

Michel Collot

Lyrisme et littéralité

Je voudrais revenir sur un débat qui a agité le microcosme poétique français au début des années 1990, mais qui y domine encore aujourd'hui la réflexion et la production: celui qui oppose aux partisans d'un „nouveau lyrisme“ les tenants du „littéralisme“. Après deux décennies dominées, dans la théorie comme dans la pratique poétiques, par le souci de la lettre, qui a inspiré ce qu'on a pu appeler le formalisme et le textualisme, les années 1980 ont marqué en poésie comme ailleurs un tournant, dont la manifestation principale a été le retour en force du lyrisme,¹ longtemps tenu à distance et revendiqué par une nouvelle génération de poètes.

A la faveur de l'épuisement des stratégies d'avant-garde, cette résurgence du lyrisme s'est dans certains cas accompagnée d'un retour aux thèmes et aux formes de la tradition: la confiance personnelle, le sentiment amoureux ou religieux, le vers ont retrouvé droit de cité en poésie, à la satisfaction d'une certaine critique conservatrice. Mais ce renouveau lyrique a été aussi le fait d'auteurs qui, tel Lionel Ray, ont éprouvé les limites d'une expérimentation purement verbale et le besoin de renouer avec les liens avec la tradition et avec l'expérience, sans pour autant renoncer à l'innovation. Dès lors, la question s'est posée de savoir si l'on avait affaire à un „néo-lyrisme“, reconduisant de vieilles recettes ou à un lyrisme réellement nouveau.

Les adversaires de ce courant n'ont pas hésité à en dénoncer le caractère réactionnaire, idéologiquement et littérairement, parlant même de „restauration“ et de „retour des émigrés“; comme s'il remettait en cause les acquis de la „révolution du langage poétique“. Cette résistance anti-lyrique a été le point de convergence d'auteurs et de courants au demeurant fort différents les uns des autres, mais dont la plupart s'inscrivent tous plus ou moins dans le prolongement des stratégies „textualistes“ des années 1960 et 1970. Un de ses fers de lance a été Christian Prigent, qui a longtemps animé la revue *TXT*, et qui n'a pas hésité à faire du lyrisme „la béance baveuse du moi“. Elle a trouvé un nouveau théoricien en la personne de Jean-Marie Gleize, qui a su la rassembler sous une nouvelle bannière: celle de la littéralité, qu'il a brandie notamment dans un ouvrage publié en 1992 et sous-titré *Poésie et littéralité*.²

La notion de littéralité lui a permis de réconcilier le primat de la lettre, hérité du dadaïsme, du formalisme russe ou du matérialisme linguistique des années 1960, avec une sorte de réalisme radical, inspiré de l'objectivisme américain des années 1930: un de ses livres s'intitule *Le principe de nudité intégrale*.³ Il s'oppose ainsi à la fois à l'idéalisme supposé des néo-lyriques et aux derniers rejetons du surréalisme: l'ennemi c'est l'image, qui détourne d'une approche littérale du texte et du réel. Sous le nom de littéralisme Gleize propose de fédérer des pratiques assez diverses: certaines, comme celle de Christian Prigent, sont issues du textualisme

telquellien ou post-telquellien (Prigent); d'autres, comme celle de Bernard Heidsieck, relèvent de la poésie sonore, qui n'a eu qu'un retentissement assez limité en France; d'autres encore illustrent la tentative d'"écriture blanche", comme celles d'Anne-Marie Albiach ou d'Emmanuel Hocquard.

Leur principal point commun est sans doute de rester attaché au primat du langage comme matériau de l'écriture: „leur travail relève d'un choix qu'on pourrait dire 'formaliste', en ce sens qu'ils regardent la langue, qu'ils l'objectivent, qu'ils semblent considérer la littérature comme une opération littérale, intralinguistique“.4 Gleize cite comme exemples *L'Art Poétic* d'Olivier Cadiot,⁵ fabriqué à partir d'un collage d'énoncés empruntés à des exercices de grammaire et le travail de Christophe Tarkos sur la pâte des mots, qu'il réécrit *patmo*.

