



La Redéfinition du Lyrisme Chez Pierre Reverdy*

Morteza BABAK MOIN** /Mahnaz ALAEI BOROUJENI***

Résumé— Contrairement au lyrisme traditionnel qui était l'épanchement des sentiments personnels, le nouveau lyrisme de Reverdy chante un moi sortant de soi qui entre en communication avec le monde qui l'altère. Au cours de ce travail, par le biais des pensées de Michel Collot sur l'alliance de la matière-émotion et ayant recours aux notions phénoménologiques husserliennes, on étudie comment la nouvelle conception de l'émotion poétique et la nouvelle intimité chez Reverdy donne une acception différente du lyrisme. On démontre également comment les particularités stylistiques et linguistiques de Reverdy ont donné naissance à une poésie qui peut être considérée comme alliance du corps, de l'esprit et du monde. Dans le recueil intitulé «*Les Ardoises du toit*», auquel on se réfère particulièrement, se manifestent la majorité des particularités poétiques de Reverdy. Par ailleurs, l'article a pour son objectif final de montrer comment les tournures comme les formes impersonnelles et le jeu des pronoms personnels dans la poésie de Reverdy lui permettent de créer paradoxalement une poésie lyrique. Et c'est ainsi que la poésie reverdienne n'est plus l'exaltation des sentiments du poète, mais, c'est l'union du moi, du monde et du mot que la phénoménologie appelle l'ouverture au monde du sujet.

Mots-clés— Reverdy, le lyrisme de la réalité, l'émotion poétique, la poésie impersonnelle

* Date de réception : 2021.12.14

Date d'approbation : 2022.04.14

** Maître de conférence, L'université Azad de Téhéran Markaz, (auteur responsable), E-mail: bajo_555@yahoo.com

*** Doctorante, L'université Azad d'Ispahan, E-mail: alaimahnaz@yahoo.fr



Redefining Lyricism by Reverdy*

Morteza BABAK MOIN **/Mahnaz ALAEI BOROUJENI***

Extended abstract— From the Middle Ages, lyric poetry was considered as a style for expressing the poet's personal feelings. Throughout history, the perception of lyricism has become undergone semantic changes; for example, for romantics, lyricism was the expression of the poet's inner feeling in relation to the world around him or her, or for Parnassians, the beauty of lyric poetry was important. In the 20th century, modern poetry emerged under the influence of phenomenology, in which the poetic subject was not a Cartesian subject trapped within himself, but the subject emerges from himself and connects with the world. And the result of this connection between "me" and the world, creates a new poetic emotion that is the basis of Reverdy's lyric.

Unlike traditional lyric poetry which expresses the poet's personal emotions, Reverdy's poetry expresses a "self" which goes beyond that and communicates with the world surrounding the poet. In this article, we aim to study the new concept of poetic feeling relying on Michel Collot's thoughts on "matter-feeling" concept through the help of Husserl's phenomenological notions. In the book "*Matter-Feeling*", Collot speaks of the poet's inner connection with the world in the come into the view of a pure emotion. He considers Reverdy's poetry to be based on this pure feeling. Collot examines the origin of the poetic emotion by Husserl's concept of the horizon in "*Modern Poetry and Horizon Structure*" and in "*Reverdy's Horizon*". With Husserl's concept of inner and outer horizon, he shows that every poet has its own horizon and the invisible part of its world creates a special and pure poetic emotion. With the help of thematic critic, we will show a new concept of poetic feeling in modern poetry, which is created by the connection between "me, the world and the word": "emotion is not a completely subjective phenomenon. Rather, the emotional response of the poet is in dealing with someone or something in the outside world." (Collot 9). So, in the new lyric, there is a strong connection between the inner feelings of the poet and the outside world that surrounds him. And according to the etymology of the word "emotion", it also represents an event of self - extrusion, not self - immersion.

The poet creates a special poetic feeling by coming out of him or herself and connecting with the outside world, which is no longer a romantic or realist feeling, but is the result of discovering ignored and unheard connections in real life. It is neither surreal or imaginary. Rather, only invisible aspects. It is in the real world that is discovered by the poet and transmitted to the reader. Reality in Reverdy's poetry is not a surreal approach but is the invisible aspects of the poet's world. This is called the "Lyricism of Reality". The poet does not sing common and general feeling, but shows its deepest and most mysterious inner feeling, and ordinary feelings are only the raw material for this poetic feeling. The poet takes the raw materials of its poetry from the senses of everyday life and changes them into poetic emotion. The modern poet does not put himself as the source of poetic feeling, but connects the

feeling to the world and through it to his or her reader. Therefore, the new lyric is the expression of very simple and everyday feeling that reach the most secret and secret feeling of the poet. This is the lyricism of reality. In the opinion of Reverdy, Sense is expressed only by coming out of oneself. The very deep states of the poet's soul can appear in poetry only due to the connection with the outside world. And this is the source of great artistic creations. This is the mission of modern poetry.

So in such a lyric, the lyrical subject of this poetry is no longer "me", the poet, but creates a global feeling with archetypal images. Unlike "me" in romantic poetry who is a poet's personal sense, "me" in Reverdy's poetry find a universal and general aspect, and the poet speaks the language of all. This impersonal "me" creates a universal lyric by creating non-temporality and creates a new emotional tone by generalizing the poet's feeling and the reader can feel it better. As a result, a special connection between the poet and the reader is formed. The reader can hide behind any of the characters in the poem and have an interpretation based on his inner sense of the poem. The new intimacy in Reverdy's poem originate from the fact that this poem is impersonal. Playing with pronouns, nominal and predicate structures gives a special impersonal space in his poem allow different interpretations of the reader. Not everything is expressed in this poem so that the reader can communicate with the world around him. The presence of "I" and "you", in Reverdy's poetry, it's unclear. It is not clear whether it is a woman or a man. No information is given about them, so the reader can easily communicate with it. Thus, the first person use in the poetry shows that the poetic sense does not originate from the poet's personal feeling. By composing a universal and impersonal poem, the poet connects the reader with the poem and he or she can absorb the poet's feeling.

In this regard, we will study how a new conception of poetry sense and the inner spirit of poetry (intimacy), will result in a different sense of lyricism in Reverdy's poetry. We will also show how the specific stylistic and linguistic features employed by this great poet of the 20th century, create a poem in which the poet's soul and body are linked to his world. In the poetry collection called "*Les Ardoises du toit*", which we refer to in particular, most of the poetic features of Reverdy are evident. And finally, our goal in this article will be to show how non-personal forms and playing with personal pronouns allow the poet to create lyric poetry in a paradoxical way. Therefore, Reverdy's poem does not exclusively express the poet's self and according to Collot, it is the integration of "me", the world and the word and this is the openness to the world.

As the end, in this article, we have shown that Reverdy's lyricism is formed under the influence of Husserl's concept of "attention", according to which the subject of a poem emerges from itself and connects with the world and creates a poetic and pure feeling. The outside world is as important as the inner world of the poet in creating a poetic feeling or poetic emotion. Therefore, the "lyricism of reality" is related to the world inside and outside the poet, and the poet composes such a universal lyricism. With the help of nominal structures and impersonal grammatical forms, Reverdy gives a general aspect to his poetry. And this is how his poetry becomes the poetry of humanity.

