

Transformation et significations de la notion de lyrisme : À propos des théories de l'art dans les années 1910-20

UDA Hitomi

Doshisha University, Kyoto

Introduction

La notion de lyrisme est apparue au XIX^e siècle, et elle est généralement l'expression de sentiments personnels du poète sur les thèmes de l'amour, de la nature, de la religion, de la mort, etc. [1]. Cependant, hormis quelques exceptions limitées, on trouve très peu de réflexions pour éclairer sur ce qu'est la nature du lyrisme, et comment il se produit [2].

Comment redéfinir le lyrisme ? Autour de cette question, de nombreuses discussions ont eu lieu, durant trente ans au début du XX^e siècle, entre les poètes et les critiques français, notamment Pierre Reverdy (1889-1960) [3]. Ils gardent fondamentalement leurs distances avec des opinions généralement admises qui ont réduit le lyrisme à une simple expression des sentiments et à un état d'exaltation, et tentent de le réhabiliter en donnant leurs redéfinitions. À propos de leurs réflexions sur le lyrisme, les études de Kim Grant ont mis au clair l'importance de cette notion dans la genèse des théories du surréalisme et de la peinture surréaliste, à travers divers témoignages des mouvements artistiques d'avant-garde de ce temps-là [4]. Pourtant, ses recherches n'ont analysé ni les raisons ni les contextes qui ont fait que les écrivains d'avant-garde en étaient arrivés à penser que le lyrisme n'était pas un excès de sentiment ni d'enthousiasme.

Par ailleurs, Jean-Michel Maulpoix a fait remarquer, dans son ouvrage *Du lyrisme* (2000), que la notion de lyrisme était apparue comme un néologisme dans le premier quart du XIX^e siècle, parallèlement aux idées du romantisme français, et s'était ensuite transformée avec leur déclin (DL, 19-42). En plus de sa remarque, ce qui mérite d'être noté, c'est la notion de sujet lyrique que Maulpoix et d'autres chercheurs reconsidèrent dans leurs ouvrages récents.

L'objectif de cet article est de clarifier la transformation du lyrisme et du sujet lyrique au début du XX^e siècle. D'abord, nous relirons les recherches de Maulpoix pour réviser la génération et la transformation de ces deux notions. Il reprend la tradition du *mimèsis* et du modèle qui étaient dominants dans l'Occident depuis l'Antiquité, et dit que le lyrisme a été généré pour surmonter cette tradition. En opposant le lyrisme au *mimèsis* et au modèle, le lyrisme est considéré comme une des notions de la modernité qui désorganisent l'ancien ordre. Nous constaterons aussi que Maulpoix voit un caractère accumulant dans le sujet lyrique chez Baudelaire, un précurseur de la poésie après le romantisme.

Ensuite, nous aborderons quelques poèmes de Reverdy pour y trouver un caractère dialogique du sujet lyrique en nous référant au classement du « tu » de poèmes par Maulpoix. Dans son traité du lyrisme, Reverdy tente de redéfinir cette notion. En analysant sa définition précoce, nous montrerons qu'il lie le lyrisme à la réalité, et qu'il le reconsidère dans un rapport avec la virtualité du sujet lyrique ou du poète qui poursuit le réel. En outre, nous présenterons

des opinions différentes sur le lyrisme, celles d'André Breton (1896-1966), de Paul Dermée (1886-1951) et de Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret-Gris, 1887-1965). Leurs avis, déclarés entre les Grandes Guerres, viendront historiquement à l'appui de la transformation de la notion de lyrisme que Maulpoix a remarquée dans *Du lyrisme*. Finalement, en mettant en relief la divergence de leurs avis, cet article montrera la signification et l'importance de la notion de lyrisme pour reconsidérer les poèmes d'aujourd'hui et l'art contemporain.

1. La formation de la notion de lyrisme et la métamorphose du sujet lyrique

Dans son essai *Le Lyrisme*, Maulpoix rapproche l'histoire de la notion de lyrisme du contexte du romantisme français. Il dit qu'écrire sur le lyrisme, c'est osciller sans cesse entre l'adhésion et le refus (DL, 9). Selon lui, le mot lyrisme a surgi dans le romantisme et, dès son apparition, il se trouve partagé entre un sens positif et un sens négatif (DL, 31). Nous allons donc d'abord aborder le contexte de l'apparition du lyrisme sur la base des réflexions de Maulpoix.

