



HAL
open science

Cette émotion appelée poésie

Anne-Elisabeth Halpern

► **To cite this version:**

Anne-Elisabeth Halpern. Cette émotion appelée poésie. *AUC Philologica*, 2018, La rhétorique de la vie affective: susciter, comprendre et nommer les émotions, 3, pp.145-154. 10.14712/24646830.2018.43 . hal-02868196

HAL Id: hal-02868196

<https://hal.univ-reims.fr/hal-02868196>

Submitted on 25 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

« CETTE ÉMOTION APPELÉE POÉSIE »

ANNE-ELISABETH HALPERN

Université de Reims Champagne-Ardenne

“THIS EMOTION CALLED POETRY”

Abstract: For a long time the scope of “poetry” has been wrongly reduced to its purely emotional contents. Pierre Reverdy in his well-known conference “This emotion called poetry” draws on some of his already ancient views. He argues that the poetic emotion consists both of an affective as of a rational linking between the poet and the reader, and therefore also between the world and words. By means of metaphors (but not exclusively), the poetic emotion gives the strong evidence of human existence.

Keywords: poetry, emotion, Pierre Reverdy, metaphor

Mots clés : poésie, émotion, Pierre Reverdy, métaphore

Dans leurs « Notes sur la poésie » de 1929, André Breton et Paul Éluard assèment qu'un poème « doit être une débâcle de l'intellect¹ ». Pris comme tel l'énoncé est hors de tout bon sens mais il faut se souvenir que ces notules et aphorismes, parus dans le même numéro que le « Second manifeste du surréalisme », se démarquent délibérément des propos de Paul Valéry qui, dans *Littérature* (la même année), tentait, à rebours, de sortir la poésie de la mièvrerie irrationnelle dans laquelle cette frange des poètes du XIX^e siècle – que Lautréamont avait aimablement baptisés les « grandes têtes molles » – avait voulu l'étouffer. Il est ancien ce débat entre ceux qui tireraient plus ou moins la poésie vers l'émotion, l'affect, et ceux qui lui conserveraient sa part d'intellection, de réflexion, et il n'est à ce jour pas clos. Car s'il est une forme littéraire (plus qu'un genre) qui soit assez systématiquement associée à l'émotion, c'est bien la poésie.

Or, pour peu qu'on se méfie des clichés et idées reçues, on se rend vite à l'évidence que dans l'écriture aussi bien que dans la lecture de poésie, notamment moderne et contemporaine, l'émotion semble moins une thématique ou une tonalité qu'un moteur spécifique, animé d'un mouvement d'oscillation entre empathie ineffable et complicité critique, sentiment et réflexion, doubles fléaux de cette balance qui réconcilierait Breton et Valéry. Si, souvent, les deux termes « émotion » et « poésie » se confondent, reste à s'entendre sur la nature de cette émotion qui n'est donc pas pur affect, et sans préjuger d'une définition unitaire et donc improbable de la poésie. Michel Collot, à la suite

¹ Breton, A. – Éluard, P. (1929) : « Notes sur la poésie », *La Révolution surréaliste*, n°12, 15 décembre, pp. 53–55.

de Pierre Reverdy et de sa célèbre conférence radiophonique de 1950, « Cette émotion appelée poésie² », pose la « matière-émotion » comme une équivalence du poème. J'interrogerai à sa suite, quoique de manière décalée, la « manière-émotion », un comment, un *modus operandi* plus qu'une essence statique, tenant les poètes, à la suite de Reverdy, pour de « téméraires accumulateurs d'émotions violentes » (au sens électrique) (EAP, p. 35), ce qui n'exclut naturellement pas d'autres perspectives pour aborder l'émotion poétique qui complèteraient cette approche partielle.

