

Le « réel » et le « sang » : l'évolution de la poétique chez Pierre Reverdy

Takayuki Yamaguchi*

L'objet des méditations de Pierre Reverdy sur la poésie, quand il s'est retiré en 1926 à Solesmes dans la Sarthe, était de saisir l'essence de la poésie pour approfondir son rapport avec celle-ci. Cette essence de la poésie, dont il parlait avec ardeur et certitude dans une note du *Gant de crin* en 1927, c'était le « réel »¹. Pourtant, ce qu'on trouve dans les poèmes reverdyens, contemporains de la note précitée, comme par exemple dans « Toujours l'amour »², ce n'est pas le but qu'il veut atteindre, mais l'errance du parcours pour y parvenir. On observe donc un écart entre les poèmes et les notes, comme l'a déjà souligné André du Bouchet dans son essai³. Il est d'abord question de cet écart, apparente contradiction, qui se produit entre les deux.

Pour thématiser cet écart, prenons une chronique parue dans *Nord-Sud* en octobre 1918. Reverdy écrit : « Il ne s'agit pas d'ailleurs de travailler d'après des idées mais de les dégager des œuvres déjà accomplies [...] » (OC1 p. 506) . Chez Reverdy, au travers des poèmes, l'acte de création est ressaisi rétroactivement, les idées poétiques en sont dégagées, le « moyen », la notion poétique et la théorie sont élaborés et finalement repris dans les notes⁴. Par là, il semble que les poèmes soient organiquement liés à la production des notes et qu'il n'y ait plus de place pour un écart entre les deux. Mais si depuis les débuts de sa carrière en 1915, ses poèmes ne cessent de semer des grains d'idées poétiques qui se concrétiseront en notions poétiques, on peut supposer que celles-ci, une fois reprises dans les notes, sont élaborées et renouvelées dans les poèmes ultérieurs. Dans ce cas, il y aurait des écarts entre les poèmes et les notes, non pas négatifs mais ouverts à la possibilité d'un approfondissement de la notion poétique.

En suivant cette hypothèse, examinons l'évolution de la notion poétique du « réel »⁵. Bien que le « réel » soit la notion reverdyenne la plus importante de sa poétique, celui-ci ne cesse de se renouveler au fil des poèmes successifs. Pour examiner concrètement l'évolution du « réel », lisons attentivement un poème et mettons au centre de notre attention le motif du « sang ». Car celui-ci témoigne de la tentative reverdyenne de lier ses poèmes au « réel ».

I L'ambiguïté du motif du « sang »

Prenons le poème de 1928 « Les blancs déserts de l'immortalité de l'âme »⁶, en l'extrayant partiellement. Il est remarquable par les divers caractères du « sang » et les effets produits autour de

* 埼玉工業大学人間社会学部非常勤講師

celui-ci, dont Reverdy dégage des idées importantes pour sa poésie.

Il n'y a plus maintenant, entre l'amour et moi, que les stigmates livides de la mort et les empreintes fugitives du silence.

Il n'y a plus, entre l'amour et moi, que l'étreinte glacée des poignées de mains rugueuses de l'angoisse. Il n'y a plus, entre l'amour et moi, que les gouttes de sang qui tracent mon chemin dans les gorges de la défaite.

Au début du poème, la répétition d' « Il n'y a plus [...] », insiste sur le rapport entre le « moi » et l' « amour ». On ne sait pas de quel « amour », il s'agit ni de qui. Connaissant la crise religieuse de Reverdy en 1928⁷, on peut supposer qu'il s'agit de l' « amour » de Dieu, crise qui se solde par un échec. Mais ici, fidèle au propos de cet article consacré au « réel » et au motif du « sang », suivons les apparitions successives du « sang » dans le poème.

Les « stigmates » normalement marquées au fer rouge, sont ici livides et les « poignées de mains » censées être amicales, sont ici froides et angoissantes. Il est difficile d'imaginer quelque chose de cohérent dans ces combinaisons de mots. Mais l'image des « gouttes de sang » dans le troisième vers, laisse à penser que le « sang » est celui du « moi » blessé par l' « amour » et que le « sang » qui tombe goutte à goutte représente la souffrance du « moi ». L'image devient peu à peu plus claire. Le chemin tracé par le « sang » se prolonge aux « gorges de la défaite » pour arriver à un point où se découvre un paysage.