Vers le milieu du XVIII^e siècle, le statut des notions d'imitation et de modèle classique entreprend une nouvelle fois de se modifier singulièrement (DL, 67). Maulpoix donne l'exemple de Denis Diderot (1713-1784) comme précurseur de ce courant d'idées (*ibid.*).

« Il s'agit alors, selon la formule de Diderot, d'“approcher tout près de la nature” ; c'est là ce qu'il appelle “la grande magie”. Elle aboutit à abolir la distance mimétique, à traduire au lieu d'imiter, et bientôt à exprimer au lieu de reproduire. Or, toucher la nature, c'est aussi bien toucher à la nature, c'est-à-dire au vraisemblable, ou à l'ordre esthétique et moral qui la contraint » (*ibid.*).

« Le modèle naturel se transporte alors dans le sujet lui-même qui tend à se fondre avec le site auquel il se rapporte avec une émotion extrême. Le petit être microcosmique va exprimer la nature qui est en lui, et, simultanément, se confronter à ce modèle absolu qu'est le macrocosme au-dehors de lui. Assoiffée d'absolu, la subjectivité tente de se promouvoir au rang de la divinité en se laissant habiter par ses œuvres. Le lyrisme est dès lors cet élan escaladant de l'âme et du langage qui vise à abolir la distance naguère maintenue par l'idée d'imitation entre le sujet et le monde, et qui œuvre à rejoindre, par la sublimité de son chant, la totalité essentielle de la nature » (DL, 69).

« Il (le romantique = Schiller) regarde en-deçà de la Chute, vers l'Eden ou vers la Grèce, et il essaie d'inventer – au sens propre – la nature, c'est-à-dire de la retrouver en la recréant » (*ibid.*).

Maulpoix remarque une telle ambition dans le contexte du surgissement de la notion de lyrisme.

La notion de lyrisme s'est établie dans les années 1820 marquées par *Ode et Ballades* (1826) de Victor Marie Hugo (1802-1885) ainsi que sa pièce romantique *Hernani* (1830). Le lyrisme ne peut pas être séparé de l'ère de triomphe du romantisme (DL, 70). Dès lors, Maulpoix dit que le lyrisme « ne saurait consister en une simple “effusion” de sentiments personnels. Certes, ceux-

ci sont la plupart du temps le prétexte de cette expansion, mais ils importent moins que le mouvement escaladant auquel ils donnent lieu, qui les sacralise, et qui fait en quelque manière de l'intime un modèle de l'infini (DL, 71) ». Le lyrisme et le sujet lyrique ont donc une caractéristique d'élévation.

Pourtant, ce courant d'idées du romantisme ne dure pas longtemps. Le sujet lyrique en arrive à faire une chute des cieux à la terre. Selon Maulpoix, l'ouvrage *Les Fleurs du mal* (1857) de Charles Baudelaire (1821-1867) montre un exemple de ce changement (DL, 81-109). Baudelaire et les successeurs du romantisme « ne pourront espérer poursuivre ailleurs que dans le langage l'ancien mouvement icarien de conquête de l'infini (DL, 72) ». L'époque de Baudelaire doit être dans d'« éternels stigmates » au romantisme (DL, 81), et « la modernité débute donc véritablement au milieu du XIX^e, avec la fin ou la crise du romantisme (DL, 85) ». « L'une des caractéristiques essentielles de la modernité est sans doute la mobilité et la discontinuité (DL, 90) », et le transitoire ou la mode développe son esthétique moderne (DL, 83-84). Symbolisée par « La Charogne » dans *Les Fleurs du mal*, « la beauté et le bien ne vont plus ensemble », et « extraire la beauté du mal » est le but visé (DL, 87-88).

Contrairement au romantisme, le monde désigné dans les poèmes de Baudelaire est « la dérélition : une chute perpétuelle dans le sans-fond de la modernité (DL, p. 93) ». Comme dans les phrases « Ne suis-je pas un faux accord ? [5] », « Moi, mon âme est fêlée [6] », la caractéristique de la beauté moderne de Baudelaire est « bizarrerie, discordance, et mélancolie (DL, 96) » [7].

