

## « L'acier des minutes » : le temps dans un poème de Pierre Reverdy

Jacques Audet

Volume 33, Number 2, Fall 1997

L'ordinaire de la poésie

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036070ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036070ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Audet, J. (1997). « L'acier des minutes » : le temps dans un poème de Pierre Reverdy. *Études françaises*, 33(2), 91–109. <https://doi.org/10.7202/036070ar>

Article abstract

Bien que célébré pour ses réflexions sur le cubisme et sa définition de l'image, Pierre Reverdy s'est davantage intéressé aux rapports entre le réel et le poème d'une part, entre le temps et le sujet d'autre part. La lecture du poème « Le temps et moi » fait apparaître certains recoupements entre le temps discursif et le temps tel qu'il est objectivé dans le poème et dans les écrits réflexifs. De plus, l'ordre même des mots dans les vers, l'ordre des vers dans le poème et la place du poème dans le livre montrent une signification de l'écriture par l'orientation et la vectorisation de la séquence discursive chez Reverdy.

# « L'acier des minutes » : le temps dans un poème de Pierre Reverdy

JACQUES AUDET

Le nom de Pierre Reverdy reste encore aujourd'hui largement associé au surréalisme, au cubisme, à la peinture. Et pour cause : non seulement Reverdy a côtoyé des surréalistes, mais sa théorie de l'image aurait préfiguré, voire permis celle de Breton. Le poète a aussi travaillé à des œuvres en collaboration avec des peintres cubistes, a défendu leur peinture dans des articles faisant autorité encore de nos jours. Ainsi, les œuvres de Reverdy en viennent à être rattachées à la peinture, étant évoquées en termes de « toiles-poèmes<sup>1</sup> » ; on y décèle une langue « marquée de la rigueur cubiste » et même un cubisme « de nature morale<sup>2</sup> » !

Pourtant, Reverdy a lui-même refusé cette association : non seulement sa propre démarche n'est pas d'inspiration cubiste, mais selon lui « La poésie cubiste n'existe pas<sup>3</sup> ». Il est vrai que Reverdy a déjà comparé le langage poétique au langage pictural, mais il l'a fait exceptionnellement, et du bout des lèvres. À propos des peintres utilisant « le noir pur sur la toile », Reverdy

1. Mary Ann Caws, *La Main de Pierre Reverdy*, Genève, Librairie Droz, 1979, p. 112, note 1.

2. Jean-Michel Maulpoix, « Pierre Reverdy, poète cubiste ? », *La Quinzaine littéraire*, n° 542, 1<sup>er</sup> novembre 1989, p. 13-14.

3. Reverdy, « Le cubisme, poésie plastique », *Nord-Sud, Self Defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, Paris, Flammarion, 1975, p. 145.

a pu affirmer : « Ils ont vu là, je suppose, l'équivalent de la phrase négative en poésie et je ne le leur reprocherai pas<sup>4</sup>. » Il reste qu'à ses yeux, l'art poétique n'a que peu à voir avec les autres moyens d'expression artistique : « Il faut savoir laisser chaque chose à son rang. Aussi me garderai-je de comparer la poésie à l'un quelconque de ces arts prospères qui ne lui ressemblent que de très loin<sup>5</sup>. » Quant à la théorie de l'image<sup>6</sup> de Reverdy, elle reste étrangère à l'esthétique surréaliste, bien qu'elle ait été saluée et reprise – non sans déformation<sup>7</sup> – dans le premier manifeste de Breton.

De même, il est périlleux de donner une interprétation visuelle ou picturale des images et de la spatialisation du poème sur la page (par l'utilisation de « blancs ») chez un poète pour qui « le propre d'une œuvre d'art littéraire est de ne pouvoir être conçue et réalisée autrement qu'écrite<sup>8</sup>. » Le blanc chez Reverdy n'est ni figuratif ni symbolique, il s'insère dans un ensemble concerté de « moyens<sup>9</sup> » poétiques (image, mais aussi

4. Pierre Reverdy, « Dans l'obscur mêlée... », *Note éternelle du présent. Écrits sur l'art (1923-1960)*, Paris, Flammarion, 1973, p. 122.

5. Pierre Reverdy, « Le poète secret et le monde extérieur », *Cette émotion appelée poésie. Écrits sur la poésie*, Paris, Flammarion, 1975, p. 135.

6. Pour Reverdy, l'image est avant tout tributaire de sa justesse et de l'émotion qu'elle provoque dans l'esprit : « L'image ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique. » (« L'image », *Nord-Sud*, p. 73) ; dans le même article, l'image est rattachée à l'émotion : « Ce qui est grand ce n'est pas l'image – c'est l'émotion qu'elle provoque ; si cette dernière est grande on estimera l'image à sa mesure » (p. 74).

7. Selon Breton, l'image se crée arbitrairement, sans contrainte de justesse, hors de toute contrainte formelle, « en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale » (Breton, « Manifeste du surréalisme (1924) », *Manifestes du surréalisme*, coll. « Idées », n° 23, Paris, Gallimard, 1972, p. 37). Mais Breton ne se contente pas de cette entorse à la définition de Reverdy, il rattache catégoriquement les images de Reverdy au surréalisme : « Je nie, pour ma part, de la façon la plus formelle, que chez Reverdy des images telles que : Dans le ruisseau il y a une chanson qui coule ou Le jour s'est déplié comme une nappe blanche ou Le monde rentre dans un sac offrent le moindre degré de préméditation. [...] Force est donc bien d'admettre que les deux termes de l'image ne sont pas déduits l'un de l'autre par l'esprit en vue de l'étincelle à produire, qu'ils sont les produits simultanés de l'activité que j'appelle surréaliste. » (*ibid.*, p. 50-51).