Sur cette plage, où chaque grain de sable est un souvenir imperceptible et inerte, vont et viennent dans une immense gravité, muets et sans aucun détail de forme, des personnages blancs, avec des visages blancs, des corps blancs, des tourments blancs, des remords presque blancs, des idées blanches ; et moi qui deviens peu à peu, dans ce tourbillon sans portée, incolore.

Dans ce paysage, l'impressionnante apparition qui attire le regard est le blanc s'opposant à la couleur du « sang ». Les grains de sable comme des souvenirs matérialisés de personnes et laissés derrière soi, représentent cette blancheur et forment ce désert. Les personnages qui vont et viennent sur la plage, deviennent blancs non seulement physiquement mais intérieurement, comme s'ils étaient libérés de la souffrance symbolisée par le « sang ». Celle-ci paraît ici être purifiée par la blancheur du désert. Et emporté dans le tourbillon, le « moi » devient aussi blanc que le reste.

Ce qui arrive au « moi », ce n'est pas son évanescence dans la blancheur, mais sa sortie hors du désert.

La mer qui borde la plage vers le nord ne bouge pas. Les crêtes de ses vagues sont fermes et immobiles. Là, tous les hommes lourds pourraient marcher aisément sur les flots. A l'est, se lève

sur une bande de ciel radieux l'âpreté splendide du désir. Sur l'ouest se couchent les tentatives ridées, toutes les désillusions fumantes, encore mal éteintes, les chagrins malmenés, les désespoirs sans nombre.

Rejeté par le désert et jeté dans un autre paysage ouvert sur trois côtés, il semble que le « moi » ne puisse pas s'intégrer dans le désert blanc. Comme le « moi » n'est pas libéré de la souffrance, quelque chose l'empêche de se fondre dans le désert blanc. Ce sont les « remords presque blancs » qui ne peuvent pas devenir complètement blancs, comme l'indique le mot « presque ». A condition de rejeter des choses précieuses dans la terre, il est permis de se libérer de la souffrance et d'entrer dans le désert blanc. Le « moi » manque de cette condition et comme tombé du ciel, le « moi » balaie des yeux le paysage.

En juxtaposant l'espoir et le désespoir, le matin et le soir, la blancheur de l'aube et la rougeur du coucher du soleil, ce paysage, bien qu'étrange, paraît bien équilibré. Mais, à l'ouest, la chaîne du malheur que représente le sujet grammatical composé par une juxtaposition de noms, est peinte comme un coucher du soleil où on peut y voir la couleur du « sang » et elle pèse lourdement à l'occident. Dans ce paysage qui penche d'un côté, l'occident est associé à la souffrance et au crépuscule sanglant.

Les bruits de la fortune se glissent partout sournoisement.

Mais les désastres des ruines subites et des misères lentes illuminent les chaînes des montagnes de leurs clartés sinistres. L'or circule dans les veines des corps, jusqu'au bout des doigts d'où il s'égoutte comme l'eau claire et le sang lourd, comme la bave du plaisir. L'or, les fleuves d'or, les rails de la liberté, la lumière tendre de l'amour. Les mains secouées, on entend un bruit sourd. Les gémissements honteux de la misère. L'écume de la crasse pauvre au sommet de chaque lame de sang, de chaque tombe, dans les cimetières réservés aux pauvres.

Les « désastres » qui adviennent après les « bruits », sont les tragédies qui arrivent au « moi », la souffrance subie par l'« amour » et l'expulsion du désert sans avoir connu l'apaisement. Les espoirs se changent en un instant en désespoir et les chagrins sont toujours là. L'illumination issue des désastres du « moi », en faisant écho au soleil couchant symbolisé par les désillusions, devient la lumière d'or et éclaire les crêtes des montagnes. Ensuite, cette lumière d'or se glisse dans les veines, se mêle au sang et parcourt le corps. La pénétration de l'or dans le « sang » est si profonde qu'on ne puisse plus distinguer l'un de l'autre. Et quand la lumière d'or après avoir parcouru tout le corps s'égoutte enfin au bout des doigts, elle se change en quelque chose d'inconnu. On ne sait pas si c'est l'« eau claire » ou la « bave du plaisir ». Le trajet de la lumière d'or décrit à la fois les « fleuves d'or » et les « rails de la liberté ». Ici, s'opère la correspondance entre le « moi » et le monde par l'intermédiaire du « sang ». C'est un moment de bonheur plein de la « lumière tendre de l'amour ».