I. La confusion entre émotion et poésie

Cette confusion est acquise avec les spécifications du lyrisme à la fin du XVIII^e siècle. La poésie lyrique est évidemment au centre du dispositif émotionnel en amont et en aval de la création tel qu'il est couramment admis depuis l'âge romantique et sa séparation entre épopée, lyrisme et drame. La faute à Georg Wilhelm Friedrich Hegel, peut-être... selon qui, à l'opposé de l'épique qui glisse rapidement de l'expression individuelle à celle, collective, du peuple (*Volkgeist*), la poésie lyrique serait dévolue à la subjectivité d'un individu, l'intériorité et à leur expression, ou plutôt leur épanchement³. Forte de cet ancrage « sentimental » et dévolu à un individu en rupture avec l'expression collective, la poésie lyrique a contaminé tous les domaines de la poésie qui lui étaient jusque là étrangers (poésie scientifique, épopée, satire, etc.), jusqu'à se substituer à la poésie en général, avec un arsenal de conventions énonciatives, dont la plus manifeste est que, plus le sujet d'énonciation affirme son individualité, plus l'émotion poétique est forte par un effet d'identification. Et plus le sujet serait pris dans des tourments psychiques douloureux, plus empathique encore en serait la lecture :

... notons cette erreur commune qu'on a tenu pour plus *artistiques* les sujets tristes, pénibles, mélancoliques (en poésie) à l'exclusion des gais alors que l'art doit émouvoir tout autrement que par ces moyens qui lui sont aussi étrangers les uns que les autres⁴.

Cette surabondance, cette surcharge émotionnelle au sens psychologique serait même ce qui fonderait le charme du lyrisme selon Julien Gracq (qui n'est pas poète...) conçu comme « quintessence de la poésie française » à laquelle on accède

par ces longues rampes fiévreuses, ces développements orchestrés, ces cadences trop riches qui préparent la culmination, le triomphe et la tenue ostentatoire et sans vergogne du contre-ut [...] quelque chose de bavard, de rebondissant, d'enthousiaste et d'un peu exténuant [...]⁵

Pour une bonne partie des poètes modernes, à la suite de Reverdy, la lutte est nécessaire contre ces affects passifs, et contre tout sentimentalisme : ce qui est ému est autant

² Titre désormais abrégé en EAP [1950], *Cette émotion appelée poésie, Écrits sur la poésie 1932-1960*, Paris : Flammarion, 1974.

³ Voir, dans le Livre deuxième de la *Poétique* [1855], les oppositions relevées entre le chapitre I (la poésie épique) et le chapitre II (la poésie lyrique).

⁴ Reverdy, P. (1917) : « L'Émotion », *Nord-Sud*, n° 8, p. 4.

⁵ Gracq, J. (1974) : *Lettrines 2*, Paris : José Corti, p. 106.

notre capacité sensorielle que cognitive, en vertu des trois éléments du langage tels que les répertorie Octavio Paz : « indication, émotion et représentation⁶ ». L'ancienne approche languide de l'émotion poétique, pour périmée qu'elle fût, a conduit à un sursaut de la part des poètes qui ont entrepris d'affiner un peu ce lieu commun. Parfois en le poussant à l'excès comme les surréalistes ainsi que le montrait la note de Breton et Éluard par laquelle j'ai commencé et qui enfonce le clou de l'émotion comme antidote à la raison, souvent en s'en détachant avec pertinence comme le propose Reverdy qui reconnaît néanmoins l'effort et l'apport des symbolistes. Certains d'entre eux en effet, d'après Reverdy, ont œuvré à un élargissement de l'émotion poétique par intégration d'une pluralité de sentiments. C'est de la connaissance de tous les sentiments que naît la véritable émotion poétique moderne, qui ne se limite pas à la littérature, du reste, mais essaime vers les autres arts, au premier rang desquels, la peinture.

La possibilité de sortir l'émotion poétique de sa gangue *effusionnelle* est donnée par l'observation de l'énonciation qui semblait faire le lit de ces effusions. Même lorsque qu'elle s'affiche comme explicitement lyrique (disons « Le Lac » d'Alphonse de Lamartine) et chargée de cette émotion qui a estampillé l'ensemble des productions poétiques, elle est pourtant, à la différence des romans ou du théâtre, en un sens, une énonciation non-fictionnelle, puisqu'elle se donne pour pure expression du poète dont l'expérience réelle est à ses fondements. Le factuel réduirait le caractère négatif de passivité qui s'attache à l'émotion poétique.

La poésie n'est pas dans l'émotion qui nous étreint dans quelque circonstance donnée – car elle n'est pas une passion. Elle est même le contraire d'une passion. Elle est un acte. Elle n'est pas subie, elle est agie⁷.

Faisant fonds sur la réalité extérieure et la conscience prise de cette réalité, individuelle, inaliénable, ainsi se fonde la parole poétique. Reverdy n'exclut donc pas le lyrisme, mais ne le réduit pas à l'aspect effusif qui fut été trop longtemps accolé. L'émotion poétique doit être hissée hors d'une acception étriquée et sommaire du lyrisme.

