CLASSIQUES
GARNIER

Dictionnaire du lyrique. Poésie, arts, médias

DOI : 10.48611/isbn.978-2-406-15975-9

Publié sous licence CC BY 4.0

DICTIONNAIRES ET SYNTHÈSES
COMITÉ DE DIRECTION
Violaine Giacomotto-Charra, Pierre Glaudes,
Didier Alexandre et Sabine Chaouche
27

Dictionnaire du lyrique

Ouvrage publié avec le soutien de l'université de Lausanne,
de sa faculté des lettres et de la Société académique vaudoise

Dictionnaire du lyrique

Poésie, arts, médias

Sous la direction d'Antonio Rodriguez

PARIS
CLASSIQUES GARNIER
2024

Antonio Rodriguez est professeur de littérature française à l'université de Lausanne. Spécialiste de poésie, il a travaillé sur les formes lyriques depuis son doctorat (*Le Pacte lyrique*, Liège, 2003) à l'université Sorbonne-Nouvelle. Il a présidé l'*International Network for the Study of Lyric* et participe aux comités de plusieurs collections éditoriales ou de projets internationaux consacrés au lyrique.

© 2024. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

ISBN 978-2-406-15973-5 (livre broché)
ISBN 978-2-406-15974-2 (livre relié)
ISSN 2115-2926

PRÉSENTATION ET PRINCIPES

Le mot « lyrique » suscite en français bien des polémiques, parfois des stéréotypes, voire des confusions, chez les écrivains comme chez les critiques. Dans les travaux académiques les plus courants, certaines redites l'emportent facilement sur les réflexions minutieuses, fondées à partir de définitions précises, de nuances historiques, de données sociologiques, culturelles, géographiques ou encore d'éléments linguistiques. Il est vrai que cette notion, généralement utilisée sous forme d'adjectif, possède de nombreuses connotations. Elle reste directement associée à un excès romantique (le mot « lyrisme » apparaît vers 1830, bien après celui de « lyrique »), et se situe souvent en contrepoint aux avant-gardes, aux propositions formalistes, expérimentales, de la modernité comme de la postmodernité. Pourtant, ce terme se retrouve dans plusieurs langues occidentales, avec des usages différents, dans des œuvres majeures du canon littéraire, à travers le temps ou les cultures. Il engage des réflexions sur les manières de chanter la langue, d'exprimer les épreuves de l'existence avec une portée esthétique, voire une façon d'évoquer l'indicible. Lorsqu'il s'agit de qualifier la poésie, ce terme ponctue les travaux des penseurs et des philosophes contemporains les plus confirmés, de Gérard Genette à Jacques Rancière. Ce dictionnaire vise d'abord à surmonter un tel écart et à rassembler la critique internationale en français, afin de fournir une synthèse plus scrupuleusement balisée à un public avisé, regroupant aussi bien les poètes, les artistes, les journalistes, les enseignants que les étudiants et les chercheurs.

Loin de synthétiser des questions uniquement esthétiques (les genres littéraires, la voix, le chant ou le temps), ce dictionnaire cherche aussi à les articuler avec des considérations historiques (par siècle), géographiques (par aire francophone), sociologiques (l'opposition féminin/masculin, l'écriture par « tous », les réseaux de la chanson) ou sur les arts (peinture, musique, danse) et les médias (livre imprimé, voix, corps, multimédia). Des théories anciennes rejoignent alors les réflexions contemporaines sur des objets numériques, et ce dictionnaire s'offre comme un compagnon pour saisir les dynamiques et les paradoxes d'une notion aussi centrale que controversée.

Le terme « lyrique » possède lui-même une longue histoire, qui traverse plusieurs langues. Pendant l'Antiquité, il passe du grec au latin ; puis se diffuse dans les langues romanes et occidentales. Même si son histoire s'étend sur deux millénaires, prétendre que le lyrique existe partout et tout le temps serait un excès, puisque son usage reste clairement daté et situé. Malgré cet ancrage occidental, il n'est pas pour autant ethnocentré, car d'autres civilisations ont pu identifier certaines de leurs traditions ou de leurs notions comme étant proches ou comparables ; et donc, à comparer. La circulation mondiale des notions aujourd'hui invite à de telles traductions critiques, vers le chinois, le japonais ou l'arabe, mais aussi pour des traditions orales sur d'autres continents.

La naissance du mot « lyrique » relève davantage d'un contexte d'édition que d'une notion de poétique. À Alexandrie, vers la fin du IIe siècle avant notre ère, le terme sert à qualifier neuf poètes grecs, qui accompagnaient leur production de chants, de musiques ou de rituels. Mais de ces chants *(« mele »)*, seuls les textes poétiques ont été retenus et édités par les philologues alexandrins, sous cette nouvelle catégorie. Ainsi naît ce terme, en lien avec l'hellénisme antique, qui offre aussitôt un décadrage par le changement de médium ; une « remédiation » textuelle par rapport à un « canon » jadis chanté par Sappho par exemple. Le mot n'est ainsi guère en usage au temps de Platon ou d'Aristote, qui traitent plutôt du *« mélos »* (des formes chantées), même si les traductions ont parfois donné l'illusion d'une telle présence dans le contexte de la poétique.

Si les références changent, se transforment d'une langue à l'autre, à partir d'un espace méditerranéen et européen avant tout, le terme s'étend ensuite au monde entier par la colonisation, puis avec la numérisation. Il connaît diverses phases de valorisation ou de dévalorisation, qui peuvent tantôt le reléguer à quelques occurrences, tantôt le rendre omniprésent dans les débats.

Avec les nuances ou la variété des usages, un relativisme nourri d'érudition pourrait devenir une tentation. Ce dictionnaire voudrait justement contourner cet écueil, car le terme réunit suffisamment de caractéristiques communes pour qu'il soit descriptible esthétiquement : une manière puissante de s'adresser aux absents, aux morts, voire aux montagnes ou aux dieux ; une détermination à ancrer l'énonciation dans l'*ici et maintenant* ; une finesse pour évoquer métaphoriquement la réalité sans forcément raconter ou argumenter. Ce dictionnaire, centré sur une notion, conjugue les aléas de toute étude sur une catégorie, en levant

un nombre important de malentendus parmi les usages courants et les considérations critiques. Des notices courtes permettent de bénéficier d'une synthèse rapide et d'acquérir des repères solides dans les débats contemporains, parfois bien complexes.

Car cette notion anime les discussions, suscite l'intérêt, parfois le rejet, et elle se maintient dans le temps pour traiter de la poésie et de la diversité de ses formes. Les perspectives actuelles sur la matérialité, le numérique ou le multimédia laissent entrevoir combien le lyrique peut être considéré par-delà le livre, voire par-delà l'écrit, renvoyant alors au ballet, au cinéma ou au théâtre. Loin d'être cantonné à un médium et à un support, comme le livre imprimé, le terme permet d'explorer des traditions orales, gestuelles, des montages d'images, des orientations stylistiques, des moments historiques, des débats dans différents arts, et d'être interrogé aujourd'hui avec un horizon « transmédial ». Car cette notion et ses usages recouvrent des catégories et des pratiques qui ne devraient plus être réduites à la subjectivité ou à « l'expression directe de soi » dans le poème imprimé.

À quoi s'oppose le lyrique ? À la rationalité, à la narration, à l'épopée ? À la fiction, à la description scientifique ? À l'objectivité, aux mathématiques, à la philosophie ? Que convoque-t-il à travers les époques : des sensations, des passions, des métaphores, des rythmes ? Dans quelle catégorie le situons-nous : les genres littéraires, les modes d'énonciation, les types de discours, les registres ? Le distinguons-nous du récit ? Relève-t-il des rituels, des fonctions esthétiques et sociales de la poésie ? Ces questions sous-tendent ce dictionnaire, lui garantissant sa cohérence, sans chercher pourtant à donner une réponse unique ; mais plutôt à proposer un rassemblement des voix critiques en français autour d'un même fondement : celui d'éclaircir un domaine, en levant les illusions qu'une approche trop rapide de la question pourrait reconduire. Nous sortons ainsi des connotations du seul « lyrisme », qui implique une attitude sublime, devenue suspecte depuis les années 1840, et qui biaise le regard à partir de nos jugements contemporains, généralement imprégnés d'un certain antiromantisme. C'est pourquoi nous revenons d'emblée, et dès le titre de l'ouvrage, au substantif en vigueur au XVIIIe siècle, « le lyrique », tout comme les anglophones peuvent bénéficier de deux substantifs distincts, *lyric* et *lyricism*, pour traiter de ce domaine bien vaste.

LA RECHERCHE AU DÉBUT DU XXIe SIÈCLE

Ce dictionnaire intervient au moment où la critique de la poésie lyrique vit une forte internationalisation, notamment par des échanges en anglais ou dans les principales langues des études littéraires. Un réseau mondial de chercheurs comme l'*International Network for the Study of Lyric* rassemble projets, collections et manuels sur plusieurs continents. Les notions théoriques de base y sont examinées au sein des universités. En Allemagne, un projet européen dirigé par Claudia Benthien dynamise la réflexion sur le lyrique à l'ère numérique, tandis que le consortium *Poetry in Notions* en Suisse et en France propose par un « compendium » une mise au point sur vingt-quatre notions principales du lyrique. Notre dictionnaire s'inscrit dans un tel élan, en décloisonnant les définitions de perspectives uniquement nationales.

Dans la critique littéraire en langue française, le début du XXIe siècle s'est placé sous le signe des polémiques en poésie entre nouveau lyrisme, lyrisme critique, littéralisme et objectivisme. Bien que les définitions du terme « lyrique » relèvent de bases radicalement différentes entre ces mouvements, elles participent malgré tout aux travaux universitaires, dans la mesure où plusieurs poètes impliqués étaient eux-mêmes des enseignants-chercheurs. Par-delà cette polémique et ses conséquences, plusieurs orientations critiques ont été plus déterminantes pour la théorie dans les dernières décennies : l'énonciation lyrique ; l'intermédialité et la performance ; l'histoire des formes et le multimédia. Toutes ces tendances se retrouvent dans ce dictionnaire.

Les principaux fondements de l'énonciation lyrique s'inscrivent dans les théories linguistiques d'Émile Benveniste, relayées par celles d'Henri Meschonnic. Ils ont également pu prendre appui sur la traduction de l'ouvrage de Käte Hamburger (en 1986 pour le français). Le « Je-Origine » dans l'« énonciation lyrique » se distinguerait ainsi de l'énonciation fictive et narrative : Gérard Genette (1991, 2007), Dominique Combe (1989), Michel Collot (1989, 1997), Laurent Jenny (1990, 2003), Nathalie Watteyne (2006). Le principal essor de la théorie de l'énonciation a eu lieu grâce au colloque de Bordeaux consacré au « sujet lyrique » en 1995, organisé notamment par Dominique Rabaté. L'intérêt critique s'est concentré sur ce « je » justement, première personne du singulier, souvent en position de « sujet de l'énonciation »

(responsable de l'énonciation) ou de « sujet de l'énoncé » (celui qui est représenté en tant qu'agent ou patient dans le discours). Cette notion au succès incontestable a été reprise pour être appliquée sur différentes époques (voir Dauvois, 2000), dans des thèses aux corpus très distincts, en français mais aussi dans d'autres langues romanes, comme en espagnol ou en portugais, ou encore, récemment, en slovène (voir Balžalorsky Antić, 2022). Pour les traitements énonciatifs plus larges, l'étude des déictiques, des phrases « nominales » (averbales), de la « parataxe » ou de la construction singulière des métaphores a trouvé de nombreux approfondissements dès les premiers travaux de Michel Collot (1989). Tous ces éléments énonciatifs partaient d'un support et d'un corpus précis : la poésie littéraire, avant tout française (moins « francophone »), avec le livre et les poèmes imprimés. Cette perspective énonciative reste d'actualité, notamment pour deux ouvrages parus chez Classiques Garnier : le collectif d'Amir Biglari et de Nathalie Watteyne (*Scènes d'énonciation de la poésie lyrique moderne : Approches critiques, repères historiques, perspectives culturelles*, Paris, Classiques Garnier, 2019) ou la réflexion synthétique de Michèle Monte (*La Parole du poème. Approche énonciative de la poésie de langue française (1900-2020)*, Paris, Classiques Garnier, 2022). Aux États-Unis, par contraste, Jonathan Culler et William Waters ont davantage insisté sur la question de l'adresse lyrique, à la suite de certains propos de Northorp Frye dans *Anatomie de la critique*. Plusieurs notices du dictionnaire répondent à une telle approche énonciative, comme les entrées « Adresse, apostrophe », « Éthos », « *Je* et pronoms personnels », « Temps », « Voix, sujet lyrique ». S'y ajoutent les éléments d'une pragmatique des discours, comme le suggéraient Dominique Combe (1989), Gérard Genette (1994) ou Jean-Marie Schaeffer (1989), avec les notices : « Actes de langage », « Effet de présence », « Empathie, interaction », « Fiction, représentation », « Intentionnalité ». Cette pragmatique entre en corrélation avec les fonctions sociales, rituelles du lyrique, qu'il est possible de reprendre sous de nouveaux angles, tels les rapports à la « religion », aux « rites » ou à la « magie ».

Les médias de la voix, du corps, mais aussi ceux utilisés pour la scène ou les lectures à haute voix (le microphone, les enregistreurs), ont marqué plusieurs travaux sur la performance. L'essor du rap et de la culture hip-hop a pu être associé au slam, à une poésie urbaine, puis à la poésie elle-même, non sans quelques confusions. Plus largement, la poésie semble désormais admissible hors du livre et se tient dans l'espace public, sur les scènes, dans les festivals ainsi que dans d'autres

« événements publics ». Les réseaux du livre, allant des auteurs aux librairies, des recueils achetés à la lecture silencieuse chez soi, se trouvent fortement remis en question par d'autres canaux de distribution. Le titre de l'ouvrage collectif paru en 2017, *La Poésie délivrée* (S. Hirschi *et al.*) joue sur la « délivrance » face au « livre », et souligne l'importance de perspectives intermédiales en poésie aujourd'hui (Pardo *et al.*, 2012). La critique a consacré plusieurs études à ce passage du « livre » au *« live »*, pour reprendre la formule de Camille Vorger. Les formes lyriques se tiennent dès lors à la confluence de certains modèles musicaux (non seulement pour la création mais aussi pour la diffusion) ou de performances dans les théâtres. Parfois, la différence entre poésie performée et arts de la scène se réduit considérablement. Les réflexions critiques sur la performance ont alors préfiguré l'étude de certaines techniques (par exemple, le Revox chez Bernard Heidsieck pour Gaëlle Théval), les interventions dans les médias (la radio chez Céline Pardo) ou les objets intermédiaux (la peinture ou le livre d'artiste), en lien ou non avec des recherches qui se consacraient depuis longtemps aux avant-gardes numériques, comme celles de Jan Baetens à Leuven. Tout un corpus, négligé par la critique au siècle précédent, est ainsi devenu déterminant, même si des risques d'extension ont pu également apparaître avec les usages des termes « poétique » ou « lyrique » dans les contextes non littéraires (Cohen et Reverseau, 2017). Ce dictionnaire en rend compte par des notices nombreuses sur la « transmédialité » du lyrique : « Art lyrique », « Danse », « Dramatique, Théâtre », « Film, cinéma », « Peinture », mais aussi « Rap », « Slam », « Chanson ».

Si le début du XXIe siècle a été marqué par un vif intérêt pour l'histoire des formes (voir Murat, 2005, 2008 ; Murat, Dangel, 2005), la réflexion sur le multimédia ou le numérique a encore davantage mis en relief l'intermédialité et la matérialité de la poésie depuis les années 2010. Les transformations liées à l'essor fulgurant du numérique ont impliqué plusieurs phases dans la critique : les adoptions premières, sous le signe de la transposition entre le livre et les usages numériques (qui rappellent ce qui s'est passé pour l'imprimerie mécanique, Chartier, 2015) ; puis le passage du livre « numérisé » (Bouchardon, 2019) aux pratiques avant-gardistes sur des formats numériques (blogs, logiciels, web 2.0, *cf.* Gervais et Saemmer, 2011) ; enfin, à partir des années 2010, une concentration sur les interactions numériques, sur l'Open Access, les plateformes, tout comme une préoccupation plus grande sur les réseaux sociaux (Thomas, 2020). Un *Handbook* sur les changements numériques

de la poésie, mené par Claudia Benthien à l'université de Hambourg, est en cours. Notre dictionnaire traite forcément de ces éléments, mais plutôt sous forme transversale et introductive, avec des entrées générales : « Numérique, internet », « Multimédia », « Technologies », « XXIe siècle ». Il donne des repères sans trop anticiper une recherche qui se consolide progressivement en français à partir des travaux de Magali Nachtergael (2020) et d'Yves Citton (2017) notamment. L'évidence surgit d'une prise en compte de ces phénomènes, de l'« adaptation » à l'émergence de nouveaux « objets » aux usages courants, qui mènent sans doute à une « lyre multimédia » (Rodriguez & Stirling, 2022). Une telle conscience de la « matérialité » se trouve accrue par le numérique, et accompagne une réflexion sur la page elle-même (« Livre », « Mise en page », « Ponctuation », « Recueil », « Typographie »). Les technologies de pointe (réalité augmentée, intelligence artificielle, réalité virtuelle) sont certes évoquées dans certaines notices, mais n'ont pas impliqué une transformation de la structure du dictionnaire, qui relève avant tout des études littéraires, favorisant le passage du livre imprimé aux œuvres multimédias. Mais les questions abordées invitent également à s'interroger sur un horizon d'arts distincts : la photographie, la bande dessinée, le roman graphique, les films d'animation, qui comportent à l'évidence des techniques et des séquences lyriques.

Ces recherches critiques récentes pourront amener à comprendre pourquoi les amateurs des formes lyriques trouvent autant de plaisir à lire des poèmes de Louise Labé, à visionner des animés de Satoshi Kon, à fréquenter l'opéra, à écouter des chansons à texte, dont du rap, à guetter les interventions dans les espaces urbains, pour ressentir les concordances esthétiques, parfois les visées similaires, et certains effets proches impliqués par ces expériences multiples. Tel fut par exemple mon cas à la fin des années 1980, à quatorze ans, dans une période initiatique de ma vie, lorsque je me délectais à parcourir *Les Fleurs du Mal*, à me plonger dans les animations de Gerald Scarfe sur la musique des Pink Floyd dans le film *The Wall* d'Alan Parker, tout en écoutant en boucle *How Beautiful You Are* du groupe *The Cure* (une reprise du « Joujou du pauvre » dans le *Spleen de Paris*). Comment savoir alors de quoi il s'agissait ou de quoi il en allait, si ce n'est pour ressentir combien ces formes esthétiques largement diffusées, un peu mystérieuses, me parlaient déjà intensément, et combien je pouvais consacrer mon temps à les explorer ?

LES PRINCIPES DU DICTIONNAIRE

Avec plus de cent-vingt notices, ce dictionnaire permet de saisir la notion de « lyrique » sur différentes échelles : des techniques énonciatives dans l'« adresse » à l'invocation des « muses », de la « pureté » recherchée au « livre d'artiste » ou encore de la théorie de la « métaphore » aux interventions à la « radio ». Malgré une circulation surprenante parfois en raison de l'ordre alphabétique, ce dictionnaire se bâtit sur une structure précise, dont rend compte la table analytique.

Une dizaine de notices ont été consacrées à la terminologie pour bien comprendre les distinctions entre les termes en français et dans les principales langues occidentales. En français, il fallait d'abord éclaircir les nuances entre « le lyrique », « la lyrique » et « le lyrisme », qui conduisent à une mise au point sur qui est nommé « art lyrique » ou « scène lyrique ». Cette clarification conduit à des comparaisons avec d'autres langues occidentales où le terme est aussi en vigueur : dans les langues romanes, en allemand, en anglais, mais aussi dans les langues scandinaves ou slaves. Ces réflexions s'ancrent en outre dans une histoire du terme en grec et en latin : la différence entre « mélos » et « lurikos » pour les hellénistes par exemple.

Après la terminologie, les différences historiques et géographiques ont été prises en compte. Tout d'abord, la notion et les pratiques varient d'une époque à l'autre. Aussi était-il nécessaire d'avoir une vue transversale par siècle (de la Renaissance à nos jours), tout en tenant compte du Moyen Âge. La périodisation par siècle reste un artifice utile, nous le savons, qui permet de situer certains problèmes majeurs associés à la notion, sans prétendre à l'exhaustivité. Du point de vue géographique, le regard est centré sur les principales aires francophones : Afrique subsaharienne, Maghreb, Proche-Orient, Amérique du Nord, Europe, mais aussi Amérique latine (avec des poètes écrivant en français). L'objectif là non plus n'était guère l'exhaustivité, mais la considération de l'échelle mondiale et transnationale du français, avec une diversité de réflexions selon les cultures et les continents.

Une fois ces horizons historiques et géographiques balisés, ce dictionnaire offre également une synthèse sur les principales questions intermédiales ou transmédiales : tout d'abord, par la voix et le chant, avec la « chanson », le « rap » ; mais aussi les rapports entre « oralité »,

« livre » et « numérique ». Du point de vue des arts, il est possible de considérer la « peinture » tout comme l'« harmonie », le « théâtre » ou le « livre d'artiste ». La matérialité du lyrique engage une perspective forte sur ses conditions de production et un foisonnement de supports.

Ces horizons généraux encadrent alors des notices plus attendues et déterminantes sur quinze notions principales du lyrique et plus de soixante notions associées. Si les croisements sont possibles et souhaitables, chaque notice développe un point de vue particulier : il est possible de lier l'« ode » à l'« enthousiasme », au « sublime », mais aussi aux débats historiques de l'*Encyclopédie* au « XVIIIe siècle » tout comme aux développements modernes sur le « verset ». Chaque notice propose ainsi des renvois dans le corps du texte et après les références bibliographiques de base.

Une telle structure devrait davantage inviter à fureter dans ce dictionnaire, à être surpris ou emporté par d'autres notices, qu'à le suivre dans sa linéarité. Car toutes ces notices, placées sous le signe de la tenue et de la précision, offrent une exploration inédite de la mobilité des formes lyriques tout comme de la sensibilité qui leur est associée. Rarement il m'a été donné de rassembler des textes d'aussi belle facture, qui composaient un tableau d'ensemble, dont la cohérence, plus ou moins volontaire, souligne systématiquement la qualité et le sérieux des contributions. Ce dictionnaire se place ainsi sous le signe d'une confiance : celle d'un instrument fiable dans la multiplicité des commentaires, peut-être comme certains, Mallarmé en tête, ont pu chercher quelques constellations lyriques dans le minuit profond.

Antonio RODRIGUEZ

LISTE DES CONTRIBUTEURS

Alexandre, Didier ; Augais, Thomas ; Baetens, Jan ; Baquey, Stéphane ; Barnabé, Christophe ; Belin, Olivier ; Bourassa, Lucie ; Bovet, Dylan ; Brassard, Denise ; Calame, Claude ; Carandell, Zoraida ; Chaperon, Danielle ; Chol, Isabelle ; Collot, Michel ; Colomb, Chantal ; Combe, Dominique ; Comte, Thibault Ulysse ; Culler, Jonathan ; Dauvois, Nathalie ; De La Fortelle, Anastasia ; Doumet, Christian ; Dupart, Dominique ; Dürrenmatt, Jacques ; Fobah, Pascal Éblin ; Foglia, Aurélie ; Fonkoua, Romuald ; Gély, Véronique ; Génand, Stéphanie ; Godfroy, Alice ; Gourio, Anne ; Guerrero, Gustavo ; Hirschi, Stéphane ; Imperiali, Christophe ; Jaquier, Claire ; Kunz Westerhoff, Dominique ; Labouret, Guilhem ; Lançon, Daniel ; Lazaro, Gabriela ; Linarès, Serge ; Lindholm, Philip ; Loubier, Pierre ; Macé, Marielle ; Marchetti, Melina ; Martin, Serge ; Mayaux, Catherine ; Mills, Philip ; Montandon, Alain ; Monte, Michèle ; Mühlethaler, Jean-Claude ; Müller, Ralph ; Murat, Michel ; Nachtergael, Magali ; Pardo, Céline ; Piégay, Nathalie ; Peureux, Guillaume ; Pinson, Jean-Claude ; Planté, Christine ; Philippe, Gilles ; Rabaté, Dominique ; Rodriguez, Antonio ; Roger, Thierry ; Rueff, Martin ; Rustad, Hans Kristian ; Semenzato Camille ; Tibi, Laurence ; Thévenaz, Olivier ; Thorimbert, Marie ; Tomiche, Anne ; Toniutti, Géraldine ; Van Den Bergh, Carla ; Vettorato, Cyril ; Vischer, Mathilde ; Vogels, Christian ; Vorger, Camille.

A

Abstraction lyrique

Alors que, dans le monde de la peinture, une nouvelle « querelle du chaud et du froid » (Léon Degand, *Art d'aujourd'hui*, 1953) opposant les deux tendances majeures de l'abstraction ravive en 1947 celle du *disegno* et des *colore*, c'est pourtant d'un lyrisme beaucoup plus « romantique » que « critique »* que se réclament les peintres cherchant une autre voie que celle de l'abstraction géométrique, sans revenir pour autant à la figuration. Georges Mathieu (*Au-delà du tachisme*, 1963) proposa en décembre 1947 d'intituler « Vers l'abstraction lyrique » une exposition à la galerie du Luxembourg où ses œuvres étaient exposées avec celles de Wols, Bryen, Hartung, Riopelle, Atlan, Ubac et Arp, la directrice de la galerie, Eva Philippe, ayant imposé à la dernière minute un autre titre, « L'Imaginaire ». Le texte de Jean-José Marchand dans le catalogue de l'exposition de 1947 exalte l'inspiration, l'expression libre de l'individu, mais ne cherche pas à justifier l'emploi du terme « lyrique ». Pour Charles Estienne (« L'art abstrait au XXe siècle », Diehl, 1947, 30), ces œuvres ne représentent « rien – du monde extérieur, mais tout – si possible, du monde intérieur que porte en soi l'artiste ». En 1949, la galerie Drouin publie les écrits de Kandinsky dont le tableau intitulé *Lyrisme* [huile sur toile, 94 x 130 cm], s'il n'est pas encore véritablement abstrait, exalte dès 1911 cet « élan intérieur » auquel il se réfère constamment dans ses écrits. Autre artiste dont les recherches pionnières, dès 1920, ont influencé l'« envolée lyrique » d'après-guerre, Hans Hartung se reconnaît l'héritier du lyrisme allemand et valorise l'émotion : « Il s'agit d'un état émotionnel qui me pousse à créer, à tracer certaines formes afin d'essayer de transmettre et de provoquer une émotion semblable chez le spectateur. » (Persin, 2006, 60). La terminologie classificatoire dont est issu le qualificatif « lyrique » n'a rien de rigoureux, elle émane d'autodidactes passionnés d'art, sans formation universitaire, qui n'ont pas cherché à étayer la notion d'« abstraction lyrique » sur une histoire du lyrique (Claustres, 2005, 49). Tout au plus Charles Estienne se réfère-t-il à Breton : « Le lyrisme est le développement d'une protestation ». On observera cependant qu'au moment où la poésie tend à « déchanter », ces peintres opèrent un retour vers les sources musicales de la notion. L'improvisation est centrale pour eux. Charles Estienne écrit de Gaston Bissière qu'il fait « chanter » les tons. À travers un titre comme *Opus 49 B*, Gérard Schneider manifeste ce qu'il formule par ailleurs : « Il faut voir la peinture abstraite comme on écoute une musique […] » (Persin, 2006). Opposant l'instinct à toute recherche du nombre d'or, ces peintres s'inscrivent d'une certaine manière dans le sillage du rejet romantique des règles classiques et s'opposent à tout académisme. De manière paradoxale, le lyrique s'épanouit donc en peinture à l'heure où

il est le plus gravement soupçonné en poésie. Alors que l'une a soif d'altérité picturale, l'autre enfin désentravée de l'impératif mimétique explore avec ivresse les lointains intérieurs. Pourtant la valorisation par ces peintres de l'improvisation, en résonance avec le jazz, rebondit de manière féconde dans la poétique d'un Dominique Fourcade – dont le Matisse est celui de Clement Greenberg, un précurseur de l'expressionnisme abstrait – qui cherche une voie entre littéralisme et lyrisme.

► Claustres A., *Hans Hartung, les aléas d'une réception*, Dijon, Les Presses du réel, 2005. Diehl G. (dir.), *Pour et contre l'art abstrait*, Paris, éd. Arts Una, Les Amis de l'Art, 1947. Kandinsky W., *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, trad. N. Debrand et B. Du Crest, Paris, Gallimard (« Folio essais »), nº 72, 1989. Persin P.-G. (dir.), *L'Envolée lyrique*, *Paris 1945-1956*, catalogue de l'exposition présentée du 26 avril au 6 août 2006 au Musée du Luxembourg, Paris, Skira, 2006.

→ Peinture (moderne) ; *Ut pictura poesis*

Thomas Augais

Actes de langage

Le rapport entre la théorie des actes de langage et la poésie est d'emblée problématique, car le fondateur de cette théorie, J. L. Austin, l'exclut de ses analyses. Il considère en effet que les énoncés poétiques font partie des actes de langage parasitaires : « Je pense à celui-ci, par exemple : une énonciation performative sera creuse ou vide d'une façon particulière si, par exemple, elle est formulée par un acteur sur la scène, ou introduite dans un poème, ou émise dans un soliloque. Mais cela s'applique de façon analogue à quelque énonciation que ce soit : il s'agit d'un revirement [*sea-change*], dû à des circonstances spéciales. Il est clair qu'en de telles circonstances, le langage n'est pas employé sérieusement, et ce de manière particulière, mais qu'il s'agit d'un usage parasitaire par rapport à l'usage normal – parasitisme dont l'étude relève du domaine des étiolements du langage. Tout cela nous l'*excluons* donc de notre étude. » (Austin, 1970, 55) Malgré cette exclusion, la théorie littéraire a perçu le potentiel des actes de langage et a décidé de s'approprier cette approche. Peut-on dire qu'il y a des actes de langage littéraires ou même poétiques ? Et quelles sont leurs spécificités ?

Qu'est-ce qu'un acte de langage ?

La théorie des actes de langage marque un tournant de la philosophie du langage au XXe siècle. Contre l'idée que les emplois du langage seraient purement *descriptifs* – l'illusion descriptive (*descriptive fallacy*) –, J. L. Austin montre que de nombreux usages sont *performatifs*. Le langage ne vise pas seulement à décrire des états de fait, mais sert aussi à faire des choses. Dans *Quand dire, c'est faire*, Austin commence par élaborer une première dichotomie entre *constatifs* et *performatifs* : les premiers sont des constats qui réfèrent au monde et dont on peut dire qu'ils sont vrais ou faux alors que les seconds au contraire échappent à ce critère de vérité. Une expression performative n'est ni vraie ni fausse, mais peut être heureuse ou malheureuse.

Cette dichotomie est néanmoins vite mise à mal par la difficulté à distinguer clairement les premiers des seconds, car de nombreux performatifs sont implicites et les critères pour les différencier sont difficiles à établir. Alors qu'Émile Benveniste considérera qu'il faut préserver cette dichotomie (Benveniste, 1966), Austin la remplace par un triptyque de forces : tout acte de langage est constitué d'une force *locutoire*, d'une force *illocutoire* et d'une force *perlocutoire*. La force locutoire est ce que l'acte de langage dit, la

force illocutoire (indissociable de la force locutoire) est ce que l'acte de langage fait en étant dit et la force perlocutoire est l'effet produit par l'acte de langage. Un exemple simple : si quelqu'un me crie « Attention ! », la force locutoire est la signification du mot « attention », la force illocutoire est celle d'un avertissement et la force perlocutoire est l'effet produit par l'acte de langage, à savoir peut-être que je me retourne, que je me couche au sol ou que je me cache.

La distinction entre illocutoire et perlocutoire est également problématique. Elle est en effet difficile à établir clairement et certains la remettent en question. Habituellement, le perlocutoire se distingue de l'illocutoire dans le sens qu'il n'est pas conventionnel, c'est-à-dire que ses effets peuvent être imprévus, et qu'il peut être extralinguistique, c'est-à-dire que l'effet déborde du cadre du simple discours. Le perlocutoire offre ainsi une compréhension moins codée du langage, en considérant les effets plus larges qu'un acte de langage peut avoir sur les locuteurs et les locutrices.

Austin classifie les différents actes de langage en cinq catégories, et J. Searle développe cette typologie des actes de langage, en distinguant cinq types d'actes de langage : assertifs, expressifs, directifs, déclaratifs et promissifs (Searle, 1972). Cette typologie permet de rendre compte de la théorie austinienne de manière plus analytique et plus détaillée. Mais la théorie de Searle, y compris son article sur la fonction logique de la fiction, ne permet pas de résoudre un problème central de la théorie austinienne, à savoir son exclusion d'un certain nombre d'actes de langage considérés comme parasitaires, notamment les actes de langage poétiques et littéraires. Derrida est le principal critique à reprocher cette exclusion à Austin, et ce reproche ouvre la célèbre querelle entre Derrida et Searle (Derrida, 1990). Ils mènent chacun Austin dans une direction radicalement différente, et cette querelle reflète la distance qui les sépare. Leurs points de départ théoriques et conceptuels sont si distants qu'ils ne pouvaient pas se comprendre.

Quel rapport à la littérature ?

À la suite de Derrida, entre autres, de nombreux commentateurs se sont intéressés à l'application des actes de langage à la littérature. En effet, le déplacement de la question de la référence à celle de la performance en philosophie du langage semble tout à fait propice pour une théorie de la littérature. Dans le monde francophone, S. Felman applique cette théorie à sa lecture de *Dom Juan* de Molière. Pour elle, la pièce oppose deux visions du langage : celle de Dom Juan, performative et qui évalue les propositions en termes de réussite et d'échec, face à celle de ses « victimes », qui restent attachées à une vision constative (ou cognitive) du langage dans laquelle les propositions sont évaluées en termes de vérité et de fausseté (Felman, 1980). Cette lecture ouvre la voie à J. Butler qui élargit le spectre du performatif pour considérer la construction du sujet, notamment de son genre, comme relevant d'une fonction performative du langage (Butler, 2004).

Poursuivant cette ligne rapprochant actes de langage et littérature, S. Cavell propose quant à lui un nouveau type d'actes de langage, à savoir les énoncés passionnés. Contre l'ordre conventionnel des énoncés performatifs d'Austin, Cavell considère que les énoncés passionnés permettent de rendre compte des désordres du désir (Cavell, 2011). Ainsi, Cavell propose une analyse d'un nouveau type d'énoncés qu'il calque sur le modèle austinien et qui vient le compléter. Ce nouveau type d'énoncés permet de redonner une place au perlocutoire qu'Austin et Searle

avaient en grande partie laissé de côté au profit de l'illocutoire.

À la suite de Cavell et ses énoncés passionnés, différents théoriciens des actes de langage ont proposé de réévaluer l'importance du perlocutoire. Alors qu'il est laissé de côté par Austin qui considère que c'est la force illocutoire qui est l'élément novateur de son approche, la théorie des énoncés passionnés permet de replacer la question du perlocutoire dans les débats contemporains. Ainsi, la théorie des actes de langage ne s'intéresse pas uniquement aux propositions conventionnelles et normées, mais peut intégrer des éléments contextuels plus larges, y compris des formes de langage plus novatrices telles que proposées par la littérature ou la poésie.

Des actes de langage lyriques ?

Si la théorie littéraire a réussi à récupérer les actes de langage, peut-on considérer qu'il y a une spécificité aux actes de langage poétiques et plus particulièrement lyriques ? Pour M. Dominicy, il ne faut pas considérer les actes de langage lyriques comme spéciaux, ce qui reviendrait à l'exclusion austinienne, mais considérer la théorie des actes de langage comme précédant la distinction ordinaire-poétique (Dominicy, 2019). Ainsi la théorie des actes de langage peut selon lui s'appliquer telle quelle aux énoncés lyriques, en montrant le rapport entre l'organisation linguistique et les effets évocatoires.

Mais il me semble qu'il nous faut considérer avant tout le rapport entre actes de langage et poésie dans le perlocutoire. La « perlocution poétique » (*poetic perlocution*) pourrait permettre d'analyser les énoncés poétiques sur l'ordre du discours (Mills, 2022). Le relatif manque d'attention au perlocutoire chez Austin est lié à son exclusion de la poésie. Le poétique et le perlocutoire vont de pair, et c'est à cause du privilège accordé à l'illocutoire au détriment du perlocutoire qu'Austin manque le potentiel poétique de sa théorie. Si le poétique est ici à comprendre dans un sens large, on pourrait penser opérer une distinction entre poésie narrative, poésie critique et poésie lyrique en fonction de leurs effets perlocutoires. C'est à ce niveau-là que la question de l'intentionnalité deviendrait opérante pour comprendre la perlocution lyrique.

Plus largement, J.-M. Schaeffer propose une théorie des genres littéraires qui s'inspire de la théorie des actes de langage (Schaeffer, 1989). Pour lui, tout texte est un acte communicationnel et les différents genres peuvent être pensés selon le modèle des actes de langage. Contre l'idée de genres qui seraient des essences, Schaeffer propose d'analyser les actes de langage en jeu dans les différents genres. Ainsi la poésie lyrique fonctionnerait sur le mode des actes de langage expressifs, même si les actes illocutoires sont déréalisés par la *mimèsis* fictionnelle. D'une manière similaire, dans *Poésie et récit*, D. Combe propose de distinguer différents actes de langage : narrer, raconter, décrire parmi d'autres (Combe, 1989). Dans ce contexte, on pourrait imaginer un acte de langage spécifique au lyrique qui vise à « évoquer », « faire ressentir », « surprendre », etc.

La théorie des actes de langage propose ainsi des outils puissants pour appréhender des phénomènes littéraires et poétiques. Alors même qu'Austin les laisse de côté, les énoncés poétiques viennent revitaliser la théorie des actes de langage, que ce soit par les énoncés passionnés de Cavell, les analyses de Felman ou encore la théorie des genres littéraires de Schaeffer. Ces différentes perspectives sur le rapport entre la théorie des actes de langage et les énoncés poétiques montrent à la fois l'étendue de

la théorie et sa capacité à englober des phénomènes nouveaux. La théorie des actes de langage est bien vivante, tant elle peut s'adapter aux nouveaux usages et aux nouvelles pratiques linguistiques.

► Dominicy M., « L'énonciation lyrique et la théorie des actes de langage », dans A. Biglari et N. Watteyne (dir.), *Scènes d'énonciation de la poésie lyrique moderne : Approches critiques, repères historiques, perspectives culturelles*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 41-59. Mills Ph., « Poetic Perlocutions : Poetry after Cavell after Austin », *Philosophical Investigations*, vol. 45, nº 3, 2022, p. 357-372. Schaeffer J.-M., *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989.

→ Évocation ; Fiction, représentation ; Genre, mode ; Intentionnalité ; Ordinaire/artistique

Philip Mills

Adresse, apostrophe

Si la poésie lyrique est un genre plus intime que le roman ou le drame, ce serait en partie parce que beaucoup de poèmes lyriques s'adressent à quelqu'un ou à quelque chose : à la bien-aimée ou à quelqu'un d'autre, vivant ou mort, ou à des objets inanimés (un navire, la tour Eiffel), aux objets ou aux forces naturelles (le vent, un lac), aux concepts abstraits (la mort, le temps) ou même à certains aspects du locuteur (mon âme, ma douleur). Pour Baudelaire, dont les poèmes s'adressent à toute une gamme de destinataires impossibles (la Beauté, un poignard, l'avalanche, le soir, des cheveux), cette figure de l'apostrophe serait une des formes de langage des « plus agréables et plus nécessaires » à la poésie lyrique (*Œuvres complètes*, 1976, 164-165). Ces apostrophes donnent de l'élan à sa poésie, mettant l'accent sur l'acte de l'adresse, et contribuent à ce qu'il appelle « une sorcellerie évocatoire » (*ibid.*, 118). Auparavant, la critique littéraire n'avait guère fait attention à cette figure, la traitant d'ornement insignifiant et désuet, mais récemment certains chercheurs l'ont considérée comme un élément fondamental de la poésie lyrique (Culler, 1977 ; De Man, 1985 ; Frye, 1969 ; W. Waters). Pour Frye, « le poète lyrique est censé se parler à lui-même, ou à un auditeur spécialement choisi : un esprit de la nature, la muse*, un ami, une personne aimée, une personnification quelconque, un objet de la nature » (303). En fait, le poète s'adresse aux lecteurs à travers l'adresse factice à quelqu'un ou à quelque chose d'autre. Ce que les lecteurs rencontrent est un texte écrit auquel ils donnent voix, de sorte que ce que nous « entendons » serait notre ventriloquie d'une adresse ambiguë. Cette adresse triangulée serait la structure fondamentale de la poésie lyrique.

Pour la rhétorique classique, l'*apostrophe* est définie comme une diversion du discours des auditeurs véritables (dans une assemblée ou une cour de justice) pour s'adresser subitement à quelqu'un ou quelque chose d'autre, de naturel ou de surnaturel, de vivant ou de mort, de réel ou d'abstrait. Dans la critique littéraire, le terme *apostrophe* est souvent réservé pour l'adresse à ce qui n'est pas un véritable auditeur (une rose, la mort), par contraste avec l'adresse à une personne qui pourrait être le destinataire du poème ; mais nous pouvons soutenir que le terme doit s'appliquer à toute forme d'adresse en poésie. Un poème adressé à un amant, par exemple, même s'il lui avait été envoyé, se servirait quand même d'une forme d'adresse triangulée : en l'offrant au public, le poète s'adresse à ses lecteurs éventuels à travers l'adresse apparente à la bien-aimée. Dans la mesure où l'adresse poétique est un spectacle rituel offert aux lecteurs, et non une communication directe à autrui, ce serait une apostrophe.

L'apostrophe diffère des autres figures car, au lieu de modifier la portée d'un mot

ou d'une phrase, elle joue sur le circuit de la communication ; elle met au premier plan l'acte d'adresser lui-même, le détachant des contextes empiriques et montrant son caractère rituel, exhortatoire, la parole comme invocation. Selon les rhétoriciens, c'est une figure d'emphase, où l'émotion* du locuteur éclate ; mais en poésie, les effets de l'apostrophe restent divers.

Un des effets principaux de l'adresse est d'interrompre une temporalité narrative et de nous installer dans un présent du discours plutôt que dans le passé de l'histoire ou de l'anecdote. « À une passante » de Baudelaire *(Les Fleurs du Mal)* nous offre la représentation d'un événement au passé : « La rue assourdissante autour de moi hurlait. / Longue, mince, en grand deuil, [...] une femme passa. » Mais au moment de l'adresse à la femme, la formule « Fugitive beauté... / Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ? » fait sortir le poème d'une temporalité narrative, et nous installe dans le temps du présent lyrique : ce « maintenant », toujours répété, dans lequel cette invocation a lieu.

L'adresse aux objets inanimés ou aux forces naturelles, en revanche – « Ô Temps, suspends ton vol ! » (Lamartine, « Le Lac ») – invente ces interlocuteurs possibles à qui il est demandé d'écouter ou d'agir. C'est par la personnification et l'apostrophe que la poésie résiste au désenchantement du monde. Pourtant, un sujet lyrique qui s'adresse aux objets inanimés se donne en spectacle, surtout parce que nous doutons que la demande soit exaucée (le Temps ne s'arrêtera pas). Celui qui sans cesse s'adresse aux vents, aux nuages, au temps* lui-même, risque le ridicule, mais se constitue en sujet visionnaire, barde, poète sublime. L'invocation devient ainsi une figure de la vocation poétique. Mais par là même, l'apostrophe peut devenir une figure ironique, par laquelle le poète se moque de la prétention poétique de « vouloir intéresser au chant de ses douleurs / Les aigles, les grillons les ruisseaux et les fleurs » (Baudelaire, « La Béatrice »).

Dans la tradition lyrique occidentale, l'adresse lyrique prend des formes différentes. Le caractère fragmentaire de ce qui reste de la poésie de la Grèce antique rend difficile des conclusions, mais c'est surtout une poésie épidictique, un discours public sur des valeurs et des conduites, et la plupart du temps adressée, plus particulièrement à un individu désigné, comme dans les poèmes élégiaques de Théognis de Mégare, adressés aux jeune Kyrnus, afin d'offrir des conseils moraux et politiques aux auditeurs – un cas exemplaire de l'adresse triangulée. Plus souvent, ce sont des dieux or des esprits divers qui sont l'objet de l'adresse. Les odes de Pindare invoquent les athlètes victorieux et divers dieux, aussi bien que « ma chanson », « ma lyre », « mon âme », « la Vérité », « la Paix », et d'autres abstractions. Cette pratique d'invocation soutient une poésie à vocation sublime.

Dans la poésie romaine, cependant, les odes d'Horace sont presque toutes adressées à une personne nommée, souvent fictive, mais parfois réelle. La célèbre ode qui se termine par *« Carpe diem »* commence ainsi : « Leuconoé, ne cherche point à connaître, malgré les dieux, / quel terme ils ont fixé à mes jours, aux tiens, / Et n'interroge pas les calculs babyloniens. » (*Odes*, livre 1, n. 11). En faisant semblant d'offrir ses conseils et ses réflexions à un interlocuteur particulier, et en se servant des adverbes temporaux et des verbes au temps présent, le poète rend ses propos plus intimes, moins prétentieux et moralisateurs que s'ils étaient directement donnés comme de la sagesse ; ils deviennent plutôt des évènements de la conversation possible.

Toute une tradition lyrique commence avec ce qu'on appelle l'élégie érotique romaine, ou le poète adresse ses plaintes à une maîtresse fictive (Catulle à Lesbia, Properce à Cynthia, Tibulle à Delia, et Ovide à Corinna). En s'adressant à une amante, le poème devient une performance de l'extase et le désespoir de l'amour, bien que l'objectif soit d'amuser le lecteur, et non de plaire à la maîtresse (Veyne, 1983, 211). Ce procédé sera largement suivi par les troubadours, par Dante et Pétrarque, et par les poètes des différentes nations qui prolongent la vogue des sonnets d'amour jusqu'au XVIIe siècle. L'adresse à un « toi », souvent indéfini, fait de ces poèmes un fonds de discours amoureux que les lecteurs peuvent utiliser pour essayer une émotion ou pour célébrer leur amour. La preuve d'un bon sonnet serait alors d'être repris et recité comme le sien par le lecteur (Lewis, 1954, 492). Mais il faut noter aussi que l'adresse à la maitresse est souvent suppléée par l'adresse aux fleurs, au soleil, à la lune, au destin, et à tout ce qui pourrait observer, aider, ou gêner l'exercice de la passion amoureuse. L'univers lyrique du poète qui se pose en amoureux est décidément plein de puissances animées.

C'est le cas aussi pour la poésie romantique, qui, plus qu'une autre, essaie de convoquer l'univers pour assister à ses épreuves, et même y participer. Elle voudrait imaginer un monde qui pourrait sympathiser avec les désirs humains (Voir Paysage*). Souvent, le poème reconnaît à la fin que de tels souhaits sont vains. Ainsi, « Le Lac », malgré l'appel au Temps de suspendre son vol et à l'Éternité de parler, se résigne à des demandes plus modestes : « Ô lac ! rochers muets ! grottes ! forêts obscures ! [...] / Gardez de cette nuit, gardez, belle nature, / Au moins le souvenir ! » Les actes d'adresse réussissent ainsi, pour les lecteurs, à charger cette scène naturelle d'une signification humaine et commémorative.

On imagine qu'avec le progrès intellectuel les apostrophes ne figurent plus dans la poésie du XXe siècle, mais ce n'est guère le cas ; on en trouve chez Apollinaire, Rilke, Neruda, qui écrit 225 odes s'adressant au Bonheur, à la Paresse, à la Pauvreté, mais aussi au Savon, au Repassage, à une Paire de Chaussettes, aux Ciseaux : une façon de changer l'angle de notre attention aux choses, par l'invocation plutôt que la simple description. Les études de l'adresse lyrique portent sur toute une série de poètes modernes (De Sermet ; Keniston, 2014).

Un cas particulier serait l'adresse au lecteur, assez rare, en fait. À part les adresses qui ouvrent un livre, « Vous qui écoutez dans ces rimes éparses, / Le son de ces soupirs dont je nourrissais mon cœur » (Pétrarque, *Les Rimes*, n. 1), ou « Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère » (Baudelaire, « Au lecteur »), il y a beaucoup de poèmes, surtout de poèmes modernes, ou un « vous » ou un « toi » indéfini pourraient être pris comme impliquant le lecteur, aussi bien qu'une personne inconnue ou le poète lui-même. Malgré tout, l'effort explicite de s'adresser au lecteur s'avère compliqué : plus on lui attribue des qualités, moins il s'y reconnaît. Walt Whitman, par exemple, insiste sur l'intimité avec le lecteur, « Qui que vous soyez, je mets ma main sur toi maintenant », ou même, « C'est moi que vous tenez et qui vous tient, je m'élance des pages dans vous bras » (« To You, » et « So Long », *Leaves of Grass*). L'exagération et la spécificité rendent impossible l'identification du lecteur réel à celui qui en est le destinataire. Le résultat est que cette adresse manifeste surtout un désir inassouvi de relation et met le poème maladroitement au temps présent.

L'adresse au lecteur par le moyen d'une adresse à quelqu'un ou quelque chose d'autre serait une structure

fondamentale du genre lyrique. Ces poèmes peuvent incorporer de la narration, mais par l'adresse, ils sortent du temps passé pour devenir des événements dans le présent lyrique (voir Effet de présence*) : un temps présent réitéré chaque fois que le poème sera lu.

► Culler J., « Lyric Address », dans *Theory of the Lyric*, Cambridge (MA), Harvard UP, 2015, p. 186-243. De Sermet J., « L'adresse lyrique », dans D. Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996, p. 81-97. Waters W., *Poetry's Touch : On Lyric Address*, Ithaca, Cornell UP, 2003.

→ Actes de langage ; Effet de présence ; Orphée ; Voix, sujet lyrique

Jonathan Culler

Afrique subsaharienne (francophone)

Du point de vue occidental, l'histoire de la poésie en Afrique subsaharienne coïncide avec le mouvement de la Négritude mais avec un poème non africain. C'est à l'époque de ce mouvement porté par des hommes de lettres d'Afrique noire et des Antilles qu'a été publié le premier texte poétique « noir » écrit en français de son histoire, en l'occurrence le *Cahier d'un retour au pays natal* (1939) du Martiniquais Aimé Césaire, dans lequel Noirs et Antillais se sont reconnus en tant qu'il est porteur de valeurs qui les caractérisent, dans un contexte littéraire et social influencé, chez les intellectuels noirs, par le mouvement américain de la négro-renaissance. Mais, les origines réelles de la poésie d'Afrique subsaharienne sont à situer loin dans le temps, dans la tradition orale, dans la pratique des chansonniers et autres aèdes africains qui ne connaissaient pas de limites aux genres et chez qui la parole artistique, littéraire, se limitait à être la parole-belle, avec une prépondérance de l'élocution et le projet de nourrir les oreilles et les consciences dans la communauté réunie pour la circonstance. Écrite au départ essentiellement en langue française, cette poésie a connu, plus tard, des expériences de production locale en langues du terroir dans certains pays comme le Sénégal (peul et wolof) et le Mali (bambara). Par ailleurs, des travaux récents ont mis au jour l'existence, bien avant la poésie écrite en langue française, d'une poésie afro-arabe, notamment au Sénégal et au Mali, qui a été l'œuvre d'hommes religieux. Dès ses débuts, l'histoire de la poésie africaine francophone l'a mise en rapport avec les préoccupations sociales, dans le contexte des luttes d'émancipation africaine. Cette poésie écrite se trouve ainsi être un cri de cœur face au tragique de la condition de l'homme noir. Elle tire son inspiration de la situation coloniale vécue comme une tragédie. Et, la forme la plus expressive pour dire cette tragédie a été le lyrique. Sous la plume des Africains, le lyrique apparaît comme l'expression poétique du rapport sensible, personnel ou collectivisé, du sujet africain au monde. Les lignes qui suivent en présentent les caractéristiques principales.

Un discours d'adresse égocentré et collectivisé

La figure du « je » est incontournable dans le lyrique. Elle est partout, sous différentes formes, dans l'énoncé poétique. C'est elle qui lui donne sa nature si particulière dans le canon poétique. Le « je » est au commencement de l'énonciation, son aboutissement et celui qui oriente le langage de façon à le faire reconnaître comme un type spécifique. La figure du « je » marque matériellement le discours lyrique. Elle est son support linguistique le plus manifeste : le sujet est centré sur sa propre personne comme matière de son discours. Le « je », autonyme du sujet parlant, lui permet de s'assumer comme

source de la voix. Dans l'Afrique traditionnelle, le maître de la parole assume le « je » avant de décliner l'objet de sa parole-belle, avant de faire rire ou pleurer, de rendre joyeux ou triste, de consoler ou de caresser, entre autres, le public. La forme d'adresse, avec un « je » assumant le discours, qui est reconnu au lyrique comme sa signature tient, cependant, en contexte africain, à la fois de la tradition littéraire africaine que de la tradition poétique occidentale qui lui prête une forme textuelle pour son expression écrite en langue française. Il faut, cependant, préciser que le lyrique n'existe pas comme forme particulière ou sous-genre dans la tradition orale africaine. Il existe indifféremment fondu dans la parole-belle, parole exquise à l'oreille, qui naît de l'émotion et engendre à son tour l'émotion et qui ne reconnaît aucune frontière entre les arts de la parole. Ce « je » grammatical qui parle dans le texte, qui éprouve des émotions, qui succombe à la colère et aux déchirements intérieurs est une voix sans visage qui parle de partout et de nulle part, qui est sans origines familiales et nationales précises, sans nom ni passé, à l'identification problématique et, pourtant, si familière au lecteur. C'est une voix à la fois unique et familière.

Bien que le « je » soit une forme linguistique unique relativement à un acte de langage ou de parole, il correspond à tout être extérieur au discours ; il transporte avec lui, dans ses manifestations textuelles, toutes les expériences subjectives qui définissent l'humain comme un être de sensibilité. En effet, si, dans les autres discours littéraires où il est utilisé, le « je » se réfère à une réalité linguistique chaque fois différente, dans le discours lyrique, en revanche, il reste soumis à l'atemporalité de la sensibilité humaine identique à toutes les époques et dans toutes les cultures. Ce « je » est ainsi la voix de toute âme en peine, de toute âme joyeuse, de toute âme amoureuse, de toute âme en colère, quelle qu'en soit l'origine ; c'est pourquoi il est si familier. C'est ainsi que le lyrisme fait participer le récepteur-lecteur à ses effusions émotionnelles en le poussant à se reconnaître dans ce « je » et à l'assumer.

Parfois, ce « je » se donne une vocation communautaire qui l'assimile à un « nous » quand il n'est pas carrément remplacé par cet associatif. Cette posture énonciative ne se découvre que dans les textes poétiques à caractère militant dans lesquels le sujet privilégie l'associatif à l'individualisme, la relation au monde à la relation à soi. Le sujet s'exprime au nom d'une collectivité ou d'un groupe social dont il partage la situation, souvent de peine. Cette posture énonciative dans laquelle le locuteur-scripteur s'érige en porte-voix d'une communauté quelconque et s'approprie son état d'âme définit le lyrisme collectif ou collectivisé. Dans ce type lyrique, la subjectivité individuelle devient une subjectivité de groupe soumise aux influences du facteur social. Le discours construit alors une communauté de sentiments entre le « je » du locuteur-poète et le marché de la lecture visé. Cette posture, dans l'histoire littéraire africaine, tient des spécificités de l'art nègre présentées par Léopold Sédar Senghor, qui est à la fois esthétique et « fonctionnel », dans lequel le poète n'est pas coupé des préoccupations existentielles de son époque et de son peuple. Cette posture est aussi une survivance des techniques du maître de la parole de la tradition orale qui fait sa prestation devant un public et pour ce public et qui, dans ses chants, expose sa sensibilité à la condition humaine.

Ce type lyrique dépasse la pure séduction textuelle pour rapporter la manipulation langagière à un enjeu d'influence et de persuasion et à la construction d'une communauté des esprits, de valeurs et de

soutien entre le sujet lyrique et ses récepteurs éventuels. Le sujet lyrique cherche à faire bouger les choses en se servant de l'empathie ou de l'antipathie. Soutenir un tel point de vue revient à considérer le sujet lyrique comme un orateur de type particulier qui use du langage pour séduire les récepteurs visés en exploitant les trois éloquences du judiciaire, du délibératif et de l'épidictique. C'est au niveau du lyrisme collectivisé que la pratique poétique de l'Afrique subsaharienne diffère des autres pratiques poétiques, notamment celle que livre le monde occidental, centrée davantage sur l'intimité du poète, la disposition narcissique du contentement de soi ou d'exposition de son mal-être. Dans l'Afrique traditionnelle, les productions littéraires sont une contribution à la vie communautaire à but ludique ou didactique. L'artiste ne parle donc pas pour lui, replié sur lui-même ; il parle pour la communauté, le public réuni pour l'écouter. La parole est collective, même si elle est assumée par un individu, et reflète l'état de la société traditionnelle. Dans le lyrisme collectivisé qui s'en inspire, la poésie se fait revendication et arme de combat pour plus d'humanité et de justice sociale. Le discours prend de la sorte une forme militante ou se veut la construction d'une posture militante sur des sujets qui agitent la société. La rhétorique de l'identification autour de laquelle ce type lyrique se construit repose sur les égalités Je est Je et L'Autre ou Les Autres sont Je. On le voit, derrière le « nous » qui matérialise ces égalités, point la figure du sujet lyrique qui dit « je ». C'est ce dédoublement du « je » en « nous » qui lui permet de s'ériger en porte-voix, « verbe vivant » de son peuple. Le lyrisme collectivisé se reconnaît sur le terrain de la misère sociale, de l'enfance malheureuse, des populations fragilisées par les conflits, de la condition féminine, de la mauvaise gouvernance, etc. Son discours est politique et social. Il porte la signature de la marginalité comme catégorie textuelle et catégorie cognitive informante, épousant les contours des environnements sociaux nationaux. Il va de pair avec l'écriture de la contestation et de la dénonciation comme en témoignent ces séquences :

> Nous n'irons pas là-bas
> Sur la tombe de ma virginité consacrée
> arroser de pissenlits
> Violée une nuit de pleine lune par des
> soldats ivres de violence
>
> Nous n'irons pas là-bas
> Sur le lit de notre nuit nuptiale mouillé
> de larmes
> Admirer la toile blanche où mon sang a
> écrit le serment de
> fidélité
> Par l'épée la sueur et les hurlements j'ai
> juré soumission

M.-D. Aka, « Complainte d'une femme de soldat », dans *Poèmes érotiques de guerre*, 2008, p. 16.

> La terre est pour tous
> 20 000 s'en sont emparés
> Mais nos têtes rasées
> enfumées
> calcinées
> Saisissent tout de même
> Aujourd'hui les mathématiques
> Un million moins 20 000
> Nous sommes 980 000
> Nous sommes les plus forts
> Arrachons notre part.

Maxime N'débéka, « 980 000 », dans *L'Oseille, les citrons*, 1975, p. 28.

À côté de la fonction de porte-parole ainsi décrite, le sujet lyrique s'assume aussi comme une individualité centrée sur des préoccupations plus intimistes comme cela se passe dans le contexte occidental. Dans tous les cas de figure, le « je » n'existe qu'en se posant face à un allocutaire. L'intersubjectivité est le modèle actantiel de base du discours lyrique et le dialogue, sa structure énonciative fondamentale. Le locuteur-poète a besoin de l'altérité

pour se constituer en sujet lyrique. Mais, cette altérité n'en est pas une en réalité. L'usage des personnes de la conjugaison ne coïncide pas avec la valeur d'acteur qui leur est conférée, c'est-à-dire à l'identité anecdotique remplissant la fonction structurale indiquée d'émetteur, de récepteur ou d'objet du message. Le discours est marqué par un dédoublement énonciatif du locuteur qui lui permet de se constituer des positions énonciatives distinctes. Le discours est auto-adressé : en s'adressant à l'autre, le locuteur-poète s'adresse à lui-même. Il s'agit, en réalité, d'un monologue qui peut même s'apparenter à un soliloque lorsque la présence de l'allocutaire n'est pas indiquée.

Un discours à subjectivité montrée

Le discours lyrique en Afrique subsaharienne, comme tout discours lyrique pratiqué ailleurs, dans le monde, reste un discours de l'émotion, d'une émotion à fleur de plume qui n'aime pas la discrétion. Le sujet, dévoré par les flammes de l'amour, les feux de la colère ou les torrents de la joie ou par toute autre émotion, ne veut point les contenir et les laisse exploser au cœur de son énonciation. Le lyrique ne se reconnait ainsi tel que parce que le sujet lyrique affiche sa psychologie toute nue. Cette nudité émotionnelle montrée est ce qui a retenu l'attention de la tradition littéraire pour le qualifier. C'est la propriété discursive principale du lyrique, qui le particularise dans le champ de la littérature. On peut le voir avec ce passage extrait de *Les Alizés de la Souffrance* de Mame Seck Mbacke (2001) :

> Où coucher
> Mes souffrances sereines
> Ma faim de tristes plaisirs
> Sur la nudité
> Bien vêtue
> De la conscience inconsciente ?

Le lyrique est inconcevable en dehors de ce schéma psychologique qui nourrit le contrat de lecture avec le récepteur. L'émotion, en effet, assure la médiation entre le sujet et le récepteur. Le lyrique est donc de l'affect textualisé. Cette textualisation fait du sujet énonçant un sujet sensible dont le monde est structuré par des prises de position qui sont des jugements de valeur. Le discours du sujet est une interprétation du monde imprégnée de sensibilité afin de mobiliser l'affect du récepteur.

L'émotionnel est le matériau sémiotique de base du lyrique comme le « je » est son matériau discursif fondamental. Mais, entre les concepts d'émotion et d'affectivité, nous pencherons pour l'hyperonyme « affectivité ». Du point de vue de son analyse dans le champ des sciences du langage, c'est sous ce rapport à l'affect et, plus précisément, sous l'angle de l'axiologie éthique qu'on le saisit et celle-ci est de l'ordre de l'intentionnel dans la mesure où le discours du sujet est une réaction modale à visée pathétique et persuasive ; le sujet est émotionnellement impliqué dans le contenu de l'énoncé lyrique et tout le discours est construit pour exposer son rapport sensible au monde, les valeurs investies dans les objets (du monde) et les points de vue agrégés, susceptibles tous d'émouvoir le lecteur partageant les mêmes valeurs et codes culturels que lui. C'est parce qu'il est une posture énonciative dans le monde et sur le monde, dans un champ de valeurs constituées, que le discours lyrique collectivisé parvient à rencontrer l'intérêt des récepteurs visés et fait grandement appel au marquage axiologique derrière lequel se profilent la subjectivité et la sensibilité du locuteur-poète. L'axiologie éthique est une donnée structurante du lyrique qui subordonne l'affectivité et les éléments langagiers à ses manifestations discursives et sémiotiques. L'éthique implique une identité inscrite dans le discours et des jugements de valeur qui le révèlent

comme être sensible. Elle se rencontre dans les contenus axiologiques du champ passionnel, interprétant heuristique du sensible textualisé. Le sensible est donc normatif pour le discours lyrique en tant qu'il détermine l'imprégnation du tissu textuel par la sensibilité du sujet et mobilise le pathétique.

L'expression subjective est fondatrice du discours lyrique comme discours particulier dans le champ littéraire. Elle est aussi consubstantielle à la production de sens dans ce type discursif. La subjectivité et son ressenti sont l'Alpha et l'Omega matériels et sémiotiques du lyrique. Cela caractérise tout discours lyrique de quelque espace culturel que ce soit. En pratique poétique d'Afrique subsaharienne, ce schéma est, cependant, dépassé par l'incorporation de la problématique de la collectivité dans les conditions de production et de réception du discours. L'analyse du lyrique dans cet espace de réception ne peut donc faire abstraction de la solidarité consubstantielle de l'individuel et du collectif distribuée dans le texte sous trois formes : le lyrisme individuel, le lyrisme collectivisé et l'énonciation lyrique complexe (individuelle et collectivisée) qui décrivent comment le texte parle au cœur, à la conscience et à la mémoire du lectorat noir africain.

► Bertrand D., « L'émotion éthique : axiologie et instances de discours », *Protée*, vol. 36, nº 2 : *Éthique et sémiotique du sujet*, 2008, p. 9-49. Fobah P. É., *Introduction à une poétique et une stylistique de la poésie africaine*, Paris, L'Harmattan, 2012. Fobah P. É., « Aspects énonciatifs de la lyrisation du discours dans la poésie africaine francophone », dans A. Biglari et N. Watteyne (dir.), *Scènes d'énonciation de la poésie lyrique moderne. Approches critiques, repères historiques, perspectives culturelles*, Paris, Classiques-Garnier (« Rencontres »), 2019, p. 281-296. Rodriguez A., *Le Pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, Liège, Mardaga (« Philosophie et langage »), 2003.

→ Caraïbes (francophones) ; Francophonie ; Maghreb ; Noir, négritude ; Primitivisme

Pascal Éblin Fobah

Amateur, « par tous »

« La poésie doit être faite par tous. » En relevant dans les *Poésies* d'Isidore Ducasse (1870) cette phrase aussi impérative que polysémique, les surréalistes ont, avec d'autres avant-gardes du XXe siècle, œuvré à creuser quelques-uns des paradoxes de la modernité lyrique.

La formule de Lautréamont implique en effet de gommer les indices de la personne ou de la *persona* poétiques (les « tics »), mais aussi de penser une extension indéfinie du sujet lyrique, selon un processus qui va de sa dépersonnalisation (pour reprendre le terme employé par Hugo Friedrich) à sa surpersonnalisation par la multiplication des rôles, des masques et des styles (selon le processus qu'Alexander Dickow décèle chez Apollinaire, Cendrars ou Jacob). En ce sens, la phrase de Lautréamont fait écho au vers de Whitman dans « Song of Myself » : « *I am large, I contain multitudes.* » Figurer le « tous » ou les « multitudes » n'en demeure pas moins problématique, tant ces projections sont fuyantes. C'est pourquoi l'idée de « poésie faite par tous » renvoie à des configurations différentes et parfois divergentes : plongée dans le fonds commun de la pensée prélogique chez les surréalistes (Éluard, Crevel, Aragon, Breton), promotion d'une poésie populaire par les poètes proches du Parti communiste (Éluard ou Aragon *bis*, Jean Marcenac), détournement des discours de la société du spectacle pour les situationnistes (Debord), génération de textes potentiels à partir de contraintes combinatoires chez les fondateurs de l'Oulipo (*Cent mille milliards de poèmes*

de Queneau), processus de transformation infinie de la matière intertextuelle pour Tel Quel (Sollers).

Le paradoxe d'un sujet lyrique* collectif invite, dans cette perspective, à s'interroger sur la manière dont le poème peut faire résonner, dans une sorte de dialogisme généralisé, la pluralité des voix qui traversent le corps social. Plusieurs moyens se dessinent ici : une poétique du banal ou du trivial, qui cherche à ressaisir les usages de la langue, les proverbes ou les stéréotypes (comme chez Éluard) ; une poétique de la polyphonie qui inclut, en une sorte de collage, une multiplicité d'énoncés simultanés ou reliés par un lieu (comme dans les poèmes-conversations d'Apollinaire, ou *Le Carrefour de la Chaussée d'Antin* par Bernard Heidsieck) ; une poétique du plagiat, de la copie et du détournement, avec des variantes qui vont des *Documentaires* de Cendrars aux méthodes exposées par Kenneth Goldsmith dans *L'Écriture sans écriture*.