Ainsi le « sang » se révèle ambigu, d'une part négativité comme symbole de la souffrance, d'autre part positivité comme intermédiaire de correspondance avec le monde.

Pourtant, au travers du recouvrement de l'ouïe et du tact, le « moi » sait que ce qui s'égoutte au bout des doigts, c'est en réalité ses larmes de misère. Il est certain que la correspondance entre l'or et le « sang », a déjà fini par le recouvrement de la sensation concrète du corps. Ce qui reste au « moi » après le bonheur éphémère, c'est l'écume sur la tombe. Cette écume n'est que la trace qui montre qu'il y a eu jadis la correspondance entre le « sang » et la lumière.

II Le « sang » comme médiateur avec le « réel »

Nous appuyant maintenant sur la poétique reverdyenne et les réflexions précédentes, examinons sa tentative et son but. Il s'ensuit que la relation entre le « réel » et le motif du « sang » thématifiée au début est mise au jour. D'abord, au sujet de sa tentative, voyons l'interprétation d'Andrew Rothwell.

Comme le soleil, source d'idéal et de vie, et donateur de sens par la lumière dont il inonde [sic] le réel, permettant ainsi de « voir » les liens matériels et conceptuels qui existent entre les choses de la nature, le cœur du poète, la « source » de ses émotions et de ses aspirations existentielles, voudrait éclairer le monde hostile de sa lumière à lui, y « faisant sens » par la projection de ses propres valeurs et significations⁸.

Il est vrai que la lumière du soleil rend le monde visible. Sa force ne se borne pas seulement à le rendre visible, mais elle exerce une grande influence sur l'activité intellectuelle de l'homme. Grâce à la visualité par la lumière, il est possible d'avoir une vue cohérente du monde, de retrouver le sens des choses et de remettre de l'ordre dans les idées. A cette époque, Reverdy recherche la force comme le soleil et essaie de confier à son cœur le rôle du soleil.

Voici un bon exemple tiré du poème « Pointe de l'aile ».

Mais le soleil persiste. Les branches des arbres s'assoupissent quand il fait noir sur la terre.

Quand l'atmosphère se raffermir et vibre, les yeux verts clignotent aux rayons. Le cœur renvoie leur sang aux âmes matérielles (OC2, p. 461) .

L'interprétation de Rothwell sur ce poème est comme ci-dessous.

Il s'agit évidemment dans ce deuxième paragraphe des effets vivifiants du soleil qui revient le matin, après le passage « noir » de la nuit, mais ce « cœur » peut être lu en même temps comme celui du poète, pour qui l'aube est le moment d'espoir par excellence, riche en possibilités

existentielles⁹.

Dans le jour du matin après le passage de la nuit, on peut s'apercevoir que se produit l'assimilation entre le « soleil » et le « cœur », à la suite de la pénétration du « sang » dans les « rayons ». Par la coopération entre le « soleil » et le « cœur », la reconstruction du monde se réalise.

Pourtant, pourquoi faut-il rechercher la force comme le soleil et assimiler le cœur au soleil ? Ensuite, il s'agit du but de ce poète. Rothwell le résume ainsi.

Son but ultime sera donc de se donner une maîtrise figurale absolue du réel qui lui permette de retrouver sa place au centre d'un univers dont il se sent, depuis le cubisme, exclu¹⁰.

Selon Rothwell, qui s'appuie sans doute sur la note du *Gant de crin* : « Et la réalité profonde – le réel – c'est ce que l'esprit seul est capable de saisir, de détacher, de modeler [...] » (OC2, p. 546), le but de Reverdy, par delà les poèmes de 1918 qui disposaient les vers en fragments comme dans le poème cubiste, est d'aboutir à trouver le moyen de saisir, de détacher, de modeler, c'est-à-dire de figurer le « réel ».

Mais, on a besoin de confirmer ce « réel » dans le contexte reverdyen. Car, selon la note précitée ci-dessus, il semble que ce « réel » ne se réduise pas à la vie réelle ou aux choses. Voici une des notes sur le « réel ».

