau de proximité entre les deux poètes. Le retour de Reverdy aux sacrements et sa retraite près de l'abbaye de Solesmes sur les traces de Max Jacob en apportent la confirmation en 1926. Loin de la gendeletterrie parisienne, Reverdy s'est-il jamais senti plus proche de son aîné en religion comme en poésie ? Dans une lettre, il lui recommande, parlant de sa propre personne derrière la généralité : « Aime

un homme sans penser que c'est aussi hélas et contre l'amitié un homme de lettres - un confrère - un ennemi - puisque au contraire cette qualité ne peut pas être une raison d'amour de plus⁸⁰. » Pour autant, l'heure de la pacification totale sonna-t-elle jamais ? Max Jacob écrivit à René Guy Cadou, le 24 avril 1941 :

Reverdy a de formidables partisans, moi le premier. Je sais qu'il ne m'oubliera jamais, ni moi lui. Il y a un terrain où nous avons poussé mais ce terrain est-il l'amitié ? peut-être ! en tous cas, nos vies sont trop différentes pour qu'il y ait sympathie. Nous nous aimons probablement beaucoup mais de loin, c'est mieux⁸¹.

Étant chacun le meilleur rival de l'autre, Max Jacob et Pierre Reverdy nouèrent, somme toute, des relations que pourrait illustrer cette déclaration de Victor Matorel à son ami Émile Cordier : « Nous nous sommes trop compris dans notre vie pour nous être réellement compris⁸². »

NOTES

- ¹ Voir *L'Élan*, n° 10, 1^{er} décembre 1916, et *CAT*, p. 135.
- ² REVERDY Pierre, « Petit poème trouvé dans les papiers d'un autre », *Nord-Sud*, n° 2, 15 avril 1917, p. 15.
- ³ REVERDY Pierre, « Chronique mensuelle », *Nord-Sud*, n° 3, 15 mai 1917, p. 2.
- ⁴ Voir JACOB Max, « Méditation sur ma mort », *Les Trois Roses*, édition d'Étienne-Alain Hubert en facsimilé, Vercheny, Grande Nature, 1985, n° 2, juillet 1918, p. 19-21, reprise avec des modifications dans *La Défense de Tartufe* [1919], *O.*, 538-540.
- ⁵ Voir REVERDY Pierre, « Médaillon avec cadre », *Les Trois Roses*, *op. cit.*, n° 3-4, août-septembre 1918, p. 40-41, repris dans *Sources du vent* [1929], Œuvres complètes, tome II, édition d'Étienne-Alain Hubert, Flammarion, coll. Mille & une pages, 2010, p. 206-207 [désormais abrégé en *OC II*, suivi du numéro de page].
- ⁶ Voir REVERDY Pierre, « La Conversion », *Risques et Périls* [1930], repris dans Œuvres complètes, tome I, édition d'Étienne-Alain Hubert, Flammarion, coll. Mille & une pages, 2010, p. 744-753 [désormais abrégé en *OC I*, suivi du numéro de page].
- ⁷ *OCI*, p. 1290-1291.
- ⁸ Voir notamment ROTHWELL Andrew, « The "Querelle du poème en prose" : Pierre Reverdy's Polemical Portraits of Max Jacob, 1915-1925 », *Nottingham French Studies*, vol. 31, n° 1, Spring 1992, p. 51-66 ; HUBERT Étienne-Alain, « Reverdy et Max Jacob devant Rimbaud : la querelle du poème en prose », *Circonstances de la poésie*, Klincksieck, 2009, p. 173-194 ; PASCAL Sylvie, « Polémique et poétique, Max Jacob et Pierre Reverdy », dans Patrick Marot (dir.), *Les Textes liminaires*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2010, p. 231-248.
- ⁹ Alexander Dickow est un des rares critiques à s'être intéressé à cette production journalistique de Max Jacob dans *Le Poète inobservable : Cendrars, Apollinaire, Jacob*, Hermann, 2015, p. 232-242.
- ¹⁰ JACOB Max, « La vie artistique », *291*, n° 10-11, décembre 1915-janvier 1916, repris dans *CAT*, p. 121.
- ¹¹ *Ibid.*, p. 122.