En outre, ce qui est important dans la discussion de Maulpoix, c'est que le sujet lyrique baudelairien a un caractère de réceptacle et de mémoire (DL, 103-104). Par exemple, les phrases : « J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans », « Je suis un cimetière abhorré de la lune », « Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées » [8]. Maulpoix dit que cette kyrielle de « je suis... » est considérée comme des débris du transitoire, et que le cimetière et le vieux boudoir sont les dépouilles de la condition humaine (DL, 91, 104). Ainsi, Maulpoix conclut comme suit : « *Les Fleurs du mal* et les *Petits poèmes en prose* sont à ce titre pareils à une scène de théâtre : devant un lourd rideau, le public y assiste à la mise à mort du héros dont le romantisme avait bruyamment célébré le pouvoir. (...) La puissance de célébration se retourne à présent en puissance d'interrogation. Autant dire qu'il l'y voit renaître, plutôt que disparaître, tout autrement articulé (DL, 108-109) ».

Comme nous l'avons vu, Maulpoix a opposé le lyrisme aux deux notions de l'imitation et du modèle, et montré son caractère moderne qui bouleverse des valeurs accomplies, et trouvé dans les poèmes de Baudelaire « le mort » et « la renaissance » du sujet lyrique qui est né dans le romantisme. En outre, dans un autre traité du lyrisme, Maulpoix a aussi questionné le rôle du sujet lyrique (ÉÉ, 29-37). Il remarque comment on peut estimer le rôle de la deuxième personne (tu) dans la poésie lyrique qui est généralement comprise à la première personne (le « je »). En se basant sur sa discussion, nous allons donc voir quel rôle joue le sujet lyrique « tu » dans les poésies de Reverdy.

2. Le sujet lyrique pour « un dialogue » dans les poésies de Reverdy

Maulpoix considère la poésie lyrique comme l'énonciation du sujet lyrique (la première personne du singulier dans un poème, ou le « je »), et note en même temps ce qui oriente le sujet lyrique, c'est-à-dire le « tu ». Il dit que le « tu » de la poésie lyrique se trouve de longue date dans une situation variable, et le classe en trois modalités (ÉÉ, 31) :

- *Le « tu » de l'invocation et de l'apostrophe, adressé à Dieu, ou à une abstraction.*
- *Le « tu » à l'être aimé, qui peut être la femme-muse d'un poète.*
- *Le « tu » à autrui : quand ce n'est pas un « vous » plein de respect ou de paternalisme (...), ce tutoiement instaure une soudaine proximité avec un être.*

Mais, selon Maulpoix, on voit deux autres modalités du pronom personnel de la deuxième personne dans la poésie après l'époque romantique. Il dit que le « je » perd son initiative dans ces cas, et le « tu » fait passer le « je » au second plan (ÉÉ, 32) :

- *Le « tu » à une partie de soi-même (...). Cette forme proche du « tu » de l'invocation et de l'apostrophe manifeste la division du sujet d'avec lui-même, voire son étrangeté à soi-même.*
- *Le « tu » à soi-même (...). Comme dans l'ouverture célèbre de « Zone » de Guillaume Apollinaire (1880-1918) : « À la fin tu es las de ce monde ancien » [9], ce tu en première personne a une fonction auto-réflexive, une valeur examinatrice.*

Le classement ci-dessus des modalités du « tu » par Maulpoix sera très utile pour comprendre les poèmes de Reverdy. Nous allons tenter d'analyser les divers rôles du « tu » qui se trouve partout dans ses vers. D'abord, dans « Ce Souvenir » (in *Grande Nature*, 1925),

« Je t'ai vu / Je t'ai vu au fond devant le mur / J'ai vu le trou de ton ombre sur le mur / Il y avait encore du sable / Et tes pieds nus / La trace de tes pieds qui ne s'arrêtait plus / Comment t'aurais-je reconnu / (...) / La même et seule voix qui persiste / dans mon oreille » (Reverdy, II, 27-28).

Le « je » cherche la trace du « tu » qui n'est plus chez le « je ». Ce « tu » est peut-être considéré comme l'être aimé, ou comme une partie de soi-même. Ensuite, dans « Plus tard » (in *La Lucarne ovale*, 1916),

« Le temps passé dans une chambre où tout est noir reviendra plus tard. Alors j'apporterai une petite lampe et je vous éclairerai. Les gestes confus se préciseront. Je pourrai donner un sens aux mots qui n'en avaient pas, et contempler un enfant qui dort en souriant » (Reverdy, I, 132).

Ce « tu » est probablement une partie de soi-même, ou le « tu » à soi-même. Enfin, voyons son poème « La Réalité immobile » (in *La Lucarne ovale*).