Loin de se réduire à une configuration discursive, l'idée de poésie faite par tous engage la mise au point de dispositifs pragmatiques, destinés à favoriser et à réguler une collaboration effective entre plusieurs acteurs. À cet égard, il faut rappeler combien la pratique collective de la poésie correspond à des traditions anciennes, sous la forme des performances de poésie orale telles que les a étudiées Paul Zumthor, des joutes, concours ou jeux floraux de la période médiévale, des publications collectives de recueils imprimés qui jalonnent l'Ancien Régime, ou encore de la sociabilité des salons ou des cénacles littéraires. Avec la modernité, les mécanismes de création partagée ont exploré des modèles de communautés alternatives et subversives, comme en témoignent, chacun à sa manière, l'*Album zutique* en 1871-1872, les livres surréalistes à plusieurs mains (*Les Champs magnétiques* en 1920, *Ralentir travaux* et *L'Immaculée conception* en 1930…) ou le recueil *Renga* (signé Paz, Roubaud, Sanguineti et Tomlinson en 1971) qui élabore, à mi-chemin entre l'atelier, le laboratoire et la retraite spirituelle, une œuvre multilingue coulant la forme du sonnet européen dans une pratique japonaise d'écriture enchaînée. Dans le champ contemporain, l'appel au collectif et au partage caractérise des pratiques aussi différentes que les procédures d'interaction sollicitées par les poésies numériques ou les sessions de slam conjuguant compétition et convivialité. Si divers soient-ils, ces agencements collectifs tendent à sortir d'une logique de représentation (le sujet lyrique comme porte-parole de la communauté) pour proposer des dispositifs de participation (la polyphonie comme manifestation de la communauté). Ce faisant, ils invitent aussi à redéfinir la poésie comme une pratique sociale, avec les questions éminemment politiques de sa massification, de sa banalisation ou de sa démocratisation.

C'est pourquoi l'idée de « poésie faite par tous » débouche sur l'interrogation des pratiques concrètes de poésie en amateur. Ce dernier terme n'est sans doute pas entièrement satisfaisant : l'*éthos** de l'amateur fait aussi partie des postures d'écrivains, et on en retrouverait des traces chez Larbaud, Ponge ou Roubaud. Mais si l'on se réfère à la valeur étymologique de l'*amator* (celui qui aime, qui a le goût de la poésie), il est possible d'en faire ici une étiquette assez neutre pour rassembler la poésie du dimanche (expression péjorative que Jan Baetens a retournée pour y voir une certaine éthique de l'écriture), la poésie ordinaire (sur le modèle des écritures ordinaires étudiées par Daniel Fabre) ou la poésie populaire (à condition de comprendre le peuple en tant que mythe, comme le montre Hélène Millot dans sa présentation de la poésie populaire au XIXe s.). À défaut de poésie

faite par tous, il existe en effet depuis le XIXe siècle un « peuple des poètes » (Rosa, Trzepizur, Vaillant, 1993) dont les moyens d'expression sont encore aujourd'hui inépuisables : écritures du for privé, plaquettes à compte d'auteur, livres auto-édités ou auto-diffusés, bulletins associatifs, revues artisanales, fanzines, journaux scolaires, sans compter l'énorme corpus potentiel désormais fourni par le Web, à travers les sites personnels ou collaboratifs, les blogs, les forums ou les réseaux sociaux. Les quelques coups de sonde lancés dans ce vaste continent (Mouaci, 2001 ; Belin, 2022) permettent d'apercevoir combien le lyrisme de la poésie en amateur se caractérise par quelques traits relativement stables depuis la période romantique : représentation de la poésie comme expression de soi, sur le mode du témoignage, de la confidence ou du récit personnel ; référence au chant comme modèle d'écriture, avec l'influence conjointe des chansons diffusées dans l'espace médiatique et de la tradition versifiée transmise par l'institution scolaire ; revendication diffuse d'un droit à la parole dignifié et légitimé par la forme poétique.

À la fois subjective, expressive et transitive, la poésie des amateurs s'avère donc bien éloignée de la « poésie faite par tous » que Lautréamont, selon les avant-gardes, était censé annoncer.

► Belin O., *La Poésie faite par tous. Une utopie en questions*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2022. Mouaci A., *Les Poètes amateurs. Approche sociologique d'une conduite culturelle*, Paris, L'Harmattan, (« Logiques sociales »), 2001. Rosa G., Trzepizur S. & Vaillant A., « Le peuple des poètes. Étude bibliométrique de la poésie populaire de 1870 à 1880 », *Romantisme*, nº 80, 1993, p. 21-55.

→ Chant, chanson ; Communauté ; Lyrisme de masse ; Ordinaire/artistique

Olivier Belin

Amérique du Nord (francophone), Québec

Noyée dans une mer d'anglais, la poésie francophone d'Amérique du Nord – son existence même et son évolution – est traversée par des problématiques identitaires et territoriales. Le Québec en est le pôle principal, auquel s'ajoutent ici l'Acadie, l'Ontario, le Manitoba et la Louisiane.

Avant la fin du XIXe siècle, la poésie au Canada français joue un rôle essentiellement patriotique et se complaît dans un romantisme nostalgique. Mises à part quelques exceptions, il faut attendre Émile Nelligan et l'École littéraire de Montréal (1895) pour y lire autre chose que l'éloge de « l'âme canadienne ». Par son symbolisme, ses thématiques intimes, son attachement à la forme et à la musicalité de la langue, Nelligan, premier véritable poète lyrique, fait entrer le Canada français dans le XXe siècle.

Le courant régionaliste du début du XXe siècle offre peu d'œuvres convaincantes avant celle d'Alfred DesRochers. Maître versificateur, à la fois soucieux de la mémoire et inventif, DesRochers ouvre le régionalisme au continent et mêle les registres formels et langagiers. Opposés au régionalisme dans lequel ils ne se reconnaissent pas, les « exotiques » lorgnent vers Paris et la poésie contemporaine. Paul Morin, Marcel Dugas, Guy Delahaye et Jean-Aubert Loranger ont donné le meilleur de cette veine poétique.

Les années 1930 voient émerger une première génération de femmes poètes. Jovette Bernier, Medjé Vézina, Simone Routier développent une sensibilité nouvelle en explorant le registre de l'intime. Mais cette décennie et la suivante sont dominées par « les grands aînés » : Anne Hébert, Rina Lasnier, Saint-Denys Garneau, Alain Grandbois. Dans *Regards et jeux dans l'espace* (1937), l'intériorité tient lieu d'horizon du poème et en détermine

le langage. Visant l'authenticité, Garneau cherche à dépoétiser le poème. Cette pauvreté ontologique dénote déjà la « discordance » qu'éprouvera douloureusement la génération suivante, laquelle toutefois lui préférera Grandbois, dont *Les Îles de la nuit* (1944) arrive comme un vent frais dans un contexte encore très conservateur. Cette poésie des grands espaces, libre, incantatoire et amoureuse, bien qu'exprimant elle aussi l'intériorité et l'angoisse, apparaît aux yeux des plus jeunes comme l'avènement même de la poésie.

Le surréalisme circule au Québec dans les années 1940 et influence certains parcours. Signataire de *Refus global* (1948), un manifeste automatiste, Claude Gauvreau rêve de poésie pure. Voulant battre le surréalisme sur son propre terrain, il invente un langage : l'« exploréen ». Son lyrisme exubérant prendra des formes diverses (théâtre, roman), mais sa démarche demeure fondamentalement poétique. Artiste et éditeur, attentif aux qualités sensibles de la langue et confiant que la poésie mène à la libération, Roland Giguère trouve pour sa part dans le surréalisme une inspiration naturelle, qu'il s'agisse de chanter l'amoureuse ou de dénoncer les injustices sociales.

Pour les poètes de l'Hexagone (maison fondée en 1953), le surréalisme est un mouvement parmi d'autres, leur but premier étant de doter le Québec d'une littérature nationale. Le « mouvement de l'Hexagone » déborde cependant les publications de la maison. Gaston Miron, Fernand Ouellette, Paul-Marie Lapointe et Jacques Brault en sont les principaux représentants. Miron, le plus connu, incarne parfaitement ce déchirement entre l'excès de la poésie de Grandbois et l'ascèse de celle de Garneau que ressentent les poètes de sa génération. Ainsi son lyrisme est-il empêché, contrecarré, étouffé par une conscience aiguë de l'aliénation nationale qui met en doute sa légitimité poétique. D'où le concept de « non-poème », à la fois pierre d'achoppement et condition du poème. Ce double exil (intérieur/extérieur) ébranle l'intégrité du sujet. Non seulement « je » et « nous » sont intrinsèquement liés, mais le sujet, comme les poèmes de Miron, demeure instable et impossible à fixer.

La poétique de la fondation – d'une littérature, d'une nation – qu'adoptent les poètes de l'Hexagone a contribué à édifier ce qu'on a appelé « la poésie du pays ». Or ce double avènement n'est possible qu'en brisant le silence des pères et en entrant de plain-pied dans *l'âge de la parole*, ce qui fait de la poésie du pays un moment fort du lyrique au Québec. Un lyrisme affirmé, recourant parfois au langage populaire (G. Miron), y apparaît comme une façon d'habiter l'espace, des plaines du sud jusqu'à la toundra, en passant par le fleuve et la forêt boréale. L'Amérique entière y est convoquée, intériorisée et fantasmée comme lieu d'origine. Nommée, célébrée, souvent sous des traits féminins, elle permet de racheter l'identité morcelée, l'âme écartelée entre Mère patrie et Nouveau Monde. En 1963, de jeunes auteurs inspirés par le marxisme fondent la revue *Parti pris*. Jugeant l'humanisme et les réformes de leurs aînés insuffisants, ils appellent à la révolution. Pour eux, le rapport entre poésie et histoire ne va plus de soi et doit être problématisé. Cela va entraîner une crise du lyrisme.

Si l'esprit de fraternité et l'aspiration à vivre mieux par la poésie s'y perpétuent, les années 1970 se caractérisent par le rejet des poétiques antérieures et les affrontements idéologiques. Dès 1968, des poètes ayant d'abord pris fait et cause pour le nationalisme s'engagent dans la contre-culture. Paul Chamberland, cofondateur de *Parti pris*, va ainsi passer d'une poétique de la fondation radicalisée (*Terre Québec*) à l'exaltation du psychédélisme et

du Nouvel âge (*Demain les dieux naîtront*). Aux revues *La barre du jour* et *Les Herbes rouges*, on se réclame de l'avant-garde et on adopte les positions théoriques exposées notamment dans la revue *Tel quel*. La poésie y est tenue pour suspecte et le « je », évité. Nicole Brossard, figure majeure de cette mouvance, se distingue également comme cheffe de file de la poésie féministe (avec France Théoret, Madeleine Gagnon). Certains évoluent en marge des chapelles ou traversent plusieurs courants (Michel Beaulieu, Claude Beausoleil, François Charron).

À la fois intime, érudite et urbaine, l'œuvre de Beaulieu a eu, autant que le féminisme, une influence décisive sur la poésie des années 1980-1990, dont la tendance la plus remarquée est l'intimisme. Marie Uguay, Paul Bélanger, Hélène Dorion, Paul Chanel Malenfant, Louise Warren, Rachel Leclerc, Martine Audet en sont des représentants. Après l'échec référendaire et l'essoufflement du nationalisme, face à l'effondrement des grands récits et à la montée du néo-libéralisme, les poètes se tournent vers l'intime, privilégiant une poétique de l'instant où le sujet occupe une place centrale. Plusieurs réhabilitent le « je » et renouent avec la transitivité (c'est le cas de Nicole Brossard). On a parlé alors d'un retour du lyrisme. Ce phénomène ne saurait être réduit à un effet de l'individualisme ambiant. Au contraire, nombre d'œuvres offrent une parole alternative aux discours politiques considérés vides de sens. Un pied dans l'ontologie, l'autre dans la contingence, cette poésie emprunte à la fiction et au récit. Souvent narrative (Carole David, Jean-Marc Desgent, René Lapierre), elle s'écrit volontiers en prose (Louise Dupré, Denise Desautels, Élise Turcotte, Joël Pourbaix). Au même moment, notamment au magazine *Vice Versa*, fondé sur le concept de « transculture », se développe la « poésie migrante ». Aux fondateurs de la revue, d'origine italienne (Fulvio Caccia, Antonio D'Alfonso, Marco Micone), s'ajoutent des poètes d'origine caribéenne (Robert Berrouët-Oriol, Joël Des Rosiers), issus d'une communauté importante, en particulier à Montréal, et ce depuis les années 1960, ainsi que des auteurs d'origines diverses (Anne-Marie Alonzo, Mona Latif-Ghattas, Nadine Ltaif). Cette poésie trouvera un écho particulier au Québec, où la question de la littérature passe depuis toujours par le prisme de l'exil (Nepveu, 1999).

Après 1990, l'éclatement des styles et des pratiques s'accentue, les lieux de diffusion se multiplient. Dans la foulée du mouvement punk, la poétique du quotidien s'exacerbe, devient triviale, parfois *trash*. Héritière de la contre-culture (Denise Vanier, Josée Yvon), cette tendance (présente notamment à la revue *Gaz Moutarde*) est toujours actuelle. D'autres profitent de la popularité des écritures du soi pour exprimer des préoccupations liées à l'identité (genre, classe, race) ou à l'état du monde. Bien que souvent égocentrée, cette poésie semble minée par la part de négativité déjà à l'œuvre dans la poésie de la Révolution tranquille, qui faisait du sujet québécois un être labile, en « rupture permanente », voué à un « éternel retour du même dans l'hyper-altérité » (Nepveu, 1999).

Le lyrisme n'est donc pas revenu indemne de sa traversée des avant-gardes, qui l'aurait fait passer, selon M. Arsenault (2007), du régime historique au régime économique. Absent à soi, condamné à léguer une dette dont il ne peut s'acquitter et qui fait de lui un simulacre, le sujet « en retour », irrémédiablement instable, insaisissable, n'a pourtant pas le choix de s'en remettre au langage. Ce « je » isolé, appartenant à une communauté d'exilés, parle, mais seul, et de choses parfois futiles. Mais dans ce présent perpétuel où la mémoire recycle les bribes d'un

sens auquel elle ne croit plus, il semble que tout se vaille. Plus optimiste, Pierre Ouellet qualifie d'« *esthésie* migrante » ou de « sensibilité migratoire » cette absence à soi. À la faveur de l'accroissement des déplacements et de la mondialisation, la migration au sens fort, et non plus seulement géographique, serait devenue « le mode même de constitution du sujet dans son identité éthique et esthétique », le plaçant dans un « exil à demeure » (Ouellet, 2005). L'exil est également valorisé par Joël Des Rosiers ; se décrivant comme « un homme de déracinement » (Des Rosiers, 1996), il voit dans l'exil une valeur de la modernité, favorisant l'hybridation, le métissage et l'ouverture à l'autre. On est très proche ici du *métissage* théorisé et incarné par le poète et géographe Jean Morisset, qui en a fait un concept transaméricain.

La dernière décennie a vu s'imposer la poésie autochtone. Joséphine Bacon, figure tutélaire, n'en est pas la seule représentante (Jean Sioui, Louis-Karl Picard Sioui, Natasha Kanapé Fontaine, Marie-Andrée Gill). Tissant des liens entre traditions et modernité, cette parole inspire la génération montante, lourdement affectée par la crise écologique, qui interroge notre façon d'habiter et de partager le territoire. Sans revenir au sédentarisme ou à l'unitaire, des voix émergentes se réclament d'un certain degré d'enracinement, désireuses d'affermir les liens qui nous lient à la terre, redisant, peut-être, à leur façon, que l'expérience authentique de l'espace se fait au seuil du détachement, là où ici et ailleurs se touchent sans coïncider et où l'on fait l'épreuve de la distance, de la différence qui nous constitue comme sujet en nous ouvrant à l'autre. Incidemment, c'est un poète d'origine haïtienne, Rodney Saint-Éloi qui, en fondant les éditions Mémoire d'encrier, a largement contribué à promouvoir la poésie autochtone, de même que celle des nouvelles générations issues de l'immigration.

À mesure que le nationalisme québécois se développe, les communautés francophones hors Québec s'émancipent. Dans les années 1970, les poésies acadienne, franco-ontarienne et franco-manitobaine adviennent à la modernité. En se dotant de maisons d'édition, elles s'affranchissent de l'idéologie conservatrice qui régnait dans les journaux et périodiques, alors seuls lieux de diffusion (Éd. de l'Acadie, 1972 ; Éd. Prise de parole, 1973 ; Éd. du Blé, 1974). Marquées par les bouleversements des années 1960-1970, elles évoluent dans le sillage de la poésie québécoise, présentant peu ou prou les mêmes tendances, parfois en léger décalage, dont aucune n'est exclusive. Certains marient par exemple poésies du pays et contre-culturelle (Raymond Guy LeBlanc, Guy Arsenault, Herménégilde Chiasson en Acadie ; Jean Marc Dalpé, Patrice Desbiens, Michel Vallières en Ontario), d'autres traversent plusieurs courants (Rose Després, Gérald Leblanc, Dyane Léger en Acadie ; Robert Dickson, Michel Dallaire en Ontario ; J. R. Léveillé, Paul Savoie au Manitoba). Certains mêmes figurent dans plus d'une anthologie (Alexandre Amprimoz : Ontario, Manitoba ; Serge Patrice Thibodeau : Québec, Acadie).

La poésie louisianaise constitue un cas particulier, en raison de sa situation géographique. Il faut préciser qu'en Louisiane, le français parlé est le cadien ou le créole. L'interdiction du français y a privé des générations de l'apprentissage scolaire de leur langue. Un intérêt renouvelé pour le français a néanmoins mené à la publication d'un premier recueil collectif (*Cris sur le bayou*, 1980). Mêlant cadien, créole, anglais, cette poésie expose, parfois sur le mode de la complainte, la condition d'un peuple dont la survie représente un combat de chaque instant. Venir au monde, pour un Louisianais, c'est venir

à la parole. Comme dans la poésie acadienne, hantée par la déportation, on y parle abondamment d'espace, l'existence des lieux attestant celle de la collectivité. Ces deux poésies partagent en outre ce qu'on pourrait appeler un lyrisme de la parole, vu le caractère métissé de leurs langues, la poésie acadienne mêlant brayon, chiac, joual au français normatif. D'ailleurs Jean Arceneaux, Deborah J. Clifton, David Cheramie et Zachary Richard, qui forment l'essentiel du corpus poétique louisianais, sont publiés surtout en Acadie (Éd. Perce-Neige).

Les éditeurs de poésie francophone hors Québec travaillent de plus en plus en collaboration. Avec d'autres signaux culturels, cela dit l'importance de ce qui rapproche les communautés de la Franco-Amérique. Si chacune a ses spécificités, elles partagent, outre la condition de minoritaire, une histoire traversée par les migrations, l'expérience diasporique et le métissage, qui fait que la précarité et l'inquiétude en sont indissociables. Puisqu'elle semble se prêter à l'examen et à l'expression du rapport complexe et souvent problématique au réel qui s'y joue, on peut supposer que la poésie lyrique francophone n'est pas près de disparaître en Amérique.

► Arsenault M., *Le Lyrisme à l'époque de son retour*, Montréal, Nota bene (« Nouveaux essais *Spirale* »), 2007. Des Rosiers J., *Théories Caraïbes. Poétique du déracinement*, Montréal, Triptyque, 1996. Nepveu P., *L'Écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal (« Boréal compact »), 1999 [1988]. Ouellet P., *L'Esprit migrateur : essai sur le non-sens commun*, Montréal, VLB éditeur (« Le soi et l'autre »), 2005 [2003].

→ Amérique latine (francophone) ; Belgique (francophone) ; Francophonie ; Suisse romande (francophone)

Denise Brassard

Amérique latine (francophone)

« L'Amérique latine a produit de grands poètes de langue française » : si la critique l'oublie souvent, ces mots de Louis Aragon ont rappelé dès 1936 l'importance des écrivains sud-américains dans la poésie moderne d'expression française. De fait, dès la fin du XIXe siècle, et avec une intensité remarquable dans l'entre-deux-guerres, de nombreux écrivains bilingues et transnationaux ont élu – temporairement ou durablement – le français comme langue de poésie. Séjournant parfois à Paris, et appartenant à un double espace culturel et linguistique, ces poètes choisissent le français pour des raisons tout à la fois esthétiques, symboliques, sociales voire politiques. Francographes, ils restent cependant des cas « singuliers » (Jouanny, 2000) au sein de la francophonie*.

On sait qu'il a existé, après les indépendances et dès la seconde moitié du XIXe siècle, une « tradition bilingue » (Eymar, 2011) chez plusieurs lettrés francophiles d'Amérique latine. Souvent issus de familles de la haute bourgeoisie, ces écrivains *afrancesados* se sont largement inspirés des canons hexagonaux en privilégiant le genre prestigieux de la poésie lyrique : par acculturation voire assimilation, ils ont publié de nombreux textes de veine romantique ou symboliste. Si José-Maria de Heredia (1842-1905), né à Cuba et naturalisé français, s'est distingué par un recueil figurant parmi les sommets de la poésie parnassienne (*Les Trophées*, 1892), des poètes bilingues comme le Cubain Armand Godoy (1880-1964) ou le Colombien Alfredo de Bengochea (1877-1954) conserveront également au XXe siècle des formes versifiées et rimées, dans des œuvres d'ailleurs récompensées par le prix Heredia de l'Académie française. Ajoutons encore, au sein de cette tradition bilingue, le cas des nombreux

poètes-diplomates – comme l'Équatorien Víctor Manuel Rendón (1859-1940) ou le Bolivien Adolfo Costa du Rels (1891-1980) – qui ont œuvré à relier les cultures latines au-delà des relations ibéro-américaines.

Parallèlement à ces traditions, et de manière plus sporadique, quelques poètes singuliers ont participé aux décloisonnements lyriques de la poésie moderne. À commencer par le célèbre trio montévidéen : Isidore Ducasse (1846-1870), Jules Laforgue (1860-1887), Jules Supervielle (1884-1960). Lautréamont, « né sur les rives américaines, à l'embouchure de la Plata », revigore l'expression lyrique dans ses *Chants de Maldoror* (1869) par une prose violente, dont les surréalistes se réclameront plus tard. Quant à Laforgue, si son œuvre ne renvoie à aucune forme de « sud-américanité », il figure parmi les premiers traducteurs en français de Whitman et parmi les premiers vers-libristes (*Derniers vers*, 1887), contribuant ainsi à assouplir la poésie hors de ses contraintes métriques – aux côtés d'autres écrivains nés hors de France (Krysinska, Moréas, *etc.*). Il serait dès lors tentant de considérer, avec Michel Murat (*Le Vers libre*, 2008), que la position excentrée de ces poètes plurilingues les ait en quelque sorte prédisposés à subvertir les normes du vers français. C'est du moins ce que revendique le Péruvien Nicanor della Rocca de Vergalo (1846-1919) : venu de Lima à Paris où il rencontre Banville et Mallarmé, ce poète publie chez Alphonse Lemerre quelques recueils (*Le Livre des Incas*, 1879) ainsi qu'une étonnante *Poétique nouvelle* (1880) où, prenant la posture de « l'étranger », il élabore un système de versification afin de « rénover » la poésie française.

Au début du XXe siècle, dans le sillage de Rubén Darío et à l'heure des cosmopolitismes, de nombreux poètes nés en Amérique latine séjournent dans une Ville lumière volontiers mythifiée. Si la plupart continuent à écrire dans leur langue maternelle (Oswald de Andrade, Alejo Carpentier ou César Vallejo), d'autres choisissent le français. Influencé à ses débuts par Laforgue, le franco-uruguayen Supervielle est resté tout au long de sa vie partagé entre l'Amérique du Sud et la France. Proche d'écrivains hispanophones qu'il traduira parfois, il privilégie exclusivement le français dans son œuvre, considérant la langue espagnole comme trop baroque et « prête à faire main basse sur tout [s]on univers intérieur » (*Boire à la source*, 1951). Les espaces de son enfance hantent néanmoins ses premiers recueils : cherchant à affranchir la nature sud-américaine des cultures européennes, Supervielle tend dans *Débarcadères* (1922) à décoloniser les imaginaires gréco-latins qui ont traditionnellement inspiré les évocations lyriques de la pampa – à travers un vers élargi et rugueux. Ses recueils postérieurs (dès *Gravitations*, 1925) déploieront des espaces plus métaphysiques, par le biais d'une écriture toujours plus concise : au-delà de toute assignation territoriale ou culturelle, le poète privilégiera la posture du « hors venu ». Proche des cercles de la NRF, Supervielle sera très vite rattaché au domaine de la « littérature française », à l'instar d'un Robert Ganzo (1898-1995) : né à Caracas, ce poète franco-vénézuélien – résistant notoire durant la Seconde Guerre – consacre également l'un de ses premiers recueils à un paysage du Sud (*Orénoque*, 1937), avant de dépasser les ancrages trop référentiels dans ses textes ultérieurs, souvent édités chez Gallimard.

Aux côtés de ces écrivains binationaux, quelques poètes modernistes – allophones d'expression française – ont séjourné à Paris et mené une carrière littéraire dans deux langues distinctes. À la différence des écrivains-diplomates pour qui le français reste souvent un

instrument de médiation interculturelle, des poètes comme le Chilien Vicente Huidobro (1893-1948), le Péruvien César Moro (1903-1956), l'Équatorien Alfredo Gangotena (1904-1944) ou le Brésilien Sérgio Milliet (1898-1966) conçoivent plutôt le plurilinguisme comme une manière de contester et dépasser les littératures nationales. Tous se veulent à leur manière des « hors venus » en déjouant toute forme d'appartenance et en « expérimentant la multiplicité » (Glissant, 2001), à l'image du personnage fictif de Barnabooth (chez Larbaud) qui, né à Arequipa, s'impose comme un poète « sans patrie ». Ces écrivains translingues, arrivés en Europe durant leur jeunesse, refusent l'(auto)exotisme ; et s'ils n'ont guère explicité leur choix du français, ils trouvent dans cette langue littérairement dominante une manière de rejoindre la modernité poétique, voire de s'affranchir momentanément de langues natales héritées des colonisateurs. Par ailleurs, sur un plan esthétique, tout se passe comme si le passage par une « langue autre » favorisait l'expérience avant-gardiste d'un « nouveau langage » littéraire – ce sera explicitement le cas pour l'Espagnol Juan Larrea (1895-1980) – à une époque où le genre poétique s'offre plus que jamais à toutes les étrangetés verbales.

Débarqué en Europe en 1916, Huidobro participe activement aux inventions et aux polémiques modernistes, en côtoyant Apollinaire, Reverdy et les peintres cubistes. Auteur de plusieurs recueils aux formes variées, ce fondateur du « créationnisme » développe un lyrisme laconique dans des vers libres à la plastique volontiers calligrammatique (*Horizon Carré*, 1917), allant jusqu'à exporter l'écriture lyrique hors du livre par une « exposition de poèmes » (*Salle 14*) présentée en 1922 à Paris. Hostile au surréalisme (*Manifestes*, 1925), il poursuivra son œuvre en espagnol lors de son retour au Chili en 1932. À l'inverse, César Moro participe pour sa part à l'aventure surréaliste en publiant quelques poèmes isolés dans des revues ou plaquettes dirigées par Breton. Après son séjour parisien de 1925 à 1933, il deviendra l'un des diffuseurs les plus actifs du mouvement sur le continent américain, notamment à Mexico. Ses poèmes en français, qui cultivent les modes associatifs, font de l'amour fou leur thème obsédant, sur un mode volontiers érotique mais désenchanté – en particulier dans le recueil *Lettre d'amour* paru à Lima (1944). Écrivain homosexuel, doublement marginal dans le milieu surréaliste, Moro rédige ainsi des poèmes amoureux qui renoncent aux traditions hétéronormées sans pour autant afficher directement sa « différence », malgré quelques subterfuges énonciatifs. Le poète prendra du reste ses distances avec Breton après la guerre.

Mais les poètes d'Amérique latine s'imposent parfois en marge des principaux mouvements. C'est le cas d'Alfredo Gangotena : proche de Supervielle et de Michaux (autre expatrié qui lui dédiera *Ecuador*), il publie dès 1924 des poèmes dont les amples vers ont parfois pu rappeler ceux de Claudel ou de Perse. Ils témoignent surtout, à différents niveaux, d'un sentiment d'« exil », y compris lorsque l'écrivain sera de retour en Équateur en 1933. En prise avec l'immensité indifférente de la nature, ses textes mettent en scène une parole solitaire qui multiplie les adresses lyriques : les poèmes d'*Absence* (publiés à Quito en 1933) ont d'ailleurs suscité de nombreuses lettres de l'autre côté de l'Atlantique, rapprochant ainsi les modes lyriques et épistolaires.

Si le monde cosmopolite de l'entre-deux-guerres a favorisé l'exploration de la poésie en français par des écrivains allophones, la situation n'est plus tout à fait la même après la Seconde Guerre.

La république des lettres s'est en partie transformée et pluralisée : le *boom* latino-américain et le rayonnement de certains poètes (Mistral, Neruda, Paz) ont contribué à la reconnaissance mondiale des littératures du continent, tandis que l'anglais s'impose comme une langue internationale, en particulier pour les écrivains d'Amérique centrale séjournant aux États-Unis. Quelques poètes, venus à Paris, ont cependant publié des recueils intimistes en français, dans lesquels ils ont cherché à relier des géographies éloignées et séparées par l'océan. Leurs œuvres transatlantiques interrogent alors les motifs de l'exil, de la migration, de la mémoire. Née à Buenos Aires en 1934 et installée à Paris dès 1961, Silvia Baron Supervielle a construit dans ses recueils – au « pays de l'écriture », selon l'un de ses titres – des paysages imaginaires et élémentaires rattachant le Río de la Plata à la Seine. Quant au Chilien Luis Mizón (1942-2022), arrivé en France en 1974 après le coup d'état militaire de Pinochet, il connaît l'expérience de l'exil politique : le choix du français relève alors davantage (ou tout autant) d'une nécessité que d'un choix. Portant la trace de cette émigration, les poèmes de ce « naufragé de Valparaíso » déploient une écriture onirique qui cherche à saisir et à souder toutes sortes de bribes précaires – îles, radeaux, murmures. Autant les poètes avant-gardistes des Années folles aspiraient aux déracinements et aux ruptures, autant ces poètes restent hantés par leurs paysages originels.

En somme, tous ces parcours transfrontaliers de poètes nés sur le sol américain témoignent à différents niveaux – biographique, éditorial, littéraire, thématique – des dimensions multi-territorialisées de la poésie de langue française. Aragon n'avait décidément pas tort, dès 1936, de relever que « la poésie moderne dans notre pays vient autant des Andes et des Antilles que de la Loire ronsardienne ou du Tibre virgilien » : non seulement elle se ressource auprès de différents territoires culturels, mais sa production est elle-même géographiquement constellée, débordant l'hexagone et les régions francophones.

► Aragon L., « *Bolivar*, par Jules Supervielle », *Commune*, 15 octobre 1936. Casanova P., *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil (« Points »), 2008 [1999]. Castillo-Berchenko A., « L'écriture bilingue dans la littérature hispano-américaine contemporaine : le cas des auteurs frontaliers », *Cahiers d'études romanes*, n° 7, 2002. Eymar M., *La Langue plurielle : le bilinguisme franco-espagnol dans la littérature hispano-américaine (1890-1950)*, Paris, L'Harmattan (« Recherches Amériques Latines »), 2011. Glissant É, « Introduction », dans *L'Amérique latine et* La Nouvelle Revue française (1920-2000), éd. F. Carvallo, Paris, Gallimard (« Les Cahiers de la NRF »), 2001. Jouanny R., *Singularités francophones*, Paris, PUF, 2000.
→ Amérique du Nord (francophone), Québec ; Francophonie

Émilien Sermier

Animal

Encore tout enfant, Hermès avait volé les troupeaux de bœufs de son frère Apollon. Pour apaiser sa colère, il lui offrit en échange la première lyre qu'il avait fabriquée avec la carapace d'une tortue, une peau de bœuf tendue et pour cordes sept boyaux de brebis (*Hymne homérique à Hermès*). Cette origine animale de la lyre demeure sensible dans les noms qu'on lui donne : cri, plainte ou chant. Elle se retrouve surtout dans les nombreuses métaphores-métamorphoses animales du sujet lyrique (cygne, rossignol, araignée surtout). Mais l'animal n'est plus ni métaphore ni signe, quand le poème se donne pour mission nouvelle de participer à sa vie.

Quelque chose d'animal, plainte ou cri, demeure dans la musique de la lyre. Tandis que le fleuve emporte l'instrument et la tête d'Orphée, démembré par les Ménades, « tout en glissant au milieu du courant, / sa lyre a je ne sais quels accents de profonde tristesse » (Ovide, *Mét.*, XI, 51-52). Quand il n'est pas enchantement, incantation ou célébration, le lyrique est déploration ou plainte, cri de douleur : « Je me tais et je crie » (s. 105) ; « Je n'ai pas de langue, et je crie » (s. 134), s'étonne Pétrarque dans le *Canzoniere.* Le cri peut être aussi la manifestation animale de la vie : « C'est au cri animal de la passion à dicter la ligne qui nous convient », fait dire Diderot au neveu de Rameau parlant de la « poésie lyrique » qui est « encore à naître ». Paul Claudel au contraire reconnaît la poésie lyrique de Polymnie « quand l'homme est à la fois l'instrument et l'archet / et que l'animal raisonnable résonne dans la modulation de son cri » (*Cinq Grandes Odes*).

Mais, plus souvent qu'au cri, c'est au chant que le poème lyrique est comparé, et son modèle est alors logiquement l'oiseau. La chanson 23 de Pétrarque énumère les états par lesquels l'amour fait passer le poète. D'abord devenu « laurier vert », ensuite couvert de plumes blanches, il prend « avec le chant, la couleur d'un cygne » ; après avoir été roche et écho*, il devient encore un cerf qui fuit la meute de ses chiens, et enfin un aigle, « cet oiseau qui monte jusqu'au plus haut des airs ». Ce n'est pas le chant, mais l'envol puissant de l'aigle jupitérien qui est ici pris comme paradigme ultime. Il en est autrement pour le cygne, dont la langue répète inlassablement la chute. Ovide avait fait de lui la métamorphose de Cygnus, oncle et ami de Phaéton, qui pleurait sa mort et dont le chant de deuil le fit changer en ce « nouvel oiseau » qui fuit le feu du ciel et lui préfère l'élément liquide (*Mét.*, II, 367-380). Pour Horace, il est le symbole du génie de Pindare, et du style haut par contraste avec le style bas figuré par l'abeille *(Odes).* À la Renaissance, son envol est celui de l'enthousiasme et de l'immortalité du poète : « Je voleray Cygne par l'Univers, / Éternizant les champs où je demeure » (Ronsard, ode « À sa Muse »). À l'âge romantique, il est encore des cygnes sereins, qui ne chantent ni ne volent, tel celui de Marceline Desbordes-Valmore donné en modèle dans « Le coucher d'un petit garçon » : « Sous le cygne endormi l'eau du lac bleu s'écoule ». Mais, privé « de son beau lac natal », celui de Baudelaire demande en vain au ciel l'eau qui lui fait défaut. Ce « grand cygne, avec ses gestes fous, / comme les exilés, ridicule et sublime » est frère de l'albatros, « exilé sur la terre au milieu des huées ». Ce cygne est surtout le « signe » d'une crise de la signification esthétique et poétique que dit encore « le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui » de Mallarmé. Claudel reprend et amplifie le jeu de mot : « Le signe lent / Du cygne blanc / A fait onduler le vide » (*Soir d'automne*).

Depuis longtemps, le chant plus que le vol d'un autre oiseau rivalise avec celui du poète : celui du rossignol, masculin dans la langue française, mais féminin dans la grecque et la latine. C'est une mère qui s'appelle Aédon, pleurant son fils Itylys, quand Pénélope évoque ses plaintes (*Od.* XIX). Ovide lui donne un autre nom et raconte une autre histoire. Procné et Philomèle étaient deux sœurs, l'une mariée à Térée, l'autre violée par lui. Son agresseur lui avait coupé la langue et l'avait séquestrée pour qu'elle ne puisse pas le dénoncer. Mais elle y parvint en tissant une toile, et les deux sœurs se vengèrent en tuant ses enfants pour les lui donner à manger. Elles furent changées l'une en hirondelle, l'autre en rossignol (*Mét.* VI, 412-674). Aédon ou Philomèle, car les deux histoires se croisent, devient le modèle de « la mère en deuil » (Loraux,

1990), emblème de la plainte élégiaque* et même « oiseau du lyrisme » (Arnould, 1990). La valeur de son chant va de la joie pure à la violence de la vengeance ou à la plainte douloureuse. Il devient dans la poésie médiévale un messager chargé de porter les paroles du poète à la femme aimée, le rival ou le compagnon du poète dans les nuits solitaires de la poésie baroque, puis romantique, chantant Dieu ou la femme aimée. La modernité antilyrique (voir Avant-gardes*) le rejette et lui substitue coucous, colibris, corbeaux, pies ou perroquets (Tomiche, 2010).

Il est un moyen plus radical de récuser le modèle du chant lyrique : lui préférer celui du fil et du tissage ; voir dans le poète non un oiseau, mais une araignée perplexe au sens littéral : occupée à tisser des liens (Maulpoix, 2002). Arachné, en effet, avait tissé une toile si parfaite que, jalouse, Pallas la déchira ; Arachné se pendit de chagrin, mais, prise de pitié, Pallas la métamorphosa en araignée qui tire de son ventre le fil qu'elle tisse (Ovide, *Mét.*, VI). Longtemps, elle sert une image négative de l'art du poète ; mais Diderot, puis Mallarmé et Valéry valorisent l'idée de la toile-poème. Avec Reverdy, Ponge ou Michaux, Arachné, qui tire d'elle-même la substance de son œuvre, figure « l'écriture de l'immanence » du lyrisme moderne (Ballestra-Puech, 2006), et se propose en modèle aux poétesses, comme aussi Philomèle ou Procné.

Le lyrisme romantique grouille d'animaux : pélican de Musset, loup de Vigny, puis fauves exotiques de Leconte de Lisle. Hugo voit en eux les « signes » que la nature donne à l'homme pour qu'il déchiffre leur « alphabet formidable et profond » (« La chouette »). Mais avec la *Lettre de Lord Chandos* de Hofmannstahl, le rapport de l'homme à l'animal change radicalement : devant l'agonie des rats dans sa cave, ce qu'il éprouve n'est pas de la pitié mais « une participation contre nature, une intrusion au-dedans de ces créatures ». Elisabeth de Fontenay conteste la lecture que Gilles Deleuze donne de ce texte dans *Mille Plateaux*, celle du « devenir-animal ». Elle tire de lui une autre leçon, celle que « l'innommable "participation" dans laquelle [Lord Chandos] a basculé le rend incapable d'arrimer à quelque propre de l'homme que ce soit l'expérience inouïe de ce qui survient à son animalité » (Fontenay, 1998). L'écopoétique* contemporaine vise à abolir ainsi la frontière entre homme et animal. La panthère que Rilke observait au Jardin des Plantes à Paris lui offrait déjà cette expérience à la fois d'une altérité absolue et d'une participation à cette altérité. Le contre-lyrisme de Ted Hugues dans son poème sur le jaguar en donne aussi l'intuition à l'écrivaine dont Coetzee fait son double fictif : « Voilà le genre de poésie sur laquelle je veux attirer votre attention aujourd'hui : une poésie qui n'essaie pas de trouver une idée dans l'animal, qui ne se fait pas à propos de l'animal, mais qui est au contraire la relation d'un réel échange avec lui » (Coetzee, 2003).

► Ballestra-Puech, S., *Métamorphoses d'Arachné. L'artiste en araignée dans la littérature occidentale*, Genève, Droz, 2006. Fontenay E. de, *Le Silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Fayard, 1998. Tomiche A., *Métamorphoses du lyrisme. Philomèle, le rossignol et la modernité occidentale*, Paris, Classiques Garnier (« Perspectives comparatistes »), 2010.

→ Écopoésie ; Émotions, sentiments ; Éthos, posture ; Féminin/masculin ; Voix, sujet lyrique.

Véronique Gély

Antilyrique

→ Degré zéro*

Archives sonores

Dans les cultures de l'écrit, la poésie s'adresse à la fois à l'œil et à l'oreille ;

d'un point de vue médiologique, elle est bivalente, et ces deux dimensions ne peuvent être hiérarchisées entre elles ni rapportées à une antériorité mythique. Pendant une longue période, l'écrit a été le seul mode d'archivage disponible ; ce sont les correspondances et les mémoires qui conservent la trace des lectures à voix haute faites par Hugo ou Baudelaire. Mais les technologies d'enregistrement du son, apparues à la fin du XIXe siècle, ont modifié en profondeur cette situation. Nous disposons désormais de deux types de documents susceptibles d'être élaborés en archives : des écrits, du manuscrit à la publication ; et – dans certains cas seulement – des enregistrements de lectures faites par le poète, ou par un autre lecteur (souvent un comédien) ; les deux s'inscrivent dans un double processus, d'invention et de communication publique (voir Événements*). La lecture, même si elle intervient dans un second temps, n'est pas extérieure à l'œuvre ; elle en fait partie, constitutivement. L'écrit stabilise le texte, et en permet la transmission dans le temps. La lecture par l'auteur ne fixe pas le sens, mais elle fournit des repères essentiels pour sa compréhension, à la fois parce que s'y manifestent des intentions esthétiques, et parce que la voix poétique, en elle-même insaisissable, s'y objective en interprétation, confirmant ou contredisant les propriétés du texte écrit.

Notre tâche est par conséquent de rassembler, de constituer en archives et de diffuser les documents sonores (et audiovisuels) qui se sont accumulés depuis cent vingt ans ; ce travail, bien avancé pour la poésie de langue anglaise, pour laquelle nous disposons du site PennSound, est maintenant amorcé pour le domaine français. Elle est aussi d'apprendre à écouter les poètes comme nous avons appris à les lire, et de nous former à une approche bi-médiale, conjuguant l'œil et l'oreille. Certains aspects de l'œuvre s'y prêtent facilement : l'analyse des phénomènes énonciatifs et des processus de subjectivation, pour lesquels la comparaison est très stimulante ; le traitement métrique et prosodique du vers (nombre de poètes, parmi lesquels Bonnefoy, lisent leurs vers autrement qu'ils ne sont écrits). Pour l'analyse prosodique en revanche, comme pour la description de la voix et pour le style de diction, presque tout reste à faire ; nous ne disposons ni d'une méthodologie ni (en dépit des apports de la phonostylistique) d'un vocabulaire adéquats. Il faut aussi apprendre à remonter dans le temps : les enregistrements sur rouleaux de cire sont « inaudibles » dans un premier temps, mais lorsque notre oreille apprend à filtrer et à reconstruire le son, nous découvrons que beaucoup d'informations ont été conservées. Enfin, la lecture en public, en tant que phénomène intellectuel, institutionnel et social, constitue un domaine d'étude à part entière.

Pour le domaine français, la première entreprise de collecte a été initiée par Ferdinand Brunot en 1911 sous les auspices du ministère de l'Instruction publique, avec le concours des établissements Pathé. La visée principale était ethnographique : il fallait conserver des dialectes, des parlures, des chants « populaires » que l'unification linguistique du territoire menaçait de disparition. Brunot, tout au regret de n'avoir pu garder trace de la voix de Racine, y ajouta un volet poétique en organisant le 27 mai 1914 une audition publique de poèmes contemporains, de Pierre Louÿs à Apollinaire, dits et enregistrés par leurs auteurs. De cet ensemble ressortent de riches enseignements relatifs à la compréhension du genre : la diction chantonnante d'Apollinaire, et sa discrimination nette des vers libres et des vers réguliers dans « Le Voyageur » ; la puissante profération rythmique de

Verhaeren, qui met en valeur la dynamique du vers libre ; le surplomb quasi-extatique de René Ghil lisant « Chant dans l'espace ». L'anthologie sonore offre une approche suggestive des tendances esthétiques du symbolisme finissant, comparable à celle qui se dégage des *Poètes d'aujourd'hui* de van Bever et Léautaud. Cependant, cette histoire si bien entamée tourne court. Alors qu'Apollinaire avait résolument engagé, dans « La Victoire », la poésie à conquérir ses espaces sonores, les modernistes puis les surréalistes ont ramené le genre à sa forme écrite, tout en favorisant le dialogue avec les arts graphiques.

Le mouvement est relancé après 1945 par le développement de la radio* et du disque, et par les progrès de l'enregistrement au magnétophone. La radio permet de diffuser la poésie à un public plus large, jusqu'à « l'horizon de tous » : c'est le sens de l'entreprise d'Éluard dans *Les Chemins et les routes de la poésie* ; l'esprit de la Résistance s'y prolonge, au bénéfice du PCF. La démarche de Jean Tardieu, qui joue un rôle décisif dans ce milieu, est plus expérimentale, visant à la fois un travail sur la voix et le développement d'une création poétique par les moyens propres à la radio. De ces politiques de service public sont issues des archives très riches, encore peu exploitées ; elles sont conservées par l'INA, qui les met parcimonieusement à la disposition des chercheurs. Même la censure en 1947 de l'émission d'Artaud, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, n'est pas un rendez-vous manqué : l'enregistrement a circulé en sous-main et influencé les poètes américains de la *Beat Generation*, ainsi que la « poésie sonore » qui se développe en France dans les années 1960 avec Bernard Heidsieck, Henri Chopin et François Dufrêne.

Une ère nouvelle s'ouvre vers 1975 avec le développement des lectures en public par les poètes eux-mêmes. À la suite des séances organisées au musée d'Art moderne de la Ville de Paris par Emmanuel Hocquard et par Blaise Gautier dans le cadre de la Revue parlée à Beaubourg, les festivals et les séries de lectures se multiplient, dans les bibliothèques, les musées et les galeries. Les poètes qui les promeuvent imposent une esthétique nouvelle, celle de la diction neutre, impersonnelle*, dans laquelle le poète s'efface devant le texte, en rupture aussi bien avec la profération expressionniste d'Artaud qu'avec la tradition d'interprétation signifiante des comédiens. D'importants essais, comme *Dire la poésie* de Jacques Roubaud ou *Outrance utterance* de Dominique Fourcade, appuient de leur autorité cette tendance qui devient vite prédominante chez les « poètes du livre », les pratiques des poètes-performeurs, marquées par les exigences de la scène, restant plus différenciées. Les archives correspondant à cette période qui s'étend jusqu'aux années 2000, où la diffusion par internet se généralise, sont actuellement dispersées ; même numérisées comme c'est le cas pour Beaubourg, elles sont insuffisamment cataloguées et mal diffusées. Il est urgent de les inventorier, de les rassembler, et de les rendre disponibles à la communauté des chercheurs. Faute d'en avoir connaissance et de savoir les analyser, notre compréhension de la poésie contemporaine est vouée à rester aplatie et lacunaire, comme celle d'un paysage qui ne serait vu que d'un œil.

► Bernstein Ch., *Close Listening : Poetry and the Performed Word*, New York, Oxford University Press, 1998. Lang A., Murat M., Pardo C. (dir.), *Archives sonores de la poésie*, Dijon, Les Presses du Réel, 2019. Pardo C., *La Poésie hors du livre (1945-1965). Le poème à l'ère de la radio et du disque*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2015.

→ Numérique, internet ; Oralité ; Radio ; Slam

Michel Murat

Art lyrique, musique

Si l'on porte un regard surplombant sur le déploiement du terme « lyrique » dans les lexiques respectifs de la musique et de la poésie, deux constatations s'imposent d'emblée : on observe, d'une part, qu'après une longue période où la définition du terme incluait les deux arts (« poésie qui se chantait autrefois sur la lyre »), le milieu du XVIIIe siècle le voit s'émanciper de part et d'autre : le lexique musical mobilise de plus en plus le terme dans un sens qui met à distance la poésie, tandis que le vocabulaire de la poésie tend à oublier progressivement la part musicale du « lyrique ». D'autre part, on peut noter que cet affranchissement parallèle engage des effets fortement contrastés en termes de parcours sémantiques : l'usage du terme en musique contribue plutôt à en figer le sens, tandis que du côté de la poésie, son inflation sémantique sera spectaculaire et se poursuivra pendant près de deux siècles.

Au terme de cette évolution, les dictionnaires usuels modernes enregistrent volontiers cette fracture au sein du « lyrisme » et tendent à distinguer les versants « poétique » et « musical » en leur offrant des entrées dissociées. Ainsi, par exemple, le *Robert* en ligne donne-t-il « I. 1. Qui exprime des sentiments intimes au moyen de rythmes et d'images propres à communiquer au lecteur l'émotion du poète. [...] I. 2. Plein d'un enthousiasme, d'une exaltation de poète » ; puis « II. Destiné à être mis en musique et chanté, joué sur une scène. » Le sevrage est consommé : il ne reste pas plus de trace de la musique dans la partie I de la définition que de trace de la poésie dans la partie II. L'ordre même des parties place implicitement le versant poétique au premier plan, déjouant ainsi la logique causale impliquée par les définitions classiques qui associaient « lyrique » à des formes poétiques gardant la trace de leur passé musical.

Quand la poésie oublie la « lyre »

Cette séparation progressive débute vers le milieu du XVIIIe siècle, où il apparaît qu'il n'est plus guère envisageable de maintenir cet alliage poésie/musique si l'on veut proposer une définition du terme qui rende compte de ses divers usages. La définition que l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert donne du « lyrique » (1765) est particulièrement intéressante à cet égard, du fait qu'elle se situe très exactement au point de sevrage : la musique est encore là, mais on sent déjà que « lyrique » tend vers une sphère où elle pourra bien être oubliée : « La poésie lyrique a de tout tems été faite pour être chantée, & telle est celle de nos opéras [...]. Par conséquent la poésie lyrique & la musique doivent avoir entre elles un rapport intime, & fondé dans les choses mêmes qu'elles ont l'une & l'autre à exprimer. Si cela est, la musique étant une expression des sentimens du cœur par les sons inarticulés, la poésie musicale ou lyrique est l'expression des sentimens par les sons articulés, ou ce qui est la même chose par les mots. » Quelques années plus tôt, dans ses *Principes de littérature* (1755), l'abbé Batteux écrivait : « On pourra [...] définir la Poésie lyrique, celle qui exprime le sentiment. Qu'on y ajoute une forme de versification qui soit chantante, elle aura tout ce dont elle a besoin pour être parfaite » (III, 7). On voit bien que le « chantant » n'est plus ici que métaphorique et que ce qui importe surtout, c'est ce qui est commun à la musique et à la poésie, à savoir l'expression des sentiments. En intériorisant et en amuïssant la lyre, instrument réel, le « lyrique » se profile comme un terme clé dans l'émergence

de la théorie du sublime, ainsi qu'en témoignera bientôt la définition de Mme de Staël : « La poésie lyrique ne raconte rien, ne s'astreint en rien à la succession des temps, ni aux limites des lieux ; elle plane sur les pays et sur les siècles ; elle donne de la durée à ce moment sublime pendant lequel l'homme s'élève au-dessus des peines et des plaisirs de la vie. » (*De l'Allemagne*, 1810, II, 10). Bien entendu, la musique est au cœur de l'esthétique romantique dont Mme de Staël dessine ici les contours. Mais l'enrôlement très net du « lyrique » (puis, bientôt, du « lyrisme ») sous l'égide du sublime, et le statut d'étendard d'une nouvelle poésie que l'expression « poésie lyrique » lui offre dans ce contexte contribuent à consommer le sevrage du terme vis-à-vis de son rattachement musical. Dès lors, il se rendra disponible pour sa mission romantique, qui l'engagera tout naturellement à revêtir un *éthos* lié à l'expression intime du sujet – puis, lorsque l'étoile romantique ternira, à prendre une connotation péjorative, du côté de l'enflure. Et lorsque, prenant acte du fait que la poésie lyrique « ne raconte rien », la théorie littéraire aura besoin d'un terme pour faire pièce à un vocabulaire narratologique inapproprié à cet objet, c'est encore « lyrique » qui s'offrira pour ce service, associé au « sujet » ou au « je » – mais détaché plus radicalement que jamais de toute réminiscence musicale.

Quand la musique ne voit plus que la « lyre »

Pourtant, comme l'indiquait la définition en deux temps du *Robert*, le terme « lyrique » vit aussi sa vie du côté de la musique. Et c'est vers le milieu du XVIIIe siècle également qu'il a commencé à être employé dans un sens qui délaisse la poésie. Il est ainsi de plus en plus utilisé pour spécifier le caractère musical d'un substantif qui ne porte pas ce caractère en lui : on parle de « théâtre lyrique », et le genre musical qui était majoritairement étiqueté jusqu'alors comme « tragédie en musique » devient de plus en plus souvent « tragédie lyrique » (Voir Théâtre*). On a beaucoup employé cette dernière étiquette, *a posteriori*, pour désigner les opéras de Lully ou de Rameau, mais elle ne figure que très exceptionnellement sur les partitions imprimées de l'époque et ce n'est qu'à partir des années 1770 que son emploi s'étend, à un moment où se multiplient aussi les « comédies lyriques » et où apparaît le « drame lyrique » (en 1774). Ces divers sous-genres ont tous leur motivation ponctuelle et s'inscrivent dans l'histoire des formes de l'opéra, mais il est clair que l'adjectif « lyrique », ajouté à une étiquette de genre théâtral, illustre un geste simple de déplacement sur la scène musicale d'enjeux génériques attachés à la scène du théâtre parlé. Les nouveaux sous-genres occasionnés par cet ajout ont élargi l'éventail des nuances permettant de distinguer des catégories au sein du genre « opéra », et ils ont continué à être utilisés au fil du temps (Massenet qualifie *Werther* (1892) de drame lyrique et *Thaïs* (1894) de comédie lyrique ; on retrouve la tragédie lyrique aussi tard qu'en 1959 pour *La Voix humaine* de Poulenc…). Pourtant, dans les divers syntagmes envisagés (auxquels on peut ajouter, plus rares, « conte lyrique » ou « pièce lyrique »), l'adjectif « lyrique » ne fait guère que spécifier le complément musical ajouté à un terme théâtral ou littéraire. Il y a, certes, de fines nuances de connotation, comme celle qui porte à associer « drame lyrique » à une tradition française, tandis que « drame musical », à partir du milieu du XIXe siècle, renvoie inévitablement au modèle wagnérien. Mais dans tous ces cas, « lyrique » n'est pas attaché à un *éthos* particulier ou à des caractéristiques spécifiques de forme ou de contenu – hormis la seule présence de la musique. Il en va de même

pour l'usage courant du terme, depuis le début du XIXe siècle, accolé à « théâtre », à « scène » ou à « saison ». Dans tous ces cas, « lyrique » est un synonyme exact d'un terme parfois employé, mais que les dictionnaires rechignent à enregistrer : « opératique ».

C'est en ce sens que l'on peut parler d'une réduction ou d'un figement à propos de l'usage de l'adjectif « lyrique » dans la langue musicale.

Quand le « lyrisme » poétique resurgit dans le lexique musical

On trouve toutefois dans le vocabulaire musical quelques emplois plus spécifiques qui attestent que la frontière entre un sens musical et un sens poétique du terme n'est pas imperméable. C'est le cas du vocabulaire spécifique au chant, où « lyrique » est employé pour désigner des types de voix. On parle ainsi de « soprano lyrique » ou de « ténor lyrique » pour établir une typologie fine des emplois vocaux – qui s'affine encore de termes italiens employés dans leur lange d'origine, tel le « *lirico spinto* ». L'intérêt de ces typologies, par rapport à la notion de « lyrisme », tient au fait qu'elles conjuguent des éléments hétérogènes : le terme renvoie à une tessiture (le soprano lyrique mobilise moins la tessiture grave que le soprano dramatique, mais monte moins haut que le soprano léger) ; il désigne en outre des types de voix (grain, puissance) ainsi que des types d'emplois, relevant davantage de l'*éthos** des rôles que de la stricte vocalité. À ce titre, il est manifeste que le développement des termes « lyrique » et « lyrisme » du côté de la poésie a notablement influencé les connotations dont se revêtent ces termes de technique vocale, en tirant sensiblement le « lyrique » du côté de l'expression des sentiments amoureux.

Il en va de même pour quelques emplois ponctuels de l'adjectif « lyrique » dans des titres de compositions musicales : si Zemlinsky intitule une de ses œuvres *Lyrische Symphonie* (1924), c'est sans doute moins parce que cette œuvre emploie deux solistes, chantant des poèmes de Tagore, que pour marquer un attachement à un certain *éthos* romantique. Et lorsque Berg, deux ans plus tard, intitule *Lyrische Suite* une pièce pour quatuor à cordes, c'est un peu par clin d'œil à Zemlisky, dont il cite un thème de la *Lyrische Symphonie* – un peu aussi en raison du caractère d'« opéra latent » qu'Adorno signalait dans cette pièce, où il semble que le texte soit dérobé (Berg avait d'ailleurs recopié sur sa partition de travail un poème de Baudelaire…) – mais peut-être surtout à cause du « programme secret » de la pièce, qui en fait un intime chant d'amour. À nouveau, c'est plus l'*éthos* que la forme qui est ici déterminant pour motiver l'emploi de l'adjectif « lyrique ».

► Albrecht F., *Ut musica poesis. Modèle musical et enjeux poétiques de Baudelaire à Mallarmé (1857-1897)*, Paris, Champion, 2012. Tibi L., *La Lyre désenchantée : l'instrument de musique et la voix humaine dans la littérature française du XIXe siècle*, Paris, Champion, 2003. Rodriguez A., Wyss A. (dir.), *Le Chant et l'écrit lyrique*, Bern, Peter Lang, 2009.

→ Chant, chanson ; Lurikos ; Lyre, luth, harpe ; Mélos, mélique ; Dramatique, théâtre

Christophe Imperiali

Aspect (temporel)

Parce que le poète lyrique écrit au défaut du temps (voir Temps*), on voudrait que le temps du poème soit le passé : on prend alors un problème aspectuel pour une question temporelle. Rappelons la distinction pour le besoin de la démonstration.

Si le temps grammatical *(tempo de dicto)* inscrit le procès dans l'une des trois époques du temps vécu *(tempo de re)* par rapport au moment de l'énonciation,

l'aspect, lui, concerne le procès en lui-même, ou, en d'autres termes, le temps que prend un verbe pour réaliser sa tension – pour accomplir le passage [écrivant] d'un *terminus a quo* [écrire] à un *terminus ad quem* [écrit]. Ou bien le *terminus* n'est pas atteint, et on parle d'inaccompli, ou bien il l'est et on parle d'accompli. Si je dis que je marche, la tension du verbe n'est pas arrivée à son terme, si je dis que j'ai marché, elle l'est, si je dis « je marchais », elle ne l'est pas, preuve que temps et aspect sont disjoints puisque l'imparfait est bien un temps du passé.

Mais il y a plus : l'aspect prend aussi en compte la manière dont sont perçues les tensions successives du verbe : « ou bien la tension est perçue comme un tout indivis » : on parle « d'aspect global » ; « ou bien elle est perçue comme un processus de conversion de l'inaccompli en accompli : on parle alors d'aspect sécant » : *écrire* et *écrit* qui renvoient respectivement au point initial et final de la tension sont de perception globale, *écrivant* est, lui, de perception sécante ; il nous plonge dans le cœur du procès comme le fait la forme progressive en anglais. La distinction de l'imparfait et du passé simple ne relève certes pas de la temporalité (ils sont tous les deux, au même titre, des temps du passé), mais de l'aspect : le passé simple est global, l'imparfait sécant.

À cette double détermination s'ajoute l'aspect sémantique des verbes : les verbes ont chacun un mode d'accès au *terminus ad quem* de leur tension – les verbes *imperfectifs* n'ont pas besoin, pour que l'événement soit engendré, que ce *terminus* soit atteint (qu'ils soient statiques comme *exister, savoir, aimer*, ou dynamiques comme *marcher* : si je commence à marcher et que je m'arrête, j'ai déjà marché) ; les verbes *perfectifs* qui ont besoin d'atteindre leur *terminus* pour réaliser le procès (*sortir, arriver, atteindre le sommet* : si je commence à atteindre le sommet et que je suis interrompu, je n'ai pas atteint le sommet). Or si l'on veut saisir le sentiment du temps à l'œuvre dans le poème, on gagne à l'appréhender en termes aspectuels.

On partira d'un sonnet célèbre de Ronsard (Sonnet VI des pièces retranchées en 1578, dans Ronsard, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, 1993, 270), sans prétendre apporter un éclairage particulier sur les formes lyriques de la Renaissance*, mais persuadé que ces vers de la *Continuation des Amours* permettent de saisir *en beauté* la dimension aspectuelle du temps lyrique.

Le sonnet dont nous prélevons ces deux vers justement fameux est une pièce présente dans l'édition de 1572 du *Second livre des Amours* qui a été retranchée par Ronsard en 1578 au moment où apparaît le sonnet XLII pour Hélène – « quand vous serez bien vieille. » Il s'agit d'une variation légère et élégiaque du motif « *carpe florem* » – « cueille la fleur de la vie » (*Cf.* l'ode XVII – « Mignonne allons voir si la rose », *ibidem*, 667). Le premier quatrain évoque le bouquet fané envoyé par le poète dans l'urgence (« qui ne les eust à ce vespre cueillies, / cheutes à terre elles fussent ») ; le second en fait un exemple « certain » (« que vos beautés, bien qu'elles soient fleuries, / en peu de temps cherront toutes fletries, / et comme fleurs, périront tout soudain »). Le dernier tercet transforme pragmatiquement cet exemple en un impératif bien connu des lecteurs de Ronsard : « pour ce aimez moy, ce pendant qu'estes belle ».

Mais le premier tercet contient une épanorthose remarquable qui offre une *meditatio temporis* accrochée à un fait de langue :

> Le tems s'en va, le tems s'en va, ma Dame,
> Las ! le temps non, mais nous nous en allons,
> Et tost serons étendus sous la lame

Les commentateurs auront beau évoquer des sources prestigieuses, ni l'épigramme de l'anthologie grecque, ni sa reprise par Marulle, ni l'ode d'Horace, ni le vers de Virgile qui ont pu inspirer ces vers n'atteignent la distinction opérée dans la langue de Ronsard. Celui-ci peut bien avoir imité la répétition lyrique : et le « *fugit/fugit* » de Virgile devient « le temps s'en va, le temps s'en va ». L'essentiel n'est pas là. L'essentiel est bien la correction (qualifiée de « malicieuse » par Henri Weber) : « le temps s'en va / le temps non, mais nous nous en allons ». Comment la comprendre ? La périphrase prosaïque ne dira rien, car on n'aura rien appris de ces vers quand on aura traduit : ce n'est pas le temps qui passe, c'est nous qui passons. Ronsard va puiser dans les ressources aspectuelles de la langue pour atteindre une possibilité expressive du verbe par deux fois pronominal « s'en aller ». On veut croire que cet aître de la langue abrite une leçon sur la temporalité lyrique. Quelle est la valeur des deux pronoms dans la construction pronominale lexicalisée « s'en aller » ?

Soit « je m'en vais ». Le pronom personnel* réfléchi élidé « m' » est bien, comme le disent les linguistes, coréférentiel, c'est-à-dire qu'il renvoie au sujet du verbe (ici, « je »). C'est bien « moi » qui pars quand « je m'en vais ». On supposera sans mal que ce pronom réfléchi est réflexif – même s'il n'a pas tout à fait une valeur d'objet comme dans « je me lave » ou « me » est le complément d'objet du verbe « laver ». S'en aller, c'est déplacer le sujet du verbe d'un point de l'espace à un autre. Le pronom adverbial « en » désigne le point de départ de ce déplacement. *Je m'en vais* signifie bien : je quitte l'endroit d'où je parle au point que « en » a la valeur d'un déictique (je m'en vais signifie : je pars « d'ici »). Armé, de ces quelques repères grammaticaux, nous pouvons revenir aux vers de Ronsard, à ces deux vers qui pivotent autour du syntagme verbal « s'en aller » et en exploitent la puissance poétique pour dire l'énigme du temps.

Dans la première proposition, le poète évoque le motif du *tempus fugit* – « le temps s'en va ». Pourtant, affirmer que le « temps s'en va » ne revient pas à dire qu'il fuit, ni qu'il s'écoule comme le sable du sablier qui le contiendrait ou comme le fleuve dans le lit qu'il serait ; cela signifie qu'il s'expulse lui-même de lui-même, qu'il se chasse. Le temps s'enlève à lui-même (*s*'en va) ; il part de lui-même pour s'échapper d'un point de départ (s'*en* va). Si le « temps s'en va », c'est qu'il ne cesse de se différencier de lui-même sans qu'on puisse lui assigner d'autre origine que lui-même – l'hypothèse d'un premier moteur, origine du temps, n'est pas évoquée. En d'autres termes : le temps n'est jamais présent à lui-même – ce que Chrysippe, reprenant sa théorie de la division, énonçait ainsi : « aucun temps n'est complètement présent. En effet, puisque les choses continues sont sécables à l'infini, selon cette division, tout temps est également sécable à l'infini. Par suite, aucun temps n'est présent en toute rigueur de termes. » (Chrysippe, dans Stobée, SVF, II, 509, Long et Sedley, *Les philosophes hellénistiques, II, Les Stoïciens*, GF-Flammarion, 2001, 314.) Le sonnet XXXV du *Premier livre des Amours* contient ce vers superbe : « avec le temps le temps même se change » (*op. cit.*, 42).

Mais la deuxième proposition vient corriger cette image du temps. Non, « le temps ne s'en va pas » : ou plutôt, s'il s'écoule, c'est toujours lui qui s'écoule, il est toujours identique à lui-même et c'est nous qui « nous nous en allons » – on rejoindrait alors la seconde thèse de Chrysippe, plus proche cette fois de Platon : « seul le présent existe ». Si le temps existe, c'est parce qu'il est l'identité à soi de ses différenciations. Il est difficile

de comprendre en quel sens « le temps ne s'en va pas ». Ronsard épouserait-il la thèse du *Timée* selon laquelle le « *est* » s'applique à la « substance éternelle » tandis que les expressions « était, sera » seraient réservées « à ce qui naît et progresse dans le temps » (*Timée* 38 a) ? Est-il un partisan de l'éternité du temps ? De son identité à lui-même ? Ou faut-il plutôt comprendre qu'il est proche des Stoïciens pour lesquels on peut interpréter le « est » éternel du *Timée* dans un sens temporel, le concevoir comme un « présent » de sorte qu'on pourrait dire avec Apollodore que « le temps dans son ensemble est présent » ? Ce n'est certes pas l'enjeu de ce poème car l'épanorthose semble moins porter sur l'identité ou l'altérité du temps à soi-même que sur le temps vécu – « las, le temps non, mais nous nous en allons ». « Nous nous en allons » ? La plainte de Ronsard et l'interjection élégiaque changent de sens : chez Horace elle portait sur la fuite du temps (« *Eheu, fugaces, labuntur anni* ») : ici, elle ne concerne pas la fuite du temps, comme niée aussitôt que posée, mais les hommes eux-mêmes. Comment comprendre ce vers ? On n'aura garde de se précipiter vers la glose qui ferait de « s'en aller » une périphrase de « mourir » – sens attesté chez Ronsard lui-même dans le dernier vers d'un sonnet posthume « Je n'ai plus que les os » : « je m'en vais le premier vous préparer la place » (*op. cit.*, II, 1102). Certes, le dernier vers du tercet évoque cette lame sous laquelle nous serons tôt étendus – ce lieu « où tout se désassemble. » Mais le « *nous nous* en allons » indique moins notre mort qu'il n'évoque notre mortalité, notre être au temps saisi dans l'aspect imperfectif du présent.