8. Pierre Reverdy, « Émotion », in *Nord-Sud, Self Defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, p. 53-54.

9. Reverdy distingue le moyen du procédé : « C'est l'esprit qui fournit les moyens. Les moyens différencient les œuvres. [...] On crée grâce aux moyens – on imite grâce aux procédés. Ceux-ci sont la décadence et la contrefaçon de ceux-là. » (« Self Defence », in *Nord-Sud, Self Defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, p. 107). Encore une fois, Reverdy se situe loin des « secrets de l'art magique surréaliste » (Breton, op. cit., p. 42), du « procédé » (p. 45) surréaliste dont la voie tracée par Breton (quelques années à peine après la parution de la revue *Nord-Sud*) sera parfois suivie aveuglément.

syntaxe, ordre des mots, ponctuation) participant de la linéarité de l'œuvre. Ces moyens (dont l'image et la spatialisation) doivent relever d'une même esthétique, d'une même pensée : « Cette poésie exige que tous les moyens concourent à créer une réalité poétique. [...] Des moyens d'esthétiques différentes ne peuvent concourir à une même œuvre<sup>10</sup>. »

Toute sa vie, Reverdy s'est questionné sur cette réalité poétique et sur sa construction, mais on peut remarquer, à la faveur d'une lecture chronologique de ses textes de réflexion, que le poète délaisse quelque peu les préoccupations purement esthétiques pour s'intéresser à des questions plus morales, dont celle de son propre rapport à la réalité et au temps. La lecture d'un poème où le rapport du sujet au temps est thématé (en l'occurrence, « Le temps et moi ») devrait donc permettre de voir comment Reverdy réussit à produire une réflexion sur le temps par l'utilisation de moyens poétiques appropriés à sa pensée même sur le temps, donnant ainsi accès à l'un des nombreux points nodaux de son œuvre. Mais le temps tel qu'il est objectivé et thématé dans un article ou dans un poème peut différer du temps tel qu'il est donné à lire et à vivre dans le déroulement même du poème. Reverdy a abondamment traité du temps dans ses poèmes et dans ses « notes » diverses, et souvent de façon contradictoire. À ce sujet, Merleau-Ponty remarque que « l'œuvre d'un grand romancier est toujours portée par deux ou trois idées philosophiques », et ce, même si « la fonction du romancier n'est pas de thématé ces idées, elle est de les faire exister devant nous à la manière des choses. Ce n'est pas le rôle de Stendhal de discourir sur la subjectivité, il lui suffit de la rendre présente<sup>11</sup>. » Ainsi, l'étude du temps discursif<sup>12</sup> permettra de comparer les diverses expressions de l'expérience temporelle du poète (le temps thématé et le temps rendu présent), et aussi de voir si le « nouvel ordre<sup>13</sup> » des mots appelé par Reverdy forme une signification spécifique dans la séquence discursive.

10. Reverdy, « L'image », *op. cit.*, p. 75.

11. Maurice Merleau-Ponty, « Le roman et la métaphysique », in *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1966, p. 45-46.

12. Notion développée par Lucie Bourassa ; cette temporalité comprend « les phénomènes de cohésion textuelle, comme les renvois anaphoriques et la tension entre progression et cohésion [...], les retours et contrastes du rythme, qui engendrent une appréhension distendue de la parole [...], le conflit entre tendance à l'infinimentisation et visée d'achèvement qui caractérise, selon Jenny, la phrase » (Bourassa, « La dynamique temporelle », *Protée*, printemps 1995, p. 94). À ce sujet, voir aussi « La parole poétique et l'épreuve du présent », in *Saint-Denys Garneau et la Relève* (sous la direction de Benoît Melançon et Pierre Popovic), Montréal, Fides-Céтуq, 1995, p. 116-117.

13. Reverdy, « Syntaxe », *Nord-Sud*, p. 81-82.

L'œuvre d'art littéraire contraint l'écrivain à transformer par l'écriture les événements multidimensionnels du monde pour créer une nouvelle réalité dans une séquence linéaire, unidimensionnelle, unidirectionnelle. L'œuvre littéraire que Reverdy caractérise comme étant écrite s'impose donc au lecteur, en ce que « le rythme d'un texte fait du temps de ce texte une forme-sens qui devient la forme-sens du temps pour le lecteur<sup>14</sup> ». Le lecteur d'un texte écrit ne peut échapper à cette linéarité, il doit se soumettre à ces inéluctables épreuves d'altérité que sont le sens et le temps tels qu'ils sont vécus dans le discours de l'auteur. Bien sûr, il lui arrive de sauter « impunément [...] les descriptions, les explications, les considérations, les conversations » afin de « retrouver au plus vite les lieux brûlants de l'anecdote » ; il peut le faire, « mais dans l'ordre<sup>15</sup> », prend soin de préciser Barthes.

La construction du sujet se fait par une instance narrative, à travers un point de vue dont elle est le centre organisateur et la source, et selon une certaine orientation, celle donnée à l'énoncé. L'instance énonciative ordonne le flux de l'attention, c'est-à-dire « l'ordre dans lequel nous prenons au fur et à mesure conscience des éléments constitutifs d'une scène événementielle représentée<sup>16</sup> », organisant dans la phrase les éléments constitutifs de l'énoncé selon une séquence unidirectionnelle et significative, tout comme les événements sont ordonnés dans le récit. L'ordre des mots manifeste donc les mouvements de l'instance de la perception dans le déroulement du poème, indiquant ainsi une certaine configuration du sujet dans son discours, configuration qui fait partie de la temporalité propre à un auteur ou à un texte.

Dans ses premières réflexions sur la poésie et sur l'art (de 1915 à 1926), Reverdy aborde peu la question du temps, sauf par l'intermédiaire de la syntaxe, de la disposition typographique, de la ponctuation, de l'ordre d'apparition des mots dans le poème, « moyens » liés à la linéarité du poème auxquels il consacre des articles (dans des numéros de la revue *Nord-Sud*), en les inscrivant dans une réflexion sur l'esprit et la nouveauté en art. Ainsi, répondant indirectement aux propos tenus par Apollinaire à Gaston Picard lors d'une interview accordée en 1917, Reverdy met en relation ponctuation et disposition typographique :

14. Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 224.

15. Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Points », n° 135, 1973, p. 21.

16. Cette notion de Scott Delancey a été reprise par Pierre Ouellet, *Voir et savoir. La Perception des univers du discours*, Coll. « L'univers des discours », Cadiac, Éditions Balzac, 1992, p. 106.

Pourquoi n'est-il venu à l'esprit de personne d'expliquer la disparition de celle-là par les raisons qui ont amené l'emploi de celle-ci ?

N'est-il pas naturel en effet que dans la création d'œuvres d'une structure nouvelle on se serve de moyens nouveaux appropriés<sup>17</sup> ?

Pour Reverdy, la syntaxe aussi était un « moyen de création littéraire<sup>18</sup> » relié à l'esthétique et à la disposition typographique :

Pour un art nouveau une syntaxe nouvelle était à prévoir ; elle devait fatalement venir mettre dans le nouvel ordre les mots dont nous devons nous servir. [...] Mais si on ne veut pas comprendre qu'une disposition typographique nouvelle soit parallèle d'une syntaxe différente et que cette syntaxe soit en rapport avec l'œuvre nouvelle, qu'on s'en tienne à la très digne incompréhension<sup>19</sup>.