Keywords— Impersonal poetry, lyricism of reality, poetic feeling, Phenomenological notions, Reverdy

SELECTED REFERENCES

- [1] Collot, M. *The matter emotion*, University Presses of France, Paris, 1997
- [2] Collot, M. *La Pensée - paysage*. Paris : Actes Sud, 2011
- [3] Collot, M. *Horizon de Reverdy*. Paris : Presses de l'École normale supérieure, 1981
- [4] Collot, M. *La poésie moderne et la structure d'horizon*, PUF ; Edition (octobre 13, 2005)
- [6] Golestani Dero. Z, Khatate . N. « La Reconstruction de l'Espace dans *Paysage Fer* de François Bon ». *Recherches en Langue et Littérature Françaises*, Vol. 14, N 25, Printemps & été 2020, pp. 51-6
- [7] Hitomi , U. « Transformation et signification de la notion du lyrisme : À propos des théories de l'art dans les années 1910-20 ». *Aesthetics*, n.22, 2018, pp. 29-39
- [8] Merleau-Ponty, M. *Phenomenology of perception*, Gallimard , coll," Tel ", Paris , 1945

[9] Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible* . Northwestern University Press; 1 st edition (January 1, 1968)

[10] Sahih. B, Afkhami Nia. M, Assadollahi. A. « Une Fenêtre sur La Poétique de Gaston Bachelard à travers des Vers Extraits des *Forces Éternelles* d'Anna de Noailles ». *Recherches en Langue et littérature Françaises*, Vol.14, N 26, Automne & hiver 2020-21, pp. 192-212



باز تعریف تغزل نزد رووردی*

مرتضی بابک معین** / مهناز اعلایی بروجنی***

چکیده — بر خلاف شعر غنایی سنتی که همواره تجلی پر شور احساسات شخصی بوده است، تغزل جدید رووردی بیان آوای خویشتن خویشی است که از خود به در می‌آید و با جهانی که او را فرا گرفته مرتبط می‌گردد، جهانی که او را تبدیل به دیگری می‌کند. ما در این مقاله برانیم تا با تکیه بر افکار میشل کولو مبنی بر اتحاد ماده-احساس و با توسل به مفاهیم پدیدار شناسی هوسرل به بررسی این موضوع بپردازیم که چگونه برداشت جدید از حس شاعرانه و انگیزه و روح درونی شعر به مفهومی متفاوت از تغزل نزد رووردی می‌انجامد. همچنین نشان خواهیم داد که چگونه ویژگیهای سبک شناختی و زبان شناختی خاص شعر این شاعر بزرگ قرن ۲۰، شعری خلق میکند که در آن روح و بدن شاعر با دنیای او پیوند می‌خورد. در دیوان شعر این شاعر به نام «تخته های سقف»، که بویژه ما در این تحقیق به آن ارجاع می‌دهیم، اکثر ویژگی های شعری او مشاهده می‌شود. و در نهایت هدف ما در این مقاله این خواهد بود که نشان دهیم چگونه فرمهای غیرشخصی و بازی با ضمائر شخصی به شاعر این امکان را داده تا به گونه‌ای متناقض شعر غنایی بی‌آفریند. و اینگونه شعر رووردی دیگر بیان تنها من شاعر نیست بلکه به گفته کولو پیوند من، دنیا و کلمه است. و این همان گشودگی به جهان پدیدار شناسی است.

کلمات کلیدی — رووردی، تغزل واقعیت، حس شاعرانه، شعر غیر شخصی.

I. INTRODUCTION

Depuis le Moyen Âge et la Renaissance, le lyrisme est considéré comme un genre par lequel le poète exprime ses sentiments les plus personnels, les plus intimes. Charles Bateau aussi, en 1755, dans ses *Principes de littérature* définit le lyrisme comme «des poésies qui expriment les sentiments intimes du poète» (Bateau 85). Au cours des siècles, il trouve des espaces bien variés: chez les classiques, c'était une poésie dévalorisée. Boileau écrit dans son *Art Poétique* que «leurs transports les plus doux ne sont que phrases vaines» (Boileau 25); chez les romantiques, c'est l'exaltation des sentiments et des sensations par rapport au monde extérieur du poète; chez les Parnassiens, c'est la beauté de la forme qui importe le plus. En fin de compte, au XX^e siècle, la poésie moderne s'épanouit, à l'opposé de cette poésie close sur le texte. Elle apparaît d'une réévaluation moderne du lyrisme influencé par la phénoménologie. Contrairement au sujet cartésien enfermé en lui-même, celui du nouveau lyrisme ne réside plus en lui-même, mais, en sortant de soi, il entre en communication avec le monde qui l'altère. C'est ainsi qu'une nouvelle signification de l'émotion se provoque, qu'un nouveau langage se crée. «L'émotion n'est pas un phénomène purement subjectif. Elle est la réponse affective d'un sujet à la rencontre d'un être ou d'une chose du monde extérieur» (Collot 9). Dans le nouveau lyrisme, il y a donc une union étroite entre la matière et l'émotion, autrement dit, entre les sentiments intérieurs du poète et le monde extérieur qui l'entoure. Au contraire de l'acception traditionnelle du lyrisme dans laquelle ces deux notions s'opposent, la poésie moderne, en réhabilitant la matière, dénonce le spiritualisme et le subjectivisme qui caractérisent le lyrisme traditionnel.

Dans cet article, nous aborderont la question de l'émotion poétique qui n'est plus séparée ni de la matière ni du monde. Nous aussi, nous partageons la même idée avec Michel Collot, pour qui, selon l'étymologie de l'émotion, cette dernière exprime un mouvement de sortie hors de soi, bien plus qu'un état intérieur du sujet. Nous allons savoir quelle est la nouvelle conception de l'émotion poétique en poésie moderne. Et autour de cette question, nous verrons comment le nouveau lyrisme de Reverdy se produit par l'union «du moi, du monde et du mot». Notre hypothèse est que la question de l'«être-au-monde» qui se pose au sein de la phénoménologie offre à la poésie un nouveau sens du «Je» lyrique qui n'est plus le «Je» du poète exalté par les sentiments intérieurs mais le moi profond de celui-ci qui, à la rencontre du monde, s'incarne au mot et communique ainsi avec le lecteur. Et c'est alors que nous assistons à une nouvelle intimité chez Reverdy en une poésie impersonnelle faite de divers choix stylistiques du poète en vue d'atteindre à l'universel. Notre étude est basée sur la pensée de Michel Collot, critique d'inspiration thématique, et plus particulièrement sur sa théorie de «la matière-émotion» grâce à laquelle on essaye d'étudier le lyrisme de la réalité de Reverdy (1889-1960). Et à la suite, nous présenterons aussi le nouveau statut du sujet lyrique et du réel, illustrés dans la poésie reverdienne, en précisant les particularités stylistiques et linguistiques auxquelles notre poète recourt pour donner naissance à son jeu impersonnel.

II. Regard Historique Sur Le Lyrisme

En France, c'est vers le milieu du XII^e siècle, c'est-à-dire au Moyen-Âge, que le lyrisme apparaît en mêlant alors la musique, la danse et la poésie. Le lyrisme de cette époque avait pour le thème principal l'amour courtois. Au XV^e siècle, l'expression plus personnelle des sentiments sur une note mélancolique s'y ajoute. Au début de la Renaissance, l'expression lyrique a trouvé un nouvel espace formel chez les poètes de la Pléiade. Ils chantaient, dans leurs poèmes la fuite du temps, la nostalgie et les regrets. Mais à l'époque classique, on assiste à une dévalorisation du lyrisme; le lyrisme est devenu un genre méprisé chez les classiques qui valorisaient la figure de l'honnête homme. On assiste donc à cette époque-là à un reflux du lyrisme. C'est au milieu du XVIII^e siècle qu'un renouveau du lyrisme apparaît. Le lyrisme s'y épanouit dans la prose sentimentale du préromantisme et dans la poésie du romantisme par la subjectivité solitaire empruntée à ces deux mouvements célèbres. Avec cette nouvelle

poésie, l'expression personnelle se mêle avec la médiation morale et philosophique. En chantant le propre moi, le poète romantique prend en charge la nature et l'humanité. Le triomphe du lyrisme avec le romantisme se résume dans la critique de Brunetière: «Avec le romantisme, c'est le lyrisme qui pénètre la littérature entière [...] mais avec le lyrisme [...] c'est aussi l'individualisme[...]» (Brunetière 154). Cette conception romantique de la littérature comme expression lyrique personnelle gagne évidemment la poésie de cette époque. Mais à la suite de l'échec de la révolution de 1848¹, on assiste à un âge nouveau dans l'histoire du lyrisme français. À partir du milieu du XXe siècle, les valeurs d'expression remplacent les valeurs de création. Gautier et Baudelaire, par exemple, donnent la priorité à la beauté de la forme et à ses effets. «Les Parnassiens réagissent contre les excès du romantisme en prônant l'art pour l'art. [...] Verlaine dilue dans les brumes de l'impersonnel les contours du moi. [...] Rimbaud rejette la poésie subjective (avec son « Je est un autre »). [...] Mallarmé prône la disparition élocutoire du poète dans la poésie lyrique» (Mauloix 145). L'écriture de cette époque comme forme du vide, du manque et de l'absence de sens, est alors à la recherche de l'impersonnalité. Mallarmé manifeste la mort de l'auteur en disant «admis le volume ne comporter aucune signature» (Mallarmé 378). Et encore, on assiste à cette disparition de l'auteur chez Valéry qui écrit: «toute œuvre est l'œuvre de bien d'autres choses qu'un auteur» (Valéry 629). A la suite de toutes ces évolutions, c'est au XX siècle qu'on assiste à une réévaluation moderne du lyrisme qui n'est plus l'épanchement personnel des sentiments mais la corrélation entre le sujet et le monde. Sous l'influence de la phénoménologie, la poésie moderne s'épanouit avec un sujet lyrique ouvert au monde, à l'autre et au langage. Michel Collot rappelle que «toute poésie, rappelle Michel Collot, engage un sujet — individuel ou collectif, anonyme ou identifiable —, un monde — qu'elle " reflète " et qu'elle recrée, représente et imagine — et une langue — dont elle hérite et qu'elle transforme » (Collot 836).