Être temporel, c'est « s'en aller », entendons, s'expulser soi-même de soi-même, être cette origine qui ne cesse de se nier elle-même – car d'où partons-nous quand nous nous en allons dans le temps sinon de nous-mêmes qui ne sommes plus nous-mêmes, ou qui le sommes moins, entraînés dans l'échappée du temps qui nous constitue, ou plutôt, nous destitue, nous arrache et nous enlève à nous-mêmes ? Il ne suffit pas de considérer le temps comme cette puissance de négation par laquelle un instant ne cesse de nier l'autre en le chassant : c'est nous-mêmes qui nous temporalisons. Michel Deguy propose une glose superbe de cette structure pronominale de la temporalité intime : « nous nous faisons à tous un défaut si cruel » (*À l'infinitif*, 1996, 40 ; *L'énergie du désespoir*, 102.)

Il ne suffit certes pas de citer ces deux vers de Ronsard pour établir que notre temporalité est lyrique. Il faut désormais établir en quoi cette structure de la temporalité n'est pas seulement exprimée *dans* mais *par* le poème comme forme et comme diction. Ce n'est qu'à cette condition qu'on pourra établir que la temporalité du poème lyrique est toujours marquée au coin de cette mortalité – de « la déception », « du faire défaut », du « regret ». Cette marque est aspectuelle. Cette condition ne peut être elle-même respectée que si l'on propose une description aspectuelle des époques du poème selon le présent de la circonstance ; le passé de la fidélité et le futur de l'espérance et de l'utopie.

► Bonomi A., Zucchi A., *Tempo e linguaggio, introduzione alla semantica del tempo e dell'aspetto verbale*, Milano, Mondadori, 2001. Cohen, D., *L'Aspect verbal*, Paris, P.U.F., 1989. Guillaume G., *Langage et science de langage*, Paris, Nizet, 1964. Martin R., *Temps et Aspects*, Paris, Klincksieck, 1971. Martin R., David J. (dir.), *La notion d'aspect*, actes du colloque, Paris, Klincksieck, 1980. Rodriguez A., Le *Pacte lyrique*, Liège, Mardaga, 2003, p. 170-180.

→ Circonstance ; Effet de présence ; Temps

Martin Rueff

Avant-gardes

Le terme *avantgarde* apparaît, en un seul mot, dans la langue française au XIIe siècle, pour désigner la partie d'une armée ou d'une flotte située en avant du gros des troupes. Par extension métaphorique, l'avant-garde désigne « ce qui est à la pointe de ». C'est ainsi que le mot a pu désigner un vieux bâtiment placé à l'entrée d'un port, pour la surveillance. Quand le terme *avant-garde* est appliqué à l'art, dans les années 1820, c'est pour désigner une forme de radicalisme, soit politique soit culturel, et d'abord politique (quand Baudelaire condamne les « littérateurs d'avant-garde », c'est aux « poètes de combat », aux écrivains engagés qu'il s'en prend) avant que la désignation ne se restreigne au culturel et à l'esthétique. Dans la critique littéraire et artistique aujourd'hui, le terme d'avant-gardes, dans une acception restreinte, renvoie aux mouvements littéraires et artistiques auto-proclamés du premier tiers du XXe siècle en Occident : futurismes italien et russe, imagisme et vorticisme londoniens, dadaïsme et ses différents pôles (Zurich, Bâle, Paris, New York…), surréalisme. On parle alors d'« avant-gardes historiques ». Mais il s'agit d'une désignation *a posteriori*, car aucun de ces mouvements n'a pensé sa fondation en termes d'avant-garde : ce sont les termes et les notions de « rupture », de « nouveau » et de « moderne » que ces différents groupes mettent en avant dans leurs déclarations et manifestes. Dans une acception élargie, celles que la critique identifie comme les « néo-avant-gardes » des années 1950-1970 (du Nouveau Roman à *TXT*) ont en commun avec les historiques la dynamique de groupe et la volonté de rupture avec les conventions artistiques, même si le projet de dépassement de l'art comme institution sociale, unifiant l'art et la vie, n'est plus d'actualité (voir Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*). Plus largement encore, sont dits d'avant-garde des auteurs et autrices qui ne se rattachent pas spécifiquement à un groupe ou un mouvement, mais dont l'écriture est considérée comme expérimentale, novatrice.

À première vue, quelle que soit l'extension que l'on donne au terme, le rapport des « avant-gardes » au *lyrique* est simple et se résume au rejet de la tradition lyrique. Le fait que de Marinetti à Emmanuel Hocquard en passant par Christian Prigent et *TXT* ou par Francis Ponge, eux-mêmes identifiés comme d'avant-garde, la notion a été associée, en matière de poésie, à la construction d'une tradition anti-lyrique s'explique par l'association entre avant-garde et nouveauté, rupture avec les conventions – à commencer par une rupture avec les *topoï* du lyrisme romantique et une rupture avec la conception romantique du poète lyrique. Le romantisme ayant fondé un régime spécifique de la parole lyrique, les avant-gardes du premier XXe siècle lui déclarent une guerre que les suivantes prolongent. Plus précisément : elles déclarent la guerre à une *doxa* du lyrisme romantique défini tant du point de vue du contenu (expression voire effusion des sentiments du sujet poétique) que du point de vue de l'énonciation (personnelle) et de ses modalités (association entre voix lyrique et chant mélodieux, qui est donc chant de l'âme extériorisant l'intime). Et l'une des caractéristiques qu'elles ont en commun est la revendication d'un primat du langage comme matériau de l'écriture ou de la production poétique.

Intituler une proclamation futuriste « Tuons le clair de lune ! » comme le fait le fondateur de l'avant-garde futuriste italienne Marinetti (1909), c'est s'en prendre aux images et *topoï* du lyrisme romantique. Dans le « Manifeste technique de la littérature futuriste » (1910), c'est le sujet poétique qu'il condamne, affirmant qu'il

faut « détruire le "je" dans la littérature » (Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes, Documents, Proclamations*, p. 135). Et quand les vorticistes, avec Wyndham Lewis, critiquent, à longueur de pages, dans *Blast*, le « sentimentalisme » des futuristes italiens, c'est parce qu'ils les accusent de ne pas rompre avec la mièvrerie du lyrisme romantique (ils les taxent de « "modernes" romantiques » [« romantic "moderns" »], *Blast* 1, 1914, 41). La même logique est à l'œuvre dans le virulent procès que Francis Ponge fait au lyrisme romantique. Dans *Pour un Malherbe*, il dénonce ce qu'il appelle « la vulgarité lyrique », expression qui renvoie au lieu commun du lyrisme comme expression des sentiments et épanchement de soi : il condamne Vigny, Lamartine et Hugo parce qu'ils se « plaign[ent] risiblement » (« L'Avant-printemps », *Œuvres complètes*, tome 2, 972) et s'insurge contre « les crétins et les pitres qui se figurent, d'ailleurs fort sérieusement, que les mouvements de leur cœur nous intéressent » (*Pour un Malherbe*, 34). Dans les années 1980, des poètes et critiques comme Jean-Marie Gleize, Christian Prigent ou Emmanuel Hocquard, ont contribué à penser et théoriser un « littéralisme » poétique en réponse aux pratiques et aux déclarations de « renouveau lyrique », caractérisées par la revendication positive du lyrisme comme alternative à l'expérimentation, au formalisme et à l'abstraction qui auraient conduit à une impasse la période antérieure. S'est ainsi mis en place un jeu d'opposition entre lyrisme, poésie, réenchantement d'un côté et littéralisme antilyrique, antipoésie et dé-chant de l'autre (voir les analyses de Gleize dans *Le Sujet lyrique en question*, 1996). Regroupant des pratiques poétiques aussi diverses que le textualisme d'un Christian Prigent, la poésie sonore d'un Bernard Heidsieck ou l'écriture « blanche » d'une Anne-Marie Albiach ou d'un Emmanuel Hocquard, le « littéralisme », sans être un mouvement ou même un groupe identifiable comme tel, rassemble des figures considérées comme d'avant-garde qui partagent une hostilité déclarée au lyrisme romantique et à son renouveau et condamnent, à l'instar d'Hocquard, « ceux qui continuent à célébrer "le plus haut chant de l'homme" et la musique de l'âme de la poésie éternelle » (*Tout le monde se ressemble*, 1995, 17).

Une opposition tranchée entre « renouveau lyrique » et « littéralisme antilyrique » serait caricaturale et réductrice si on s'en tenait là, et c'est loin d'être ce que fait Gleize. Mais elle a le mérite de mettre en relief une tension réelle dans le rapport des avant-gardes au lyrisme et au lyrique. Car, de fait, toutes ces avant-gardes qui ont proclamé haut et fort leur refus d'une sentimentalité lyrique associée à des *topoï* hérités du romantisme n'ont pas pour autant renoncé à employer le terme, à le revendiquer, et à recourir, même si c'est sur le mode de l'ironie ou du détournement, à des formes poétiques traditionnellement associées au lyrisme romantique (Ponge écrit une « Ode inachevée à la boue » et Hocquard publie un recueil d'*Élégies*). Dès son « Manifeste technique de la littérature futuriste » (1912), Marinetti en appelle à remplacer la sensibilité par l'« obsession lyrique de la matière » : s'il fustige les lieux communs du lyrisme romantique, il n'en revendique pas moins un lyrisme d'une matière qui est d'abord, sous sa plume, mécanique et machinale. Matière de la plaque d'acier, du moteur ou de l'aéroplane mais aussi et en même temps matière linguistique et, en ce sens, les « mots en liberté » futuristes, qui doivent libérer les mots de la syntaxe traditionnelle, sont, selon lui, l'instrument et l'expression du lyrisme, car ils permettent de pénétrer dans la matière verbale.

Pas plus que Marinetti, Ponge ne renonce au terme et à la catégorie du lyrisme. Comme le futuriste italien, il

l'associe à la matière, mais d'une tout autre façon qui repose d'abord sur le détournement ironique de la catégorie. C'est ainsi que dans « La pompe lyrique », l'adjectif est appliqué aux « voitures de l'assainissement public » ; dans « La lessiveuse », le « lyrisme [se] dégage » des « tissus immondes » qui tournent dans la machine. Au-delà de la déconstruction des *topoï* romantiques, il s'agit chez Ponge de promouvoir un lyrisme de la matière – matière des choses et matière textuelle –, qui est un lyrisme de l'impersonnel et de l'immanence. Jean-Marie Gleize évoque un « lyrisme objectif » dans une tension assumée entre pôle objectif et pôle subjectif (*ibid.*, 267). De même, Olivier Cadiot et Pierre Alferi sont très loin de Marinetti, de ses automobiles et de son « obsession lyrique de la matière » mécanique quand, en 1995, ils intitulent le premier numéro de leur *Revue de littérature générale*, qui a valeur de manifeste : « La mécanique lyrique ». Le titre suggère que le lyrisme relève d'une « mécanique » dont on peut démonter les rouages et, même s'ils sont moins catégoriques dans le numéro 2 de la revue sur la pertinence d'appeler « lyrique » l'énergie de la mécanique du langage, ils renversent la logique du lyrisme hérité du romantisme, structuré autour des notions de subjectivité et d'émotion, dans une approche plus objectiviste et constructiviste.

De la *Zaum* des futuristes russes, qui repose sur « le principe du son » (Khlebnikov) et des poèmes phonétiques ou optophonétiques des dadaïstes (poèmes intitulés *Karawane* de Hugo Ball, *Kperioum* ou *fmsbwtö* de Raoul Hausmann, *Ursonate* de Kurt Schwitters, en particulier) jusqu'à la poésie sonore des générations suivantes (Henri Chopin, Bernard Heidsieck ou Jean-Pierre Bobillot, entre autres) et sans amalgamer ces pratiques qui sont très différentes dans leurs enjeux et leurs finalités, on peut néanmoins identifier un fil commun qui est celui de la mise en œuvre ou de la revendication d'un lyrisme phonétique. De la poésie phonétique à la poésie sonore, des mouvements d'avant-garde futuristes russes et dadaïstes aux pratiques d'avant-garde de Heidsieck et Bobillot, la dimension lyrique tient à la musicalité (qui n'est ni harmonieuse ni chant intime, mais musicalité néanmoins) d'une poésie qui met l'accent sur la matérialité sonore des mots qu'elle dissocie d'une visée de production d'un sens logique et rationnel. C'est, de fait, comme une vaste partition musicale que Schwitters envisage sa « sonate primordiale » exclusivement composés de consonnes et de voyelles. Le poème est bien chant (le seul instrument de cette pièce musicale est la voix), mais c'est la matérialité des sons et non l'intimité du sujet poétique qui est extériorisée. Analysant la démarche de Bernard Heidsieck, et plus largement les pratiques de poésie sonore qui se sont développées à partir des années 1950, Jean-Pierre Bobillot, lui-même praticien de poésie sonore, considère que cette dernière inaugure une « lyrique polyphonique » (voir ses analyses dans le volume collectif *Poésies sonores*, 177-202).

Les avant-gardes interrogent donc la notion de lyrisme bien plus qu'elles ne la rendent caduque. En cela, leur refus du lyrisme fait partie de l'histoire de la poésie lyrique. Elles reconfigurent un lyrisme, libéré des notions de sujet et de subjectivité, structuré en termes plus cognitifs que subjectifs.

► Gleize J.-M., *A Noir : poésie et littéralité*, Paris, Seuil, 1992. Rabaté D., de Sermet J., Vadé, Y. (dir.), *Le Sujet lyrique en question*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996. Rodriguez A., *Modernité et Paradoxe lyrique. Max Jacob et Francis Ponge*, Paris, Jean-Michel Place, 2006.

→ Livre ; Livre d'artiste ; Mise en page ; XXe siècle

Anne Tomiche

B

Belgique

Poser la question du lyrisme ou des formes lyriques belges, c'est-à-dire du lyrisme belge tel qu'il fonctionne sur le territoire belge, soulève d'emblée une double difficulté. La première est celle de son *unité*, la Belgique étant un pays plurilingue dont les deux langues principales, le français au sud (la Wallonie, mais aussi la capitale Bruxelles, majoritairement francophone) et le néerlandais au nord (la Flandre), se réclament de traditions culturelles et littéraires de plus en plus divergentes. Depuis 1970, la nouvelle structure fédérale du pays a officiellement mis un terme au rêve, peut-être utopique, de doter le royaume d'une culture « nationale unique et unifiée ». L'époque n'est plus où les grands poètes belges étaient des Flamands issus de la bourgeoisie francophone, soucieux de particularités locales mais souvent nourris de modèles français (pensons à Verhaeren, Maeterlinck ou Elskamp). Aujourd'hui, la rupture entre les deux communautés semble achevée, mais il n'est pas impensable que le recours de plus en plus en net à l'anglais comme nouvelle *koinè* aboutisse un jour à de nouveaux rapprochements.

La seconde difficulté, déjà signalée par la question des modèles, est celle de l'*indépendance* à la fois relative et surtout variable des deux grandes littératures belges, tantôt à la recherche d'une plus grande indépendance par rapport à des pratiques et des écritures venues d'ailleurs (Paris pour la Belgique francophone, Amsterdam pour la culture flamande), tantôt attirées – et partant dominées – par elles, au point de devenir presque invisibles (on se rappelle que, pendant de longues années, l'enseignement francophone ignorait tout auteur belge n'ayant pas fait ses preuves à Paris). Difficile à imposer dans le domaine des genres hégémoniques comme le roman ou l'essai, qui ont besoin d'un grand marché domestique et d'une grande force de frappe économique, cette autonomie est plus facile à atteindre dans les genres un peu délaissés par les vrais centres d'édition comme la bande dessinée ou la poésie, l'une et l'autre très vivantes en Belgique.

L'hypothèse d'une approche lyrique proprement belge mérite d'être posée, dans les limites des deux obstacles mentionnés ci-dessus, voire grâce à elles, justement. Ce qui vaut pour le Sud ne s'applique pas nécessairement au Nord, et ce qui s'observe en Belgique en général ne peut se généraliser à tous les écrivains belges en particulier, dont beaucoup ne songent qu'à une chose : partir et couper les ponts avec leur pays d'origine. À condition de ne pas reculer devant le pluriel, s'interroger sur les formes du lyrisme en Belgique n'est donc pas absurde.

Sans doute le plus frappant du lyrisme belge est la coexistence – le terme désigne une manière d'intrication et de dialogue, non un rapport de pure juxtaposition et de mise à distance – de deux relations antagonistes aux faits de langue et au

fait littéraire : l'*hypercorrection* d'une part, l'*irrégularité* d'autre part.

La première de ces options est un des éléments fondamentaux du système éducatif belge, où s'enseigne traditionnellement et le respect de la norme et, davantage encore, la chasse impitoyable à tout ce qui est considéré comme fautif ou imparfait, à commencer par les dialectes et les sociolectes, puis, de manière plus générale encore, par ce qu'on appelle les « belgicismes », réels ou supposés. Position linguistique qui certes témoigne d'un complexe d'infériorité par rapport au grand frère du sud (Paris) ou du nord (Amsterdam), mais qui hante aussi la notion de « belgitude », cette impression de vivre dans un pays qui, au fond, n'existe pas, tout en expliquant la persistance, et à certains moments même la domination absolue, d'une poésie de type traditionaliste. En Belgique, le mètre et la rime ont bénéficié d'un intérêt et d'une appréciation sans doute plus durables qu'ailleurs, où les formes conventionnelles se maintiennent avant tout dans des contextes moins réputés comme la poésie du dimanche ou les exercices scolaires. Les décasyllabes rimés d'un poète par ailleurs très contemporain comme William Cliff, dont la thématique et la vision du monde n'ont rien de suranné, en offrent un exemple significatif, que complète le succès aussi large que durable d'un Jean-Claude Pirotte, lui très marqué par la prosodie verlainienne (inutile de souligner que tant Cliff que Pirotte sont des poètes voyageurs, pour ne pas dire globe-trotters, dont les rapports avec la Belgique sont complexes). Il n'en va pas autrement du côté néerlandophone, où les deux grands poètes « classiques », le très traditionaliste Guide Gezelle (1830-1899) et l'expressionniste Paul Van Ostaijen (1896-1928), continuent jusqu'à aujourd'hui à servir de repère à toute forme d'innovation lyrique, dans des proportions certes différentes mais jamais vraiment antagonistes. De même, la plus récente des grandes anthologies-manifestes de la poésie flamande, *Hotel New Flandres* (2008), dirigée par le poète postmoderne Dirk Van Bastelaere et les critiques Erwin Jans et Patrick Peeters, souligne l'importance culturelle et historique des poètes traditionnels, dont la présence et l'impact ne perdent rien de leur force dans le contexte flamand au moment des grands bouleversements de l'histoire lyrique.

On a sans doute noté le joyeux mélange linguistique dans le titre de cette anthologie, publication en langue néerlandaise et qui emprunte son titre au nom d'un hôtel d'une petite ville de province flamande. L'établissement s'appelait d'abord, en français, « Hôtel des Flandres », avant de s'adapter aux temps modernes et de se muer en « Hotel New Flandres » (l'allusion littéraire à *Hotel New Hampshire* est sans doute largement involontaire). C'est là un des nombreux indices de l'autre grand versant de la poésie belge, qui se pense volontiers du côté des « irréguliers du langage » (1990), pour citer une célèbre anthologie-exposition sur la littérature belge de langue française, « textes et images choisis par Marc Quaghebeur, Jean-Pierre Verheggen et Véronique Jago ». La rhétorique sauvage, la grande farce, le goût du néologisme mais aussi du régionalisme et des archaïsmes, les fautes de syntaxe, l'insolite, le mélange des genres et des systèmes sémiotiques (le poète crée aussi des images, il monte sur scène, il danse, il se met à faire de la musique, même quand il ne sait pas jouer d'un instrument, il s'agite bruyamment, et pour finir il boit beaucoup), l'enflure, le non-écrit, le non-langage, la bave et la salive, enfin les engueulades comme genre à part entière (une des pièces maîtresses de cet aperçu du lyrisme belge est un fragment des jurons dessinés du

capitaine Haddock, mimique et postillons compris), tout cela est donné comme caractéristique du « belge », mais sans jamais qu'on oublie que l'autre versant de cette littérature se lit dans *Le Bon Usage* de Maurice Grevisse, au prestige également inentamé. Une lecture attentive de cette grammaire infiniment rééditée révèle d'ailleurs bien des surprises, le souci de la manière « correcte » de dire n'allant jamais au détriment des manières moins académiques, l'auteur, simple instituteur de village, ne manquant jamais d'illustrer la règle par les « fautes » commises par ce qu'il appelle rituellement « les bons écrivains » ; de Paris s'entend.

Si l'inféodation de la poésie belge aux modèles étrangers est indéniable, elle n'a jamais empêché le pays de produire des voix tout à fait originales. Maeterlinck, monté à Paris puis descendu sur la côte, est éminemment belge. Michaux, qui s'est empressé de renoncer à sa nationalité belge, ne l'est pas moins et, pour une oreille hollandaise, il n'existe pas d'écrivain plus flamand qu'Hugo Claus, même installé à Amsterdam. La dépendance des styles et mouvements venus d'ailleurs reste cependant un phénomène très difficile à analyser. Dans bien des cas, les poètes belges s'approprient les techniques et les leçons étrangères d'une manière originale, que ne permet pas toujours d'apprécier à sa juste valeur la reprise des étiquettes.

Un bon exemple en est le concept de surréalisme, très tôt admis et pratiqué en Belgique francophone, où il finit par devenir un quasi-synonyme de la culture nationale belge (ce qui est une manière de dégoupiller l'explosif : plus on est tous surréalistes, plus il est facile de rire du rejet surréaliste de la société telle qu'elle est), et apparemment moins populaire au Nord, où semble jouer un tropisme germanique favorable à l'expressionisme, lui peu répandu au sud de la frontière linguistique. Ces labels ne vont toutefois pas sans danger. À regarder le surréalisme belge à travers le prisme parisien – chose presque inévitable vu le prestige international d'André Breton ou Louis Aragon –, on risque fortement de passer à côté de la spécificité du surréalisme en Belgique, notamment du groupe de Bruxelles autour de Paul Nougé et René Magritte. Contrairement à leurs confrères parisiens, avec qui s'entretenaient des rapports de fascination autant que de réserve, les surréalistes bruxellois avaient adopté une posture bien plus radicale de l'action poétique, conçue et mise en pratique dans un contexte mettant entre parenthèses la notion de création artistique, de valeur économique ou encore celle d'auteur individuel. Le but du groupe n'étant pas de se faire une place à l'intérieur d'un système qu'on disait abhorrer, mais de se servir de la poésie comme une forme d'action directe dont seules valaient les conséquences politiques et idéologiques, comme on le voit dans *Correspondance*, éphémère revue sous forme de tracts envoyés de manière collectivement anonyme aux « influenceurs » littéraires de l'époque (les destinataires recevaient tous les dix jours – calendrier révolutionnaire oblige – un tel tract les mettant directement en cause sans savoir qui en étaient les autres récepteurs). *Correspondance* ne visait ni la publicité ni la publication, moins encore le système littéraire tel qu'en lui-même et la place que des jeunes pourraient s'y tailler, mais le pur choc d'une inquiétante étrangeté aux effets « calculés ». En effet, les surréalistes du groupe de Bruxelles refusaient une des bases du mouvement parisien : les facilités sentimentales et les hasards de l'inconscient, et ils remplaçaient la notion d'« objet trouvé » par elle de l'« objet bouleversant », consciemment fabriqué avec l'intention de nuire et de faire mal.

Du côté flamand, la quasi-absence d'une poésie portant l'étiquette surréaliste nous expose au danger de sous-estimer la dimension proprement surréaliste – au sens belge, en l'occurrence bruxellois du terme – de certaines formes d'écriture poétique explorées en langue néerlandaise. Le grand renouveau des années 1950, dont les auteurs sont souvent rattachés au mouvement pictural Cobra, tend en effet à mettre l'accent sur le renouveau formel de la poésie (triomphe du vers libre, dialogue interartistique avec la peinture, règne sans partage de la métaphore, idéologie de la spontanéité et de l'improvisation), au détriment d'une lecture politique non moins nécessaire (un des co-fondateurs de Cobra fut le belge Christian Dotremont, autre flamand francophone, transfuge du surréalisme révolutionnaire de l'après-guerre). Comme souvent, la poésie belge se cache derrière des modèles étrangers pour en donner une interprétation à la fois légèrement et fondamentalement autre.

► Goemans C., Lecomte M., Nougé P., *Correspondance*, éd. fac-similé, préf. P. Aron), Bruxelles, Didier Devillez, 1993 [1924-1925]. Quaghebeur M., Verheggen J-P., Jago V. (dir), *Un Pays d'irréguliers (postface de Marc Quaghebeur)*, Bruxelles, Labor, 1990. Van Bastelaere D., Jans E., Peeters P. (dir.), *Hotel New Flandres. 60 jaar Vlaamse poëzie, 1945-2005*, Gent, Poëziecentrum, 2008.

→ Amérique du Nord (francophone), Québec ; Francophonie ; Suisse romande (francophone)

Jan Baetens

C

Caraïbes (francophones)

Les formes lyriques dans la poésie des Caraïbes (et, par extension, dans la poésie postcoloniale de langue française) aux XXe et XXIe siècles, peuvent s'appréhender dans toute leur dimension critique, au-delà de la tradition (Andrew Ford, 1983), à partir des relations que ses auteurs entretiennent avec l'histoire, l'esthétique et la politique.

Jean-Paul Sartre a clairement identifié la relation du lyrisme à l'histoire chez les poètes noirs de l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* de Léopold Sédar Senghor (PUF, 1988 [1948]) qui regroupe des œuvres d'auteurs africains, antillais, caribéens et malgaches. Dans *Orphée noir*, qui sert de préface à ladite anthologie, il considère à ce titre que la poésie de la négritude a des accents orphiques (voir Orphée*, Magie*), en s'appuyant sur la poésie d'Aimé Césaire. La plongée « en lui-même » par quoi ce poète noir antillais retrouve l'Afrique perdue ou confisquée ressemble à cette « descente aux Enfers » qui permet à Orphée de « réclamer Eurydice à Pluton ». Chez le « vates de la négritude le thème du retour au pays natal et celui de la redescente aux Enfers éclatants de l'âme noire » sont « indissolublement mêlés. [...] Il s'agit d'une quête, d'un dépouillement systématique et d'une ascèse qu'accompagne un effort continu d'approfondissement. » (Sartre, 1988, XVII).

> Ainsi, par un bonheur poétique exceptionnel, c'est en s'abandonnant aux transes, en se roulant par terre comme un possédé en proie à soi-même, en chantant ses colères, ses regrets ou ses détestations, en exhibant ses plaies, sa vie déchirée entre la « civilisation » et le vieux fond noir, bref en se montrant le plus lyrique, que le poète noir atteint le plus sûrement à la grande poésie collective : en ne parlant que de soi il parle pour tous les nègres ; c'est quand il semble étouffé par les serpents de notre culture qu'il se montre le plus révolutionnaire, car il entreprend alors de ruiner systématiquement l'acquis européen et cette démolition en esprit symbolise la grande prise d'armes future par quoi les noirs détruiront leurs chaînes (*Ibid.*).

La poésie de la négritude relève d'un état lyrique classique avec ses manifestations spécifiques (transes, possessions). À la différence de la poésie « blanche européenne » où « il est à peu près impossible [...] de renouer avec les traditions populaires : dix siècles de poésie savante les en séparent et d'ailleurs l'inspiration folklorique s'est tarie. » (*Ibid.*, XXIV) à moins de procéder par « l'imitation », la « poésie noire », « objective », a conservé du lyrique tous les caractères authentiques.

Cette authenticité est à la mesure de l'expérience historique concrètement vécue. Alors que là-bas, dans la poésie européenne, selon Sartre, le lyrisme est pur ornement esthétique, dans la poésie de la négritude, il est véritable manifestation d'une voix qui traduit expressément la passion qu'il a eu « l'horrible privilège » de connaître. « On pourrait, de ce point de vue, nommer la négritude une Passion :

le noir conscient de soi se représente à ses propres yeux comme l'homme qui a pris sur lui toute la douleur humaine et qui souffre pour tous, même pour le blanc. » (*Ibid.*, XXXIV)

Lorsque Sartre feint d'opposer deux formes de lyrisme, un lyrisme « nègre » et un lyrisme « blanc », sa réflexion procède en fait de l'histoire du genre et de sa fortune contemporaine. Une réflexion du même type est entreprise par Milan Kundera dans *Les testaments trahis* au sujet du roman fabriqué « en dessous du 33e parallèle » (Chamoiseau) qui conserve mieux que tout autre l'héritage de Cervantès. Comme l'a souligné Andrew Ford dans son étude consacrée à Archiloque le Colon, la poésie lyrique résulte de « l'interaction entre forces historiques et forces rhétoriques » (63). Pour les auteurs de l'Anthologie comme Senghor, familier de l'Antiquité et de l'histoire de sa poésie, Platon avait « ravalé la poésie au niveau d'instrument d'une morale de l'honnête homme, en l'idéalisant, ou en la dénaturant, sagement suivant le but éthique, pour conduire vers le Beau mais surtout le Bien. » Malgré les efforts d'Aristote pour corriger les leçons de son maître, « l'orientation éthique et instrumentale de la poésie n'aura pas changé fondamentalement » (« Dialogue sur la poésie francophone », 1990, 381). En se reportant à l'Antiquité, Senghor rapporte la poésie de la négritude à la poésie d'Homère. Pour celui-ci, « et les Grecs de son époque, le poète est visité, habité par un dieu, qui lui donne la force de l'inspiration [...] Possédé par une divinité, la muse, le poète-récepteur modulait le chant que lui chantait celle-ci, mais non sans y apporter sa marque, c'est-à-dire sa forme propre [...] c'est ici que l'on rejoint l'Afrique noire et c'est d'autant plus révélateur que les Grecs reconnaissaient le caractère métis de leur civilisation, qui, disaient-ils, avait reçu les apports complémentaires [...] de l'Égypte, qui, au dire de ses habitants, avait été à son tour, civilisée par les "Éthiopiens", c'est-à-dire par les Noirs » (art. cité, 379).

Le rapprochement que Senghor opère entre les Grecs et les Noirs d'Afrique jette une autre lumière sur la relation que Sartre établit entre l'unité d'expression poétique et l'histoire unique de l'esclavage :

> D'un bout à l'autre de la terre, les noirs, séparés par les langues, la politique et l'histoire de leurs colonisateurs, ont en commun une mémoire collective. [...] Ainsi lorsque le noir se retourne sur son expérience fondamentale, celle-ci se révèle tout à coup à deux dimensions : elle est à la fois la saisie intuitive de la condition humaine et à la fois la mémoire encore fraîche d'un passé historique (Sartre, *op. cit.*, XXXVII).

Une telle situation historique rappelle, *mutatis mutandis*, l'exil qui a présidé à la naissance de la poésie lyrique dans la Grèce archaïque. De même que le poète grec, Archiloque le Colon en l'occurrence, loin de chez lui, est confronté à son ailleurs originel, de même le poète de la négritude. Dans la postface d'*Éthiopiques* (1956), Senghor décrit la situation des poètes noirs qui, exilés en Europe et forcés de rendre compte de leur réel, doivent se servir du seul instrument à leur disposition, la voix. Celle-ci doit leur permettre de renouer le fil perdu de la création :

> Ils chantent, mais ce n'est pas ce qu'ils voient de leurs yeux. Bien sûr, ils ont évolué – morts les cours d'amour et les jeux gymniques ! Ils n'ont donc plus, pour les nourrir, les rythmes des tam-tams et des balafons, la voix des kôras, l'encens de l'Amante. Le voilà donc, le poète d'aujourd'hui, gris par l'hiver dans une grise chambre d'hôtel. Comment ne songerait-il pas au royaume d'enfance, à la terre promise de l'avenir dans le néant du temps présent ? Comment ne chanterait-il pas la « Négritude debout » ? Et puisqu'on lui a confisqué ses instruments, que les

> remplacent tabac, café et papier blanc quadrillé ! Le voilà comme le griot, dans la même tension du ventre et de la gorge, la joie au fond de l'angoisse. Je dis : amour et parturition (Senghor, *Éthiopiques*, 1990 [1956], 156-157).

Pour Senghor, la pratique de la poésie nègre (contemporaine) confirme les dispositifs originels d'un lyrisme africain (voir Afrique subsaharienne*). Autrement dit, il n'y aurait pas de lyrisme sans une sorte de reconfiguration de la voix poétique : l'écriture remplace l'oral et la fixe ; le poète succède au griot ou à la griotte et le (la) dépasse ; les excitants ou les stupéfiants se substituent à l'envoûtement et à l'enthousiasme* qui précèdent la déclamation. La « nouvelle poésie nègre et malgache de langue française » désigne alors, plus fondamentalement, le moment de l'avènement d'un personnel poétique inconnu dans l'Afrique ancienne (l'écrivain de plume) et celui d'une parole qui doit emprunter des accents ou des formes autres pour mieux conserver (ou conforter) les anciennes. Le lyrisme des poètes de la négritude prolongerait les traditions africaines de ce genre tout en rejoignant les pratiques originelles connues de cette forme dans la Grèce archaïque.

Le poète martiniquais Édouard Glissant s'appesantit, lui, sur le rapport du lyrisme au politique. En replaçant l'apparition des formes esthétiques dans leur contexte historique, il suggère que le lyrique ne peut être détaché de l'épique ou du tragique. Le lyrique apparaît, selon lui, en Occident, avec la conscience du sujet sur son existence dans la Cité et en l'absence d'une interrogation ou d'une incertitude sur son devenir : « Quand en effet l'épique et le tragique se furent épuisés en Occident (quand la Cité se fut rassurée sur son existence), ils firent place à ces deux modes : le lyrique et le politique, tous deux de clarté, où s'engagèrent les individus devenus personnes humaines, c'est-à-dire désassemblés du mystère sacré de la collectivité » (Glissant, *Poétique de la relation*, 1990, 67).

Replaçant l'esclavage au cœur de son propos historique et critique, Glissant interroge globalement ses conséquences politiques – l'absence de conscience de soi, de peuple, d'individu, de liberté, de pays, de nation, de communauté, etc. – sur la production des esthétiques antillaises au tournant du XXIe siècle. De façon plus spécifique, il s'agit, pour lui, de poser les bases d'une poésie plus conforme à la nature des sociétés forgées dans (et par) l'esclavage transatlantique, sociétés qui relèvent de l'archipel, du composite, du divers ou de l'hybride (Voir Glissant, *Philosophie de la Relation. Poésie en étendue*, 2009). Ici, le lyrique ne saurait être envisagé sans que soient pris en compte ce qui, conjointement et paradoxalement, fonde l'avènement desdites communautés au monde : l'épopée européenne des voyages et des découvertes d'un Nouveau Monde ; la tragédie du nègre résultant des conséquences néfastes de la rencontre des peuples, des mondes, des civilisations (effacement des histoires, soumission des peuples, crime contre l'humanité, etc.) :

> Un épique et un tragique modernes exprimeraient la conscience politique (non plus une impossible conscience naïve) mais désengagée de la fureur civique ; fonderaient le lyrisme dans une confluence de la parole et de l'écriture, par où le communautaire, sans s'effacer (mais sans qu'il généralise ses vérités à la manière dont le tragique chrétien – Eliott ou Claudel – a voulu le faire), initierait à la totalité sans abdiquer le particulier ; et relativiseraient de la sorte le spécifique sans avoir à confondre l'Autre (l'étendue du monde) dans une transparence réductrice (Glissant, *op. cit.*, 67-68).

Dans sa réflexion sur cette « nouvelle région du monde » (*Une Nouvelle Région du monde*, 2006), « post-découverte » en

quelque sorte, Glissant révèle en définitive ce qui caractérise, selon lui, l'essence du lyrique : un aspect d'un ensemble plus vaste, le poème ; une partie non distincte d'un tout indifférencié, les « Arts » ou les « littératures », dont les valeurs ne se comprennent que dans une « philosophie de la Relation » caractérisée par une absence de « frontières ». La créolité en est l'exemple. Qu'elle soit associée ou non à une écriture, la voix doit veiller à exprimer des contraires, détail et totalité, particularité et globalité, passé et présent, moi et l'Autre, etc. Elle doit se tenir en équilibre entre toutes les exigences de telle sorte que se révèlent à la fois l'intensité et la fragilité des choses. Quelle que soit sa forme esthétique, le lyrisme porterait un double sceau : l'affirmation d'une identité propre, inaliénable, d'une part ; l'ouverture au monde qu'il faut maintenir d'autre part, à travers des accents « non totalisants », voire « non totalitaires ». Chez Glissant, le lyrique ne peut être séparé d'une « politique de la Relation » où les sujets « changent en échangeant sans se changer ou se dénaturer ».

La volonté de renouer le lyrisme avec une expression esthétique ouverte au monde oblige les poètes contemporains de la Caraïbe, à se méfier des idéologies de toutes sortes, des messianismes de tous poils, qui ont marqué les histoires politiques du XXe siècle. Pour le Haïtien, René Depestre, le lyrisme ne peut s'accommoder du thuriféraire. C'est au contraire ce qui sauve la poésie postcoloniale de l'aventure délirante de l'engagement politique :

> Le mythe messianique qui a failli truquer à jamais mon intégrité d'artiste et de citoyen m'aura également mis à deux doigts de perdre *l'autre voix*, celle que tout vrai poète tient des zones d'émerveillement de son enfance. Cette perte m'eût condamné à errer à travers le monde, frappé d'« aphasie lyrique » [selon l'expression d'Octavio Paz], comme ce chanteur « à la coque vide » dont parle un aphorisme de Hugo Von Hofmannsthal (Depestre, *Anthologie personnelle*, 1993, 11).

Pour Depestre, qui en a fait une longue (et amère) expérience, le vrai poète (noir) doit s'éloigner de ces « trois flèches » qui « propulsent » le triple credo contestataire, à savoir, la « négritude-debout », le « brûlot surréaliste » et « l'idée de révolution », pour retrouver la « voix de l'enfance ». C'est en celle-ci, et en celle-ci seule, que gît le lyrisme.

On comprend ainsi pourquoi, en définitive, dans la poésie des Caraïbes, de Saint-John Perse à Glissant, de Césaire à Damas, de Monchoachi à Roumain, de Davertige à Jean-Claude Charles, d'Ida Faubert à Carl Brouard (pour ne citer que quelques-unes des grandes voix poétiques de ces contrées) – comme dans la poésie d'Afrique noire d'ailleurs (Senghor en est l'exemple) –, le lyrique se confond au « Royaume de l'enfance ». Ce lieu de l'histoire (personnelle et collective), aussi présent qu'éloigné dans le temps, toujours actuel et toujours fugace, l'enfance, présente toutes les caractéristiques qui rendent possible la permanence incontestée d'un chant dont la valeur est de rendre la passion de son moi (individuel et communautaire) au monde.

► FORD A., « L'inventeur de la poésie lyrique : Archiloque le Colon », *Mètis. Anthropologie des mondes grecs*, 8-1-2, 1983, p. 59-73. GLISSANT E., *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990. SARTRE J.-P., « Orphée noir », préface à L. S. Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, PUF, 1998 [1948]. SENGHOR L. S., *Œuvre poétique*, Paris, Seuil, 1990 [1956].

→ Afrique subsaharienne (francophone) ; Communauté ; Francophonie ; Noir, négritude ; Primitivisme

Romuald FONKOUA

Césure, coupe

Selon les règles de la versification française classique, les vers de plus de huit syllabes comportent une césure. Celle-ci ne découle pas de la distribution des accents, mais occupe une position fixe dans la structure métrique du vers. Pourtant, sa raison d'être originelle tient à la nécessité ressentie de créer une régularité du rythme inférieure au nombre total de syllabes des vers longs, dont il serait difficile de percevoir la récurrence à l'oreille. Selon ce principe, il est donc logiquement attendu que la syllabe précédant la césure soit accentuée, de sorte que l'on perçoive bien le retour de modules de 4 à 6 syllabes.

Lorsqu'un « e » caduc rôde autour de la césure, trois profils particuliers sont observés, qui s'écartent du modèle classique :

1. L'« e » caduc peut être placé sur la première syllabe du second hémistiche et être prononcé, car suivi d'une consonne : dans ce cas, le mot est coupé par la césure, mais l'accentuation reste conforme à la logique de la langue, puisque c'est la dernière syllabe tonique du mot coupé qui est accentuée. On appelle ce type de césure « enjambante ».

2. Dans certains cas, le poète traite l'« e » caduc de fin d'hémistiche comme s'il était en fin de vers et l'élide même si le second hémistiche commence par une consonne : cette césure est appelée « épique », en raison de sa présence fréquente dans les chansons de geste médiévales.

3. Le troisième type est la césure lyrique : c'est celui qui est le moins conforme à la logique de la langue, puisque la position de fin d'hémistiche, supposément accentuée, est occupée par un « e » caduc.

Pourquoi appelle-t-on cette césure « lyrique » ? Le terme a été introduit dans les années 1820 par le philologue allemand Friedrich Diez, dans ses études pionnières sur la poésie des troubadours. S'il a opté pour ce terme, c'est parce que cette césure est couramment pratiquée dans la poésie lyrique médiévale. Le partage des césures entre les genres médiévaux n'est pas systématique : on trouve parfois des césures lyriques dans des chansons de geste, mais la chose est beaucoup plus fréquente en poésie lyrique, pour une raison aisément compréhensible, qui tient à la part centrale que prenait la musique dans la diction des vers lyriques. En musique, il est à peine gênant d'accentuer un « e » caduc : la ligne mélodique contribue à extraire la langue de son usage courant et à atténuer l'impression de discordance liée à une accentuation contraire à cet usage. Pourtant, les théoriciens du vers n'ont pas tardé à réprouver la césure lyrique : régulièrement critiquée dès la fin du XVe siècle, elle disparaît rapidement de la prosodie française, pour ne réapparaître qu'à l'orée de la « crise de vers » (1870-1880). On en trouve par exemple cinq dans « *Qu'est-ce pour nous, Mon Cœur…* » de Rimbaud (1872), dont trois dans les huit premiers vers (« Et de braise, et mille // meurtres, et les longs cris », ou « Périssez ! Puissance, // justice, histoire, à bas ! »). Puis, avec l'affranchissement des règles classiques, la « césure lyrique » prend dans la poésie moderne une tournure moins offensive, comme en témoignent par exemple ces deux vers tirés d'un sonnet de Jaccottet : « Ne crois pas qu'elle aille // s'endormir sous des branches / ou reprendre souffle // pendant que tu écris. » (« *Sois tranquille, cela viendra* », dans *L'Effraie*).

Mais, dans le cas de Jaccottet, peut-on encore parler de « césure » ? Pour que ce terme ait un sens, il faudrait admettre que les quatorze vers de ce poème sont des « alexandrins » (irréguliers) plutôt que de simples « dodécasyllabes » (*i.e.* des vers de 12 syllabes, mais sans césure).

Car si l'on ne tient pas la césure pour une contrainte imposée par le moule de l'alexandrin, rien ne saurait nous porter à accentuer la sixième syllabe de ces vers. Dans un tel cas, le principe d'accentuation serait lié à la syntaxe, et on accentuerait les syllabes qui porteraient aussi un accent en prose. Ce faisant, on pratiquerait non des « césures », mais des « coupes », consistant à délimiter les contours des groupes accentuels.

Cette définition de la « coupe » ne fait-elle pas de la notion de « coupe lyrique » une contradiction dans les termes ? Si la coupe suit la logique accentuelle de la langue, qu'est-ce qui pourrait justifier que l'on choisisse de pratiquer une coupe lyrique, c'est-à-dire de mettre en valeur un « e » caduc ? Un tel choix se justifie pourtant lorsqu'une ponctuation suit l'« e » caduc, impliquant une pause après lui. Par exemple, chez Racine : « J'aime ! Ne pense pas qu'au moment que je t'aime [...] ». Comment prononcer l'« e » caduc de « J'aime » ? Personne, sans doute, ne déportera l'accent de la première à la deuxième syllabe du vers, mais chaque diseur pourra opter pour un marquage plus ou moins appuyé de la deuxième syllabe, favorisant plutôt une coupe enjambante (« J'ai/me ! Ne pense pas... ») ou une coupe lyrique (« J'aime ! / Ne pense pas... »). Dans ce cas, la première syllabe continuerait de porter l'accent, mais la manière de prononcer l'« e » caduc et le temps de latence laissé après lui le placeraient dans le groupe intonatif bisyllabique « j'aime », plutôt que de suggérer un découpage 1/5 de l'hémistiche considéré.

Contrairement à la césure lyrique, qui est un fait structurel observable, la coupe lyrique relève donc d'un choix de diction du vers.

► Gouvard J.-M., *La Versification*, Paris, PUF (« Premier cycle »), 1999. Lote G., *Histoire du vers français, Tome I. Première partie : le Moyen-Âge, Les origines du vers français, les éléments constitutifs du vers : la césure, la rime, le numérisme et le rythme*, Genève, Slatkine reprints, 1991 [1949].
→ Vers libre ; Verset

Christophe Imperiali

Cinéma

→ Film*

Circonstance

La présence du poète au présent le pousse à se rendre attentif aux « heures d'affluence », au surgissement du temps comme affluence. En un mot, aux « circonstances », s'il est vrai selon le mot de Hegel que tout poème est de circonstance : « le rapport vivant au monde réel et à ses accidents particuliers, aux circonstances de la vie publique et privée se montre de la manière la plus riche dans ce qu'on appelle les poésies de circonstance. *Dans une acception plus large du mot, on pourrait désigner ainsi la plupart des œuvres poétiques* » (Hegel, *Esthétique*, 441). Ou, selon le poète Michel Deguy : « le poème est l'hôte de la circonstance » et encore : « la circonstance est la muse » (« Poème de la circonstance », *Made in USA*, 1978, 178). La circonstance n'est pas seulement ce qui se tient autour, c'est ce qui ne cesse de s'adresser à moi, de m'interpeler, de me traverser et qui afflue.

La modalité de la présence au présent, c'est l'attente de ses affluences – une disponibilité sans autre objet que le présent qui vient, sa saisie en langue. Le présent (du poète) est attente de ce qu'il n'attend pas, non qu'il ne l'attende plus (comme un présent qui attendrait un retour du passé) ou qu'il ne s'y attende pas (comme un présent qui s'attendrait à un futur), mais qu'il ne saurait quoi attendre (comme un présent ouvert au présent). Disponibilité, attente, patience peuvent être avancées comme des qualités du poète attentif au présent. Poème, éveil à l'inattendu

survenu en surplus d'affluence ; poème : disponibilité aux différences du temps rendues simultanément actuelles. Le poète est aux aguets. Hugo dans *La Fin de Satan* : « Toujours être aux aguets ! Toujours être en éveil ! »

Si le poète est aux aguets pour saisir la circonstance, le poème saisit le lecteur au présent de la langue et, par lui, la langue semble comme « rendre présent » le présent lui-même : frisson lyrique, intensité par où le poète touche, émotion quand la poésie rencontre le rythme profond de l'existence. La proposition lyrique, énoncée au présent de l'indicatif, rassemble les présents et les offre au lecteur (*cf.* Effet de présence*).

Les présents du présent ont reçu plusieurs noms dans la poétique : le « il y a » d'Apollinaire, le « chaos » de D. H. Lawrence, « l'événement » enfin, qu'il s'agisse de celui d'Alain Badiou, de Claude Romano ou de Gilles Deleuze.

Le « Il y a » et le « chaos » en poésie

On rappellera « Enfance » de Rimbaud (« Au bois il y a un oiseau, son chant vous arrête et vous fait rougir ») et le poème d'Apollinaire « Il y a », qui se rend si bien attentif à ce qu'il y a, à ce mobilier du monde sous la main : « Il y a des petits ponts épatants / Il y a mon cœur qui bat pour toi / [...] Il y a un poète qui rêve au ptit Lou / Il y a un ptit Lou exquis dans ce grand Paris ». Dans « Il y a », un seul être vous manque et tout se peuple de ce qu'il y a. Il y a ce qu'il y a sans distinction et le poème fait flèche de tous ces bois-là. C'est le lyrisme de « tout l'amour du monde » donné au présent impersonnel et sans la moindre tentative de synthèse. Le « Il y a » fascine les phénoménologues : Heidegger, Blanchot, Derrida et Romano après eux. C'est que le syntagme français peut être l'indice en langue de la différence ontologique : l'ontique c'est ce qu'il y a (il y a x, y, z : un oiseau, des petits ponts épatants) ; l'ontologique c'est le fait qu'il y a (le lien fascinant du « il » et du « y »). Le poète fraie dans l'ontique, et il arrive que ce frayage ouvre sur la différence ontologique, comme un chemin qui découvre un gouffre.

D. H. Lawrence a formulé ce rapport avec rigueur. « L'homme, les animaux, les fleurs, tous vivent dans un chaos si étrange et à jamais houleux. Le chaos auquel nous nous sommes accoutumés, nous l'appelons cosmos. L'indicible chaos intérieur qui nous compose, nous l'appelons conscience, esprit et même civilisation ». (*Le Chaos et la poésie*, Black Herald Press, traduction Béatrice Longre, 2017). Lawrence voudrait que le poème fût une fidélité au chaos ; que le poète déchire la belle ombrelle que la culture ne cesse d'interposer entre le chaos et lui. Il arrive, poursuit Lawrence, qu'un poète vienne, « qui fait une fente dans l'ombrelle et voyez ! le chaos entraperçu est une vision, une fenêtre vers le soleil ». Nombreux sont les efforts pour « peinturlurer la fente » et réduire le chaos, mais le « désir du chaos est le souffle de la poésie ». Le chaos, c'est ce qu'il y a au présent et à quoi le poète doit rester fidèle. Peut-être pourrait-on trouver là une manière de revenir aux poèmes du chaos primordial – on pense à Lucrèce, aux poètes métaphysiques, mais aussi à Du Bartas ou à Hugo. On pense à ces poètes dont la langue permet de dépasser les cadres de l'intuition : il suffira de citer le Rimbaud des *Illuminations* ou le sonnet de Mallarmé, « À la nue accablante tu », sublime vertige d'absences dont il ne reste rien que l'abîme en sa vanité – le « flanc enfant d'une sirène ».

L'événement de la circonstance

Nombreux sont ceux qui font aujourd'hui de l'événement le présent du poème. Une pensée de l'événement appelle

une poétique nouvelle du présent. Elle se fonde sur une ontologie et commande des thèses sur la subjectivation. On évoque ici deux pensées majeures de l'événement qui correspondent à deux poétiques : Alain Badiou et Gilles Deleuze. Alain Badiou, tout comme Claude Romano (*L'Événement et le monde*, 1998, et *L'Événement et le temps*, 1999), a proposé une pensée influente de l'événement. Badiou et Romano dans des perspectives plus divergentes qu'opposées partent de l'événement pour reconfigurer une pensée du sujet ; Deleuze pense l'événement pour déployer un champ transcendantal sans sujet.

Dans *L'Être et l'événement*, Badiou définit le sujet comme fidélité à un événement fondateur, ce qui le distingue d'un fait. C'est un multiple singulier dont on doit se demander s'il appartient à une situation, s'écartant de son site « par interposition de lui-même entre le vide et lui » ou s'il ne lui appartient pas, ce qui donnerait raison à Mallarmé, pour qui « rien n'a eu lieu que le lieu » (voir la méditation dix-neuf). La pensée politique, érotologique et théologique de Badiou fait du sujet un fidèle. Une telle philosophie permet de comprendre qu'il faut inverser les liens entre fidélité et événement : ce n'est pas parce que tel ou tel événement est exceptionnel que j'y suis fidèle, mais bien parce que je suis fidèle à telle ou telle rencontre que son événement en devient exceptionnel. On avancera ici que, dans cette optique, le poème reste fidèle au présent immémorial de la rencontre : il ne cesse d'opérer en fidélité. Cette thèse se retrouve chez Claude Romano pour qui l'événement constitue la temporalité de l'advenant. C'est son présent continué que les poèmes prescrivent. Le pétrarquisme a pu nommer cette fidélité à l'événement.

La pensée du présent de l'événement de Gilles Deleuze et les conséquences qu'il en tire sont éloignées des thèses de Badiou, qu'il permet de rapprocher de Romano. Pour Badiou, le présent de l'événement définit des subjectivations. Deleuze considère qu'une véritable pensée de l'événement permet de nous débarrasser du sujet. Il invite à un lyrisme impersonnel. *Logique du sens*, ce livre difficile, propose dans une lecture croisée des stoïciens et de l'œuvre de Lewis Caroll, une ontologie de l'événement qui enveloppe une théorie de l'expression. « Entre ces événements-effets et le langage », peut-on lire dans la troisième série intitulée « De la proposition », « ou même la possibilité du langage, il y a un rapport essentiel : il appartient aux événements d'êtres exprimés ou exprimables, énoncés ou énonçables par des propositions au moins possibles » (22). Or le temps de l'événement, ce n'est pas le présent de Chronos, mais celui de l'Aion (voir Henri Maldiney, *Aîtres de la langue et demeures de la pensée*, 1975, surtout « Le verbe et le temps », 3-120). L'ontologie deleuzienne de l'événement libère des types d'individuation qui ne sont plus personnels. « On s'interroge sur ce qui fait l'individualité d'un événement : *une* vie, *une* saison, *un* vent, *une* bataille, cinq heures du soir… ». Et Deleuze de conclure : « nous croyons que la notion de sujet a perdu beaucoup de son intérêt au profit des singularités pré-individuelles et des individuations non personnelles » (« Réponse à une question sur le sujet », dans *Deux régimes de fous, textes et entretiens 1975-1993*, 2003, 325-327 ; *Logique du sens*, 1969, 124-125). Le lyrisme deleuzien est un lyrisme de la troisième personne, un lyrisme impersonnel.

La grammaire temporelle du présent et la circonstance

L'essentiel est que le présent est une réalité composée, moins une pointe (on dit bien « à la pointe de l'actualité ») qu'une nappe ou un bassin où du futur chasse du passé et du possible sombre pour s'y figer dans du nécessaire. Autant ce dernier

point qui relève de la logique devra être ici négligé, autant la saisie du présent doit nous retenir car ce dernier, comme le faisait déjà remarquer Augustin, peut bien être compris comme exprimant un passé (« il sort à l'instant ») comme un futur (« il arrive tout de suite ») ou comme un présent (« je vous le passe ») ; comme indiquant un instant (« il tombe »), une période (« il pleut tout le temps ici »), une vérité générale (« la terre tourne autour du soleil »).

On peut suivre ici une analyse du poète Michel Deguy : « Le poème, synoptique au présent de l'indicatif, rassemble des choses – ou en disjoint – dans le à-la-fois de son il-y-a, comme si son sujet, son je, qu'il soit lyriquement shifté ou non, était un relateur dans un moment de survol, très ailleurs très près, au pseudo-présent (construit) d'une vision ou conception » (« Le sujet du poème, sujet à poèmes », *Aux heures d'affluence. Poèmes et proses*, 1993, 14). Le poème opère au présent (*à la fois*) la synthèse des présents (*il y a*). Il rameute les présents du passé, convoqués dans la rémanence de « ce qui n'en finit pas » (ces « il y avait » qui persistent à/sous la surface du présent), et les présents du futur, évoqués dans l'imminence de ce qui ne peut manquer de survenir (ces « il y aura » qui s'annoncent à/sous la surface du présent). Pour ce faire, le « je » du poète assume la position de surplomb du « rassembleur » – poète Orphée des temps. Ramassant, il *conçoit* et donnant à voir il *conçoit* encore. Présence et présence de présence. Certes. Mais ce présent, que vaut-il ? Le poète le qualifie de « pseudo-présent ». Qu'est-ce à dire ? On a coutume d'affirmer depuis Aristote (*Poétique* XX, 57 a 15 *sq.*) que le verbe à l'indicatif présent est le vecteur privilégié de l'opposition des trois époques : l'actuel, le passé et le futur. Le présent de l'indicatif aurait trait à l'actuel comme les temps du passé au passé et le futur de l'indicatif à l'avenir. Quand le poète affirme que le présent de l'indicatif du poème est un pseudo-présent, il exprime un doute puissant sur cette thèse et rencontre certains grammairiens qui formulent le doute suivant : et si le présent n'avait pas trait à l'actuel mais à l'actualisation (voir Guy Serbat, « Le prétendu "présent" de l'indicatif : une forme non déictique du verbe », dans *L'information grammaticale*, 1988, 32-35) ? De fait, dans les formes grammaticales du présent, aucun élément signifiant ne saurait être isolé qui soit porteur d'un sème indiquant le présent. Pire encore : le présent ne cesse de s'évader de son site propre, pour s'installer dans les sites opposés, en bonne intelligence avec des marques explicites de passé ou de futur. Les exemples sont légion, sans même recourir à l'exemple classique du « présent historique ». Faut-il alors suggérer l'existence d'un « présent poétique » ? Mieux vaut sans doute reconnaître que le présent historique et le présent lyrique exploitent la singularité du présent : il est étranger à l'actuel et, en général, à toute notion d'époque. Ce qui explique à la fois son affinité pour les vérités éternelles (celles des mathématiques) et pour les contextes clairement marqués comme non actuels. Autant dire que le « présent » n'obéit à aucune *deixis* temporelle. La poétique du présent de l'indicatif exploite cette ampleur temporelle : le poète a bien raison de l'indiquer comme un « pseudo présent ». Tout présent de poème serait alors « comme un présent » (Voir Effet de présence*). Le poète rassemble en synopsis le monde présent, il conjugue les époques et rassemble les êtres : il fait comme s'il conjuguait les époques et rassemblait les êtres. Le présent est une fiction grammaticale dont le poète est le chef d'orchestre (voir Bernard Pottier, « Le présent est une fiction vécue » *Théorie et analyse linguistique*, 1987, 163).

Ce qu'il y a, c'est l'affluence des circonstances ou, si l'on préfère, la

« concordance des temps », si la question introduite par la grammaire de la concordance des temps est celle du rapport entre le temps de l'énonciation et le temps vécu. Cette question se pose quand le vécu est comme tiraillé entre un temps chronologique et un présent logique. Elle se situe précisément dans la mise en rapport d'une temporalité empirique et d'une constitution transcendantale. Le poème sait faire varier les effets de sens du présent.

► Guillaume G., *Temps et verbe. Théorie des aspects, des modes et des temps* suivi de *L'architectonique du temps dans les langues classiques*, Paris, Honoré Champion, 1984 [1929]. Richard J.-P., *Poésie et profondeur*, Paris, Le Seuil, 1955. Weinrich H., *Le Temps*, Paris, Le Seuil (« Poétique »), 1973.
→ Aspect (temporel) ; Effet de présence ; Temps ; Rites

Martin Rueff

Chant, chanson

Le chant s'avère un point nodal de la figuration lyrique, au travers du mythe fondateur d'Orphée*. Ce mythe du poète-chanteur, déplorant la perte de son Eurydice, et faisant lever le soleil en exprimant mélodiquement sa douleur, éclaire un lien essentiel entre le chant et les *seuils* : s'y joue une image du lyrique aux confins de la perte et de la disparition, mu par un désir de résurrection, et un essor de lumière, en compensation. Le mythe* dessine le chant lyrique comme un itinéraire cathartique ou de sublimation, de l'intime au cosmique. C'est à cette aune que peut s'envisager une distinction entre la pratique universelle du chant – émission vocale sur une ligne mélodique, sans nécessité de paroles articulées, ou clairement intelligibles – et la catégorie esthétique du *genre chanson*, qui suppose une articulation entre la mélodie et des paroles. Ce genre possède en outre l'intelligibilité aisée des paroles, grâce à un phrasé naturel – à la différence par exemple du *bel canto* et de la tradition des airs d'opéra*, autres formes de chant, ou d'autres formes de poésie orales*, comme le slam* et le rap*, déclamations rythmées, *a priori* sans besoin de mélodies.

Depuis une trentaine d'années, l'approche cantologique du genre chanson dans la sphère francophone tend justement à souligner ce lien structurellement lyrique entre la forme chanson telle qu'elle s'est fixée avec les troubadours en langue d'oc – en tant qu'équilibre entre des paroles assez brèves et une mélodie d'essence monodique –, et une dimension temporelle d'essence éphémère, précisément nourrie de cette fugacité que la mémorisation d'une chanson, avec ses paroles intelligibles, permet, apotropaïquement, d'éterniser.

Fixée par les troubadours à partir du duc Guillaume d'Aquitaine, peu après l'an mille, la forme chanson surgit d'une confluence culturelle : le chant monodique, dit grégorien, vient d'être mis au point et diffusé depuis les abbayes de l'empire carolingien. Mais, thématiquement, le chant, à l'origine sacré, reprend désormais les inspirations profanes et amoureuses de la poésie lyrique arabo-andalouse : le territoire de la langue d'oc se trouve au carrefour de ces deux traditions, avec les Pyrénées comme espace de passage. La chanson naît comme une œuvre courtoise, dans les cours de seigneurs, ou de lettrés éduqués par des clercs : ils savent lire, écrire et chanter, et ils remplacent dans leurs chansons la célébration de la Vierge sacrée par celle d'une Dame de cœur, tout aussi suzeraine, que la sensualité mélodique peut essayer de charmer. Le troubadour se pose en Orphée chrétien. La forme ainsi établie se diffusera dans toutes les sphères de l'influence culturelle de la langue d'oc. La chanson sera dès lors la forme populaire du chant en particulier

dans les aires hispanophones, lusophones, catalanes bien sûr, et francophones, grâce au truchement des héritiers en pays d'oïl des troubadours : les trouvères. Le genre acquiert une telle spécificité que le mot « *shanson* » apparaît même dans la langue japonaise, à côté du mot « *uta* », qui signifie chant, à l'instar de l'anglais « *song* », qui regroupe sans les différencier chant et chanson.

Une brève histoire avec des malentendus

Les développements de la musique savante et polyphonique, puis les progrès de l'imprimerie et d'une poésie donnée à lire, éloignent au fil des siècles poésie et chanson : œuvres savantes d'un côté et, de l'autre, productions populaires, non signées, contestant souvent l'ordre établi (politique ou moral), parfois simples expressions liées à un moment (chansons de travail, chansons à boire) ou, seule expression chantée d'une forme lyrique, mais collective, manifestations de sentiments à partager sous des lieux communs mélodiques et verbaux (amours, chagrins, douleurs…).

La question des relations entre poésie, lyrique et chanson, resurgit au moment où l'on recommence à signer ses œuvres, à l'ère romantique. On publie des recueils de paroles de chansons, à interpréter sur ce qu'on appelle des timbres, c'est-à-dire des airs à la mode, qui sont donc longtemps des supports interchangeables. L'émergence du droit d'auteur pour les compositeurs, à partir de 1851 en France, puis les développements des techniques d'enregistrement sonore, à partir de 1877, grâce aux inventions d'Edison et de Cros, vont pousser à l'adoption de mélodies originales pour chaque chanson, même si les interprètes demeurent longtemps multiples. À part de rares précurseurs, comme Dupont, Nadaud, puis Bruant, la figure de l'auteur-compositeur-interprète (ACI) prend vraiment son essor à partir de Charles Trenet, c'est-à-dire à la fin des années 1930, et surtout après-guerre, avec l'avènement de figures emblématiques comme la fameuse triade Ferré, Brassens, Brel. Cette figure de l'ACI, en concentrant trois fonctions longtemps dissociées, permet d'incarner la création lyrique non plus en tant que performance vocale, ou diffusion orale d'une poésie d'abord conçue pour être lue dans un livre, mais en tant que création artistique spécifique, articulant à l'orfèvrerie d'une prosodie particulière avec des mots destinés au chant, une volonté d'expression et de communication singulière, au travers d'une forme simple et concentrée, puisque diffusable face à un public aussi large et divers que possible.

Dès lors, la production de Brassens ou de Ferré met sur le même plan des chansons composées à partir de leurs propres mots, et des adaptations qu'ils proposent de poèmes allographes que, souvent d'ailleurs, ils coupent et réagencent pour en faire, non des poèmes chantés, mais des chansons intégrées à leur propre répertoire. Ils commencent par des poètes du XIXe siècle, Hugo, Verlaine ou Richepin, puis de tous les siècles, de Rutebeuf, Villon à Aragon, quand d'autres chantent Prévert ou Queneau – souvent en purs interprètes, comme Montand, Gréco ou Reggiani… Dans un pays où l'écrit est toujours marqueur de légitimité symbolique, l'étiquette « poète » accolée à certains ACI équivaut alors à un signe de qualité sur fond de tension non résolue entre arts nobles et arts populaires (le fameux débat Béart/Gainsbourg sur la chanson comme un art mineur ou non).

De fait, sur quelle base objective, sinon des *a priori* personnels, affirmer que Brassens ou Brel seraient poètes (Ferré était publié comme tel dès les années 1950), voire Béart, Nougaro,

Barbara, Gainsbourg ou Leprest, mais pas Asso, Delanoé ou Lemesle : eux, simples paroliers ? La cantologie déplace l'enjeu : assumer la chanson comme un art à part entière. Sa particularité est une courte durée partagée par tous ses récepteurs, et sa matière non seulement une musique et des paroles facilement intelligibles, mais aussi une interprétation. Dès lors nul besoin de le sacrer poète pour valoriser tel chanteur. Créateur, tout simplement, qu'il ait le statut d'auteur-compositeur-interprète, comme Trenet, Barbara, Anne Sylvestre, Lavilliers ou Stromae ; parolier-interprète comme Nougaro ; compositeur-interprète tel Julien Clerc ; ou encore pur(e) interprète comme Edith Piaf ou Johnny Hallyday.

L'articulation avec des poèmes préalables n'est alors qu'un des cas d'interprétation possible, au même titre que les paroles d'*À bout de souffle* écrites par Nougaro sur une musique déjà célèbre de Dave Brubeck. ACI mais pas seulement, Brassens en joue de bien des façons. Sa mise en chanson en 1972 du poème méconnu d'un poète oublié, Antoine Pol, « Les Passantes », en assure la seule renommée. Son succès, ses reprises par de multiples interprètes montrent sa force conjuratoire. Finir sur ces vers : « On pleure les lèvres absentes / De toutes ces belles passantes / Que l'on n'a pas su retenir », et s'inscrire ainsi dans les mémoires qui en reprennent à l'envi les mots et les notes, c'est dépasser les oublis, et, comme les madeleines de Proust, devenir ce beau paradoxe d'une *passante retenue* – l'image même d'une chanson, air fugace et néanmoins mémorisé, fredonné.