II. L'émotion comme mise en relation

Reverdy tente une autre association, transformant cette émotion en une mise en relation qui élargit considérablement son champ d'application. Non seulement, même dans le lyrisme, on trouve des formes variables d'émotion éprouvée, exprimée et suscitée, mais ce jeu énonciatif sur quoi reposerait la poésie lyrique ne résume pas toute la poésie. La visée ludique de la poésie par exemple – des poèmes pour enfants à l'écriture expérimentale, pour aller vite – met en œuvre des mécanismes dont les résultats nous meuvent et nous émeuvent. L'émotion est, dans ces cas, davantage un passage de témoin, une relation jubilatoire fondée non plus seulement sur l'empathie mais sur la complicité qui se tisse

⁶ Paz, O. (1965) : *L'Arc et la Lyre* [1956]. Traduction de Roger Munier. Paris : Gallimard, coll. « Les Essais », p. 37.

⁷ Reverdy, P. (1989) : *En vrac : notes* [1956]. Paris : Flammarion, p. 202.

au-delà même de la littérature : « Le poème n'est pas une forme littéraire, écrit Octavio Paz, mais le lieu de rencontre entre la poésie et l'homme⁸ ».

Lorsque Raymond Queneau, pour élaborer le « Chant du styrène » destiné à illustrer en mots le court-métrage scientifique d'Alain Resnais tourné en 1958, joue avec la paronymie du « Lac » d'Alphonse de Lamartine, il feint aussi de nous faire entendre le « chant des sirènes » de la chimie moderne, mais se et nous projette naturellement au-delà du clin d'œil.

Ô temps, suspends ton bol, ô matière plastique
D'où viens-tu ? Qui es-tu ? et qu'est-ce qui explique
Tes rares qualités ? De quoi donc es-tu fait ?
D'où donc es-tu parti ? Remontons de l'objet
À ses aïeux lointains ! Qu'à l'envers se déroule
Son histoire exemplaire. Voici d'abord le moule⁹.

La rigueur scientifique s'allie dans tout le texte à la jubilation ludique de déconstruction des expressions lexicalisées, de plagiat des manuels de chimie et de reprise biaisée des thèmes de Lamartine. Quelle émotion peut-on bien y trouver ? Une forme de lyrisme de la matière, justement, et l'emprunt initial à Lamartine en est la clef de déchiffrement. Comme son romantique prédécesseur, Queneau s'interroge sur le temps, l'origine, notre vie dans cette temporalité qui nous dépasse (la nature visible chez Lamartine, ou les composants chimiques invisibles de cette nature pour Queneau). Au-delà du contenu et de l'implication d'une sensibilité individuelle, la pertinence même de l'image, la justesse des formes que prend le poème et donc la signature d'un sujet véritablement artiste en élaborent la puissance émotionnelle.

C'est dans cette dialectique que Reverdy tente de réunir émotion et poésie en recourant le moins possible à la sensiblerie ou à quelque forme d'empathie irraisonnée : l'émotion poétique est le fruit d'une transformation, voire d'une transmutation. C'est en tout cas le tissage d'une relation qui n'est plus simplement effusion. Il commence ainsi sa conférence de 1950 par une analogie empruntée à la chirurgie, pour définir la singularité de chacun qui ne se résume pas à ses caractéristiques physiques, avant d'envisager le cas humain spécifique qu'est le poète, un

artiste dont l'ambition et le but sont de créer, par une œuvre esthétique faite de ses propres moyens, une émotion particulière que les choses de la nature, à leur place, ne sont pas en mesure de provoquer en l'homme. (EAP, *op. cit.*, p. 14)

L'émotion ne serait ni dans la poésie en soi, ni dans la situation psychologique du poète, mais dans ce qu'elle suscite comme sentiment d'admiration pour une production humaine supérieure à la nature qui ne procure, selon Reverdy, que des émotions superficielles. La « beauté » de la nature n'a de sens et de réalité que passée au crible de la création artistique. L'œuvre d'art spécifiquement humaine est même « une sorte de rébellion contre l'œuvre de la nature. » (EAP, *op. cit.*, p. 25). Autrement dit,

⁸ Paz, O. (1965) : *L'Arc et la Lyre*, *op. cit.*, p. 11.