Ce qui les rapproche, c'est aussi une hostilité partagée au „nouveau lyrisme“, porteur selon eux de tous les péchés du „poétisme“, comme le souligne Emmanuel Hocquard, dans la préface d'une anthologie qui réunit l'une des branches de la famille littéraliste, et qui s'intitule *Tout le monde se ressemble*:

A côté de ceux qui continuent à célébrer „le plus haut chant de l'homme“ et la musique de l'âme de la poésie éternelle, de ceux qui expriment leurs impressions heureuses ou malheureuses, on trouve ceux qui ont choisi de mettre particulièrement l'accent sur le langage lui-même, son fonctionnement et ses fonctions.⁶

L'aboutissement logique du littéralisme est la déconstruction voire la dissolution de la notion même de „poésie“, jugée dépassée, parce qu'à jamais entachée d'un idéalisme qui détourne de la matière du monde et des mots; „la poésie est inadmissible, et d'ailleurs elle n'existe pas“, avait déclaré dès 1967 Denis Roche,⁷ et Christian Prigent renchérisait en 1979: „Ce qu'on appelle encore 'poésie' (lyrisme, soliloque métaphysique, imagerie, subjectivité, etc.) est définitivement condamné comme relevant d'une position archaïque par rapport aux enjeux de l'écriture moderne et de tout ce que nous ont appris les sciences humaines (linguistique) et la psychanalyse. Ce qui nous intéresse, c'est le 'langage poétique'“.8 Jean-Marie Gleize parle aujourd'hui de „post-poésie“. Il faut croire pourtant que la poésie, bien qu'inadmissible et inexistante, a la vie dure puisque Denis Roche lui-même a ré-édité en 1995 ses *Œuvres poétiques complètes*, en leur donnant pour titre son célèbre verdict de 1967.⁹

Un débat très vif s'est engagé entre lyriques et littéralistes, notamment à l'occasion de la parution de l'ouvrage de Jean-Claude Pinson *Habiter en poète*,¹⁰ qui défendait la cause du nouveau lyrisme. Ce débat a eu l'avantage de créer un peu d'animation dans le microcosme poétique, et de créer une ligne de partage qui polarise un champ trop dispersé. Mais il me semble en partie artificiel, et sa prorogation, stérile.

Il laisse de côté des tendances et des œuvres qui l'ignorent ou le transgressent, comme celle Dominique Fourcade, qui me semble associer le travail de la lettre à une forme de lyrisme, comme l'indiquent certains de ses titres comme *Outrance Utterance* ou *Rose-déclit*.¹¹ Il conduit parfois ceux-là mêmes qui se réclament de

l'un ou l'autre camp à méconnaître la complexité de leur propre pratique, qui ne se laisse heureusement pas toujours soumettre à leurs parti-pris théoriques. Il reconduit de vieux clivages philosophiques entre la lettre et l'idée, la matière et l'esprit, le sujet et l'objet, que j'ai tenté pour ma part de dépasser dans mon essai sur *La matière-émotion*.¹²

A mes yeux toute poésie engage un sujet (individuel ou collectif, anonyme ou identifiable), un monde (qu'elle „reflète“ et qu'elle recrée, représente et imagine) et une langue (dont elle hérite et qu'elle transforme). Chaque genre poétique (lyrique ou épique, par exemple), chaque mouvement, chaque auteur tend à privilégier telle ou telle de ces composantes de l'expérience poétique. La radicalisation propre aux avant-gardes du XX^e siècle les a parfois conduites à isoler une d'entre elles au point de compromettre la réussite de l'alchimie du verbe, qui est le produit d'une rencontre et d'une interaction entre le moi, le monde et les mots. A trop faire crédit au moi, la poésie tombe dans l'effusion sentimentale, la confession autobiographique ou le solipsisme d'un langage privé et d'un *idios cosmos*. A vouloir chasser toute subjectivité pour atteindre à une prétendue objectivité, elle aboutit à la trivialité d'un plat réalisme ou à un exotisme de surface. A donner les pleins pouvoirs au langage, elle risque de reconduire les stéréotypes qu'il véhicule, à moins de le soumettre à des manipulations ludiques ou expérimentales trop souvent gratuites. Narcissisme, objectivisme ou formalisme, tels sont les écueils que n'a pas toujours su éviter la poésie contemporaine.

Je voudrais ici montrer les ambiguïtés des thèses et des pratiques se réclamant de la littéralité, corriger l'image souvent caricaturale que ses partisans donnent du nouveau lyrisme, et montrer que celui-ci n'est pas incompatible avec une certaine pratique de la lettre et de la littéralité.

Les ambiguïtés du littéralisme

Je n'insisterai pas sur le fait que le terme recouvre des conceptions et des pratiques fort différentes de la poésie. Je m'attacherai plutôt à une ambiguïté fondamentale inscrite dans la notion elle-même et dans l'usage qui en est fait par les poètes et les théoriciens. Elle procède du double sens de l'adjectif *littéral* qui met l'accent à la fois sur la lettre de l'énoncé et sur sa capacité à dire sans détour le réel. Appeler un chat un chat, c'est attirer simultanément l'attention sur le mot et sur l'animal qu'il désigne; c'est associer la fonction référentielle et la fonction métalinguistique voire poétique, qui met en valeur la forme même du message. Mais cette association n'opère pleinement qu'en mention, c'est-à-dire quand je dis, comme Boileau, que „j'appelle un chat *un chat*“. Dans l'usage courant, prendre à la lettre le message, c'est oublier le signifiant *chat* au profit de son sens littéral. Or celui-ci ne renvoie à l'animal réel que par l'intermédiaire de son concept, codifié par la langue.