Bien que le problème du temps ne semble pas encore inquiéter le jeune poète occupé à se forger un appareil expressif personnel et à le défendre, les poèmes rédigés à cette époque thématissent occasionnellement le temps. Par exemple, c'est du titre *Plupart du temps* que Reverdy a baptisé l'ensemble de ses livres de poésie parus entre 1915 et 1922. Si un rythme et un temps discursif pourraient être dégagés des poèmes de cette période, il reste difficile de donner une cohérence aux passages où le temps est thématisé, en raison de la subjectivité grandement retenue des poèmes, et du mouvement énumératif et descriptif qui les fait. Dans ces poèmes, le poète, contrairement au prosateur, ne s'exprime pas « en développant une succession d'idées qui sont déjà en lui et qui restent logiquement liées<sup>20</sup> » ; plutôt, il « pense en pièces détachées, idées séparées, images formées par contiguïté », il « juxtapose et rive, dans les meilleurs cas, les différentes parties de l'œuvre dont le principal mérite est précisément de ne pas présenter de raison trop évidente d'être ainsi rapprochées<sup>21</sup> ». La page y devient un théâtre dont les éléments épars refusent l'assujettissement à une direction. Mais cette poésie n'est toutefois pas une simple poésie des mots : Reverdy met en garde de « ne pas confondre esprit libre et mots en liberté<sup>22</sup> ». La poésie se situe hors du poète, dans un ailleurs assez vague, moderne : « Je ne vois plus la poésie qu'entre les lignes. Elle n'est plus pour moi, elle n'a jamais été

17. Reverdy, « Ponctuation », *Nord-Sud*, p. 62.

18. Reverdy, « Syntaxe », *op. cit.*, p. 82.

19. *Ibid.*, p. 81-82.

20. Pierre Reverdy, *Le Livre de mon bord. Notes 1930-1936*, suivi de *Fragments inédits*, Paris, Mercure de France, 1989 (1948), p. 132.

21. *Ibid.*

22. Reverdy, « Self Defence », *op. cit.*, p. 105.

pour moi dans les livres. Elle flotte dans la rue, dans le ciel, dans les ateliers sinistres, sur la ville. Elle plane magistralement sur la vie qui, par moments, la défigure<sup>23</sup> ». Le regard du poète glisse sur cette réalité extérieure où sa quête de poésie le pousse, comme sa poésie se glisse entre les lignes, dans les blancs, où des rapports mystérieux se tissent entre deux vers, deux images. Et dans les poèmes où la thématization du temps est développée, on retrouve un présent vécu aussi bien comme un instant de bonheur que comme une expérience douloureuse. Le poème « Pour le moment » (*La Lucarne ovale*, 1916) montre une expérience du présent réellement, bien que momentanément bénéfique :

La vie est simple et gaie [...]  
 Ma tête est une lampe allumée  
 Et la chambre où j'habite est enfin éclairée [...]  
 Et mes bras sont tendus vers vous  
 C'est aujourd'hui que je vous aime<sup>24</sup>

Mais dans le poème « Entreprise » (du même livre), le passage du temps se fait sentir plus âprement ; il marque durement le sujet du poème, il en martèle le corps :

Les cheminées raidies marquent une heure nouvelle sous la  
 lune [...]  
 La peur à chaque pas soulève un nouveau bruit [...]  
 Minuit  
 C'est un moment précis  
 Qui s'éternise dans le vent [...]  
 Minuit  
 La pendule sans fin sonne à coups de marteau  
 Sur mon cœur  
 En entrant dans la maison sinistrée et désolée  
 dont j'ai perdu le numéro<sup>25</sup>.

Même dans le poème « L'homme et le temps »<sup>26</sup>, il se trouve peu de références explicites au temps : le titre ne semble qu'une « pièce détachée » parmi d'autres et oriente peu le sens même du poème. Pourtant, une reconstitution de ces « images formées par contiguïté » laisse entrevoir un rapport ardu entre le sujet et le temps. Alors qu'une « porte du ciel s'ouvre/ entre deux troncs d'arbres », un « cavalier » semble se perdre, par le regard, dans cet espace découvert. Cet homme sans attache, perdu parmi « ce que le vent pousse [...] ce qui se détache » prend par la suite conscience de l'écoulement d'un temps – objectif – à travers celui de l'eau :

23. Pierre Reverdy, *Flaque de verre*, Paris, Flammarion, 1972, p. 24.

24. Reverdy, « Pour le moment », *Plupart du temps : 1915-1922*, coll. « Poésie », Paris, Gallimard, 1969 (1945), p. 108-109.

25. Reverdy, « Entreprise », *ibid.*, p. 149-150.

26. Pierre Reverdy, « Cœur de chêne, 1921 », *ibid.*, p. 339.

Alors les gouttes d'eau tombent  
Et ce sont des nombres  
    Qui glissent  
    Au revers du talus de la mer  
Le cadran dévoilé  
L'espace sans barrières  
L'homme trop près du sol  
L'oiseau perdu dans l'air<sup>27</sup>

Le rappel à l'ordre instauré par le cadran – un dévoilement du temps objectif par l'instrument qui le mesure – semble conjoint à l'écrasement de l'homme sur la terre, alors que l'oiseau poursuit sa perte dans le vent et l'espace immense. Le rappel du temps ouvre l'horizon spatial de l'homme en même temps qu'il impose ses limites – le sol résistant dont l'homme est trop près, par lequel il se rattache pourtant au monde – tandis que l'oiseau échappe à cette limitation, sans pour autant en réchapper. Dans ce poème, l'expérience du temps pour le sujet demeure ambiguë, difficilement cernable, à la fois bénéfique et contraignante.

Il en va autrement des poèmes de maturité de Reverdy. En 1926, le poète quitte définitivement Paris et se retire dans la solitude à Solesmes, tout près de l'abbaye, où il se confindra pour le reste de sa vie. Le rapport de Reverdy au réel semble se compliquer, s'envenimer : « Il y a un incessant et infranchissable tir de barrage entre la sensibilité du poète et le réel<sup>28</sup> », avoue-t-il, tout en réaffirmant qu'il est impossible de créer en se retranchant complètement du monde :

S'il n'a pas en lui la matière ou, du moins, s'il n'a pas le pouvoir de garder le contact puissant avec la vie – s'il n'est pas en communion peut-être douloureuse mais profondément intime avec elle, s'il n'est pas un creuset où toutes les sensations que la vie peut donner à un être viennent se fondre, il [le poète] trébuchera au seuil de l'expression et sa plume ne tracera jamais autre chose que des lignes de cendre sur une feuille de papier<sup>29</sup>.