⁹ Queneau, R. (1989) : « Le Chant du styrène » [1969], *Œuvres complètes*, édition établie par Claude Debon, Paris : Gallimard, coll. « La Bibliothèque de la Pléiade », tome 1, p. 241.

[L]e poète est bien, par excellence, celui que la nature ne saurait parvenir à combler. C'est un monstre – l'oiseau des grands voyages que l'ampleur de ses ailes empêche de marcher. (EAP, *op. cit.*, p. 26)

Baudelaire, son albatros, sa détestation de la nature comme risque du réensauvagement humain, son cœur mis à nu avec une bonne dose d'ironie, sont bien là.

La poésie naît donc d'une carence du réel,

dans le rapport que le poète a le don de mettre à la place de cette absence, de ce manque. Et il n'y a poésie réelle que là où a été comblé ce vide qui ne pouvait absolument l'être par aucune autre activité ou matière réelle de la vie¹⁰.

C'est peut-être aussi ce que dit Miroslav Holub :

Où l'homme finit, commence la flamme.

Et puis le bredouillement des vers dans la cendre et dans le silence.

Car en fait ces milliards de gens ferment leur gueule¹¹.

S'y ajoute une histoire de l'émotion poétique : nous sommes émus par nos prédécesseurs, leurs tableaux, leurs textes plus forts que toute expérience de la vie réelle et matérielle non médiatisée. La mise en relation de la nature et de l'écriture, la mise en relation des époques construisent l'émotion poétique comprise comme transmission :

Il faut, enfin, que cette émotion, qu'il ressent, qu'il a surtout ressentie, au contact des premiers poèmes qu'il a lus lui-même, il la fasse ressentir à d'autres à son tour. C'est son rôle, c'est sa mission, désormais sa plus claire raison de vivre. (EAP, *op. cit.*, p. 18)

Autrement dit, l'émotion en poésie est pour Reverdy, une mise en relation, du poète au réel d'abord, du poète au lecteur ensuite, du lecteur au monde, et du lecteur aux œuvres d'art enfin. Quoique non assimilables les unes aux autres, ces émotions nous caractérisent comme hommes et non comme machines.

Si écrire est un moyen de révélation au premier chef, c'est aussi un moyen de communication. Mais, pour le poète, il est nécessaire de préciser le genre de communication – ce qu'il entend livrer de lui-même et ce qu'il ambitionne d'atteindre dans l'autre. S'agit-il de distraire ? Point du tout. Il s'agit d'émouvoir. Ce qui n'est rien de moins que faire jaillir la source du rocher. (EAP, *op. cit.*, p. 28)

Au bout du processus, l'émotion poétique serait peut-être la conscience brusquement visible de notre condition humaine qui en passe par la rencontre entre les deux parts inconnues en chacun de soi du poète et du lecteur, rencontre qui provoque une émotion

¹⁰ Reverdy, P. (1974) : « Circonstances de la poésie » [1946], *Cette émotion appelée poésie, Écrits sur la poésie 1932-1960*. Paris : Flammarion, p. 42.

¹¹ Holub, M. (1997) : « La Prague de Jan Palach » [1989], *Programme minimum*. Traduit par Patrick Ouředník, Belval : Circé, p. 78.

d'ordre esthétique indéfiniment renouvelable parce qu'elle s'insère dans l'être même de celui qui la reçoit et lui apporte une augmentation de lui-même. Émotion provoquée par ce qui est dit, certes, mais surtout par la façon dont c'est dit, le timbre sur lequel c'est dit. (EAP, *op. cit.*, p. 31)

C'est le *moyen* davantage que le *contenu* qui détermine le degré d'émotion poétique qui est moins psychologique qu'esthétique.

III. Émouvoir et mouvoir

De cette dynamisation qu'est la mise en relation découle une autre qui tient à l'usage moderne du déplacement et du détour qu'incarne, quoique non exclusivement, la métaphore. Une fois la relation instaurée (de soi au monde, de soi au lecteur), la poésie engage en effet un déplacement : elle nous meut autant qu'elle nous émeut. Et l'outil privilégié de ce déplacement émotionnel est la métaphore. Réputée marque de fabrique à tout faire de la poésie et donc de l'émotion poétique, la métaphore vaut sans doute mieux que son usage d'image. Pour cela il suffit de l'envisager non tant comme réservoir que comme mouvement, déplacement, détour, voire détournement et mise en péril des équilibres.