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

Ce n'est ni le « tu » ni le « vous », mais c'est quelqu'un d'autre qui vient en m'appelant. Il n'est pas considéré comme quelqu'un d'autre que « moi », mais plutôt comme une partie étrangère de l'intérieur du sujet, c'est-à-dire le « tu » à une partie de soi-même, ou le « tu » à soi-même. Dans tous les cas, écouter attentivement la voix d'un autre intérieur, ou éclairer et regarder la forme du « tu » donnent de l'importance au sujet lyrique de Reverdy. On conclut que la poésie lyrique reverdienne peut être redéfinie non pas comme une expression personnelle du « moi [la première personne] », mais comme l'apparition de diverses personnes dans la poésie.

Le sujet lyrique chez Reverdy a donc pour rôle de ne pas exprimer le soi mais d'écouter la voix d'un autre. Dans cet article, on appelle son sujet lyrique : le sujet dialogique. Dans le prochain chapitre, nous verrons comment le lyrisme est redéfini et le sujet lyrique saisi par Reverdy lui-même.

3. Le traité du lyrisme de Reverdy : l'image créée par le rapprochement de deux réalités éloignées

Reverdy déclare que « l'Art d'aujourd'hui est un art de grande réalité », et l'oppose à un art du réalisme qui est réduit à l'évocation ou à la reproduction des choses de la vie (Reverdy, I, 460). Dans son essai *Sur le Cubisme*, qui a paru comme article principal dans le premier numéro de *Nord-Sud* (1917), il dit :

« Depuis la création de la perspective comme moyen pictural, on n'avait trouvé dans l'Art rien d'aussi important. / Notre époque est le temps où l'on a trouvé l'équivalence de ce moyen merveilleux » (Reverdy, I, 459).

Ce moyen équivalent est une méthode de construction d'un tableau qui est pratiquée dans l'art du cubisme, c'est-à-dire « construire le tableau en ne tenant compte des objets que comme élément et non au point de vue anecdotique » (Reverdy, I, 459-460). Reverdy nie la peinture comme une reproduction ou une interprétation, et cette idée se rattache à la négation de la poésie qui raconte une histoire.

La théorie de l'art de Reverdy est censée être une pureté de formalisme et une autonomie de l'œuvre d'art moderne parce qu'il a rejeté l'imitation dans le tableau [10]. Mais il ne mentionne pas le style géométrique et abstrait de la peinture cubiste, ni ne s'intéresse à sa forme et sa couleur. Comme un poète, il considère que l'art d'aujourd'hui doit être l'art de la réalité alors que l'art antérieur était une recherche du réalisme. Et pour lui, « ce qui pousse le poète à la création, c'est un désir de se mieux connaître et de sonder sa puissance intérieure constamment » (Reverdy, I, 593) [11].

Le poète ou le sujet lyrique pour Reverdy est défini comme « l'homme qui aspire au domaine réel », et il dit que « la réalité du poème sera fonction de cette aspiration de l'âme du poète vers

le réel » (Reverdy, I, 594). La réalité du poème n'est pas faite de choses ni de conditions qui sont effectivement arrivées, mais elle s'acquiert par les efforts constants du poète pour sonder le réel. La peinture cubiste est donc regardée également comme le poème, parce qu'elle a une réalité qui est apparue par la recherche du peintre sur le réel, et non parce qu'elle est une imitation d'un objet ou la description d'une rêverie. Du point de vue de la recherche du réel, Reverdy apprécie la peinture cubiste et l'appelle la « poésie plastique » (Reverdy, I, 547).

La réalité pour Reverdy ne concerne pas des faits, mais plutôt l'émotion évoquée par l'esprit. Cette notion de réalité peut être liée à la notion d'image, parce que le poète recherche l'image interne au lieu de prendre en compte le rôle du poème ancien, c'est-à-dire l'imitation des choses. Maintenant, l'image interne a pour rôle d'éveiller l'émotion du poète. En envisageant la notion de réalité, Reverdy accorde de l'importance à l'existence du sujet lyrique du cubisme.

On voit comment Reverdy a redéfini la notion de lyrisme. Il a écrit un article sur le lyrisme dans la revue *Gazette des Sept Arts* (1923) (Reverdy, I, 576-577). Dans cet article, rédigé suite à un entretien avec Breton [12], il rejette « le ronflement sonore » et « l'effet de la voix » dans le lyrisme.

« Je ne crois pas qu'on puisse encore chanter des poèmes. Je ne crois pas au lyrisme par quoi on a pu autrefois chercher à émouvoir, au bercement du vent sortant d'un tuyau creux, au ronflement sonore, aux effets de la voix » (Reverdy, I, 576).