En dépit de l'importance que prend cette réalité extérieure aux yeux de Reverdy, la retraite à Solesmes voit aussi le poète situer la poésie résolument dans l'homme : « La poésie a été mise au monde par l'homme et elle ne peut être ailleurs que dans lui – mais il la cherche dans la nature comme s'il l'avait laissée échapper<sup>30</sup>. »

27. Pierre Reverdy, « L'homme et le temps », *ibid.*, p. 339.

28. Pierre Reverdy, « Pour en finir avec la poésie », in *Cette émotion appelée poésie*, p. 131.

29. *Ibid.*, p. 123-124.

30. Reverdy, *Le Livre de mon bord*, p. 153-154.

À partir de la retraite à Solesmes, les réflexions sur les moyens se font moins nombreuses ; les notes et les articles traitent plus explicitement la question du temps, le temps tel qu'il est vécu et non « l'heure apprivoisée qui sort de la pendule<sup>31</sup> », selon l'expression tirée d'un poème de 1919. Dans *Le Livre de mon bord* rédigé entre 1930 et 1936, le poète s'interroge sur ce qui constitue le présent, sur ses liens avec le passé et le futur :

Le présent est fait de déformations du passé et d'ébauches imprécises de l'avenir. Et, quoi qu'on fasse, le présent n'est jamais qu'une vaste et bruyante fabrique de passé. Quand on revient sur ses pas, on retrouve tout immobile et ordonné dans le silence<sup>32</sup>.

D'après cette note<sup>33</sup>, le présent semble n'avoir de matériau autre que la présence du passé et celle du futur. Par ailleurs, Reverdy semble situer le temps dans le sujet : le temps ne semble pas exister hors du temps vécu ; il n'y a que la présence du présent et celle du passé ; le temps lui-même n'existe pas ou, du moins, il nous est inaccessible :

En dehors de nous, le temps c'est le néant. On ne se rappelle pas le temps, on ne retient que des faits. Tout ce qui est entre ces faits qui survivent en nous, c'est le vide. On remonte de fait en fait sur un abîme, un trou sans fond, comme l'on passe un torrent sur les pierres d'un gué. Dans le souvenir, les périodes où rien de mémorable ne s'est passé nous paraissent courtes et longues celles où se sont déroulés beaucoup d'événements. Le temps n'a donc rien de commun avec le nombre<sup>34</sup>.

Le temps compté, celui du nombre et de la durée, ne semble qu'une chimère qui s'oppose catégoriquement au temps vécu, au présent dans lequel survivent les événements passés. Le temps lui-même restant hors de notre portée, le présent revêt alors une importance capitale. Reverdy en fait même la quête principale de l'artiste :

Entre la pénombre toujours équivoque du passé et la nuit trop éblouissante du futur, il nous restera encore et sans cesse à déchiffrer, pour apaiser le furieux appétit d'une curiosité insatiable, cette potion de durée que seule nous aurons chacun, quelque infirmes qu'aient été nos moyens d'investigation, à la fin réellement explorée : notre présent<sup>35</sup>.

31. Reverdy, « La fuite du temps », in *La Guitare endormie*, (1919), dans *Plupart du temps*, p. 292.

32. Reverdy, *Le Livre de mon bord*, p. 160-161.

33. Reverdy appelle ainsi les réflexions accumulées entre 1930 et 1936 dans *Le Livre de mon bord*.

34. Reverdy, *Le Livre de mon bord*, p. 161.

35. Reverdy, « Note éternelle du présent », *Note éternelle du présent : Écrits sur l'art (1923-1960)*, p. 9.

Dans cette note rédigée en 1933, le poète s'interroge alors sur « la raison d'être de l'art et son but immédiat ». La réflexion sur le temps reste indissociable de la question du rapport au réel et de celle de la quête poétique. La présence même du monde extérieur reste difficile et sa découverte, ardue ; cette présence menace constamment l'homme et l'artiste. L'esprit sensible doit réagir à la réalité, pour s'en défendre :

L'esprit est une arme de défense, de conquête et de chasse que l'homme peu à peu s'est forgée contre tous risques dans ses explorations en tous sens sur le domaine particulièrement épineux de la réalité<sup>37</sup>.

Reverdy se rapproche alors du personnage d'auteur qu'il décrivait plusieurs années auparavant, soit : « L'auteur inquiet qui regarde vivre le monde et ne suit pas<sup>38</sup>. » Mais, dans cette note qui constitue un essai esthétique dont on perçoit les accents idéalisants, l'art est indissociable de la connaissance de cette réalité, de l'exploration du présent :

L'art c'est l'ensemble des travaux de l'esprit appliqué à la connaissance de la réalité sensible. L'artiste explore cette réalité dans ses apparences et il expérimente sa réussite ou son échec dans les œuvres qu'il produit. Ce que l'œil et l'esprit lui ont donné il le transforme en ce que l'esprit et la main vont lui permettre de donner<sup>39</sup>.

Dans *Le Livre de mon bord*, les mêmes questionnements, dégagés de l'essai esthétique, prennent une tonalité plus dramatique. Les multiples rapports entre le monde et l'homme tissés par les images et les mots lui permettent de s'approprier un monde insensible, étranger. L'art devient un moyen de défense, voire de survie :

L'art a d'abord été l'arme prestigieuse qui a permis à l'homme de subjuguier le réel. Il n'a pas encore cessé d'être le plus efficace pour tenir la nature en respect<sup>40</sup>.

Et la présence du réel submerge et étouffe la sensibilité de l'homme par son indifférence ; si l'art fait office de planche de salut, l'individu y semble plus fragile que dans la *Note éternelle du présent* :

C'est grâce aux mots, c'est grâce au langage, c'est grâce aux images que l'homme s'approprie le monde extérieur. Il est dans

36. *Ibid.*, p. 14.

37. *Ibid.*, p. 9.

38. Pierre Reverdy, *Au soleil du plafond et autres poèmes*, Paris, Flammarion, 1980, p. 11.

39. Reverdy, « Note éternelle du présent », *op. cit.*, p. 11.

40. Reverdy, *Le Livre de mon bord*, p. 153.

le monde, le monde insensible, et il s'y meut et il y vit et il y vainc grâce à l'image qu'il s'en fait. Image créée de rapports justes entre ce monde insensible et lui. Il n'y a pas de sensibilité au monde du même ordre que celle de l'homme. Aussi dès qu'il perd la justesse des rapports qui adaptent sa sensibilité unique aux choses insensibles du monde il s'y sent étranger et perdu. Et, ces rapports, il est constamment obligé de les créer, de les renouveler, de les contrôler, de les régler et de les maintenir. La réalité extérieure le presse et le menace sans cesse. Sa réalité intérieure est constamment sommée de s'adapter<sup>41</sup>.