« Ce qui est grand, rappelait Reverdy dès 1918, ce n'est pas l'image, mais l'émotion qu'elle provoque¹² » au sens de libération, de sortie de soi, d'ex-stase au sens strict, mais sans ses oripeaux mystiques. Presque trente-deux ans plus tard, il ne renie pas cette assertion car pour lui,

le rôle de l'art n'est pas d'enfoncer encore davantage l'homme dans sa misère, dans sa souffrance ou sa tristesse – mais de l'en délivrer, de lui donner une clef de sortie en le soulevant du plan réel, lourdement quotidien, jusqu'au libre plan esthétique où l'artiste se hisse lui-même pour vivre et respirer. (EAP, *op. cit.*, p. 25)

Cette libération comme mission de l'émotion poétique vient sans doute à Reverdy de Rimbaud, l'homme aux semelles de vent, qui faisait « *hannetonner [les] tropes* », et *voulait* le poète en avant : « La Poésie ne rythmera plus l'action, elle sera en avant. » (Lettre à Demeny, 15 mai 1871). L'émotion est une motion, une mise en branle et on ne compte plus les métaphores du voyage (y compris immobile) et du passage dans la poésie moderne : Rimbaud, las de descendre les fleuves impassibles, prend sa liberté et fait de la métaphore poétique parfois obscure le signe sûr de son refus de la soumission, de son désir d'émancipation. Zbyněk Hejda, pour prendre un exemple tchèque, écrit une poésie dégraissée, sans jamais se laisser aller à l'expressivité facile, au lyrisme de pacotille. Ses déambulations et errances dans la ville, sont souvent rapportées sous le mode d'un présent sec dans *Lady Felthamová*¹³ : transporté avec le poète dans ces lieux de passage (auberges, ponts et même cimetières), le lecteur est mû jusqu'à scruter sa propre intériorité faite de rien, de courants d'air. Comme le vagabond de « Ma Bohême », « Le poète n'a pas de

¹² Reverdy P. (1918) : « L'Image », *Nord-Sud*, vol. 2, n° 13, p. 3.

¹³ Trad. Erika Adams, Paris : Orphée / La Différence, 1989.

maison¹⁴ », explique le poète en exil Petr Král, et doit se faire l'arpenteur libéré de son propre espace, arpenteur non kafkaïen donc, qui, par le déplacement poétique, fait naître l'émotion, soit la conscience du mouvement général de la vie :

la mission du poète est moins celle d'un beau parleur que, plus simplement, celle d'un arpenteur de l'existence. S'il parle, c'est d'abord pour donner de ses nouvelles, en indiquant le lieu jusqu'où il a porté sa lampe. Au besoin, aussi, en dehors du poème¹⁵...

« Où aller, où être ? / Lieux tous étrangers¹⁶ ». Le moteur métaphorique qu'est l'émotion poétique est une réflexion sur notre identité. Point n'est besoin d'effusion ; s'il y a bouleversement, c'est de notre conscience, puisque les poètes, nous faisant entrer dans les secrets de la matière, nous modifient, nous déplacent de nos certitudes, comme le fait Raymond Queneau dans le « Chant du Styrene ».

« Il ne faut pas voir la réalité telle que je suis¹⁷ », prévenait Paul Éluard ; il ne faut pas non plus dire la réalité telle qu'elle est et plutôt considérer qu'une part de l'émotion poétique tient à ce que la poésie fait au réel et d'abord à la langue elle-même, la torsion qu'elle lui fait subir :

La création poétique est d'abord une violence faite au langage. Son premier acte est de déraciner les mots. Le poète les soustrait à leurs connexions et à leurs emplois habituels¹⁸.

Nous y voilà : la métaphore, traditionnelle matière première de la poésie, est en réalité, plus encore que le détour que son étymologie impose, un détournement un tour de force, un tour de vis, ce qu'en rhétorique on nomme justement un trope. Le poète Henri Michaux mène « une vie de chien », à défaire ou « porter ailleurs » (*meta pherein*) le langage ordinaire ou la fiction romanesque par exemple :

Quant aux livres, ils me harassent par-dessus tout. Je ne laisse pas un mot dans son sens ni même dans sa forme.

Je l'attrape et, après quelques efforts, je le déracine et le détourne définitivement du troupeau de l'auteur.