Brassens coupe ses poèmes sources. Chez Pol comme chez Hugo, Aragon ou Richepin, dont il tronçonne le poème pour réduire ses « Oiseaux de passage » à un morceau de trois minutes (alors qu'une interprétation de l'intégralité du poème, sur la même mélodie de Brassens, donne un morceau de bravoure de 8 minutes quand Rémo Gary l'interprète). Autre refaçonnage : Brassens va jusqu'à mettre en chanson « La Prière » (d'après le « Rosaire » de Francis Jammes), sur la même ligne mélodique qu'« Il n'y a pas d'amour heureux » (poème d'Aragon dont il supprime aussi la chute, et perturbe donc le sens). Il lui faut ainsi interpréter les six syllabes de « Je vous salue Marie » sur le même air que les huit du vers-refrain d'Aragon. La poésie en chanson est donc bien *affaire d'interprétation* (dans tous les sens) et non seulement un art d'écrire. C'est là que s'y creuse son caractère lyrique spécifique.

Il s'y joue sous forme d'une harmonie suggestive, concise et mise en voix. Par exemple, la capacité de Renaud à bousculer la syntaxe pour donner à entendre en refrain la « féérie » de son amour paternel : « Je suis Morgane de toi » ; l'art qu'a Souchon de condenser, l'air de rien ; la tradition de Piaf et le désenchantement d'une génération en un vers « Oh la la la vie en rose ». Le « la la la » des vieilles chansons y résonne en « las las las », mais aspire à s'envoler, retourné en refrain, « foule sentiment-ale », rime démultipliée en « -al », vers les « étoiles » et les « voiles » de nos rêves partagés. Les sonorités déploient leur propre poésie dans un chant à reprendre en chœur. À cette aune, poésie et chanson, ce serait, en somme, l'art de faire résonner les échos du prosaïque, comme lorsque Jeanne Cherhal ose « Douze fois par an », avec le flux entêtant de sa petite musique : cinq notes en leitmotiv, la troisième allongée, un seul adverbe répété, « Régulièrement », et la chanson sait alors faire partager même aux hommes le ressenti des menstruations féminines ; pour donner mots et notes au corps chantant.

Face au malentendu d'une simple hiérarchie discutable et fondée sur l'étiquette douteuse de « chanson à texte » (mais qui a entendu des chansons *sans* texte ?),

le lyrisme intrinsèque des chansons se déploierait plutôt lorsque leurs créateurs (ACI ou purs interprètes) osent faire fredonner des règles qu'ils bousculent, qu'ils déplacent, qu'ils mettent en perspectives nouvelles. Comme lorsque Brel fait oublier, porté par l'élan crescendo de « Quand on n'a que l'amour », la syntaxe entre ses subordonnées accumulées et sa principale grammaticalement décalée : « Quand on n'a que l'amour [...] / Nous aurons dans nos mains ». Abolir la seule logique de lecture, au profit d'une réception concentrée par un temps bref et irréversible, ne serait-ce pas cela, la rime profonde entre poésie et chansons ?

Chanson et transparence du moi : quelle posture lyrique

À cette aune où l'interprétation chantée est perçue comme le cœur de l'émotion lyrique en chanson, il faut également assumer un brouillage du pacte de sincérité entre le créateur et ses récepteurs. Assumer le « je » pour un chanteur ne signifie pas pour autant livrer des clés autobiographiques scrupuleuses. J'ai proposé la formule d'une « posture de l'imposture » pour qualifier ce qui, en chanson, reprend le paradoxe du comédien. Si nul n'hésite à distinguer Jacques Brel du personnage ridicule qu'il interprète dans « Les Bonbons », beaucoup en revanche croient percevoir une dimension autobiographique à l'intimité que met en scène « Ne me quitte pas ». Or, en toute rigueur, il faut distinguer le chanteur (qui peut enchaîner « Les Bonbons » et « Ne me quitte pas »), et le *canteur* (le personnage interprété, différent pour chaque chanson, équivalent donc au narrateur par rapport à l'auteur dans un roman, ou au sujet lyrique*). L'authenticité ne relève pas de l'exactitude autobiographique, mais de l'impression de sincérité que l'interprète parvient à transmettre, au moment du chant, au travers de son corps et de sa voix. Le lyrisme est une posture*, et non un pacte autobiographique : chacun peut se reconnaître dans l'intime de cette descente aux enfers que Brel incarne avec « Ne me quitte pas », jusqu'au royaume des ombres. Nul besoin de voyeurisme pour frissoner de cet inéluctable *tic-tac* joué d'avance, que Brel retourne en ces cinq syllabes répétées, y compris par le piano : *nemekitepa* – et qu'il reconnaît avoir été surtout inspirées par le rythme de scansion des quatre fameuses notes de Beethoven, comme une voix du destin, dans sa cinquième symphonie. Et si Nougaro ou Hallyday chantent leurs filles en bébés bercés, *Cécile* ou *Laura*, le fait qu'ils aient continué à les chanter même quand elles étaient devenues adultes manifeste bien cet écart entre le reflet biographique et ce que toute interprétation scénique implique de décalage. Romain Didier cristallise avec bonheur ce jeu subtil, lorsqu'il chante, dans « Station Émile Zola », au travers d'un *canteur* dont le « je » est au conditionnel : « Ma mère en souriant me caresserait les joues / Et moi pauvre ignorant je trouverais ça normal ». L'autobiographie en chanson, ce serait peut-être ce conditionnel à la première personne, ces *canteurs* incarnés par les chanteurs à chaque interprétation : on y croit, parce qu'eux, c'est nous. Le lyrique en chanson serait alors faire partager cette impression d'une intimité commune.

Après-guerre, certaines de ces figures chantantes atteignent même au mythe par leur capacité de cristallisation. Piaf incarne la rue et son tragique, dont elle assume la *catharsis*. Avec Montand, l'interprète n'est plus seulement un personnage, comme Bruant chantant les Apaches, mais finalement grand bourgeois. Issu du monde prolétarien, Montand *transmet* sa trajectoire au public. Sa fonction médiumnique est concentrée par une mise en scène, et sa capacité d'émotion instaure, au sens fort, une *communauté* entre

les auditeurs. De même, Bécaud (« M. 100 000 volts »), Aznavour (« l'enroué vers l'or »), Barbara (« la grande dame brune »), Johnny Hallyday, idole et phénix chaque fois brûlé par les planches, puis Goldman, symbole d'une génération hésitant *Entre gris clair et gris foncé* (1987). Peu importent donc les styles orchestraux et rythmiques : que, depuis Gainsbourg, on ait assimilé les rythmes anglo-saxons et, comme Souchon, développé des modes d'expression peu syntaxiques, ou qu'à l'instar de Lavilliers, les chansons cultivent les métissages musicaux jusqu'aux nouvelles tendances du raï, du reggae ou du rap, c'est toujours cet univers personnel de l'artiste qui s'exprime, entre scènes et disques. Juridiquement, la fondation de l'ADAMI (société civile pour l'Administration des Droits des Artistes et Musiciens Interprètes), en 1985, entérine enfin ce rôle créateur de l'interprète des chansons. Libérée de toute subordination à la poésie ou à la musique, la chanson, art du spectacle vivant, assume sa spécificité : proposer à la fois la dynamique d'une énonciation éphémère et une inscription dans la durée, sous la double forme d'airs qui courent dans les mémoires et de leur enregistrement en tant qu'œuvres.

► Hirschi S., *Chanson. L'art de fixer l'air du temps*, Paris, Les Belles lettres (« Cantologie »), 2008. Hirschi S., *La chanson française depuis 1980 – de Goldman à Stromae, entre vinyles et MP3*, Paris, Les Belles Lettres / PUV (« Cantologie »), n° 8, 2016. Hirschi S. *et al.* (dir.), *La Poésie délivrée.* Nouvelle édition [en ligne]. Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2017. DOI : https://doi.org/10.4000/books.pupo.10113. Hirschi S. *et al.* (dir.), *Cartographier la chanson contemporaine*, Aix-en-Provence, PUP (« Chants sons »), 2019.

→ Art lyrique, musique ; Éthos, posture ; Lyre, luth, harpe ; Mélos, mélique ; Psaume

Stéphane Hirschi

Communauté

En poésie lyrique, la communauté serait celle de *ceux qui n'en ont pas.* Facilité de langage qui permet à autrui d'apparaître dans son altérité radicale. C'est seulement en dehors de ses attaches que la communauté peut apparaître comme *ouverte.* Friedrich Hölderlin avait pressenti la fuite du sacré qui allait entraîner une chute communautaire. La poésie acquiert à ce moment une profondeur *autre* qui n'est pas patriotique : la possibilité d'une égalité entropique universelle.

Le langage offre dans son suspens un recul face à l'action violente. L'échange à deux sous-entend et implique une action séparée de la violence. Une telle conception de la communauté s'ouvre dans ce vers d'Hölderlin traduit par Philippe Jaccottet : « Je chante au lieu de la communauté ouverte » (Hölderlin, *Œuvres*, 1967, 839). L'ouverture de la communauté serait séparation du « je » dans sa souveraineté, rupture radicale avec le « Moi » soudainement mis hors de lui (mais aussi de tout lieu), par une expérimentation dans sa vie même, de la mort de l'autre (amant, amis, prochains ; mais aussi disparition, éloignement du monde, des espèces). Le partage à réaliser tout en restant solitaire, restitue, par l'écriture, un sens premier à la notion de communauté : celui de parler, de *communiquer*, et donc d'échanger à deux, sur fond de désastre et de séparation. Les événements communs de naissance, de vie et de mort permettent de penser un rapport d'accompagnement. Dans la mort d'autrui se concentre cette mise hors de *soi* qui permet au sujet de s'exposer à la communauté.

Comment savoir ce que le mot pourrait signifier ? Il est difficile de cerner les contours d'un « Nous » qui pourrait convenir, unir ou rassembler. Doit-on et peut-on parler de « communauté humaine » ? Ou alors, la communauté doit-elle être pensée à travers un rapport

d'appartenance (qu'il soit rapport de classe, de genre, de sang, de frontière, de patrie, voire de race…) ? Le monde occidental semble entraîné dans une résurgence de préoccupations identitaires. Il n'est pas incohérent que, dans une mondialisation partiale et partielle des droits humains, l'appartenance communautaire apparaisse comme une réponse à une fracture de l'universalisme. Place de la poésie lyrique ? Pourtant, c'est plutôt l'application de celui-ci qui pose question, en conférant des droits universels et inaliénables au seul citoyen national. Des mouvements nationalistes et certains mouvements progressistes, qu'ils soient anti-racistes ou féministes, se détachent des valeurs universalistes qui les ont pourtant fondés pour préférer une pensée centralisée par la situation communautaire de – et par les stigmatisations subies par – l'individu. L'ambiance qui est la nôtre est communautaire. Chacun semble savoir à quelle communauté il appartient. Néanmoins, la communauté est-elle ce qui fonde le rapport et la subjectivité ; ou est-ce le contraire ? La communauté échappe à toute réalisation. Elle est, par nature, *an*-archique et ne peut passer par l'aveu. Elle peut trouver un prisme pour se réfléchir dans l'écriture poétique. C'est précisément la difficulté qu'une telle notion soulève. Elle révèle la tension qui est celle de notre monde, qui nous constitue et qui fait de nous ce que nous sommes.

Le lent arrachement des hommes à Dieu (ou aux dieux) en même temps qu'il acte la dislocation des autorités qui géraient traditionnellement le concept de « communauté » et qu'il précipite cette perte de valeurs dans des régimes extrêmes (fascismes, communisme, nazisme, individualisme, capitalisme), entend également faire surgir, par le questionnement de ce concept troublé, un sens cette fois-ci sans attache et sans projet. Si, comme l'écrit Jean-Luc Nancy, « Dieu est pour la communauté, les dieux sont toujours dieux de la communauté […] » (Nancy, *Des Lieux divins*, 1997, 40), c'est que dans l'absence de Dieu se révèle également l'absence de la communauté. Il y aurait un double hiatus au sein de l'individu, séparé des liens qui l'unissaient alors à ses semblables, et séparé du monde. L'écriture devient un laboratoire d'expérimentation des liens au sein de cette vie séparée. Dans *La communauté désœuvrée*, Jean-Luc Nancy insiste sur ce point : « La communauté fera désormais la limite de l'humain aussi bien que du divin. Avec Dieu ou avec les dieux, c'est la communion – substance et acte, acte de la substance immanente communiquée – qui a été définitivement retiré à la communauté » (Nancy, *La communauté désœuvrée*, 1999, 33). Pourtant, rien n'a été perdu. Ce qui aurait été perdu n'était qu'un voile posé sur le vide de notre condition « d'être ». La communauté ne peut se forger sur l'idée d'une communauté perdue à « retrouver ». Elle postule l'absolu d'un rapport incommensurable et sans valeur qu'une politique fondée seulement sur l'équivalence de tout ne peut entendre. Elle est un effort continuel qui n'a pas pour fondement l'union. Il n'y a plus de détermination principielle à la communauté : il n'y a pas de communion de singularités dans une totalité supérieure à elles et immanente à leur être (en) commun. La communauté n'aurait existé jusque-là que *par défaut.*

En mai 1968, Maurice Blanchot fonde le « comité d'action étudiant-écrivain », pour soutenir l'événement de mai, sans travailler à fonder une politique du mouvement. Ce serait un lieu pour l'expérimentation de la communauté. Il écrit : « Mai 68 a montré que, sans projet, sans conjuration, pouvait, dans la soudaineté d'une rencontre heureuse, comme une fête qui bouleversait les formes sociales admises ou espérées, s'affirmer

(s'affirmer par-delà les formes usuelles de l'affirmation) la *communication explosive*, l'ouverture qui permettait à chacun, sans distinction de classe, d'âge, de sexe ou de culture, de frayer avec le premier venu, comme avec un être déjà aimé, précisément parce qu'il était le familier-inconnu » (Blanchot, *La communauté inavouable*, 1983, 52). Maurice Blanchot fait entendre que la communauté ne connaît pas d'appartenance sous laquelle l'individu pourrait se reconnaître (l'autre, lui, acquiert une reconnaissance renouvelée sous le terme de *familier-inconnu*). Cette communication doit être comprise à partir d'un fait éthique. Elle est la conscience que la frontière qui me sépare de l'autre est indépassable. Elle peut cependant être métaphoriquement traversée. Le langage offrirait un espace d'intimité pour le « je » et « l'autre ». Au sein de cet espace, ils ne seraient pas égaux, mais la communication entraînerait à chaque fois la « révélation d'autrui » (Blanchot, *L'Entretien infini*, 1969, 89).

En allant vers l'autre, on peut rejoindre une terre qui ne doit rien à la naissance, ni à la patrie. Hors de tout savoir et de tout système prédéfini et prévoyant, tentent de se penser un anonymat fondateur, une loi du cœur, d'un cœur pouvant agir comme loi ou autre chose qu'une loi : l'intelligence du cœur. La communauté ne guérit pas de la solitude d'être un homme, ni n'en protège, mais elle est « la manière dont elle l'y expose, non par hasard, mais comme le cœur de la fraternité : le cœur ou la loi » (Blanchot, *op. cit.*, 47).

► Blanchot M., *La Communauté inavouable*, Paris, Édition de Minuit, 1984. Hölderlin F., *Œuvres*, éd. Ph. Jaccottet Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1967. Nancy J.-L., *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1990.

→ Dialogue, dialogisme ; Éthique ; Lyrisme de masse ; Résistance

Thibault U. Comte

D

Danse

L'évidence d'un rapport entre la poésie et la danse a été et reste un lieu commun, bien qu'elle n'ait cherché à formuler que très récemment les raisons de sa conviction. Il fallut soulever les cuirasses de métaphores qui les maintenaient liées par le goût, la belle âme et le pied léger, pour découvrir tendu de l'une à l'autre un observatoire puissamment critique du lien à reconnaître entre le geste et la parole ; puis commencer à étudier, sur la base des savoirs du corps dansant, la part du somatique dans les productions lyriques.

« La danse, c'est la poésie avec des bras et des jambes », écrivait Baudelaire. Elle était, pour Mallarmé, un « poème dégagé de tout appareil du scribe ». Et pour Artaud, « une Parole d'avant les mots ». Elle apparut plus largement, pour les poètes de la modernité, comme un lieu d'affinités salutaires, un art-mère sensé redonner sens aux mots dans le double contraste d'un avant (marqué par une discréditation de la danse et l'anathème lancé plus largement au corps) et d'un après (empreint d'une discrétisation de la figure de la danseuse et de son silence thématique dans la poésie d'après-guerre). Le caractère inédit de cette lune de miel a noué explicitement la rencontre des corps dansants et des corps écrivants sur le fil des crises de la modernité, au moment où les uns et les autres avaient à se redéfinir contre les codes, les images et les signes qui co-mandataient l'univers du sens. La danseuse est érigée en muse inspiratrice par toute une génération de poètes qui, de Rimbaud à Baudelaire, de Mallarmé à Valéry, de Hofmannsthal à Rilke, lui consacrent d'admiratives pages d'écriture. La révérence y est toutefois, plus décisivement, d'ordre poétologique : la poésie moderne, celle de Valéry, d'Artaud, de Michaux notamment, vise moins à toucher le phénomène chorégraphique en lui-même qu'à y lire ses propres énigmes, et la voie d'un possible dépassement du signe. Entre source d'inspiration thématique et paradigme d'écriture, la danse se sera attachée à la modernité poétique à même l'impossibilité de sa traduction verbale. Et la modernité chorégraphique aura répondu, en miroir, en faisant du poème la prime matière de ses créations – telle l'écriture de Mallarmé pour Nijinski et son *Après-midi d'un faune*, celle de Dickinson pour Isadora Duncan, ou de Longfellow pour Martha Graham.

Ce compagnonnage historique est toutefois à lire comme la partie émergée d'un iceberg de liaisons plus génétiques qui auront parcouru histoires et cultures. Parmi les autres indices qui ont jalonné l'anhistoricité de ce couplage, relevons par exemple le support du poème dans la tradition des danses indiennes, ou l'écriture poétique comme échauffement chorégraphique dans les lignées postmodernes américaine de Simone Forti et japonaise de Kazuo Ono. Ou, plus éclairant encore, la tendance depuis l'Antiquité à élaborer des analogies métriques qui lient poésie et danse sur

le fond de leur structure spatio-séquentielle conjointe. Dans le dithyrambe, l'aède et le chœur cheminent ensemble, en associant leurs pas à la métrique du poème. Eschyle, en écrivant lui-même les chants et les chorégraphies du chœur à l'instar des auteurs tragiques de son temps, suit les règles prosodiques du dithyrambe qui prévalent encore et sont indissolublement poétiques et chorégraphiques. Plutarque confirmera, dans ses *Propos de table* (9-15), que « l'orchestique et la poétique ont une entière affinité et une intimité parfaite ». Et l'effort pour paralléliser grammaire et syntaxe de ces deux « langages » affines, des jambages syllabiques avec les pas chorégraphiques, d'une métrique poétique confondue avec une trame chorégraphique, se reconnaîtra jusque dans le rondeau du moyen-âge, dans cette forme lyrique née de la danse, de la ronde et de l'alternance en elle du soliste et du chœur.

Plurielles, ces formes de dialogue sont à la fois le symptôme de convergences pressenties et le signe de résistances intrinsèques innommées. L'acte de danser et de donner à sentir par le seul moyen du corps aura interpelé, fasciné aussi, à même sa façon propre de se dérober.

Art du geste sans trace, la danse échappe aux tentatives de rétention et ne livre aux velléités de capture qu'une déictique de l'indicible et de l'irreprésentabilité. Art sans médiatisation seconde, elle est attachée à cet « émouvant infirme » (Michaux) qu'est le corps – à la fois objet et sujet, matière et moyen, unique médium de sa donation sensible. Corps méprisé hier, réhabilité au cours du siècle passé en tant qu'objet complexe et énigmatique, et horizon central de la recherche artistique comme scientifique. Art du mouvement, enfin, qui agit par l'effet des résonances et des contagions de l'empathie* kinesthésique, la danse dévoile une toute autre sémiotique, une autre façon de faire sens que celle de la signification langagière.

Les corps dansants tendent aux poètes le fantasme d'une communication médiate (sans mots) de l'affection du monde en nous, c'est-à-dire : l'exemplarité en elle de la fonction lyrique, et un horizon inatteignable pour la parole poétique. Un horizon qui s'approche toutefois dès qu'on s'aventure en deçà de leur stase thématique, dès qu'on ne questionne plus la danse et la poésie comme deux systèmes sémiotiques clos et distincts, mais comme deux formes expressives consubstantielles en leur germination poïétique.

Cette bascule s'opère à la faveur de la vaste entreprise déconstructive du XXe siècle qui a déporté les arts, en leurs pointes expérimentales, vers l'inévidence de leur médium d'expression. Les poètes balbutient, trébuchent dans leur langue, se heurtent nouvellement au corps. Certains se perçoivent comme des danseurs sur place, des « sportif[s] au lit » (Michaux), des êtres en mouvement qui « écri[vent] comme on marche » (du Bouchet). Autour de *Tel Quel*, *TXT* ou *Action poétique*, les poètes des années 1970 expérimentent la déconstruction du sens dans une écriture conçue comme une *praxis*, une *energeïa*, plutôt que comme une œuvre. De leur côté, les danseurs de la post-modernité radicalisent les acquis de la danse moderne : en extirpant le geste de toute emprise spéculaire, de son reflet dans les miroirs, et partant des figures qu'il produit dans l'espace du visible, ils ont érigé le senti interne comme unique guide du mouvement, matière première, voire ultime, de leur art. D'une part, le geste est nouvellement vécu pour ce qu'il est, et non plus simplement pour ce qu'il fait ; de l'autre, le langage intéresse moins pour ce qu'il dit que pour les phénomènes à l'œuvre dans sa poussée articulatoire vers le sens. La danse et la poésie se reconfigurent comme deux pratiques de

déprise de la transitivité de leurs moyens de communication, qui visent pareillement « la région antéprédicative du sens comme sentir » (Clam).

Là, à l'endroit de la formation du sens en train de naître où les aura conduites cette double implosion, se découvre la matrice somatique du corps parlant. Et la preuve que le verbal est un geste : « Si les gestes parlent, écrit Deleuze, c'est d'abord parce que les mots miment les gestes ». L'usage poétique de la langue mobilise radicalement la genèse corporelle du langage, laquelle ne se différencie pas de la genèse corporelle des gestes de la danse. Cette genèse est un fait de l'organisme, poètes et danseurs étant liés ici par l'épreuve de fort sentis internes de l'auto-affection du monde en eux, et des premières inflexions qui en soutiennent le chemin articulatoire vers la fabrique des formes. Substrat lyrique par excellence, cette animation du dedans est densifiée, travaillée, canalisée, infléchie dans l'une et l'autre praxis, alors qu'elle se trouve neutralisée dans le vécu ordinaire. Elle désigne à la fois une zone d'expérience infra-verbale et la trame affectuelle à conduire dans l'empirie d'une pièce d'art, énoncé poétique ou geste de danse. Sa conduction à l'apparaître est toute l'opération poïétique, tel que mise à nue par la postmodernité.

C'est dire autrement que la danse se lie à l'écriture poétique à l'endroit de ce qui ne fait pas langage dans la langue, mais mouvement. Un endroit que les penseurs grecs avaient déjà intuitionné sous l'aspect du rythme, dont les premières conceptualisations avaient été formulées par Platon et Aristote à partir du modèle chorégraphique. Désignant plus récemment, selon Henri Meschonnic, ce « plus que le langage peut porter du corps », le rythme peut aujourd'hui revenir à sa première intuition, et lire ce « plus », cet excédent de corps, comme sa source, à même le mouvement des sensibilités premières du corps profond. Spécifié comme étant très exactement ce mouvement imperceptible qui rend compte de la façon dont une parole prend corps quand elle devient poétique, le rythme peut prendre nom de *dansité* – et s'instruire de ce phénomène dansant, cette infra-danse, infime, faite de ces flux qui parcourent le corps interne, le mettent en mouvement et lui procurent son senti de base. Cet infléchissement conceptuel suggère qu'une forme lyrique ne danse pas, mais est portée par une certaine *dansité* qui désigne le mouvement physique qui la sous-tend. Il ouvre ce faisant un champ d'étude instruit par les savoirs du corps dansant, qui rende possible des lectures kinesthésique, tonique, graviceptive et tactile du poème – à savoir, par extension, une lecture proprement chorégraphique de l'ensemble des phénomènes lyriques.

Au terme de ce bref examen, il apparaît que toutes les occurrences du dialogue entre danse et poésie pointent implicitement vers une consubstantialité qui a attendu le XXe siècle pour s'envisager, et l'entreprise déconstructive du second XXe siècle pour se comprendre. L'intuition transhistorique et transculturelle d'une parenté étroite, fondamentale, entre ces deux arts, à l'endroit spécifique du lyrique en eux, a pris ainsi consistance à la faveur de la nouvelle centralité du corps acquise à l'ère contemporaine. Et de sa propre façon de faire sens, de se mouvoir et d'être mû, en-deçà du langage articulé. Ce qui peut intéresser aujourd'hui les formes du lyrique, ce n'est plus tant la danseuse comme figure rhétorique ou béquille poétologique, mais la *dansité* comme modalité complice des premiers élans de la genèse artistique et première raison des affinités électives entre corps dansants et corps écrivants. Il reste encore, sur ce champ, à élaborer des poétiques de la danse capables d'outiller la gestation

articulatoire du sens, et de tailler dans la communication lyrique la part du corps.

► Bouvier M., *Les Intrigues du geste : pour une approche figurale du geste dansé*, thèse de doctorat soutenue à l'université Paris 8, 2021. Clam J., *Genèses du corps : des corps premiers aux corps contemporains. Une théorie des mouvements corporants*, Paris, Ganse Arts et Lettres, 2014. Finck M., « Poésie et danse à l'époque moderne », dans *Corps provisoire : Danse, cinéma, peinture, poésie*, Paris, Armand Colin, 1992.

→ Art lyrique, musique ; Mélos, mélique ; Rap ; Rites

Alice Godfroy

Degré zéro, antilyrique

Quel serait le degré zéro du lyrisme ? Pour trouver la réponse, il est nécessaire d'en revenir à l'émotion*, à son expression dans et par la langue ou les formes du discours. Car s'il est bien un matériau auquel se confronte le poète, ce sont les mots et les formes qu'ils prennent dans la tradition lyrique. Cette question peut être abordée de deux manières. La première est quasiment mythique, et associe étroitement le lyrique et l'origine du langage, chez Platon dans le *Cratyle*, au XVIIIe siècle, chez les romantiques. Nous nous contenterons d'un seul exemple, significatif. Selon Rousseau dans l'*Essai sur l'origine des langues*, ce ne sont pas les besoins, mais le désir d'« émouvoir un jeune cœur », ou de « repousser un agresseur injuste », qui a « dict[é] des accents, des cris, des plaintes », « les plus anciens mots inventés. » « Voilà pourquoi les premières langues furent chantantes et passionnées, avant d'être simples et méthodiques. » La seconde voie, plus analytique, rouvrirait le dossier du mimologisme, auquel Gérard Genette a consacré un ouvrage aussi vaste qu'il est précis, quoi qu'il laisse au second plan la question philosophique du matérialisme*. Le degré zéro du lyrisme, matérialiste* avant tout, consiste dans le cri, le ou les mots bruts, et brutalement expressifs de l'émotion, ou encore dans la parfaite coïncidence du mot, de sa sonorité ou de son graphisme, et du sens que lui donne le sujet sentant, parlant et, éventuellement, écrivant. On pourrait décliner ainsi quelques oppositions fortes : sonore *vs* visuel ; oralité *vs* écriture ; spontané *vs* usage ; natif *vs* convention ; naturel *vs* artificiel ; émotion *vs* besoin ; motivé *vs* non-motivé ; naturel ou nécessaire *vs* arbitraire, etc. Il faut bien voir que s'opère là une forte mutation : certes l'émotion importe, mais, parce qu'elle est éphémère, il importe tout autant de la pérenniser et de la partager. L'état lyrique – pastichons Genette, cela ne saurait lui déplaire – est un état de langage qui conduit les poètes à redéfinir le vers (Mallarmé, Claudel), la forme (Valéry), le poème et le Livre (Mallarmé), ou à les nier dans la volonté de s'en tenir aux mots et à la lettre des mots, refusant toute transcendance, toute vérité, tout arrière-monde, tout sentiment, toute épaisseur sémantique (Emmanuel Hocquard, Claude Royet-Journoud, Anne-Marie Albiach, Jean Daive, Jean-Marie Gleize).

Ces formes de lyrisme et d'antilyrisme ne recouvrent pas l'opposition du matérialisme et de l'idéalisme. En effet, le mimétisme graphique et sonore, et l'étymologie, sont présents chez Claudel, poète catholique qui cite le *Cratyle* dans son *Art poétique* et pour qui « les mots ont une âme », et chez Francis Ponge, matérialiste, athée, grand lecteur d'Épicure et de Lucrèce. Il est donc nécessaire de distinguer la motivation du son et du sens, c'est-à-dire des deux faces du signe, de la pensée qui la sous-tend, par exemple le thomisme de la forme chez Claudel et le matérialisme historique et sémantique que Philippe Sollers, si proche de Ponge dans les années 1960, élabore et formule dans les entretiens qu'il a avec le poète théoricien de l'objeu, le

« fonctionnement verbal sans aucun coefficient laudatif ni péjoratif » – c'est-à-dire lyrique. C'est dans *L'Écriture et l'expérience des limites*, puis dans *Sur le matérialisme* que Philippe Sollers théorise ce « matérialisme dualiste » qui sous-tend sa relecture de Dante, Mallarmé, Rimbaud, Sade, Lautréamont et se réfère à la pensée de Bataille. « Le langage, alors, se donne comme constitution de sa propre destruction, comme libération et non expression de tout référent possible. » L'écriture traverse les discours – d'exclusion, de censure, de conjuration – qui viennent revêtir, habiller, le désir négatif qu'est le sujet. « Le corps est en nous ce qui est toujours "plus" que nous, ce qui tue en nous sa propre représentation, et nous tue en silence. » Ce matérialisme linguistique trouve ainsi dans la chair – et donc dans la vie et dans l'éros définis comme dépense, perte et mort – son fondement véritable. Il fait advenir, par la négativité dialectique et dans le texte, un autre sujet. Évidemment, un semblable matérialisme rejette toute forme de lyrisme sentimental : le romantisme est la cible de Ponge et de Sollers. Mais, proche en cela de Foucault qui soupçonne l'ordre du discours de contraindre écritures, savoirs et sujets du savoirs et qui inspire à Stierle sa conception du sujet lyrique, Sollers pose les bases d'un lyrisme qui suppose la transgression des discours et des significations instituées en des formes textuelles inédites, et dont Ponge, après Mallarmé, Rimbaud, Lautréamont, Sade, serait le parfait accomplissement.

► Alexandre D., *Paul Claudel, du matérialisme au lyrisme*, « *comme une oie qui clabaude au milieu des cygnes* », Paris, Honoré Champion, 2005. Genette G., *Mimologiques*, *Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil (« Poétique »), 1976. Sollers Ph., *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil (« Points »), 1968. Sollers Ph., *Sur le matérialisme*, Paris, Seuil (« Tel quel »), 1974.

→ Document ; Impersonnel ; Ordinaire/artistique ; Pureté, impureté

Didier Alexandre

Deuil

Épreuve collective et personnelle peut-être la plus profondément humaine, le deuil concerne la parole poétique de multiples façons, sous le patronage séculaire de la figure d'Orphée*, descendant aux Enfers rechercher Eurydice pour la perdre une deuxième fois.

Il faut d'abord rappeler la fonction rituelle et cérémonielle des chants funèbres dont on trouve mention dès Homère dans *L'Iliade* où les funérailles d'Hector sont accompagnées par les chanteurs de thrènes et les pleurs du chœur des femmes. Il s'agit de rappeler les exploits du héros et de rendre sa mémoire durable, en même temps que de donner à la lamentation sa pleine dimension sociale. Codifié, le chant de deuil unit musique, poésie et danse, proposant souvent une répartition dialogale des paroles masculines et féminines. Dans les sociétés dites « traditionnelles », qu'étudie l'ethnopoétique, les exemples abondent de ces rituels funéraires qui continuent d'être vivants : *aurost* occitan, déplorations chantées des Yézidis d'Arménie, chants des femmes épirotes ou tsiganes. Dans ces cérémonies, selon l'expression paradoxale utilisée dans *La Voix actée*, « la douleur est une fête » où la collectivité se ressoude autour de ses morts.

Une longue tradition, grecque puis latine, va donc dans le sens d'une louange du disparu dont le poème doit fixer pour un temps long la mémoire et la geste. Il s'agit de dépasser l'émotion personnelle et de transcender l'épreuve, en reconnaissant avec plus ou moins de stoïcisme, la leçon de fragilité humaine que délivre la belle mort. C'est dans ce registre que se range encore Malherbe dans sa célèbre « Consolation à M. Du Périer » (1599)

où il exhorte son ami à sortir de sa peine paternelle, à accepter la fugacité du monde où la jeune fille défunte, pareille à la fleur, « a vécu ce que vivent les roses, l'espace d'un matin », et à s'incliner devant le vouloir de Dieu (voir Religion*).

L'épreuve du deuil peut ainsi s'inscrire dans le grand thème lyrique de la fuite irréversible du temps, dans le sentiment de la fugacité et de la vanité des choses terrestres, nourrissant une rêverie élégiaque à laquelle le Romantisme va donner une ampleur nouvelle. Car, en se déritualisant, en perdant sa dimension à la fois collective et religieuse, le poème funéraire devient affaire de lyrisme* douloureux et personnel, source d'une plainte intime qui devient l'une des grandes veines de l'inspiration poétique. La rêverie sur les ruines (déjà présente chez Du Bellay), la déambulation dans un cimetière, la remémoration endeuillée du souvenir amoureux dans le lieu même du bonheur passé que l'on trouve exemplairement dans « Le Lac » de Lamartine : voilà le nouveau paysage de la conscience endeuillée qui préside à une grande partie de la poésie romantique européenne. La muse* a déserté et le siècle est celui de jeunes gens nés trop tard. Poète donc celui qui peut se dire, avec les majuscules, « le Ténébreux, le Veuf, l'Inconsolé » pour reprendre le célèbre premier vers de « El Desdichado » de Nerval (1854), sonnet du deuil qui s'inverse pourtant à la fin dans le dépassement de l'exploit d'Orphée, puisque le poète nervalien, lui, « a deux fois traversé l'Achéron ».

De la poésie élégiaque « qui se plaint sans porter plainte » (comme le souligne Pierre Loubier dans *La Circonstance lyrique*) à l'allégorisation de l'esseulement, la figure romantique du poète est placée sous le signe d'une déploration qui va se transformer en topos et en objet de raillerie. C'est en dépassant le registre personnel pour faire de son livre celui « d'un mort » ou « les *Mémoires d'une âme* » selon les mots de la Préface que Victor Hugo fait des *Contemplations* (1856) une somme poétique auto-thanatographique où il érige, en son centre, le Tombeau de Léopoldine, l'enfant disparue, jamais nommée.

La poésie moderne est ainsi prise entre le désir de construire, sous une forme impersonnelle qui traverse le temps, le tombeau du défunt, et une relation plus intime, moins triomphale devant l'épreuve d'une douleur qui risque même de paralyser le poème. De cette tension, l'œuvre de Mallarmé est révélatrice : d'un côté les hommages funèbres à Verlaine, Poe ou Gautier accomplissent l'impersonnalisation de l'homme en Poète majuscule ; de l'autre, l'impossible et bouleversant hommage du père envers un fils qu'il doit protéger du savoir de sa mort. Les notes de *Pour un Tombeau d'Anatole*, publiées de manière posthume en 1961, disent aussi, dans des fragments rompus, la limite aphasique qui stupéfie une parole interdite par le chagrin.

Le XXe siècle poursuit cette intériorisation de l'épreuve, où l'on peut voir le signe ou le symptôme d'un lyrisme* entravé, là où Orphée est moins celui qui peut charmer les bêtes sauvages et traverser le fleuve des Enfers que celui voué à toujours perdre Eurydice. Le deuil, la mort de l'être proche et aimé deviennent en quelque sorte une des circonstances lyriques les plus poignantes, où se mesurent la peine, l'effort pour préserver la mémoire du disparu, le sentiment d'un temps arrêté qui « déborde », qui se stupéfie dans le naufrage d'une existence qui se fait survivance, la nécessité de retrouver le rythme d'une musicalité poétique. La liste est significative des grands livres de deuil qui scandent le siècle : Pierre-Albert Birot avec *Ma Morte* (1931), Henri Michaux avec *Nous deux encore* (1948), tous les deux analysés par Antonio

Rodriguez dans *La Circonstance lyrique*, *Le Temps déborde* de Paul Éluard (1947), *Quelque chose noir* de Jacques Roubaud (1986), *Élégie de la mort violente* de Claude Esteban (1989), ou encore *À ce qui n'en finit pas* de Michel Deguy (1995). Tous ces livres sont dédiés à la compagne trop tôt partie. Jean-Louis Giovannoni consacre son premier livre, *Garder le mort* (1975) à la mémoire de sa mère, quand Valérie Rouzeau rappelle son père emporté par la maladie dans *Pas revoir* (1999). Autant de livres qui montrent, avec une force désolée, que l'expérience du deuil est devenue un *événement privé*, aux deux sens de l'expression : intime et négatif. La parole poétique, privée de ses pouvoirs par une épreuve qui ne passe pas et qui ne doit pas passer, doit trouver difficilement le chemin d'une communication de la dimension personnelle. Elle doit rouvrir l'adresse* souvent bloquée au dialogue posthume avec l'aimée, comme l'indique le titre de Birot : *Ma Morte*, maintenir une interlocution dont l'endeuillé est dépossédé.

Rupture de « l'équilibre du temps » comme le dit Éluard, le temps figé du deuil épouse le rythme brisé et discontinu du poème pour dire l'absence, pour retisser la possibilité d'une parole qui ne saurait plus être celle de la consolation, ni même de la liquidation d'un deuil que le poème avive plutôt, dans son effort pour « garder le mort » vif et présent. C'est, indissociablement, la réussite et l'échec de cette ambition qui nous touchent dans ces évocations où le plus intime se conjugue au drame le plus commun.

► Calame C., Dupont F., Lortat-Jacob B., Manca M. (dir.), *La Voix actée. Pour une nouvelle ethnopoétique*, Paris, Kimé, 2010. Glaudes P., Rabaté D. (dir.), *Deuil et littérature, Bordeaux*, Presses Universitaires de Bordeaux (« Modernités 19 »), 2005. Millet C. (dir), *La Circonstance lyrique*, Bruxelles, Peter Lang, 2011.

→ Circonstance ; Élégie ; Émotions ; Orphée ; Temps

Dominique Rabaté

Dialogue, dialogisme

Si le terme de *dialogue* désigne dans l'usage courant un échange verbal entre deux personnes ou parfois davantage, un examen plus critique de cette notion montre qu'elle recouvre en réalité une ambivalence caractérisée par le couple d'adjectifs *dialogique/dialogal*. Dans le cas d'un texte dialogal, on a affaire à l'usage explicite d'une forme dialoguée, où les tours de parole entre les interlocuteurs sont clairement identifiés et régulés, comme c'est le cas dans les textes dramatiques, mais aussi dans les dialogues ou les entretiens philosophiques, dont les exemples les plus connus se trouvent chez Platon ou chez des auteurs comme Fontenelle, Diderot ou Rousseau. L'adjectif *dialogique*, lui, nous fait entrer dans le domaine plus étendu et plus complexe du dialogisme, qui correspond dans la rhétorique classique à l'insertion d'un dialogue fictif dans un discours, mais qui recouvre surtout des phénomènes d'hybridation énonciative d'abord mis en évidence par Mikhaïl Bakhtine dans le cadre du roman : le texte romanesque serait une polyphonie où se feraient entendre, sous l'apparente continuité des énoncés, diverses voix et, en dernier ressort, plusieurs discours sociaux. On ne souscrira pas ici à la thèse bakhtinienne qui voit le dialogisme s'épanouir dans le roman et le monologisme dans la poésie lyrique, tant cette dernière accueille l'Autre et la polyphonie. Le dialogisme caractérise ainsi l'énonciation lyrique dès que celle-ci est considérée comme réponse à une autre énonciation, chaque discours s'inscrivant dans une interlocution généralisée, passée, présente et future.

Dans cette perspective, envisager le dialogue du point de vue lyrique

renvoie à deux grands types de situations énonciatives.

La première, sur le plan dialogal, invite à considérer la présence de formes poétiques entièrement ou majoritairement dialoguées : on retiendra ici, pour la poésie médiévale, les exemples de la tenson, ce poème en langue d'oc où divers interlocuteurs défendent des positions contradictoires en adoptant un thème donné et en alternant les couplets, ou du jeu-parti, où deux poètes échangent de strophe à strophe sur un sujet particulier. Ces textes se présentent souvent comme des joutes verbales entre trouvères ou troubadours se livrant à un débat sur des topiques amoureuses, littéraires ou morales. Dans le registre de la lyrique amoureuse, la pastourelle – forme poétique qui se répand aux XIIe et XIIIe siècles en langue d'oïl – met fréquemment en scène, et en dialogue, la tentative de séduction d'une bergère par un chevalier. Avec la poésie de la Renaissance, le cadre de l'églogue, petit poème pastoral renouvelé de l'Antiquité, favorise l'apparition de dialogues entre bergers, qui évoquent la vie champêtre, les travaux rustiques et les amours naïves. De manière plus sporadique, certaines « odes en dialogue » de Ronsard (dans les *Meslanges* de 1555) reconduisent la structure du débat, mais cette fois-ci entre la figure du *je* auctorial et des allégories générales (l'Espérance) ou des métonymies de sa division intérieure (le cœur, les yeux). À cet égard, on peut retrouver une filiation ronsardienne dans la quatrième des *Cinq grandes odes* de Claudel (1913), qui consiste en un échange entre la muse et le poète. D'autres résurgences du poème dialogué peuvent s'observer dans la période moderne et contemporaine, comme chez Char, en particulier dans la veine légère de sa poésie : celle de « Compagnie de l'écolière » (1936), de « Fête des arbres et du chasseur » (1948) ou des « Transparents » (1949) où le dialogue entre des personnages fictifs s'accompagne du rappel des formes versifiées, de l'accompagnement musical ou de l'oralité populaire. Le travail de la polyphonie met ici en évidence, un peu comme dans la poésie médiévale, une affinité du dialogue avec la chanson. Chez Valéry en revanche, des œuvres comme *Eupalinos* (1921), *L'Âme et la Danse* (1923) ou le *Dialogue de l'arbre* (1943) retrouvent plus nettement le registre philosophique – peut-être moins du côté de Platon que de celui des *Dialogues des morts* de Lucien, et de leur imitation par Fontenelle (1683) ou Fénelon (1712). Quel que soit leur horizon – musical, dramatique, philosophique – ces formes dialogales s'organisent comme autant d'échanges réglés et formalisés où les interlocuteurs, au cours de leur progression argumentative, tentent d'aboutir à un résultat partagé. Le dialogue peut alors jouer sur plusieurs plans : entre des personnages engagés dans l'échange des paroles, entre le sujet lyrique et les êtres imaginaires ou abstraits qu'il invoque, entre l'ensemble du texte et un lecteur qui n'en est pas seulement le témoin mais le destinataire indirect.

De manière beaucoup plus large, il est possible d'envisager le mode lyrique comme un discours dialogique, non seulement au sens où il est en relation avec d'autres discours antérieurs ou contemporains (« dialogisme intertextuel » au sens de Sophie Moirand, 1990), mais au sens où il s'adresse toujours à un autre dont la présence, même implicite, laisse ses traces dans le texte, que cet allocutaire soit réel ou imaginaire (« dialogisme interactionnel »). Dans cette perspective, la situation d'interlocution devient fondamentale pour caractériser le discours lyrique, dont l'un des marqueurs peut alors résider dans la structure de « *triangulated address* » (voir Adresse*) mise en évidence par Jonathan Culler

(2005). Le poème lyrique se présenterait ainsi comme un dialogue à double fond, où le sujet poétique, par le biais de l'apostrophe, invoque comme destinataires explicites des figures abstraites ou concrètes, animées ou inanimées, passées ou absentes (la Nature, la muse, l'ami / l'amie, l'amant / l'amante…), pour mieux s'adresser indirectement au lecteur en le convoquant dans le présent d'un acte de discours. L'importance du dispositif dialogique a par ailleurs pu être montrée chez Hugo par Ludmila Charles-Wurtz (1998) : le lyrisme hugolien multiplie les instances de dialogue pour mieux interpeller le lecteur en tant qu'interlocuteur, et permettre au *Je* d'être reconnu par l'Autre comme sujet de discours, dans un espace sociopolitique bouleversé par les revendications démocratiques de la Révolution française. Dans le cas de *Lettera amorosa* de Char (1953), la série de fragments adressés par le sujet lyrique à la femme absente est explicitement présentée dans le paratexte comme une offrande aux « Amants qui n'êtes qu'à vous-mêmes, aux rues, aux bois et à la poésie » : l'horizon du dialogue est cette fois le partage du désir.

Il convient enfin de souligner que la structure dialogique, parce qu'elle présuppose un sujet traversé par l'altérité, peut générer un espace de tensions. C'est ce dont témoigne Breton quand, dans le *Manifeste du surréalisme* (1924), il présente le « dialogue surréaliste », illustré par l'automatisme collectif des *Champs magnétiques* (1920), comme un moyen de dégager « les deux interlocuteurs des obligations de la politesse », de donner libre champ à l'affrontement de « deux pensées » et d'offrir les mots et les images « comme tremplins à l'esprit de celui qui écoute », invitant ainsi à concilier le dialogue avec la divagation.

► Charles-Wurtz L., *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*, Paris, Honoré Champion (« Romantisme et Modernités »), 1998. Culler J., *Theory of the Lyric*, Cambridge, Harvard University Press, 2015. Moirand S., *Une grammaire des textes et des dialogues*, Paris, Hachette, 1990.

→ Adresse, apostrophe ; Éthique ; *Je* et pronoms personnels ; Dramatique, théâtre ; Voix, sujet lyrique

Olivier Belin

Distanciation

→ Impersonnel*

Document

À première vue, tout semble opposer « document » et « lyrique ». Dans la « guerre entre littéralité et lyrisme », pour reprendre les mots d'Olivier Cadiot, le document ne se rangerait-il pas clairement du côté de la littéralité ? Mais cette supposée guerre, à la fin du XXe siècle, ne permet-elle pas plutôt de révéler un fond commun aux différentes approches ? Derrière l'objectivité du document, ne se cache-t-il pas une subjectivité qui fait l'expérience de ce document et qui le rend à l'expérience des lecteurs ? Pourrait-on aller jusqu'à dire qu'il y a un travail lyrique du document derrière sa littéralité ?

Qu'est-ce qu'un document poétique ?

Dans le débat français, le travail du document fait partie de ces formes « littérales » de poésie, qui tendent vers un effacement du sujet lyrique* au profit de la littéralité du texte. Ces « documents poétiques », comme les nomme Franck Leibovici, peuvent prendre des formes diverses mais procèdent généralement d'un travail de re-description, de ré-édition, de re-transcritpion (Leibovici, 2020, 139). Il s'agit de réarranger un document préexistant de manière à la transposer dans le monde de la poésie, et ceci avec des degrés d'intervention variables. La

littéralité se range ainsi du côté des traditions objectivistes et conceptuelles américaines (on peut penser notamment à *Testimony* de Charles Reznikoff) qui s'éloignent de la subjectivité propre ou attribuée au lyrique. Malgré cette opposition initiale, ce travail d'implémentation et d'implantation d'un document dans un contexte différent, pour reprendre l'idée d'Olivier Quintyn, n'est peut-être pas si éloigné du travail du lyrique, dans la mesure où la subjectivité à l'œuvre dans la sélection et le réarrangement du document procède d'une manière similaire au poète qui transforme l'expérience subjective du sujet en une expérience intersubjective (Quintyn, 2017).

Dans ce brouillage des frontières, certains documents poétiques travaillent des thématiques caractérisant souvent le lyrique, notamment dans *De l'amour* de Franck Leibovici (2019) qui vise à déterminer la valeur et les usages de l'amour dans un monde numérique. En particulier, la première partie de cet ouvrage retranscrit des billets relatant des expériences amoureuses postés sur un forum. La sélection et l'arrangement de ces billets ne vise-t-elle à produire un certain effet, à montrer le poétique qui est à l'œuvre dans l'écriture ordinaire ? Sans ce travail de sélection, ces billets ne seraient jamais devenus poésie, et le lyrique qui leur est propre serait resté caché. Le document poétique ne serait ainsi pas opposé au lyrique, mais en deviendrait une instanciation supplémentaire. Le document deviendrait ainsi une tentative de renouveler le lyrique.

Le travail lyrique du document

Derrière ce renouvellement du lyrique par le document se trouve une réévaluation du travail poétique. Contre l'idée selon laquelle le poème serait le produit de l'inspiration du poète (divine ou géniale), le document révèle le travail du poète qui manipule et réarrange des documents. Le documentaire devient ainsi le lieu d'un travail lyrique, comme dans les *Élégies documentaires* de Muriel Pic qui « parlent [...] d'une expérience lyrique, atmosphérique, élémentaire des documents » (2016, 80). Le travail du document devient ainsi un support à l'expression lyrique qui permet de sortir le document de sa condition d'archive, à savoir de trace du passé, pour en faire une ouverture sur l'avenir. Par l'expérience au présent du document, tant dans le réarrangement que dans la lecture, le document poétique permet d'ouvrir des possibilités d'interaction, pour reprendre l'idée de Christophe Hanna d'un « dispositif poétique » (Hanna, 2010). Cette ouverture procède d'un travail d'écriture, comme le suggère Leibovici : « mettre en avant uniquement la dimension préexistante des matériaux originaux dissimule le fait que l'écriture est une activité, c'est-à-dire qu'elle opère des transformations, ici non pas sur des énoncés, mais sur des énonciations » (Leibovici, 2020, 21). Le travail d'écriture au cœur des documents poétiques déplace ainsi l'attention du matériau (archive) au processus de transformation (écriture). Rien n'empêche ce processus d'être lyrique, bien au contraire car c'est le travail de la subjectivité lyrique qui permet cette transformation poétique du document. Le document devient ainsi le lieu du travail de la subjectivité lyrique, le lieu du travail de la transformation lyrique.

Le lyrique comme in(ter)vention

Ce travail n'est pas un phénomène purement contemporain et prend racine dans des outils poétiques développés au début du XXe siècle tels que le collage ou le montage. C'est ce genre de travail qui est à l'œuvre dans *Documentaires* de Blaise Cendrars. Cet ouvrage est un *cut-up* opéré à partir d'un roman feuilleton. Initialement intitulé *Kodak*, il

présente des poèmes retraçant un voyage, reprenant ainsi une thématique chère à l'auteur. Le document initial est ici déjà littéraire mais le travail du document le transforme en une expérience lyrique. *Documentaires* est un collage et un montage qui vise à produire une expérience poétique. Le lyrique n'est ainsi plus une invention de l'esprit du poète, mais une intervention du poète dans le matériau d'origine. Les idées de collage et de montage mettent en lien ce travail lyrique avec d'autres formes artistiques telles que les arts visuels, le cinéma et plus récemment la vidéo. Le clip poétique réalisé par Stéphane Goël pour la collection « Close Poetry » à partir du poème « Double tombeau » de Sylviane Dupuis travaille par exemple les archives visuelles d'un bal d'une manière lyrique, par des effets de superposition et de ralenti. Les documents poétiques opèrent ainsi une descente du lyrique vers l'ordinaire, pour montrer l'expérience lyrique qui y réside. La notion de bricolage permet d'éclairer ces différents aspects et de montrer le lien qui unit document et lyrique, comme le suggère Henri Béhar à propos de *Documentaires* : « *Kodak*, ou l'invention poétique par le bricolage » (Béhar 1976, 114). Alors que la notion de document semble rester dans une certaine factualité, la notion de bricolage permet de révéler le sujet qui produit ce bricolage ainsi que le caractère fabriqué du document poétique. Comme je le suggère ailleurs, le bricolage devient ainsi synthèse du document et du poétique (Mills, 2022).

Contre l'idée initiale selon laquelle lyrique et document seraient antithétiques, le travail du document poétique se révèle être fondamentalement lyrique. En effet, il ne s'agit pas d'un travail narratif (même si certaines formes de littérature documentaire prennent cette direction), ni d'un travail critique (même si certaines formes contemporaines mêlent lyrique et critique, en particulier l'autothéorie), mais d'un travail lyrique qui fait ressortir de l'archive et de l'ordinaire une expérience lyrique proposée aux lecteurs et lectrices. Ainsi, le travail lyrique n'est plus une invention romantique mais une intervention pragmatique dans un matériau préexistant, dans une réalité concrète.

► Leibovici F., *des opérations d'écriture qui ne disent pas leur nom*, Paris, Questions théoriques, 2020. Mills Ph., « Pour un bricolage lyrique : Mon Oiseau bleu de Philippe De Jonckheere », *Études de Lettres*, nº 319, p. 37-54. Pic M., *Élégies documentaires*, Paris, Éditions Macula, 2016.

→ Actes de langage ; Avant-gardes ; Éthos, posture ; Intentionnalité ; Ordinaire/artistique

Philip Mills

Dramatique, théâtre

La poésie lyrique resta longtemps en marge du système des genres, faute de raconter une histoire, d'instaurer un monde fictionnel, bref de relever de la *mimesis praxeos* aristotélicienne. À l'entrée « Poème » de son *Dictionnaire universel* (1690), Antoine Furetière pouvait encore affirmer que « [l]es vrais poèmes sont les épiques et les dramatiques, les poèmes héroïques, qui décrivent une ou plusieurs actions d'un héros. Les vers lyriques, sonnets, épigrammes et chansons ne méritent le nom de poème que fort abusivement. » Au XIXe siècle, l'accession de la poésie lyrique au sommet de la pyramide des genres passera par une appréciation toute positive de ce défaut de narrativité, comme en témoigne par exemple Germaine de Staël dans *De l'Allemagne* : « La poésie lyrique ne raconte rien, ne s'astreint en rien à la succession des temps, ni aux limites des lieux ; elle plane sur les pays et sur les siècles ; elle donne de la durée à ce moment sublime pendant lequel l'homme s'élève au-dessus des peines et

des plaisirs de la vie. » (Seconde partie, chapitre X « De la poésie », 1839). Au milieu du siècle précédent, dans son *Traité des beaux arts réduits à un même principe*, l'abbé Batteux avait pourtant ménagé une place à la poésie lyrique parmi les genres imitatifs et avait osé l'inscrire au sein même des textes qui en relevaient depuis l'Antiquité : « Tant que l'action marche dans le drame ou dans l'épopée, la poésie est épique ou dramatique ; dès qu'elle s'arrête, et qu'elle ne peint que la seule situation de l'âme, le pur sentiment qu'elle éprouve, elle est de soi lyrique : il ne s'agit que de lui donner la forme qui lui convient, pour être mise en chant. » (Chapitre IX « Sur la poésie lyrique », 1746). Tout « sonnet, épigramme ou chanson » pouvait dès lors être supposé extrait d'un texte dramatique ou épique et son énonciation attribuée à un personnage de fiction. Ce fusil à deux coups suscitera moult débats. Rappelons surtout que la greffe théorique initiale n'allait pas de soi. Les risques de rejet étaient en effet majeurs, du moins dans le cadre de la dramaturgie dite classique.

Chez Platon, comme chez Aristote, la distinction entre les modes* se fondait précisément sur la nature fictionnelle* ou non de l'énonciateur (*La République*, Livre III). Écartant l'hypothèse de la modalité mixte envisagée par Platon, les théoriciens classiques ont voulu que le poème dramatique soit purifié de toute instance extradiégétique (alors assimilée au « poète »). À la lecture comme à l'écoute des répliques, les critiques de l'Académie se montraient sensibles au moindre symptôme de ventriloquie. Simultanément, la pluralité des voix intradiégétiques faisait craindre pour l'unité du poème. Comme le rappelle Marc Fumaroli dans *Héros et Orateurs*, « la multiplication des *dramatis personae* [...] expose le dramaturge à une difficulté suprême : éviter que cette multiplicité devienne confusion » (1996, 299). Contre le danger de dislocation, l'uniformité de la prosodie et du niveau de langue s'alliait au respect des trois unités pour garantir l'intégrité de l'œuvre. Las, trop de soin apporté à la versification, au style ou à la répartition de la parole pouvait nuire à la vraisemblance et à la pureté du mode. Le poème dramatique devait être dépourvu, non seulement de toute trace de la voix du poète, mais aussi de toute marque qui trahisse sa main et son métier. Pierre Corneille dit ainsi s'efforcer de « cacher avec soin son art » lorsqu'il attribue des raisonnements ou l'expression de sentiments à ses personnages (« Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique », 1660). Le lyrique n'est acceptable qu'au prix de ne se distinguer en rien de la représentation d'une parole vraisemblable, en termes de rhétorique, de stylistique et de prosodie. Dans *La Pratique du théâtre*, l'abbé d'Aubignac exclut tout autre mètre que l'alexandrin « considéré au théâtre comme de la prose ». Les stances préclassiques étaient à bannir puisqu'elles se donnaient « comme des vers lyriques, c'est-à-dire propres à chanter avec des instruments de musique et qui pour cet effet ont leur nombre limité, leur repos semblables, et les inégalités mesurées. » (chapitre X « Des Stances », 1657). La vraisemblance exigeait en effet que le personnage eût le loisir de composer préalablement ces « vers lyriques ». Un siècle plus tard, Houdar de La Motte critiquera ces « odes régulières [...] où le personnage devient tout à coup un poète de profession » (« Discours à l'occasion de la tragédie d'Inès », 1754) et Voltaire à son tour s'en prendra, dans ses commentaires sur *Le Cid*, aux strophes qui « donnent trop l'idée que c'est le poète qui parle » (*Théâtre de P. Corneille, avec des commentaires et autres morceaux intéressants*, 1774). Les stances étaient d'autant plus condamnables qu'elles soulignaient

l'artifice du monologue, car s'il est « bien agréable sur le théâtre de voir un homme seul ouvrir le fond de son âme [...], il n'est pas toujours bien facile de le faire avec vraisemblance » rappelle d'Aubignac (chapitre VIII « Des monologues ou discours d'un seul personnage », 1657). En somme, qu'il s'agisse de mètres ou de rimes, de figures ou de monologue, tout personnage qui « s'élève au-dessus des peines et des plaisirs de la vie » – pour reprendre les mots de Germaine de Staël – se soustrait à l'urgence de la situation et prend avec celle-ci une forme de distance. Or ce recul était réputé faire « languir » l'action et introduire de la « froideur » dans l'expression. Le XVIIIe siècle sera à cet égard plus exigeant encore que le XVIIe et ira, avec Diderot (*Discours sur la poésie dramatique*, 1758), Beaumarchais (*Essai sur le genre dramatique et sérieux*, 1767) ou Louis-Sébastien Mercier (*Du théâtre ou nouvel essai sur l'art dramatique*, 1773), jusqu'à remettre en question l'alexandrin. Ces éléments – de la chanson à la composition en passant par l'exercice clandestin des fonctions du narrateur – trouveront leur légitimité lorsqu'il s'agira de contrecarrer les effets de l'immersion fictionnelle.

Bien avant le théâtre épique de Bertolt Brecht, l'hétérogénéité énonciative du texte dramatique, à la fin du XIXe siècle, s'est présentée comme une ressource quand le dialogue ne suffisait plus à rendre compte de l'existence d'individus soumis aux forces du milieu ou du cosmos. Sous l'influence du roman naturaliste et de la poésie symboliste, et en même temps que l'art de la mise en scène se développe, le texte de théâtre s'hybride. Jean-Pierre Sarrazac décrit le « kaléidoscope des modes dramatique, épique, lyrique » comme le résultat d'un processus de *rhapsodisation* (*L'Avenir du drame*, 1981) quand Peter Szondi parlait plus volontiers d'*épicisation* (*Theorie des modernen Dramas*, 1956). En rupture avec le *drame absolu* inventé à la Renaissance* (Szondi), les formes hybrides du *drame moderne* trouveront une manière de légitimation grâce aux réexamens de la tragédie antique qui se succèdent depuis *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* de Friedrich Nietzsche (1872). Ainsi, Nicole Loraux insiste sur les composantes du thrène – cri, larmes, gémissement et chant – et les effets de la *purgation chorale* (1999), Sophie Klimis sur l'affectivité comme condition de l'intersubjectivité et du monde commun (2003) et Pierre Judet de la Combe sur la discontinuité provoquée par le montage de *crises subjectives* et de *situations langagières* catastrophiques (2010). Ces conceptions entrent en résonance avec la *crise du drame* des années 1880-1910, telle qu'elle est décrite par Peter Szondi, ainsi qu'avec un contexte littéraire où l'énonciation lyrique témoigne d'une réflexion inquiète sur le langage. Jean-Pierre Sarrazac propose, pour rendre compte des œuvres marquées par cette crise, l'appellation de « poème dramatique ». Dans le même ordre d'idée, Marianne Bouchardon, dans une thèse inédite (*Théâtre-Poésie*, *Limites non-frontières entre deux genres du symbolisme à nos jours*, 2005), oppose le *théâtre-poésie* à un *théâtre poétique* (où la poésie joue un rôle ornemental et ne menace pas les structures du drame). Ces choix lexicaux, fondé sur la disparition du *poème dramatique* classique, s'expliquent par la synonymie instaurée depuis la période romantique entre *poésie* et *poésie lyrique*. Ils ne contribuent pas à spécifier les modalités propres au « lyrique ».

Paul Ricœur, dans *La Métaphore vive*, définit le lyrique comme le fruit d'une *mise en forme du pâtir* au même titre que le dramatique et l'épique résultent d'une *mise en forme de l'agir*. À ses yeux, le « sentiment articulé par le poème n'est pas moins heuristique que la fable tragique » (1997, 309). Antonio Rodriguez

développera la comparaison et en tirera la définition d'un pacte spécifique dont « l'effet consiste à faire sentir et ressentir des rapports affectifs au monde » (*Le Pacte lyrique*, chapitre 2, 2004). Cette définition met au premier plan la notion d'*état* ou de *situation*, à l'instar de celle que l'abbé Batteux avait proposée et qui influencera *L'Esthétique* de Hegel (base de la réflexion de Peter Szondi). Dans le cadre de la dramaturgie classique, le travail de mise en forme de la « situation de l'âme » était entravé : le personnage ne pouvait en assumer imaginairement le travail alors qu'il était exempté par définition de la construction du *mythos*. Un autre pas sera franchi dans les relations entre les genres, lorsque le « lyrique », ainsi défini, accédera au niveau de composition théâtrale qui fut celui du *mythos* aristotélicien.

Dans le cadre du « théâtre au-delà du drame » qui caractérise le dernier quart du XXe siècle, Hans-Thies Lehmann constate le déploiement d'un genre qu'il appelle le *poème scénique*. Les spectacles qui en relèvent délaisseraient la linéarité narrative au profit de constellations qui instituent sur scène un « monde de similitudes » (*Das postdramatische Theater*, 1999). Un « système métaphorique » propose Romeo Castellucci (dans un entetien avec Jean-Louis Perrier, 2014, 72), système dont il souligne à l'instar de Paul Ricœur les vertus heuristiques. Peter Szondi avait remarqué que les pièces de Tchékhov étaient moins régies par une *action* que par une logique *thématique*, motivant le « passage constant de la conversation au lyrisme » (1983, 32). Évoquant le « poème du metteur en scène », Antoine Vitez opposait également la *fable* au *thème* (*Écrits sur le théâtre*, II, Paris, P.O.L., 1995). De Tchékhov à Castellucci, le spectacle est donc devenu structurellement *lyrique* – alors que le personnage se tait ou a disparu. Le théâtre postdramatique étant défini comme « postanthropocentrique » (Lehmann), on pourrait croire le poème scénique détaché de toute énonciation subjective, fût-elle fictive. Ce serait oublier l'*écrivain de plateau* qui assume aujourd'hui pleinement l'acte qui consiste à adresser le spectacle au public (Tackels, 2015).

► Judet de la Combe P., *Les Tragédies grecques sont-elles tragiques ?, Théâtre et théorie*, Paris, Bayard, 2010. Perrier J.-L., *Ces années Castellucci, 1994-2014*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2014. Tackels B., *Les Écritures de plateau – état des lieux*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2015.

→ Art lyrique ; Mélos, mélique ; Muses ; Narration ; Rites

Danielle Chaperon

E

Écho

« C'est toi le chant et moi l'écho » écrivait Anna de Noailles dans son *Poème de l'amour* (1924) : une tradition critique identifie dans le phénomène de l'écho ou dans l'Écho mythologique une allégorie du sujet lyrique féminin*. De fait, Écho est bien une figure féminine dont les deux fables léguées, l'une par Ovide, l'autre par Longus, font l'inventrice de la parole ou du chant poétique. Mais loin d'avoir été adoptées par les seules poétesses, ces fables, et d'autres que le romantisme leur a ajoutées, ont servi et servent encore à penser et à nommer le rôle des poètes et la fonction de leur poésie : trouver un langage pour dire le désir et faire résonner le chant du monde.

La nymphe Écho a été choisie par plusieurs critiques comme emblème des poétesses pétrarquistes, contraintes à reprendre les mots de Pétrarque, enfermées dans un espace limité par les paroles de l'autre et donc incapables d'exprimer sans cette médiation leurs propres sentiments (Borsetto, 1983). Que les *Rymes* de Pernette du Guillet répondent à la *Délie* de Maurice Scève, les *Élégies* de Louise Labé aux *Souspirs amoureux* d'Olivier de Magny, montrerait aussi que la parole poétique féminine mime la parole d'Écho, condamnée par les dieux à ne pouvoir dire son désir qu'avec les mots de l'autre. (Mathieu-Castellani, 1998). De fait, dans les *Métamorphoses* d'Ovide (III, 336-510), Écho est une nymphe dont Jupiter utilise les discours habiles pour distraire Junon pendant ses adultères. La déesse, furieuse d'avoir été ainsi abusée, la punit en la condamnant à ne pouvoir proférer d'autre parole que les derniers mots qu'elle entend : au lieu de longs bavardages, la brièveté ; au lieu d'un usage libre de sa langue, la contrainte. Écho, lorsqu'elle aperçoit Narcisse dont la beauté suscite son désir, doit donc attendre qu'il ait parlé, et choisir celles de ses paroles dont les derniers mots ou les dernières syllabes, coupées de leur contexte énonciatif initial et répétées, lui permettront d'exprimer ce désir. Elle y parvient, mais Narcisse refuse de s'unir à elle et s'enfuit. Méprisée par Narcisse, Écho se cache au fond des bois, dans les antres solitaires ; son désir inassouvi consume son corps qui se dessèche, ses os se changent en rocher, seule sa voix demeure et répond à la voix qui l'appelle. Pendant l'agonie de Narcisse, compatissante, elle répète ses plaintes élégiaques et, après la mort, elle répercute les gémissements de deuil des Naïades et des Dryades. Il y a bien ici, en effet, en première lecture, subordination d'une parole féminine à une parole masculine : Écho répète les mots de Narcisse, puis répète ses plaintes.