- ¹² *Ibid.*, p. 123.
- ¹³ JACOB Max, *Saint Matorel* [1911], *O.*, p. 209.
- ¹⁴ Voir *L'Élan*, *op. cit.*
- ¹⁵ JACOB Max, « Méditations sur ma mort », *O.*, p. 539.
- ¹⁶ HUBERT Étienne-Alain, art. cit., p. 186.
- ¹⁷ « Médaillon avec cadre », *Les Trois Roses*, *op. cit.*, p. 40.
- ¹⁸ *Ibid.*, p. 41.
- ¹⁹ Voir « Méditation sur ma mort », *Les Trois Roses*, *op. cit.*, p. 20.
- ²⁰ « Médaillon avec cadre », *Les Trois Roses*, *op. cit.*, p. 41.
- ²¹ Voir « La Vie artistique », *op. cit.*, p. 123.
- ²² Voir « La Conversion », *OCI*, p. 744.
- ²³ *Ibid.*, p. 750.
- ²⁴ Voir *Saint Matorel*, *O.*, p. 193-194.
- ²⁵ « La Conversion », *OCI*, p. 753.
- ²⁶ *OCI*, p. 751-752. Max Jacob est baptisé Cyprien-Max le 18 février 1915 et ne se retirera pas à Saint-Benoît-sur-Loire avant le 24 juin 1921. Est-ce à dire que la fin de la nouvelle est postérieure à la date indiquée dans le manuscrit (fin mai 1915) ? Ou anticipe-t-elle l'évolution religieuse du converti ?
- ²⁷ *OCI*, p. 746-747.
- ²⁸ *Ibid.*, p. 746.
- ²⁹ REVERDY Pierre, *Poèmes en prose*, Imprimerie Birault, 1915, p. 11.
- ³⁰ *Ibid.*, p. 7 et 9.
- ³¹ *O.*, p. 298.
- ³² *Poèmes en prose*, *op. cit.*, p. 35.
- ³³ *Ibid.*, p. 99. L'intitulé « La Saveur du réel » date de la réédition complète des *Poèmes en prose* dans *Plupart du temps* en 1945.
- ³⁴ *O.*, p. 316.
- ³⁵ Voir *Bibliothèque R. et B.L., éditions originales et ms du XX^e siècle*, 2 octobre 2014, Sotheby's / Binoche et Giquello, lot 164, p. 197.
- ³⁶ Le florilège poétique *Les Épaves du ciel* recueille quarante des cinquante textes composant l'édition originale de *Poèmes en prose*.
- ³⁷ *Ibid.*, p. 317.
- ³⁸ REVERDY Pierre, « Hôtels », *Poèmes en prose*, *op. cit.*, p. 23.
- ³⁹ REVERDY Pierre, « Hôtels », *Les Épaves du ciel*, Éditions de la Nouvelle Revue française, 1924, p. 25.
- ⁴⁰ REVERDY Pierre, « Après un trop long voyage... », *Poèmes en prose*, *op. cit.*, p. 69, et « Timidité », *Les Épaves du ciel*, *op. cit.*, p. 33.
- ⁴¹ JACOB Max, « Préface de 1916 », *O.*, p. 349.
- ⁴² « La Vie artistique », *op. cit.*, p. 123.
- ⁴³ Cf. REVERDY Pierre, « Voyages », *Poèmes en prose*, *op. cit.*, p. 75, et *O.*, p. 304.
- ⁴⁴ Voir REVERDY Pierre, « Hiver », *Poèmes en prose*, *op. cit.*, p. 17.
- ⁴⁵ Voir notamment REVERDY Pierre, « Plus épais, il avait voulu... » et « Crépuscule », *Poèmes en prose*, respectivement p. 21 et 95.
- ⁴⁶ Voir par exemple « Sur la crête du toit... », « L'intrus », « Une trop grande honte... », *ibid.*, respectivement p. 51, 53, 67, et *O.* p. 280 et 301.
- ⁴⁷ REVERDY Pierre, « Il a chassé la lune... », *Poèmes en prose*, *op. cit.*, p. 77, et « Chacun sa part », *Les Épaves de la mer*, *op. cit.*, p. 24.
- ⁴⁸ « Préface de 1916 », *O.*, p. 349.