En outre, il dit qu'il ne croit pas à « l'exaltation échevelée » ni à « la déclamation pénible jaillie d'une poitrine oppressée » (*ibid.*). Dans le lyrisme de Reverdy, on ne voit pas d'enthousiasme romantique, bien que cette notion soit présente dans le romantisme. Sa vue désespérée sur l'enthousiasme musical semble déjà se refléter dans ses premiers vers, par exemple : « Il y a un musicien qui ne bouge pas. Il dort ; ses mains coupées jouent du violon pour lui faire oublier sa misère » (Reverdy, I, 21) [13].

Pourquoi Reverdy rejette-t-il l'enthousiasme ? Et que cherche-t-il au lieu de cet état affectif ? Ce qu'il demande dans son lyrisme, c'est « un coup sec » qui saura émouvoir un lecteur ou un auditeur, et « une telle émotion » et « une image inouïe » qui seront apportées par ce choc (Reverdy, I, 576). La théorie de l'image de Reverdy que Breton a citée dans son *Manifeste du Surréalisme* (1924) montre bien son idée de la poésie.

« L'image est une création pure de l'esprit. / Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées » (Reverdy, I, 495).

Yo Sasaki donne une explication de cette théorie. Il dit que c'est un art poétique pour créer un monde inédit par le fait de lier deux mots qui ne se ressemblent pas du tout en utilisant un verbe juste, et il se substitue à l'art traditionnel qui était basé sur une comparaison de mots semblables [14]. Par exemple, « Dans le ruisseau il y a une chanson qui coule ». Ici, on voit que les deux mots « ruisseau » et « chanson » sont liés par le verbe « couler » (« Surprise d'en haut », in *La Lucarne ovale*, Reverdy, I, 118) [15]. En outre, dans certaines phrases, « Le soleil roule sur l'horizon », « L'eau qui s'endort », on trouve l'invention d'images par le rapprochement de

deux mots éloignés (Reverdy, II, 268) [16].

Dans ses fragments poétiques, *Le Gant de Crin* (1927), Reverdy écrit sur l'état physique et psychique du poète quand l'image lyrique est née.

« Le lyrisme n'a rien de commun avec l'enthousiasme, ni avec l'agitation physique. Il suppose au contraire une subordination quasi totale du physique à l'esprit. C'est quand il y a le plus : amoindrissement de la conscience du physique et augmentation de la perception spirituelle, que le lyrisme s'épanouit. Il est une aspiration vers l'inconnu, une explosion indispensable de l'être dilaté par l'émotion vers l'extérieur » (Reverdy, II, 557).

Il est impossible pour Reverdy que le poète sombre dans l'état d'étourdissement ou l'état d'ivresse qu'entraîne ordinairement le ronflement de la chanson (Reverdy, II, 559). Il ne considère pas que le lyrisme soit produit par cet état d'enthousiasme, et insiste sur l'augmentation de la perception spirituelle. Cependant, le lyrisme n'est pas contrôlé complètement par l'intelligence. C'est parce qu'il ne peut pas être saisi par le poète lui-même. Reverdy écrit que « le lyrisme qui va vers l'inconnu, vers la profondeur, participe naturellement du mystère (Reverdy, II, 558). Pour lui, le lyrisme serait une tentative pour chercher la dernière part inconnue de l'esprit humain qui ne peut être dominée par l'intelligence et la raison.

Ainsi, par sa théorie en avance sur son époque et la correspondance avec la notion de sujet lyrique de Maulpoix, la notion de lyrisme reverdien est digne d'être remarquée. Les travaux de Breton et de Le Corbusier se trouvent, au moins en partie, dans le prolongement de ceux de Reverdy. Reverdy choisit de vivre en reclus dans l'abbaye Saint-Pierre de Solesmes, mais sa poésie ainsi que sa théorie de l'image ne sont jamais isolées des autres. Sa pensée sur le lyrisme sera partagée avec les mouvements d'avant-garde de cette époque-là. Dans le chapitre suivant, nous aborderons les avis de Breton sur cette notion.

4. Les réactions de Breton contre le lyrisme

Breton parle à plusieurs reprises de la notion de lyrisme dans ses premiers articles. D'abord, dans sa critique en 1922 sur Marcel Duchamp (publiée dans *Les Pas perdus* [1924]), il apprécie le comportement étrange et mystérieux de Duchamp en utilisant le terme de lyrisme.

« Ainsi, lui qui nous a délivré de cette conception du lyrisme-chantage à l'expression toute faite, sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir, s'en remettrait pour le plus grand nombre à un symbole ? » (Breton, I, 271).