Tout autre semble l'ambition du littéralisme, qui prétend d'une part émanciper la lettre entendue comme un signifiant autonome de ses signifiés convenus voire de

toute signification; et d'autre part atteindre le réel „à l'état brut“, en le dépouillant des idées préconçues véhiculées par la langue. Mais quand il s'agit de définir ce réel, Gleize lui-même est forcé de reconnaître que la mouvance littéraliste est partagée entre des options divergentes qu'il juge complémentaires et qui me semblent en fait contradictoires. Elles concernent la place faite au sujet, et à la réalité elle-même. Une tension se fait jour entre objectivisme et subjectivisme, formalisme et réalisme. Les uns cultivent „l'intensité idiolectale et pulsionnelle“ maximale, à la façon de Christian Prigent; les autres une „neutralité systématique“, dont se réclame par exemple Emmanuel Hocquard. Ils se rejoignent, selon Gleize, dans une „même conscience aiguë du fait qu'écrire concerne l'exigence et l'impossibilité de figurer le réel“. ¹³

Mais le cherchent-ils vraiment? En isolant le travail de la lettre de toute signification, en la traitant comme un pur signifiant, le littéralisme tend à faire du langage la seule réalité accessible au poète: pris à la lettre, le texte ne saurait renvoyer qu'à lui-même. Commentant le travail des émules français de Gertrude Stein, Christian Prigent remarque: „ils fondent leur poétique sur une sorte d'immanence radicale de la langue, qu'ils installent sur sa propre scène et à laquelle ils font jouer le spectacle ironique de ses propres aventures, sans référence à un dehors qu'il y aurait à désigner“; il s'agit, selon une formule qui se veut élogieuse, de „zinzins verbologiques qui tournent à vide“ ¹⁴

Comment concilier ce logocentrisme avec le réalisme intégral dont se réclame le littéralisme? Si ce n'est en postulant que le réel lui-même se réduit à un ensemble de discours, ce que font parfois les poètes et théoriciens littéralistes, en contradiction avec d'autres propositions qui insistent sur l'irréductibilité du réel au langage. Selon Gleize, les écrivains littéralistes „écrivent à partir de fragments ou segments de réalité“, mais il ajoute aussitôt, dans une parenthèse qui opère subrepticement un glissement décisif: „y compris des énoncés déjà là, prélevés sur le ruban réel du discours social“; ils partent donc d'une réalité déjà mise en mots, „qu'ils recyclent et font travailler, qu'ils mettent en page (par montage, collage, découpage, ou analyse logique des éléments, décomposition et recomposition, mise à nu des articulations, catalogages des types d'énoncés, production de grammaires locales, etc.)“. ¹⁵ On voit mal comment ces opérations typiquement métalinguistiques ou intertextuelles nous rapprocheraient d'un réel censé défier les pouvoirs du langage.

La valorisation de la lettre aboutit logiquement à la mise entre parenthèse des rapports de l'énoncé avec le réel. Certains poètes proches de la mouvance littéraliste n'en font pas mystère; évoquant non sans humour „(s)a vie privée“, Emmanuel Hocquard ne cache pas que c'est celle d'un homme de plume, attaché à la lettre des mots plus qu'à l'être des choses; et il dissipe volontiers l'équivoque induite par le terme de „littéralité“: „Je prends le mot littéralement, c'est-à-dire à la lettre. Par définition la littéralité ne peut concerner que ce qui relève, à la lettre, du langage, oral ou écrit, quelle que soit par ailleurs la valeur de vérité de l'énoncé. (...) Quand je dis que ce que j'écris est littéral, je ne veux pas dire que je fais état

d'événements qui ont réellement eu lieu (même si c'est le cas); je veux simplement dire que mes énoncés sont à prendre à la lettre".¹⁶ Et il raconte comment le texte d'une des ses *Elégies*, qui évoque la ville de Rome a été obtenu par montage d'extraits prélevés dans un guide de voyage.