Mais le poète est aussi le réceptacle idéal de toutes les manifestations extérieures, de tous les mouvements des êtres et des choses ; seulement, parmi tous les phénomènes sensibles, le poète choisit ceux qui participent strictement du réel.

Il faut entendre, par là, toutes choses simples, profondes, constantes, que le temps n'apporte ni n'emporte, aussi essentielles à l'humain que ce dernier peut être indispensable à lui-même (OC2, p. 562).

Certes, Reverdy s'entoure de choses dans la vie réelle. Mais pour lui, il ne s'agit pas de voir la vie réelle même, mais de saisir et d'entendre, au fond de la vie, l'essence universelle qui soutient la certitude existentielle. A la différence des romantiques et des naturalistes, comme s'il était platonicien recherchant l'Idée derrière les choses, Reverdy saisit le « réel » comme l'essence. Dans l'usage courant, le réel s'oppose à l'idéal. Pourtant dans ce contexte, en dépassant l'usage courant de ce mot, le « réel », qui est en prise directe sur l'essence, s'idéalise comme ce qui assure au poète la certitude existentielle¹¹.

Quant à la relation entre le « réel » et l'œuvre d'art, dit Reverdy, celle-ci « prétend ne s'alimenter que de réel, et atteindre à cette réalité qui fixe l'œuvre d'art [...] » (OC2, p. 561). Une œuvre d'art telle que le poème remonte à la source qui s'appelle ici le « réel ». Grâce au « réel », le poème est

capable de gagner son indépendance comme « réalité poétique » (OC1, p. 496). Il faut donc que le poète choisisse dans la vie réelle les éléments qui participent du « réel » et verse au poème la force issue de cette source. Mais bien qu'on ne sache pas voir ce « réel », ni le toucher, comment le poète peut-il verser sa force dans son poème ? Il faut enfin montrer ce qui se charge du rôle du « réel » comme le motif dans ses poèmes.

Le « réel », selon Reverdy, est indispensable à l'être humain et donne au poète la certitude existentielle. De ce point de vue, ce qui se charge du « réel » dans ses poèmes, c'est le soleil comme « source d'idéal et de vie ». En substituant le « réel » au soleil, le poète essaie de rapprocher son cœur du soleil par l'intermédiaire du « sang ». Cet essai se fera évident dans un essai plus tardif : « Mais l'image est, par excellence, le moyen d'appropriation du réel, en vue de le réduire à des proportions pleinement assimilables aux facultés de l'homme » (OC2, p. 1277). C'est la réduction de la force violente du soleil aux facultés de l'homme.

Ainsi, le poète essaie d'assimiler une composition : la lumière – le soleil – le monde, à une autre composition : le sang – le cœur – le monde poétique. Sa tentative est de lier le cœur au soleil comme « réel » et son but est de réduire le « réel » aux facultés de l'homme dans l'image poétique. C'est par cette réduction que le poète tente de figurer le « réel ».

III Un « réel » propre à Reverdy

Revenons au poème de 1928, pour comparer ce poème avec ses notes et plus largement avec sa poétique étudiée plus haut, et pour saisir leur écart. Dans le poème, « la circulation sanguine entre le soleil et le cœur du poète » et la figuration du « complexe du cœur saignant/soleil » sont remarquables¹². Le « sang » est ici médiateur avec la lumière. Reverdy aboutit ainsi à intégrer le cœur et le soleil au « point culminant en 1928 »¹³. Mais, l'accentuation d'un tel aspect positif du « sang » néglige souvent son autre aspect. Il s'agit de retrouver les aspects du « sang », les positifs autant que les négatifs. Notons les aspects négatifs que prend le « sang » au long de ce poème.

Au début du poème, le motif du « sang » est la représentation de l'échec, de la défaite et de la souffrance causés par la perte de la foi et par le « réel » qui échappe à toute prise. Ensuite, il n'est pas permis au « sang » de correspondre avec l'aube symbolisant l'espoir, mais seulement avec le coucher du soleil, associé à des négativités : le saignant, les désespoirs et les chagrins. Enfin, après le moment de bonheur de l'établissement de la correspondance, le « sang » qui ne fait plus écho à rien, devient des écumes sur la pierre tombale. Sa puissance de communication n'est pas durable et en plus elle s'épuise sur-le-champ. Bien que le « sang » soit chargé d'un rôle important, il ne peut pas toujours jouer son rôle de communiquer avec la lumière.