Mais dans la dernière partie de la fable, la nymphe n'est plus un corps féminin, sa métamorphose l'a intégrée aux éléments minéraux de la nature sauvage. Sa voix désormais est disponible pour répondre à toutes les sollicitations qu'elle reçoit. Ce n'est plus son propre désir qu'elle dit, mais celui de Narcisse, et ultimement ce

n'est plus un désir singulier qu'elle répète, mais un deuil collectif qu'elle répercute. Cet éthos* d'Écho contraste avec celui de Narcisse, aveugle et sourd aux désirs qu'il inspire, et qui, avant sa mort et sa métamorphose, découvre pour dire son propre désir l'élégie, le discours réflexif, le monologue. Écho, elle, avait auparavant trouvé le moyen de transformer le monologue en dialogue, proposant de ce fait un modèle de la poésie comme attente et attention à autrui. Sa parole est bien, en effet, parole poétique, parce qu'elle crée du son et du sens à partir d'une contrainte dans laquelle on peut reconnaître celle de la poésie classique, dont le choix des mots est limité par les impératifs du rythme, voire de la rime, au contraire de la prose, *soluta sermo*, discours libre. C'est pourquoi les poètes lyriques, quel que soit leur genre, ont pu se reconnaître en elle, à l'instar de Pétrarque au cœur de la chanson XXIII dite « des métamorphoses » : la dame change ses nerfs et ses os en pierre, et seule demeure sa voix, qui appelle la mort.

Dans son roman *Daphnis et Chloé*, Longus rapporte une autre fable, dont le décor est l'île de Lesbos, ultime séjour de la lyre d'Orphée* et berceau de la poésie lyrique. Écho était une nymphe musicienne, dont le dieu Pan s'était épris en vain. Pour se venger de ses refus, et jaloux de la beauté de ses chants, il la fit démembrer par des pâtres et bergers. La Terre la prit en pitié, accueillit ses membres, conserva sa musique et son chant et, depuis, conformément à la volonté des muses*, elle imite les voix et les sons. Dans ce récit, Écho n'est pas sujet, mais objet et victime de la violence du désir. Sa mort est identique à celle d'Orphée, avec une inversion des genres : ce sont des hommes, et non des femmes qui la lui infligent. Moins souvent citée que celle d'Ovide, cette fable a toutefois profité de la vogue considérable du roman de Longus à la Renaissance d'abord, dans la littérature néo-classique puis romantique ensuite. Elle vient renforcer l'importance considérable que prend le phénomène de l'écho, voix de Dieu, voix de l'abîme ou du néant que le poète lyrique accueille et recueille comme l'aède épique le faisait de celle de la muse. L'antre poétique envahit la poésie au milieu du XVIe siècle (Joukovsky, 1969). La poésie amoureuse baroque édifie la maison de l'absence et la peuple d'échos. C'est plus tard la nature ouverte, montagnes et rivières, que la poésie romantique ouvre aux échos. Brentano dans les *Rheinmärchen* fait de l'Écho un beau jeune homme assis sur une roche, avec qui s'unit l'Imagination pour enfanter la Loreleï. À l'instar du rocher de Bacharach, retentissent d'échos les rives du lac du Bourget pour Lamartine, la Montagne Écho pour Wordsworth, la vallée de Chamonix pour Shelley, le Simplon pour Marceline Desbordes-Valmore. S'il est poète, dit Victor Hugo dans *Feuilles d'automne*, c'est parce que tout fait vibrer son « âme aux mille voix, que le Dieu qu[il] adore / Mit au centre de tout comme un écho sonore. » Mais avec Apollinaire, quand « Le ciel se couvre un matin de mai », un « clair écho » fait rimer le nom allemand de la Terre, *« Erde »*, avec « Merde », et cette terre est celle qui renferme « les bons vers immortels qui s'ennuient patiemment ». Au cœur d'une autre guerre, Pierre Reverdy cherche « Le sens du vide » et constate : « Pas plus de terre que de ciel / Pas plus d'écho que de silence ».

En face de la définition hégélienne – narcissique – du lyrisme* comme expression de la subjectivité et du poète comme celui qui n'utiliserait les circonstances extérieures que pour exprimer ses états d'âme, on a pu définir au contraire le poète lyrique comme celui qui est « hors de soi », même après les déroutes et les désillusions (Collot, 1997), et qui

s'accomplit même dans son assujettissement (Broda, 1997). La figure d'Écho, ou même le seul phénomène de l'écho, peuvent aider à penser la « quatrième personne du singulier » qu'est la voix lyrique (Maulpoix dans Rabaté, 1996), non plus seulement comme alternative à Narcisse, mais aussi à Arachné, à l'araignée qui se dissout dans sa toile. Même dans un univers désenchanté s'ouvre une poétique de l'écho comme écopoésie* : attente et attention non seulement à la voix d'autrui, mais à toutes celles du monde.

► Gély-Ghedira V., *La Nostalgie du moi. Écho dans la littérature européenne*, Paris, PUF, 2000. Hollander J., *The Figure of Echo. A Mode of Allusion in Milton and after*, Berkeley, University of California Press, 1981. Mathieu-Castellani G., *La Quenouille et la Lyre*, Paris, José Corti, 1998.

→ Écopoésie ; Féminin/masculin ; Minéral, pierre ; Mythe

Véronique Gély

Écopoésie

L'« écopoétique » et l'« écocritique » sont des termes connus et des disciplines reconnues, animées de nombreux débats, centrées sur les genres narratifs. Il n'en va pas de même pour l'« écopoésie » : bien établi en anglais, le mot est rare en français. Il est pourtant précieux ; c'est un mot d'aujourd'hui et pour aujourd'hui, capable de nourrir une confiance dans le poème en temps de désastre environnemental et de renouveau d'une conscience (et même d'une réelle anxiété) écologique, mais aussi de ranimer tout un passé lyrique et de le conduire jusqu'à nos circonstances.

L'écopoésie peut désigner à la fois un corpus, un mode de lecture ou d'analyse, et un espoir quant au poème – un espoir à la fois démesuré et très médité, qui mérite d'être pris au sérieux. Elle recouvre d'abord un ensemble de textes, un véritable mouvement poétique développé en plusieurs langues depuis la fin du XXe siècle ; mais aussi (si l'on veut bien lancer ce mot comme un filet sur les siècles passés) une réalité ancienne qui se confond presque avec l'aventure du lyrisme.

C'est en langue anglaise que l'écopoésie apparaît le plus nettement comme un genre, doté d'enjeux et de critères débattus par des critiques de premier plan (comme l'américain Laurence Buell ou le britannique Jonathan Bate), objet d'études, d'anthologies et d'enseignements bien identifiés aux États-Unis, en Inde, en Australie et au Canada, où il lui est reconnu à la fois une généalogie et une actualité. Née en solidarité avec le *Nature Writing* (donc avec les paysages naturels et humains ainsi qu'avec les valeurs qui lui sont associés : *wilderness*, spiritualité, pragmatisme), l'*ecopoetry* s'est épanouie au long de la modernité américaine, de Walt Whitman jusqu'à Gary Snyder en passant par Emily Dickinson, William Carlos Williams, Elizabeth Bishop, Muriel Rukeyser, Kenneth White.

La force de cette tradition conduit parfois à des déclarations sur ce que « doit » être et « doit » faire le poème. Il doit être environnemental, c'est-à-dire parler de la nature et de ses composantes, mais aussi environnementaliste, c'est-à-dire s'écrire dans la conscience de la vulnérabilité de cette nature (une vulnérabilité que relèvent les *Extinction studies* et les réflexions sur l'anthropocène, le plantacionocène, le capitalocène), et dans le but de la protéger et de la défendre. Il doit être écocentrique (c'est-à-dire adopter, en particulier énonciativement et actantiellement, la perspective du terrestre dans sa totalité, et faire place aux voix multiples des « non-humains » pour resituer l'homme à sa place de vivant parmi d'autres), et repenser sa pertinence dans cet effacement énonciatif d'un nouveau

type – dans l'espoir de se faire porte-parole, chambre d'écho*, voire magie* ou rituel. Il doit enfin être accessible, généreux, et se nourrir d'une véritable conscience interculturelle. Soumise à ces critères d'engagement, évaluée dans ses solidarités immédiates, l'écopoésie peut apparaître en langue anglaise comme un néo-canon, voire un filon.

Mais, depuis ce balcon théorique, à l'aune d'une pensée qui ne fait plus de la nature un thème ou un décor mais un sujet, un corps vulnérable, une puissance agissante et gémissante (et en cela une authentique source de sens et de parole), il peut se trouver bien des écopoèmes et des écopoètes dans les siècles passés, notamment dans des périodes et des esthétiques capables d'ouvrir une brèche dans l'empire de ce que Philippe Descola a appelé l'ontologie « naturaliste ». C'est aujourd'hui et aujourd'hui seulement par exemple que l'on peut comprendre Ponge comme un écopoète, observant un réel entièrement animé et invitant partout à « sortir de la rainure humaine ». Plusieurs moments forts peuvent s'imposer dans l'histoire longue de la poésie lyrique, chacun doté de sa qualité écopoétique propre : le moment pastoral, arcadien, bucolique de la poésie latine, le moment troubadour (Jacques Roubaud nous a appris que le poème lyrique est précisément né en langue d'oc pour célébrer la vie de la nature et y prendre sa part), le moment romantique (on peut citer ici le travail de Jean-Christophe Bailly et sa réflexion sur l'« élargissement du poème »)…

La possibilité même de l'écopoésie est indissociable d'une écopoétique, qui la fonde et l'accompagne – ici décidément « la poésie n'est pas seule ». Une écopoétique, c'est-à-dire une réflexion sur la « logie » de l'écologie : quelle parole, quelle pensée « en langues » pour cet état du monde ? En France, plusieurs voix se font entendre, à la fois solidaires et divergentes. Le plus constant des écopoètes est sans doute Michel Deguy. Avec ses *Écologiques*, comme avec *La Fin dans le monde*, Michel Deguy a jugé au présent, en philosophe et en poète, du « géocide » et du sort fait au vivant, et pris ce sort en responsabilité dans le poème, relançant le mouvement des *Géorgiques* et des *Bucoliques* de Virgile, engageant toute sa réflexion sur le langage et la figuralité vers l'exigence d'une « revastation » qui puisse répondre aux puissances de dévastation. Plus récemment, Jean-Claude Pinson et Pierre Vinclair ont entamé un débat qui baliserait presque à lui seul le territoire actuel de l'écopoésie. Le premier pense la poésie comme une « écologie première », c'est-à-dire à la fois comme une entente de la nature par le langage, pris dans sa dimension « musaïque » (plutôt que discursive), et comme le lieu d'un pacte « pastoral » initial et sans cesse reconduit, qui en fait l'espace obstiné d'une inquiétude quant au monde et à son habitation commune. Le second la conçoit en revanche comme une « écologie dernière », un chant de catastrophe qui est encore à venir, et qui devra avant tout rouvrir dans la langue un espace de « sauvagerie », porter et soigner la part sauvage de la nature dans un monde qui cherche à s'en débarrasser.

On peut suggérer que c'est justement la reformulation de beaucoup de questions écologiques (et politiques, et juridiques) en termes de langues, de parole et de droit à la parole (qui parle ? comment donner voix aux non-humains ?) qui fait de l'écopoème un territoire précieux, où faire vivre cette conviction que la parole humaine n'est pas seule au monde. Les efforts de l'écopoésie rejoignent une anthropologie « au-delà de l'humain », conçue en réponse à la complexité de la perception et de l'habitation d'un monde fait de relations et de mêlements de toutes sortes, où *l'homme* n'a aucune préséance.

De là aussi l'importance prise par les poètes femmes (en France par exemple : Fabienne Raphoz, qui situe l'effort du poème actuel « entre louange et élégie », écologisant subitement ces registres anciens ; mais aussi Aurélie Foglia ou Sophie Loizeau), ou par les voix indigènes et les corpus postcoloniaux, qui permettent de penser le partage d'une parole rituelle, réelle, agissante.

À tous ces titres, l'écopoésie est un espoir quant au poème, un retour de *force*. C'est la promesse de la réinscription du poème au cœur du débat sur ce qu'il en est du monde, et la proclamation d'une confiance en ses moyens pour inventer d'autres façons, justes, belles, rageuses, de « parler nature ».

► Deguy M., *La Fin dans le monde*, Paris, Hermann, 2009. Deguy M., *Écologiques*, Paris, Hermann, 2012. Pinson J.-C., *Pastoral. De la poésie comme écologie*, Seyssel, Champ Vallon, 2020. *FabulaLhT*, *Écopoétique pour des temps extrêmes*, dir. J.-C. Cavallin et A. Romestaing, n° 27, novembre 2021.

→ Communauté ; Fleurs ; Minéral, pierre ; Primitivisme ; Rites

Marielle Macé

Effet de présence, *hic et nunc*

Face à l'« effet de réel », notion fréquemment utilisée pour le réalisme romanesque, ou à l'« effet de vérité » pour les documents de l'historien, l'effet de présence apparaît comme une des caractéristiques principales des formes lyriques. Différents théoriciens de la poésie y font référence, tels Laurent Jenny, Jean-Marie Schaeffer ou Jonathan Culler, et cette notion rassemble les spécificités énonciatives, temporelles, spatiales, rythmiques du lyrique. Depuis quelques années, le terme revient aussi bien pour qualifier des choix au théâtre, en historiographie ou en réalité virtuelle, mais ils restent alors sans rapport avec le lyrique. Car l'effet de présence permet de comprendre ce qui oppose la *présentation* à la *représentation* ; et, de manière plus fine encore, ce qui distingue la présence du présent de l'indicatif.

Attendu pour la description réaliste, comme l'a montré Philippe Hamon (*Du descriptif*, Paris, Hachette Supérieur, 1991) après Roland Barthes (1968), l'effet de réel légitime le récit dans sa capacité à reproduire le réel. La perte de la dénotation, pour les structuralistes, amène ainsi un espace de connotation, une « illusion référentielle » : « dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier : le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci : *nous sommes le réel* ; c'est la catégorie du "réel" (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée » (R. Barthes, 1968, 88). Une même illusion dans le discours se retrouve dans le récit historique avec la garantie de véridicité du document ou du témoignage : « L'illusion mimétique repose alors sur l'effacement de toute référence à une situation de communication, qui laisse le champ libre au "spectacle" de l'Histoire : les "événements semblent se raconter eux-mêmes" » (B. Boulay, 2010). Loin d'une représentation d'événements passés, détachés du moment de l'énonciation, l'effet de présence signifie le rattachement à l'*ici et maintenant*, comme si la situation se déroulait sous nos yeux, devant nous, au moment de la réception. Un tel effet rejoint la qualité performative souvent accordée à la poésie lyrique, notamment par des philosophes comme Alain Badiou ou Jacques Rancière, lorsque le texte fait ce qu'il dit. Pourtant, davantage qu'un impact performatif, les formes lyriques s'ancrent dans un effet singulier qui touche à la situation d'énonciation, à sa « scène »

(pour reprendre la formule de Dominique Maingueneau) et à l'interaction.

La présence par-delà le présent

La situation d'énonciation lyrique a ceci de particulier qu'elle s'inscrit fondamentalement dans un « ici et maintenant », comme si le *dire* avait lieu simultanément lors de sa réception. Plusieurs critiques, dont Michel Collot (1989), ont souligné l'importance des déterminants démonstratifs et des déictiques en poésie moderne. Dans *Illuminations*, Arthur Rimbaud ouvre un poème d'une telle manière : « *Cette* idole, yeux noirs et crin jaune… » (« Enfance I »). Le monde est présenté au moment de son énonciation, et non par la représentation détachée d'un énonciateur-narrateur. Ce *hic et nunc*, décrit par la critique, associe la voix à une présence par les déictiques (« ici », « là », « là-bas ») ou par l'adresse* à des entités, même éloignées ou absentes de la situation (les dieux, les morts). L'évocation d'un état perdu dans l'élégie ancre la voix dans le *maintenant* de la déploration, malgré la remémoration des instants heureux.

La mise en place des « présentatifs » participe à un tel effet. Dans *Calligrammes*, Apollinaire commence le poème « La jolie rousse » ainsi : « *Me voici* devant tous un homme plein de sens / Connaissant la vie et de la mort ce qu'un vivant peut connaître ». Dans « Ombre », au sein du même recueil, il s'adresse aux souvenirs des amis décédés pendant la bataille : « *Vous voilà* de nouveau *près de moi* / Souvenirs de mes compagnons morts à la guerre ». De tels présentatifs soulignent la concordance entre le moment de l'énonciation et l'instant de la lecture ; « comme-si » cela se déroulait devant nos yeux. Les états du texte, la datation du poème, la génétique éditoriale pourraient contrecarrer les illusions de cette présence. Car il s'agit bien d'un effet du texte lors de sa réception, qui invite à l'empathie*, à la participation.

Plus complexe est l'utilisation du présent de l'indicatif en poésie lyrique. Comme plusieurs critiques, Jonathan Culler opte pour ce temps verbal en tant qu'élément central de la temporalité lyrique : « Le temps présent est important pour le lyrique dans toutes les langues de la tradition occidentale, mais en anglais il y a un usage lyrique spécifiquement distinct du *simple present* : les formes lyriques convoquent un présent non progressif avec les verbes d'action pour intégrer les événements en réduisant leur caractéristique fictionnelle, narrative et pour accroître leur sens rituel. » (2015 ; je traduis) Pourtant, nous trouvons différents temps verbaux dans les formes lyriques : futur, imparfait, conditionnel, subjonctif. Aucun temps ne semble exclu. Même le passé simple peut se retrouver dans un poème lyrique, ou dans un titre comme « Qui je fus » d'Henri Michaux. Le principe de l'énonciation lyrique crée une tension constante à partir de l'*ici et maintenant*, ce qui n'écarte pas les temps du passé ou ceux du futur. Dans *Introduction à l'Architexte*, Gérard Genette avait montré combien les critiques pouvaient parfois situer le lyrique dans le passé, le présent ou le futur (2004, 50). L'observation des textes amène des nuances, car ce qui relève de la temporalité tient surtout à une présence dans la durée, donc à un aspect*, bien plus qu'à l'utilisation du présent de l'indicatif. En somme, il faudrait davantage considérer l'aspect sémantique des verbes et comprendre l'*ici et maintenant* du lyrique comme un aspect « imperfectif » (Saussure, G. Guillaume), « sécant » (dirat-on aujourd'hui), face à l'aspect « perfectif » (Saussure, G. Guillaume), « global », « non sécant » du passé simple. L'effet de présence se caractérise ainsi par son aspect duratif, non borné, et s'inscrit dans le déroulement : l'action ou le sentiment

sont en résonance (pour le passé) ou pressentis (pour le futur) à partir de l'*ici et maintenant* de l'énonciation. Le temps verbal par excellence du lyrique n'est donc pas un *temps*, ni un *mode*, mais plutôt un *aspect* : l'aspect « imperfectif » de la persistance et, en aucun cas, le présent de l'indicatif en tant que tel, qui peut être « perfectif » (« le présent historique »).

L'effet de présence lors de l'interaction

Ces caractéristiques énonciatives et sémantiques de l'effet de présence sont dédoublées par la teneur performative des formes lyriques (voir Actes de langage*). Ainsi, lorsqu'André du Bouchet écrit

> *Cela* est… respirer
> (*Poussière sculptée*, dans *L'Ajour*, Gallimard, 1998, 60)

le blanc ajouté après les points de suspension incite à respirer au moment de la lecture ; tout du moins, à faire « comme-si » nous respirions. La mise en page*, ainsi que les formes fixes, les jeux euphoniques peuvent participer à l'effet de présence : dans le calligramme d'Apollinaire sur Lou avec un chapeau, tiré d'une photographie de Louise de Coligny, l'ensemble du poème, dans son énonciation comme dans sa mise en page, montre l'impact de cet effet de présence : « Voici l'ovale de ta figure » donne le contour du visage aimé, tandis que « nez », « œil » ou « ta bouche » viennent se placer précisément sur les traits désignés. La nomination prend alors une nouvelle puissance : celle de nous présenter sous les yeux le portrait de *Lou*, lyriquement invoquée et évoquée, à la place du portrait photographique de Louise de Coligny. L'effet de présence démontre alors toute sa pertinence pour caractériser les formes lyriques par rapport à la représentation du réel.

► Barthes R., « L'effet de réel », *Communications*, n° 11, 1968, p. 84-89. Culler J., « The Lyric Present », *Theory of the Lyric*, Cambridge (Ma), Harvard University Press, 2015. Rodriguez A., *Le Pacte lyrique : configuration discursive et interaction affective*, Liège, Mardaga (« Philosophie et langage »), 2003, p. 168-184.

→ Aspect (temporel) ; Circonstance ; Intentionnalité ; Temps

Antonio Rodriguez

Élégie

Au cours de sa très longue histoire, l'élégie a constamment été associée au lyrique et au lyrisme, quelles que soient, diachroniquement comme synchroniquement, les nombreuses variations définitionnelles de ces trois termes. De Sappho à Valérie Rouzeau (*Pas revoir*, 1999), de Tibulle à Jean-Michel Maulpoix (*Rue des fleurs*, 2022), une lyre* – y compris quand en sont déniés, inversés ou moqués les attributs (Emmanuel Hocquard, *Les Élégies*, Paris, POL, 1987) – préside à la diction de la plainte : une voix chante. L'élégie est le genre de la voix plaintive à propos d'un objet perdu. Déplorer une perte, moduler un deuil intime ou collectif, exprimer la plainte, envisager la finitude et la mort, méditer sur le temps : autant d'activités qui relèvent d'une posture énonciative et d'une attitude existentielle marquées par l'affect négatif quasi exclusivement singulier : ma voix se plaint. Toute poésie serait-elle donc triste ? Les plus désespérés seraient-ils les chants les plus beaux ? L'élégie serait-elle la forme idéal-typique de l'affect négatif ? L'essentialisation de la plainte sous l'espèce de la *voix* (plaintive) et du *chant* (de deuil) doit être interrogée dans sa relation à l'essentialisation de la poésie sous l'espèce du lyrique et du lyrisme désormais confondus. Le lyrique est-il encore possible sans lyrisme et hors la plainte ?

Le moment romantique est capital dans ce grand récit parce qu'il a installé

durablement une série de déplacements, qui ont progressivement substitué la *tonalité élégiaque* à l'élégie et le lyrisme au lyrique. La sensibilité et la sincérité dites « pré-romantiques » (Rousseau), puis l'Histoire, ses traumatismes et la conscience mélancolique qu'ils engendrent, ont joué un rôle déterminant dans cette vaste mutation de l'élégie et du discours lyrique, en Europe et plus particulièrement en France au tournant des Lumières (voir Henri Potez, Pierre Loubier). Plus globalement, l'homme romantique construit sa subjectivité et son rapport à l'absolu selon des modes qui installent le sentimental, la centralisation et la vaporisation du Moi au cœur – c'est le cas de le dire – du travail esthétique en général, et poétique en particulier. Jusqu'alors, en effet, l'élégie est un genre très largement redevable à l'élégie romaine dite « érotique », sa *persona* poétique, ses situations et son personnel codifiés. Elle chante les joies et les tourments des amants, mais elle se teinte des couleurs du deuil et laisse vibrer les sons de la plainte (la « plaintive élégie en longs habits de deuil » de Boileau). Ces déplacements et inflexions marquent encore le champ poétique moderne et contemporain, pour faire du poème élégiaque un genre lyrique particulièrement vivace, au point que la tonalité élégiaque s'est diffusée, par capillarité éparse, aux autres genres littéraires et autres supports artistiques (musique et peinture ; voir *Romantisme*, n° 196, 2022, « L'Élégiaque »). Quel que soit le domaine référentiel, idéologique ou affectif de l'élégie (le cœur amoureux, l'âme endeuillée, le sujet victime de l'Histoire, le poète et la poésie qui se meurent) ou quels que soient ses chevauchements éventuels avec d'autres genres lyriques (la ballade, le dithyrambe, l'héroïde, et même l'ode) ou non lyriques (le roman, le théâtre et même l'historiographie), l'invariant thématique de la perte, l'invariant tonal de la plainte ainsi que les formes sensibles du discours de l'affect subjectif lyrique, dès le romantisme, restent profondément ancrés dans l'imaginaire que nous avons du lyrisme et même de la poésie en général. Le romantisme serait donc « responsable » (mais l'histoire littéraire est-elle un procès en responsabilité ?) de la confusion persistante de l'élégiaque et de l'élégie, du lyrique et du lyrisme.

Cette corrélation et cette confusion entre mélancolie, deuil, beauté, méditation, lyrisme et poésie semblent dues à la plasticité (structuration polymorphe) et à l'efficacité (interaction d'effets) particulières au genre élégiaque. Tous les critères opératoires établis par Antonio Rodriguez dans son *Pacte lyrique* s'appliquent au discours élégiaque, au point que l'on parlera ici d'un *pacte élégiaque*. Certes l'élégie est variée en synchronie et variable en diachronie, mais en ses principes comme en ses manifestations, elle obéit d'une part à une structuration du discours et une relation, ou plutôt interaction, entre poète élégiaque et lecteur, qui relèvent du lyrique, et d'autre part à un transfert de poéticité sur la *persona* et la personne du poète tout comme à une diffusion de la tonalité élégiaque, qui relèvent du lyrisme. Ces éléments invitent à une poétique générale de la voix plaintive (elle reste à établir) et conduiraient à dresser les contours d'une *communauté élégiaque*, dans le strict champ littéraire (les élégiaques s'entreglosent) et au-delà dans la langue (« La langue tout entière est élégie » écrit Hocquard dans *Conditions de lumière*, 2007) et la société (l'élégie est un rituel social). La structuration du discours élégiaque est typique, assez aisément reconnaissable voire modélisable, donc imitable. Exception faite de l'élégie politique assez circonstancielle et limitée dans le temps (élégies monarchistes ou élégies nationales libérales), l'élégie est

centrée sur le sujet singulier, les fibres mêmes de son cœur, ses affects négatifs et son paysage. Doté d'une « voix pour gémir » (Lamartine), le sujet élégiaque déploie sa plainte en la modulant par le chant et cette énonciation suppose un destinataire explicite ou implicite (importance de l'oralité, de l'apostrophe*, d'une certaine emphase), qu'il soit une personne (une morte aimée par exemple) ou une abstraction (une muse*, ou le Temps et son vol impitoyable par exemple). La voix implique un corps, souffrant ou mourant, et sa performance ; elle esthétise un deuil (mélodie, effets de rythme) et conduit à une forme d'identification sym-pathique (pacte ou communauté* élégiaques) entre poète et lecteur. Trop rapidement décrit ici, tout le dispositif de l'élégie romantique a durablement forgé la définition du lyrique et du lyrisme.

Mais ce succès du pacte élégiaque a été la cible d'attaques cinglantes, d'ailleurs quasi simultanées à son expansion (Sainte-Beuve déplore en 1839 avoir lui-même cédé au « démon de l'élégie »). Trop d'élégiaque tue l'élégie, et fait d'elle un genre vite frappé d'obsolescence par saturation et diffusion. Dès les *Fleurs du Mal*, au confessionnal du cœur, la voix est une note plaintive *et* « criarde ». Les larmes rebelles ne veulent pas tomber. Le pathos de la « canaille » élégiaque, selon le mot de Leconte de Lisle, est devenu une infirmité (des « saloperies féminines* » ose même Baudelaire). Ducasse fusille la « cigogne larmoyante », Corbière fracasse le lacrymatoire lamartinien, Laforgue bâille aux « ronrons lyriques », Rimbaud éreinte Musset, Fourest fait rimer « Elvire » et « andouille de Vire » etc. Lamartine et Musset condensent à eux seuls toute la rage des anti-élégiaques. Notons cependant que ces attaques ne nient pas forcément la douleur et la perte, et ne font que feindre de jeter le bébé du deuil avec l'eau caustique du bain ironique. Quant aux reproches d'insincérité ou d'exhibitionnisme narcissique, ils trahissent un attachement à une conception du lyrique qui confond sujet lyrique* et sujet empirique. Le démon de l'ironie pense combattre celui de l'élégie et du lyrisme : il ne fait peut-être que les confirmer… Toute l'élégie moderne et fin-de-siècle du « rire en pleurs » pourrait ainsi être définie comme une sur-élégie, qui ne sort pas réellement du lyrisme. L'art du déconcertement verlainien illustrerait même un retour à l'élégie romantique *et* romaine. La sortie du pacte élégiaque se trouve peut-être davantage du côté de Mallarmé, qui prône une poésie impersonnelle (la disparition élocutoire du poète) travaillant le langage-même pour s'approcher du « nœud rythmique de l'âme » et de Rimbaud, tourné vers un lyrisme de la réalité rugueuse, voire une poésie objective, dégagée du « je » vers son autre.

Modélisable, donc démontable, et non plus imitable : si l'élégie obéit à une « mécanique lyrique », c'est qu'elle est devenue un moteur (E. Hocquard entend le démonter dans son « élégie inverse » : « Choisissez une élégie de type standard, vous la démontez [etc.] », *Ma Haie*). Cette déconstruction est une façon d'échapper au « cancer romantico-lyrique » (F. Ponge) en privilégiant le travail sur la langue, un littéralisme déshabillé de toute inflexion tonale affective (E. Hocquard, D. Roche, J.-M. Gleize). Mais une élégie non lyrique n'est-elle pas *paradoxale*, c'est-à-dire *encore* une élégie ? Jacques Roubaud (« Il est convenu que la tonalité sera sinistre […] Je suis devant les mots avec mécontentement », *Quelque chose noir*, 1986), Michel Deguy (« Mon livre relit ceux qui le précèdent », *À ce qui n'en finit pas – thrène*, 1995), Claude Esteban (« Je suis au bord d'un lit, ne pouvant rien contre la plainte », *Élégie de la mort violente*, 1989) se montrent

réticents à l'égard de la tradition lyrique et explorent d'autres voies pour dire leur deuil. Quant au néo-lyrisme ou au lyrisme critique (G. Goffette, J. Sacré, J. Réda, J.-M. Maulpoix), il accueille volontiers et sans complexes les tonalités et thématiques de l'élégie romantico-symboliste, en les mâtinant d'une méditation certes plus rilkéenne désormais (présente chez Philippe Jaccottet) que lamartinienne, ou bien en en estompant les outrances et les ridicules, par une familiarité, un humour, des jeux intertextuels et une euphorie diffuse qui peut aller jusqu'à l'éloge modeste du monde tel qu'il est. Par un effacement progressif du subjectivisme, vers une forme d'impersonnalité, voire vers un *élégiaque objectif*, ce discours néo-lyrique dit la dépossession plutôt que la perte ou l'absence, une éthique du consentement plutôt qu'une lamentation pure.

L'histoire de l'élégie est non seulement longue, mais elle n'a pas de fin précisément parce que l'élégie, l'élégiaque, le lyrique, le lyrisme et la poésie ont appris à ne pas se confondre et n'en finissent pas de dialoguer.

► Loubier P., *La Voix plaintive. Sentinelles de la douleur – Élégie, histoire et société sous la Restauration*, Paris, Hermann, 2012. Maulpoix J.-M., *Une histoire de l'élégie*, Paris, Pocket, 2018. Reibaud L., *L'Élégie européenne au* xx*e siècle Persistance et métamorphoses d'un genre poétique antique*, Paris, Classiques Garnier, 2022.

→ Circonstance ; Deuil ; Émotions ; Ode (forme) ; Ode, odelette (histoire) ; Temps

Pierre Loubier

Émotions, sentiments

De quoi parle la poésie lyrique ? Que cherche-t-elle à représenter ? Les éléments de la vie affective (sensations, humeurs, émotions, sentiments) sont fréquemment convoqués par la critique depuis la Renaissance. De nombreuses définitions du lyrique partent de ce qu'il représente, qui ne serait pas de l'ordre des actions, comme dans le récit. Cette teneur relève à la fois d'une certaine évidence, parfois de certains clichés, pour dire l'expérience sensible, émotionnelle ou corporelle. Pourtant, elle suscite aussitôt des réserves, des nuances chez les poètes comme chez les critiques : l'écriture lyrique devrait éviter les excès pathétiques, distinguer ce qui appartient au vécu personnel et ce qui est formalisé dans les textes (voir Impersonnel, distanciation*). Dans les avant-gardes, les propos antiromantiques cherchent à se détacher d'un *pathos* qui relègue au second plan l'art du poème ou la pureté du geste créateur. Aussi perçoit-on à différentes époques un désir de se défaire de cet élément affectif, qui pourrait enfermer les formes lyriques dans un discours émotionnel, opposé à la rationalité ou aux lumières philosophiques. L'*« affective fallacy »* (l'illusion affective) de W. K. Wimsatt ou de M. Beardsley fait partie de ces paradoxes historiques dans le rapport critique aux émotions : dans le *New Criticism*, le commentaire de la poésie ne pouvait se réduire, à juste titre, à certaines impressions de lecture, mais la crainte des discours émotionnels non rigoureux a souvent amené à valoriser des éléments formels au détriment de ce qui était représenté en poésie lyrique.

Les œuvres ne livrent en effet pas un simple catalogue d'émotions ou encore un traité créatif des passions. La simplification qui définirait le lyrique comme une poésie centrée sur les émotions passerait à côté de sa complexité et de celle de l'évocation*. Il n'empêche que les œuvres lyriques exigent, plus qu'un autre genre littéraire, un investissement sensible et cognitif, une tension empathique*, qui s'exerce sur plusieurs plans du discours : tant sur la représentation que sur la composition, sans omettre les motivations lors de l'interaction.

Les formes lyriques regroupent des expériences affectives diverses, et les intègrent à des unités courtes, comme la séquence* dans un poème, mais aussi à des unités plus amples comme l'œuvre d'un auteur, le ton d'une époque (p. ex. la mélancolie et le romantisme). Pour comprendre des textes lyriques, il est nécessaire de saisir les états affectifs qui y sont représentés. Dès la Renaissance*, l'humaniste Antonio Minturno a considéré de manière précoce de l'imitation lyrique des affections de l'esprit ou encore du poète qui dépeint la morphologie. De tels propos se retrouvent aussi bien ensuite chez Batteux, Mme de Staël, Apollinaire que chez des critiques contemporains. Les émotions constituent donc une question fondamentale pour les formes lyriques.

Faut-il pour autant prétendre que le lyrique ne traiterait que de l'amour, de la joie, de la mélancolie, de la colère ? La vie affective se révèle bien plus subtile, car à la lecture des œuvres, nous trouvons toutes sortes de représentations : des guerres, des combats (comme chez Michaux), des méditations, des insectes, des fleurs*, des saisons, ou encore des forgerons, des classes d'école (à l'instar de Jean Follain). Loin d'une exclusion, les formes lyriques explorent toute la gamme de l'existence, y compris les actions ou les pensées, mais elles le réalisent avec une particularité : l'ensemble des expériences est donné sous un filtre affectif, en vue de les faire ressentir. Le corps, les sensations, les émotions prennent un relief singulier, même pour dire des phénomènes physiques, comme la naissance d'une étoile ou un coucher de soleil, ou encore pour évoquer une bataille ou un exil. Aucun moment de la vie n'est omis, mais les orientations sémantiques du texte (la topique ou la trame) suivent certaines caractéristiques affectives. En cela, le lyrique tendrait à se distinguer du récit, qui serait centré sur l'action (tout en mobilisant des sentiments et des réflexions) selon la narratologie de Bremond ou de Greimas. À juste titre, dans les années 1980, Paul Ricœur élargissait la question dans son avant-propos de *Temps et récit* sur « l'agir » dans la narration et sur le « pâtir » dans le lyrique (il renvoyait alors à *La Métaphore vive*). Car le « pâtir » (et son caractère « pathique », non « pathétique ») donnerait l'idée d'un filtre pour rassembler l'expérience ; qui s'éloigne de quelques sentiments ou émotions dans le texte.

La teneur affective ne touche pas uniquement la représentation, ce qui est dépeint, mais également le chant, la musicalité des formes lyriques, pour reprendre une terminologie du XVIIIe siècle*. Le *Ut musica poesis* désigne alors les caractéristiques rythmiques, euphoniques de l'écriture, sa logique compositionnelle, selon les éléments de la narratologie (l'orientation de Genette par rapport à Bremond). Ainsi, la sensibilité face aux effets de la langue, dans les choix lexicaux, la syntaxe, la ponctuation*, les accents dans la versification ou le rythme* participent à un investissement corporel, émotionnel et empathique. La formule « éprouver la vie affective » peut servir à caractériser la visée des interactions lyriques (voir Intentionnalité*), s'il ne s'agit pas de comprendre simplement et un peu froidement ce qu'évoque un texte lyrique, mais de le ressentir dans sa mise en forme. Sans *participation* affective, la teneur musicale du lyrique ne se déploie pas. C'est pourquoi la poésie lyrique serait bien plus affaire de participation à un texte que d'immersion dans un monde possible.

La narratologie, là encore, a pu valoriser une logique formelle propre au récit par la « mise en intrigue ». Les orientations lyriques qui, par définition, ne visent pas à raconter une histoire invitent davantage à l'évocation, à une mise en forme qui soit elle-même sensible et

émouvante. C'est pourquoi elles suscitent une forte interaction à partir d'une mise en page*, d'un contre-accent ou même de la typographie* afin d'y déceler des composantes affectives, en résonance avec ce qui est représenté.

Dernier élément : la reconnaissance des états affectifs sert également de motivation à la lecture* ou lors de l'interaction. Sur ce point, les titres des recueils sont éloquents : Charles Baudelaire évoque un « *spleen* de Paris », Marceline Desbordes-Valmore considère les « pleurs », René Char part de l'alliance entre « fureur et mystère », Jean-Pierre Siméon propose un « traité des sentiments contraires ». Tous ces éléments suscitent des attentes d'émotions dans la lecture, souvent mises à l'épreuve lors de l'interaction et qui se conjuguent à la complexité des esthétiques. Nous savons combien les chants de deuil, les célébrations de joie, les déceptions des mal-aimés ou les enthousiasmes* de l'amour font partie des grands genres lyriques modernes, comme l'élégie ou l'ode, mais aussi des rites populaires comme les poèmes de la Saint-Valentin.

Lire un texte lyrique, c'est entrer dans un monde organisé et le traverser à partir d'une teneur affective. Nous pouvons saisir des émotions et des sensations qui ne sont pas les nôtres, les reconnaître : telle inflexion de colère chez Michaux, telle composition nostalgique chez Voisard, telle joie teintée d'espérance chez Dickinson ou encore tel état de deuil chez Esteban. Nous ne sommes pas simplement en train d'imaginer ce qu'éprouve l'auteur, ni une quelconque intériorité psychique. Nous traversons un monde affectif orienté, et nous tentons de faire vibrer au mieux toutes les « cordes sensibles » du texte. Ainsi, les différents plans du discours se rassemblent dans une unité de sens et amènent la concordance du rythme, des métaphores, de la syntaxe, de la métrique, de la prosodie ou des évocations. L'œuvre semble adressée. Je la comprends, je l'interprète. J'y lis des expériences proches des miennes, et d'autres qui se rapprochent parfois des seuils de l'illisibilité, de la folie, de l'insaisissable. Nous ne vivons pas simplement un « partage social des émotions » (B. Rimé, 2009) ou une communication affective directe, mais passons par la médiation d'une forme lyrique publiquement donnée, qui possède une fonction esthétique forte.

Cette relation singulière se développe dans un « entre-nous » plus que dans un « face-à-face ». Nous songeons à l'auteur, ou du moins à ce qui nous en est connu ; aux autres lecteurs, car nous imaginons parfois la réaction d'autrui au même texte. Nous songeons également à la sensibilité d'une autre époque, d'une autre culture ; aux rituels qui accompagnaient certains textes ; à l'impression d'expériences émotionnelles communes et dissemblables. Tout cela traverse l'esprit et convoque notre réactivité. Plus que de maintenir ces états affectifs dans le domaine privé par les normes de l'inhibition et du contrôle, les œuvres lyriques mettent en forme publiquement la vie affective, dans une reconnaissance sociale, sous le signe d'une maîtrise par l'art ou la technique, ce qui les éloigne du témoignage direct. Ces œuvres s'inscrivent certes dans un cadre plus large de discours publics sur les émotions, mais il est nécessaire de situer de telles évocations à partir de trois résistances à l'expression immédiate : la résistance symbolique et figurale, qui l'écarte bien souvent d'un message communicationnel ; la résistance par des références à des traditions lyriques qui inscrivent ces émotions dans des codifications culturelles (p. ex. l'aube lyrique) ; la résistance à identifier des états affectifs clairs et univoques, notamment en raison des intersections complexes entre eux. En effet, la mention du « spleen » dans

certains poèmes de Baudelaire pourrait renvoyer à la mélancolie provenant, dans la médecine ancienne, de la rate et de la bile noire. Pourtant, dans un de ses poèmes ainsi titrés, apparaissent les termes « ennui », « triste », « timide », « furie », « Espoir », « pleurant », « Angoisse » ; sans oublier les « horribles araignées » qui tendent leurs rets dans le cerveau. Attribuer un état précis à ce qu'est le « spleen » devient une tâche difficile : par-delà la valence dysphorique, est-ce une émotion comme la tristesse, une humeur comme l'angoisse, un sentiment comme l'espoir, un tempérament comme la timidité ? Les métaphores intensifient les réseaux sémantiques, et il devient impossible de distinguer un état affectif spécifique opposé aux autres. Aussi à la question « de quoi parle le texte lyrique ? », les réponses restent toujours insuffisantes, sur le seuil ; comme un halo de sens toujours repoussé. C'est pourquoi la considération des orientations affectives dans ce domaine mérite la précision, les nuances sur divers plans du discours et un intérêt pour les investissements participatifs à la lecture, sans pour autant inviter à une identification systématique, qui serait moins opératoire.

► Collot M., *La Matière-émotion*, Paris, PUF, 1997. Rimé B., *Le Partage social des émotions*, Paris, PUF, 2009. Rodriguez A., *« L'épisode émotionnel en poésie lyrique », Vox poetica, revue en ligne*, 2009, https://vox-poetica.com/t/pas/rodriguez2009.html.

→ Deuil ; Élégie ; Empathie ; Intentionnalité ; Synesthésie

Antonio Rodriguez

Empathie

Si, depuis la Renaissance, les formes lyriques ont souvent été centrées sur l'évocation des émotions et des sentiments, alors la relation empathique à ces œuvres devrait être plus systématiquement considérée. Mais qu'entendre exactement par « empathie » ? Le terme s'impose en effet tardivement en français, après la Deuxième Guerre mondiale, et il traduit l'*empathy* anglaise ainsi que l'*Einfühlung* allemande. « Empathie » indique précisément la capacité sensible et cognitive à se mettre à la place d'autrui, de comprendre et d'éprouver son ressenti, que cet autrui soit humain, vivant, empirique ou imaginaire (Berthod, Jorland 2004). Car la personne ne ressent pas forcément l'état affectif d'autrui à l'identique. Dans l'empathie, l'individu sait différencier ce qui est de l'ordre de soi et de l'altérité. Historiquement, le terme se confond avec la notion de « sympathie », aujourd'hui encore utilisée, mais pour renvoyer à une volonté de soutenir l'autre, d'éprouver de la compassion, et non à une compréhension, parfois détachée, de ce qu'il ressent (Cléro, Belleguic 2014).

En tant qu'activité, l'empathie s'exerce également dans l'esthétique, et cette capacité s'avère particulièrement requise en poésie lyrique, non sans quelques malentendus. Car certaines approches pourraient laisser supposer qu'il s'agit d'une « contagion » d'émotions ; d'autres, d'une appropriation par la ré-énonciation ; ou encore d'une manière d'éprouver le ressenti d'autrui. En quoi l'empathie est-elle déterminante pour interagir avec les textes lyriques ? En quoi se distingue-t-elle dans le lyrique d'une lecture de Camus, d'une pièce de Beckett ou d'un récit de Sarraute ? Car, depuis l'Antiquité, les formes lyriques semblent centrées sur une composante musicale, puis, à la Renaissance, sur une représentation des émotions, qui invitent à se laisser prendre par le texte, à le ressentir, à y participer, voire à s'y abandonner. Les lecteurs peuvent alors devenir les « captifs » d'une telle musicalité poétique, comme s'il s'agissait d'un charme (voir Lyre*, Magie*, Orphée*). Peut-être semblent-ils

d'ailleurs trop dociles face aux pouvoirs des poètes, dépossédés de leur conscience.

De la contagion à la reproduction de l'émotion

À distance de l'empathie telle que nous l'entendons aujourd'hui, l'essai *Die Grundbegriffe der Poetik* (1946) d'Emil Staiger pose la « contagion affective » (ou *fusion* affective) comme un fondement du lyrique. Pour le critique zurichois, ce qui a eu lieu pour l'auteur à travers son poème est instantanément ressenti par les lecteurs, dans une herméneutique influencée par le romantisme. La « tonalité affective » *(Stimmung)* crée un « unisson » de toutes les instances. Cette immédiateté apparaît comme étant « préréflexive », « antéprédicative », pour reprendre les formules de la phénoménologie qui accompagne sa démarche. L'auteur, chez Staiger, n'a ni structure ni concept. Il se laisse emporter par un mouvement musical : « Le poète lyrique ne "produit" rien. Il s'abandonne – ce qui est à entendre au sens littéral – à l'inspiration *(Ein-gebung).* [...] Le poète lyrique est perpétuellement à l'écoute de la tonalité affective qui a résonné un jour ; il l'engendre une nouvelle fois, de même qu'il l'engendre chez son lecteur. » (p. 19-20) Plutôt que de participer à un monde et de s'y investir avec une certaine distance, les lecteurs se laissent emporter par une atmosphère générale « sans rien comprendre ni concevoir ». Le *lied* devient le modèle par excellence du lyrique. Une telle perspective a été reprise par plusieurs critiques français importants, dont Michel Collot qui l'enrichit de nuances et de subtilités propres aux théories de l'énonciation, mais en gardant malgré tout des principes de continuité face aux lecteurs. Dans *Paysage et poésie : du romantisme à nos jours* (Collot, 2005), une telle fusion se rapporte à la « chair du monde » de Maurice Merleau-Ponty, à la fois anthropologique et phénoménologique, qui permet de maintenir un *continuum* entre le paysage* dans le texte, l'auteur et le lecteur. Michel Collot parvient ainsi à une « matière-émotion » (1997) qui crée un rapport plus indistinct entre tonalité affective et chair du monde.

De nombreux critiques de poésie, tels Michel Deguy, Dominique Combe ou Laurent Jenny, ont adopté un modèle de l'énonciation en s'appuyant sur l'approche de Käte Hamburger dans *Die Logik der Dichtung*, traduit en français en 1986. Le sujet lyrique devient central pour l'interaction, il serait comme le foyer du poème. Le rôle du lecteur l'amène avant tout à une « ré-énonciation ». Lire consisterait à ré-énoncer, comme un traducteur ou un comédien intérieur. Si la différenciation a bien lieu entre soi et l'autre, contrairement à la contagion affective, le lecteur est porté par la voix* qu'il investit. Michel Deguy médite sur cet autre en soi : « Entendre ; l'autre et soi ; m'entendre en t'entendant et réciproquement = s'entendre = s'entendre soi-même en entendant l'autre dans une langue, selon la boucle du Ouï-Dire – ce que précisément je n'arrive pas à faire dans une autre langue que "la mienne" – c'est entendre deux fois les phrases simultanément : comme si je me les répétais instantanément. Deux en un [...] comme si les entendant, les mots, une première fois sur les lèvres de l'énonciateur, je me les redisais en même temps (quoique "aussitôt après"), les entendais "dans" ma source, dans "mon" oreille ou "tête" ; l'interlocuteur, je le "double" moi-même dans *notre* langue » (M. Deguy, « Je – tu – il », *Modernités*, n° 8, 1996, 294). Le déictique « je », caractéristique du sujet lyrique, laisse la possibilité de ré-énoncer, en jouissant d'un événement figural, car ce « je » est toujours un peu soi et un peu l'autre. L'acte fondateur de la « ré-énonciation » reste la distanciation* de l'auteur face à son vécu, selon la formule

« je est un autre » de Rimbaud, afin que les lecteurs puissent à leur tour investir un sujet d'énonciation plus général. Pourtant, cette interaction consiste à adhérer au seul point de vue du sujet lyrique, comme à une identification. Afin de ressentir les émotions *du* texte et *dans* le texte, faut-il vraiment passer par la figure « instable », voire « aporétique », du sujet lyrique, comme la considère Dominique Combe (dans Rabaté, 1996) ? Car le sujet lyrique n'est pas toujours le porteur des émotions et des points de vue. Ceux-ci peuvent se livrer à travers un paysage*, par d'autres personnages, des oiseaux ou des arbres. Les lecteurs doivent-ils ré-énoncer pour ressentir des émotions ?

L'interaction empathique

Certaines questions sont fréquemment oubliées dans les études littéraires : pourquoi les lecteurs investissent de l'énergie pour une interaction lyrique ? Nous pourrions encore ajouter : Quel est leur intérêt ? Quelle est leur motivation ? De nombreux propos considèrent l'histoire des poèmes, des poètes, l'analyse des textes, mais délaissent l'activité des lecteurs. L'empathie permet de résoudre plusieurs de ces questions. Car pour être compris et « faire sens » (« configurer » dirait Paul Ricœur), les textes lyriques exigent une activité empathique, ce qui serait moins le cas pour d'autres genres ou d'autres types de discours. Ainsi, la lecture d'un récit consiste principalement à suivre une histoire, sans que l'empathie soit nécessaire pour l'entendre musicalement (tel un chant), quand bien même le lecteur se mobilise affectivement pour investir le monde des personnages. De manière encore plus manifeste, les progressions critiques d'un essai ou d'un art poétique demandent peu d'investissements empathiques. Pour le lyrique, la visée d'éprouver ce qui est dit, de le faire ressentir par la textualité, comme une incarnation, demande une relation sensible associée à l'empathie. Sans elle, la satisfaction de la lecture lyrique échoue, du moins partiellement.

L'empathie dans l'interaction lyrique ne s'exerce pas à partir d'un sujet vivant, dont le visage porterait directement des émotions, mais elle passe souvent, pas tout le temps, par un texte imprimé. Sauf pour le multimédia, au théâtre, au cinéma, pour la performance ou les événements publics, un tel poème n'a pas d'expression faciale, de larmes, de sourires, d'intonations ; il n'est qu'un ensemble de caractères imprimés. Nulle interaction conversationnelle ne guide l'interprétation des signes corporels, mais nous partons d'un rapport fondé sur un acte d'intellection, qui vise à élaborer une participation, souvent passionnante, à partir d'un texte. Dans cette relation, la compréhension empathique est mobilisée pour appréhender d'abord ce que le texte veut nous faire sentir et ce qu'il convient de réaliser dans une telle interaction ; puis, les émotions* et l'expérience représentée ; enfin, la composition et les effets stylistiques qui les donnent à éprouver. Dans la lecture silencieuse, la relation empathique n'engage que rarement la contagion ou la sympathie. Mais pour que l'interaction soit minimalement satisfaisante, elle exige une relation empathique, sous peine d'en rester à des saisies partielles de l'évocation, et d'aller vers la déception. L'interaction empathique s'exerce ainsi sur trois plans : la représentation, la composition et la motivation. Au milieu du XVIIIe siècle, Charles Batteux est directement confronté à la représentation des sentiments, et son traducteur Johann Adolph Schlegel l'incite à davantage s'orienter vers la fusion par le chant inspiré. Dans son traité de 1746, seule la représentation des passions dans le lyrique se trouve convoquée : « Tant que l'action marche dans le Drame ou

dans l'Épopée, la Poésie est épique ou dramatique ; dès qu'elle s'arrête, et qu'elle ne peint que la seule situation de l'âme, le pur sentiment qu'elle éprouve, elle est de soi lyrique. » (Ch. Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, 1746, 265) Le poète lyrique « dépeint » les sentiments comme des « modèles », des « prototypes » sentimentaux (p. 12).

Qu'elle passe par la peinture ou par le chant, l'empathie ne concerne pas uniquement ce qui est représenté, mais aussi la composition des textes lyriques (la versification, le rythme, la prosodie, la mise en page). Nous pouvons éprouver à la fois l'expérience affective des situations évoquées (le « pâtir » de Ricœur) et l'incarnation qui est réalisée par le texte comme un effet de présence*, une connaissance par l'épreuve. C'est pourquoi les formes lyriques engagent activement la participation à un rythme ou à une mise en forme (pour la ressentir). La métaphore musicale devient pertinente : on ne peut pas saisir un rythme ou une mélodie comme une peinture ou une *représentation*, mais les ressentir et les faire vibrer comme quelque chose qui se *présente* à nous.

La motivation à lire ou à interagir reste encore un point important. « Ré-énoncer » ne constitue certainement pas une motivation suffisante pour la lecture*. Nous ne savons d'ailleurs pas comment les livres lyriques sont lus ; si la lecture linéaire d'un recueil a lieu ou si elle est intégrale. Qu'est-ce qui a été lu précisément lorsqu'un enseignant a demandé à ses élèves de lire *Les Fleurs du Mal* ? Doit-on s'identifier à l'intégralité du recueil ou être à l'unisson avec quelques poèmes ? Faut-il au contraire une reconnaissance d'une situation, par une esthétique désintéressée, sans aucune implication affective personnelle, comme le ferait un expert ? Entre ces pôles qui excluent l'empathie se situe une palette de possibles. Car plus le degré d'empathie se complexifie, plus l'activité sensible et cognitive augmente. L'empathie cognitive, contrairement à une croyance commune, ne se réalise pas toujours au détriment de la participation sensible. Un exercice critique comme le commentaire de texte, en classe ou à l'Université, peut alors servir de seuil pour une plus ample participation des lecteurs, notamment pour ceux qui auraient été moins sensibles à telle nuance de voix, à telle inflexion émotionnelle ou à telle mise en mouvement lors d'une lecture immédiate, forcément plus rapide, pour en débusquer uniquement le sens.

► Berthoz, A., Jorland, G., *L'Empathie*, Paris : Odile Jacob, 2004. Cléro, J.-P., Belleguic, Th. (dir.), *Les Discours de la sympathie*, 2 tomes, Paris, Hermann, 2014. Rodriguez, A., « L'empathie en poésie lyrique : acte, tension et degrés de lecture », dans Gefen A., Vouilloux B. (dir.), *Empathie et esthétique*, Paris, Hermann, 2013, p. 73-101. Staiger E., *Les Concepts fondamentaux de la poétique*, trad. Raphaël Célis, Bruxelles, Lebeer-Hossmann, 1990. Staiger E., *Die Grundbegriffe der Poetik*, Zürich, 1946.

→ Deuil ; Enthousiasme ; Émotions, sentiments ; Intentionnalité

Antonio Rodriguez

Enseignement

Considérer l'enseignement du lyrique pourrait se contenter d'observer la présence du premier des trois éléments de la triade (lyrique, épique, dramatique) dans les programmes scolaires : l'enseignement des littératures autour des prescriptions d'un corpus d'œuvres significatives ou, plus fréquemment, d'extraits exemplaires et des modalités de leur lecture en classe. Il serait toutefois regrettable de ne pas faire intervenir les nombreuses notions afférentes, qu'elles soient centrales, intermédiales ou associées, dont

l'enseignement est bien obligé, peu ou prou, de tenir compte. Plus certainement, ces dernières décennies, qui ont été marquées par la massification de l'enseignement et peut-être plus encore par les concurrences médiatiques dans la transmission, obligent à se défaire d'une conception étroitement rhétorique du lyrique. Cette reconfiguration demande alors d'engager une approche anthropologique que ne manque pas de rendre palpables les redéfinitions de l'enseignable comme les expériences pédagogiques plurielles quant au lyrique même sous l'angle des seules littératures.

Plus largement, dans les modalités d'une transdisciplinarité qui est requise par un enseignement vivant des littératures et des autres arts, le lyrique deviendrait un levier critique intégrant les subjectivations aux modes d'apprentissage et d'enseignement autant, sinon plus, qu'un objet de transmission de ce qui peut émouvoir un public de lecteurs ou de spectateurs. On pourrait alors concevoir la tension à l'œuvre dès qu'enseignement du lyrique il y a, un peu comme la tentation épique du lyrisme (voir Narration*), depuis au moins Arthur Rimbaud jusqu'à Louise Gluck, en passant par Aimé Césaire ou Édith Boissonnas pour rester dans les limites du domaine poétique, qui est loin d'être le seul concerné. Enseigner le lyrique reviendrait en fin de compte à se poser la question des passages de voix* qui constitueraient un levier d'apprentissage pour les élèves de tous niveaux en articulant l'intime et le politique, le plus personnel et le plus commun. Mais une telle perspective demande d'abord d'observer les historicités du lyrique dès qu'enseignement.

Un regard rapide sur l'enseignement du lyrique peut commencer par un article de Georges Maurice, publié dans *La Revue pédagogique* de 1915, dont le titre ne manque pas d'étonner : « La Poésie lyrique à l'école primaire ». L'inspecteur primaire prenait appui sur l'article « Poésie » du *Dictionnaire de pédagogie* (1878) rédigé par Félix Pécaut, lequel conférait à « la poésie, aidée du chant » la fonction d'élévation du peuple puisqu'en habituant les enfants à « cette musique que tout homme porte en soi », on cherchait à les civiliser, en « dépouill[ant] de jour en jour l'animal, le sauvage pour peu à peu devenir des hommes ». Toutefois, l'inspecteur se plaignait de la réduction de cet enseignement à une page, visant à « illustrer une leçon de morale, fournir un texte de lecture ou servir de récitation ». S'installait néanmoins une relation forte entre le lyrique et la voix haute dont la récitation tentait de canaliser la diction dans des modes plus attendus que spontanés. Même si Horace, cité, demandait que « le poète façonne le parler tendre et bégayant de l'enfant », enseigner vers et strophes lyriques semblait pour l'école républicaine « un beau rêve ». L'inspecteur posait un problème redoutable quand il affirmait que « la forme particulière de la poésie lyrique, sans laquelle cependant elle ne serait plus elle-même, constitu[ait] un obstacle quasi insurmontable à son emploi scolaire ». Aussi les prérequis paraissaient tellement nombreux que l'inspecteur pointait d'ores et déjà les défauts qui auront été depuis lors repérés pour que les œuvres ne fussent pas instrumentalisées ni « charcutées ». On comprend qu'il préférait dissuader les enseignants de s'en passer à moins qu'ils n'aient eux-mêmes une appétence lyrique. Aussi faut-il examiner ce que, plus récemment, l'enseignement secondaire a pris en charge quant à ce « maniement très délicat » de la poésie lyrique s'agissant d'adolescents pour lesquels il y aurait bien plus que de trouver « le chemin de leur cœur ».

Quand on étudie la poésie lyrique au collège ces dernières années en France, la

notion est abordée sous l'intitulé « dire l'amour », et elle est réservée aux élèves de quatrième qui doivent essayer de concevoir « l'expression des sentiments* » pour également repérer les bases de la métrique et le schéma des rimes. Au lycée, la notion de registre vient chapeauter celle de lyrisme et réitère ce que le collège initiait en visant l'effet émotif produit par un texte littéraire. Le lyrique apparaît ainsi dans une gamme de treize registres et retrouve l'hésitation posée dès le primaire entre sa réduction à la grande poésie lyrique et son extension à tout ce qui relèverait d'une « matière-émotion », selon l'expression de Michel Collot, intégrant alors le registre élégiaque et ouvrant le champ des études littéraires à la chanson ; d'autant que la notion de musicalité se voit forcément introduite par la lyre*. La confusion entre registre et genre* qui en résulte semble rédhibitoire quand bien même Alain Viala avait pourtant proposé « une double approche » permettant de définir la notion après une forte imprégnation textuelle et donc de moins la réifier. Dans le même mouvement, il avait poussé à observer combien les registres débordent de leur genre type et même du littéraire, en soulignant *in fine* combien « avec des lycéens, [...] les registres ne gagneraient pas, là, à être trop théorisés, encore moins à être mis en formules à réciter ». Malheureusement ses conseils semblent être restés lettres mortes. On retrouverait ainsi les remarques d'Antonio Rodriguez concernant le champ poétique de la fin du XXe siècle et sa dichotomisation entre « lyriques » et « anti-lyriques » car la notion non détachée du lyrisme romantique empêche certainement les jeunes lecteurs d'apercevoir « la structuration discursive lyrique ». Il semble évident que « la forte imprégnation textuelle » dont parlait Viala pourrait facilement s'accorder avec cette « structuration » en y faisant l'expérience non seulement de la force communicative du lyrique mais également son orientation relationnelle où le « je-tu », qui le dynamise, ouvre à la ré-énonciation de subjectivations impliquant puissamment un corps-langage et pour le moins une oralité principielle dès que l'impératif de la voix organise le discours. Enfants comme adolescents savent vite partager de telles incorporations que d'aucuns ont su initier dans les cadres pourtant réducteurs des situations d'enseignement : en 2015-2016, un atelier d'écriture poétique en classe de 3e au collège Paul Verlaine (Paris) avec le poète Jean-Louis Giovannoni se conclut par des lectures radiophoniques où la voix permet de « comprendre qu'on existe parmi » ; en 2009, les Premières du Lycée de l'Iroise à Brest (France) et les élèves apprenant le français au Liceo Cecioni à Livourne (Italie), dans le cadre d'un projet *eTwinning*, illustrent sur leur blog commun une citation de Georges Perros : « Écrire ne saurait être qu'un acte de fraternité avec la poésie de ses semblables ». Certes, la tension peut être forte entre un moralisme de bon aloi et une éthique* risquée touchant à l'altérité, mais ces expériences vives, parmi combien d'autres dites « ordinaires » dans de nombreuses classes, engagent leurs acteurs au cœur du lyrique comme passages de voix. Elles peuvent même permettre que « le poème exprime le rêve d'un monde où tout pourrait être différent », comme le suggérait Adorno qui soulignait « l'idiosyncrasie de l'esprit lyrique contre la toute-puissance des choses, [...] une forme de réaction contre la réification du monde, contre la domination des marchandises sur les hommes » (« Discours sur la poésie lyrique et la société », 1984, 48.). Enfants et adolescents ont certainement le désir chevillé au corps d'un tel « esprit lyrique », d'autant que « le droit de vivre ne s'achète pas par un travail fini, mais par une activité infinie »,

comme le disait un étudiant en 1910, Carlo Michelstaedter (*La Persuasion et la rhétorique*, 1998 [1910], 78) qui, ayant déposé son mémoire de philosophie, se donna la mort. On ne peut oublier alors, si l'on est chargé d'enseignement, combien le lyrique peut aussi engager à la vie à la mort.

S'achevant sur l'enseignement supérieur, ce rapide parcours permettrait d'observer, après une requête sur le site thèses.fr, que si 2364 thèses répondent au terme « lyrique », la première qui apparaît a été dirigée par un poète, Pierre Alferi, dans une école d'art (ENSBA) et porte un titre énigmatique : *Tamis lyrique* (thèse soutenue le 17 novembre 2016, Université Paris Sciences et Lettres). Son autrice, Claire Tenu, y donne cette définition du « lyrisme » qui autoriserait une pertinence du lyrique de la maternelle à l'université : « jeu qui lie et délie les noms et les corps – tous les noms et tous les corps. Son terrain est celui de la vie et de la mort entrelacées, un festin offrant formes, déformations, transformations. Sa matière est l'air, souvent irrespirable, son milieu est l'image, parfois invisible, sa réalité est la voix, presque inaudible. »

En fin de compte, s'imposerait ce constat qu'on peut dire aussi bien amer que prometteur : l'enseignement du lyrique teste exemplairement ce que l'enseignement fait à la littérature et ce que la littérature fait à l'enseignement. Entre instrumentalisation souvent tragicomique et chance d'une ouverture expérientielle, parfois heuristique et toujours empirique, un tel enseignement permet des apprentissages difficilement évaluables puisque c'est la vie entière qui en portera les fruits dans et par des voix continuées, des résonances infinies. Mais n'est-ce pas là le mystère de tout enseignement surtout s'il permet d'augmenter l'écoute des voix afin de trouver la sienne dans et par celles des autres. Un tel défi résumerait tout l'enjeu du lyrique dans l'enseignement.

► Adorno T. W., « Discours sur la poésie lyrique et la société » [1958], *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion (« Champs/Essais »), 2009, p. 45-63. Maurice G., « La Poésie lyrique à l'école primaire », *La Revue pédagogique*, t. 67-2, Librairie Delagrave, 1915, p. 430-450. Viala A., « Des "registres" », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, nº 109-110, 2001, p. 165-177.

→ Communauté ; Éthique

Serge Martin

Enthousiasme

C'est peu dire que l'enthousiasme charrie, depuis l'*Ion* de Platon, des connotations ambivalentes, sinon péjoratives : son lien étymologique avec le feu divin, qui l'assimile à un transport de l'âme sous l'effet de l'irruption en nous d'une transcendance – « l'enthousiasme signifie *Dieu en nous* », rappelle Germaine de Staël dans *De l'Allemagne* –, l'assimile à une pathologie dont la langue médicale, couramment utilisée pour le définir, est le premier indice : « Espèce de fureur », dit l'article rédigé par Cahusac dans l'*Encyclopédie* (1765), « *émotion d'entrailles* », ajoute Voltaire dans son *Dictionnaire philosophique* (1769), les termes ne manquent pas qui pathologisent explicitement le feu s'emparant soudain de nos organes et de notre esprit. Non seulement ce dernier traduit alors un dérèglement général de l'individu, allant de l'exaltation jusqu'à l'égarement total de la conscience, mais son assaut frappe plus spécifiquement les femmes (voir Féminin/masculin*). Comment ne pas entendre en effet, sous les « entrailles » mentionnées par Voltaire, l'ombre de la Sibylle romaine ou de la Pythie grecque, toutes deux emblèmes de la parole vaticinante, à la fois profonde, obscure et sous influence du divin ? Véritable dépossession, l'enthousiasme

fascine par conséquent, tout autant qu'il inquiète le siècle des Lumières.

En témoigne l'échec ou la confusion des tentatives de le circonscrire. Toutes se heurtent à la complexité d'une notion impossible à cerner : « Nous n'avons point de définition de ce mot parfaitement satisfaisante », précise d'emblée l'*Encyclopédie*, avant que Voltaire ne souligne l'hétérogénéité de ses acceptions, elle-même représentative de la diversité des affects qui frappent l'enthousiaste : « Approbation, sensibilité, émotion, trouble, saisissement, passion, emportement, démence, fureur, rage : voilà tous les états par lesquels peut passer cette pauvre âme humaine ». Cette ambiguïté tient à l'infléchissement de plus en plus positif de l'enthousiasme : s'il a toujours désigné l'inspiration et le souffle créateur, fussent-ils susceptibles de dégénérer en folie, il quitte désormais le maladif pour évoquer la richesse, mais aussi la fertilité du flux d'émotions* et d'idées qui accompagne la création. Diderot rend un hommage marqué à sa puissance dans l'*Entretien sur le fils naturel* (1757) : « Sans l'enthousiasme, ou l'idée véritable ne se présente point, ou si, par hasard, on la rencontre, on ne peut la poursuivre… », et dans l'article « Éclectisme » de l'*Encyclopédie* : « il est impossible en poésie, en peinture, en éloquence, en musique, de rien produire de sublime sans enthousiasme. » Deux transformations profondes de l'enthousiasme s'observent ainsi au milieu du XVIIIe siècle : sa valorisation, le pathologique s'éclipsant dorénavant au bénéfice d'un souffle créateur considéré comme la signature du génie ; et son intériorisation, l'enthousiasme naissant de l'âme de l'artiste, et non plus d'une divinité ou d'une source extérieures à lui (voir muses*). L'enthousiaste des Lumières a la particularité d'être traversé par de brillantes visions qui émanent uniquement de son imagination et qui le transportent, en illusion, dans d'autres espaces, d'autres époques ou d'autres scènes nées de la sublimation de ses royaumes intérieurs.