Les littéralistes français ont emprunté aux poètes américains les techniques du *cut-up*, et, même chez les objectivistes américains, ce sont de telles manipulations textuelles qu'ils valorisent paradoxalement. L'objectivisme prétend décrire le réel de la manière la plus neutre possible: Charles Reznikoff, cité comme modèle par Emmanuel Hocquard dans *la Bibliothèque de Trieste* „demande au poète de se contenter de donner à voir, à la manière d'un témoin devant un tribunal, sans chercher à influencer le jugement ou l'émotion du lecteur. Pour cela, il met en place un espace neutre".¹⁷ Mais afin de garantir cette neutralité, il recourt non pas au témoignage de sa propre expérience, mais à des documents d'archives. *Testimony* a été ainsi composé à partir d'un montage d'extraits de témoignages enregistrés par les tribunaux américains. L'effet de réel est ainsi produit par la manipulation de textes non-littéraires: cet artifice n'a rien à envier à ceux de la *mimesis* réaliste ou naturaliste ...

Ce qui frappe dans ces stratégies d'écriture, malgré les opérations et transformations imposées au matériau linguistique ou textuel, c'est la valorisation implicite ou explicite d'une reproduction à l'identique: en citant littéralement les documents dont il se sert, l'écrivain se prémunit contre l'intervention de sa subjectivité, qui risquerait d'ouvrir la porte au lyrisme. Qu'il s'agisse de copier la réalité ou de recopier des énoncés antérieurs, n'est-ce pas une logique de l'identité qui prévaut sur le travail de la différence et la prise en compte de l'altérité? D'où une tendance à la tautologie, qui caractérise aussi bien l'hyperréalisme que le formalisme. Le célèbre constat de Marcelin Pleyne: „le mur de fond est un mur de chaux“, célébré depuis Foucault jusqu'à Emmanuel Hocquard comme le modèle même d'une approche littérale du réel rejoint ainsi la non moins célèbre proposition de Gertrude Stein: „*A rose is a rose is a rose*“, généralement interprétée comme un énoncé purement métalinguistique.

Cette logique de l'identité sous-tend également la proscription de la métaphore, le littéral s'opposant par principe à toute forme d'expression figurée. Or la figure, c'est ce qui introduit dans l'isotopie de l'énoncé une allotopie; c'est l'instrument de cette écriture allégorique qui caractérise pour beaucoup le discours poétique et par quoi „un poème nous dit une chose et en signifie une autre".¹⁸ Cette exclusion de la métaphore s'appuie sur l'ambiguïté du terme d'*image*, couramment employé depuis le surréalisme pour désigner les figures d'analogie. Il s'agit bien de s'opposer à la stratégie surréaliste qui, en rapprochant „des réalités très éloignées“, aboutit chez Breton, contrairement au souci de justesse qui animait Reverdy, à la valorisation du degré d'arbitraire le plus élevé, faisant perdre à l'image le support du réel pour favoriser l'évasion dans l'imaginaire ou la création d'une prétendue sur-réalité. Illusionisme ou mysticisme que les littéralistes dénoncent au nom de „la réalité rugueuse à étreindre“ (Rimbaud).

Mais la proscription s'étend à toute forme de figuration d'un réel réputé infigurable et aux images produites par les mass-médias. Il y a là un amalgame qui tend à confondre l'image iconique avec l'image rhétorique, pour mieux récuser tout usage figuré du langage. Le glissement est patent par exemple dans ces lignes de Prigent: „Le flux déréalisant des images emporte nos regards, nos consciences, nos vies. Il nous soumet, comme naturellement, à l'emprise stricto sensu des choses figurées (...) Face à cette précipitation irréfléchie et aliénée, *poésie* n'est rien d'autre que le nom d'une autre saisie du réel. *Poésie* est le nom d'un *réalisme*“.¹⁹

Cette double réduction de la figure à l'image et de celle-ci à l'iconique et à l'imaginaire en fait l'obstacle majeur à une approche littérale du réel. Or on peut se demander s'il existe un énoncé sans figure et si la figure n'est pas un mode d'accès au réel. Il se fait chaque jour plus de tropes au marché que dans les classes de rhétorique, remarquait déjà Fontanier: le langage populaire, que certains poètes littéralistes se font gloire d'introduire dans le poème, est truffé de figures. Il en est de même pour l'argot du sexe: appeler une chatte une *chatte*, c'est user d'un terme cru mais parfaitement métaphorique. Et en poésie c'est la lettre elle-même qui fait image: Jean-Marie Gleize, qui a écrit un premier essai intitulé *Poésie et figuration*²⁰ sait tout cela; il est conscient que „l'image est dans la langue“, que „la langue fait image(s)“, que „le sens est toujours déjà figuré“.²¹ Et pourtant tout se passe comme s'il maintenait l'utopie d'un „sens propre“, l'idéal d'une poésie sans images. Faisant dès le titre de son essai, *A noir*, référence et allégeance à l'auteur du sonnet des *Voyelles*, qui repose tout entier sur l'association libre de la lettre et de l'image, et citant le fameux „littéralement et dans tous les sens“, il s'obstine à prêter à Rimbaud la visée „d'une poésie littérale, sans figures (donc sans doute, comme telle, impossible, mais non pourtant impensable ni moins désirable, au contraire)“, reposant sur „l'expression la plus simple de ce qui est“.²² Pour nous y faire croire, il réclame le droit d'oublier ce qu'il sait en faveur d'une „naïveté“ qui ne le cède en rien à celle qu'il attribue aux néo-lyriques.