III. L'Émotion Poétique Ou L'Ouverture Du Sujet Au Monde

Reverdy est un poète moderne qui lie étroitement la poésie à l'émotion. Dans son essai «*Cette émotion appelée poésie*» (1974), il a bien essayé de différencier l'émotion éprouvée au cours de la vie de l'émotion poétique. Pour Reverdy, la poésie n'a pas pour but l'expression des sentiments personnels du poète, mais, elle vise à les transformer en une émotion purement poétique. «Si l'œuvre produit alors une émotion, c'est une émotion purement artistique et non pas du même ordre que celle qui nous agit si un accident violent survient dans la rue sous nos yeux» (Reverdy 41). Notre poète rejette à la fois le romantisme basé sur l'analyse et l'expression des sentiments et les pensées personnels et aussi il se démarque du naturalisme qui donne la première place aux effets pathétiques de la vie sociale. Aux yeux de Reverdy, le but de l'artiste moderne est de créer une émotion particulière que la nature ou autrement dit les choses de la nature ne peuvent pas provoquer en l'homme. Les émotions que chacun éprouve dans la vie sont la matière première que le poète doit transformer afin de produire une nouvelle émotion. [T]oute émotion, pour être exprimée, doit être transformée» (Reverdy 123) Selon lui, le poète n'exprime pas «sa personne brute et commune», mais il exprime son émotion la plus secrète et la plus inconnue du poète : le poète exprime «ce qu'il pressent de plus rare, de plus extraordinaire dans ses facultés, ce secret, cet intime, ce singulier, cet inconnu qu'il porte en soi» (Reverdy 29). Reverdy affirme que c'est «cette émotion inconnue qui fait trembler la lèvre» (Reverdy 30): Pour Reverdy, la transformation des matériaux affectifs fournis par la vie ordinaire était si importante qu'il a donné à un des poèmes de son recueil *Ferrailles* (1848) le titre «Le cœur tournant». Pour formuler cette intime altérité, le poète doit échapper aux sentiments communs et il doit inventer une nouvelle parole pour produire une émotion neuve. Il lui faut une forme nouvelle de la langue qui n'exprime plus le moi du poète mais il découvre la plus grande intimité du poète. «Notre plus grande intimité nous ne pouvons l'exprimer qu'avec des matériaux qui nous sont extérieurs et étrangers» (Reverdy 54). Cette affirmation nous révèle la

¹ La révolution française de 1848, dénommée «révolution de Février », est la troisième révolution après la Révolution française de 1789 et celle de 1848. Cette révolution se déroule à Paris du 22 au 25 février et sera suivie des Journées de Juin réprimées dans le sang (5700 morts).

problématique la plus axiale de la poésie du poète qui n'est que le lyrisme en tant qu'ouverture du sujet au monde. L'émotion poétique reverdienne se produit par la rencontre des mouvements extérieurs avec des mouvements de l'âme. «Le poète est un plongeur qui va chercher dans la profondeur de sa conscience» (Reverdy 204). C'est ainsi que l'on voit chez Reverdy la relation du monde et du poète. «Le poète trouve son âme dans les rapports qui la relient au monde sensible et extérieur» (Reverdy 593). La poésie est donc la relation de l'être profond du poète avec le monde, avec tout ce qui lui est étranger. C'est pourquoi on ne peut pas considérer l'émotion poétique comme un état purement intérieur. L'émotion reverdienne s'exprime seulement à condition de s'extérioriser. Dans l'intimité du sujet, il existe des états d'âmes enfouis profondément. Ils ne se révèlent qu'en se projetant au dehors. Le poète qui est bondé des mouvements intérieurs, se projette vers l'extérieur et il est porté par l'émotion à la rencontre du monde et de l'autre. Platon aussi, dans le même sens, pense que le poète devient capable de créer à condition qu'il sorte de soi (Ion, 553)². L'émotion de tel sujet n'enferme pas le poète dans la subjectivité, mais sera l'origine des grandes créations artistiques en l'ouvrant au monde. Le sujet peut ainsi atteindre une vraie conscience de lui-même. Sa conscience ne résulte plus d'une pure intériorité mais par son ouverture au monde, à l'autre et au langage, il devient capable de saisir la vérité la plus intime. On assiste ainsi à une réévaluation moderne du sujet pour lequel le lyrisme est celui de la grande réalité.

IV. Le Lyrisme De La Réalité

Le lyrisme reverdien, s'opposant au modèle romantique du lyrisme qui était la confidence personnelle et le rejet du réalisme du Naturalisme qui réduit à la reproduction des choses de la vie, s'accompagne d'un sens aigu du réel: «Ce qu'il faut faire, qui est très simple mais extrêmement difficile, c'est fixer le lyrisme de la réalité (...) L'art est l'ensemble des moyens propres à fixer le lyrisme mouvant et émouvant de la réalité.» (Reverdy 15) Pour lui, le lyrisme est bien lié à l'émotion qui vient autant de l'extérieur que de l'intérieur: «c'est l'étincelle jaillie au choc d'une sensibilité solide au contact de la réalité.» (Reverdy 35) Reverdy était à la recherche des rapports inaperçus au sein de la réalité quotidienne. Cela se manifeste dans sa définition de l'image poétique qui peut naître du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Il ne s'intéresse pas à la sur-réalité, ni à l'expression subjective des sentiments mais à un art qui est, pour lui, la reproduction d'un effet émotionnel inédit: «Nous voulons, avec la connaissance de tous les sentiments, comme éléments, créer une émotion neuve et purement poétique» (Reverdy 41). En rapprochant des rapports invisibles des réalités éloignées, Reverdy crée une réalité poétique et dans le même sens, il associe la «réalité poétique» et la «puissance émotive» dans son essai «Cette émotion appelée poésie » (Reverdy 73). Plus les réalités sont éloignées, plus l'émotion sera forte. Le poète renonce à se poser comme la source unique de l'émotion ; il l'a associée à l'univers et il la communique à ses lecteurs. C'est ainsi qu'on assiste à un lyrisme qui «dépassé de l'anecdote, qui va vers l'inconnu et participe naturellement du mystère» (Reverdy 230). Par le langage poétique qui n'est plus une simple comparaison, le poète révèle le plus caché et le plus secret du sentiment banal: «ce sera la façon de dire une chose très simple et très commune qui va la porter au plus secret, au plus caché» (Péret 230). Le lyrisme de la réalité de Reverdy, selon Michel Collot, participe d'une redéfinition moderne du sujet et du réel, conçus en terme d'altérité et de relation, non en terme d'identité et de substance. (Collot 165) Les études menées par Michel Collot sur le paysage montrent «l'extraordinaire potentiel symbolique dont est porteuse la relation de l'homme avec son environnement» (Collot 9). C'est ainsi «qu'il n'y a plus de description du paysage pour lui-même, mais l'espace est pour évoquer les aventures du monde intérieur. L'appel de l'environnement et du paysage est lié au moi des poètes» (Najjarzadegan, Javari 135) Cet observateur qui reconstruit le paysage par son propre style et sa propre sensibilité y cherche son soi et son être au monde. «Exigeant ainsi une interaction complexe du sujet et du monde, le paysage se caractérise par une interaction entre le monde sensible et notre sensibilité. De

² Ion ; le dialogue de Platon qui traite de la poésie et du sens critique

là vient une ouverture à l'autre et à l'univers» (Golestani Dero, Khattate 56). Le lyrisme n'est donc pas l'expression du moi identique du poète, mais c'est l'expression d'une intime étrangeté; ce que Reverdy considère comme le plus inconnu en poète, c'est «la part de la personnalité la plus mystérieuse à nous-même, et que nous n'aurions jamais connue si nous n'avions pas accompli cet acte sublime ou dérisoire d'écrire» (Reverdy 52) C'est ainsi que le sujet reverdien tend vers un autre et cet Autre peut être aussi le monde; «le lyrisme est une explosion indispensable de l'être dilaté par l'émotion vers l'extérieur» (Reverdy 231). Le lyrisme devient un moyen pour que le poète puisse se révéler à lui-même: «Le poète cherche le trait d'union de son être profond avec ce qui lui est étranger mais sympathique dans l'univers» (Reverdy 167). Alors, le lyrisme devient l'échange entre l'intérieur et l'extérieur du poète, entre le moi profond du poète et le monde.