Dans un chapitre vous avez tout de suite des milliers de phrases et il faut que je les sabote toutes. Cela m'est nécessaire¹⁹.

La métaphore de l'arbre et du troupeau des mots-moutons qui se suivent bêtement et bêlant ouvre sur une définition du travail poétique : un jeu virtuose des termes où le troupeau des mots n'est qu'une troupe, un trope littéraire, un tour de la langue que Michaux feint de prendre au sens propre :

¹⁴ Král, P. (1995) : *Quoi ? Quelque chose*. Sens : Obsidiane, p. 31.

¹⁵ Král, P. (1989) : *exergue à Témoin des crépuscules*, Seyssel : Champ Vallon, sous-titré « roman piéton ».

¹⁶ Hejda, Z. : « Les feuilles de vigne rougeoient devant les fenêtres », *Lady Felthamová*, *op. cit.*, p. 49.

¹⁷ Éluard P. (1929) : « A toute épreuve », *La Révolution surréaliste*, n°12, p. 23.

¹⁸ Paz, O., *L'Arc et la Lyre*, *op. cit.*, p. 44.

¹⁹ Michaux, H. (1967) : « Une vie de chien », *Mes propriétés* [1930], *La Nuit remue*, Paris : Gallimard, pp. 102-103.

Parfois, certains mots restent comme des tours. Je dois m'y prendre à plusieurs reprises et, déjà bien avant dans mes dévastations, tout à coup au détour d'une idée, je revois cette tour²⁰.

Le poète attend la tour du langage qui se croit trop bien fixée, au détour de la phrase, au tournant, par la métaphore. Se joue là, en condensé et sans avoir l'air d'y toucher, un *modus operandi* de la poésie envisagée comme détournement majeur.

Il ne s'agit pas d'exploiter une émotion initiale et de la délayer, mais, au contraire, de réaliser dans l'œuvre un faisceau d'émotions natives directement issues du fonds intime du poète et de livrer à l'esprit du lecteur cette force concentrée capable de provoquer en lui une émotion forte et d'alimenter une riche efflorescence de sentiments esthétiques²¹.

Métaphore, métrique, disposition typographique : ces règles et corsetages de l'écriture sont des leurres dont la poésie, qui naît au-delà de ces coercitions, joue ; elle s'en joue, et ce jeu fait pour partie le sel de la lecture du poème. Nous boule/versant, au sens propre, elle fait dévier, par le déplacement métaphorique notamment, jusqu'au réel lui-même :

Et ce passage de l'émotion brute, confusément sensible ou morale, au plan esthétique où [...] elle s'allège de son poids de terre et de chair, s'épure et se libère de telle sorte qu'elle devient, de souffrance pesante du cœur, jouissance ineffable d'esprit, c'est ça la poésie. (EAP, *op. cit.*, p. 36)

Et « plus [l']œuvre sera loin de [l']émotion » initiale, écrit encore Reverdy,

plus elle en sera la transformation méconnaissable et plus elle aura atteint le plan où elle était [...] destinée à s'épanouir et vivre, ce plan d'émotion libérée où se transfigure, s'illumine et s'épure l'opaque et lourde réalité²².

Peut-être est-ce en vertu de cette transformation, méta/morphose du réel par la métaphore que l'on peut lire comme poétique un texte de Charles Baudelaire qui ne l'est, à première vue, pas vraiment. « Mademoiselle Bistouri », texte long et narratif des *Poèmes en prose*, ne répond *a priori* aux critères formels ni de la versification ni du poème en prose. Si Baudelaire l'a retenu pour son recueil (même si ce sont Asselineau et Banville qui lui ont donné sa forme définitive), c'est qu'il y avait là du poétique. Le bistouri chirurgical, le travail des et sur les corps, la prostitution sont transcendés par l'imaginaire de Bistouri, sorte de double du poète. La métaphore est au corpus poétique ce que la chirurgie est à la vie des corps : une intervention (terme cher à Henri Michaux) et un radical mouvement de déplacement des catégories.

²⁰ Michaux, H. (1967) : *Mes propriétés*, in *La Nuit remue*. Paris : Gallimard, p. 168.

²¹ Reverdy, P. (1968) : *Le Gant de crin* [1927], Paris : Flammarion, p. 40.

²² Reverdy P., *En vrac : notes, op. cit.*, pp. 42-43.