Car l'utopie d'une approche littérale du réel repose sur une conception des plus naïves du langage comme de la réalité, placée sous le signe de l'identité. Elle supposerait qu'il puisse y avoir une adéquation entre les mots et les choses, et que celles-ci soient toujours identiques à elles-mêmes. Or c'est de la différence entre les mots et les choses que procède la nécessité de la poésie comme travail de recréation de la langue, comme l'a bien dit Francis Ponge, qui est le maître incontesté de Jean-Marie Gleize: „ce qui nous fait reconnaître une chose comme chose, c'est exactement le sentiment qu'elle est différente de son nom, du mot qui la désigne“²³ Et c'est précisément parce qu'il n'y a pas de nom propre des choses, que le poète recourt aux figures, faisant dire aux mots autre chose que ce qu'ils ont coutume de signifier.

C'est dire que le recours à l'image n'implique pas nécessairement une évasion dans l'imaginaire; le transfert de sens opéré par la figure peut apparaître aussi bien comme une réponse à celui qui se joue dans la configuration de l'expérience sensible. La structure d'horizon de celle-ci fait qu'une chose n'est jamais perçue

qu'en relation avec d'autres, selon une constellation variable qui change avec chaque point de vue et qui affecte sa signification même.²⁴ Le littéralisme repose sur une conception du réel tout aussi métaphysique que celle qu'il dénonce chez les néo-lyriques: celle d'un objet posé en face du sujet et toujours identique à lui-même. Charles Reznikoff, selon Hocquard, „préconisait une poésie qui, sans recours aux images et aux métaphores, montrât la chose elle-même et rien d'autre“.²⁵ Or la chose ne se donne jamais en „elle-même“ mais toujours dans un horizon indissociable du point de vue d'un sujet et en rapport avec d'autres choses. La métaphore rend compte de ce transport incessant; comme l'a montré Ricœur, elle „redécrit le monde“,²⁶ parce que celui-ci n'est pas une réalité stable et close sur elle-même mais un phénomène changeant, un horizon toujours ouvert. Dès lors, on peut se demander si, renonçant aux illusions d'un réalisme intégral, le lyrisme ne propose pas une approche plus crédible du réel.

Lyrisme et réalité

Une des „nouveautés“ du lyrisme moderne, c'est de se proposer comme une expression de l'objet autant que du sujet, en prenant acte que l'un ne va pas sans l'autre. Cette tendance s'est fait jour dès le début du XX^e siècle: Marinetti exaltait „le lyrisme de la matière“,²⁷ et en 1927 Reverdy donnait pour suprême ambition à l'art et à la poésie de „fixer le lyrisme mouvant et émouvant de la réalité“.²⁸ Il entendait ainsi se tenir à égale distance du lyrisme romantique, censé recouvrir le réel sous les états d'âme d'un sujet narcissique, et du naturalisme qui réduisait la réalité à la platitude d'une mimésis prétendument objective. Ce „lyrisme de lyrisme de la réalité“ n'est pas incompatible avec un traitement, doublement littéral, des mots et des choses. Il s'agit d'éliminer le pathos au profit de l'énoncé le plus sobre et le plus nu:

Il ne s'agit plus, c'est aujourd'hui un fait acquis, d'émouvoir par l'exposé plus ou moins pathétique d'un fait divers, mais aussi largement, aussi purement que le peuvent faire, le soir un ciel chargé d'étoiles, la mer douce, grandiose et tragique, ou un grand drame muet joué par les nuages sous le soleil.²⁹

Ce lyrisme émane d'une évocation directe de la réalité, qui se rapproche très souvent chez Reverdy d'une écriture du constat ou de l'annotation; mais aussi d'un travail sur la lettre du poème, afin de couper court à l'enflure rhétorique et de donner aux mots les plus simples leur plus grande résonance. Mais ce souci de sobriété n'exclut pas l'image, car celle-ci procède pour Reverdy du rapprochement de „deux réalités plus ou moins éloignées“, dont les rapports sont „justes“.³⁰