V. La Matière Du Monde Et La Matière Des Mots

La tradition poétique, à la recherche du sens, mettait la matière au service de l'expression. Les matériaux jouaient toujours un rôle instrumental au service de la signification. Autrement dit, la valeur de la matière de l'expression est réduite à sa fonction purement instrumentale. Hegel affirme que «la supériorité de la poésie lyrique tenait précisément à son affranchissement de toute la matérialité qui, dans les autres arts, entrave l'expression d'une pure intériorité» (Hegel 13). Alors, le lyrisme et le matérialisme peuvent être considérés comme deux notions opposées dans la conception traditionnelle de la poésie lyrique. Chez les symbolistes aussi, on voit ce rejet de la matière au profit du culte de l'idée. Mais au XXe siècle, on assiste aux mouvements qui commençaient à revaloriser la matière ; la pensée de Bachelard a axiologisé positivement la matière par l'idée de l'imagination matérielle, aussi bien que la notion du style chez Proust. Selon l'imagination matérielle de Bachelard, les images de la matière existent avant l'observation. « Une matière doit donner son propre principe à une rêverie pour qu'elle persiste et produisent une œuvre. » (Sahih et coll. 198) On voit, à cette époque, Rimbaud qui annonçait dans la lettre écrite à Paul Demney «un avenir matérialiste» pour la poésie, ou Valéry qui a bien refusé l'opposition de l'esprit et la matière existant dans la poésie traditionnelle. Il affirme que «l'esprit est inséparable de la matière et réciproquement» (Valéry 562) Pour lui, il existe une alliance entre l'esprit et la matière et il parle de la conscience humaine comme l'union du corps, de l'esprit et du monde, résumé dans la triade CEM. «[L]'esprit est un moment de la réponse du corps au monde» (Valéry 153). Ainsi, la poésie moderne commence-t-elle à réhabiliter la matière des choses et des mots face à la signification. Or, elle essaie de s'affranchir des antinomies qui existaient toujours en littérature : depuis Platon, l'intelligible face au sensible, depuis Aristote, la forme face à la substance ou depuis Descartes, la chose pensante face à la chose étendue. Originellement, c'était René Char qui a insisté sur l'alliance de la matière et l'émotion: «Audace d'être un instant soi-même la forme accomplie du poème. Bien-être d'avoir entrevu scintiller la matière-émotion instantanément reine» (Char 62). On voit les limites qui séparaient traditionnellement l'objectif du subjectif, l'intérieur de l'extérieur, la matière de l'émotion, tendent à s'estomper. C'est ainsi qu'à partir de la réconciliation de ces notions apparemment opposées se crée une redéfinition moderne du lyrisme. Ce lyrisme ne vient plus de l'émotion qui est l'état intérieur d'une conscience mais, d'après Char, «le sentiment [...] est enfant de la matière; il est son regard admirablement nuancés» (Char 360). Michel Collot décrit bien ce rapport de la matière-émotion:

«Dresser l'objet contre le sujet, le corps contre l'esprit, la lettre contre la signification, c'est manquer l'essentiel. La poésie moderne nous invite à nous affranchir de ces dichotomie pour tenter de comprendre comment le sujet lyrique se constitue dans un rapport à l'objet, qui passe par le corps et par les sens, mais qui fait sens et nous émeut à travers la matière du monde et des mots» (Collot 33).

Cette ouverture du sujet au monde, ce sujet qui n'est pas identique à soi-même et qui est hors de soi, trouve sa justification dans la phénoménologie. En effet, le sujet sort de soi et entre en relation avec le monde et le mot au lieu de résider en lui-même.

VI. Le Sujet Lyrique, Un Sujet Hors De Soi

Au début du XXe siècle, il y avait plusieurs courants qui voulaient rapprocher la poésie de la vie moderne, les courants contre le naturalisme qui tendent à imiter la nature ou contre le romantisme basé essentiellement sur son lyrisme personnel ou contre le symbolisme avec son mysticisme. Mais à cause de la guerre, ces nouveaux courants n'arrivent pas à leur idéal et on rencontre des poètes qui essaient de fuir ou modifier la réalité. C'est ainsi qu'après la seconde guerre mondiale un nouveau réalisme poétique apparaît en plusieurs orientations: l'École de Rochefort s'est tourné vers le quotidien, les poètes métaphysiciens vers le réel absolu et d'autres poètes vers l'engagement social (Collot 38). Dans les années 60, on assistait à la linguistique qui se recentrait sur les problèmes du langage. Cette approche est basée sur l'idée de Saussure qui considère la langue «comme forme et non comme substance»: «la linguistique a pour unique et véritable objet la langue envisagée en elle-même et pour elle-même». (Saussure 317) Et la poésie s'éloigne donc du réel. Mais en passant du système clos de la langue, un nouveau rapport du langage à l'existence se fait jour. Dans le même sens, Heidegger affirme que le langage est la «maison de l'être». (Heidegger 85) Il insiste sur l'essence du langage et détermine originellement l'ouverture du monde. Depuis des années 80, un nouveau lyrisme apparaît contre la clôture du texte et correspond à un retour au réel. Ce nouveau lyrisme refuse le lyrisme romantique comme l'exaltation du sentiment personnel et il rejette aussi le lyrisme du naturalisme comme l'imitation de la réalité extérieure; mais il est «une explosion de l'être dilaté par l'émotion vers l'extérieur» (Reverdy 34). Reverdy affirme que ce lyrisme résulte du «choc d'une sensibilité solide au contact de la réalité» (Reverdy 15). Tout ce changement de perspective trouve, semble-t-il, racine dans la définition de la conscience par la phénoménologie: la conscience n'a pas une pure intériorité, elle se saisit seulement à travers sa relation au monde. La subjectivité humaine est ainsi redéfinie par la nouvelle acception de la conscience; elle n'est plus comme substance autonome mais comme une relation. Contrairement à celui des romantiques, le sujet lyrique ne réside plus en lui-même; Cette affirmation se conforme bien à l'étymologie du mot «émotion» qui exprime un mouvement de sortie hors de soi, mouvement qui empêche le sujet de s'enfermer en soi – même sans s'ouvrir au dehors, c'est-à-dire au monde : «L'émotion n'est pas l'état intérieur d'une belle âme; elle ne prend corps qu'à travers la substance des choses et des mots» (Collot 9) A vrai dire, au contraire de la connaissance scientifique qui est basée sur l'observation objective, dans la pensée phénoménologique, l'expérience sensible est approximativement une connaissance au monde et de soi-même; c'est pour cela que pour Collot «...notre rapport sensible au monde n'est pas celui d'un sujet posé en face d'un objet [le monde], mais celui d'une rencontre et d'une interaction permanente entre le dedans et le dehors, le moi et l'autre» (Collot 28) Merleau-Ponty va plus loin sur le sujet. Pour lui, la distance entre la conscience et le monde s'estompe: «...ce monde qui n'est pas moi, j'y tiens aussi étroitement qu'à moi – même, il n'est en un sens que le prolongement de mon corps. Je suis fondé à dire que je suis le monde» (Merleau – Ponty 83). Alors la phénoménologie qui réfute toute distance entre l'objectivité et la subjectivité, définit la conscience humaine comme «être au monde». Pour ce phénoménologue français, qui oppose au cogito cartésien, (selon lequel la conscience se sépare du monde pour mieux se refléter sur lui-même), le cogito pré-réflexif, la conscience ne se sépare pas du milieu: «je suis un champs, je suis l'expérience» (Merleau – Ponty 465)