La locution figée, « faire chanter », dérivée du verbe « chanter », signifie « menacer » ou « obliger », et le nom « chantage » est à l'origine de cette locution. Par ce jeu de mots, Breton assimile la génération du mot « chantage » provenant du verbe « chanter » à la situation actuelle du lyrisme qui naissait spontanément pour chanter mais opprime maintenant le poète d'aujourd'hui. Ce jeu de mots suggère qu'il s'applique à délivrer le lyrisme de l'expression ancienne qui impose de chanter. Autrement dit, il déclare que Duchamp tire le poète de

l'embarras du lyrisme romantique.

Ensuite, dans le *Manifeste du surréalisme* (1924), Breton avoue qu'il bravait le lyrisme autrefois (Breton, I, 324). D'un côté, il apprécie partiellement « L'image créée par le rapprochement de deux réalités éloignées » de Reverdy ; d'un autre côté, il juge son idée trop rationnelle parce qu'elle peut être perçue comme le contrôle de l'image par l'esprit (Breton, I, 337). En citant un passage d'« Un mangeur d'opium » des *Paradis artificiels* de Baudelaire, Breton dit que « des images surréalistes comme de ces images de l'opium que l'homme n'évoque plus » « s'offrent à lui, spontanément, despotiquement ». Pour Breton, l'image doit être comme une hallucination qui hante, obsède le poète/le sujet lyrique. Il nie la définition de l'image de Reverdy qui est plus formelle que la sienne en disant que « c'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, lumière de l'image », et compare la valeur de l'image à la beauté de l'étincelle obtenue (Breton, I, 337-338).

En outre, dans ses « Notes sur la poésie », la poétique publiée dans le numéro 12 de *La Révolution Surréaliste* en décembre 1929, Breton dit que « le lyrisme est le développement d'une protestation » (Breton, I, 1016). Et puis, il continue comme suit :

« Le lyrisme est le genre de poésie qui suppose la voix inactive – la voix indirectement retournant à, ou provoquant – les choses que l'on ne voit pas et dont on éprouve l'absence » (*ibid.*).

Ces termes de Breton seraient une antithèse ou une parodie de la définition de Paul Valéry qui a été présentée dans « Commerce en été » cette année-là (insérée dans *Tel quel*, 1941).

« Le lyrisme est le développement d'une exclamation. » [17]

« Le lyrisme est le genre de poésie qui suppose la voix en action – la voix directement issue de, ou provoquée par – les choses que l'on voit ou que l'on sent comme présentes. » [18]

La « protestation » de Breton doit être le renversement de l'« exclamation » de Valéry. En fait, dans le *Manifeste du surréalisme*, il se souvient déjà d'une voix non identifiée qui lui soufflait en 8 juin 1924, et lui a donné le pressentiment de sa destinée en citant un passage d'*Une Saison en enfer* de Rimbaud, « C'est oracle, ce que je dis » (Breton, I, 344). Le caractère de cette voix concorderait avec la définition de la voix inactive du lyrisme.

Le lyrisme pour Breton est donc considéré comme un appel de quelqu'un au sujet lyrique, la voix d'un autre. Au lieu d'agir positivement pour son but, le « je » attend tranquillement de saisir la voix ou l'aspect de quelqu'un. Contrairement à Reverdy qui cherche le lyrisme à l'intérieur de lui-même, Breton a toujours besoin d'une intervention extérieure pour le sentir. Néanmoins, les deux poètes ne sont pas fondamentalement différents, parce qu'il y a un point commun : le lyrisme leur vient à l'improviste, de quelque part d'inconnu.

5. Le lyrisme de Dermée et de Le Corbusier dans *L'Esprit Nouveau*

Dans ce chapitre, nous aborderons le magazine *L'Esprit Nouveau* qui était édité par Amédée

Ozenfant (1886-1966), Le Corbusier et Paul Dermée, pour confirmer que le concept de lyrisme est également traité comme un des termes importants.

Premièrement, on voit un article de Dermée, « Découverte du lyrisme », dans le premier numéro (1920). Il réunit l'« automatisme psychologique » que le psychiatre reconnu Pierre Janet (1859-1947) propose avec son lyrisme parce qu'il est un « mécanisme exécutant sans l'intervention de la volonté, de la conscience, des injonctions des tendances » [19]. Quant à Dermée, il explique le lyrisme comme suit :

« Nous rêvons, le kaléidoscope d'images, de sensations et de sentiments fonctionne. Le film se déroule, varié et captivant et toute la richesse profonde de la vie intérieure traverse la conscience en un large courant : notre âme s'emplit d'une mélodie spontanée : c'est le « flux lyrique » qui chante ! » [20]

Ici, le « rêve » – le « kaléidoscope d'images » qui provient de la psychologie des profondeurs – est assimilé au film, résultat de la technologie moderne. Et le courant de la vie intérieure à la conscience est figuré par la mélodie [21]. Ensuite, nous reviendrons sur les propos de Le Corbusier qui aborde la conception de lyrisme.