Un moment occultée par le surréalisme qui s'en est pourtant inspiré, la poésie reverdyenne a été redécouverte pendant et après la seconde guerre mondiale par des poètes confrontés de nouveau à la réalité rugueuse à êtreindre, de René-Guy Cadou, partisan d'un *réalyrisme*, aux poètes de l'*Ephémère*, artisans d'un nouveau réalisme poétique. Elle est souvent invoquée comme modèle par ceux qui au

cours des années 1980 et 1990 ont fait sortir la poésie du textualisme dominant, comme Antoine Emaz ou Yves Leclair, qui s'acharne à extraire *L'or du commun*:

c'est mon désir
secret, qui sait, le plus intime, errer
de signe en signe, flotter entre deux riens
infimes, voilà mes dieux, oh vraiment rien
de très spécial, ce n'est rien d'autre
qui fait mon sort d'humain banal.³¹

D'une façon plus générale le lyrisme des années 1980 est souvent un „lyrisme de la réalité“. A propos de *La Poésie française au tournant des années 1980*, Philippe Delaveau parle d'un nouveau *sermo pedestris*, caractérisé par un „retour à la simplicité“ et „à la réalité de ce qui est“. ³² Cette poésie à la fois prosaïque et lyrique a trouvé un modèle et un appui en la personne de Jacques Réda, qui a dirigé la NRF de 1987 à 1996, et favorisé l'émergence de poètes comme Jean-Pierre Lemaire ou Hédi Kaddour. Pour eux comme pour lui, le lyrisme ne consiste pas dans l'envolée d'une belle âme mais dans un parcours à ras de terre et mot à mot. Plus ce nouveau lyrisme a été taxé par ses détracteurs d'idéalisme et d'individualisme, plus il s'est ingénié à cultiver le réalisme le plus trivial. Un de ses meilleurs défenseurs, Jean-Michel Maulpoix, présente le sujet lyrique comme un carrefour d'existences, comme une entité multiple, polymorphe:

Je fais des phrases avec les choses, avec les jours. Je suis un bonhomme de papier. A force de bricoler dans l'infini, il me semble connaître un peu mieux ma finitude. A vrai dire, je n'écris pas, je *note*, furieusement. Un carnet à petits carreaux, sur une borne, au carrefour, près du panneau de l'abribus (...) il y a..., donc je suis un autre.³³

Les deux formules empruntées à Rimbaud résumant la double ouverture du lyrisme moderne à la réalité et à l'altérité du sujet. Dans un recueil plus récent, intitulé significativement *Domaine public*, Maulpoix explore „la vie commune“ et élabore une „poétique du boulevard“:

Il y a ceux qui promènent un cornet de glace au chocolat
Ceux qui se tiennent la main, ceux qui se laissent pousser la barbe
Ceux qui portent un sac en plastique, avec des courses, des livres ou des bouteilles
Ceux qui mettent un chapeau, ceux qui balancent les bras
Ceux tee-shirt rayé, ceux polo vert et short rouge³⁴

On peut se demander si en voulant à toute force dissiper l' „illusion lyrique“ et donner des gages à ses détracteurs, Maulpoix n'en vient pas, dans cet ouvrage, à une sorte de surenchère tout aussi artificielle: en cherchant à dépouiller la poésie de ses vains ornements, on risque de tomber dans des lieux communs qui ne donnent à leur tour du réel qu'une image stéréotypée. Il est depuis revenu à un lyrisme plus personnel.

Cette recherche montre bien cependant que le partage entre lyrisme et littéralité n'est pas aussi tranché que tend à le faire croire une polémique qui perdure. J'ai trouvé un des plus beaux exemples de ce lyrisme de la réalité qu'appelait de ses

vœux Reverdy dans un livre de Leslie Kaplan, qui n'appartient ni à l'un ni à l'autre des deux camps poétiques, faisant surtout oeuvre de romancière. Il s'agit du *Livre des ciels*, qui relate une banale histoire d'amour en milieu ouvrier dans une suite de proses fragmentaires qui virent au poème par la seule grâce d'un rythme et de rares images dont la justesse suffit à faire vibrer d'émotion contenue une évocation réaliste:

C'est une scène, sur une colline.

Autour, le ciel étale. Comme le monde est rond, petite fille.

On est en haut, très loin. On marche sur une petite place, dans un village jaune, démuné.

Façades de pierres friables. On marche sur une surface plane. La colline ondule.