Les prémices de toutes ces pensées se trouvent dans la notion husserlienne d'«intentionnalité» selon laquelle «toute conscience est conscience de quelque chose» (Husserl 28). Selon Husserl, il y a une corrélation entre le sujet et le monde. L'aspect le plus important de la conscience vient de ce fait qu'elle vise un contenu étranger à elle – même. En d'autres termes, toute conscience de soi n'est en quelque sorte qu'une conscience de ce qui n'est pas moi. En effet, c'est ce qu'on appelle «l'expérience»: toute expérience est à la fois une conscience de Moi, et naturellement une conscience de non-Moi (le monde). Collot résume ainsi la conception de l'existence selon la phénoménologie: «l'ek-sistant n'est ni sujet ni

objet, mais projet ou trajet...Le monde n'existe que pour une conscience qui ne saisit elle-même qu'en se projetant vers lui» (Collot 33). Le mot «trajet», en tant qu'une métaphore spatiale fait allusion à l'intentionnalité phénoménologique. En effet, selon le cogito pré-réflexif de la phénoménologie nous avons affaire à la projection du sujet dans le monde comme la condition de son existence. «L'être au monde» du sujet qui met en cause le sujet autonome et sans monde de Descartes, exige un mouvement par lequel le sujet quitte son identité close sur elle-même et s'ouvre au dehors, au monde et à l'autre: «L'espacement désignerait alors sa projection dans l'espace comme la condition même de son existence» (Collot 34) L'espace est une dimension essentielle de cette ouverture dont une des modalités n'est autre que la pensée. L'espacement du sujet met en cause la distinction cartésienne entre la chose pensante (le sujet transcendantal) et la chose étendue (le monde). À la différence du cogito cartésien, reposant sur la réflexion, le cogito perceptif et pré-réflexif suppose l'ouverture de la conscience au dehors: «la pensée n'est rien d'intérieur, elle n'existe pas hors du monde.(Merleau-Ponty 287) Donc, la pensée n'a pas pour siège l'intérieur du sujet; elle se crée dans la relation qui l'unit au monde extérieur :«nous ne sommes mis en état de penser [...] que parce que, d'abord, implicitement, le monde avec tous ses lointains nous fond, pour ainsi dire, dessus» (Chambon 320). La réflexion moderne sur le langage n'envisage plus celui-ci comme un simple reflet de la pensée, mais il se représente dans sa relation au monde. Il y avait, à cette époque, une orientation commune à plusieurs courants de pensée. Du côté de la phénoménologie, c'est particulièrement Merleau-Ponty et Heidegger qui donnent une portée purement ontologique au langage: «Beaucoup plus qu'un moyen, le langage est quelque chose comme un être» (Merleau-Ponty 54). Par la notion de chair, Merleau-Ponty explique le sujet sorti de soi qui entre en communication avec le monde; c'est le passage de la chair ontique ou physique à la chair ontologique. Il indique: «Mon corps est fait de la même chair que le monde, et de plus cette chair de mon corps est participée par le monde, il la reflète, il empiète sur elle et elle empiète sur lui, [...], ils sont dans un rapport de transgression et d'enjambement» (Merleau-Ponty 302). Ainsi, c'est par le corps que le sujet communique avec la chair du monde en lui ouvrant un horizon: «Le sujet peut s'exprimer à travers la chair sublime du langage, qui donne corps à sa pensée mais qui demeure un corps étranger» (Collot 30). À part des philosophes, les poètes aussi ont déjà eu l'intuition de ce lien vital, le lien entre le sujet et le monde : Valéry, en réaction contre le sujet cartésien, affirme dans *La Jeune Parque*: «je suis ce que je vois» (Valéry 55-88). En effet selon lui, l'être au monde du poète est lié à l'acte (voir) qui le met en relation avec le monde et le dehors. Wallace Stevens déclare dans son poème *Théorie* (1917) que «je suis ce qui m'entoure». A vrai dire, chez lui aussi s'estompe toute frontière entre le Moi du sujet et l'espace du monde. C'est ce qui oppose le cogito réflexif au cogito pré-réflexif phénoménologique. C'est ainsi qu'en poésie moderne, l'émotion est étroitement attachée au monde, à vrai dire, à la matière qui joue un rôle essentiel dans la signification, pas un rôle instrumental comme dans la poésie traditionnelle. La poésie moderne "n'est pas un espace clos n'ayant aucun lien avec la réalité, mais l'expression d'un point de vue particulier sur le monde. Il s'agit d'une réalité vécue, saisie par un sujet qui cherche à s'unir au monde, à l'habiter (Khattate 104). C'est pourquoi, on voit en poésie lyrique de Reverdy, un Je lyrique différent qui ne chante plus le moi du poète mais en ouvrant au monde et en sortant de soi, il devient Autre.

VII. Le Je Lyrique Et À La Fois Impersonnel Chez Reverdy

L'une des questions les plus importantes posées sur la poésie lyrique est celle du statut exact du sujet lyrique et la valeur du Je dans la poésie moderne. Au cœur des évolutions de la poésie, Reverdy apparaît avec une nouvelle théorie artistique et poétique. Pour lui il n'existe aucune identification entre le Je présent dans ses vers et le poète. Sa poésie est ainsi une simple voix sans subjectivité et une nouvelle façon d'écrire l'intimité au XXe siècle. Les sentiments personnels sont, pour le lyrisme de Reverdy le prétexte de l'expansion de ceux-ci : «ils (les sentiments) importent moins que le mouvement escaladant auquel ils donnent lieu, qui les sacralise, et qui fait en quelque manière de l'intime un modèle de l'infini.»

(Maulpoix 71) Contrairement au Je lyrique romantique, identifiable au poète, et aussi au Je entièrement fictif, il y a un Je qui possède un statut intermédiaire: un Je lyrique marqué par l'impersonnalité. Ce Je qui typifie l'individu, élève «le singulier à la puissance du général (le poète), ou de l'universel (l'homme). Le poète parle de sa propre expérience d'artiste mais il tend à parler au nom de tous les artistes. Le Je lyrique comme autoallégorisation d'un sujet empirique de faits biographiques réels pour les élever à une dimension mystique.» (Combe 58) Ce Je peut prendre ainsi la valeur de Nous, voire de Il. Ce moi a pour principale conséquence l'abolition des frontières entre le passé et le présent. Combe affirme que cette intemporalité accompagne un processus de généralisation, d'universalisation qui marque la destinée de l'humanité toute entière (Combe 58). On assiste ainsi à un lyrisme général, à un Je lyrique d'une valeur universelle. En universalisant les sentiments, le poète crée une nouvelle tonalité affective, et le lecteur pourra mieux l'éprouver. Michel Collot analyse une de ces scènes archétypales de la poésie reverdienne, dans la partie «Le Père» d'*Horizon de Reverdy* (1981 13-43). La disparition du soleil, répétition quotidienne de celle du « Père », est le modèle de toutes les mortes reverdiennes:

«Tout ce qu'on voit
 Tout ce qu'on croît
 C'est ce qui part
 Là ou ailleurs sans qu'on le sache
 Avec la peur d'aller trop près
 Du ravin noir où tout s'efface» (Reverdy 190)

Collot retrace la relation père-fils par l'image de l'astre solaire. Dans le poème «Et là», «le soleil-père disparaîtrait à l'horizon, le je, son fils, veut le suivre et hésite à le faire» (Brogly 7):

[...]
 Maintenant la tête a tout pris
 Mais je ne t'ai pas encore compris
 Je marche sur tes pas sans savoir qui je suis
 [...]
 Et pour revivre d'anciens jours
 Une âme détachée s'amuse
 Et traîne encore un corps qui s'use

Le père absent et l'agonie sont des thèmes considérés comme universels et le lecteur peut rechercher ces sentiments dans sa propre histoire intime. Reverdy ignore le Je et met ainsi le lecteur et le poète en communication. L'individu est laissé de côté en vue de se concentrer sur l'émotion qui est radicalement humaine en chacun. La poésie reverdienne est dénudée de ce qui relève de l'individu pour que le poète puisse se concentrer sur son émotion brute; le poème «Secret» du recueil «*Les Ardoises du toit*» (1918) est un poème dépourvu du pronom personnel. Il y existe seulement un «on»; le sujet impersonnel crée ici un lyrisme qui met à jour ce qu'il y a de plus caché et de plus secret chez le poète. La poésie ne touche plus le lecteur à travers les anecdotes, ni à travers son empathie par l'identification, mais elle cherche une nouvelle émotion pour créer un nouveau lyrisme: «le lyrisme, pour lui [Reverdy], n'est pas une posture artificielle, il dépasse de l'anecdote pour créer un nouveau lyrisme» (Collot 211). Par les différents choix stylistiques, linguistiques et lexicaux, Reverdy crée cette poésie loin de subjectivité. La disparition du Je, l'emploi de pronom On, la nominalisation, les blancs et les trous dans les poèmes, le jeu de Je et Tu, que nous allons étudier plus tard, ce sont des moyens que Reverdy emploie pour créer une poésie tout à fait impersonnelle.