En 1957, Reverdy publie *En vrac*, somme de notes comparable au *Livre de mon bord*. Le passé semble gagner en importance et sa valeur en vient à primer celle du présent :

Le présent seul serait comme une étoffe sans doublure, une ligne sans épaisseur tracée sur un miroir sans tain. L'avenir n'est qu'un canevas, le présent une tapisserie qui se forme et dont un rayon de souvenir par moment rehausse l'éclat<sup>42</sup>.

Le présent, ou plutôt la présence de la réalité, y est dépeint comme étant toujours envahissant, mais sans que sa prégnance soit destructrice. La réalité submerge l'homme, mais celui-ci reprend pied en s'appuyant sur son passé, et peut prévoir que ce présent flamboyant s'appriivoise en devenant passé :

Le passé, tout le passé, diffus, confus, touffu, voilà notre être. Le présent n'est rien qu'une vibration tumultueuse de la sensibilité au contact du réel qui la submerge, l'étouffe ou l'éblouit. Le présent n'est rien qu'en fonction de notre passé. Il est comme une nourriture trop lourde et qu'il va falloir digérer. Le passé, c'est du réel digéré, assimilé, c'est notre sang moral. Le présent n'est rien sans les multiples rapports que nous lui trouvons, que nous lui créons avec notre passé, notre propre passé<sup>43</sup>.

Les poèmes écrits après 1926 se ressentent de l'assombrissement du paysage moral du poète. Comparativement à ceux de la jeunesse, ils se distinguent, du point de vue du rythme et du temps discursif, par une plus grande cohésion thématique (donc par une moins grande autonomie entre les vers et les strophes) ; par une disposition typographique plus sobre ; par des vers plus longs, plus amples ; par un recours plus fréquent à la rime et aux retours de vers de nombre égal ; par la présence occasionnelle d'alexandrins césurés. On remarque aussi une tonalité plus intimiste, un propos moins réservé et plus

41. *Ibid.*, p. 152-153.

42. Pierre Reverdy, *En vrac*, Paris, Éditions du Rocher, 1956, p. 134.

43. *Ibid.*, p. 141.

douloureux. Et même si les propos sur l'image les plus fréquemment cités ont été écrits en mars 1918 dans la revue *Nord-Sud*<sup>44</sup>, Reverdy semble recourir davantage, dans les années 1930, à l'image d'une part, à l'adjectif et à la subordonnée relative<sup>45</sup>, à une prédication plus généralisée, d'autre part.

Le poème « Le temps et moi » est l'un de ceux qui mettent en scène le plus explicitement la relation entre un sujet et le temps. Il appartient aux poèmes de la deuxième période et est, de ce fait, contemporain de la rédaction du *Livre de mon bord* et de la *Note éternelle du présent*. Dans ce poème, le temps est largement thématiqué, comme le titre l'indique (et ce, contrairement au poème « L'homme et le temps »). Il figure dans le recueil *Ferraille* (1937), dont il est le dernier poème :

Dans le sous-sol le plus secret de ma détresse  
Où le vice a reçu la trempe de la mort  
Je redonne le ton au disque  
Le refrain à la vie  
Un terme à mon remords

Dans le cercle sans horizon où se lamente la nature  
Si la chaleur qui passe du sang à ton esprit  
Tu pouvais suivre la mesure  
En te hâtant sans bruit au tournant de la peur  
Tout ce qu'on m'a repris des roues de la poitrine  
Cette montre qui sonne l'heure sans arrêt  
Et l'amère lueur qui coulait goutte à goutte  
Entre la main et l'œil  
Le chemin de la peau  
La débâcle au bruit sec de la glace légère qui se brise au réveil  
Je vais plus loin la main tendue au mouvement inconscient  
de la pendule

Une curiosité perçante au fond du cœur  
Et pour toi dans la tempe le bruit sourd qui ondule  
Des fièvres du péché à l'haleine des fleurs

Va-et-vient lumineux  
Ressac de la fatigue  
Goutte à goutte le temps creuse ta pierre nue  
Poitrine ravinée par l'acier des minutes  
Et la main dans le dos qui pousse à l'inconnu

44. La réflexion sur l'image se poursuit et se précise dans cette période de maturité ; voir, entre autres, *Le Livre de mon bord*, p. 93-94, 112, 156.

45. La subordonnée relative détermine souvent un nom ou un pronom ; selon Benveniste, la « phrase relative se comporte comme un "adjectif syntaxique" déterminé » (Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, I, coll. « Tel », n° 7, Paris, Gallimard, 1966, p. 222 ; cité dans Henri Meschonnic, *Pour la poétique III*, Paris, Gallimard, 1973, p. 203 (Meschonnic ne précise cependant pas quelle page de Benveniste il cite). Mais les poèmes de maturité de Reverdy peuvent être assimilés à une poésie du nom, plus paratactique que syntaxique.

Les quatre strophes forment des entités thématiques qui progressent en oscillant entre le « je » et le « tu », le « je » et le temps, l'intimité et l'extérieur, le centre et l'inconnu, le retrait et l'ouverture, mais aussi entre la syntaxe et la parataxe. On remarque, dès la première lecture, la grande régularité métrique du poème. En comptant tous les e muets (même si une diction différente pourrait être faite), on compte une majorité de vers avec un nombre pair de syllabes, dont des alexandrins, des octosyllabes et des hexasyllabes. Les trois vers impairs (7<sup>e</sup>, 15<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup>) pourraient d'ailleurs être ramenés à un nombre pair de syllabes (12, 18 et 16) si l'on ne comptait pas les e « muets » des mots « pass(e) », « légèr(e) », « temp(e) ». Il se trouve aussi quelques rimes, de richesse variable. Sans retourner à la forme sonnet, Reverdy délaisse le vers libre pour reprendre des éléments (la métrique et la rime) de la poésie romantique, en laissant jouer librement cette « mémoire métrique<sup>46</sup> » dans l'œuvre. Ces références aux rythmes rhétoriques des siècles précédents n'apparaissent pas comme des preuves de l'échec du vers libre (d'autres poèmes du même livre sont beaucoup plus « libres »), mais comme l'intégration du vers libre et des formes métriques dans le même poème. Quant aux vers les plus longs (6<sup>e</sup>, 15<sup>e</sup> et 16<sup>e</sup>, aux limites de strophes), ils semblent former une barrière, un bris, ils paraissent du moins marquer une pause, une hésitation, une insistance lors du passage d'une strophe à l'autre, du « je » au « tu », d'un pôle thématique à l'autre.