Le ciel est nu, bien ouvert.³⁵

Lyrisme et littéralité

Si certains lyriques proposent une approche littérale du réel, il n'est pas sûr que les littéralistes excluent tout lyrisme de leur pratique. Il y a par exemple chez Prigent une outrance lyrique qui tient du grand opéra, et ce n'est pas un hasard si l'un de ses livres récents, *Dum pendet filius*,³⁶ se réfère à l'un des textes qui a donné naissance aux plus lyriques des paraphrases et aux plus pathétiques des musiques sacrées: le *Stabat mater*. Et l'écriture de Gleize est animée par une tension interne entre l'évocation lyrique de visages et de paysages qui le touchent de près et leur mise à distance par le jeu de subtils dispositifs formels. Le début de *Léman* par exemple associe au toponyme qui donne son titre au livre un paysage étroitement lié à la naissance du narrateur et à la mort d'un être cher:

Léman coule en moi comme de la lumière. J'écris ces mots le jour de ma naissance. Pour lui, pour celui qui tourne dans sa chambre, dans sa bouche, autour d'un trou: le paysage immense, sans bords. C'est lui qui m'oblige. Je le vois dans chacun de mes gestes. Léman est le nom de ce qui l'absorbe.³⁷

On retrouve ici tous les ingrédients du lyrisme: entre autres, l'énonciation en première personne, l'identification entre personnage et paysage, mais ce lyrisme est bientôt récusé comme un „mensonge“;³⁸ le lac s'efface derrière son nom et la parole du narrateur est souvent remplacée par un montage de citations empruntées au *Raphaël* de Lamartine, notamment dans une *Élégie* toute littérale, qui anagrammatise les noms d'Elvire et du poète

Ou si c'étaient de grandes ombres mobiles et vitrées
Ensanglantées qui se détachent de l'aile un A
Glissant de l'azur du lac à l'azur de l'horizon élevé
A. de Lam et cette lumière et cette ombre et le V³⁹

On voit qu'ici le littéralisme ne fait place au lyrisme que pour mieux le neutraliser en substituant à l'expression du sujet et à l'évocation de l'objet, la réécriture de textes antérieurs. En fait d'énoncé littéral, on est en pleine littérature; mais peut-être est-ce la seule réalité accessible au poète? Cette ambiguïté caractérise aussi la démarche d'Olivier Cadiot et de Pierre Alféri, qui, dans le premier numéro de leur *Revue de littérature générale*, avaient entrepris de démonter les rouages de „la mécanique lyrique“ pour montrer à tout un chacun comment produire de l'émotion sans état d'âme, à partir de quelques procédés simples, habilement manipulés. Ils prétendaient d'abord s'appuyer sur des „boules de sensations – pensées – formes (...) ou de petites agglutinations sensibles – affectives – langagières“; mais en les baptisant „Objets verbaux non-identifiés“ (OVNI), ils mettaient l'accent sur leur composante linguistique et ils recouraient bien vite à une méthode déjà éprouvée tout au long du XX^e siècle, qui consiste principalement dans un travail de collage et de réécriture d'extraits de textes antérieurs, aussi peu „littéraires“ que possible. Au lecteur de dire si de l'émotion se dégage de ces jeux de construction; ce n'est pas sûr, et les auteurs s'en sont avisés eux-mêmes, tant et si bien qu'ils sont revenus à plus d'orthodoxie littéraliste dans le second numéro de la revue:

Vous avez peut-être eu entre les mains un volume intitulé „La mécanique lyrique“. Vous avez vu la mécanique, mais où était le lyrisme? (...) Dans ce titre, „lyrique“ désignait l'énergie même de cette mécanique littéraire qui change les formes en contenus et vice-versa. (...) Peut-être faut-il renoncer à appeler „lyrique“ cette énergie.⁴⁰

Il semble difficile de produire de l'émotion à partir d'un traitement mécanique du langage. En interposant entre le texte et son objet, entre le sujet et sa parole, la médiation d'un intertexte et la réflexivité d'une manipulation verbale délibérée, le littéralisme se coupe des sources vives du lyrisme. Celui-ci ne peut s'épanouir que dans un rapport pré-réflexif au monde et au langage. C'est un tel rapport qu'inaugurait Rimbaud en associant à chaque voyelle une couleur porteuse d'une certaine tonalité affective et d'une image du monde. De même Francis Ponge, invoquant au tout début de sa carrière poétique les „caractères“ d'imprimerie y voyait une „réserve immobile d'élans sentimentaux“.⁴¹ Le travail sur la lettre n'est donc pas l'apanage exclusif du littéralisme, et il peut produire un certain lyrisme, s'il traite le signifiant non comme un simple matériau linguistique mais comme une „matière-émotion“.