VIII. Les Diverses Personnes En Poésie Reverdyenne

Dans la poésie reverdienne, on assiste aux différentes modalités du pronom personnel de la deuxième personne. Il existe, chez lui, une situation variable de Tu. Maulpoix, dans son ouvrage *Énonciation et*

Élévation (2006), en considérant la poésie lyrique comme l'énonciation du Je note ce qui oriente ce sujet, c'est-à-dire le Tu. Il classe le Tu en trois modalités : le Tu de l'apostrophe, quand on s'adresse à Dieu ou à une abstraction, le Tu adressé à l'être aimé et le troisième Tu, qui s'adresse à autrui (Maulpoix 31). Il affirme que, après l'époque romantique, il y avait deux autres modalités du Tu: le premier, c'est un Tu qui adresse à une partie de soi-même, ce Tu montre un sujet divisé de lui-même ou même un Tu qui signale son étrangeté à soi-même. Le deuxième, c'est un Tu adressé à soi-même. Ce Tu possède «une fonction auto-réflexive» (Hitomi 32). Tous ces divers rôles du Tu analysés par Maulpoix se trouvent dans la poésie de Reverdy et la compréhension de ses poèmes exige l'analyse bien détaillée de ces différentes fonctions assumées par le Tu. Par exemple, dans « Ce Souvenir » on voit un 'je' qui est à la recherche du tu:

«Je t'ai vu/je t'ai vu au fond devant le mur/[...]/Comment t'aurais-je reconnu/(...)» (Reverdy 27-28).

Ce 'tu' est considéré comme «l'être aimé ou peut-être comme une partie de soi-même» (Hitomi 32).

Ou on voit parfois, un 'tu' qui adresse à une partie de soi-même. Ce n'est ni le tu ni le vous. Il est considéré, dans «La Réalité immobile» comme une partie étrange de l'intérieur du sujet:

«Maintenant quelle voix m'appelle/Quelle douce voix appelle derrière le mur de droite/(...)/Pendant qu'on m'appelle/De tous les champs par tous les chemins/Les gens arrivent» (Reverdy 86-87).

Alors, la poésie lyrique reverdienne ne chante plus le moi personnel, mais c'est la présence de diverses personnes. Sa poésie devient la voix d'un autre. La présence du Je et du Tu manifeste un inconnu qui n'est pas identifié. On n'a aucune information sur l'identité de la personne qui se cache derrière le Je. C'est un Je privé de qualité, un homme ou une femme, c'est donc le lecteur qui choisit de passer derrière le Je ou le Tu. Le poème «Et là» représente bien cette absence de détail:

«Quelqu'un parle et je suis debout
Je vais partir là-bas à l'autre bout
Les arbres pleurent
Parce qu'au loin d'autres choses meurent
[...]
Maintenant la tête a tout pris
Mais je ne t'ai pas compris
Je marche sur tes pas sans savoir qui je suis
[...]]» (Reverdy 229)

Il y existe une vague de référence à plusieurs niveaux: spatial, temporel et personnel. Les lieux comme «là-bas», «au-delà», «autre bout»,... ne sont pas identifiés dans le poème. Au niveau temporel, les verbes au présent qui peuvent avoir valeur générale s'exposent à un futur «je vais partir» sans être détaillé et à deux passé composé qui n'ont pas valeur du passé mais visent à expliquer la situation actuelle. Au niveau personnel, les pronoms Je et Tu se manifestent sans aucun détail. Le poème ne permet pas de les identifier ou de leur prêter une forme de subjectivité (caractère, sentiment,...). Et cela montre qu'une grande part de l'interprétation du poème est laissée au lecteur. On a un profil vide du poète et c'est au lecteur de le dessiner d'après son interprétation. L'emploi du pronom «on» ou «quelqu'un» dans la majorité des poèmes de Reverdy, renforce cette ambiguïté de référence ; dans le poème «Auberge », il existe plusieurs «on»:

[...]
On pourrait mourir

Ce que je tiens entre mes bras pourrait partir

[...]

On n'a rien vu

[...]

on n'a rien retenu

[...]

on n'a jamais lus

[...]» (Reverdy 170).

Ou dans le poème «Ronde Nocturne»:

«quelqu'un monte/[...] quelqu'un montait au ciel» (Reverdy 182).

Ce sont des exemples bien fréquents chez Reverdy qui offrent à sa poésie un trait impersonnel. Reverdy évite toujours de laisser voir son intimité, il met alors en scène un Je évidé de subjectivité. C'est «la stratégie de déplacement et de redéfinition de l'intimité du poète à celle du lecteur (Brogly 66).

IX. L'intimité Impersonnelle

On a constaté que la poésie reverdienne n'est pas l'expression personnelle du moi, mais c'est l'apparition de différentes personnes dans la poésie. Le sujet lyrique n'exprime plus le soi ; il écoute la voix d'autre. L'usage de la première personne chez Reverdy indique que la source de l'émotion est indépendante du Je. L'intimité avec le lecteur chez Reverdy se crée quand les ressorts habituels qui la construisent sont absents de ses vers. Brogly définit cette intimité qui ne procède ni de l'intimité du sujet énonciateur, ni des circonstances de ce sujet: en suggérant des scènes archétypales de la vie humaine, le poète touche le lecteur. Face à ces thèmes universels, le lecteur recherche dans son expérience intime de quoi alimenter la lecture. C'est ainsi qu'il comble les manques à l'aide d'éléments puisés en lui-même (Brogly, 68). Le lyrisme de Reverdy vient de l'esprit et il n'est plus contrôlé par la raison, car, le poète lui-même ne peut pas le saisir. Reverdy dit lui-même que «le lyrisme qui va vers l'inconnu, vers la profondeur, participe naturellement du mystère» (Reverdy 558) Le poète est à la recherche de la dernière part inconnue de l'esprit humain qui n'est pas dominé par la raison. Selon Rodriguez, le lyrisme n'a pas besoin de sujet énonciateur ; il est porté par la réalité décrite dans le poème et aussi par la manière de le dire: «le lyrisme naît de deux mots pour la première fois et avec justesse accouplée. Il jaillit d'une image inouïe, forte, inattendue, vraie, capable de placer une production nouvelle de l'esprit dans la réalité» (Rodriguez 558). Et c'est le lyrisme de la réalité qui est capable de créer ces images fortes et inédites; il n'y a aucun besoin de sujet identifiable à la première personne. Le lyrisme met à jour ce qu'il y a de plus caché et de plus intime chez le poète et le poète arrive ainsi à mettre en mot la profonde expérience humaine. «[L]'accord de la relation sujet-monde, sa situation et son horizon avant toute action, toute saisie réflexive» (Rodriguez 107). La poésie reverdienne suscite le lyrisme par l'image et puis ce lyrisme fait remonter l'intime à la surface. C'est ainsi qu'un pont entre le poète et le lecteur se crée. Le lecteur aussi, à son tour, par l'image, reçoit en son intimité profonde la parole du poète. Le lecteur qui avait toujours quelque chose à dire dans son intimité et qui pouvait pas le dire devient choqué en voyant tous ces inédits en mot. «Le lyrisme, c'est l'étincelle jaillie au choc d'une sensibilité solide au contact de la réalité» (Reverdy 35). La poésie de Reverdy, à l'aide de l'image poétique, offre au lecteur toutes les choses intimes de son expérience en mots. On a un sujet évidé de toute qualité pour que le lecteur remplisse les vides par sa propre expérience du monde. C'est ainsi que l'on assiste à une intimité étrangement impersonnelle chez Reverdy. Il incarne dans ses poèmes l'humanité que partage chaque homme. Il n'y existe pas sa vie personnelle, ni sa connaissance intime mais sa poésie est l'expression de l'être au monde pour que le lecteur puisse y reconnaître son propre être au monde. Ce qui permet à Reverdy de créer cette poésie de l'homme, c'est certainement ce Je lyrique, universel et impersonnel et

ce qui l'aide à renforcer cette généralisation, c'est la nominalisation fréquemment employée dans sa poésie qui pourrait bien montrer le profil vide du poète.