- ⁴⁹ « La Vie artistique », *op. cit.*, p. 123.
- ⁵⁰ JACOB Max, *Conseils à un jeune poète* [1945], *O.*, p. 1700. Pour une analyse fouillée du « style du ventre », voir RODRIGUEZ Antonio, *Modernité et Paradoxe lyrique : Max Jacob, Francis Ponge, Jean-Michel Place*, coll. Surfaces, 2006, p. 60-61 et « “Le style du ventre” ou l’émotion approfondie », *CMJ*, n° 6, 2006, p. 43-56.
- ⁵¹ « La Vie artistique », *op. cit.*, p. 123.
- ⁵² « Préface de 1916 », *O.*, p. 349.
- ⁵³ *O.*, p. 273 et 300.
- ⁵⁴ REVERDY Pierre, « À la petite fenêtre... » et « La fumée vient-elle... », *Poèmes en prose*, *op. cit.*, p. 13 et 15.
- ⁵⁵ *O.*, p. 301.
- ⁵⁶ *O.*, p. 307.
- ⁵⁷ Selon Étienne-Alain Hubert (*OC II*, p. 1280).
- ⁵⁸ Comparer REVERDY Pierre, « Perte », *Poèmes en prose*, *op. cit.*, p. 31, et « Traits et figures », *Les Épaves du ciel*, *op. cit.*, p. 20.
- ⁵⁹ Voir la notice d’Étienne-Alain Hubert dans *OC I*, p. 1296.
- ⁶⁰ JACOB Max, « Le Kamichi », repris dans *Le Laboratoire central* [1921], *O.*, p. 589.
- ⁶¹ *OC I*, p. 367.
- ⁶² VERLAINE Paul, « Bon chevalier masqué... », *Sagesse* [1880], repris dans *Œuvres complètes*, édition de Y.-G. Le Dantec et Jacques Borel, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, rééd. 1989, p. 240.
- ⁶³ Voir *O.*, p. 210.
- ⁶⁴ *OC I*, p. 367.
- ⁶⁵ *Ibid.*, p. 448-452.
- ⁶⁶ *Ibid.*, p. 428-429.
- ⁶⁷ *O.*, p. 206-208.
- ⁶⁸ *OC I*, p. 372.
- ⁶⁹ *Ibid.*, p. 373.
- ⁷⁰ *Ibid.*, p. 377.
- ⁷¹ *Ibid.*, p. 451.
- ⁷² *Ibid.*, p. 378.
- ⁷³ *Ibid.*, p. 387-388.
- ⁷⁴ *Ibid.*, p. 449.
- ⁷⁵ *Ibid.*, p. 408.
- ⁷⁶ *Ibid.*, p. 408-410.
- ⁷⁷ *Ibid.*, p. 408.
- ⁷⁸ *Ibid.*, p. 409.
- ⁷⁹ *Ibid.*, p. 401-411.
- ⁸⁰ Extrait d’une lettre de Reverdy à Max Jacob, écrite vers 1926-1927, publiée par François Chapon dans *Le Monde*, daté du 24 novembre 1989.
- ⁸¹ JACOB Max, lettre inédite à René Guy Cadou datée du 24 avril 1941 (BM Nantes, ms CAD-B90).
- ⁸² *O.*, p. 242.