Ainsi le motif du « sang » a un caractère autant positif que négatif, ce qui veut dire que son caractère ambigu ne cesse d'échapper au contrôle du poète dans un mouvement de flux et reflux, tantôt chaud tantôt froid. C'est pourquoi le « sang » n'a qu'un pouvoir de médiation limité. Le chemin

vers le soleil en tant que le « réel », n'est pas ouvert à tout moment au contraire d'une note du *Gant de crin*. Ainsi apparaît l'écart entre l'exigence poétique et la pratique. D'une part ses notes prétendent arriver au « réel » et le figurer, d'autre part les vers découvrent la difficulté d'y arriver et de le figurer. Cette expérience va s'ouvrir à une nouvelle conscience poétique et introduire des idées pour renouveler la notion.

En conséquence de cette expérience poétique, le « réel » dont parle le poète change ainsi, par exemple la note du *Livre de mon bord* (1948) qui rassemble des réflexions rédigées de 1930 à 1936.

On écrit des livres sur un poète glorieux qui n'en a pas laissé un si grand nombre lui-même. Sa vie a été plus obscure encore que son œuvre, au moment où il l'écrivait et, cette vie, sentimentale, intellectuelle et morale on prétend la reconstituer très véridiquement, sans songer qu'on ne saurait encore rien d'à peu près sûr, sur le réel, s'il avait voulu lui-même le dévoiler. Car son aventure profonde, son intime pensée, sa vraie joie et sa vraie douleur, inexprimées, inexprimables, sont perdues pour toujours comme des grains de sable au fond de l'abîme des mers (OC2, p. 699.)

Le « réel » dans cette citation, n'est plus le « réel » souligné comme l'essence dans les années 1920. Il est nécessaire de distinguer le « réel » essentiel et le « réel » après *Le Gant de crin*.

Ce dernier « réel » indique ici l'« aventure profonde » de Reverdy et « son intime pensée, sa vraie joie et sa vraie douleur » comme l'a remarqué Shigeru Shimizu dans son essai « Cet espoir appelé poésie ». Alors, quelle aventure y a-t-il ? Le poète tentait en effet l'aventure vers le « réel » essentiel, à la fois par la méditation et l'écriture du poème. Mais dans cette aventure, le poète ne pouvait pas complètement saisir le « réel » qui se dérobaît toujours à sa quête. Par contre, la plupart du temps, il y concevait la douleur. Pour la poésie reverdyenne, une telle émotion est-elle inutile ?

Certes, Reverdy recherchait avec assurance la source du poème dans le « réel » essentiel, mais cette assurance pourrait s'incliner devant l'idéologie qui subordonne au « réel » essentiel l'expérience et l'émotion du poète qui essayait de le saisir. L'expérience émouvante et personnelle ne devait jamais être secondaire. Car dans ce poème, l'image poétique, qui procure au poète une certitude, n'est obtenue qu'avec beaucoup de douleur et peu de joie dans sa tentative de se rapprocher du « réel » essentiel. La matière poétique, pour Reverdy, réside en l'aventure autour du « réel » essentiel plutôt qu'en celui-ci. Il s'agit d'approfondir les connaissances sur un état du « réel » où se fondent le « réel » essentiel et l'expérience personnelle, hors de tout dualisme et de poursuivre la tentative de saisir le « réel » comme source du poème dans l'aventure poétique¹⁴.

Conclusion

Nous avons suivi l'évolution de la notion du « réel », en examinant le motif du « sang ». Sa caractéristique ambiguë a en effet provoqué un écart entre le poème et les notes du *Gant de crin*. Mais la tentative reverdyenne n'a pas fini par révéler la contradiction entre les deux. Celle-ci comme le moment poétique oriente l'idée vers l'élaboration du « réel », pour fonder un autre réel sur son expérience personnelle.