Cette nouvelle prépondérance de l'individu créateur ne va cependant pas sans difficultés : l'enthousiasme, singulière faculté du sujet à se transporter hors de lui-même et hors du contrôle de la raison, risque aussi de l'égarer à l'excès. Non parce qu'il est une maladie, ni une folie possible comme la tradition antique le martelait, mais parce que la conception énergétique qui prévaut désormais – l'enthousiasme est une passion, c'est-à-dire une pulsion, une électricité décuplée de nos atomes et de nos fibres – l'apparente à une intensité dont le meilleur – le génie –, comme le pire – l'aveuglement –, peuvent aussi bien sortir. La laïcisation du terme, en d'autres termes, ne suffit pas à dissocier l'enthousiasme de l'égarement funeste dont il reste encore synonyme. Au XVIIIe siècle, ce dernier a pour nom « fanatisme » ou, sous la Révolution, « esprit de parti » ; soit la domination exclusive d'une idée sur l'ensemble de nos facultés. Elle peut être religieuse* – « l'enthousiasme est surtout le partage de la dévotion mal entendue », rappelle le *Dictionnaire philosophique* de Voltaire – ou politique. L'enthousiasme, ainsi conçu comme une dépossession de la conscience subjuguée par une pensée qui l'emporte sur les autres, menace dès lors les prérogatives de la raison. C'est la raison pour laquelle il importe que l'élan qu'il insuffle à l'âme reste également sous son contrôle. L'enthousiasme des Lumières émane d'un sujet capable de diriger ou de modérer le torrent d'énergie qui s'empare de ses facultés ; il est, précise l'*Encyclopédie*, « une image […] de ce qui se passe dans l'âme de l'homme de génie, lorsque la raison, par une opération rapide, lui présente un tableau frappant et nouveau qui l'arrête, l'émeut, le ravit et l'absorbe ».

Cet enthousiasme moderne, à la fois personnel et raisonnable, ne rétrécit pas l'élan de l'imagination. Sa dynamique expansive, au contraire, ouvre à l'individu la vaste échelle de l'univers : nature, cosmos, mais aussi monuments, paysages*, œuvres d'art ou collectivités humaines, c'est l'ensemble de la création qui exalte désormais le sujet et l'invite à une vertigineuse communion. Il revient à Germaine de Staël, dans les derniers chapitres de *De l'Allemagne* (1810), d'expliciter les vertus de ce souffle créateur : « L'enthousiasme se rallie à l'harmonie universelle : c'est l'amour du beau, l'élévation de l'âme, la jouissance du dévouement, réunis dans un même sentiment qui a de la grandeur et du calme ». Sa définition, centrale dans l'histoire de la notion, ne se contente pas de réconcilier l'enthousiasme avec une époque où le double spectre du fanatisme – le souvenir de la Terreur reste dans toutes les mémoires –, et du ridicule a considérablement discrédité le besoin d'exaltation et d'infini ; elle le réhabilite comme une énergie morale thérapeutique après dix ans de Révolution, et comme une fécondité intellectuelle inouïe, capable de nous transcender en donnant littéralement sens à l'existence : « Cette dignité morale, à laquelle rien ne saurait porter atteinte, est ce qu'il y a de plus admirable dans le don de l'existence ; c'est pour elle que dans les peines les plus amères il est encore beau d'avoir vécu, comme il serait beau de mourir. »

Ce vibrant éloge ne reste pas théorique. Il s'incarne, sous la plume de Staël, dans le personnage de Corinne, héroïne du célèbre roman de 1807 *(Corinne ou l'Italie)* dont les talents artistiques – Corinne est une poétesse qui improvise ses odes – naissent directement d'un enthousiasme transcendant son imagination et son éloquence : « Je crois éprouver alors un enthousiasme surnaturel, et je sens bien que ce qui parle en moi vaut mieux que moi-même. […] Quelquefois aussi j'achève sur ma lyre, par des accords, par des airs simples et nationaux, les sentiments et les pensées qui échappent à mes paroles ». Inspirée par un souffle mystérieux, Corinne compose des chants dont la profondeur bouleverse l'auditoire et invente une nouvelle parole personnelle, à la fois intime et universelle.

► Amend A., « Le système de l'enthousiasme d'après Mme de Staël », dans Simone Balayé et Kurt Kloocke (dir.), *Le Groupe de Coppet et l'Europe, 1789-1830*, Lausanne, Institut Benjamin Constant, Paris, Jean Touzot, 1994, p. 269-290. De Staël G., « De l'enthousiasme », « De l'influence de l'enthousiasme sur les Lumières », « De l'influence de l'enthousiasme sur le bonheur », *De l'Allemagne* [1810], rééd. comtesse Jean de Pange, Paris, Hachette, 1958, t. v, p. 187-231. Jaume L., « L'enthousiasme, l'infini et la mort selon Mme de Staël », dans L. Burnand et S. Genand (dir.), *Le Groupe de Coppet et la mort*, Genève, Slatkine, 2021, p. 155-167. Mortier R., « Enthousiasme », dans Michel Delon (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, rééd. Paris, Gallimard, [1997] 2007, p. 466-470.

→ Écho ; Émotions, sentiments ; Éthos ; Féminin/masculin ; Lyrisme

Stéphanie Genand

Erato

Erato est le nom d'une muse. Avec ses sœurs, elle est une divinité du panthéon grec. Conformément à son nom (de la même famille linguistique que *erôs*), Erato est logiquement la muse de toute poésie au caractère aimable, amoureux, érotique. Elle patronne également le mime, garantissant un caractère aimable aux paroles et à la gestuelle de ce genre théâtral. À partir de la Renaissance*, au vu de la lyre avec laquelle elle est habituellement représentée, Erato devient encore la muse

de la poésie lyrique. Mais le plus souvent, et en particulier en plein essor de la poésie grecque antique, elle forme avec ses sœurs un groupe indifférencié.
→ Écho ; Muses

Camille SEMENZATO

ESPACE

→ Paysage*

ÉTHIQUE, POÉTHIQUE

Toute une part de l'entreprise poétique, depuis Mallarmé au moins, aura consisté à tenter de rejoindre une pureté tenant à distance toute fonction sociale du langage. Pour la poésie, il s'agit alors, comme pour chaque art, de rejoindre son essence la plus propre et de ne plus faire fond que sur son médium spécifique. Dans une telle optique, la morale, vite soupçonnée de n'être que « moraline », ne pouvait avoir sa place. Seule semblait admissible pour les « signes *debout* » propres à l'écriture poétique une « morale de la forme » (Barthes). Mais qu'en est-il aujourd'hui, s'il est vrai que cet âge « mallarméen » est désormais derrière nous ?

On remarquera d'abord qu'il faut sans doute distinguer, à rebours du sens commun qui les confond, morale et éthique. Foucault et Deleuze par exemple distinguent les règles contraignantes de la première des conseils de la seconde. Tandis que l'une s'attache à juger des actions et intentions au regard d'une instance transcendante, l'autre se préoccupe de la mise en œuvre de formes et styles de vie. Si la poésie contemporaine a banni la morale de son horizon, elle n'a pas réservé le même sort à l'éthique. Dans sa tentative de sortir de l'enceinte du texte pour rejoindre le grand dehors de la vie, elle s'est au contraire pleinement saisie de la question éthique, en pratique comme en théorie. La relative fortune aujourd'hui de la notion de « po-éthique » en est la plus claire illustration.

La quête de son essence n'était pas pour la poésie synonyme d'un simple repli formel sur un langage élevé à l'absolu. À la faveur de ce retournement s'affirmait sa vocation ontologique. Le poème était censé dire l'Être même. Profondément marqué par l'influence de Heidegger, ce moment « ontologique » fut vivement contesté par les tenants du Texte apparus autour de la revue *Tel Quel*. Sensibles à ce moment, d'autres poètes (Jaccottet, Bonnefoy), à distance toutefois du discours heideggérien, se sont employés à construire des œuvres faisant contrepoint à l'entreprise de déconstruction impulsée par les ultimes avant-gardes*. Là où maints poètes, à l'instar d'un Jude Stéfan, ont mis l'accent sur le négatif, professant une exécration du monde et adoptant une attitude faite d'ironie et de désinvolture, ces poètes ont au contraire refusé tout « acosmisme », réhabilitant une forme d'assentiment au monde et insistant sur l'importance pour le poème d'une adresse aux autres. D'ontologique, la préoccupation devenait alors « éthique ».

De cette inflexion, témoigne aussi à sa façon, même si elle ne s'inscrit pas exactement dans l'étroit territoire de la poésie, la trajectoire de Barthes. En 1977, de façon presque prémonitoire, dans son cours sur *Le neutre*, il remarque que le mot « éthique » est « à surveiller », car il « va peut-être devenir à la mode [...], ne serait-ce que par la loi structurale de la rotation des refoulés ». Ce qui en effet retient Barthes, à la fin des années 1970, dans la chose littéraire, c'est le *choix* qu'elle peut induire d'un certain mode de vie. « L'œuvre, note-t-il ainsi dans son cours sur le roman, n'a jamais une pure et seule finalité artistique, mais une finalité existentielle. » Ce à quoi désormais Barthes s'intéresse, c'est ce qu'il appelle « l'écriture de vie », en tant qu'elle entretient « un rapport d'analogie déformée ou d'*allégorie* avec ce qui est hors écriture, avec la part non écrite de la vie ».

La poésie dès lors pouvait paraître à nouveau « admissible ». Non pas comme rénovation du vieux lyrisme, mais d'abord comme « poéthique », comme parole qui est aussi geste d'indiquer et tracer les contours d'un *éthos**, et par là recherche d'une sagesse vécue. À la représentation paradigmatique de la poésie comme délire, *mania*, folie, perte de soi, « dépense », transgression (de Platon à Artaud et Bataille), peut alors être opposée celle de la poésie comme sagesse « orientale ». Parce qu'elle « *désigne* » (selon un mot de Bonnefoy), défait l'ordre habituel des signes, la parole de la poésie est en mesure de dessiner, discrètement, une alternative à un Occident désorienté et devenu désert du sens (non sans qu'y prolifère la cacophonie des signes et messages du nihilisme spectaculaire et consumériste). Il s'agit alors, non pas de *déconstruire* la poésie, mais de *reconstruire avec* elle.

Mot-valise (Georges Perros est le premier à l'employer, en 1973), le terme « po-éthique », dans l'élaboration que j'en ai proposée, cherche à appréhender un pouvoir qu'aurait le poème (et plus largement le texte littéraire) de nous faire entrevoir, échappant aux logiques de la raison économique, la possibilité et la réalité de formes de vie déprises du modèle dominant que cette raison et son discours imposent. Et si ces formes de vie alternatives ont à voir fondamentalement avec une considération non prédatrice de la nature et un désir d'habitation poétique de la terre, l'hypothèse selon laquelle toute « poéthique » est nécessairement « éco-poéthique » semble des plus raisonnable (voir Écopoésie*).

Par « poéthique », j'entends à la fois une méthode critique dans l'approche des textes, et une théorie générale de la poésie qui étend celle-ci à l'existence elle-même. Comme méthode critique, la « poéthique » prend le parti, difficile, d'examiner les textes non comme des monuments mais comme réservoir de possibles modèles d'existence. Elle considère l'œuvre non seulement sous l'angle de ses caractéristiques esthétiques, mais comme proposition de monde, comme indication d'une modalité possible de son habitation. Une telle critique, où le souci de l'œuvre ne se dissocie pas de celui de l'existence, où le savoir sur la première ne se départit jamais de l'inquiétude de la seconde, est celle, notamment, que pratique Yves Bonnefoy, qu'il se penche sur Nerval ou Goya, sur Leopardi ou Giacometti. Elle repose sur l'idée que la poésie (et plus largement la littérature) ne vaut pas seulement *per se*, comme simple production de textes et de livres, mais comme *moyen*, en vue d'une existence qu'elle aiderait à « changer ». Bonnefoy le dit ainsi à propos de Rimbaud : « Nous lui devons de savoir, de savoir *vraiment* que la poésie doit être un moyen et non une fin, nous lui devons l'immensité de l'exigence possible, cette revendication, cette soif qui d'ailleurs ont tant effrayé. »

Comme théorie générale, la « poéthique » prend en compte le fait que le poème *imprimé*, comme dit Thoreau, n'est jamais dissociable du poème *non imprimé* qui s'écrit charnellement à son verso, dans la vie. Ce n'est plus ici la critique qui importe, mais la production d'un *éthos*, la création d'un mode d'existence, auquel le poème apporte sa contribution, conjointement avec d'autres pratiques (notamment artistiques). La poésie est alors comprise selon un modèle « pragmatiste » : « un poème, dit ainsi Stéphane Bouquet, est pour moi un chemin, c'est-à-dire une expérience, une construction lente d'un rapport à soi, au monde, à la pensée, avec l'idée que la littérature (il n'y a pas d'exclusive du poème) est une façon de produire des formes de vie ».

Il s'agit donc de considérer un effet du poème produit au-delà de lui-même (de son espace proprement textuel) et cependant agencé par la résistance scripturaire qu'il oppose à ce que Christian Prigent appelle une « fatalité contractuelle de la langue ». En un certain sens, pour la « poéthique », l'*energeia* de la poésie importe donc plus que l'*ergon* propre du poème.

Évoquant « l'art de l'existence », le dernier Foucault a souligné comment l'écriture, dans les écoles philosophiques de l'Antiquité tardive, pouvait, parmi d'autres techniques et pratiques, contribuer à modeler une existence, être formatrice d'un *éthos*, d'un mode d'existence. Pour définir cette action de l'écrit sur la vie, il reprend un mot de Plutarque : est *ethopoios*, note-t-il, « quelque chose qui a la qualité de transformer le mode d'être d'un individu ». L'écriture philosophique, dans cette optique, n'a donc pas d'abord une fonction théorique de recherche ou d'exposé de la vérité, mais une fonction pratique. Elle est avant tout le vecteur d'un exercice spirituel visant à transformer l'*éthos* de celui qui s'y adonne. Elle aide ainsi le sujet, comme c'est le cas de la philosophie stoïcienne, à s'acheminer, tout homme d'action qu'il puisse être par ailleurs, vers une forme de *vita contemplativa* synonyme d'ataraxie, de sérénité.

Que la littérature en général, grande pourvoyeuse d'*exempla*, puisse aussi être envisagée, conjointement à la philosophie, sous cet angle « éthopoiétique », c'est une évidence particulièrement nette pour un genre littéraire comme celui du journal. La pratique elle-même du poème, tant comme écriture que comme lecture, peut également être envisagée sous la forme d'un exercice spirituel. L'effet de formation y prend alors une forme davantage « corporelle », procédant de l'activation des ressources rythmiques et affectives, sensibles et accentuelles, du langage (voir Émotions*).

Toutefois, la notion d'« éthopoiétique », telle que Foucault la conçoit dans le cadre de la philosophie, est trop prescriptive, trop assignée à une finalité formatrice, éducative, pour convenir à ce qui fait la spécificité de l'effet « poéthique » d'un texte littéraire. Ce dernier ne se présente pas d'emblée comme exercice spirituel propre à faire advenir un individu comme sujet. Sa visée est beaucoup plus incertaine, « dégagée », et son effet plus diffus. Il ne s'adresse pas au seul intellect de son lecteur, mais le concerne en sa réalité existentielle totale, indissociable d'un corps. S'il propose lui aussi des *exempla*, s'il contribue à modeler une existence, c'est dans le sens d'une *vita poetica* bien plus que d'une *vita contemplativa*.

Le texte littéraire, nous dit Barthes, serait « déprimant » s'il n'était qu'un « objet intellectuel ». Si nous sommes enclins à le lire, c'est qu'il est d'abord un objet de *plaisir*. Toutefois, la « jouissance du Texte » n'est pas que « stylistique » ; elle s'accomplit parfois « de façon plus profonde », lorsque ce Texte « transmigre dans notre vie, lorsqu'une autre écriture (l'écriture de l'Autre) parvient à écrire des fragments de notre propre quotidienneté, bref quand il se produit une *co-existence* ». Les « biographèmes » émis par le Texte, poursuit Barthes, sont comme des « atomes épicuriens » qui voyagent de l'auteur au lecteur, de la « vie trouée » de l'un à la « vie trouée » de l'autre (*Sade, Fourier, Loyola*, Préface, 1971). Ils n'agissent pas comme des *exempla* contribuant à la formation éthique (morale) d'une existence où le sujet s'emploie à conquérir le pouvoir sur lui-même. Ils augmentent et enrichissent le spectre sensible et imaginatif d'un être exposé à cette contingence foncière de vivre qui fait de chacun un corps, à

la fois exposé à l'« intranquillité » foncière de l'existence et en manque de cette dimension « chantante » qui définit la vie poétique.

La « poéthique », comprise comme tentative de mettre en œuvre une forme de vie poétique, ne se réduit cependant pas à ce mouvement par lequel un texte (ou une œuvre d'art) s'ouvre sur un dehors, émettant des « atomes épicuriens » qui essaiment dans la vie et ainsi produisent à bas bruit des lueurs susceptibles d'accentuer l'existence dans un sens poétique. Sur le terrain, loin du monde littéraire, à l'écart des préoccupations textuelles (texto-centrées) s'inventent des formes de vie dissidentes, soustraites au modèle capitaliste et consumériste dominant. Toute une jeunesse « poétarienne », ayant choisi l'exode, s'emploie aujourd'hui à pratiquer, une « poétique du dehors ». Partie prenante de ce que Bruno Latour appelle la « nouvelle classe écologique », le « poétariat » en est sans doute la frange la plus engagée, la plus impliquée sur le terrain. Parce qu'il est en grande partie un « féminariat » (voir Féminin/masculin*), ce « poétariat » développe des pratiques en rupture avec le vieux paradigme où l'emportait une conception « héroïque » et aristocratique de l'art (conception qui fut encore celle des avant-gardes). « Fantassine », la poétique qu'il met en œuvre se traduit, à la faveur par exemple d'une lutte en commun pour faire échouer tel ou tel projet pharaonique destructeur d'un milieu naturel, par l'invention, *hic et nunc*, de modes de vie où l'habitation d'un lieu s'avère poétique (en un sens élargi, « externalisé », du terme). On cherche alors à « réenchanter » l'existence, renouant implicitement avec ce vieux « pacte pastoral » si essentiel à la poésie elle-même. Dans cette perspective, ni le terrain ni le texte (ou l'œuvre d'art, quel qu'en soit le médium) ne sont clôturés ; ils sont dans une relation d'échange et de porosité redoublée. Le métabolisme ne va pas seulement du texte vers la vie. C'est aussi le terrain (la vie la plus concrète, la plus incarnée) qui « transmigre » dans l'écriture et l'« inspire ».

La perspective « poéthique » retrouve alors les chemins d'une ontologie à la fois neuve et immémoriale. Implicitement, elle pose comme native la conjonction du poème s'écrivant et de l'Idée poétique cherchant à s'effectuer dans la vie réelle. L'un et l'autre en effet puisent à une même source : une même pulsion vitale les traverse. Celle-ci, via le rythme et l'accent de la langue, atteste de l'ancrage du langage dans un amont « musaïque » où, par-delà toute institution humaine (« culturelle »), il touche à quelque chose comme une origine naturelle (insituable, hors d'atteinte). En même temps, c'est cette même pulsion qui meut notre désir de retrouver, à la faveur des formes de vie alternatives qui s'inventent en tous lieux, la promesse inoubliée d'un âge d'or. Tous les deux, poème et Idée poétique, sont aimantés en aval par une même visée : agir en vue d'une habitation poétique de la terre.

► Breteau C., *Les Vies autonomes. Une enquête poétique*, Arles, Actes Sud, 2022. Pinson J.-C., *Poéthique, Une autothéorie*, Seyssel, Champ Vallon, 2013. Pinson J.-C., *Pastoral, De la poésie comme écologie*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2020.

→ Communauté ; Dialogue, dialogisme ; Écopoésie ; Empathie ; Harmonie

Jean-Claude Pinson

Éthos

Terme emprunté à la rhétorique, l'éthos désigne chez Aristote l'image de soi que le locuteur construit dans son discours pour influencer favorablement son allocutaire. Il forme avec le logos et le pathos la triade des moyens de preuve (*Rhétorique*, 1356a). L'orateur doit montrer qu'il possède des vertus

qui le rendent crédible. Dans la rhétorique post-perelmanienne, on distingue l'éthos *discursif*, construit dans le discours, de l'éthos *préalable*, qui découle de ce que l'auditoire connait de l'orateur, soit par ses précédentes prises de parole, soit par sa réputation. L'éthos discursif peut confirmer ou remanier l'éthos préalable (Amossy, 2010). Par ailleurs, à la suite de Ducrot (1984), Maingueneau, dans son article fondateur sur l'éthos en analyse de discours (2002), distingue entre l'éthos *dit* et l'éthos *montré* : un énonciateur peut s'attribuer telle ou telle propriété, mais, surtout, sa façon de parler (vocabulaire, syntaxe, intonation et gestuelle, registres, relation à l'interdiscours) donne des indications sur son caractère, son appartenance sociale, ses choix politiques ou esthétiques. L'éthos est en effet, comme y insiste Jousset (2015), une notion interactive : il se situe à la rencontre entre l'intentionnalité* de l'énonciateur et la réception active de l'auditeur qui ne se limite pas à comprendre le discours mais imagine à partir des mots prononcés ou lus la personnalité de celui ou celle qui s'adresse à lui, ce que le XIXe siècle appelait son « âme » (Laroche, 2016). Maingueneau va plus loin en insistant sur le fait que la notion « permet d'articuler corps et discours » et il ajoute : « tout texte écrit, même s'il la dénie, possède une "vocalité" spécifique qui permet de le rapporter à une caractérisation du corps de l'énonciateur [...] à un "garant" qui à travers son "ton" atteste ce qui est dit » (2002, 61). Il s'en suit une « incorporation du lecteur » lui donnant accès au « "monde éthique" dont ce garant est partie prenante » (*ibid.*). Ainsi adhérer à un discours lu ou entendu, c'est entrer dans la « communauté* imaginaire » (*ibid.*) créée par ce discours, s'approprier un ton porteur de valeurs et de façons d'être.

La notion d'éthos est particulièrement précieuse pour le slam*, le rap*, la chanson* et toutes les formes de performance poétique qui mettent en jeu le corps. Mais elle s'avère productive également pour la lecture silencieuse si l'on veut bien voir dans celle-ci le lieu d'un échange entre la voix émanant du texte et le lecteur qui en construit la signification. Même si le mot n'était pas utilisé jusqu'au renouveau récent de la rhétorique, la perception de l'éthos a toujours structuré la réception, de façon différente selon les époques. L'éthos du poète, à la Renaissance ou au XVIIe siècle, était apprécié par les lecteurs à l'aune d'une convenance entre le genre choisi, l'acte de langage directeur du poème (supplique, éloge, satire, etc.) et les moyens d'expression mis en œuvre. Avec l'essor de la conception romantique de l'écrivain, le texte, tout particulièrement dans la poésie lyrique en raison de la prédominance de la première personne (voir Je*) et du lyrisme*, est censé devenir le miroir d'une personnalité qui s'incarne dans des types privilégiés (mélancolique, dandy, prophète) qui sont autant d'avatars du poète (Diaz 2007). L'impassibilité prônée par la poésie parnassienne ou les jeux avec l'identité de la poésie fin-de-siècle complexifient la perception de l'éthos sans la rendre caduque pour autant. Au XX et XXIe siècles, l'idéal de sincérité porté par les Romantiques s'est déplacé vers une remise en cause de la virtuosité ou de l'éloquence au nom d'une quête de la justesse, sans exclure, chez certains auteurs, une dimension de jeu ou un désir d'impersonnalité. Du côté de l'éthos *dit*, une place particulière doit être faite, à toutes les époques, aux emblèmes (cygne, crapaud, pélican, etc.) et aux paysages-miroirs, alors que l'éthos *montré* réside dans une interaction complexe entre des thèmes, des genres et des moyens langagiers, entre la substance et la forme du contenu et la substance et la forme de l'expression (voir Monte et Laroche dir. 2016).

Ce faisant, la notion d'éthos rencontre celle de *style*. Si certains ont pu les distinguer, il est possible aussi de les considérer comme deux facettes de la même réalité (Monte, 2016). Déchiffrer un style, c'est porter un regard sur le travail de l'écriture, le processus de production du texte, que l'éthos envisage du point de vue de l'effet produit à réception. Alors que le style connote la volonté du scripteur, son inscription consciente dans une tradition ou son rejet de celle-ci, l'éthos désigne l'image que le lecteur peut se faire de l'énonciateur grâce à un faisceau d'éléments linguistiques qui *incarnent* le texte (voir Effet de présence*) et qui peuvent conduire à adhérer à l'univers de discours ou à s'en détourner. Mais les deux concepts articulent une intentionnalité et des formes qui la débordent, s'ancrent dans une histoire à la fois personnelle et sociale, et qui sont plus ou moins perçues par un lecteur chez qui elles induisent un processus d'identification ou de rejet.

Les discours des sphères politique, publicitaire, médiatique ou de la littérature de masse se bornent bien souvent à reconduire des stéréotypes stylistiques pour assoir l'éthos de leurs énonciateurs : les récepteurs doivent se trouver en terrain connu pour adhérer d'emblée à la communauté créée par le discours. Il en va autrement dans la littérature restreinte où l'énonciateur recherche une certaine originalité ; cependant, à toutes les époques, on peut discerner dans l'éthos, dans des proportions variables, une alliance de caractéristiques collectives et de propriétés singulières. Les relations que le texte entretient avec son interdiscours, qu'elles soient d'allégeance ou de contestation, contribuent pour une part importante à la construction de l'éthos. Encore faut-il qu'elles soient reconnues par le lecteur : bien loin d'être le résultat d'une stratégie entièrement maitrisée, l'éthos, du fait de sa nature interactive, est le lieu des asymétries et des malentendus.

Quant à la notion de posture développée par Meizoz (2007), elle est plus large que celle d'éthos, puisqu'elle inclut la personnalité publique de l'écrivain, construite par les modes de sociabilité de son époque (salons, lectures publiques, manifestes, interviews, sites personnels sur Internet) et sa personne civile, souvent protégée par le pseudonyme. L'éthos discursif construit par le texte apparait ainsi comme partiellement dépendant de la position que l'auteur occupe dans le champ littéraire (Bourdieu, 2012), mais en retour il « exerce une contrainte sur la mise en scène de l'écrivain en public » (Meizoz, 2009, § 13) et peut parfois entrer en contradiction avec les positions explicitement revendiquées par l'auteur ou avec l'image qu'il a acquise, d'autant que l'éthos est remis en jeu à chaque nouveau texte alors que la posture suppose une certaine durée.

► Jousset Ph., « Autour de la notion d'éthos » dans P. Jousset (dir.), *L'Homme dans le style et réciproquement*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2015, p. 83-92. Maingueneau D., « Problèmes d'ethos », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, nº 113-114, 2002, p. 55-68. Monte M., Laroche H. (dir.), « L'éthos en poésie », *Babel. Littératures plurielles*, nº 34, 2016.

→ Communauté ; Effet de présence ; *Je* lyrique et pronoms personnels ; Rythme ; Voix, sujet lyrique

Michèle Monte

Événements, rencontres publiques

De manière générale, l'événement se caractérise principalement par sa puissance disruptive : « Un fait inattendu, qui crée une rupture et qui représente un aspect exceptionnel, parfois spectaculaire, toujours unique et singulier. »

(Prestini, 2006, 26). C'est pourquoi l'événement est intrinsèquement lié à sa réception. Il est situé dans un temps et dans un lieu ; l'expérience s'y fait centrale. Dans le milieu culturel, l'événement se rapporte à une manifestation publique dont l'occurrence sort de l'ordinaire et dans laquelle la création artistique devient primordiale. Les événements poétiques s'inscrivent plus largement dans le cadre des événements littéraires, qui ont pris leur essor dans la seconde moitié du XXe siècle, sous la forme de rencontres publiques, de salons, de marchés, de festivals. La poésie et les formes lyriques occupent une place centrale dans le développement des premiers festivals littéraires, qui se sont d'abord consacrés à certains genres*, comme la bande dessinée ou le polar, dans un mouvement de décentralisation (voir Sapiro *et al.*, 2015, 11). En Europe, si le premier festival de littérature est fondé en 1949 (*Times Cheltenham*), c'est à partir des années 1980 que les rencontres publiques autour de la poésie prennent une ampleur particulièrement remarquable, notamment dans les territoires francophones (Marché de la poésie de Paris, 1983 ; Festival international de la poésie de Trois-Rivières, 1985).

Par ses liens forts avec les traditions orales et corporelles, passant par la musique ou la performance, le genre poétique se prête particulièrement au dispositif événementiel. La représentation de ce genre au sein des événements a commencé dans des festivals dits « de niche ». Fondé au départ dans un esprit anti-institutionnel, ce type de manifestations, devenu majoritaire par la suite, s'opposait aux salons et aux marchés – des formats plus soumis aux dynamiques de l'édition et de l'industrie littéraire. Le développement de cette culture événementielle offre alors un nouvel espace d'expérimentation pour la poésie. Par le déploiement des formes spectaculaires, les acteurs de la poésie commencent à investir la scène avec des lectures à haute voix accompagnées par d'autres interventions artistiques (Festival *Extra !* au Centre Pompidou créé en 2016).

Mais qu'en est-il des formes lyriques ? Quelle place prennent-elles face aux modalités expérimentales et aux postures caractéristiques de la performance ? Lorsque nous considérons les cinq catégories principales d'événements (les lectures et rencontres ; la scène et les formes spectaculaires ; les interventions ; les expositions ; les actions numériques), toutes ne donnent pas nécessairement lieu à des manifestations lyriques, mais aucune n'exclut tout à fait cette possibilité. Si les lectures à haute voix ou les formes spectaculaires semblent d'emblée favorables à l'expression du lyrique, les autres catégories posent plus de questions. Que faire des expositions ou du multimédia ? Pourrait-on parler d'événement lyrique dans le cadre d'une intervention par exemple ? L'intervention se définit comme une action dont la portée dépasse souvent le cadre spatial et temporel d'un événement conventionnel. Elle se distingue des lectures et des performances par sa dimension peu institutionnelle ; mais pas uniquement. Il n'y a plus nécessairement de rencontre ou de contact direct entre un auteur et le public, mais dans sa définition, l'intervention est une communication : les notions de visibilité, d'action et d'impact y sont centrales. Se pose alors la question de ce qui est lyrique et de ce qui ne l'est pas.

Si l'effet de présence* constitue une des caractéristiques principales du lyrique, alors l'événement associé ne tient pas uniquement au contenu métaphorique présenté, mais aussi à la forme qui lui sera donnée. Autrement dit, le lyrique se rapproche plus du *live*, de la performance, de la rencontre dans un « ici et maintenant » partagé par le public, que

de la lecture d'une œuvre appartenant au registre lyrique. Il retrouve ainsi sa teneur rituelle, dont Jonathan Culler a fait un attribut fondamental (Culler, 2015). La notion d'« événement » induit d'emblée un double sens : elle renvoie d'une part à un temps et à un lieu déterminés ; de l'autre à un fait notable, qui crée la rupture. Toutefois, le premier sens ne suffit pas pour l'événement lyrique. Une tension entre la « situation d'énonciation » de l'événement, impliquant des évocations* ou des adresses*, et les interactions se déroulant dans l'« ici et maintenant » de la rencontre crée un basculement dans le lyrique, en donnant lieu à des formes de participation qui se démarquent d'un autre genre littéraire (voir Empathie*). Si le caractère lyrique de ces manifestations tient à une participation sensorielle du public, voire émotionnelle*, alors elles ne peuvent se limiter à un simple rassemblement dans une temporalité et un espace déterminés. Ces rencontres prennent une résonance différente, dans la mesure où le lyrique fait éclater la définition commune de l'événement poétique attendu. Passant désormais par la voix, le corps, mais aussi par le rap, le slam ou encore la danse, la poésie en performance fait appel à des rythmes à partager, comme un moyen d'impliquer le public dans une expérience d'écoute et d'interaction multisensorielle. Celui-ci devient alors partie prenante du dispositif, de l'interaction qui a lieu ici, maintenant, et exige sa participation corporelle.

Le lyrique ne passe plus désormais uniquement par le régime de la performance ; il peut se déployer sous d'autres formes, notamment par le multimédia. Pour de nombreux festivals et organisations littéraires, la période de pandémie a permis de développer leur programmation en ligne et d'expérimenter de nouvelles manières de « faire événement » en poésie. C'est le cas de la collection suisse « Close Poetry », qui expérimente une nouvelle forme d'anthologie par la réalisation de courts-métrages lyriques. Grâce à l'alliance des images, de la musique, des voix, et par l'usage de l'évocation, des métaphores, le texte se transforme et prend une résonance typique des formes lyriques au cinéma*. Si nous avons montré qu'il n'existe aucune catégorie d'événement qui puisse exclure le passage au lyrique, le développement de la poésie multimédia, le nouvel esprit des plateformes et les événements en ligne peuvent amener des interrogations : où se situe aujourd'hui la frontière pour le lyrique ? Une rencontre numérique en direct peut-elle entrer dans ce registre ? Pour répondre, nous devons prendre en compte les conditions de réception et d'interaction avec le public. Tout comme pour l'événement *in situ*, c'est par le rassemblement d'une communauté dans une même temporalité, dans un espace partagé (même virtuel) et avec une dimension rituelle caractéristique, que le lyrique peut commencer à avoir lieu. Dans cette perspective, le dépôt de manifestations enregistrées sur une plateforme en ligne ne constitue pas un événement en tant que tel.

Le développement fulgurant des événements littéraires et poétiques ouvre de nouveaux accès à la création lyrique. L'événement peut aujourd'hui être considéré comme une nouvelle forme emblématique de notre époque, un dispositif à part entière, qui fait écho à des traditions rituelles souvent disparues.

► Chaudenson O., « Les nouvelles scènes littéraires », dans Bessière J. et Payen E. (dir.), *Exposer la littérature*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie (« Bibliothèques »), 2015, p. 103-119. Collard F., Goethals C., Wunderle M., « Les festivals et autres événements culturels », *Dossiers du CRISP*, n° 83, janvier 2014, p. 9-115. Thorimbert M.,

L'Événement littéraire : une nouvelle culture du livre, Vevey, Éditions de l'Aire, 2022.
→ Art lyrique, musique ; Chant, chanson ; Circonstance ; Dramatique, théâtre

Marie Thorimbert

Évocation

« Les monuments, la mer, la face humaine, dans leur plénitude, natifs, conservant une vertu autrement attrayante que ne les voilera une description, évocation dites, allusion je sais, suggestion » (Mallarmé, 2003, 210). Le célèbre propos de Mallarmé révèle avec subtilité les divers traits du processus poétique évocatoire : dévoiler par le voile, dire par le taire, faire apparaître par la disparition. Son ampleur le constitue dès lors comme « stratégie dominante » de la « configuration lyrique » (Rodriguez, 2003, 95) : mêlant concept et percept, référence interne et référence externe, poéticité et monde, l'évocation lyrique développe un rapport affectif au réel en le suggérant sans le nommer directement.

La poétique de l'évocation se pense ainsi comme dynamique du *détour* et de l'*accès*. *Détour*, l'évocation neutralise la référence claire et explicite à l'objet et dévie le processus de catégorisation immédiate lié à la référenciation dénotative : elle rend opaque la référence objectale, et détourne l'objet de ses propriétés quotidiennes au profit d'un lien établi sur une « distance allusive » (Jullien, 1995). Ce détour génère alors un *accès* renouvelé à l'objet. Le processus évocateur suggère certains aspects de l'objet référentiel, déroule sa réalité, et travaille ainsi l'intensité, la profondeur, l'intimité de la relation du sujet à l'objet. Elle approfondit autrement dit l'accès à celui-ci, déployant une atmosphère, un univers qui produit une imprégnation différente de l'objet : « [le détour permet de] s'en imprégner progressivement, de nouer une relation avec lui, d'en épouser le devenir : de l'atteindre dans son intimité et sa prégnance et, par là même, d'en éprouver le caractère à la fois infiniment diffus et englobant – comme "atmosphère" » (*ibid.*, 401).

Du poème à la séquence lyrique du roman

Suspendant le procès de dénotation transitive, l'évocation repose sur une « double structure » articulée entre fonctions poétique et utilitaire, langue et monde, être et non-être (Dominicy, 2011). Entre référence autoréflexive, intransitive, interne à la langue et référence utilitaire, linguistique et externe au monde, la double structure n'amène pas l'évocation à dire la chose dans une correspondance entre chose et dire ; elle la mène à montrer la chose, sans correspondance immédiate et conceptuelle entre chose et dire. C'est la présence parallèle d'une « fonction poétique propre » à des fonctions ordinaires qui fonde la structure double (*ibidem.*, 120). L'autoréférence poétique engendre la dépragmatisation du monde et le développement d'un univers évoquant différemment certains aspects de l'objet : elle génère une forme d'indétermination, de virtualité, d'ambiguïté, qui instaure de nouvelles relations aspectuelles entre sujets et propriétés prédicatives. C'est « l'acte configurateur » entre acteurs qui élabore cette indétermination évocatoire (Iser, 1985). Un ou plusieurs acteurs créateurs sélectionnent et combinent certains aspects de l'objet en abolissant la relation transitive entre les mots et la chose. Ils génèrent dès lors un univers évocatoire épousant de nouveaux aspects de l'objet, entre détermination et indétermination, vide et plein, virtualité et actualité. L'acteur lisant actualise finalement les indéterminations évocatrices du discours, liant l'absent au présent en oscillant entre décentrement du point de vue et subjectivité de l'expérience personnelle ; et

détermine ainsi le discours en le référentialisant personnellement. Transsubjectif, cet acte évocatoire fait apparaitre un objet nouveau tout en impliquant une relation affective à celui-ci. Le poème de Sylviane Dupuis « Double tombeau » (*Géométrie de l'illimité*, La Dogana, 2000), par exemple, évoque les morts des attentats de Nairobi de 1998 par une figuration des morts en deux temps :

> Hécatombe translucide,
> les méduses mortes, sur le sable
> vont et viennent, fragiles violettes
> malmenées
>
> Mais de ces corps là-bas, calcinés noirs
> méconnaissables, extirpés de l'obscène
> décombre – et de ce temps : nul or
> à dire. Cri
> nu

Principalement constituée sur la base de métaphores, de parallélismes sémantiques et du rythme versifié et virgulé du poème, l'évocation construit une atmosphère multisensorielle à la fois macabre et silencieuse, faisant advenir un double tombeau délicatement lié. Elle s'actualise par l'intermédiaire d'inférences interprétatives investies affectivement par le lecteur : saisissant la double structure du discours, l'instance réceptrice ressent l'émanation dysphorique du poème, détermine ses blancs et lui donne subjectivement référence ; parallèlement, elle accède à un événement renouvelé entre détour et accès.

L'évocation lyrique se développe dans une multiplicité de discours et de médias. Présente dans le livre, la puissance évocatoire s'étend, comme le proposait déjà l'idée de Livre de Mallarmé, à divers types de poésie comme la performance, la chanson à texte ou le clip poétique ; et dans divers arts comme la danse*, le cinéma* ou la peinture*. *Au Château d'Argol* de Gracq par exemple, sans intrigue et dialogue explicites, est une évocation continue, élaborée sur l'excitation d'infinies tensions dépassées en une atmosphère unifiée. Incessante dynamique entre personnages et paysages, espaces et consciences, cette évocation entremêle des pôles d'attraction à la fois opposés et harmonisés. Au début du roman, la métaphore du serpent et les champs lexicaux affiliés suggèrent le chemin menant au château et à la forêt l'enserrant, convoquant la circularité et l'énergie vitale tensive associées au symbole du serpent :

> Depuis le pied des murailles la forêt s'étendait en demi-cercle jusqu'aux limites extrêmes de la vue ; c'était une forêt triste et sauvage, un bois dormant, dont la tranquillité absolue étreignait l'âme avec violence. Elle enserrait le château comme les anneaux d'un serpent pesamment immobile, dont la peau marbrée eût été alors assez bien figurée par les taches sombres des nuages, qui couraient sur sa surface ridée (Gracq, 1938, 30).

L'œuvre romanesque de Gracq repose donc sur l'évocation lyrique, démontrant la présence du procédé dans diverses pratiques discursives allant de la poésie aux discours publicitaires, critiques ou encore rituels* – pensons notamment aux 99 noms (dé)voilant Dieu dans l'Islam.

L'évocation à l'ère multimédia

Rattachée à diverses pratiques, la puissance évocatoire est aussi investie d'une plasticité transmédiale* importante. Livre, écran, corps, voix, stèle la supportent quotidiennement, tout comme ses usages multimodaux : texte verbal écrit et oral, son, odeur, image mouvante et statique participent inlassablement à son processus. De nature multisensorielle et synesthésique, les formes évocatoires doivent donc être considérées, outre leurs configurations discursives, sur la base de leur dimension matérielle : le générique de *Dark Mirror* et le poème « Double tombeau » de Sylviane Dupuis devenu cinépoème par Stéphane Goël

s'ancrent dans une multimodalité et un écran organisant notre relation aux évocations. L'analyse du rythme verbal doit être complétée par une saisie multimodale du propos : la multimodalité augmente sémantiquement l'évocation, par exemple dans « Double Tombeau », où la remédiation du montage développe les analogies métaphoriques en lien aux images les resémantisant. De plus, les plateformes, interfaces et supports fondant l'évocation requièrent d'être pensés dans le type de relation instauré, comme le présente *Dark Mirror*. Cet objet suggère la dimension mortifère des technologies numériques par une figuration de l'écran digital comme miroir de l'homme et de sa mort. Cette évocation se fonde sur la métaphore éponyme articulée de manière visuelle, par l'apparition symétrique des formes du titre et de la brisure de l'écran ; et de façon phonique, par les sons soutenant le développement du titre et le retentissement de l'électrocardiogramme. De même, saisir le générique de *Dark Mirror* seul sur un écran de téléphone portable ou collectivement sur un écran de cinéma relève de deux actes différents du point de vue de l'immersion sensorielle et du traitement du contenu impliqués. Les procédés évocatoires transmédiaux imposent d'observer les phénomènes de dépragmatisation poétique et d'altération de l'information quotidienne avec et par-delà le langage verbal. Aux coupes verbales, s'ajoute par conséquent l'étude du montage filmique ; aux parallélismes et métaphores textuels, la saisie de métaphores et parallélismes multimodaux ; au rythme du déroulé verbal, le rythme de l'image, du son, de l'odeur et du geste.

Reposant sur une multiplicité de procédés, l'évocation lyrique du voile, du taire, du disparaitre, dévoile, dit, fait apparaitre lyriquement, comme processus redéployé entre poésie et quotidien, discours et médias. Loin de s'évanouir, cette « vertu autrement attrayante que ne les voilera une description » ne cessera donc de nous surprendre.

► Dominicy M., *Poétique de l'évocation*, Paris, Classiques Garnier, 2011. Jakobson R., « Linguistique et poétique », dans *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 209-248. Jullien F., *Le détour et l'accès : stratégies du sens en Chine*, Paris, B. Grasset, 1995.

→ Circonstance ; Fiction, représentation ; Métaphore, figuration

Melina Marchetti

F

Féminin/masculin

Poésie est en français un substantif de genre féminin, tout comme la lyre d'où dérive le nom du lyrisme, ce qui constitue un encouragement linguistique à une féminisation imaginaire de la poésie lyrique. Dans l'hypothèse d'un genre des genres (posant que la définition des genres littéraires fait appel à des représentations et à un impensé du féminin, du masculin et de leur relation), la poésie apparaît dans une situation contradictoire, et particulièrement la poésie lyrique : une part de féminin semble en effet impérieusement requise pour son existence, mais les femmes ne sont que difficilement admises à son énonciation. Cette tension contradictoire se retrouve à tous les niveaux, qu'on se penche sur sa place et sa fonction, ses représentations, sa définition, son énonciation ou sa réception.

Dans l'ensemble de la production littéraire, la poésie est vue comme féminine par rapport à la prose – plus tournée vers l'action sur le monde –, la poésie lyrique comme plus féminine que la poésie épique, et le lyrisme personnel et élégiaque comme plus féminin que le haut lyrisme et l'ode. Les hiérarchies qu'implique cette vision font coïncider le pôle féminin et le pôle minoré, ce qui n'empêche pas de développer une exaltation du féminin. Lié à la voix et au chant, associé à l'origine, le féminin est posé comme principe d'inspiration, altérité nécessaire pour que puisse s'établir le rapport du poète à Dieu ou aux dieux, à la nature ou à soi-même, car « ce n'est pas avec encre et la plume que l'on fait une parole vivante ! » (Claudel, « La Muse qui est la Grâce », quatrième des *Cinq grandes odes*). Dans la lyrique amoureuse, les femmes sont à la fois inspiratrices, objets et dédicataires de la parole poétique, mais le développement de cette parole requiert qu'elles s'absentent – dans la distance ou dans la mort. De la femme aimée et perdue, célébrée dans « Le lac » (1817), Lamartine écrira : « Elle était la poésie sans lyre [...] Elle m'était le poème vivant de la nature et de moi-même ». « Si j'avais vécu longtemps auprès d'elle, je n'aurais jamais ni lu ni écrit de vers. » (*Raphaël*, 1849).

On peut voir là une variation romantique sur le mythe d'Orphée*, tout en rappelant qu'Orphée, figure qui représente par excellence la poésie lyrique, ne fut pas d'abord celui qui charme par son chant les éléments hostiles de la nature, ni qui pleure son épouse perdue, mais un fondateur de culte, dans une tradition dont on a souligné la constante misogynie (Détienne, 1985). Les versions les plus reprises par l'art occidental font intervenir des figures féminines en trois moments décisifs de son histoire. Orphée est fils de Calliope, la muse de la poésie épique. Après avoir perdu son épouse, la nymphe Eurydice, il descend aux enfers afin de l'en arracher, mais il la perd une seconde fois pour s'être trop tôt retourné vers elle. Demeuré inconsolable, il meurt mis en pièces par les Bacchantes furieuses

de son dédain. Les muses recueillent les fragments de son corps, tandis que sa tête jetée au fleuve dérive jusqu'à l'île de Lesbos.

Indispensables à l'inspiration poétique, les femmes constituent aussi une menace destructrice, ce pourquoi il faut les tenir en respect. Elles transmettent le souffle mais ne parlent pas de leur parole propre, ni d'une parole inspirée – il n'existe pas de pendant masculin aux muses dans un récit qui inverserait la distribution des rôles de genre. Revendiquer Orphée pour modèle fondant leur parole est donc difficile pour les femmes-poètes, car elles semblent alors s'arroger des fonctions dévolues aux hommes – même si toutes ne se l'interdisent pas (Louise Ackermann, Marie-Jeanne Durry).

Si pour légitimer leur écriture, elles se réfèrent plutôt aux muses, figures féminines, des moralistes, poètes ou critiques ne manquent pas de leur rappeler le sens du mythe, qui devrait pour elles faire loi : « Vous voulez ressembler aux Muses / Inspirez, mais n'écrivez pas », écrit Écouchard-Lebrun dans les dernières années du XVIIIe siècle. C'est les inviter à garder en poésie le rôle qu'elles tiennent dans les salons, où elles favorisent la conversation et les échanges sans imposer leurs idées. L'appel au discours de la Nature vient alors confirmer l'interdit, et le même Lebrun rappelle que Philomèle, figure féminine dans le récit mythique, « ne fut jamais qu'*un* Rossignol ». Quant à la muse, qui peu à peu se désacralise, tend à perdre sa majuscule et à s'individualiser, détachée de la cohorte de ses sœurs, elle voit son nom de plus en plus employé pour désigner l'inspiratrice tout humaine du poète, sa dédicataire ou sa maîtresse, dans un usage souvent teinté d'ironie. L'*Almanach des muses*, périodique fondé en 1765, publie des poèmes d'hommes (majoritairement) et de femmes, celles-ci encore admises dans l'espace commun d'une poésie fugitive. Mais après que la réévaluation de la poésie lyrique a eu lieu, les anthologies des *Muses françaises* (Séché, 1908), puis de la *Guirlande des muses françaises* (Le Dantec, 1948), rassemblent au XXe siècle les femmes poètes à part, en un lieu où féminité, minoration et désuétude semblent aller de pair, à l'écart de la modernité en ses exigences et ses ruptures. « La Muse inspirant le poète » du Douanier Rousseau (1909), représentant Marie Laurencin et Apollinaire, est peu à la gloire de la « grosse muse » nécessaire au « grand poète ». La dimension amoureuse que désormais semble impliquer le plus souvent la relation qui unit le poète à la muse vient encore ajouter à la difficulté pour les poètes femmes de s'inscrire dans ce modèle qui, repris par elles, suggère une homosexualité longtemps inavouable. Certaines pourtant en assument le risque, que cela convoque une expérience lesbienne revendiquée (Renée Vivien) ou non (Desbordes-Valmore).

Vivien se situe surtout dans la filiation de Sapho qu'elle retraduit (1903), et il semble que par sa place à l'origine de la lyrique occidentale, Sapho puisse à elle seule suffire à autoriser la parole poétique des femmes. Mais la figure et l'œuvre impliquent une double transgression morale : celle, morale, du saphisme, aux époques où sa reconnaissance est explicitement admise, et celle d'une masculinisation, toujours évoquée depuis Platon. Baudelaire chante « la mâle Sapho, l'amante et le poète » dans *Les Fleurs du mal* (1857), où il se donne pour son héritier moderne (« Car Lesbos entre tous m'a choisi sur la terre ») – ce qui paraît indiquer qu'alors nulle femme n'est à même d'assumer cet héritage. D'autre part l'existence historique de Sapho – dans la connaissance fragmentaire et teintée de légende qu'on en a –, constitue une force pour les femmes, puisqu'elle prouve qu'une femme poète est possible,

et qu'elle peut susciter l'admiration à travers les siècles. Mais aussi, du point de vue symbolique, une faiblesse, car ce personnage historique n'est pas doté d'une dimension divine, ni de la puissance fondatrice attribuée à Orphée.

Si on considère maintenant la définition des formes lyriques, le trait le plus généralement retenu, – l'expression de sentiments et d'une subjectivité –, est associé à des attitudes considérées comme féminines dans une tradition dualiste qui oppose à la voix, l'émotion et la sensualité féminines l'esprit, la maîtrise et la raison masculines. On trouve là un motif de dévalorisation des poètes, et le soupçon d'effémination qui pèse sur eux incite certains à mettre d'autant plus résolument les femmes à distance. Le futur Saint-John Perse qui « n'aime pas […] l'encre femelle », juge que « celles qui poussent le plus haut le cri de Bacchantes se nourrissent de fleurs de papier » (à Gabriel Frizeau, 19 septembre 1908).

En outre cette expression d'une subjectivité passe massivement par l'emploi du *je* qui, en français, impose l'accord de genre. Or le féminin grammatical est perçu comme la marque d'un écart, faisant obstacle à ce que l'expérience individuelle soit reçue comme universelle, et encourageant une lecture autobiographique. Si le poète est cet homme qui parle à tout homme, à tous les hommes, pendant très longtemps, pour de nombreux lecteurs, une femme ne peut venir occuper pleinement cette position. Elle ne peut s'adresser comme à « son semblable son frère » (Baudelaire, 1857), ou à cet « insensé, qui crois que je ne suis pas toi » (Hugo, 1856) en parlant au lecteur, lequel hésitera à faire sien ce *je* féminin dont l'émotion reste à ses yeux une émotion de femme, chaque accord grammatical pouvant réactiver le rejet.

D'autant plus que l'obligation d'alterner rimes masculines et féminines qui a régi en France pendant plus de trois siècles la poésie versifiée confère à l'opposition masculin/féminin une particulière visibilité, et une valeur structurante dont la portée idéologique et symbolique est sans ambiguïté. L'« e féminin […] mol et flac son » à la fin du vers fait, pour Sébillet, celui-ci plus long « d'une syllabe n'étant pour rien comptée, non plus que les femmes en guerre et autres importantes affaires » (1548).

Quant à la lyrique amoureuse où l'on pourrait s'attendre à voir les femmes mieux admises, elle repose sur une répartition des rôles dans laquelle c'est l'homme qui désire, aime et chante – Béatrice, Laure ou Cassandre. Quelques contre-exemples célèbres ne suffisent pas pour faire admettre un renversement du schéma et suscitent l'embarras des commentateurs. Soit dans une hésitation quant au genre de l'objet aimé (devant Sapho), soit dans une confusion entre féminité génétique et féminité textuelle (devant les trobairitz, Pierre Bec, 1979), soit encore dans la mise en doute d'une véritable auctorialité féminine (devant Louise Labé). Et pourtant, dans ces poèmes d'amour écrits par des femmes, qui ont pu choquer parce qu'ils disaient un désir charnel, mais qui ont touché des lectrices et des lecteurs, des poètes hommes homosexuels ou bisexuels ont puisé des façons de dire (ainsi Verlaine et Aragon réécrivent Desbordes-Valmore). À l'inverse, Marina Tsvetaeva indique comment son amour pour une femme a changé son rapport à « toute la poésie lyrique masculine », où elle n'avait pu jusqu'alors s'introduire – car elle voulait aimer elle-même, et elle était elle-même poète. Mais désormais « tous ces vides du "tu", du "elle" […] ont soudain pris vie » (*Histoire de Sonetchka*, 1937).

On sait largement que des femmes ont écrit de la poésie lyrique, et certaines ont été reconnues, voire célèbres de leur

temps. On assiste au tournant des XIXe et XXe siècles en France à une vogue des femmes-poètes, que Maurras baptise le « romantisme féminin » (1903), les plus connues étant Renée Vivien et Anna de Noailles, qu'ont admirée Proust et Rilke. Mais dans le temps long du canon et de la mémoire culturelle, leurs noms – à ceux déjà cités, il faudrait en ajouter bien d'autres : Gaspara Stampa, Elisabeth Barrett-Browning, Emily Dickinson, Anna Akhmatova, Ingeborg Bachmann… – ne viennent pas durablement infléchir l'idée qu'on se fait de la poésie. Et moins encore celle qu'on se fait du Poète. Celui-ci reste, pour le sens commun, un homme (fût-il efféminé). Particulièrement en France où, en 2019, un sujet de baccalauréat qui invitait les candidats à commenter un poème d'Andrée Chédid a suscité l'émoi. Après l'avoir traité comme si l'auteure en était un homme, beaucoup se sont indignés qu'on ait pu proposer à leur attention un poète qui « était une meuf » et qu'ils tenaient pour inconnue.

Une meilleure reconnaissance des poètes-femmes passe par des facteurs sociologiques et institutionnels : leur inscription dans les programmes d'enseignement et d'examens ou de concours ; leur consécration par des prix littéraires ; une ouverture à leurs écrits des revues, des maisons d'édition, de la critique et des médias. Mais elle se heurte au poids de traditions anciennes et à des enjeux symboliques liés aux idéaux de genre, comme à l'idée même de poésie. Des poètes-hommes ont pu, à différentes époques, interroger, moquer ou rejeter l'assignation à identité virile. Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Aragon… selon des modalités différentes. « Nous les poètes, les meilleurs d'entre nous du moins, nous sommes des femmes », affirme Fourcade en 1990. Pour Jacques Dupin, « Le poète – il n'existe pas – / est celui qui change / de sexe comme de chemise » (*Grésil*, 1996). Mais dans une tradition qui célèbre le féminin comme fondamentalement nécessaire pour que la parole lyrique ait lieu, celui-ci apparaît trop précieux pour qu'on puisse abandonner son énonciation, sa législation – ou sa remise en cause – aux femmes, dont la parole peine encore à s'inscrire dans la tradition lyrique, au-delà d'exceptions flamboyantes, de modes éphémères ou d'espaces séparés. Dans le *Brouillon pour un dictionnaire des amantes* (Wittig, Zeig, 1976), l'entrée « Sapho » reste vide, en réaction peut-être à ces siècles d'appropriations masculines.

Cette faible présence peut être saisie comme une question de nombre. « Si nous n'avons qu'une Sapho, comptez-vous donc beaucoup d'Homères ? », protestait Élisa Mercœur (1843). « Quel compte-donc fais-tu des femmes ? tout serait trop facile sans elles », demande au poète, chez Claudel, « la Muse qui est la Grâce ». Les nouveaux modes de diffusion et les réseaux sociaux, en permettant l'apparition et la circulation d'un plus grand nombre de femmes-poètes, changent la vision dans une époque qui ne se satisfait plus de l'invisibilité des femmes. Mais intervient aussi une question de rôles. À propos de Tsvetaeva, Martine Broda souligne l'« impasse tragique, où se noue un impossible qui concerne douloureusement la plupart des lyriques femmes ». Plus drôlement, Liliane Giraudon note qu'« on ne peut pas avoir des fiancés qui font Poète et l'être. » (2009). « Qu'est-ce qu'une femme* poète ? » demande en 2021 le collectif qui se propose, contre la « capture de la poésie » tenant à distance les femmes, les personnes *queer* et racisées, de les faire entendre dans un colloque-festival à la recherche d'héritages et de communautés possibles. Le titre choisi, *Poet·e·ss·e·s*, indique toute la complexité de l'entreprise, et la difficulté de l'écrire en français.

► Moulin J. (dir.), *Huit siècles de poésie féminine*, Paris, Seghers, 1975. Paliyenko A. M., *Envie de génie. La contribution des femmes à l'histoire de la poésie française* (xixe siècle), Rouen, PURH, 2020 [2016]. Planté Ch. (dir.), *Masculin/Féminin dans la poésie et les poétiques du* xixe *siècle*, Lyon, PUL, 2002. Schultz, G., *The Gendered Lyric : Subjectivity and Difference in Nineteenth Century French Poetry*, West Lafayette, Purdue University Press, 1999. Shapiro N. R., *French Women Poets of Nine Centuries : The Distaff and the Pen*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2008.
→ Écho ; Émotions, sentiments ; Éthos ; Muses

Christine Planté

Fiction, représentation

Penser le rapport entre la fiction et la représentation nécessite de se replacer dans le champ du fonctionnement du langage. Traditionnellement, le langage est pensé comme représentant le monde (c'est-à-dire comme fonctionnant sur le modèle de la référence) et les énoncés sont évalués en termes de vérité et de fausseté selon qu'ils correspondent ou non à un état de fait. Mais la fiction pose un problème dans ce cadre, car le statut référentiel de ses énoncés n'est pas clair. Suivant ce critère de vérité comme correspondance, la fiction ne peut pas représenter le monde. Pourtant, les énoncés poétiques (et plus largement fictionnels) semblent jouer le jeu de la représentation. Dans quelle mesure peut-on dire d'un énoncé poétique qu'il est fictionnel ou non ? Et s'il l'est, peut-on dire qu'il représente le monde ? Penser ensemble la fiction et la représentation pose dès lors le problème qui trouble tant les philosophes du langage : comment déterminer la fictionnalité ou la référentialité d'un énoncé ? Cette question se pose de manière d'autant plus pressante dans le cadre du lyrique, étant donné la tension qui surgit entre la fictionnalité et la référentialité d'éléments du poème, notamment le sujet lyrique et l'adresse.

Un problème philosophique

Platon fait de la représentation un *problème* philosophique qui le mène à bannir les poètes de sa cité idéale. En effet, il les critique pour les effets négatifs qu'il perçoit dans les œuvres poétiques qui viennent corrompre l'esprit des citoyens. La raison de cette corruption est à trouver dans le concept d'imitation (*mimesis*) : pour Platon les énoncés poétiques sont doublement éloignés de la vérité, c'est-à-dire des Idées, car ils imitent le monde des apparences qui n'est déjà lui-même qu'une imitation imparfaite du « vrai » monde des Idées.

Contre Platon, Aristote entreprend de sauver la poésie de cette critique en posant les bases d'une poétique qui traversera les époques. Dans *La Poétique*, Aristote pense toujours la poésie en termes de *mimesis*, mais accorde une valeur positive à ses effets. Contre Platon qui considérait l'imitation comme menant les citoyens en erreur, Aristote lui attribue une valeur cathartique : au contraire d'exciter leurs passions néfastes, la *mimesis* poétique leur permet de réguler l'intensité émotionnelle de leurs passions.

Plus précisément, *La Poétique* d'Aristote propose une théorie des genres poétiques en les distinguant selon qu'ils appartiennent au mode dramatique ou épique (narratif) et qu'ils représentent des actions d'ordre supérieur ou inférieur. La *mimesis* est ainsi pensée selon deux perspectives : la manière dont l'action est représentée et ce que l'action représente. On peut déjà voir que le lyrique n'entre pas dans cette double bipartition, et l'une des tâches des critiques ultérieurs sera en quelque sorte d'adapter la théorie aristotélicienne pour y faire entre le lyrique. Mais un point sur lequel Aristote n'émet

aucun doute, c'est que les arts poétiques participent de la *mimesis*, c'est-à-dire qu'ils fonctionnent sur le modèle de la représentation : ils imitent le réel. C'est cette idée qui permet à certains critiques tels que J.-M. Schaeffer de proposer de traduire *mimesis* par fiction : fiction et représentation sont ainsi liées dans le phénomène poétique (Schaeffer, 1999).

Un poème représente-t-il quelque chose ?

Le problème avec la théorie aristotélicienne (et les théories suivantes qui s'en sont inspirées) est qu'elle pose d'emblée l'art poétique comme un art d'imitation. Le propre d'une œuvre poétique serait de représenter une réalité et ce principe de représentation n'est pas remis en question. Une des raisons qui explique cette absence de remise en question est à trouver dans le fait que ce principe repose sur une théorie du langage dominante dans laquelle la référence est un terme clé. Il faut que le langage puisse faire référence au réel pour qu'il puisse effectivement le représenter. Dans *Sémiotique de la poésie*, M. Riffatterre considère que le langage poétique est distinct du langage ordinaire et échappe ainsi à cette référentialité (Riffaterre, 1983). Selon Riffaterre, les critiques qui lisent un poème sur le mode de la référence tomberaient dans le piège qu'il nomme l'illusion référentielle (*referential fallacy*).

Les romantiques allemands, dans la continuité de J. G. von Herder et J. G. Hamann, vont s'opposer à cette conception du langage comme représentation et considérer qu'il fonctionne sur le mode de l'expression. Avec ce changement de focalisation, la notion de vérité se trouve déplacée. Alors que dans le mode référentiel un énoncé est vrai s'il correspond à un état de fait, dans le mode expressif la vérité d'un énoncé est évaluée à l'aune de ce qu'il révèle. Comme le montre M. H. Abrams dans *The Mirror and the Lamp*, le langage expressif ne fonctionne plus comme un miroir du monde mais comme une lampe qui vient éclairer certains aspects qui sont d'ordinaire cachés (Abrams, 1953). Dans les travaux plus contemporains, on retrouve cette idée du langage comme expression chez Ch. Taylor qui s'inspire de la tradition romantique allemande pour développer une théorie du langage qui englobe la notion d'expression (Taylor, 2016).

La théorie romantique déplace ainsi le problème, qui n'est plus dans la manière dont le poème représente quelque chose, mais dans la valeur de ce que le poème révèle. Cette valeur n'est plus à trouver dans une vérité référentielle des énoncés poétiques, mais dans une révélation d'un ordre différent ou, selon M. Heidegger qui achève d'une certaine manière la théorie romantique, d'une essence cachée des choses. Cette transition opère un passage de la question de la *mimesis* à celle de la *poiesis*, un passage de la représentation à la production, étant donné que le poème n'est plus pensé comme représentant quelque chose de réel mais comme produisant une certaine valeur.

En suivant la terminologie des actes de langage*, on peut penser que la question de référence laisse place à la question de la performance. On passerait ainsi d'une *poiesis* romantique productrice d'une nouvelle valeur à une *poiesis* performative. Dans la théorie des actes de langage de J. L. Austin et J. Searle notamment, le langage n'est pas pensé sur le mode de la référence mais sur celui de la performance : un acte de langage ne décrit pas un état du monde mais fait ce qu'il dit. L'exemple type proposé par Austin est celui du mariage : dire « je le veux » produit un nouvel état du monde, à savoir rend le mariage effectif (Austin, 1970).

Dans ce basculement de la référence à la performance, la question de la fiction se

déplace. En effet, s'il fait sens de se poser la question la fictionnalité d'un énoncé dans un modèle de la représentation, car le langage peut ou non être vrai par rapport à un état de fait, ce n'est plus le cas dans le mode de la performance dans lequel, si l'on suit la théorie des actes de langage d'Austin, on passe d'un critère de vérité à un critère de satisfaction. Cette question de satisfaction est d'autant plus intéressante vis-à-vis de la poésie qui est souvent pensée comme faisant ce qu'elle dit. L'acte de langage d'un poème a-t-il satisfait les conditions d'exécution ou non ? Et quelles sont ces conditions dans le cas du lyrique ?

Une fiction lyrique

Certains énoncés restent néanmoins problématiques, car ils semblent fonctionner sur le mode de la référence. C'est notamment le cas des énoncés lyriques. L'identification de la *mimesis* à la fiction (qui n'est pas l'œuvre d'Aristote) trouble l'analyse du langage. L'énonciation lyrique semble en effet occuper un statut ambigu par rapport aux notions de représentation et de fiction. Quel est le statut référentiel (ou fictionnel) du sujet lyrique ? Pour K. Hamburger, l'énonciation lyrique ne fonctionne pas sur le régime de la *mimesis* et n'entre donc pas dans le champ de la fiction (Hamburger, 1986). Le sujet lyrique ne fonctionne pas sur le modèle du « comme si » de la fiction : il est à la fois distinct du poète, il ne le représente pas, mais l'énonciation lyrique participe quand même d'une certaine expérience vécue. C'est dans cette tension entre distance et vécu que se pose le problème de la référentialité lyrique.

La critique va s'emparer de cette réflexion pour poser plus en détails la question du sujet lyrique qui est à la fois rattaché au poète et à la fois généralisable. Même dans un cadre complètement distinct, on retrouve ici quelque chose de l'idée hégélienne du lyrique comme subjectivité ouvrant sur l'objectivité. Selon L. Jenny, le sujet lyrique peut se situer entre un *je* autobiographique et un *je* impersonnel (Jenny, 1996). La distinction n'est plus entre fiction et lyrique mais entre fiction et figuration. Le sujet lyrique n'est plus une représentation du poète (modèle de la référence), mais une figuration métaphorique de celui-ci. En sortant du modèle de la référence et de la représentation, la question de la fiction ne se pose plus, ou du moins n'est plus centrale. Mais reste à déterminer qui a la charge de la production de l'énoncé lyrique si ce n'est ni un je autobiographique, ni un *je* impersonnel.

Pour traiter cette question G. Genette propose une distinction entre fiction et diction. La poésie, dans un sens large de langage poétique, est rattachée à la diction plutôt qu'à la fiction. Pour lui, la question de la référentialité ne se pose pas, car « l'énonciateur putatif d'un texte littéraire n'est [...] jamais une personne réelle, mais ou bien (en fiction) un personnage fictif, ou bien (en poésie lyrique) un je indéterminé. » (Genette, 2004, 101) Ainsi la poésie est pensée comme un langage poétique ayant un fonctionnement propre qui échappe au registre de la fiction. Elle se concentre au contraire sur une certaine autoréférentialité du langage. Mais, par ce mouvement, Genette fait de la distinction entre poésie et prose une question formelle, qui ne ressortit plus de la représentation.