X. La Nominalisation Poétique De Reverdy

Un des axes essentiels de la construction du réel, dans la poésie moderne, est le style substantif qui se fait par la distinction entre nom et verbe. Mais il ne faut pas attendre le XX^e siècle pour l'emploi de la tournure nominale en poésie. Les fabulistes du XVII^e siècle aussi en ont bénéficié pour une poésie bien expressive. À la seconde moitié du XIX^e siècle, ce procédé s'est généralisé dans la poésie française et ensuite il devient un moyen particulier de la représentation du réel à travers le langage chez les poètes modernes. Michel Collot, dans la *Matière-Émotion*, a bien défini les propriétés linguistiques générales de l'énoncé nominal pour comprendre les enjeux de ce style substantif moderne. Selon lui, l'absence du verbe n'est plus une figure isolée mais elle invente une nouvelle syntaxe ayant une structuration différente de sens:

«la phrase nominale, qui ignore la distinction entre sujet et prédicat, se prête tout particulièrement à l'expression d'une relation antépédicative au monde, où le sujet ne se différencie pas de l'objet, comme dans l'émotion ou la sensation, antérieures à toute analyse et à tout jugement (Collot 217). Ce style est bien présent dans les premiers poèmes de Reverdy, surtout dans le recueil *«Les Ardoises du toit»*; le poème *«Sortie»* par exemple possède plusieurs phrases nominales:

«Le Vestiaire
Le Portemanteau
La lumière
Au mur des têtes inclinées
Un rayon d'électricité
La voix qui chante
[...]» (Reverdy 185)

Ou dans le poème *«Le Sens des Affaires»* du recueil *«Ferrailles»*, toutes les phrases sont nominales et il n'y a qu'un seul verbe:

«Le travail dans la sûreté
Tout l'art dans la sévérité
la beauté figée sous l'écorce
plus que l'or dans la liberté [...]
L'étendu bleue
La forme noire
Les circonstances de la nuit
[...]
Et vers l'horizon qui dérobo [...] » (Reverdy 290)

Il y a une double fonction pour le verbe dans la phrase : la fonction prédicative et la fonction assertive. En tant que prédicat, le verbe dit quelque chose à propos d'autre chose, qui est le sujet de la phrase. La distinction entre sujet et prédicat s'efface par l'ellipse du verbe et c'est ainsi qu'une totalisation se crée par l'absence du verbe. Alors, l'énoncé prend une valeur absolue, puisque son application n'est plus limitée par un sujet délimité. Le sujet de l'énoncé et celui de l'énonciation, tous les deux, deviennent insituables. Au contraire de la phrase verbale où la structure de la prédication, la personne, le temps et le mode du verbe renvoient implicitement à la position du locuteur, «la phrase nominale pose l'énoncé hors de toute relation avec le locuteur» (Benveniste 159). Cela signifie que le sujet est absent, et que tout est passé dans l'énoncé. A cette fusion du sujet de l'énonciation avec l'objet de son énoncé s'ajoute la disparition des marques de la personne, dont le verbe est porteur. C'est ce qui a pour conséquence une

impression de simultanéité totale. Comme si tout se passe à l'avènement simultané de la parole et de son objet. L'absence des marques modales du verbe aussi ne permet pas de décider si l'énoncé nominal relève du réel, du virtuel ou de l'irréel. On assiste ainsi à une fonction assertive suspendue: il n'y a plus d'un côté l'énoncé et de l'autre côté un état de fait qui lui est extérieur, entre lesquels «le jugement pourrait établir un rapport d'adéquation ou inadéquation» (Collot 219). En tous cas, absence de distinction entre sujet et prédicat, suspension de la fonction assertive, effacement des marques de personnes, de temps et de modes, deviennent en poésie moderne de bonnes ressources pour une poésie de la matière-émotion.

L'emploi de l'infinitif aussi est une autre forme de l'abstraction temporelle des formes impersonnelles du verbe. Le poème «Carrefour» du recueil *«Les Ardoises du toit»* se compose de plusieurs infinitifs:

«S'arrêter devant le soleil
[...]
Quitter la cuirasse du temps
Se reposer sur un nuage blanc
Et boire au cristal transparent
[...]

» (Reverdy 208)
Ou dans le poème « Grand Caractère»:
«Ne pas dire son nom [...]
Ne pas dire les mots [...]
Cacher contre la chaire [...]
Et perdre dans le vent [...]

» (Reverdy 313)
L'infinitif est défini comme une forme «quasi-nominale du verbe, équivalent du nom mais sans détermination» (Le Goffic 11), dont la particularité est de pouvoir être dite mixte et non pas comme un mode de verbe. «[L]'infinitif est la forme la plus virtuelle de la langue, est la forme la plus proche du nom, qui ajoute le potentiel inentamé du temps incident et de l'aspect global» (Wilmet 330). Dans la poésie reverdienne, l'infinitif, par le mouvement dynamique d'abstraction temporelle et personnelle assure le fondu entre particulier et générique, entre réel et imaginaire. En impliquant les formes impersonnelles dans la poésie lyrique, Reverdy concrétise l'empathie lyrique entre l'individu et le monde, entre l'un et l'autre (Wilmet 332). En effet, en recourant à cette stratégie Reverdy essaie d'estomper toute distanciation qui existe entre homme et cosmos. Chez Reverdy, on assiste à des énoncés qui sont souvent réduits à un seul groupe nominal et isolé de façon spectaculaire par les blancs qui les diffractent sur la page. Aucune ponctuation, aucun mots de liaison n'articulent logiquement ou chroniquement l'un à l'autre de ces énoncés. «Ces blancs constituent un espace potentiel où les mots peuvent nouer des rapports d'un autre ordre » (Collot 222). A vrai dire, ils établissent des homologies signifiantes entre des énoncés qui semblent sans relation logique; le poème « Air » du recueil *Les Ardoises du toit*, à l'instar de tous les premiers poèmes de Reverdy, manifeste bien ce style:

«Oubli
Porte fermée
Sur la terre inclinée
Un arbre tremble
Et seul
Un oiseau chante

Sur la terre
Il n'y a plus de lumière
Que le soleil
Et les signes que font tes doigts» (Reverdy 186)

Collot est bien conscient de la fonction de ces blancs: «Par ces silences, le poème réalise l'unité antéprédicative d'un moment d'intense émotion où sujet, objet et langage s'interprètent» (Collot 222). Le lecteur joue alors au rôle de l'interprète et non pas seulement celui de spectateur de l'œuvre; «en tant que silences dans le texte, ils [les blancs] ne sont rien. Mais de ce rien est issue une stimulation importante à l'activité de constitution» (Isère 338). La succession des substantifs, généralement sans déterminants, isolés chacun sur une ligne désigne le rapprochement entre des réalités plus ou moins éloignées qui caractérise selon Reverdy l'image poétique. Les syntagmes juxtaposés entre lesquels il n'existe pas de lien logique ou grammatical explicite, mettent entre parenthèse le point de vue du locuteur, qui vise à l'objectivité et à la neutralité maximale. Quand il n'y a pas de liens syntaxiques et logiques précis, le lecteur est libre de combiner les fragments de ce récit en fonction de sa propre sensibilité. Et l'émotion peut ainsi s'étendre au monde entier. C'est ce qui caractérise le lyrisme de la réalité de Reverdy. En faisant une large place aux sous-entendus, on assiste à un lyrisme qui «va vers l'inconnu, qui va vers la profondeur» (Péret 231). La sobriété, l'impersonnalité et les silences ne sont pas des obstacles à l'émotion poétique; ils invitent le lecteur à faire sienne la parole du poète, et à combler les vides et les trous du poème pour partager l'émotion exprimée; C'est en disant moins que le poème suggère plus. Les blancs créent ainsi l'émotion maximale chez le lecteur.