Ajoutons finalement une possibilité poétique ouverte par cette tentative. Reverdy sent le « réel » donner la certitude existentielle. Dans *Le Livre de mon bord*, il l'affirme : « Ma seule occupation, ma seule délectation serait à présent de me sentir vivre, de savourer l'écoulement de mes jours au milieu des êtres et des choses vivantes » (OC2, p. 811). Sous l'expression à la première personne, il est possible à Reverdy d'éprouver la saveur de la certitude et de la joie. Mais la douleur peut tout de suite resurgir, quand Reverdy en tant que poète tente de représenter de nouveau cette saveur. Dans « Cette émotion appelée poésie » publié dans *Le Mercure de France* en 1950, le poète s'épanche : « Cet amour insensé, excessif, dont le poète est altéré, du réel qui toujours se dérobe à sa quête et l'épuise [...] » (OC2, p. 1291). L'amour du « réel » soutient constamment la poésie reverdyenne et le poète lui-même. Mais le « réel » ne cesse d'échapper au poète, quand il essaie de le saisir et de l'exprimer en tant que poète. Par conséquent, l'amour du « réel » l'épuise et ne cesse de le tourmenter.

Ainsi, on ne s'étonne pas de trouver dans ses notes la fatigue de Reverdy, le dégoût du « réel », le renoncement à le saisir et son attitude à la fois de l'aimer et de le tenir à distance. Mais il ne faut pas entendre que son dégoût devient dominant. Par la façon dont il tente de s'évader hors du « réel » et de l'oublier, l'acte de création hors du centre est mis en œuvre dans ses notes. Au contraire de la position observée au début de cet article, il y a une rupture entre le poème et les notes. Ses notes vont acquérir leur indépendance en perdant leur relation organique avec le poème. En mettant de côté la quête de l'essence et de l'absolu, les notes pourront s'ouvrir sur le monde quotidien.

1 « Prisonnier dans les apparences, à l'étroit dans ce monde, d'ailleurs purement imaginaire, dont se contente le commun, il [=le poète] en franchit l'obstacle pour atteindre l'absolu et le réel ; là son esprit se meut avec aisance. » Pierre Reverdy, *Le Gant de crin*, dans *Œuvres complètes*, tome II, Flammarion, 2010, p. 548 (abrégé ci-après en OC1 et OC2) . *Le Gant de crin*, paru en 1927, réunit diverses réflexions et essais dispersés dans des périodiques, dans lesquels le poète s'efforce d'exposer non seulement en quoi il se démarque du surréalisme, mais d'ouvrir un large éventail d'idées sur la poésie, la foi et le lecture des moralistes classiques, autre forme du poème.

2 « Au bout du monde / Le monde couru pas à pas / Ton amour sous la roue du soir / A peine la force de ce geste de désespoir [...] ». Pierre Reverdy, « Toujours l'amour », in *Les Cahiers libres*, n° 17,

Toulouse-Paris, 1927, p. 290.

3 « Le point d'effusion sereine où sa phrase atteint sa plus grande opulence, où elle est plastiquement comblée ; elle ne se retrouve que dans certaines proses. Le poème naît quand cette saveur de certitude est anéantie [...] ». André du Bouchet, « Envergure Reverdy », dans *Aveuglante ou banale*, Le Bruit du temps, 2011, p. 49.

4 Étienne-Alain Hubert appelle ce travail réflexif l'« esthétique *a posteriori* ». « [...] l'esthétique, telle que la définit Reverdy, n'est nullement un ensemble de recettes destinées à guider *a priori* la création, mais qu'elle est toute *a postériori*. » (Étienne-Alain Hubert, « Autour de la théorie de l'image de Pierre Reverdy », *Circonstances de la poésie : Reverdy, Apollinaire, surréalisme*, Paris, Klincksieck, 2000, p. 15.) Reverdy définit l'esthétique comme ci-dessous. « Ainsi toute œuvre créée doit, une fois faite, avoir quelque surprise pour son auteur lui-même et lui découvrir des moyens nouveaux. L'ensemble de ces moyens acquis constitue son esthétique [...] » (OC1, p. 485.)