Le lyrique fait ainsi problème face aux catégories de représentation et de fiction. Il semble échapper à la *mimesis*, c'est-à-dire au modèle même qui pense la représentation et la fiction. Penser le lyrique selon ces termes, c'est le penser sur un terrain qui n'est pas le sien. Au contraire, le penser sur le mode d'une performativité du langage, dans laquelle représentation et fiction n'ont plus prise (ou du moins pas

comme éléments constitutifs), permet de penser le sujet lyrique comme énonciation, comme figuration ou comme autoréalisation du poète.

► Genette G., *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2004. Rodriguez A., « Fiction, figuration et diction en poésie lyrique », dans E. Bricco (dir.), *Présences du sujet dans la poésie française contemporaine (1980-2008)*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012, p. 143-158. Schaeffer J.-M., *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.

→ Genre, mode ; Métaphore, figuration ; Narration ; Prose

Philip Mills

Figuration

→ Métaphore*

Film, cinéma

Au premier abord, les formes lyriques pourraient paraître bien éloignées de la naissance du cinéma et de son développement majeur au XXe siècle. Pourtant, le tournant numérique* et multimédia* des années 1990 a amené la production abondante de nouveaux objets lyriques, qui allient l'image, le son et le texte : « cinépoèmes » en ligne, performances avec projection ou installations dans les musées, capsules poétiques sur les réseaux sociaux, film d'animation expérimentaux. La plupart des recherches internationales sur les formes lyriques doivent désormais considérer la matérialité et le caractère multimodal de ces objets. L'accès de plus en plus aisé aux caméras et aux appareils multimédias a accru les expérimentations, les installations, les projets hors du livre, mais aussi hors des salles de cinéma. Dès lors, des travaux sur la poésie et le cinéma deviennent déterminants pour toute sorte de films (courts-métrages, longs-métrages, animation, clips, capsules…), car ils donnent une profondeur historique, avec des rapprochements et des limites esthétiques, qui ne peuvent se réduire à de simples évidences.

Certaines études invitent ouvertement à penser une poésie transmédiale qui associerait littérature et cinéma par le biais de l'attention ou de l'intentionnalité. Mais de quoi parle-t-on exactement ? De poésie ou de poèmes au cinéma ? De métaphores et de rythmes ? De séquences particulières qui auraient un montage lyrique ? Nadja Cohen (2021) a justement montré combien l'usage des mots « lyrique » ou « poétique » au cinéma demeurait aussi constant que flottant, périlleux pour la critique.

Une fascination historique

Depuis la naissance du cinéma en 1895, qui est un spectacle populaire se muant en art et en industrie pendant la Grande Guerre, la fascination réciproque des poètes et des cinéastes se maintient : de nombreux poètes rêvent de cinéma, alors que les cinéastes, pris par l'essor narratif des productions, rêvent de poésie. Le terme « ciné-poétique » existe depuis 1908 selon Christophe Wall-Romana (*Cinepoetry : Imaginary Cinemas in French Poetry*, 2012), et les propos sur Charlot abondent dans les milieux littéraires francophones dans les années 1920 (voir la revue en ligne *Loxias*, n° 49, « Charlot, ce poète ? », 2015). Les débats se retrouvent en outre chez les formalistes russes, comme chez Chklovski avec son « cinéma de poésie » ou chez Adrian Piotrovski et ses « ciné-genres » (voir François Albéra (dir.), *Poétique du film, Textes des formalistes russes sur le cinéma*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2008).

Chez les modernistes, Blaise Cendrars voulait rejoindre le monde du cinéma, tout comme Apollinaire a écrit un scénario avec André Billy. Parmi les poètes d'avant-garde fréquentant les peintres, Jean Cocteau a réussi à devenir poète-réalisateur ; puis, plus tardivement, dans les années 1930, Jacques Prévert s'est

démarqué également, au moment où le cinéma devenait parlant et exigeait un art du dialogue. Prévert travaille non pour un cinéma poétique ou surréaliste, mais pour des œuvres proches du théâtre de boulevard, aux dialogues enlevés. Les malentendus peuvent donc être nombreux : faut-il considérer l'Antonin Artaud qui apparaît rapidement dans des films en tant que comédien, ou celui qui tente une collaboration difficile avec la réalisatrice Germaine Dulac (1928) ?

En 1917, Guillaume Apollinaire invite les poètes au développement de leur art par le cinéma et le phonographe (l'image et le son n'étant pas encore directement associés à ce moment-là) :

> Il eût été étrange qu'à une époque où l'art populaire par excellence, le cinéma, est un livre d'images, les poètes n'eussent pas essayé de composer des images pour les esprits méditatifs et plus raffinés qui ne se contentent point des imaginations grossières des fabricants de films. Ceux-ci se raffineront, et l'on peut prévoir le jour où le phonographe et le cinéma étant devenus les seules formes d'impression en usage, les poètes auront une liberté inconnue jusqu'à présent. (« L'esprit nouveau et les poètes », *O.C. II*, *op. cit.*, 944.)

Il énonce alors ce qui est dans l'air du temps pour les avant-gardes, et qui se trouve déjà en partie dans le *Manifeste de la cinématographie futuriste* (1916). Les visions multimodales d'Apollinaire se lient à notre actualité numérique, mais aussi aux pratiques poétiques avant l'essor du livre en Occident ; ou simplement aux poésies non occidentales, réalisées hors du livre, avec danse et musique. Car le cinéma offrira la vertu de rappeler que la poésie peut joindre la voix (du poète ou celle du poème) à la musique et aux bruitages (la bande-son) ainsi qu'aux divers tableaux (comme les danses jadis).

Avant 1917, la volonté d'une relation ou d'une appropriation par les poètes d'avant-garde* apparaît dans leurs recueils, non sans un certain primitivisme* s'exerçant sur une asymétrie intermédiale (comme l'a montré Nadejda Magnenat 2023). La poésie, art littéraire réputé, cherche à se régénérer à partir de nouveaux moyens d'expression associés aux émerveillements populaires ou aux sources lyriques. Le cinématographe en fait partie, et permet de questionner les racines de la poéticité par rapport à la narration.

La réciprocité est de mise, notamment pendant le surréalisme, lorsque les visions sur une poésie du cinéma relèvent également de réalisateurs, tels René Clair ou Germaine Dulac. Dès l'apparition du cinéma parlant, Jean Epstein réalise par exemple une illustration métaphorique du poème « Les Berceaux » (1932) de Sully Prudhomme, mis en musique par Fauré, qui annonce les futurs clips musicaux, tout comme certaines séquences lyriques au cinéma. Il serait en outre possible de tracer les liens entre poésie et cinéma par les films consacrés à la vie des poètes (de *If I were a King* de J. Gordon Edwards à *Bright Star* de Jane Campion), par des adaptations d'œuvres lyriques (*L'invitation au voyage* de Germaine Dulac, *L'Étoile de Mer* de Man Ray), mais aussi par les poètes qui évoquent le cinéma (de Philippe Soupault à Ariane Dreyfus), par les réalisateurs qui sont eux-mêmes des poètes (de Cocteau à Pasolini) ou par ceux qui manifestent ouvertement une volonté poétique de leur cinéma (de Tarkovski à Malick). Toutes ces perspectives développées dans les travaux sur la poésie et le cinéma apportent une compréhension plus fine des formes lyriques dans leur intermédialité. Mais il ne faudrait pas restreindre les considérations esthétiques à ces seuls faits historiques ou sociologiques, car des relations complémentaires, parfois plus proches d'une transmédialité, peuvent lier poésie et cinéma ; et se retrouvent fortement engagées face aux objets multimédias contemporains.

Les poèmes au cinéma, le cinéma dans les poèmes

Aujourd'hui, les réflexions sur le cinéma en littérature concernent des propos sur une poésie lyrique « délivrée », pour reprendre la formule de Stéphane Hirschi *et al.* (2017). L'invitation à comprendre la poésie à partir de formes intermédiales ou multimodales autres que l'imprimé amène de nouveaux corpus dans les études littéraires. Pourtant, le « je-ne-sais-quoi » de poétique ou de lyrique au cinéma peut impliquer un risque majeur pour la critique (Cohen, Reverseau 2017). Beaucoup de traits pourraient être qualifiés de « lyriques » : une couleur saturée ; des effets émouvants ; le jeu d'un acteur ; une voix off prise dans un récitatif ; un montage expérimental ; un personnage de poète ou de barde. Les usages du mot « lyrique » lors de la réception des œuvres cinématographiques par la presse en démontrent le flottement. Le simple dépouillement des journaux rappelle tous les clichés associés à ce terme. C'est pourquoi il importe de considérer dans un premier temps l'unité du « poème » dans les films, plutôt que la teneur « poétique » générale du cinéma.

Nous trouvons en effet différents poèmes lyriques, qui sont dits ou montrés, dans des films largement diffusés. Tel est le cas du poème de l'anneau *(« One Ring to rule them all, One Ring to find them »)* dans les diverses adaptations de la saga de Tolkien, ou du poème qui conclut *An Angel at my table* de Jane Campion (1990), sans parler de la place de la poésie dans *Dead Poets Society* (1989) ou les créations du chauffeur de bus dans *Paterson* de Jim Jarmush (2016), à partir des poèmes de Ron Padgett. Le texte lyrique peut être dit en voix *off*, *over*, par des personnages dans le champ, pris ou non dans l'intrigue. Outre des poèmes publiés, lus à haute voix, nous trouvons également des textes créés pour la circonstance, comme la prière à la Terre Mère par Pocahontas dans *The New World* (2005) de Terrence Malick. Enfin, parmi les principaux cas, il existe aussi des séquences avec des dialogues proches du poème, à l'instar de la scène du sac qui vole dans *American Beauty* (1999) de Sam Mendes (voir Rodriguez 2022).

La présence de poèmes dans les films n'accompagne pas toujours la représentation de poètes ou de récits sur la vie des poètes, assez courants dans les productions contemporaines, comme dans *Rimbaud Verlaine* (1995), *Sylvia* (2003) ou *A Quiet Passion* (2016). Ces derniers films n'ont pas forcément des montages plus singuliers que ceux provenant de la science-fiction*, tels *Solaris* ou *Le Miroir* de Tarkovski. Le critère du poème, s'il est incontestable, n'instaure pas pour autant une forme lyrique transmédiale, dans la mesure où le texte peut être inséré dans une séquence narrative, sans montage spécifique. Tout n'est donc pas poétique ou lyrique à la fois ; il faut clarifier.

La poésie ne se trouve pas uniquement au cinéma, il y a également des films en poésie. Plusieurs recueils traitent de films ou de séquences de cinéma, comme l'a montré par exemple Catherine Soulier (2014), en considérant ces éléments chez Ariane Dreyfus (*Une histoire passera ici*, 1999). Un tel traitement du cinéma en poésie contemporaine devient fréquent, notamment chez Christophe Fiat (*king kong est à new york*, 2001) ou chez Sandra Moussempès (*Sunny Girls*, 2015 ; *Cinéma de l'affect*, 2020).

Vers des formes lyriques filmiques et transmédiales

Pourtant, la présence de poèmes dans les films ou de films dans les poèmes n'est qu'un des domaines d'une exploration critique, et l'horizon d'une forme lyrique transmédiale nourrit déjà plusieurs travaux. Un essai récent de Lucy Alford

(2020) considère par exemple, à partir de l'attention, la possibilité de relations transmédiales sur différents objets poétiques, qui pourraient inclure les films. Mais de quelle poésie parle-t-on exactement ? Car le genre* « poésie » n'est pas toujours lyrique ; il peut être didactique, narratif, épique, satirique. Une phénoménologie de l'attention ou des approches cognitives (comme celle d'Eva Zettelmann à Vienne) peuvent rejoindre la question de l'intentionnalité*, et donner des pistes pour des expériences lyriques comparables dans les films. De tels travaux s'appuient généralement sur les comportements, les conduites, les relations et les expériences face aux œuvres, à l'instar de l'esthétique de Jean-Marie Schaeffer (2015). Plus que l'identité entre des objets aux langages différents (le poème lyrique imprimé et le poème multimédia), nous pouvons détailler des interactions* similaires, selon des relations sensibles et cognitives, qui engageraient une teneur lyrique. Ces objets n'ont plus besoin d'être nommément « lyriques » dans leur contexte d'origine pour amener des comportements et des actes esthétiques proches de ceux accomplis à partir des formes imprimées.

Dans ce cas, les films, tout comme les poèmes, gagnent à être considérés par séquences* davantage que par ensembles. Y a-t-il des séquences lyriques au cinéma, même lorsque les films sont principalement narratifs ou documentaires ? Avons-nous des formes proches de l'opéra filmé, de l'art lyrique* ? Est-ce une composition logique que nous retrouvons dans les livres et qui induit des interactions similaires ? Dans ce cas, certains traits caractéristiques apparaissent comme l'évocation* par des métaphores, les changements de rythme (ralenti, accéléré), les traitements de l'image (le passage au négatif), les séquences délimitées par la musique. Les exemples foisonnent dans *Morte a Venezia* de Luchino Visconti (1971). Ce genre de considérations est déterminant pour traiter également de remédiatisations et d'adaptations au cinéma. La collection « Close Poetry » sur la plateforme Ptyxel.net, menée en Suisse, invite par exemple les cinéastes à réaliser un court-métrage lyrique à partir de deux poèmes d'écrivains romands. Nul besoin de longues explications : les résultats montrent un langage cinématographique qui se marie parfaitement aux effets lyriques. Une proximité se manifeste avec les génériques dans les films ou les séries, les moments de souvenirs ou de rêves, les séquences évocatoires qui sortent de la narration ou de l'argumentation. Ces séquences peuvent se prolonger en long-métrage, comme pour la trilogie des *Qatsi* de Godfrey Reggio ou les films de Ron Fricke.

L'agencement de plans dans le montage devient alors proche des arrangements transphrastiques dans les textes, du moins d'une manière de les rassembler et d'interagir. Un tel montage lyrique est réalisé par exemple par Jim Jarmusch dans *Paterson*. Le cinéaste laisse son protagoniste lire directement ses tentatives poétiques dans une narration minimale ; mais, parfois, il insère une séquence avec des superpositions, de la musique et le poème qui apparaît sous forme manuscrite, comme s'il était en train d'être écrit sous nos yeux. Nous avons deux statuts différents : un poème au sein de séquences narratives ; et un autre pris dans des séquences lyriques, plus courtes. De tels montages se retrouvent dans des films particulièrement connus : par exemple, dans l'ouverture d'*Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola, lorsque les superpositions métaphoriques des plans accompagnent le morceau *The End* des Doors. Tout l'esprit des ouvertures d'opéra se déploie avant l'intrigue, avant que le protagoniste se réveille au Vietnam et s'exclame : *« Saigon. Shit. »*

Les formes lyriques ne convoquent pas uniquement un cinéma expérimental par des compositions non narratives, non conventionnelles, à la limite du compréhensible (voir Agnès Perrais, *Lyrisme et politique en cinéma : Duras, Garrel, Godard, années 1970-1980*, thèse soutenue à l'Université de Lorraine, 2017). Le cinéma industriel adopte également ces procédés. Plusieurs films d'auteur primés par la Palme d'or au festival de Cannes regorgent de séquences avec des poèmes ou des caractéristiques proches du lyrique (Jane Campion, Mikael Moore, Terrence Malick…). Une telle conception signifie qu'il peut y avoir une « esthétique de l'ordinaire » pour la poésie, dans la lignée de Stanley Cavell ou de Sandra Laugier. Notre éducation à la poésie et aux formes lyriques ne serait pas uniquement livresque, dépendante du système scolaire, ou d'une initiation à la littérature assez élitiste (Depeursinge, 2019), mais sous-jacente à nos consommations courantes d'objets culturels. Ainsi, le cinéma nous amènerait à mieux comprendre la circulation des formes lyriques à l'ère multimédia, c'est-à-dire à des agencements et à des relations caractéristiques face à des objets faits de sons, d'images et de textes.

► Cohen N., *Les Poètes modernes et le cinéma (1910-1930)*, Paris, Classiques Garnier, 2013. Cohen N. (dir.), *Un Cinéma en quête de poésie*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2021. Hirschi S. *et al.* (dir.), *La Poésie délivrée*, nouvelle édition [en ligne], Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2017, DOI : https://doi.org/10.4000/books.pupo.10113. Rodriguez A., « L'interaction lyrique dans les films », *Études de Lettres*, « Lyre multimédia », n° 319, 2022, p. 169-191, DOI : https://doi.org/10.4000/edl.4044

→ Art lyrique ; Intentionnalité ; Multimédia, transmédialité ; Peinture (modernité) ; Science-fiction

Antonio Rodriguez

Fleurs

Depuis Homère, comme l'a montré P. Galand-Hallyn dans *Le Reflet des fleurs*, depuis Cicéron, qui compare aux fleurs les parures et ornements du style – *flos eloquentiae* –, l'homologie entre fleurs et poésie s'est inscrite dans l'histoire lexicale avec les mots *fleuron*, *style fleuri*, *florilège* et *fleur* de rhétorique. Les métaphores de la création poétique issues du monde floral sont innombrables, au point que le poème qui parle de fleurs, de l'Antiquité à la Renaissance, ne parle souvent que de lui-même. Cette circulation aisée entre le floral et le poétique, ce maniérisme, selon Galand-Hallyn, s'illustrent dans une tradition rhétorique où les vers et les fleurs sont le miroir l'un de l'autre, générant par ailleurs – chez Ronsard par exemple – de multiples associations symboliques entre grâce florale, féminité, innocence, amour et plaisir éphémère, sous forme d'images, de fables, d'allégories ou de blasons.

Un sérieux coup de griffe est donné, au XVIIIe siècle, dans cet héritage rhétorique : il y a trop de fleurs dans la poésie classique. Depuis Fontenelle jusqu'à Senancour et Chateaubriand, la poésie bucolique, pastorale et descriptive est en butte à la critique. Ses épithètes paraissent éculées, ses métaphores florales usées, comme le dit Delille dans *L'Homme des champs* (1800) : « Insipides rimeurs, n'avez-vous pas encore / Épuisé, dites-moi, tous les parfums de Flore ? […] / Peut-on être si pauvre en chantant la nature ? » Suivi par d'autres poètes – dits scientifiques –, Delille entend résister au désenchantement de la nature induit par l'histoire naturelle. Dès la fin du XVIIe siècle, la sexualité des plantes est démontrée : réduite au rang d'organe sexuel, la fleur – ce symbole de grâce et de virginité – trouve cependant à s'illustrer en poésie dans ses fonctions reproductrices.

Loin de dépoétiser le monde végétal, la mise au jour des mécanismes de

la fécondation s'intègre au discours des merveilles de la nature. Le spectacle floral nous est-il vraiment destiné, se demandent les penseurs et poètes des Lumières ? C'est pour attirer les insectes que la fleur exhibe ses formes, son parfum et ses couleurs, et non pour flatter les sens de l'homme, comme l'affirme la théologie naturelle. Si la beauté des fleurs – ce don de Dieu – n'a plus pour fonction de prédisposer le cœur humain à l'adoration, quelle raison lui donner ? C'est en témoignant du pouvoir des fleurs comme expérience subjective que le romantisme renouvelle les genres lyriques et lui donne une orientation métaphysique : les fleurs font entendre une voix que la raison ne peut traduire, une insistante et mystérieuse sollicitation. Les poètes interrogent l'énigme insondable de la fleur : « Éloignement infini du monde des fleurs », écrit Novalis en 1800, dans ses *Fragments*. Baudelaire, qui a l'ambition de comprendre « Le langage des fleurs et des choses muettes », Hugo ou Vigny tentent d'entrer en communion avec les êtres naturels, de saisir leurs correspondances, de faire entendre les harmonies reliant la terre à l'illimité, à l'infini céleste. La pervenche de Rousseau, la fleur bleue de Novalis, la jonquille de Senancour, le myosotis de Nerval et leurs innombrables avatars poétiques vont devenir des lieux communs et tomber dès la seconde moitié du XIXe sous les coups du persiflage et de l'ironie. Après le poème « Citronia », violente charge satirique de Heinrich Heine contre la mièvrerie des fleurs, c'est au tour de Rimbaud de s'acharner, dans « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs », sur les « myosotis immondes » et les « lys, ces clystères d'extases ».

L'invasion des fleurs dans la poésie romantique et parnassienne n'a pas épuisé leur pouvoir. Se défiant des mots et des images qui troublent l'accès au réel, nombre de poètes du XXe siècle – Rilke, Gustave Roud, Philippe Jaccottet en particulier – ne renient pas l'héritage romantique, conservant à titre d'hypothèse l'idée d'un ailleurs inaccessible auquel notre monde serait relié. Muettes, les fleurs sont énigmatiques, malgré l'intensité de leurs formes sensibles. Cette ambivalence de l'extrême présence et du retrait dans l'intériorité, Jaccottet l'exprime dans un poème d'*Airs* : « Toute fleur n'est que de la nuit / qui feint de s'être rapprochée » (Jaccottet, 425). Arrêté à maintes reprises par le mystère des fleurs, tentant de cerner les questions que lui adresse la « brève rumeur » printanière d'un verger d'amandiers, il s'interroge : « et nous, pourquoi respirons-nous ces choses de tous nos yeux ? » (Jaccottet, 554-555). Le verger fleuri lui offre, fugitivement, la vision d'un autre espace. Recours contre l'angoisse de la finitude, cet imaginaire d'un ailleurs renvoie, sans l'assurance dont le nourrissait le romantisme, à un au-delà de l'expérience humaine.

Matérielle, la nature ne renvoie en revanche, chez Francis Ponge, à aucune réalité transcendante. L'expérience du plaisir éprouvé devant les fleurs – mimosa, œillet, lilas, rose, magnolia, etc. – contribue à forger une conviction : face à la richesse inexplicable du « monde muet », le rôle de la poésie consiste à « nourrir l'esprit de l'homme en l'abouchant au cosmos. Il suffit d'abaisser notre prétention à dominer la nature et d'élever notre prétention à en faire physiquement partie » (Ponge, 1999, 630). La patrie du poète étant le cosmos, compris dans un sens intégralement matérialiste, Ponge combat l'idéalisme chrétien et son finalisme anthropocentrique, ainsi que toute forme de romantisme et de croyance dans l'unité secrète du monde. Le monde naturel n'est pour les yeux humains qu'un spectacle auquel la poésie répond par son enthousiasme propre, son potentiel d'exaltation pour dire « ce que

nous aimons surtout dans les fleurs » (Ponge, 2002, 325). C'est à une ontologie du réel singulier que se voue la poésie pongienne. Doué d'une épaisseur signifiante qui lui est propre, le verbe humain offre aux fleurs, comme à tous les objets du monde, un espace d'expression, sans prétendre révéler quelque sens ultime.

On retrouve cette ambition ontologique, assortie d'une inquiétude nouvelle, dans la poésie contemporaine. L'emprise anthropique sur les écosystèmes menaçant concrètement la biodiversité végétale, en particulier celle des angiospermes – ces plantes dépendantes des insectes qui les pollinisent – les fleurs font l'objet d'une attention intense de la part des poètes : attention au « détail du monde » (R. Bertrand), à la qualité différentielle de chaque être, de chaque espèce menacée. François Cheng, Pierre Vinclair, Fabienne Raphoz, parmi d'autres, décrivent, nomment, recensent fleurs et bêtes, dans des poèmes conçus comme des refuges pour espèces en voie d'extinction.

Tradition rhétorique, questionnement métaphysique et visée ontologique, ces trois orientations de la poésie des fleurs ont marqué des âges particuliers de la poésie lyrique : la Renaissance, le romantisme, la seconde moitié du XXe siècle. Il leur arrive cependant de trouver un réemploi hors de leur moment historique : alors que l'intérêt ontologique pour les fleurs répond à l'émoi contemporain qu'éveille leur disparition, la question métaphysique fait retour au XXIe siècle, par exemple chez Albert Albarracin, dont le recueil *Pourquoi ? suivi de Natation* (2020) fait écho au fameux distique du mystique rhénan Angelus Silesius : « La rose est sans pourquoi, elle fleurit parce qu'elle fleurit ; / Elle n'a souci d'elle-même, ne demande pas si on la voit. »

► Galand-Hallyn P., *Le Reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994. Jaccottet Ph., *Œuvres*, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 2014. Ponge F., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 2 vol., 1999, 2002.

→ Féminin/masculin ; Minéral, pierre ; Paysage

Claire Jaquier

Formes brèves

L'écriture lapidaire fut une nécessité matérielle avec des matériaux dont la dureté rendait le travail difficile (voir Inscriptions lapidaires*). Yves Bonnefoy s'en souvient dans ses épigrammes poétiques intitulé *Pierre écrite* (1965). La brièveté le fut également pour favoriser la mémorisation, comme en témoigne les maximes d'Hippocrate. La poésie cultive des formes poétiques « brèves », puisqu'on distingue traditionnellement grands poèmes, petits poèmes et formes fugitives. Reste à définir le bref qui consisterait à dire beaucoup de choses en peu de mots, en cela différent du court, car la brièveté n'est pas uniquement dans l'ordre du quantitatif, mais aussi de l'effet produit. La contrainte métrique en poésie n'est pas sans imposer une obligation de brièveté, d'aller à l'essentiel et de n'exprimer que « l'âme des choses » (Joubert). Ainsi l'épigramme qui peut faire porter son jeu sur les mots ou les pensées est-il défini comme « Le plus court et le plus aisé des ouvrages de poésie » dans le *Traité de poésie française* (1685) du Père Michel Mourgues.

Si la poésie lyrique exprime des sentiments intimes au moyen de rythmes et d'images propres à communiquer au lecteur l'émotion* du poète, la recherche de l'effet peut se porter aussi bien sur de longs développements comme sur une concision soigneusement travaillée pour laquelle un certain nombre de genres poétiques ont pu éclore au cours de l'histoire. Au principe économique de la concision, Edgar Allan Poe a ajouté dans *Le principe*

poétique celui de l'attention du lecteur, condamnant les poèmes longs à moins de ne retenir en eux qu'une suite de pièces lyriques. Il en résulte le rejet de la poésie épique qui ne semble plus d'actualité.

Sans doute les poèmes les plus courts (2, 3, 4 vers) ont inévitablement des effets de brièveté, comme on le voit avec les monostiques, poèmes d'un vers, dont le poète grec Ménandre (IVe siècle avant notre ère) en rédigea 850, tradition que la poésie moderne retrouvera, tel Apollinaire et son célèbre vers : « Et l'unique cordeau des trompettes marines ». Le distique, composé d'un hexamètre et d'un pentamètre (Schiller en compose un qui précise son mouvement général : « Dans l'hexamètre s'élèvent les colonnes liquides de la source / dans le pentamètre, celles-ci retombent mélodieusement ») très courant dans la poésie latine et grecque, est beaucoup utilisé dans les épitaphes poétiques. L'épode, couplet lyrique composé de deux vers iambiques de longueur inégale, a été inventée par Archiloque et imitée par Horace inspiré par la veine satirique de cette forme pleine de vivacité.

Le distique a, dans la littérature française, été surtout employé dans l'épitaphe, l'énigme, l'épigramme.

Le rondeau est un genre dont le rondel (fin XIIIe siècle) est l'origine, comportant huit vers dont le premier, le quatrième et le septième sont identiques et qui sera aussi celui du triolet en 1488. Le poème de Ranchin, que Ménage appelait le « Roi des triolets », en est un exemple paradigmatique : « Le premier jour du mois de mai / Fut le plus heureux de ma vie. / Le beau dessein que je formai, / Le premier jour du mois de mai ! / Je vous vis, et je vous aimai. / Si ce dessein vous plut, Sylvie, / Le premier jour du mois de mai / Fut le plus heureux de ma vie ». La forme véritable du rondeau est établie par Clément Marot. Il peut comporter 10 ou 13 vers avec des répétitions au milieu et à la fin qui « touche l'oreille de sa douceur et grâce » (Sébillet). L'intéressant ici est que la répétition peut induire un effet de brièveté (comme elle peut le faire d'ailleurs dans d'autres formes poétiques) dans la mesure où elle crée une figure de tautologie, de martèlement rythmé de l'identité qui est négatrice de toute amplification. Nombreux sont les poètes qui ont sacrifié à ces formes depuis Saint-Gelais, Charles d'Orléans, Benserade à Musset, Banville ou Mallarmé (*L'art ose* / *La rose* / *L'arrose*). Non seulement, le triolet est l'occasion de développer l'image d'un trio de flèches dirigé vers le même but, qui « viennent frapper à la même place et s'enfoncer dans la même blessure », mais Banville insiste dans son *Petit traité de poésie française* (1872) qu'« on a le droit de se permettre même… le calembour ».

L'épigramme, « capable tant de facéties que de choses sérieuses » (Jacques Peletier, *Art poétique*, 1555) porte sur un seul objet : « L'épigramme plus libre, en son tour plus borné, / N'est souvent qu'un bon mot de deux rimes orné » (Nicolas Boileau-Despreaux). Sa concision peut la rapprocher de l'aphorisme et sa forme le plus souvent versifiée de la poésie brève.

De manière générale, la forme binaire de l'épigramme, sa concision et sa pointe finale, dépasse le cadre même du genre pour désigner une forme épigrammatique propre à de nombreuses poésies brèves, quatrains, etc. On a pu ainsi dire que le madrigal est une épigramme amoureuse, mais alors que l'épigramme a le trait mordant, le madrigal, modèle de poésie amoureuse a pour fonction de séduire par sa douceur, sa simplicité et sa grâce. En vogue du XVIe au XVIIIe siècle, souvent mis en musique (Monteverdi), il fait partie de ces poésies de circonstances dont la brièveté tient à l'occasion unique de leur énonciation, tout comme l'épithalame, rédigé à l'occasion d'un mariage et particulièrement à l'honneur dans l'Antiquité

grecque et romaine, avec ses deux parties consacrées aux louanges des époux et aux vœux de bonheur. La villanelle, d'origine italienne, de forme libre, puis codifiée au XVIe, chante les beautés champêtres.

Il peut sembler étonnant qu'autrefois le sonnet soit défini comme une espèce d'épigramme par Colletet et avant lui Th. Sébillet dans son *Art poétique français* (1548). La forme close et limitée du sonnet est une forme contrainte qui engage sans nul doute à la brièveté.

Certaines formes poétiques brèves ont été importées de l'étranger avec plus ou moins de succès. Ainsi le limerick, sorte d'épigrammes en cinq vers, issu des traditions orales des comptines et des *« nursery rhymes »* d'Angleterre jouant avec humour de l'absurde, a pu tenter Arthur Adamov, Claude Roy ou Jean-Claude Carrière. Les *Rubaiyat* (*Quatrains*) d'Omar Khayyam (XIe siècle) et ceux de Rumi (XXI-XIIIe siècle) ont pu inspirer Fernando Pessoa, T.S. Eliot et Oscar Wilde. Le pantoum, poème à forme fixe et à rimes croisées et enlaçant deux thèmes, dérivé du *pantun*, un quatrain malais, a été mis à la mode par Victor Hugo en 1828 dans une note des *Orientales*. Il trouve dans cette forme « une séduction singulière, due non seulement à la répétition des vers selon un certain ordre, mais au parallélisme de deux idées se poursuivant de strophe en strophe, sans jamais se confondre, ni pourtant se séparer non plus, en vertu d'affinités mystérieuses ». La forme sera reprise avec certaines libertés par Gautier, Banville, Leconte de Lisle, Baudelaire, Verlaine, René Ghil et Francis Lalanne.

L'une des formes poétiques brèves importées et des plus connues de nos jours est sans conteste le *haïku* qui fait de la brièveté le principe même de son écriture. Poétique de la suggestion par l'art du retrait, ce poème en trois vers (respectivement de 5, 7 et 5 syllabes) est un genre particulièrement privilégié de la littérature classique japonaise célébrant l'instant, l'éphémère et l'évanescence des choses du monde. Le « dire bref », celui du sentiment intime des choses que l'attention perçoit, est celui d'une image évoquant son indicible. Le *haïku*, dit Roland Barthes, « s'enroule sur lui-même, le sillage du signe qui semble avoir été tracé, s'efface : rien n'a été acquis, la pierre du mot a été jetée pour rien : ni vagues ni coulée de sens. » Philippe Jaccottet le définit comme une forme qui « réussit à illuminer d'infini des moments quelconques d'existences quelconques » (*Œuvres*, Gallimard, 2014, 1341). L'émotion suscitée par le frémissement du temps et la fragilité des choses, la légèreté du ton et le cocasse qui naît d'associations inopinées constituent les fondements. En associant l'instant et l'éternité, la brièveté du poème et la fulgurance de l'éclair et le vague flottement hors du temps, l'un des impératifs majeurs est que chaque *haïku* doit inscrire la marque de la saison. « Un *haïkaï* est une sensation nue » et Bashô de dire : « Que vos haïkaï ressemblent à une branche de saule mouillée par une pluie légère agitée par la brise ».

La pratique de cette forme, comme exercice spirituel, fait partie d'une culture, d'une sensibilité et d'une manière d'appréhender le monde propre au Japon, mais que l'Occident s'est également appropriée à partir de la fin du XIXe siècle, non sans malentendus, mais avec un enthousiasme fécond, car le *haïku* a profondément inscrit son empreinte dans la poésie contemporaine. Le recueil d'Éluard *Pour vivre ici* a pour sous-titre : « onze haï-kaï ». Le raccourci formel de ces micro-poèmes à l'ironie dadaïste est le but recherché : « Le vent / Hésitant / Roule une cigarette d'air ». Paul Claudel, avec *Cent phrases pour un éventail* (1942) et combien d'autres ont souscrit à cette

« vitesse » télégraphique si parente de la sensibilité moderne, issue la crise de la poésie ouverte par Mallarmé et d'autres. Jean-Marie Gleize remarque que la brièveté dans la condensation du sens ou son retrait est devenue « une marque formelle de poéticité ». L'idéal d'une parole simple, neutre, qui ne fait que dire l'instant du monde, dans son énonciation minimale, bouscule la poésie contemporaine et agit chez les poètes occidentaux comme une radicale remise en question de la parole poétique, c'est-à-dire du langage.

Enfin l'aphorisme poétique, qu'il s'agisse des « petits tableaux, de tout petit tableaux » d'un Jules Renard, des *Greguerias* (d'un Ramon Gómez de la Serna) qui condensent la pensée poétique en de courtes notations, les *Poteaux d'angles* d'un Henri Michaux, les *Feuillets d'Hypnos, La parole en archipel* d'un René Char et tant d'autres témoignent de ce que la brièveté est un appel, un signe, une piste, un choc qui donne à penser, par un mouvement de concentration usant de la litote, de l'ellipse, du retrait, des images, des émotions dans des formes diverses et pour certaines mouvantes visant avant tout à contraindre, resserrer, réduire et contracter pour intensifier la parole poétique, ce que Baudelaire vantant les mérites du sonnet pressentait : « Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense. » (Lettre à Armand Fraisse datant du 18-19 février 1860).

► Delteil A. (dir.), *Le haïku et la forme brève en poésie française*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2001. Montandon A., *Formes brèves*. Paris, Classiques Garnier, 2018. Neiva S., Montandon A. (dir.), *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires*, Genève, Droz, 2014.

→ Genre, mode ; Inscriptions (lapidaires) ; Minéral, pierre ; Verset ; Vers libre

Alain Montandon

Francophonie

Dans un projet de préface aux *Fleurs du mal*, Baudelaire souligne la « prosodie mystérieuse et méconnue » de la poésie lyrique *française* : « Comment la poésie touche à la musique par une prosodie dont les racines plongent plus avant dans l'âme humaine que ne l'indique aucune théorie classique ; que la poésie française possède une prosodie mystérieuse et méconnue comme les langues latine et anglaise […] » (Baudelaire, *O. C.*, t. I, 1975, 183). Il s'appuie sur la distinction entre le décompte syllabique du vers français et la scansion métrique de l'anglais ou du latin. Au-delà du vers, il s'agit de la phonétique et du rythme propres à la langue française elle-même (le « e » muet, l'accentuation, la mélodie et le rythme de la phrase française), en vers comme en prose.

La « prosodie » singulière de la poésie française pourrait permettre de dégager une communauté des genres lyriques au cours de l'histoire, et à travers le monde – de Suisse et de Belgique jusqu'aux Amériques, du Maghreb à l'Afrique subsaharienne et à l'Océanie. Existe-t-il des universaux, ou du moins des traits stylistiques généraux et communs en langue française à Césaire, Senghor, Miron, Jaccottet ou Bonnefoy ? Et, pour s'en tenir au seul domaine anglophone, qu'est-ce qui distingue ces poètes de Yeats, Eliot, Auden, Stevens, Walcott ? Selon la métaphysique élaborée au début du XIXe siècle par Humboldt, chaque langue construit une « vision du monde ». Dans la lignée d'un imaginaire des langues hérité du romantisme, Bonnefoy oppose la vision concrète du monde sensible dans la poésie de Donne, Keats et Yeats, à l'essentialisme de la poésie française, nativement « platonicienne », et illustré par la « pauvreté » du vocabulaire racinien. Selon Bonnefoy, pour tenter de dire la mort et la « présence », Baudelaire

a dû s'affronter avec le « concept », inhérent à la logique de la langue française.

En deçà d'une métaphysique des langues, le rapport concret avec la langue française n'est pas le même pour un poète « francophone » hors de France, dans un contexte plurilingue qui détermine une « surconscience linguistique », selon les termes de Lise Gauvin, que pour un poète français en métropole, aujourd'hui largement voué au « monolinguisme », tout au moins pour l'écrit. Pour Hugo, Baudelaire ou Valéry, la langue française reste certes un enjeu central, surtout pour les poètes traducteurs comme Mallarmé ou Bonnefoy. Mais la situation est plus tendue et complexe pour un poète lyrique « francophone », en présence d'autres langues – régionales, dialectales, nationales ou vernaculaires, qui lui donnent une « surconscience linguistique ». Ainsi de Miron, confronté avec l'anglais aussi bien qu'avec le français de France et le « québécois », Césaire et Glissant avec le créole antillais, Dib avec l'arabe littéral et le dialectal algérien. Certains poètes bilingues, comme Rabearivelo, qui écrit en malgache et en français, sont déchirés entre deux cultures que la colonisation rend incompatibles. La diversité de ces situations marquées par des rivalités ou, au contraire, des affinités entre les langues exerce une influence déterminante sur la pratique des genres lyriques. C'est ainsi que « sous » le lyrisme élégiaque de Jean Amrouche, se font entendre les voix de la Kabylie, ou les chansons flamandes sous les poèmes de Verhaeren. Et le lyrisme de Miron, parfois proche de celui d'Éluard, est constamment brisé par « l'aliénation délirante » dans le « traduidu » de l'anglais. Le « complexe linguistique » du colonisé, en Afrique ou au Maghreb, quand le français est la langue de l'Autre imposée par la violence, se traduit par une tension accrue à l'égard des formes lyriques, souvent déconstruites ou subverties de l'intérieur. Et lorsque le français et l'arabe entretiennent au contraire une « complicité de tendresse », comme dans la poésie de Salah Stétié, l'écriture lyrique s'enrichit de cette complémentarité du bilinguisme libanais. La poésie lyrique est plus largement conditionnée par le rapport que le français, langue écrite et normée, entretient avec l'oralité. Du fait de l'écart entre l'écrit et l'oral, sans doute plus grand en français qu'en anglais, l'inscription de la voix et des traits de l'oralité exige de défaire les conventions. Ainsi du lyrisme senghorien qui accueille les voix de ses origines sérères, par la référence au chant et à l'accompagnement de la kora et du balafon. Ou encore du français québécois, mâtiné de joual, dans la poésie de Miron. C'est par une très forte tension avec l'écriture métropolitaine que la poésie lyrique francophone s'ouvre sur l'oralité africaine ou québécoise.

La question d'une spécificité, et plus encore d'une éventuelle autonomie de la poésie lyrique « francophone » hors de France, distincte de la poésie *française* de la métropole aussi bien que de la poésie lyrique en d'autres langues, ne va nullement de soi. Du fait même de l'Histoire, il convient de distinguer la poésie lyrique de langue française en Europe (Suisse, Belgique, Luxembourg), étroitement liée à l'histoire de la poésie française, mais distincte et indépendante de celle-ci, de la poésie des aires de diffusion (Amériques, Afrique, Moyen-Orient, Océan indien, Pacifique), qui suit l'expansion impériale ou coloniale à partir du « centre » de l'Ile-de-France. Mais toutes ces formes de la poésie lyrique en français ont en commun d'être toujours liées peu ou prou à l'histoire de la poésie française en métropole, en raison du rayonnement de la littérature française à travers le monde depuis le XVIIIe siècle. Pas plus que de lire Yeats ou Whitman sans Shakespeare,

Milton ou Wordsworth, il n'est possible de lire Kateb Yacine sans Rimbaud, ou Senghor sans Baudelaire et Claudel. Tous appartiennent à la « poésie mondiale ».

Lorsque, au XIXe siècle, paraissent les premiers recueils de poésie lyrique en français à l'étranger, un moment où émergent les littératures « nationales », le modèle reste celui de la poésie « française de France ». Dans les pays francophones, la fortune de Lamartine, Hugo, Leconte de Lisle, Baudelaire et Valéry est considérable. Les poésies nationales en français se construisent souvent à partir de ces figures de référence, mais avec un certain décalage par rapport à l'histoire littéraire européenne. Les recueils d'Oswald Durand en Haïti, d'Octave Crémazie ou de Louis Fréchette au Canada, de Charles Corm au Liban s'inspirent clairement des poètes français, dont la poétique est transposée dans l'univers des Amériques ou du Moyen-Orient, un demi-siècle après la fin du romantisme européen. La poésie lyrique francophone dans son ensemble, surtout dans les aires d'expansion de la langue française, coloniale ou non, est marquée par « l'anxiété de l'influence » (H. Bloom). Paris est alors la capitale de la poésie mondiale, où séjournent les poètes de langue française fondateurs des traditions nationales, comme Émile Nelligan ou Chekri Ganem. Il en est d'ailleurs de même pour la poésie aux États-Unis, qui continue à se référer aux modèles britanniques, à Milton en particulier. La publication de *Leaves of Grass* (1855) par Walt Whitman marque la naissance d'un lyrisme « démocratique » proprement « américain ». Même la poésie de langue française de la *Jeune Belgique*, qui naît en Wallonie et en Flandres après 1830, demeure dans l'orbite du romantisme et surtout du symbolisme français, qui revêt ainsi une dimension européenne, voire « mondiale ». En Suisse romande, la vocation patriotique ou morale de l'helvétisme du Doyen Bridel et de ses héritiers ne brille pas par ses qualités lyriques. Il faut attendre, au début du XXe siècle, *La Voile latine* et surtout les *Cahiers vaudois*, autour de Ramuz, pour que se développe une poésie lyrique proprement romande, dont héritent Gustave Roud, Maurice Chappaz et Philippe Jaccottet après-guerre. C'est surtout par le choix des sujets et des paysages que cette poésie lyrique en français tend à s'affirmer à chaque fois comme « nationale » : forêt canadienne le long des rives du Saint-Laurent, peuplées des « Anciens Canadiens » ; « plantations » où les « Jacobins noirs » conduisent la révolution haïtienne ; plaine des Flandres, sommets des Alpes, où vivent les montagnards valaisans. À distance de la poésie française, chaque poésie proclame son identité propre, tout en s'inspirant des modèles français. L'« autonomie », au demeurant toute relative puisque les recueils sont souvent publiés et lus à Paris, est d'abord thématique. Ce n'est que dans la première moitié du XXe siècle que s'invente une poésie lyrique nouvelle, certes toujours nourrie de la poésie française, mais qui affirme son identité par le traitement original de sujets qui lui sont propres. Ainsi du lyrisme de la Négritude qui, avec Césaire, Senghor et Damas, mais aussi Roumain, Rabemananjara et d'autres poètes originaires d'Afrique subsaharienne ou de la Caraïbe, apportent une poétique ancrée dans l'histoire tragique de l'esclavage et de la colonisation. La Négritude se place sous le signe d'« Orphée noir », titre de la préface fameuse de Sartre à l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* (1948) de Senghor, qui fait la part belle au lyrisme. La plongée du sujet lyrique au plus profond de lui-même, dans la mémoire de la Traite, appelle l'invention de genres et de formes lyriques nouveaux, comme le « tam-tam » qui, selon Sartre, « tend à devenir un genre de

la poésie noire, comme le sonnet ou l'ode le furent de la nôtre ». La poésie lyrique a ainsi pour vocation de faire retentir le « grand cri nègre » qui fait éclater les formes mesurées de la tradition lyrique occidentale.

► Combe D., *Littératures francophones : questions, débats et polémiques*, Paris, PUF (« Quadrige »), 2019. Gauvin L., *La Fabrique de la langue, de François Rabelais à Réjena Ducharme*, Paris, Seuil (« Points »), 2004. Miron G., « Recours didactique », *L'Homme rapaillé*, Paris, Gallimard (« Poésie »), 1999 [1970].

→ Afrique subsaharienne (francophone) ; Amérique du Nord (francophone) ; Amérique latine (francophone) ; Belgique (francophone) ; Maghreb (francophone) ; Proche-Orient (francophone) ; Suisse romande (francophone)

Dominique Combe

G

Genre, mode

Épithète pour diverses formes d'art, l'adjectif « lyrique* » est généralement apposé à la « poésie ». Il recoupe de nombreuses acceptions à diverses époques et pour différents groupes sociaux. Ses oppositions à d'autres termes pourraient permettre, dans un premier temps, de mieux saisir à quoi se réfèrent exactement les poètes et les critiques lorsqu'ils convoquent ce terme. « Lyrique » s'oppose parfois à « épique », à « fiction* », à « rationnel » ou en France, dès les années 1990, à « littéraliste » ? Les critères varient historiquement, culturellement, et le fonctionnement des genres littéraires ou des modes d'énonciation peut éclaircir une logique d'attribution encore trop souvent implicite.

Dans la critique en français, les distinctions entre « mode » et « genre » se retrouvent principalement dans l'*Introduction à l'architexte* (1979) de Gérard Genette : « La différence de statut entre genres et modes est essentiellement là : les genres sont des catégories proprement littéraires, les modes sont des catégories qui relèvent de la linguistique » (p. 64). Ces deux catégories donnent à comprendre l'impossibilité d'adhérer à une triade des genres littéraires (*Gattungen* en allemand), notamment à partir de Hegel et de la tradition germanophone (Hölderlin, Staiger). Comment fonctionne un genre littéraire ? En quoi se distingue-t-il d'un mode d'énonciation ?

Alors que le genre varie dans le temps, les cultures et les groupes sociaux, le mode d'énonciation (qui correspondrait selon Genette à la *lexis* de Platon) se caractérise surtout par les pronoms personnels utilisés : premières ou troisièmes personnes ; et implicitement par les situations d'énonciation. Gérard Genette rejoint en cela Käte Hamburger, et anticipe la distinction entre fiction et diction, qu'il présentera plus tard. Aussi, pour le lyrique, le *je* parmi les pronoms personnels se lie également à l'adresse, aux vocatifs (ô monde !), à l'effet de présence, qui passe par le temps et par l'espace. Tous ces éléments, traités dans ce dictionnaire, constituent les déterminations du discours lyrique ou de son mode d'énonciation par-delà la catégorie discutable de « *je* lyrique ». Le mode d'énonciation suffit-il pour autant à saisir l'ensemble des caractéristiques lyriques ?

Le problème du genre littéraire

Comme l'a montré Jean-Marie Schaeffer (1989), les genres littéraires n'obéissent pas à un système d'oppositions. La « nouvelle » se distingue du « roman » avant tout par sa *longueur*, et relève tout autant du « récit » (au sens du discours narratif plus général). Sa longueur ne s'oppose pas à celle du « conte », mais les différences viennent plutôt des éléments thématiques ou didactiques. La nouvelle ne se construit pas contre la « poésie », dans la mesure où la poésie « épique » peut être tout aussi narrative. Les distinctions des genres littéraires (longueur, thèmes, tons, etc.) restent ainsi soumises à de fortes variations temporelles et historiques (l'attente du

vers avant le XIXe siècle) ; géographiques et culturelles selon les traditions convoquées (les pieds dans les langues à syllabes longues et brèves) ; sociologiques selon les groupes (faut-il ou non utiliser la rime aujourd'hui ?) ; et médiatiques (poésies orales, dansées, imprimées, numériques). En français, jusqu'au XIXe siècle, la poésie englobe divers genres bien différents, rassemblés alors par la versification, sa caractéristique principale au sein des belles-lettres.

Dans le contexte formel de la versification, le terme « lyrique » a pu qualifier des types de vers par rapport à des « vers narratifs* » ; plus tard, un type de poésie, qui faisait face à d'autres genres dans le système de la rhétorique classique. Le terme se centre ainsi sur la représentation des sentiments. Charles Batteux n'hésite pas à définir le lyrique par son objet : *« Les autres espèces de Poësie ont pour objet principal les Actions : la Poësie lyrique est toute consacrée aux sentimens, c'est sa matière, son objet essentiel »* (*Les Beaux-Arts…*, 1746, 240). Il lui donne *de facto* une place dans les principes d'imitation aristotéliciens ; et le range face à la tragédie ou à l'épopée. Depuis la Renaissance*, avec Antonio Minturno, le « lyrique » désignait un certain type de poésie, que nous pourrions considérer comme un genre littéraire, la « poésie lyrique ». Mais sur quelle base se définit-il alors ?

Remonter à l'émergence de la catégorie dans le canon alexandrin, pendant l'Antiquité, ne résout aucun problème. En effet, le terme *« lurikos* »* apparaît comme le rassemblement de neuf poètes *« méliques »* selon un acte éditorial spécifique – celui de l'anthologie alexandrine – qui transforme la teneur chantée et rituelle en une « remédiation » textuelle (au sens de Bolter, Grusin, 1999) ; donc en une catégorie potentiellement littéraire. Les neuf auteurs originellement « méliques », d'Alcman à Simonide de Céos, se muent tardivement en « poètes lyriques ». Horace semble un des premiers à se définir consciemment en tant que « poète lyrique », mais plutôt pour marquer son héritage avec les poètes grecs (voir Lyra*). Ce critère du regroupement, né dans un contexte historique précis et au sein d'institutions d'édition particulières, n'engage pas une « essence » anhistorique du lyrique, à la manière d'Emil Staiger. Trop de modifications ont lieu d'une culture à l'autre, d'une période à l'autre pour placer ce terme occidental au rang des « universaux », avec des caractéristiques homogènes. Faut-il pour autant relativiser la catégorie en l'inscrivant uniquement dans la logique des « genres littéraires », c'est-à-dire des genres historiquement et sociologiquement mouvants ?

La formule « poésie lyrique » appose l'adjectif en épithète. D'une langue à l'autre, « lyrique » peut englober des traits définitoires différents selon le genre : par exemple, en anglais, la plupart des définitions posent le poème lyrique comme étant fondamentalement « court » *(short)*, alors que ce critère n'apparaît absolument pas en français. Ce trait relève typiquement d'une question de « genre littéraire » et non de « mode ». Tout au long du XIXe siècle, la fusion progressive de la poésie et du « lyrique » rend les deux termes presque équivalents, comme c'est le cas d'ailleurs actuellement dans d'autres langues (voir Lyrik*, Lyrikk*). En allemand, nous trouvons alors des « Lyrische Narrationen » (H. Bleumer, C. Emmelius 2011), ce qui reste peu concevable dans les langues romanes.

En français, tous les genres littéraires peuvent potentiellement accueillir des séquences lyriques, par-delà les dominantes de la narration ou de l'argumentation, voire de la description. Une tirade de théâtre peut être lyrique, tout comme le passage d'un roman. Si les mouvements de « l'art pour l'art » tendent l'esthétique vers l'idéal d'une « poésie

pure », celle-ci s'inscrirait encore bien souvent dans des orientations lyriques, sans chercher à narrer ou à expliquer (pour reprendre les formules de Mallarmé). Dans *Poésie et récit* (1989), Dominique Combe a souligné combien certains « actes de langage* » étaient alors écartés de la poésie, qui devient implicitement lyrique.

C'est pourquoi la signification de l'adjectif « lyrique » est déterminante pour savoir si la « poésie lyrique » se distingue d'autres genres au sein de la « poésie ». Il existait des « poésies didactiques », « scientifiques », « satiriques », « épiques » ? La « poésie lyrique » se situe-t-elle uniquement à ce niveau de classement ? Est-ce parce que son mode d'énonciation est différent d'autres genres ? Que faire lorsque cet adjectif se retrouve dans d'autres expressions avec les mêmes caractéristiques (transmédiales ou non) comme pour « l'art lyrique* » ? Depuis Käte Hamburger et les réflexions énonciatives sur le sujet lyrique, le « je » semble le centre de cette transformation, au point de parler un peu rapidement d'un « *je* lyrique ». L'emploi de la première personne, même sous un régime particulier, ne suffit pourtant pas à créer une séquence lyrique, ce qui serait une illusion théorique par rapport à la réalité des textes, qui passent par plusieurs pronoms* – voire par une absence de pronoms –, mais aussi par les caractéristiques linguistiques du mode. Nous le voyons, le sens même de ce qui est entendu par « lyrique » change si nous nous plaçons dans une démarche historique, dans une observation énonciative ou dans une compréhension pragmatique (dans la transmédialité ou l'interaction).

La catégorie littéraire peut ainsi entrer en conjonction ou en confrontation avec des usages terminologiques dans la langue courante, voire des « genres du discours », tels que les a traités Mikhail Bakhtine. Le collectif consacré à un « je-ne-sais-quoi » de poétique, dirigé par Nadja Cohen et Anne Reverseau (2017), pourrait s'appliquer au « je-ne-sais-quoi » de lyrique, touchant alors à divers domaines artistiques. Certaines extensions abusives dans le langage ordinaire rencontrent des acceptions dans les dictionnaires de langue : « qui est plein d'un enthousiasme, d'une exaltation qui peuvent être excessifs » (Larousse). Plus largement, des textes sont incorporés ou écartés de la littérature occidentale, en ayant eu des fonctions tout à fait différentes dans leur contexte d'origine. Certains parlent de poésie lyrique sous la dynastie Tang en Chine, même si le terme en tant que tel n'existait pas, bien évidemment. Les classifications occidentales sont traduites et peuvent répondre à des catégories issues d'autres cultures. Certains textes liturgiques ou mystiques qui avaient une fonction religieuse, rituelle à leur origine, sont désormais lus esthétiquement en Occident. L'interaction se modifie alors que le texte ne change pas, ou peu.

Si la « poésie » est considérée comme un genre littéraire et le « lyrique » comme un mode d'énonciation (ou un discours), nous saisissons pourquoi des poésies sont également narratives ou didactiques, hier comme aujourd'hui. Car il est possible d'écrire de la poésie narrative de nos jours. Le genre se modifie ; le mode nettement moins. Cette évidence permet d'éviter deux problèmes : d'une part, que la « poésie lyrique » soit un genre totalement distinct de la « poésie » lorsqu'elle est sans qualificatif ; d'autre part, que la « poésie » soit systématiquement « lyrique », comme si les deux termes étaient équivalents. Ce dernier point est un des écueils majeurs dans certaines langues, comme l'anglais ou l'allemand. Le « lyrique » peut parfaitement organiser une séquence discursive sans être en poésie, tout comme un poème peut être réalisé sans agencement lyrique. Le poème peut ainsi être saisi comme étant hétérogène

dans ses séquences, et non selon un mode d'énonciation intégralement homogène. Il pourra être constitué d'une partie narrative, d'une autre lyrique, sans que l'unité de la compréhension soit remise en question. Ces points amènent la nécessité de considérer le terme « lyrique » sur plusieurs échelles : le genre historique de la « poésie lyrique », son mode d'énonciation ou son organisation discursive plus transhistorique. Qualifier une séquence de lyrique se place sur un autre niveau d'observation que le « poème », souvent bien hétérogène, ou que « la poésie », encore plus difficile à saisir face à la diversité des modes et des discours.

Que faire lorsque la lyre devient multimédia ?

Le genre littéraire ou le mode d'énonciation posent un problème majeur dans le passage aux objets transmédiaux ; dans une adaptation ou une œuvre multimédia par exemple. Les critères de la poésie lyrique conviennent mal à un cinépoème et ceux du mode sont insuffisants pour décrire les effets de l'évocation ou du rythme par un montage (voir Film*). Déjà dans la poésie imprimée, le mode d'énonciation, au sens élargi, peut participer à la configuration d'ensemble, mais il n'influe que rarement la mise en page* (p. ex. la spatialisation des vers libres, une disposition graphique aérée, la typographie*). Le sujet lyrique n'a souvent pas conscience d'être dans un sonnet ou dans un effet provoqué par la mise en page. Dès lors, cette énonciation peut passer indifféremment d'un support à l'autre, sans aucune conscience de cette différence. Dans un film, une interaction lyrique peut avoir lieu sans que le mode d'énonciation soit mobilisé. C'est pourquoi la structuration d'une séquence doit toujours être associée à un type d'interaction : la séquence lyrique convoquant une interaction lyrique, alors que certains traits énonciatifs ne peuvent le faire à eux seuls. La nécessité d'une pragmatique (intentionnalité, attention, interaction, visée, voire motivation) se manifeste ainsi face à ces objets. Elle devient indispensable pour penser les remédiations ou les mises en relation transmédiales.

La collection « Close Poetry » en Suisse (sur Ptyxel.net) a montré qu'il était possible de réaliser des courts-métrages à partir de poèmes déjà existants. Mais le mode d'énonciation ne soutient plus toute la dimension lyrique lors de la lecture des comédiens. L'ensemble du montage convoque des métaphores et un rythme à travers des moyens cinématographiques. La *lyricité* dépasse le mode par une séquence filmique, et c'est le film lui-même qui devient lyrique. Dans les courts-métrages, les poèmes dits à haute voix sont un élément parmi d'autres de l'objet lyrique visé. En somme, nous sortons du genre littéraire – cela va de soi –, mais nous sommes aussi face aux limites d'une théorie qui circonscrirait le lyrique à un mode d'énonciation (textuel ou oral). La catégorie de « séquence » permet alors de considérer le « discours » dans un sens large ; une manière d'agencer, de configurer, bien plus qu'un simple ensemble de traits énonciatifs. Nous éviterons par conséquent de considérer le lyrique en tant que tel comme un « genre », alors qu'il se rattache davantage à un mode d'énonciation, à une séquence ou à un registre selon les cas et selon les arts.

► Culler J., *Theory of the Lyric*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2015. Genette G., *Introduction à l'architexte*, Paris, Le Seuil (« Poétique »), 1979. Rodriguez A., « Critiques des poétiques du XXe siècle », *Le Pacte lyrique : structuration discursive et interaction affective*, Liège, Mardaga, 2003, p. 31-60.

→ Lyrique (terminologie) ; Lyrisme ; Registre ; Séquence, configuration

Antonio Rodriguez

H

Harmonie

L'harmonie, quand elle est une méthode de composition et un jugement esthétique en matière de poésie lyrique, relève de la métaphore musicale. En effet, le mot sert à désigner en musique la science des accords. Précisons que les musicologues ont coutume d'opposer la simultanéité de l'harmonie à la linéarité de la mélodie, avec des conflits possibles à la clef, comme celui qui s'éleva entre Jean-Philippe Rameau et Jean-Jacques Rousseau, vers le milieu du XVIIIe siècle. Cependant, la littérature tend à neutraliser ce débat en considérant l'harmonie et la mélodie d'un poème comme de quasi-synonymes.

Car la qualité lyrique d'un texte, qu'il soit en prose ou en vers, repose surtout sur ses capacités de suggestion auditive : le vers est *carmen*, charme pour l'oreille, sorcellerie sonore. Les lois de l'harmonie, en ce sens, appliquées au poème, doivent viser à produire un double effet de *fluidité* et d'*euphonie*. Au fil des siècles, d'innombrables traités de style et de métrique se sont chargés de répertorier les procédés qui permettent de produire cet effet agréable sur le lecteur. Le lyrique, assimilé par une longue tradition à un chant muet dans la langue, repose donc essentiellement sur cette notion d'harmonie, qui a pu servir de *criterium* pendant des siècles pour évaluer la réussite d'un poème. Jusqu'à la deuxième moitié du XIXe siècle au moins, un poème plaît parce qu'il paraît harmonieux.

Cependant, la notion d'harmonie a un spectre beaucoup plus large, qui lui permet d'excéder de simples techniques d'écriture. C'est une véritable nébuleuse sémantique, qui noue entre elles les dimensions esthétique, politique et métaphysique. Dans l'Antiquité grecque, la notion d'harmonie véhicule une vision du monde : elle désigne l'art apollinien de la mesure et de la consonance qui règle l'ordre cosmique. Elle vise la clarté, réclame la proportion, le calme et l'équilibre. Désigne-t-elle pour autant un état de stabilité atteint, inchangeable ? La tradition présocratique, à travers les fragments héraclitéens, la décrit comme le résultat précaire d'une tension extrême entre les contraires. C'est pourquoi l'harmonie, qui de prime abord pourrait sembler un peu mièvre et amorphe, cache une guerre sans répit, ou en tous cas une énergétique constante qui fait d'elle un principe de vie. De plus, l'harmonie n'émane pas seulement d'instruments, lyre extérieure ou intériorisée. Elle désigne également la musique des sphères, qu'émettent les planètes dans une gravitation qu'on croirait silencieuse. De là, elle permet d'accéder au sens caché de l'univers et se relie à des théories occultes : le pythagorisme, par exemple, mobilise cette notion d'harmonie de façon centrale.

En outre, elle sert de paradigme à la pensée platonicienne du monde. Car elle règle non seulement les rapports des sons, mais aussi ceux des hommes

entre eux. Elle devient alors la garante de l'organisation sociale, placée sous le signe de la concorde. Cette correspondance et ces transpositions ont des implications majeures. Car une dissonance, dans cette logique, n'est pas seulement désagréable à l'oreille : elle attente à l'ordre social ainsi qu'à l'ordre cosmique, comme le ferait une faute morale. L'histoire philosophique de la notion d'harmonie a ainsi des répercussions puissantes sur la poésie lyrique, dont elle est une composante matricielle. Car l'harmonie du vers participe à l'harmonie du monde, et réciproquement.

Dans le sillage des *Harmonies de la nature* d'un Bernardin de Saint-Pierre, la poétique d'Alphonse de Lamartine reflète, exemplairement, ces différents aspects intriqués de l'harmonie, dans la redéfinition du lyrique à laquelle il procède, à partir de 1820, au moment de l'émergence du romantisme en France. Car la poésie telle qu'il la pratique implique à la fois la recherche de l'euphonie la plus fluide, l'engagement du poète dans la vie de la cité et le rapport personnel au divin. Le mot harmonie se trouve mis en lumière dans le titre d'un de ses recueils paru en 1830, les *Harmonies poétiques et religieuses*. Dans ce livre conçu sur le modèle du psautier, l'harmonie, nouveau sous-genre poétique, est désignée comme la passeuse entre le poétique et le religieux. De même, le « Lac », dans les *Méditations poétiques*, décrit un lieu commun qui, par sa surface réfléchissante, met en miroir le terrestre et le céleste, le sentimental et le sacré. Selon Jean-Marie Gleize, « le bruit de tes bords par tes bords répétés » exhibe la forme-vers elle-même dans sa clôture et son effet d'écho : l'harmonie du vers, par son système allitératif, sa structure rythmique et son chiasme, devient ici mimétique de ce qu'est l'alexandrin, et de ce qu'il fait, par sa rétention et sa réfraction des sons. Portant la pensée de l'harmonie à son acmé, Alphonse de Lamartine attribue un rôle messianique au poète dans la vie publique : il se veut un « homme complet » et appelle de ses vœux le règne d'un lyrisme démocratique (voir Lyrisme de masse*). L'Orphée romantique n'est pas seulement le poète chanteur ; il se veut aussi législateur et civilisateur, indissociablement. Car la pensée de l'harmonie est par nature holistique : elle cherche à réunir les différents domaines en embrassant la totalité des expériences humaines. Une telle ambition est-elle vaine et anachronique, en un XIXe siècle que scandent les séparations, et que l'ère de la spécialisation commence à fragmenter ? Est-elle incompatible avec la modernité ?

On peut constater qu'après une sorte d'âge d'or plus ou moins utopique au début du XIXe siècle, la notion d'harmonie se craquèle et perd de sa crédibilité. Quand elle n'est pas source de nostalgie pour qui rêve à quelque unité perdue, elle devient objet de dérision. La critique est portée en particulier par une réaction antiromantique et antilyrique, qui met l'accent sur la retombée du chant, la fêlure, le morcellement du tout en un chaos vide de sens. Mais cette contestation est aussi interne au lyrique, dans ses expressions postérieures. C'est dans cette période que le vers revendique une allure boiteuse et sort du cadre fixé en recherchant la faute et la dissonance, chez un Paul Verlaine, qui ose l'oxymore de « l'accord discord », un Tristan Corbières ou un Jules Laforgue, entre autres. Le sujet lyrique* adopte la voix « criarde » d'un Charles Baudelaire dans « l'héautontimoroumenos » :

> Ne suis-je pas un faux accord
> Dans la divine symphonie,
> Grâce à la vorace Ironie
> Qui me secoue et qui me mord ?

Cette strophe sonne le glas d'un ancien monde et d'une ancienne modalité lyrique qui témoignaient de l'inscription du poète dans le cosmos. Il devient un

« faux accord » qui ne peut plus que dissoner dans la musique des sphères, une sorte de paria placé désormais sous le signe mordant de l'ironie. Au bilan, la pensée de l'harmonie se trouve ruinée par un courant profond de désontologie : ni l'unité ni l'unisson ne résistent, dans le poème comme dans la vie, à ces forces de fêlure et de dissolution. À moins qu'il ne faille revenir, comme René Char en un temps de guerre mondiale, à la conception héraclitéenne de l'harmonie, qui voyait, au principe de toute création, la tension à son comble jouer sur les cordes des contraires.

► Bernardin de Saint-Pierre J.-H., *Harmonies de la nature*, Paris, Méquignon-Marvis, 1815. Carraud Ch. (dir.), *L'Harmonie*, Orléans : Conférences, Institut des Arts Visuels, 2000. Gleize J.-M., *Poésie et Figuration*, Paris, Seuil, 1983. Loiseleur A., *L'Harmonie selon Lamartine, utopie d'un lieu commun*, Paris, Champion, 2005. Maulpoix J.-M., *Du lyrisme*, Paris, Corti, 2020.