La première strophe énonce un recueillement bénéfique du sujet « dans le sous-sol le plus secret de [sa] détresse ». À partir de cette détresse, le poète semble revenir sur ses pas pour retrouver son équilibre, suspendre un moment son exploration de la difficile réalité et permettre à son esprit un répit. Le temps présent apparaît sous la forme du retour du même : « le ton au disque » et « le refrain à la vie », métaphores musicales, impliquent le retour du même, le cercle, mais aussi le chant et la parole, même la rime. Cette strophe est constituée d'une seule proposition qui pourrait s'achever au 3<sup>e</sup> vers (la proposition serait alors complète) ; mais alors même que le temps et le retour du même sont évoqués (« Je redonne le ton au disque »), la phrase revient sur elle-même, s'attarde jusqu'à ce que la rime « remords » vienne y mettre un terme.

Dans la phrase formée par la première strophe de ce poème, la forme sensible du temps (la répétition d'une structure syntaxique, l'infinitisation de la phrase par les nombreux

46. Michel Collot, « Rythme et mètre : entre identité et différence », dans « Rythmes », *Protée, théories et pratiques sémiotiques*, vol. 18, n° 1 (hiver 1990), p. 75-80.

compléments d'objet, la métrique, la rime) s'accorde au temps tel qu'il est thématiqué, c'est-à-dire comme circularité, comme refrain. Dans le cadre d'une étude phénoménologique de la temporalité d'un texte littéraire, c'est-à-dire d'« un texte-système [où] se pose la question du discours au temps vécu<sup>47</sup> », il devient important de distinguer le temps discursif du temps tel qu'il est objectivé et thématiqué par l'auteur. La temporalité thématique et la temporalité discursive gagnent à être comparées, l'étude de la première venant appuyer celle de la deuxième et pouvant même donner des « pistes » pour l'interprétation de la seconde ; cette comparaison dévoile des points communs entre les temporalités, mais peut aussi montrer des divergences. Le temps n'est pas nécessairement objectivé tel qu'il est vécu. Relever cette différence<sup>48</sup> en insistant sur la façon dont le temps est vécu constitue une réduction au sens où la phénoménologie l'entend, laquelle vise une description directe de l'expérience humaine telle qu'elle est vécue et non telle qu'elle est réfléchie, afin de mieux penser le monde : « La vraie philosophie est de rapprendre à voir le monde, et en ce sens une histoire racontée peut signifier le monde avec autant de « profondeur » qu'un traité de philosophie<sup>49</sup>. »

Les deux premiers vers du poème « Le temps et moi » forment un complément circonstanciel de lieu ; le sujet, le verbe et les deux premiers compléments d'objet suivent (3<sup>e</sup> vers) ; aux 4<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup> vers s'ajoutent d'autres compléments d'objet (direct et indirect). Cet ordre d'apparition dans le temps peut-il être significatif ? Du point de vue syntaxique, le sujet du poème occupe la fonction de sujet du verbe « redonne ». Ce sujet effectue un mouvement de recueillement à partir d'un sentiment de détresse, décrit comme un espace intime (« le sous-sol le plus secret ») qu'on peut croire être le cœur ou une conscience

47. Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Lagrasse, Verdier, 1982, p. 225.

48. Mais il ne s'agit pas de subordonner les études littéraires à la philosophie, dans laquelle les œuvres n'existent plus dans leur singularité, mais sont nivelées afin de servir d'exemple à une démonstration logique. Une lecture épistémologique cohérente ne s'éloigne justement pas du monde phénoménal tel qu'il est exprimé dans une œuvre. D'autre part, il ne s'agit pas, en études littéraires, de dégager le vrai voilé derrière le faux, de laisser de côté la conception du temps d'un auteur (telle qu'elle est objectivée dans sa poétique ou thématisée dans son œuvre) pour aller voir ce qu'il en est « réellement » dans le temps discursif. Si ce procédé peut convenir à la philosophie, il devient réducteur lorsque transposé dans les études littéraires. Au contraire, d'un point de vue littéraire, les rapports et les tensions entre des conceptions ou des expressions divergentes du temps, chez un même auteur, peuvent s'avérer riches de signification.

49. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. XVI.

enracinée. Ce recueillement porte fruit, stabilise le sujet, le remet en mouvement (comme le disque), le refait circuler (comme le refrain), met un terme à un sentiment pénible tout comme à la phrase et à la strophe. Cette séquence du sujet dans l'énoncé (le corps intime et le sentiment ; le sujet ; l'action ; les objets mis en mouvement dans le temps ou comme le temps) semble reproduire celle qu'on peut induire à propos du sujet de la perception (dans le monde phénoménologique). On peut même parler de « direction » de l'expérience du temps, de la sensation du sujet vers une action du sujet en accord avec le perpétuel retour du présent, tout comme Meschonnic parle de texte orienté, de texte vectorisé pour certains poèmes de Baudelaire<sup>50</sup>.

Merleau-Ponty affirme d'ailleurs que nous ne sommes pas le résultat de causalités, mais que notre savoir se fait à partir d'une perception, d'une expérience du monde ; la connaissance, sans cette perception, n'a aucun sens. Ainsi, le sujet n'est pas un produit, il est « la source absolue, mon existence ne vient pas de mes antécédents, de mon entourage physique et social, elle va vers eux et les soutient<sup>51</sup> ». Reverdy lui-même associe l'orientation de l'écriture à l'expérience de l'auteur, du moins à sa personnalité d'écrivain. Ainsi, le rythme et l'ordre du déroulement de la matière dans le temps compteraient parmi les traits caractéristiques d'un écrivain : « Si l'abondance des idées et des sentiments qui l'animent lui fournit la matière, son don suprême c'est de ne les laisser surgir qu'à point nommé et au fur et à mesure du besoin. L'ordre et le rythme du débit dévoilent le tempérament<sup>52</sup>. »

Ce recueillement bénéfique du sujet dans la première strophe du poème se reflète aussi dans la cohérence et la complétude de la structure phrastique. Le personnage mis en scène apparaît au centre syntaxique de la strophe ; seul un pronom le désigne, ainsi que des sentiments (détresse, remords) ; son expérience perceptive se limite à l'ouïe.