Michel Collot est Professeur à l'Université Paris III et dirige un séminaire de poésie contemporaine à l'E.N.S. Il est cofondateur de l'Association „Horizon paysage“. Il a publié des recueils de poésie (Issu de l'oubli, Le Cormier, Bruxelles, 1997; Chaosmos, Belin, „L'extrême contemporain“, 1998) et des essais: La poésie moderne et la structure d'horizon, P.U.F., 1989; Francis Ponge entre mots et choses, Champ Vallon, 1991; Gérard de Nerval, ou la dévotion à l'imaginaire, PUF, 1992; La Matière-émotion, PUF, 1997; Paysage et poésie, Corti, 2005; Le Corps-cosmos, éd. De la Lettre volée, 2008.

- 1 Dont témoigne notamment la réflexion de Jean-Michel Maulpoix, dont la thèse, soutenue en 1987, a réhabilité et réévalué la notion de lyrisme (elle a été partiellement reprise dans *La Voix d'Orphée*, puis *Du lyrisme*, parus successivement en 1989 et en 2000 chez Corti).
- 2 Jean-Marie Gleize, *A noir. Poésie et littéralité*, „Fiction & Cie“, Seuil, 1992.
- 3 Jean-Marie Gleize, *Le Principe de nudité intégrale*, „Fiction & Cie“, Seuil, 1995.
- 4 Jean-Marie Gleize, „Où vont les chiens?“, in: *Littérature* n° 110, juin 1998, 79; repris dans *Les Chiens noirs de la prose*, „Fiction & Cie“, Seuil, 1999.
- 5 Paru chez POL en 1988.
- 6 Emmanuel Hocquard, *Tout le monde se ressemble*, POL, 1995, 17.
- 7 Denis Roche, „La poésie est inadmissible“, in: *Tel Quel*, n° 31, 1967.
- 8 Réponse à l'Enquête Poésie, Jean-Michel Place, 1979.
- 9 Denis Roche, *La poésie est inadmissible. Œuvres poétique complètes*, „Fiction et Cie“, Le Seuil, 1995.
- 10 Paru chez Champ Vallon en 1995.
- 11 Dominique Fourcade, *Rosé-déclit*, POL1984 (rééd. 1995); *Outrance Utterance*, POL, 1990.
- 12 Paru aux PUF en 1997, dans la collection „Ecriture“.
- 13 Jean-Marie Gleize, „Où vont les chiens?“, loc. cit., 78.
- 14 C. Prigent, *Une Erreur de la nature*, POL, 1996, 38-41.
- 15 Jean-Marie Gleize, „Où vont les chiens?“, loc. cit., 79.
- 16 „Ma vie privée“, in: *Revue de littérature générale*, n° 1, POL, 1995, 227-230.
- 17 E. Hocquard, *La Bibliothèque de Trieste*, Editions Royaumont, 1988.
- 18 M. Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Seuil, 1983, 12.
- 19 C. Prigent, *A quoi bon des poètes*, POL, 1996, 25-26.
- 20 Paru aux éditions du Seuil en 1983.
- 21 *A noir*, op. cit., 15.
- 22 Ibidem, 126-127.
- 23 Francis Ponge, *La Fabrique du pré*, „Les sentiers de la création“, Skira, 1971, 23.
- 24 Voir mon essai: *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, „Ecriture“, PUF, 1989.
- 25 *Tout le monde se ressemble*, op. cit., 29.
- 26 Voir Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, „L'ordre philosophique“, Le Seuil, 1975.
- 27 „L'imagination sans fils et les mots en liberté“ (1919), dans *Les Mots en liberté futuristes, L'Age d'Homme*, Lausanne, 1987.
- 28 *Le Gant de crin* [1927], Flammarion, 1968, 15. Voir à ce propos „Le lyrisme de la réalité“, dans mon essai sur *La Matière-émotion*, op. cit., 205.
- 29 Entretien avec Benjamin Péret, repris dans *Nord-Sud, Self Defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, Flammarion, 1975, 231.
- 30 „L'image“, in: *Nord Sud...*, op. cit., 73.
- 31 Yves Leclair, *L'or du commun*, Mercure de France, 1992, 138
- 32 Philippe Delaveau (dir.), *La Poésie française au tournant des années 1980*, Corti, 1988, 117 et 135.
- 33 *Une Histoire de bleu*, Mercure de France, 1992, 86.
- 34 *Domaine public*, Mercure de France, 1998, 40.
- 35 *Le Livre des ciels*, POL, 1983, 11.
- 36 Paru chez POL en 1997.
- 37 *Léman*, Seuil, 1990, 11.
- 38 Ibidem, 15.
- 39 Ibidem, 77.
- 40 *Revue de Littérature générale*, n°2.
- 41 „La promenade dans nos serres“, in: *Proèmes, Œuvres complètes*, „Bibliothèque de la Pléiade“, tome I, Gallimard, 1999, 176-177.