5 *Le dictionnaire culturel en langue française* dit « Réel : ce qui existe en fait, indépendamment des idées et des signes ; les choses ; les faits réels, la vie réelle. » Dans le cas où le « réel » serait la vie réelle, d'une part il y a l'attitude des romantiques : « The heroes of pre-romantic novels betray a sometimes almost morbid aversion to entering into contemporary life » (Erich Auerbach, *Mimesis : the représentation of reality in Western littérature*, Princeton, Princeton University Presse, 1953, p. 467), d'autre part la théorie naturaliste : « Le sens du réel, c'est de sentir la nature et de la rendre telle qu'elle est » (Emile Zola, « Le sens du réel », *Œuvres complètes*, t. x, Paris, Cercle du Livre Précieux, 1996, p. 1286.) Pour Zola, il s'agit de voir et peindre la vie, sinon « elle [= l'œuvre] n'est pas largement assise sur la vérité, elle n'a aucune raison d'être » (*Ibid.*, p. 1286.) Dans le contexte littéraire, d'un côté, le réel est refusé comme la vie réelle s'opposant à l'idéal, d'un autre côté, c'est le sujet dans lequel la vérité réside. Il est question du « réel » qui est saisi par Reverdy.

6 Pierre Reverdy, « Les blancs déserts de l'immortalité de l'âme », in *Chroniques 6 : Le Roseau d'or*, Paris, Plon, 1928, p. 175. Rothwell s'explique sur l'arrière-plan des poèmes publiés de la revue *Le Roseau d'or*. « Avec « Étoile filante », « Les blancs déserts de l'immortalité de l'âme » et cinq autres textes repris dans *Flaques de verre* (qui exhibent tous la même abondance allégorique si caractéristique de la production reverdyenne à cette époque), ce poème (« La tête pleine de beauté ») parut dans un volume publié (comme *Le Gant de crin*, en 1927) par les très chrétiennes éditions du *Roseau d'or*, à côté d'œuvre de Jaques Maritain et d'autres écrivains catholiques (voir E.-A. Hubert, *Bibliographie des écrits de Pierre Reverdy*, Minard, 1976, n° 202). » (Andrew Rothwell, « La deuxième manière de Reverdy et le « cœur » du poète », in *Le Centenaire de Pierre Reverdy (1889-1960)*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1990, p. 191.) Selon Rothwell, ce poème est écrit avec une fécondité allégorique dans le contexte de l'expérience religieuse de Reverdy. Par là, il faut distinguer les poèmes écrits vers 1928 des vers en fragments de 1918, écrits selon la théorie de l'image. Il est possible d'interpréter ce poème en le mettant en rapport avec la crise religieuse du poète en 1928. Et en y joignant une interprétation allégorique, ce poème apparaît non pas tant l'aventure de la recherche de l'amour de

Dieu que celle du « réel ».

7 Voir. Robert V. Kenny, « Du domaine perdu à la mère absente », in *Le Centenaire de Pierre Reverdy (1889-1960)*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1990, pp. 403-405.

8 Andrew Rothwell, « La deuxième manière de Reverdy et le « cœur » du poète », *op. cit.*, p. 173.

9 *Ibid.*, p. 180.

10 *Ibid.*, p. 173.

11 Michel Collot définit le « réel » comme ci-dessous. « Le réel vers lequel la poésie reverdyenne se porte, [...], n'est pas un « objet », mais « rien », c'est-à-dire, [...] : son être, tout à la fois évanescant et omniprésent. » (Michel Collot, « Reverdy selon Du Bouchet », in *Littérature*, n° 183, Armand Colin, 2016, p. 97.) Il est certain que le « réel » participe paradoxalement du « vide » dans le contexte de sa poésie. Mais, chez Reverdy, la mise en point sur le « vide » sera après dans les années 1930 en particulier après la guerre. À mon avis, un des aspects du « réel » qui est souligné dans *Le Gant de crin*, c'est celui de l'idéal.

12 Andrew Rothwell, « La deuxième manière de Reverdy et le « cœur » du poète », *op. cit.*, p. 183.

13 *Ibid.*

14 Voici une remarque intéressante par Michel Collot. « Or le corps, parce qu'il est médiateur entre le moi et le monde, est souvent passé sous silence. C'est sans doute une des forces de la poésie reverdyenne que de lui avoir donné la parole ; les poètes de l'après-guerre s'en inspireront, qui fonderont leur métaphysique sur une physique. » (Michel Collot, « La présence de Reverdy dans la poésie française d'après-guerre », in *Poésie 89 Réalité absente? Pierre Reverdy (1889-1960)*, Paris, Pierre Seghers, 1989, P. 33.) Comme les poètes ultérieurs, Reverdy fonde son « réel » sur son expérience.

Je remercie Jean-Marie Lourme de son aide précieuse.