Dans la deuxième strophe, le poète passe de l'espace intérieur et couvert au découvert, à l'extérieur, même à l'infini : au « cercle sans horizon où se lamente la nature ». Ce complément circonstanciel reprend, comme s'il y répondait, des éléments sémiologiques (certains sont opposés) et une structure syntaxique de l'autre circonstanciel, celui du premier vers. Le « sous-sol

50. Dans *Pour la poétique III*, Meschonnic relève des trajets métaphoriques où des éléments, par exemple la femme et le paysage, s'identifient graduellement, dans un ordre significatif, ou au contraire se déchirent et se replient chacun dans un univers solitaire et fermé.

51. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. III.

52. Reverdy, *Le Livre de mon bord*, p. 88-89.

secret » devient « cercle sans horizon » (en conservant certaines de ses caractéristiques phoniques), la détresse du moi est relayée par les lamentations de la nature. Les 7<sup>e</sup> et 8<sup>e</sup> vers situent ce cercle infini dans l'altérité, rappelant l'exploration du présent éblouissant et submergeant tel que Reverdy le décrit dans ses notes : la deuxième personne apparaît. L'expérience troublante de l'altérité (celle de la nature et du « tu »), de la perte du centre (et même de l'horizon !) et les « ratés » dans l'expérience du temps se voient aussi dans la structure phrastique, qui en est déstabilisée. Chacun des vers est continu syntaxiquement, mais l'ensemble des vers ne forme plus une phrase complète et cohérente, comme pourrait le laisser croire le circonstanciel du début. Il manque une préposition (« de ») au 7<sup>e</sup> vers pour que le lien se fasse correctement avec le 8<sup>e</sup> vers. Cette cassure syntaxique s'ajoute à la non-résolution de la phrase : le « si » annonce une principale qui ne vient pas dans la suite, et le poème bascule alors dans la parataxe (du 10<sup>e</sup> au 15<sup>e</sup> vers).

Le temps est, comme à la première strophe, thématiqué par l'intermédiaire d'une métaphore musicale (qui pourrait aussi être poétique) : la « mesure » de la « chaleur qui passe du sang à ton esprit ». Mais il semble que le « tu » ne puisse suivre cette mesure ; la subordonnée non suivie de sa principale exprime alors un regret. La deuxième personne et ses aléas font progresser le poème à partir d'une certaine cohérence (reprises de sèmes et de structures de la première strophe). Cette strophe ne se situe plus du côté de l'intimité, de l'intériorité, de l'équilibre ; au contraire, le « tu » n'arrive pas à suivre la mesure ; on a repris au « je » des « roues de [sa] poitrine ». Le temps passe lourdement, péniblement, comme le souligne l'environnement : la montre « sonne l'heure sans arrêt », l'amère lueur « coul[e] goutte à goutte ». Le présent vivant, senti, n'est plus que l'angoisse devant le temps objectif qui fait sentir sa fuite. L'exploration du réel et de l'altérité s'effectue dans la déroute, le sujet y perd pied et du même coup, la mesure du temps. Le sujet se sent étranger et perdu, submergé, ébloui, pour reprendre les termes des notes de Reverdy.

Les personnages ne sont plus représentés que par le pronom ; de nombreuses métonymies (sang, poitrine, main, œil, peau) présentent le corps graduellement, de manière morcelée. L'éventail des perceptions s'enrichit : au sentiment et à l'ouïe s'ajoutent la sensation (chaleur, peau), la vision (lueur, œil), voire le goût (amère). C'est par la présence de l'autre que le corps en vient à apparaître, à se déployer. Les métonymies du corps peuvent être attribuées d'abord à la deuxième, puis à la première personne ; aux 13<sup>e</sup> et 14<sup>e</sup> vers, ces métonymies se rattachent indistinctement à l'une ou à l'autre des personnes. Lorsqu'une métonymie du corps se rattache au « je », celui-ci subit (plutôt

qu'il ne vit) l'expérience du temps (les roues de la poitrine qui lui ont été reprises).

En ce qui concerne l'ordre de la séquence, les vers 6 à 8 présentent des ressemblances avec la première strophe. Au sein d'un lieu et d'un complément circonstanciel, le sujet de la phrase (« tu ») est appelé à vivre le temps, la mesure de la chaleur qui passe de son corps comme source de l'expérience (le sang) à son esprit. Après l'expérience du temps objectif, le corps est rappelé puis est à nouveau brisé dans la débâcle du réveil. Ce vers sert de transition entre les 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> strophes. Il constitue une « frontière naturelle » par sa longueur (19 syllabes); les compléments en cascade sont de plus en plus forts (du point de vue syntaxique, le dernier complément est une subordonnée) à mesure que s'allonge le vers, qui revient sur lui-même par redondance thématique (débâcle, glace, bris). Et par son sens et par sa position dans l'ordre séquentiel du vers, il forme chiasme. Il annonce un réveil, une débâcle, une glace qui se brise, alors que ce passage de la quiétude à la veille, de l'intime au monde s'est plutôt fait de la première à la deuxième strophe et que dans la strophe suivante, l'intimité reviendra (et non le réveil). Ce vers marque à la fois la progression et la cohérence.

Un autre vers très long (19 ou 20 syllabes, selon qu'on donne à « inconscient » 3 ou 4 syllabes) amorce la 3<sup>e</sup> strophe; la progression thématique (jamais totalement détachée de la cohérence) se fait encore par d'amples séquences, tandis que le vers court sert plutôt la cohérence. Le sujet (« je ») est à la source de cette strophe et occupe aussi la fonction sujet de la phrase. L'équilibre entre le « je » et le « tu », entre le recueillement (mouvement inconscient, curiosité perçante au fond du cœur, bruit sourd dans la tempe) et l'ouverture (la main tendue, pour toi) paraît être la synthèse des deux pôles qui ont précédé. Le lieu du sujet semble être son propre corps, mais un corps ouvert à l'autre tout en étant centré, à mi-chemin entre les deux lieux des strophes précédentes.

Les vers sont des segments continus et la phrase est complète; elle se dédouble avec le « toi », dont le bruit sourd dans la tempe se fait l'écho de « la chaleur qui passe du sang à ton esprit », du vers 7. Les quatre rimes participent de l'effet de cohésion dans cette strophe. Le corps apparaît dans chacun des vers (main, cœur, tempe, haleine), alors que le sujet s'avance vers l'expérience du temps, s'ouvre à elle. Les perceptions convoquées à cette strophe (sensation, odorat, ouïe) sont des sens plus intérieurs que ceux de la deuxième strophe.