XI. Conclusion

Nous sommes d'avis que l'étude du lyrisme reverdien nous révèle les influences subies de la phénoménologie et plus particulièrement la notion d'intentionnalité de Husserl selon laquelle le sujet ne réside plus en lui-même, comme le sujet cartésien, mais en sortant de soi, s'ouvre au dehors, au monde et à l'autre. A vrai dire la notion de l'intentionnalité phénoménologique suggère l'idée de l'union entre deux notions que la tradition poétique et philosophique situe aux antipodes l'une à l'autre: la subjectivité et l'objectivité. Quant à la première, il s'agit de l'espace de notre imagination et de nos sentiments, et la seconde l'espace du monde qui nous entoure.

En effet, C'est ainsi que l'on constate chez Reverdy un nouveau lyrisme, appelé le lyrisme de la réalité qui se crée par une nouvelle conception de l'émotion poétique. Cette émotion n'est plus un phénomène subjectif, mais c'est l'union du moi, du monde et du mot. Le sujet lyrique dans sa redéfinition moderne ne se renferme pas dans son intimité close sur elle-même. Il se manifeste lors de son incarnation dans le monde et dans une langue.

En cette poésie, la matière des choses et des mots prend une valeur dans la signification. Ainsi, le lyrisme de la réalité est bien lié à l'émotion issue autant de l'extérieur que de l'intérieur. C'est une poésie qui ne chante pas seulement l'expression des sentiments personnels du poète, mais qui fait entendre la voix d'autre. Reverdy concrétise ce lyrisme par les différentes formes impersonnelles qui lui permettent de relier le particulier à l'universel et finalement, d'atteindre à la généralisation et à l'universalisation. Sa poésie est l'apparition de plusieurs personnes et cette impersonnalité offre à sa poésie une tonalité nouvelle. Il a fait évoluer l'intimité poétique; celle-ci n'a plus de relation avec le sujet énonciateur, ni avec les circonstances ; mais elle met en scène des archétypes, il crée une poésie de l'homme. Le lyrisme transformé de Reverdy est donc apparu comme la nouvelle expression du sujet lyrique qui exprime les sentiments, écoute la voix des autres et cherche la liberté. Un tel lyrisme est une notion significative pour comprendre l'art général d'aujourd'hui.

BIBLIOGRAPHIE

- [1] Bateaux, C.H. *Principes de Littérature*, Tom: 3, Lyon: chez AMABLE LOROY, 1800.
- [2] Benveniste, É. *La phrase nominale, problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard, 1966.
- [3] Boileau, N. *L'Art poétique*. Paris : Éd.1840, 1674.
- [4] Brogly, M.N. «Nouvelle poétique de l'intimité chez Pierre Reverdy». *Thélème*, v. 28, 2013, pp. 61-71.
- [5] Brunetière, F. *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*. Paris : Hachette, 1910.

- [6] Chambon, R. «Le Monde comme perception et réalité: Librairie Philosophique J». Paris : Vrin, 1974
- [7] Char, R. *Recherche de la base et du sommet, Œuvres Complètes*. Paris : Pléiade, 1983.
- [8] Char, R. *Moulin Premier, Œuvres Complètes*. Paris : Pléiade, 1936.
- [9] Collot, M. *Horizon de Reverdy*. Paris : Presses de l'École normale supérieure, 1981.
- [10] Collot, M. & Mathieu, J. C. *Poésie et Altérité*. Paris : ULM, 2002.
- [11] Collot, M. *La Matière-Émotion*. Paris : PUF, 1997.
- [12] Collot, M. *La Pensée-paysage*. Paris : Actes Sud, 2011.
- [13] Collot, M. «Le cœur -espace: aspects du lyrisme dans Les Fleurs du mal», *A lea*, v. 9, n.1, 2007. Rio de Janeiro
- [14] Collot, M. «Lyrisme et Matérialisme». *Pratique*, n. 93, 1997, pp. 31-49
- [15] Collot, M. «Lyrisme et réalité». *Littérature*, n.110, 1998, pp. 38-48.
- [16] Gleize, J. M. *Poésie et littéralité*. Paris : Seuil, 1992.
- [17] Le Goffic, P. *Grammaire de la phrase française*. Paris : Hachette, 1993.
- [18] Golestani Dero, Z. & Khatate, N. « La Reconstruction de l'Espace dans *Paysage Fer* de François Bon ». *Recherches en Langue et Littérature Françaises*, v.14, n.25, 2020, pp.51-65
- [19] Hegel, G.W.F *Esthétique*, Traduit. S. Jankélévitch, Coll. Champs. Paris : Flammarion, 1979.
- [20] Husserl, E. *Idées directrices pour une phénoménologie*, traduit de l'allemand par Éliane Escoubes. t, II, Paris: Presses Universitaires de France, 1982.
- [21] Hitomi, U. « Transformation et signification de la notion du lyrisme: À propos des théories de l'art dans les années 1910-20». *Aesthetics*, n.22, 2018, pp.29-39
- [22] Iser, W. *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Editeur, Pierre Mardaga, coll. «Philosophie et langage», 1976, trad. Evelyne Sznycer, 1985
- [23] Khatate, N. «Le concept de structure d' horizon : un nouvel espace théorique pour penser la poésiePlume». *première année*, n. 1, 2006, pp.101-115
- [24] Mallarmé, S. *Le livre, instrument spirituel*, Eugène Fasquelle, 1897
- [25] Maulpoix, J. M. *L'illusion lyrique. dans la poésie malgré tout*. Paris : Mercure de France, 1995.
- [26] Maulpoix, J. M. *Du lyrisme*. dans la collection «en lisant en écrivant»: José Corti, 2000.
- [27] Maulpoix, J. M. *Énonciation et Élévation*. Québec : Nota bene, 2006.
- [28] Merleau-Ponty, M. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, coll, «Tel», 1945.
- [29] Merleau-Ponty, M. *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, 1964.
- [30] Merleau-Ponty, M. *Signes*. Paris : Gallimard, 1960.
- [31] Najjarzadegan, L. & Javari, M.H. «La poétique du paysage chez Jules Supervielle et Sohrâb Sepehri». *Revue des Études de la Langue Française*, v. 11, n. 1, 2019, pp.129-140
- [32] Péret, B. « Pierre Reverdy m'a dit... ». *Le Journal littéraire*, n. 231, 1924, pp. 596
- [33] Platon, Ion, *dialogue de Platon sur la poésie*, la date de composition est incertaine.1 st édition, Les Éditions de Londres, 2017
- [34] Reverdy, P. *Cette émotion appelée poésie*. Paris : Flammarion, 1974.
- [35] Reverdy, P. *Le Gant de Crin, notes (1927)*. Paris : Flammarion, 1968.
- [36] Reverdy, P. *Œuvres Complètes, tom I*. Paris: Flammarion, 2010a.
- [37] Reverdy, P. *Œuvres Complètes. tom II*, Paris: Flammarion, 2010b
- [38] Reverdy, P. «Essai d'esthétique littéraire». *Nord-Sud*, n. 4-5, 1917, p.41.
- [39] Reverdy, P. «Pour en finir avec la poésie». *Verve*, v. 1, n. 3, 1938, pp. 123.
- [40] Reverdy, P. «Poésie». *Le Journal littéraire*, v. 7, 1924, pp. 204-593.
- [41] Reverdy, P. «La nature aux abois». *Verve*, v. II, n. 8, 1940, pp. 54
- [42] Rodriguez, A. *Le Pacte lyrique: Configuration discursive et interaction affective*. Sprimont : Madaga 2003.
- [43] Sahih, B., Afkhami Nia, M. & Assadollahi, A. «Une Fenêtre sur La Poétique de Gaston Bachelard à travers des Vers Extraits des Forces Éternelles d'Anna de Noailles». *Recherches en Langue et littérature Françaises*, v.14, n. 26, 2020-21, pp.192-212
- [44] Stevens, W. *Harmonium*, «Théorie », Knopf, 1923. *Harmonium*, édité et traduit par Claire Malroux, José Corti, 2002
- [45] Valéry, P. *Cahiers, Extraits choisis Par J. Robinson*, T. I, Paris : Pléiade, 1973.
- [46] Valéry, P. *Cahiers*. t. VIII: CNRS, 1958.

- [47] Wilmet, M. «La place de l'épithète qualificative en français contemporain. Étude grammaticale et stylistique». *Revue de linguistique romane*, tome 45, n 177-178, 1981
- [48]