« C'est que le mouvement architectural russe a été une secousse morale, une manifestation de l'âme, un élan lyrique, une création esthétique, un credo en la vie moderne. Un pur phénomène lyrique, un geste net, décidé, dans un sens ; une décision. » [22]

Comme Jacques Lucan l'a déjà remarqué, le lyrisme de Le Corbusier concerne profondément son voyage à Moscou [23]. Pour Le Corbusier, le lyrisme doit coexister avec la machine et la technique parce qu'il souhaite créer, par le lyrisme, l'architecture qui agit sur l'esprit et l'affect humain. Il explique clairement son idée architecturale au public dans la conférence de 1929, intitulée « Les techniques sont l'assiette même du lyrisme » [24]. Dans son discours, il dessine trois assiettes ; l'assiette économique, sociologique, et technologique, et au-dessus du dessin, il écrit le mot « lyrisme » avec une pipe qui fume et un petit oiseau volant. Il définit le lyrisme comme la « création individuelle », et y trouve « des valeurs éternelles qui rallumeront en tous temps la flamme au cœur des hommes ». À la fin du discours, il déclare : « Mon fusain et mes craies de couleur encerclent une fabuleuse poésie : le lyrisme des temps modernes » [25].

Ainsi, le lyrisme pour Le Corbusier n'est jamais identique au mécanisme psychique de l'esprit comme celui de Dermée, mais lié à la créativité sublime même de l'être humain. Ses convictions sur l'art sont plutôt rationnelles du point de vue de son esprit technicien qui attache de l'importance à la proportion et l'ordre. Mais il affirme que la véritable créativité humaine serait placée au-dessus de la technique, et y trouve « le lyrisme ». Ici, on voit son attitude ambivalente qui voudrait surmonter le modernisme et respecterait en même temps la science et l'économie comme résultat du modernisme [26].

Conclusion

Ainsi que nous l'avons constaté, le lyrisme, la notion moderne qui est née à l'ère romantique, a bouleversé la valeur ancienne de l'imitation et la norme. L'effondrement du lyrisme romantique et la transformation du sujet lyrique ont été décrits dans la poésie de Baudelaire. Dans cet article, nous avons essayé de voir aussi le changement du sujet lyrique chez Reverdy, Breton et Le Corbusier. D'un côté, le lyrisme qui est redéfini par Reverdy donne du sujet lyrique l'image créée par la rencontre de deux réalités différentes. D'un autre côté, pour Breton, ce qui reçoit l'image qui vient de l'extérieur est le sujet lyrique inactif, c'est pourquoi il considère que le lyrisme romantique n'est qu'une oppression et tente de le surmonter. Par ailleurs, pour Le Corbusier, le lyrisme est vu de manière entièrement positive parce qu'il est un vol libre de la force créative qui serait seulement possible sur la base des techniques.

En conclusion, au début du XX^e siècle en France, la notion de lyrisme est saisie à nouveau comme la pratique et aussi comme la recherche de la nouvelle expression du sujet lyrique qui réprime le sentiment, écoute la voix des autres, et cherche à acquérir la liberté. Si nous pouvons le considérer comme cela, le lyrisme est reconnu comme la notion significative pour comprendre aussi l'art général d'aujourd'hui.

Abréviation

[DL] Maulpoix, Jean-Michel, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000.

[ÉÉ] Maulpoix, Jean-Michel, Énonciation et Élévation : deux remarques sur le lyrisme, in *Lyrisme et énonciation lyrique*, sous la direction de Nathalie Watteyne, Québec, Nota bene, 2006.

[Reverdy, I] [Reverdy, II] Reverdy, Pierre, *Œuvres Complètes*, tome I-II, éd. Étienne-Alain Hubert, Paris, Flammarion, 2010.

[Breton, I] Breton, André, *Œuvres Complètes*, tome I, éd. Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.

Notes

[1] Morfaux, Louis-Marie, Lefran, Jean, *Nouveau vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, Paris, A. Colin, 2005.