Conclusion

Pierre Reverdy, au terme de son article de 1917, « L'Émotion », renonce aux explications :

le mystère qui se dégage d'une œuvre dont le lecteur est ému sans s'expliquer comment elle a été composée est la plus haute émotion qu'on ait jamais pu atteindre en art²³.

Acmé de l'émotion, la poésie serait ainsi ce vaste mouvement qui transcende les particularités culturelles et linguistiques, qui éprouve la jouissance de sa propre libération. Entre effusion de lecture et intellection ravie des moyens employés par le poète, l'émotion poétique ne se laisse pas enfermer, libération qu'elle est des carcans formels mais aussi moraux. Il faudrait comme Vladimír Holan, à la question de la jeune fille, « Qu'est-ce que la poésie ? », vouloir répondre

C'est ce qui fait que tu existes ô oui, que tu existes,
[...]
et que moi, je n'aie rien, et que celui qui n'a rien à donner
doive chanter²⁴.

Même s'il garde le silence et que la parole aussi bien que l'émotion poétique en l'occurrence, n'aient pas été perçues de la jeune fille, lecteur et poète sont pénétrés par la réponse. L'émotion poétique, rétive à tout enfermement, y compris verbal, serait alors peut-être le don fait à chacun de la conscience d'exister :

L'émotion esthétique qui éclate là, dans le jeu entre l'esprit et les sens, est un mouvement de l'être dans ses facultés supérieures où le cœur n'a nul besoin d'être engagé²⁵.

Reverdy ne dit pas autre chose, ayant évoqué une lecture publique de poésie : « Il ne restait plus que l'émotion sublime – dégagée de tout – l'humanité »²⁶.

BIBLIOGRAPHIE

- Breton, A. – Éluard P. (1929) : « Notes sur la poésie », *La Révolution surréaliste*, n°12, 15 décembre, pp. 53–55.
Éluard, P. (1929) : « À toute épreuve », *La Révolution surréaliste*, n°12, 15 décembre, p. 23.
Hejda, Z. (1989) : *Lady Felthamová* (1989). Traduction Erika Adams. Paris : Orphée / La Différence.
Holan, V. (2000) : *Une nuit avec Hamlet et autres poèmes. Traduction Dominique Grandmont. Paris : Gallimard, coll. « Poésie ».*

²³ Reverdy, P. (1917) : « L'Émotion », *Nord-Sud*, n° 8, p. 6.

²⁴ Holan, V. (2000) : « Elle t'a demandé », *En marche* [1964] in : *Une nuit avec Hamlet et autres poèmes. Traduction Dominique Grandmont. Paris : Gallimard, coll. « Poésie »*, p. 186.

²⁵ Reverdy, P. (1973) : *Note éternelle du présent* [1933]. Paris : Flammarion, p. 25. Voir la référence aux *Fusées* de Baudelaire : « la note éternelle, le style éternel et cosmopolite ».

²⁶ Reverdy, P. (1989) : « Note », *Sources du vent* [1929], repris dans *Main d'œuvre : poèmes, 1913–1949*, Paris : Mercure de France, pp. 245–246.

- Holub, M. (1997) : *Programme minimum*. Traduction Patrik Ouředník. Belval : Circé.
- Král, P. (1995) : *Quoi ? Quelque chose*. Sens : Obsidiane.
- Král, P. (1989) : *Témoin des crépuscules*. Seyssel : Champ Vallon.
- Michaux, H. (1967) : *Mes propriétés*, in *La Nuit remue*. Paris : Gallimard.
- Reverdy, P. (1917) : « L'Émotion », *Nord-Sud*, n° 8, octobre, p. 6.
- Reverdy, P. (1918) : « L'Image », *Nord-Sud*, vol. 2, n° 13, mars.
- Reverdy, P. (1933) : *Note éternelle du présent*. Paris : Flammarion.
- Reverdy, P. (1968) : *Le Gant de crin*. Paris : Flammarion.
- Reverdy, P. (1989) : *Main d'œuvre : poèmes, 1913–1949*. Paris : Le Mercure de France.

Anne-Élisabeth Halpern
Centre de Recherche Interdisciplinaire
sur les Modèles Esthétiques et Littéraires (CRIMEL)
Université de Reims Champagne-Ardenne
anne-elisabeth.halpern@univ-reims.fr