Cette expérience est faite d'un mouvement du sujet vers l'autre, de l'intérieur vers l'extérieur, du mal au bien, de la sensation à l'odorat. Ce va-et-vient transparait dans l'ordre même de la strophe entière (qui part du « je » pour aller vers l'autre

en s'excentrant) et dans chacun des vers (par exemple, le « je », premier mot du vers, s'ouvre à la « pendule », dernier mot du vers, etc.), dont la séquence reproduit, de la protase à l'apodose, le mouvement.

La quatrième strophe n'est pas séparée de la troisième par un long vers ; d'ailleurs, elle poursuit l'isotopie du mouvement, du va-et-vient de la strophe précédente sans d'abord la faire progresser. Mais le « je » n'y apparaît pas ; l'ensemble de la strophe est paratactique ; contrairement à la première et à la deuxième strophe, les vers sont indépendants. On ne trouve qu'une phrase complète, au vers 22, dont le sujet est « le temps » et dont le complément d'objet est relié à la deuxième personne par la possession. Au dernier vers, « la main dans le dos » pourrait être attribuée au « je », au « tu » ou encore au temps, puisque celui-ci est personnalisé au vers précédent. Là encore, la phrase est corollaire de l'embrayage déictique ; l'absence du « je » donne une strophe paratactique, mais le « tu » permet une phrase complète. Le « temps » occupe la fonction de sujet dans la proposition complète ; il se situe aussi au centre de la strophe ; c'est le temps qui agit, qui pousse le sujet vers le futur, selon l'image de la dernière strophe ; le temps (« l'acier des minutes ») est l'agent du participe passé « raviné » et sujet du verbe de la proposition subordonnée « qui pousse à l'inconnu » (si cette « main » poursuit la personnification du temps).

Au cœur de la relation du sujet avec le temps, les métonymies (poitrine, main, dos), et les perceptions (vue, sensation, toucher) indiquent un contact réel, physique, avec le temps ; le temps semble toucher, pousser le sujet vers l'avenir : il fait alors corps avec le sujet, dont il est inextricable. Les rimes tombant sur « nue », « minutes » et « inconnu » (le sujet, le temps, le futur du sujet) accentuent le partage sémantique entre ces éléments.

Ce vers final du dernier poème de *Ferraille* rappelle inévitablement l'ultime vers du dernier poème des *Fleurs du mal* : « Au fond de l'inconnu pour trouver du *nouveau*<sup>53</sup> » ; tous deux ouvrent plutôt qu'ils ne ferment le poème. Ces images laissent irrésolu le poème, mais aussi le livre entier, soulignant ainsi l'inaccomplissement propre au genre poétique<sup>54</sup>.

En considérant l'ensemble du poème, on constate que le va-et-vient entre le sujet et le temps se fait d'une strophe à l'autre (entre la première et la deuxième strophe), puis à l'intérieur même des troisième et quatrième strophes. À une extrémité

53. Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal et autres poèmes*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 172.

54. Le récit transforme le temps (accompli ou inaccompli) en accompli, tandis que le poème « les place dans un inaccompli ». Voir Meschonnic, *Critique du rythme*, p. 88.

du poème, le sujet centré, renfermé en lui-même, à l'autre, le temps faisant corps avec le sujet. Ce mouvement de balancier, partant du pôle sujet pour se terminer sur le pôle temps, forme aussi un chiasme avec le titre, « Le temps et moi », qui agit donc en partie comme patron, du moins du point de vue du thème et de l'ordre dans la séquence. En ce sens, le poème et le titre seraient orientés : on remarque aussi que le sujet principal de chacune des strophes est le « je », puis le « tu », le « je » encore et enfin le temps ; il y a donc vectorisation du poème, le centre à partir duquel le poème est écrit se modifie au fur et à mesure qu'il se développe, passant du sujet à l'autre, puis au temps qui lui échappe, qu'il sent de plus en plus et dont il se rapproche.

L'expérience semble à la fois douloureuse et bénéfique au sujet. Reverdy traite la question du temps en regard de celle de l'altérité, rejoignant en cela Merleau-Ponty : « La subjectivité n'est pas l'identité immobile avec soi : il lui est, comme au temps, essentiel, pour être subjectivité, de s'ouvrir à un Autre et de sortir de soi<sup>55</sup>. » Plus le poème avance, plus le sujet entre en contact étroit avec le temps, jusqu'à ce que son corps même en soit touché. Le temps est d'abord objet du sujet, lequel exerce une action sur lui ; à la quatrième strophe, les rôles sont inversés, le temps est altérité, altérité subie plus que vécue. Au cours même du poème, la conception du temps semble passer de celle d'une synthèse active à celle d'une synthèse passive<sup>56</sup>, ce que ne laissent pas voir les autres écrits de Reverdy, comme si la connaissance du temps se faisait au cours du poème, comme si elle n'était pas donnée de prime abord. En cela, Reverdy amène le lecteur à mieux descendre au sein des choses, du réel, et lui donne un accès sensible à ce qui reste un mystère à ses yeux et qui lui échappera toujours :

Il est visible, en effet, que je ne suis pas l'auteur du temps, pas plus que des battements de mon cœur, ce n'est pas moi qui prends l'initiative de la temporalisation ; je n'ai pas choisi de naître, et, une fois que je suis né, le temps fuse à travers moi, quoi que je fasse<sup>57</sup>.

En exergue au chapitre sur le temps de *La Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty plaçait cette citation de Claudel, extraite de son *Art poétique* : « Le temps est le sens de la vie (sens :

55. Merleau-Ponty, *La Phénoménologie de la perception*, p. 487.

56. « Une synthèse passive est contradictoire si la synthèse est composition, et si la passivité consiste à recevoir une multiplicité au lieu de la composer. On voulait dire, en parlant de synthèse passive, que le multiple est pénétré par nous et que, cependant, ce n'est pas nous qui en effectuons la synthèse. » (Merleau-Ponty, *La Phénoménologie de la perception*, p. 488.)

57. *Ibid.*, p. 488.

comme on dit le sens d'un cours d'eau, le sens d'une phrase, le sens d'une étoffe, le sens de l'odorat<sup>58</sup>). » C'est bien ce que donne à vivre ce poème de Reverdy : le temps est lié à la fois à la perception du sujet, à son orientation, sa polarisation dans le monde vers ce qu'il n'est pas et au sens, au comprendre du sujet : le temps « est à la lettre le sens de notre vie, et, comme le monde, n'est accessible qu'à celui qui y est situé et qui en épouse la direction<sup>59</sup> ».

58. Merleau-Ponty place cette citation de Claudel à la p. 469 de sa *Phénoménologie de la perception*.

59. *Ibid.*, p. 492.