[2] Par exemple, Croce, Benedetto, *Bréviaire d'Esthétique*, trad. Georges Bourgin, Paris, Félin, 2005.

[3] Reverdy est un poète du XX^e siècle né à Narbonne, et connu comme le précurseur de la poésie du surréalisme.

[4] Grant, Kim Tracy, *Surrealism and Visual Arts: Theory and Reception*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp.1-72. Dans ce livre, elle considère que le lyrisme est l'expression consciente ou inconsciente d'un sentiment de soi, et l'associe au courant d'idées de cette époque où la poésie et la peinture s'unissent réciproquement. Le lyrisme est un mot dérivé de l'adjectif « lyrique » dont l'origine est le grec *lurikos* (la « lyre »). Il n'est donc pas faux de dire que le lyrisme est considéré comme un exemple de la corrélation des arts, mais nous avons restreint le thème de cet article au sujet lyrique proposé par Maulpoix.

[5] Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du mal*, LXXXIII, « L'héautontimorouménos », in *Œuvres*

- Complètes*, tome I, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 78.
- [6] LXXIV, « *La Cloche fêlée* », *ibid.*, p.71.
- [7] Bien que Baudelaire décrive la dissonance comme « un faux accord » dans les *Fleurs du mal*, les vers sont composés selon les règles de la versification française.
- [8] LXXVI, *Spleen*, *ibid.*, p. 73.
- [9] Apollinaire, Guillaume, *Œuvres complètes de Guillaume Apollinaire*, vol. 3, Paris, A. Balland et J. Lecat, 1966, p. 55.
- [10] Grant, *op.cit.*, pp. 24-25.
- [11] In *Le Journal littéraire*, le 7 juin 1924. À propos de la « réalité » et du « réel » de Reverdy, on peut faire référence à la distinction entre la « réalisation » et l'« actualisation » de Deleuze. « Le seul danger, c'est de confondre le virtuel avec le possible. Car le possible s'oppose au réel ; le processus du possible est donc une [réalisation]. Le virtuel, au contraire, ne s'oppose pas au réel ; il possède une pleine réalité par lui-même. Son processus est l'actualisation. » (Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1981 [1968], p. 272-273.) Pour Reverdy, ce qui décide la réalité du poème, c'est la « puissance intérieure » du poète qui cherche le réel. De même, Deleuze considère comme Reverdy que le « virtuel » possède la « réalité » et qu'il n'est pas en contradiction avec le « réel ».
- [12] Reverdy, I, notes, 1371.
- [13] « Les Poètes », in *Poèmes en prose*, 1915. Il semblerait que cette désespérance soit représentée aussi dans des tableaux de René Magritte.
- [14] Sasaki, Yo, *Les Œuvres Choies de Pierre Reverdy*, Tokyo, Shichigatsu-do, 2010, p. 210.
- [15] Breton a cité cette phrase dans le *Manifeste du Surréalisme* (Breton, I, 337).
- [16] Reverdy, « Se débattre », in *Pierres Blanches* (1930).
- [17] Valéry, Paul, *Œuvres*, II, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 549.
- [18] *Ibid.*
- [19] *L'Esprit Nouveau : revue internationale d'esthétique*, Schmidt Periodicals GmbH, 2009, Reprint éd. n° 1 (1920), p. 33.
- [20] *Ibid.*, p. 34.
- [21] Grant fait remarquer que la conception de lyrisme traditionnel a naturellement un caractère spirituel, voire religieux, tandis que le lyrisme psychologique de Dermée est plutôt humaniste et individualiste, même s'il est représenté par la métaphore musicale (Grant, *op.cit.*, p. 37.).
- [22] Le Corbusier, « Défense de l'architecture », 1929, in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 10, 1933, pp. 58-60.
- [23] Lucan, Jacques, *Le Corbusier, une encyclopédie*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987.
- [24] Le Corbusier, « Les techniques sont l'assiette même du lyrisme », 1929, in *Précisions sur un état présent de L'Architecture et de L'Urbanisme*, Paris, Vincent Fréal, 1960 [1930], pp. 37-38.
- [25] *Ibid.*, p. 67.
- [26] Le lyrisme de Le Corbusier évoque Apollon qui est le dieu tutélaire à la fois de l'intelligence et l'ordre et de la musique. Il refléterait le retour à l'ordre du purisme.

* Cet article est basé sur la version japonaise parue dans *Bigaku* (Aesthetics), n° 245 (2014), pp. 13-24, publié par la Société Japonaise d'Esthétiques.