→ Art lyrique, musique ; Lyre, luth, harpe ; Muses ; Mythe ; Sublime

Aurélie Foglia

Héros lyrique (terminologie slave)

L'interrogation sur le lyrisme dans le contexte intellectuel slave a été indissolublement liée à la réflexion sur la posture de celui qui dit « je » dans le poème et dont la voix centralise tous les fils de l'énonciation* poétique. Cette posture a été consacrée au début du XXe siècle dans les travaux des formalistes russes à travers une notion de « héros lyrique » qui, par la suite, a connu une fortune importante dans la théorie et la critique littéraires en renvoyant, selon le contexte, à des réalités parfois contradictoires. C'est Iouri Tynianov qui introduit le terme pour la première fois dans son essai *Blok et Heine* publié en 1921 à Pétrograd au moment du décès du célèbre poète symboliste russe. Tynianov y constate un paradoxe : tout en restant une énigme, Blok en tant qu'homme semble être bien connu par ses lecteurs dans toute la « netteté de son image ». L'introduction de la notion de héros lyrique sert alors à Tynianov à expliquer les particularités de la réception des poèmes blokoviens : cette dernière est fondée sur l'identification (voir empathie*) entre le « je » qui s'exprime dans le texte poétique et le sujet référentiel, le « je » empirique – dans tout son contenu biographique bien concret – de l'auteur. « Blok est le thème lyrique majeur de Blok. Ce thème attire à lui comme le thème d'un roman dont la formation est encore neuve, non éclose (ou inconsciente). C'est ce héros lyrique que pleure aujourd'hui la Russie ». Ainsi, la perspective épistémologique conditionnant les futures définitions et acceptions de la nouvelle notion théorique apparaît clairement déjà dans le contexte initial de sa genèse. L'interrogation sur l'identité et le fonctionnement du héros lyrique va s'inscrire dans le cadre d'une réflexion plus générale, celle sur le rapport entre l'art et la vie, la littérature et la biographie, la mémoire et l'imagination. Cette réflexion fut fondamentale pour les théoriciens de l'école formaliste. Remettant en cause le psychologisme et le biographisme comme méthodes de l'analyse littéraire, ils refusent d'expliquer la genèse et la spécificité d'un texte littéraire (y compris poétique) par les facteurs liés à la « personnalité du créateur ». La notion de « héros lyrique » se veut ainsi, déjà dans ce premier texte de Tynianov, être une construction servant à marquer un décalage entre circonstance biographique et image artistique. Plus tard, dans cette même perspective, Roman Jakobson notera que le « je » poétique ne se limite pas au « je » empirique, tandis que Boris Eichenbaum comparera le visage du poète avec un masque.

Dans certains contextes historico-culturels, le héros lyrique utilise ouvertement le terrain autobiographique comme fondement sans pour autant transformer la parole poétique en confession. Dans la théorie formaliste, cette notion acquiert le caractère d'une catégorie esthétique dans la mesure où le recours au subjectif, à l'émotionnel et au personnel n'est envisagé qu'en termes de procédé littéraire visant à renforcer l'effet artistique du poème. Ainsi, en 1923, Eichenbaum propose de voir l'œuvre poétique d'Anna Akhmatova (œuvre qui donne l'impression d'être « une pure autobiographie », « un journal intime ») comme « le résultat d'une mutation poétique » : selon lui, cette poésie akhmatovienne renseignerait son lecteur non pas « sur l'âme du poète », mais avant tout « sur les particularités de sa méthode ». « Conférer de manière concrète aux poèmes un caractère biographique et événementiel – c'est un procédé artistique qui contraste avec le lyrisme abstrait des symbolistes ».

Les formalistes utilisent la notion de « héros lyrique » également en tant qu'instrument heuristique dans l'analyse d'un certain type de poésie (contemporaine et celle du XIXe siècle) pour lequel elle offre la principale clef de lecture. C'est ainsi que cette notion acquiert, dans la pensée formaliste, son caractère différentiel et spécificateur. Les poètes dénommés « lyriques » sont ceux dont l'œuvre se développe à partir d'une structure explicitement émotionnelle, ayant un rapport direct avec « une émotion nue » de l'auteur en tant qu'homme réel, mais qui se trouve par la suite habillée, maquillée d'une manière volontaire, voire artificielle par un revêtement de l'imaginaire conditionné par la tradition ou les canons artistiques de l'époque. Ce revêtement peut changer également en fonction de l'évolution esthétique du poète (l'œuvre peut présenter plusieurs héros lyriques) et c'est par là que le héros lyrique diffère de ce que Tynianov dénomme « personnalité littéraire ». Il s'agit d'une notion plus générale qui renvoie à un contexte plus large (poétique, mais également à celui de la prose) et se réfère à l'ensemble des œuvres d'un écrivain ou d'un poète dont l'écriture vise à construire, et ceci pour répondre aux attentes du public, une vraie biographie littéraire. Cette dernière, selon un autre formaliste, Boris Tomachevski, n'est pas « documentaire* », mais est « la légende de sa propre vie créée par l'auteur » et « est la seule à constituer un fait littéraire ».

La notion de biographie littéraire semble rejoindre celle de héros lyrique à travers un autre concept dû à la réflexion formaliste : le « roman lyrique ». C'est ainsi qu'Eichenbaum définit la spécificité générique de l'œuvre poétique d'Akhmatova qu'il caractérise par ailleurs également de « lyrisme épique ». Sa poésie ne se présente pas comme un ensemble de textes lyriques à structure fermée, indépendants les uns des autres, mais comme un vrai roman à intrigue, « avec le parallélisme et l'entrelacement » des lignes narratives, « avec des interruptions et des digressions », avec un nombre constant et stable de personnages.

La notion de « héros lyrique » a été régulièrement reprise par la réflexion méta-littéraire post-formaliste. Les uns n'acceptaient pas son côté anti-biographique, construit, en la critiquant dans une optique avant tout éthique et morale. Ainsi, Nadejda Mandelstam reproche à la théorie du héros lyrique de pécher contre la sincérité, la responsabilité, et de révéler « la fragilité de toute conviction ». D'autres l'envisageaient à travers une perspective ouvertement anti-formaliste, comme une fusion entre le sujet référentiel et le sujet poétique (les travaux d'Irakli Andronikov sur Lermontov, par exemple). D'autres encore, comme Lydia Ginzburg, ont, au contraire, regretté « un usage inconsidéré

du terme de "héros lyrique" » et se sont exprimés dans le sillon de l'approche formaliste tout en essayant de spécifier encore plus précisément son fonctionnement et sa portée (en mettant, par exemple, l'accent sur le rapport personnel-universel). Force est de constater alors que, même s'il n'y a jamais eu de consensus au sujet de la signification et de l'interprétation de la notion de « héros lyrique », cette dernière ne perd pas de sa vigueur heuristique et, restant ainsi opératoire, témoigne de la vitalité et de l'actualité de l'approche formaliste pour le contexte intellectuel contemporain.

► Èjxenbaum B., « Anna Axmatova. *Opyt analiza* », dans Èjxenbaum B., *O poèzii*, Leningrad, Sovetskij pisatel', 1969, p. 75-148. Jakobson R., *La Génération qui a gaspillé ses poètes*, Paris, Allia, 2001. Tynjanov Ju. « Blok i Gejne », dans *Ob Aleksandre Bloke*, Peterburg, Kartonnyj domik, p. 235-265.

→ Dialogue, dialogisme ; Document ; Lyrisme ; Narration

Anastasia de La Fortelle

Hic et nunc

→ Effet de présence*

I

Impersonnel, distanciation

Les formules bien connues sur la « disparition élocutoire du poète » (Mallarmé) ou « l'impersonnalisation volontaire de[s] poèmes » (Baudelaire) soulignent combien la distanciation du *Moi* devient une injonction majeure à partir du milieu du XIXe siècle. La volonté d'une subjectivité sans implication personnelle, voire d'une subjectivité sans sujet, constitue alors le pendant des définitions romantiques du lyrisme*, lorsque, porté par le sublime, le poète risque de confondre sa vie avec le poème. Depuis les années 1850, les attentes sur la « dépersonnalisation » du lyrique sont devenues déterminantes.

L'imaginaire d'une « modernité lyrique » se confronte sans cesse à un paradoxe : comment être lyrique sans lyrisme, sans un pathos personnel ? (Rodriguez 2006) Car s'épancher ou livrer spontanément son ressenti relève des fautes esthétiques et éthiques que les milieux poétiques soupçonnent fortement et sanctionnent constamment. Dans ce cadre, l'amateur* peu éclairé peut devenir la figure, fatalement risible, d'un être naïvement pris par son élan et exprimant personnellement ses émotions*. Tout, pour lui, est transparence, nécessité de dire, et l'art du lyrique en devient presque insignifiant. La distanciation par rapport au vécu, voire l'impersonnel, crée une distinction ou une légitimation poétiques, qui délimitent clairement ce qui est du ressort des attentes littéraires et des pratiques ordinaires des écoliers ou des amateurs.

Particulièrement fondé par l'antiromantisme (C. Millet 2010, 2012), l'impersonnel se mue progressivement en prescription pour s'énoncer lyriquement selon les principes d'une certaine « modernité ». Pourtant, chez de nombreux romantiques, le poète ne livre guère ses émotions directement. Grâce au génie ou à un certain état d'inspiration, il parvient à mettre en forme le ressenti de son « âme » et à la faire « communier » avec celle du lecteur. « L'unité » à laquelle parvient la poésie lyrique rassemble ainsi poème, âme du poète et âme du lecteur. Hegel l'indique justement dans son *Esthétique* : « C'est donc l'âme du poète qui doit être considérée comme le véritable principe d'*unité* du poème lyrique. Mais, l'âme en soi n'est qu'une unité purement abstraite. » (III, 3, 594) L'âme est une première extériorisation du donné personnel, même si elle reste « la substance simple de la personne », comme un « simple vase » *(idem)*. Pour Hegel, la situation devient donc le centre du poème, et le poète doit s'identifier à cette situation pour n'exprimer que « ce qui [en] sort [ou] s'y rattache » *(idem)*.

Avec bien des romantiques pourtant, le risque tiendrait davantage à *lyriser* la vie des poètes, pour que les poèmes reflètent totalement ce qui est ressenti ou que leurs vies correspondent à leurs poèmes. Lamartine et Musset se trouvent en pointe de mire d'une telle critique. Le reflet de leur image dans le poème serait une représentation directe de soi, sans mobiliser

toute la sensibilité de l'intériorité. C'est du moins ce que supposerait un horizon « moderne » du lyrique, bien discutable. Car cet horizon se réserve la distanciation ou l'impersonnalité à l'encontre de l'histoire des formes lyriques précédentes, comme le propose Hugo Friedrich dans *Structure de la poésie moderne* (1956) : « Avec Baudelaire commence la dépersonnalisation de la poésie moderne, tout au moins en ce sens que la poésie ne jaillit plus de l'unité qui l'instaure entre la poésie et un homme donné, comme le voulaient les romantiques, et cela à la différence de la poésie des siècles passés » (p. 45). C'est oublier « l'âme » des romantiques, qui transforme le *Moi* en un « singulier universel », qui s'appuie sur les divers phénomènes de dépossession de l'expression courante ou du dire quotidien depuis l'Antiquité. Placés sous les signes des proférations oraculaires tout comme des visions de l'inspiration, de la *furor* ou du délire, de l'appel aux muses, aux dieux ou aux pouvoirs magiques* de la parole, les poètes lyriques ne réduisaient guère le poème à l'expression transparente des heurs et des malheurs de leurs vies personnelles.

Une concentration de la subjectivité à travers une situation donnée dans le poème (paysage*, guerre, fleurs*) n'implique pas forcément la présence « en personne » du poète, mais elle ne signifie pas pour autant qu'il s'en absente. Northrop Frye considérait justement que le poète lyrique est celui qui tourne le dos à l'assistance (1957) : il reste présent, se donne autrement au public, sans jamais s'absenter totalement.

La distanciation trouve des éléments de discussion à différentes périodes pour chercher une « justesse » du dire, qui ne soit pas seulement esthétique mais aussi éthique*. Dans son *Art poétique* (1674), Boileau prend l'exemple d'un « poëte sans art » qui se laisse « échauffer » par ses passions :

> Mais souvent parmi nous un poëte sans art,
> Qu'un beau feu quelquefois échauffa par hasard,
> Enflant d'un vain orgueil son esprit chimérique,
> Fièrement prend en main la trompette héroïque :
> Sa muse déréglée, en ses vers vagabonds,
> Ne s'élève jamais que par sauts et par bonds :
> Et son feu, dépourvu de sens et de lecture,
> S'éteint à chaque pas faute de nourriture.

En tant qu'objet « façonné », le poème exige un « art », une « technique », la conscience des moyens, qui s'écartent de toute expression directe de soi. L'impersonnel ne se confond pas alors avec l'adoption de la voix d'un « personnage », pour lui donner la parole lyriquement, à l'instar de ce que les anglophones nomment le *« dramatic monologue »*, et qui demande une claire distinction du lyrique selon Jonathan Culler (2015).

Je *est un autre*

Parmi les types de distanciation, une diversité reste possible, allant d'un éloignement de soi dans le poème à des dispositifs lyriques impersonnels. Il faudrait se garder de considérer l'impersonnel comme un ensemble homogène, car il comporte autant de nuances qu'il y a d'auteurs. Malgré tout, de nombreux poètes font référence aux principes d'un écart entre le *Moi* et le *Soi*, pour reprendre la distinction de Ricœur (1990). Dans la critique, les horizons d'un « lyrisme critique* » (J.-M. Maulpoix), d'un « lyrisme de l'altérité » (M. Collot) ou encore d'un « lyrisme de la réalité » (P. Chappuis) s'appuient sur une altération commune du Moi. Lors du colloque sur le sujet lyrique de Bordeaux (Rabaté 1996), de nombreuses contributions ont justement considéré la distanciation entre l'écrivain et la *figure* du sujet lyrique, entre le sujet écrivant et le sujet de l'énonciation ou

le sujet l'énoncé. Cette altération se fondait sur des éléments biographiques, factuels, historiques de l'auteur, pour voir comment l'énonciation lyrique impliquait un « autre », qui serait le sujet lyrique. Rarement pourtant, des poètes ont préconisé une expression directe de soi, sans ajouter aussitôt de la densité, de l'expérience, de la recherche et du sublime, c'est-à-dire la vérité d'une vie qui se révélerait dans une situation, sans simplement donner à lire quelques anecdotes rassemblées.

Faut-il alors considérer le poème lyrique comme étant « dépersonnalisé » ? N'y a-t-il pas une identification partielle, par degrés ? Les désirs d'impersonnalité sont-ils vraiment si structurants pour la poésie moderne ? Plusieurs stratégies apparaissent depuis le XIXe siècle, comme la quintessence d'une expérience déréglée (Rimbaud, Artaud), mais aussi le dédoublement (Pessoa, Max Jacob), les masques de la foule (Baudelaire, Jouve) ou l'attitude du monstre (Lautréamont, Michaux), sans forcément en venir à l'effacement, voire au naufrage, du sujet personnel (comme dans *Un Coup de dés* de Mallarmé). Les nombreux appels à ces altérations lyriques pourraient tenir en quatre orientations principales : l'éloignement de soi, certes ; mais aussi l'accent sur la matérialité du corps ; celle du monde, avec l'opacité entre le mot et la chose ; ainsi que sur l'altérité de la communauté à atteindre. La formule d'André du Bouchet « J'écris aussi loin que possible de moi » (*Dans la chaleur vacante*, 1961) résonne avec les désirs d'une « poésie objective » (Rimbaud, Ponge), avec la volonté mallarméenne de « penser de tout son corps » ou encore avec le constat de Lautréamont : « La poésie personnelle a fait son temps de jongleries relatives et de contorsions contingentes. » (*Poésies*, 1870.) Parallèlement, l'écart entre la dynamique des mots et l'expérience ne cesse d'être thématisé, notamment par Francis Ponge, lorsque le « parti pris des choses » se distingue du « compte tenu des mots », non sans un « drame de l'expression ». Tous ces éléments ont été abondamment soulignés par la critique.

Je *n'est personne*

Plus que l'âme ou la situation chez Hegel, Mallarmé donne une teneur lyrique suffisamment formalisée à la poésie pour se passer de l'expression de soi et remplacer « la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase » (*Crise de vers*, *Divagations*, 1897). Par les pouvoirs de l'évocation et de l'allégorie, l'image s'associe intimement à un rythme magnifié par la syntaxe. Mallarmé s'éloigne alors des « soubresauts de la conscience » ou de « l'ondulation de l'âme » recherchés par Baudelaire, qui restent trop rattachés à la figure humaine, pour amener le poème à exister en tant que « fragment d'exécuté » du Livre, entrevu par tous comme l'instrument spirituel d'une époque. Dans *Un Coup de dés* ou dans le « Sonnet en *-yx* », Mallarmé évoque le Maître, tel Orphée, qui s'absente de la situation, du « décor », subit un naufrage ou meurt, pour laisser place aux constellations nouvelles dans le minuit profond. Nous retrouvons les principes du sacrifice nécessaire du poète, du soi peut-être, pour que le *dit* soit le véritable porteur du *dire*. Même lorsque le Maître perd la parole, son instrument continue à jouer, et l'on entend encore la poésie lyrique « comme un son sans rien qui vibre à l'oreille » (Hegel). Cet instrument spirituel, poème ou livre, devient ainsi l'artefact qui objective le dire. Le monde déployé ne dépend plus de la personne, de l'auteur, mais il représente la création de l'art.

Un tel imaginaire ouvre la voie à l'idée contemporaine du « dispositif » poétique (voir Document*) qui, chez Mallarmé, est

encore arrimé au texte et à l'imprimerie, mais qui prendra aussi diverses formes aux XXe et XXIe siècles, en lien avec la performance, l'art contemporain, les interventions urbaines, les expositions ou encore les événements publics. « L'impersonnel » est alors convoqué pour valoriser ces projets poétiques, qu'ils soient lyriques ou critiques, montrant combien *ce qui a lieu* se déroule sans la *personne* du poète.

Il reste à mentionner les recherches plus contemporaines sur « l'indéfini » par-delà l'impersonnel. Au lieu de tout renoncement à l'expression de soi, à « défigurer » (B. Johnson 1979), à « dévisagéifier » (G. Deleuze, F. Guattari 1980), l'évocation du vécu peut se donner par une épreuve élémentaire, qui maintient les principes d'une mise en forme, tout en figurant le quotidien ou la vie ordinaire. L'omniprésence du pronom indéfini « on » chez Antoine Emaz participe à une telle esthétique, marquée par la démarche d'André du Bouchet certes, mais qui s'en détache également, dans une deuxième phase d'écriture (après *Boue* en 1997). L'énonciation impersonnelle du recueil *C'est* (1991) laisse la place à l'énonciation indéfinie du « j'euh » ou du « je ne » au tournant du siècle. L'hésitation et l'oscillation rappellent alors combien « *je* n'est personne », c'est-à-dire que tout est suffisamment indéfini, entre le fini de soi et l'infini du dire, pour ne plus représenter directement le personnel, qui resterait une tentation lyrique.

L'histoire moderne du lyrique ne se détache ainsi jamais de la distanciation et de la volonté d'aller vers l'indéfini ou l'impersonnel ; souvent en opposition au romantisme, à un romantisme fantasmé, toujours en cherchant une issue au paradoxe d'une écriture lyrique qui ne soit plus personnelle.

► Friedrich H., *Structure de la poésie moderne*, Paris, Le Livre de Poche, 2004 [1956]. Larson A. *et al.* (dir.), *L'impersonnel en littérature : Explorations critiques et théoriques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009. Millet Cl. (dir.), *Politiques antiromantiques*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

→ Acte de langage ; *Je*, pronoms personnels ; Livre ; Voix, sujet lyrique.

Antonio Rodriguez

Inscriptions lapidaires

L'inscription de la poésie remonte aux débuts de la littérature. Si les surfaces sont multiples – bronze, mur, écorce d'arbre, objets du quotidien –, la pierre est le matériau par excellence de cette écriture paroxysmique. Au-delà d'un support particulier, c'est surtout le livre qu'elle exclut, exposant le texte dans un espace public. À ce titre, l'inscription intéresse l'épigraphie, avant même la littérature. Resté toujours marginal face à l'inscription en prose, le geste d'inscrire la poésie a été surtout lié au funéraire ; l'inscription défie le temps, éternise la parole solennelle à travers la durabilité de la pierre. Ce support entraîne à la fois la fixité de l'inscription dans l'espace – les livres circulent de mains en mains ; les lecteurs se déplacent entre les inscriptions – et la relative brièveté de l'expression. Lire une inscription est par conséquent une expérience littéraire, mais bien plus un événement performatif, rituel, multisensoriel dont l'aspect visuel du texte inscrit n'est que la porte d'entrée. Informées par leur contexte tout autant qu'elles le marquent de leur signification, les inscriptions tissent un maillage de textes dans une aire linguistique et cultu(r)elle. En Occident, l'inscription lapidaire est abondamment présente dans les mondes grec et latin ainsi que dans les périodes qui ont fait revivre cette Antiquité : Renaissance humaniste, classicisme, romantisme. Pratique scripturaire poétique avant d'être un genre littéraire (Sanders, 1991, 219), l'inscription est, dès

son origine, en dialogue constant avec la littérature et influence les formes lyriques.

Les premières inscriptions lapidaires grecques, datées du VIIIe siècle avant notre ère, reçoivent le nom d'*epigrammata*, simple constat de leur statut inscrit (-*gramma* 'écrit' ; *epi*- 'sur'). Brèves en raison de leur support, elles adoptent dans le courant des VIe-Ve siècles le distique élégiaque. Ce critère métrique formel les distingue des inscriptions en prose et leur vaut aussi le nom d'*elegeion*. Progressivement détachée de son support, l'épigramme devient au IVe siècle un genre littéraire livresque retenant de son origine inscrite la concision de l'expression et le mètre. Quant au thème, il est parénétique, érotique, symposiaque ou funéraire. Rétrospectivement, on attribue l'invention de cette forme aux poètes Simonide de Céos, Anacréon ou Archiloque : ce sont aussi les premiers noms d'auteurs attachés à des poèmes inscrits, qui d'ordinaire n'en portent pas. Les allers et retours entre épigraphie et littérature ne cesseront plus : pseudo-inscriptions ou reprises dans les œuvres littéraires ; citations ou compositions d'auteurs inscrites dans la pierre. Tout comme l'épigramme, l'élégie, généralement plus longue mais usant du même mètre et des mêmes thèmes, dialogue également avec l'inscription. Qu'il s'agisse de dédicaces ou d'épitaphes, une fiction d'oralité donne souvent voix au support inscrit qui s'exprime alors en « je », tandis que les déictiques soulignent la co-présence du texte, du support et du lecteur ; telles sont les caractéristiques lyriques de l'inscription dès son origine. Dans la commémoration funéraire, alors que le nom du défunt tient le rôle central, la poésie a une fonction mémorielle, faisant de l'épitaphe « une machine à *kléos* » (Svenbro, 1988, 62), à même de défier l'oubli et donc la mort totale.

L'inscription funéraire en distiques est adoptée de façon marginale par la noblesse romaine hellénisée du IIe siècle, après avoir été adaptée en latin par Ennius. C'est pourtant dans le courant du Ier siècle de notre ère que se développe véritablement l'épigraphie poétique latine. Dans l'espace romain saturé d'écriture, les poèmes inscrits se rencontrent en contexte urbain (*graffiti*), dans des dédicaces ou dans les épitaphes, souvent le long des routes. Elles ne sont alors plus l'apanage de la noblesse mais celui des masses populaires qui se distinguent par la poésie. Elle restera pourtant exceptionnelle vis-à-vis de la prose et toujours subordonnée aux formules onomastiques, garantes de la (re)connaissance du défunt. Si l'hexamètre épique dispute la place au distique élégiaque, l'utilisation de ce dernier contribue, à la suite du développement érotique de l'élégie latine augustéenne (Quint. *Inst.* 10. 1. 93), à repositionner le genre comme chant de deuil et, plus largement, comme un dialogue avec la mort – ce qu'il restera. Au niveau formel, un appel au passant et un envoi encadrent l'épitaphe. Entre deux, la commémoration est conçue comme un événement de communication personnelle entre lecteur et défunt, inséparable d'une performance de lecture à haute voix accompagnée de formules et de gestes rituels qui rendent le mort présent. Souvenir tout autant que *memento mori* (Varr. *Ling.* 6. 49), l'épitaphe perpétue les valeurs de la communauté avant d'exprimer l'individualité. Les vertus, maintes fois réitérées, appliquées de façon hyperbolique, se vident de leur sens et l'inscription se fait éloge, manipulant le souvenir (Liv. 8. 40. 4-5). Quoi qu'il en soit, par la fonction didactique de la poésie, le lecteur apprend à vivre et à mourir, c'est-à-dire à devenir à son tour auteur de sa propre inscription.

Ces modalités culturelles changent avec la diffusion du christianisme. En déclin à la fin du IIIe siècle, l'épigraphie païenne renaît sous une forme chrétienne,

sous l'impulsion littéraire de Damase et de Grégoire de Nazianze dont certains textes sont gravés dans la pierre. L'âge d'or de cette nouvelle poésie épigraphique dédicatoire et funéraire se situe en Occident entre les Ve et VIIe siècles ; elle célèbre les églises ainsi que les membres éminents du pouvoir, le plus souvent dans des formules hexamétriques fleuries. Le délitement de l'empire romain et la destruction de ses monuments conduit pourtant à un mouvement de sauvetage livresque des inscriptions ; elles constitueront le cœur des *Anthologies Grecque*, *Palatine* et *Latine*. Les livres semblent alors seuls à même de conserver le patrimoine poétique à travers un Moyen Âge* qui délaissera l'inscription. Exception notoire, la *renouatio imperii* carolingienne fait revivre, pour un temps restreint et pour des motifs politiques, l'épigraphie latine.

Les humanistes italiens du XVe sont des lecteurs des anthologies mais aussi des découvreurs de vestiges. Ils consignent les inscriptions dans des manuscrits et, par émulation, accroissent les collections d'inscriptions de leurs propres créations. La production d'épitaphes funéraires latines connaît un nouvel essor dans toute l'Europe érudite. L'usage du latin garantit à lui seul la mémorialisation des défunts ; à l'inverse, la composition d'inscriptions dans les langues vernaculaires dès le XVIe siècle est critiquée comme une entreprise inutile. La littérature se nourrit de ce retour de l'inscription : le genre de l'élégie se déploie à nouveau tandis que voit le jour l'*elogium*, éloge funèbre sous forme d'inscription pour le livre, dont le succès est prodigieux au XVIIe siècle. En France, la création de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres (1663) illustre la volonté du Grand Siècle de voir se développer l'étude de l'Antiquité tout autant qu'un grand style épigraphique national. Le vif débat qu'il anime sur la langue – latin ou français ? – se prolongera au siècle suivant.

L'omniprésence de l'inscription au Siècle des Lumières, dont le goût est à la célébration des ruines et des fragments, entre aussi en résonnance avec l'idée de nature comme livre ouvert : témoignage matériel exposé à la vue de tous, l'inscription est réputée supérieure au livre et plus vraie (Lefay, 2015, 156-160). Loin de la flatterie courtisane du siècle précédent, l'épigraphie se démocratise et se privatise. Clarté, lisibilité, langue française triomphent dans une forme non métrique, mais équilibrée entre vers et prose, attentive à une disposition pour l'œil. Dès le XVIIIe siècle, la redécouverte de Pompéi, avec ses *graffiti* et sa voie des tombeaux, ravive l'intérêt pour les inscriptions antiques. Une inspiration épitaphique est revendiquée par Chateaubriand, Goethe et Wordsworth. L'adoption des langues modernes et l'attrait romantique ne sauraient pourtant faire revivre la tradition antique de l'épitaphe dans un monde où les morts sont désormais relégués dans les cimetières pour cause de salubrité et lus par une élite intellectuelle en quête de méditation. L'émergence de l'institution de la littérature et de la figure de l'auteur-créateur concourent finalement au déclin des inscriptions lapidaires, anonymes. Face à la pierre, le livre s'impose comme lieu de l'œuvre littéraire et de la mémoire : à travers les titres-frontispices et les épigraphes, héritiers de l'écriture lapidaire, il avait commencé, depuis longtemps déjà, à se faire monument.

Loin de la pierre, l'organisation visuelle consacre, avec la typographie, la matérialité du texte sur la page blanche et influence tantôt les vers libres, tantôt la poésie concrète des années 1960. Dépendant des pratiques de sociétés qui entretenaient avec la dédicace, la mort, la mémoire des relations autrement rituelles, l'inscription lapidaire

est devenue anecdotique dans le paysage contemporain où l'affiche et les écrans exposent désormais l'écriture publique. Pourtant, le dialogue des supports, des contextes et des langues aura durablement imprimé aux genres lyriques sa trace.

► Lefay S., *L'Éloquence des pierres : usages littéraires de l'inscription au* XVIII*e siècle*, Paris, Garnier, 2015. Sanders G., Lapides memores : *païens et chrétiens face à la mort. Le témoignage de l'épigraphie funéraire latine*, Faenza, Fratelli Lega, 1991. Svenbro J., *Phrasikleia : anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 1988.

→ Deuil ; Effet de présence ; Élégie ; Mise en page

Dylan Bovet

Intentionnalité

Quelqu'un tend sont pouce vers le haut au bord de la route, et nous comprenons aussitôt l'intentionnalité de son geste. De manière similaire, un texte invite à être compris selon un *faire-sens* au sein d'une série d'interactions sociales, qui le transforme parfois en « geste lyrique » identifiable (Rabaté, 2013). Au XX*e* siècle, les approches phénoménologiques, cognitives, analytiques et pragmatiques ont permis de comprendre certains fonctionnements de la conscience par le biais de cette notion, qui ont été appliqués à la littérature (Ingarden, Merleau-Ponty, Iser, Genette ou encore Schaeffer).

Dans le domaine littéraire, la lecture n'est pas la simple reprise des pensées ou des émotions d'autrui, de l'auteur, mais une manière de parcourir une situation, un environnement textuel complexe, qui n'est pas forcément familier. L'intentionnalité tient justement en cet « acte du signifier » (Husserl) qui constitue notre relation à cet objet. Traverser un recueil de poèmes lyriques, le lire avec plaisir, se délecter des subtilités de l'écriture, se laisser prendre par l'atmosphère générale, être touché par certaines émotions évoquées, tout cela est le fruit d'une interaction, composée d'actes, d'activités, d'actions et de comportements divers, qui est guidée par une intentionnalité. Cette dernière se construit aussi face à un texte, qui peut être un fragment (de Sappho par exemple), ou simplement une séquence*, quelques phrases, voire de quelques mots, comme dans l'expérience de Stanley Fish (2007). Elle n'est jamais détachée de nos habitudes, de nos connaissances, ni non plus des « communautés » dans lesquels elle s'exerce. Car un texte lyrique est souvent accompagné de médiations sociales : parfois, il s'agit des enseignants qui le commentent et qui veulent en faire quelque chose en classe, ou des écrivains qui l'introduisent dans une revue ou, parfois encore, des éditeurs qui le placent dans une anthologie particulière, sur le féminisme par exemple. Les orientations de sens se modifient en raison du contexte, de ce que nous voulons faire avec un texte personnellement et collectivement. L'intentionnalité relève aussi bien de ce qui fait sens par-delà la succession des phrases, sur une échelle transphrastique du texte, que des processus pour parvenir à des interactions collectives incarnées (« énactives » selon F. Varela), amener du faire-sens ou de l'attention sociale (Jaegher), notamment à partir du paratexte. C'est pourquoi l'intentionnalité est déterminante pour saisir la lecture, l'interaction, la compréhension ou la participation à partir des formes lyriques.

L'intentionnalité lyrique en littérature

Les lecteurs agissent avec leurs habitudes, leurs capacités, leurs motivations, pour dépasser la succession des phrases et des séquences. Sans s'en rendre compte, ils entrent dans une intentionnalité,

qui sélectionne et écarte des informations par pertinence, pour laisser place à un événement de sens (Ricœur, 1983). Husserl donne un exemple emblématique de l'intentionnalité : « Je n'entends pas des sensations auditives, mais j'écoute la chanson d'une cantatrice. » (Husserl, *Recherches logiques*, Recherche V, § 11). Tout l'acte de lecture lyrique est là, analogiquement. Je ne lis pas des sensations ou des sens de mots, des ondulations du rythme, des compréhensions de lexèmes ou de syntagmes ; je lis quelque chose en le parcourant, un poème par exemple. Je ne ressens pas mes sensations du texte, je ne comprends pas ma compréhension. Nous pourrions même aller plus loin : en écoutant la chanson, je n'entends pas des notes, des cordes vocales et des lèvres qui bougent séparément, et je n'entends pas non plus mes tympans ou mon activité cérébrale, mais un ensemble qui relève de l'intentionnalité, celui d'« écouter une chanson ». J'adopte une visée qui oriente ma perception, mon imagination et ma cognition, et me donne conscience de quelque chose qui a lieu, une chanson que j'écoute.

Dans le domaine lyrique, l'intentionnalité engage nos orientations dans les enchaînements possibles de mots ou les connexions valides pour former des unités de sens. Or, ces éléments sont souvent négligés pour décrire de manière immanente l'objet (par une analyse de texte) ou psychologiquement le « sujet » (lisant ou écrivant), ce qui est ressenti, ou comme un élément exemplaire du contexte (histoire ou sociologie littéraires). Pourtant, ce n'est pas l'objet seul ou le sujet seul qui font l'interaction. Décrire dans le détail un poème ne dit pas comment le lire. Combler du vide par des représentations ou par des schématisations ne permet pas encore de parvenir à un événement de sens, qui nous ferait éprouver et ressentir quelque chose.

En somme, l'intentionnalité guide l'interaction pour mener à bien un acte, en réalisant son orientation, celui *de parcourir un texte*. Le discours lyrique, tout comme le récit, a besoin de cette intentionnalité pour aller vers la compréhension, la synthétiser dans un « acte du signifier ». Les lecteurs ne prennent pas un roman pour savoir comment fonctionne un genre, une intrigue ou pour simplement comprendre des actions. En somme, ils ne sont pas mobilisés pour faire fonctionner la narratologie. Ils supposent davantage que le texte veut leur « faire suivre une histoire » ou qu'on veut leur « raconter une histoire ». Cette supposition ne vient pas de la connaissance de l'auteur ou d'une déclaration d'intention : elle s'impose à eux comme un pacte implicite, des conventions, que ce soit par des termes génériques (« nouvelles », « roman » en couverture), par une formule « il était une fois », par des séries de verbes au passé simple et à l'imparfait, typiques du récit, par de nombreux signaux du texte et du paratexte. Aussitôt se met en place en eux l'intentionnalité du récit. Pour le lyrique, il en va de même, mais cette intentionnalité consiste alors à « éprouver la vie affective », à la sentir et à la ressentir à partir du discours, en supposant que l'auteur voulait justement la leur « faire éprouver ».

Quel « objet » pour la transmédialité lyrique ?

L'intentionnalité donne les moyens de bien comprendre les principes d'une transmédialité, pour passer d'un « objet » visé qui est textuel à un autre qui est multimédia. Il ne s'agit pas forcément d'une extension ou d'une adaptation de la notion de « lyrique », d'un médium à l'autre, ou d'un art à l'autre, mais plutôt d'une manière de l'ancrer dans une esthétique relationnelle. L'objet, textuel ou multimédia, n'est jamais directement

et en soi lyrique, mais il comporte des éléments particuliers qui amènent une interaction lyrique. Il devient ainsi possible de comprendre pourquoi nous menons des intentionnalités semblables (lyriques, narratives, critiques) sur des objets très dissemblables en raison de leurs supports ou des médias mobilisés.

« L'objet » de la lecture ou de l'interaction lyriques n'est pas un autre sujet, avec des émotions, qui ferait face directement. Nous ne sommes pas dans une conversation ou une interprétation de gestes corporels. L'objet ne se réduit pas non plus à un pur artefact, car il comporte souvent un texte, ou un montage dans les films, qui constituent dans ce cas un « objet intentionnel » (Schaeffer, 2015) associé à un artefact. Le livre, ses pages, ses lignes, ses caractères sont empiriquement là ; mais le texte est un acte de la conscience. Dans *L'Œuvre de l'art*, Gérard Genette considère des éléments décisifs sur ces questions : l'objet intentionnel est inclus dans un artefact qui a des fonctions et des effets potentiels. Cela rejoint une des grandes approches de l'intentionnalité en littérature, celle de Wolfgang Iser (1997), qui hérite des propositions de Roman Ingarden (1983). La relation esthétique, ici lyrique, est fondée sur un acte d'intellection et de participation, qui vise à reconstruire une situation cohérente, souvent passionnante par l'empathie*, à partir d'un texte, qui porte une telle orientation potentiellement. Cette lecture lyrique est-elle en lien avec des qualités objectives du texte ? Un texte est-il fondamentalement lyrique ou sera-t-il plutôt lu lyriquement ?

Un « objet » lyriquement visé n'est pas lyrique intrinsèquement. « Lyrique » ne se réduit pas à une propriété objective, mais il est un ensemble de propriétés qui convoquent une interaction spécifique. Cette caractéristique signifie également que la projection lyrique sur un objet force d'une certaine manière ses propriétés inhérentes, car il est possible de lire narrativement un poème avant tout élaboré pour une interaction lyrique, et d'en être déçu. Le poème lyrique en tant qu'objet intentionnel renvoie à une forme relationnelle. Des relations proches peuvent ainsi être menées face à un livre, à un ballet, à un film ou à un enregistrement, sans réserver la notion de « lyrique » à la seule poésie imprimée. L'intentionnalité permet également de résoudre d'autres problèmes : les remédiations (Bolter, Grusin 2000) qui adaptent un poème en cinépoème par exemple ; ou encore la possibilité de lire une traduction* poétique en gardant l'objet intentionnel dans une autre langue. Plus que des détails intrinsèques, la manière d'interagir, d'accorder de l'attention, d'investir son empathie se fait déterminante (L. Alford). Il devient ainsi plus aisé de décrire les éléments esthétiques dans les « objets » divers (peints, affichés, postés en ligne) qui stimulent une telle intentionnalité et amènent des interactions assez proches.

Cette intentionnalité lyrique ne concerne pas uniquement la lecture ou l'écriture, mais peut impliquer l'interprétation vocale d'un poème : car il est possible de dire lyriquement un poème à haute voix ou de le chanter avec un ton particulier (voir Chant, chanson*), comme Brel le réalise sur certaines de ses chansons. Son interprétation portera alors les signes qui permettront de mobiliser cette nouvelle intentionnalité sur un texte qui ne l'impliquait pas forcément. De la même manière, une exposition, des interventions, des dispositifs ou un événement* public pourront être agencés de manière à susciter une interaction lyrique, et donc être considérés comme des « objets » lyriques. L'intentionnalité lyrique devient ainsi une notion centrale pour saisir les phénomènes de transmédialité.

► Genette G., *Mimologiques*, *Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil (« Poétique »), 1976.

Rodriguez, Antonio, *Le Pacte lyrique : structuration discursive et interaction affective*, Liège, Mardaga, 2003. Zettelmann E., *« Discordia Concors.* Immersion and Artifice in the Lyric », *Journal of Literary Theory*, 11/1, 2017, p. 136–148.
→ Lecture ; Lyrique (terminologie) ; Séquence, configuration

Antonio Rodriguez

Interaction
→ Lecture*

Internet
→ Numérique*

J

Je, pronoms personnels

La poésie lyrique est souvent assimilée à l'expression personnelle d'un sujet* communiquant ses affects et ses expériences, et on en veut pour preuve la forte présence des pronoms et déterminants de première personne dans les genres traditionnellement identifiés comme lyriques. Selon les traditions critiques, ce *je* lyrique est tantôt vu comme le sujet d'un énoncé de réalité (Hamburger, 1986) dont le lien avec l'auteur reste indécidable, tantôt comme un personnage créé de toutes pièces par le poète (voir la critique de cette approche par Culler, 2015). Les travaux sur la poésie de langue française (Rabaté, de Sermet, Vadé, 1996 ; Rabaté, 1996, Biglari, Watteyne, 2019) ont mis l'accent sur le travail d'écriture qui crée une scène d'énonciation (Maingueneau, 2004) variable d'un poème à l'autre, d'une esthétique à l'autre et où la présence du *je* et son rapport aux autres personnes sont loin d'être immuables. Ainsi le *je* de Michaux et celui de Ponge sont-ils très différents, le premier décrivant les expériences corporelles souvent extrêmes qu'il subit ou fait subir, alors que le second est clairement un scripteur agençant ses « descriptions-définitions », et proche à certains égards de l'énonciateur des poèmes narratifs. La distinction linguistique établie par Ducrot (1984) entre l'être-du-monde et le locuteur-énonciateur prenant en charge le texte *hic et nunc* se révèle ici très utile pour distinguer deux polarités dans les poèmes à la première personne. Mais il existe aussi des poèmes lyriques non personnels, proches dans l'esprit des haïku japonais, qui laissent le primat au perçu en effaçant le sujet percevant, et des poèmes qui font de l'interrogation sur l'usage du langage le cœur de leur recherche et dont les dispositifs énonciatifs reposent sur le montage de voix* hétérogènes issues de sphères discursives non littéraires (Cadiot, Hocquard). Les longs poèmes narratifs du XXe siècle (Saint-John Perse, Glissant) offrent aussi un cas intéressant d'hybridation entre des caractéristiques lyriques et épiques. La notion de « *je* lyrique » doit donc être relativisée si l'on veut rendre compte des reconfigurations génériques qui caractérisent la modernité et la postmodernité.

Une approche plus attentive à la matérialité linguistique (Monte, 2022) permet de repérer cinq scènes d'énonciation prototypiques mises en œuvre par l'auteur impliqué, mieux nommé par Maingueneau énonciateur textuel, et qui orientent la réception du poème :

1. Le locuteur en *je*, l'énonciateur textuel et le sujet biographique ne font qu'un (présence d'indices biographiques convergents) : la *lecture autobiographique* est inscrite dans le projet même du livre, même si elle n'en épuise pas l'interprétation.

2. Le locuteur en *je* et l'énonciateur textuel ne font qu'un mais plusieurs traits promeuvent une lecture générique (décontextualisation, généralisation,

allégorisation). Le *je* peut aussi s'inclure dans un *nous* ou dans un *on*.

3. L'énonciateur textuel crée un *je* fictionnel, sujet déictique et modal, porteur de points de vue, qui peut être un humain, un animal, un objet (le bateau ivre de Rimbaud, la pipe de Corbière), vis-à-vis duquel il peut manifester ironie ou empathie.

4. Il n'y a pas de locuteur primaire en *je* ; les points de vue sont portés par des personnages individualisés qui peuvent éventuellement être auteurs de discours rapportés. L'énonciateur textuel peut ou non faire entendre à leur égard sa distance ou son empathie.

5. Il n'y a ni locuteur en *je* ni personnages ; les points de vue sont orchestrés par un énonciateur textuel anonyme auquel on peut attribuer le point de vue dominant et les affects.

Cette typologie dissocie les marques de la voix (pronoms personnels) et l'expression des points de vue : tout énoncé, en effet, à la fois évoque un objet-de-discours et énonce, par les choix lexicaux et syntaxiques qu'il manifeste, le point de vue de l'énonciateur à l'égard de cet objet (Rabatel 2021). Mais l'énonciateur peut ou non s'incarner dans un locuteur en *je*, déléguer l'expression des points de vue à des personnages ou s'effacer en donnant l'impression que le texte dit le monde tel qu'il est. Cette typologie n'est propre ni à la poésie, ni même à la littérature, mais elle permet de comparer utilement la poésie narrative et la poésie lyrique. Alors que la première ressortit à la scène d'énonciation n° 4, la seconde ressortit le plus généralement à la situation n° 2, mais a vu se développer des scénographies plus diverses tout au long de son histoire, en réaction parfois à la scénographie dominante ou parce que le projet de l'auteur visait à une certaine hybridité générique. Ainsi Verlaine donne la parole à des personnages dans plusieurs poèmes des *Fêtes galantes* proches du marivaudage, Michaux crée Plume et les Meidosems, et de nombreux poèmes de Follain relèvent, eux, de la situation n° 5 en réaction au *je* lyrique prédominant. Mais seules de minutieuses études de cas peuvent caractériser ce qui fait de cette mise en scène de personnages ou de cet effacement de l'énonciateur primaire un geste proprement poétique par contraste, par exemple, avec la scénographie romanesque, théâtrale ou philosophique.

La décontextualisation caractéristique de la situation n° 2, la plus commune en régime lyrique, repose sur des traits linguistiques spécifiques : absence de coordonnées spatio-temporelles précises (voir Effet de présence*), recours au présent qui brouille la distinction entre énonciation déictique et générique et entre profération *hic et nunc* et narration (voir Temps*). Bien souvent, le *je* du poème est tour à tour et sans rupture un être engagé dans le monde sensible, et une voix ou un scripteur, engagé dans un acte de parole ou d'écriture, comme on le voit dans ces vers de Jaccottet :

> Je me redresse avec effort et je regarde :
> il y a trois lumières, dirait-on.
> Celle du ciel, celle qui de là-haut
> s'écoule en moi, s'efface,
> et celle dont ma main trace l'ombre sur la page.
> *(À la lumière d'hiver)*

Contrairement à l'autobiographie qui, généralement, creuse l'écart entre le *je* narrant et le *je* narré dans un effort d'objectivation, le *je* lyrique s'efforce de brouiller les limites entre l'expérience et le poème qui en rend compte. Quant au *nous* qui se substitue à lui ou l'englobe, son référent est lui aussi variable, mais il désigne rarement une communauté* restreinte bien définie. La plupart du temps il accueille en son sein le lecteur. Ces incertitudes sont inhérentes à la scénographie de cette situation n° 2, qui vise,

en effaçant les traits trop singuliers, à dépasser la conjoncture et à permettre au lecteur d'assumer pour lui-même la parole qui s'énonce.

Un autre point crucial pour l'interprétation du poème réside dans la prise en compte du rapport que le *je* ou le *nous* entretiennent avec d'autres pronoms : s'adressent-ils à un *tu* ou un *vous* ou font-ils face à un *on* hostile comme dans cet aphorisme de Char : « Ne permettons pas qu'on nous enlève la part de nature que nous renfermons. N'en perdons pas une étamine, n'en cédons pas un gravier d'eau. » (*Les Matinaux*) ? Le *on* inclusif offre aussi la même indétermination : la distinction entre un *on* générique désignant tout homme et un *on* plus restreint, désignant un groupe indéterminé, est souvent difficile à opérer. Lorsque le *on* se substitue au *je* et se réduit contextuellement à un seul individu, il reste porteur d'une objectivation plus grande que le *je* et accueille facilement le lecteur, comme le dit Emaz : « Travailler le *on* revient peut-être à prendre acte de ce peu de *je* et viser ce qui en moi est autre » (*Lichen lichen*). Et lorsqu'il s'élargit, il garde souvent un ancrage dans une expérience précise mais qui accède à la valeur symbolique des proverbes, comme dans ces vers de Jacques Dupin :

> l'eau morte des vies coulées
> dont on ne sort qu'en taillant
> à vif : la vigne vieille, le rosier neuf.
> *(Le Grésil)*

Le *tu*, quant à lui, peut être un *tu* d'auto-interpellation, rendu fameux par « Zone » d'Apollinaire, mais il désigne généralement un allocutaire distinct du locuteur : femme aimée, muse, divinité, éléments de la nature tels que les vents dans le poème éponyme de Saint-John Perse (voir Adresse*). Les marques de deuxième personne s'accompagnent souvent d'autres marques de dialogue* (interrogations, impératifs) ou de dialogisme (concession, présupposition). Les poèmes où la deuxième personne est réservée à l'éloge, tels que le célèbre « La courbe de tes yeux » d'Éluard, s'avèrent peu nombreux, tant le choix du *tu* instaure préférentiellement une scène interlocutive. Par ailleurs l'apostrophe revêt en poésie des caractéristiques propres au genre : elle identifie l'allocutaire pour le lecteur, elle le décrit, et, par les propriétés qu'elle lui donne, elle devient volontiers argumentative, tout en contribuant, par ses caractéristiques rythmiques et sémantiques, et notamment par un certain brouillage de la distinction entre adresse et exclamation, à la force évocatoire du poème ainsi qu'à sa cohésion (Monte, 2020).

Outre la labilité des contours référentiels des pronoms personnels, la poésie contemporaine se distingue ainsi par une oscillation entre deux pôles : d'un côté, des poèmes intransitifs, relevant d'une poétique du constat, où l'expérience se formule en des termes impersonnels, et qui privilégient les phrases averbales ou les énoncés à la troisième personne, et de l'autre, des poèmes tournés vers autrui, relevant d'une poétique de l'adresse. Mais la dimension énonciative d'un poème est rarement déterminée une fois pour toutes : elle repose généralement sur des dispositifs mouvants, dont il faut observer l'évolution au fil du poème – et du livre entier pensé bien souvent comme un tout organisé – au moyen d'une étude systématique de la répartition des marques pronominales au sein du texte. Car ce dont la poésie cherche à rendre compte dans le langage, c'est d'une expérience qui est étroitement articulée à ses conditions d'énonciation : l'affirmation ou la disparition progressive d'un sujet, l'alternance entre un locuteur singulier et un locuteur collectif ou l'orientation soudaine du poème vers un *tu* ou un *vous* font partie intégrante de son sens. Si l'on croise ces configurations avec les différents actes de

langage dont les énoncés impliquant des personnes peuvent être le support, on voit que les scènes d'énonciation lyriques sont susceptibles de nombreuses variations qui doivent être placées au cœur du processus interprétatif.

► Culler J., *Theory of the lyric*, Cambridge, Harvard University Press, 2015. Maingueneau D., *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004. Monte M., *La parole du poème. Approche énonciative de la poésie de langue française (1900-2020)*, Paris, Classiques Garnier, 2022.

→ Actes de langage ; Adresse, apostrophe ; Dialogue ; Éthos ; Voix, sujet lyrique

Michèle Monte

L

Lecture, interaction

Peu d'études en français ont été consacrées à la lecture lyrique, non à la lecture à haute voix en tant que performance ou oralité*, mais à la réception et à l'interaction face aux œuvres lyriques. Malgré quelques travaux en phénoménologie ou en pragmatique, elle a cédé la place à d'innombrables recherches sur les auteurs, la création, les contextes, les manuscrits, les publications, les questions de poétique, les études des textes. La réception, l'interaction ou la lecture sont restées les grandes oubliées de la critique littéraire en français, comme si elles appartenaient de fait à d'autres domaines : principalement, à la psychologie de la lecture, qui peut inclure la didactique, à l'usage des œuvres poétiques dans certains contextes ou à la sociologie de la réception. La lecture des grands écrivains a certes été explorée sous l'angle de l'histoire littéraire (C. Mayaux 2006 ; D. Alexandre 2011), des « styles » ou des « manières » de lire (M. Macé 2011). Il n'empêche que peu d'études ont considéré le plaisir de la lecture lyrique en tant que tel, la satisfaction d'accomplir un objectif ou le sentiment de réussite face à cette activité, ses motivations diverses, alors que de nombreux lecteurs évoquent dans la presse ou en ligne, face aux autres groupes de passionnés, un effroi de la poésie, la crainte de ne pas la comprendre, voire de s'ennuyer. Plusieurs éléments de la lecture lyrique peuvent être saisis d'un point de vue esthétique, sans forcément la psychologiser ou la sociologiser, quand bien même ces deux orientations fournissent des données importantes pour compléter des réflexions esthétiques.

La lecture lyrique ne devrait jamais être réduite à une « réception » passive, comme à une fusion avec le poète, à une identification totale avec le sujet lyrique, ou encore à la simple ré-énonciation du poème (voir Empathie*). La trop grande attention accordée à la création a fait pencher l'échange lyrique dans une maîtrise absolue du poète et une passivité sans limite du lecteur. Or, rappelons-le, lire, c'est agir ; littéralement, une action en tant que telle, avec un début et une fin, une orientation, des objectifs, une durée, une dépense d'énergie, des adaptations diverses du comportement. L'herméneutique romantique des intentions a pu accroître la perspective de la fusion : les lecteurs, en masse, peuvent s'élever jusqu'au génie d'une civilisation, et être éclairés par le lyrisme sublime du poète, s'ils parviennent à comprendre ses intentions et à « communier » avec lui (Staiger 1991). Le lecteur doit alors refaire le cheminement voulu par l'auteur. Dans ce cas, l'intention de l'auteur ne répond guère à la visée lyrique du texte, mais devient la source d'une « illusion affective » *(« affective fallacy »)* dénoncée par le *New Criticism* et les approches structuralistes. Dans *Le Démon de la théorie*, Antoine Compagnon ne comprend d'ailleurs pas autrement l'intention psychologique (et scolastique) de l'auteur : « L'intention

de l'auteur est le critère pédagogique ou académique traditionnel du sens littéraire. Sa restitution est, ou a longtemps été, la fin principale, ou même exclusive, de l'explication de texte. Suivant le préjugé ordinaire, le sens d'un texte, c'est ce que l'auteur de ce texte a voulu dire. » (voir A. Compagnon, 2014, p. 54.) Associées à P. Szondi, G. Poulet ou J.-P. Sartre, ces « intentions psychologiques de l'auteur » paraissent aujourd'hui impraticables dans les études littéraires, contrairement à l'intentionnalité* ou à l'attention plus subtilement rattachées à l'interaction.

L'acte et l'activité de lecture lyrique

Parmi les pistes les plus fréquemment suivies, deux orientations complémentaires apparaissent pour décrire ce que les lecteurs réalisent avec les textes littéraires : d'un côté, une « esthétique de la lecture » comprise sous le signe de « l'acte », de la « configuration » ou de l'« intentionnalité » ; de l'autre, des approches marquées par la sémiotique et la psychologie de la lecture, qui traitent de « l'activité », des « comportements », des « progressions » ou de la « tension ». Nous retrouvons ici le croisement de l'*intentio* et de l'*intensio*, qui ont le même étymon, *intendere*, *tendere* (J.-L. Solère, « Tension et intention », dans L. Couloubaritsis et Antonino Mazzù (dir.), Q*uestions sur l'intentionnalité*, Bruxelles, 2007, 59-124). L'une renvoie à la lecture comme acte logique, à l'instar d'une esthétique de la lecture (Ingarden, Iser, Ricœur), tandis que l'autre, valorisée par les sémioticiens (Fontanille, Gervais, Baroni), permet de décrire l'investissement psychologique. La deuxième démarche considère la lecture comme un processus. Comment lit-on concrètement un recueil ? Cette question rompt d'emblée avec l'homogénéité et l'intégralité de la lecture supposées par certains critiques, en l'inscrivant dans un corps qui mène une action dans l'espace et le temps ; donc un corps qui donne de l'énergie, se fatigue, se concentre ou se distrait. Les théories de l'action l'emportent alors sur l'acte de lecture. Il devient nécessaire d'imaginer la superposition et la déviation d'actions menées en parallèle, qui peuvent perturber l'attention, centrale par rapport à l'intentionnalité. L'essai récent de Lucy Alford (2020) explore une telle potentialité. Au tournant des années 2010, Bertrand Gervais et ses collègues s'étaient intéressés à l'activité de lecture dans le récit à partir de grilles psychologiques cognitivistes (« scripts », « plans-actes », « endo-narratif »). Cette approche pensait la progression selon le modèle des attentes, des manques et des buts à atteindre. Une telle approche devrait intégrer une réflexion sur les visées de la lecture, et devenir complémentaire à une esthétique de la lecture. Qu'accomplit-on en lisant ? Non des scripts ou des plans-actes ; pour le récit, nous essayons de suivre ou de raconter une histoire (voir Intentionnalité*). De la même manière, pour le lyrique, il pourrait s'agir d'« éprouver la vie affective » sous différents aspects. La progression et la configuration peuvent être saisies en parallèle, car il n'y a pas de progression sans configuration, et aucune configuration sans progression. Plus que l'échelle du livre ou des poèmes, celle de la séquence* devient alors la plus opérante, car cette unité conduit à un événement de sens minimal de progression et de configuration.

Face à la configuration d'une séquence, dont la tradition remonte à Roman Ingarden (1983), le reproche principal adressé par Bertrand Gervais serait de réaliser un « effet » (Iser) ou un « cheminement » (Ricœur) « préfigurés » par le texte ou le « répertoire » des connaissances. Ces théories, fondées généralement sur la phénoménologie ou la pragmatique, laissent pourtant une

place importante, depuis Ingarden, aux « lieux d'indétermination ». Pour parvenir à un « événement de sens », les lecteurs doivent certes traverser des mots, des phrases, à partir de schèmes (narratifs, argumentatifs ou lyriques), souvent acquis par l'expérience et l'éducation, mais ceux-ci sont mis à l'épreuve par les œuvres littéraires, souvent plus complexes. Bien que la configuration lyrique semble préconstituée, elle n'est jamais déterminée à l'avance. Elle s'allie donc à la progression textuelle, à ce qui peut la stimuler ou la réfréner, voire l'arrêter.

Pour parvenir à cet événement de sens, des mandats implicites guident notre investissement attentionnel et cognitif. Des directions prédéterminées et des effets globaux permettent de parcourir la situation lyrique et d'investir le texte à partir de certains signes donnés. Ainsi, plus qu'une immersion, la lecture lyrique est avant tout une participation à la visée, avec une reconnaissance de certains traits typiques en vue de la compréhension. Il importe surtout de voir comment la lecture se met en place dans le lyrique, à l'instar du récit, ce qui incite à s'investir pour parvenir à une satisfaction ou à un plaisir.

La satisfaction et le plaisir de la lecture lyrique

La configuration apporte une satisfaction par la compréhension, qui est un des premiers objectifs de lecture, tandis que la progression (par l'activité de lecture) amène le plaisir dans le processus lui-même (Schaeffer 2015). Parvenir au faire-sens d'une séquence lyrique n'apporte pas forcément un plaisir considérable, mais plutôt une satisfaction, celle de réaliser un acte selon des orientations attendues, convoquées. Nous sommes loin d'une ré-énonciation ou d'une contemplation esthétique désintéressée (critiquée par Schaeffer, 2000). La satisfaction première tient simplement au fait de réaliser un acte correctement, socialement parlant : par exemple, lire des poèmes, une séquence ou un recueil, en participant et en comprenant la démarche. Avant le plaisir, cette satisfaction de réaliser l'acte fait partie de l'intentionnalité, qui aboutit à la configuration. Comme la lecture est un acte socialement signifiant (même réalisé seul), l'expérience de Stanley Fish sur les « communautés interprétatives » (2007) souligne des compléments nécessaires à la configuration : une classe peut élaborer un poème à partir de quelques mots hasardeux laissés sur un tableau noir parce qu'elle projette une intentionnalité (erronée, sans le savoir) sur un objet qu'elle vise et qu'on lui demande de reconstruire (non sans malignité). En somme, ces interactions sont socialement orientées, médiatisées.

Le processus de configuration peut s'achever de plusieurs façons : « j'ai lu le recueil, et j'ai participé à cette situation » (réalisation satisfaisante), « j'ai lu le recueil, et je n'ai pas participé à cette situation » (réalisation insatisfaisante), « je n'ai pas lu tout le recueil, mais je suis entré dans certains poèmes » (interruption satisfaisante), « j'en ai assez lu, et cela n'aboutit à rien » (interruption insatisfaisante). Pour la poésie lyrique, « lire le recueil » peut tenir au fait de prendre quelques poèmes aléatoirement, mais avec le sentiment d'une certaine complétude. L'action de lecture interrompue ne signifie pas qu'elle est moins longue, contrairement au roman, mais qu'elle est incomplète et s'achève subitement. Ces éléments restent encore éloignés des jugements de valeur esthétique ou du plaisir psychologique à la lecture. Mais sans cette satisfaction première, même partielle, le plaisir ne peut émerger, et les jugements de valeur ne pourront être positifs. La satisfaction de l'acte de lecture a lieu par une telle configuration

lyrique (sous l'angle logique qui amène la participation) sous peine d'en rester à des interruptions insatisfaisantes. Dans ce cas, la compréhension même du texte et la réalisation de l'acte de lecture sont déterminées par l'empathie* et par la visée d'« éprouver la vie affective ». Cette orientation, si elle est accomplie, permet de configurer la séquence selon une logique affective, tant pour la composition textuelle – le *comment* – que pour ce qui est représenté – le *quoi* (Rodriguez 2003).

Si cette empathie participe au cheminement logique de la configuration, elle est aussi un facteur majeur pour entrer dans une tension de lecture, c'est-à-dire pour progresser et augmenter l'intensité de l'action. La progression dépend de plusieurs facteurs : la lecture linéaire ou non, intégrale ou non, interrompues ou non de la séquence, mais aussi, plus largement, l'investissement attentionnel. Or, c'est grâce à cet investissement que le plaisir esthétique est garanti par-delà la satisfaction d'avoir réalisé l'acte logique requis. En poésie lyrique, l'immersion est moins la motivation principale que la participation : en saisissant la situation affective (par un paysage ou l'état du sujet lyrique), les lecteurs participent au rythme*, à la manière de ressentir la musicalité de la langue. En somme, la satisfaction et le plaisir touchent aussi bien la représentation que la mise en forme lyrique. Pour les recueils* ou les anthologies, la lecture de quelques poèmes peut ainsi suffire à créer un acte tout à fait satisfaisant, qui se suffit à lui-même et apporte son lot de plaisir.

► Bonenfant, J., « Pour une lecture pragmatique de la poésie », *Études littéraires*, nº 25 (1-2), 1992, p. 65–82. DOI : 10.7202/500997ar. Iser W., *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, trad. E. Sznycer, Bruxelles, Mardaga, 1985. Rodriguez A., « L'empathie en poésie lyrique : acte, tension et degrés de lecture », dans A. Gefen et B. Vouilloux (dir.), *Empathie et esthétique*, Paris, Hermann, 2013, p. 73-101.

→ Communauté ; Empathie ; Intentionnalité ; Synesthésie

Antonio Rodriguez

Lírico (terminologie romane)

Dans les langues romanes hors du français, « lyrique » est principalement utilisé comme adjectif en castillan (*lírico, –a*), catalan (*líric, –a*), galicien (*lírico, –a*), italien (*lirico, –a*) portugais (*lírico, –a*) et roumain (*liric, –ă*) et recouvre dans ces langues romanes les mêmes significations, malgré un historique différent du terme selon les traditions littéraires : il désigne l'équivalent de poétique en général, et de la poésie qui exprime une émotion subjective ou un sentiment en particulier. Le terme décrit la musique chantée (*aria*, opéra, *zarzuela*, genre ou artiste lyrique) ainsi que l'espace qui accueille l'opéra (théâtre lyrique) voire, en italien, l'organisation responsable (*ente lirico*). L'adjectif substantivé au masculin désigne, comme en latin, le poète. Au féminin, il reste utilisé pour désigner la poésie par opposition au théâtre* et à la prose* ; le terme peut, en italien, se référer à des poèmes précis (*tre liriche di Montale*) ; en portugais et en castillan, il peut évoquer un recueil (*Lírica de una Atlántida* de Juan Ramón Jiménez). Le néologisme *lirismo* est présent dans toutes les langues romanes. On trouve des termes dérivés comme le portugais *liricar* (composer des vers), l'italien *liricità* (ce qui est spécifique au lyrique), l'italien, portugais et galicien *lirista* (joueur de lyre) et le roumain *liricesc*, synonime de *liric*. Par ailleurs, en italien, espagnol et portugais, *estro lírico* renvoie à la piqûre du taon ; *animoso estro* désigne pour l'Arioste la fureur de l'inspiration quand elle éperonne l'âme.

La conception du « lyrique » dans les langues néo-latines s'inscrit dans la continuité de la poésie provençale et de la poésie religieuse. Dans le sillage de la poésie consacrée à la Vierge Marie au XIIIe siècle, les *Cantigas* d'Alphonse X le Sage se caractérisent par la diversité métrique et la présence du récit. D'après le *Tesoro della lingua Italiana delle Origini*, le terme *lirico* revêt en italien vers 1370 la signification d'auteur lyrique et de propre à la poésie lyrique, et qualifie notamment le vers. On trouve le substantif féminin *lìrica* chez Boccace, dans le sens de poésie récitée ou accompagnée à la lyre*, caractérisée par une diversité métrique et stylistique. L'adjectif revêt à partir de la Renaissance une signification à la fois générale (relative au genre versifié, destiné à être accompagné de musique) et particulière, désignant l'expression du sentiment, telle qu'elle apparaît dans l'œuvre de Pétrarque. Ce canon, joint à la lyrique provençale, permet l'avènement d'une subjectivité lyrique, par exemple en catalan dans l'œuvre d'Ausias March, où se produit l'avènement d'un « je métaphorique » à la croisée du chant* et du lyrisme (Zimmermann, 1998). Il faut attendre *De poeta* (1559) et *Arte poetica* (1563) de Minturno pour que le genre lyrique soit défini et théorisé à partir de Pétrarque.

En castillan, le dictionnaire étymologique Corominas donne comme premières occurrences de *lira* les poètes Juan de Mena et Santillana, puis vers 1530, le premier vers de l'ode *« Ad florem Gnido »* de Garcilaso de la Vega, qui a donné son nom au quintil d'heptasyllabes et d'hendécasyllabes. Selon G. Guerrero, cette strophe a permis de donner à l'ode* une forme stable et aisément reconnaissable en castillan. Le *Tesoro de Covarrubias* en 1611 donne également *lyra*, en indiquant que la nature de l'instrument joué en Grèce antique est inconnue des modernes. Le terme lira apparaît donc plus tardivement que *vihuela* et *laúd*, qui sous la forme *alaud* ou *laud* (de l'arabe *oud*, désignant le bois), est attesté au XIIIe siècle, époque où l'instrument est importé en Espagne. C'est d'ailleurs par l'espagnol que le mot « luth » est formé en français.

Des variantes de la *lira* (sizain et quatrain, dit *cuarteto* et *sexteto lira* ou *alirado*) sont couramment utilisées jusqu'à présent. D'après le dictionnaire *Autoridades* (1734), *lyrico* désigne la poésie lyrique, c'est-à-dire accompagnée de la lyre ou d'un autre instrument musical, ainsi que toute poésie isolée (comme les poèmes lyriques de Quevedo), qui n'est pas inclue dans un poème comique (dramatique) ou bien héroïque. Les traités de poétique et rhétorique permettent une analyse lexicologique plus fine du terme, qui a été menée par la critique (Demetrio Estébanez Calderón, Antonio García Berrio, Gustavo Guerrero, Fernando Lázaro Carreter, Russell Sebold). L'utilisation du mot se développe en Espagne à partir de l'œuvre de Garcilaso de la Vega (influencé par l'œuvre de jeunesse de Minturno selon Eugenia Rosalba). Le lyrique est souvent associé à *dulzura*, terme technique qui selon Russell Sebold désigne alors la faculté de la poésie de susciter une émotion chez le lecteur ou l'auditeur analogue à celle que les chants de Salicio et Nemoroso suscitent chez Filomena dans les *Eglogues* de Garcilaso. Le terme « lyrique » prend selon Sebold la signification de ce qui est poétique par antonomase (*Instituciones poéticas*, Santos Díaz González, 1793), tout en conservant au XIXe siècle la signification antérieure qui renvoie aux élans du cœur (Espar, *Elementos de poética*, 1861). Milá y Fontanals analyse la « poesía lírica o expansiva » dans *Estética y teoría literaria*, et cette signification du lyrique s'étendra même au XXe siècle.

Le néologisme « lyrisme* » (*lirismo*) s'est imposé dans les langues romanes au cours du XIXe siècle, à une époque de construction des États-nations, et a accompagné l'appropriation du sentiment national par la poésie romantique (Teofilo Braga défend, dans *Parnaso português moderno* en 1877, l'« unité du lyrisme méridional »), qui a adopté un caractère narratif marqué selon A. Lavagetto. Durant la deuxième moitié du XIXe siècle, « lyrisme » désigne surtout la sphère de la subjectivité et des émotions, et le terme peut être employé de manière ironique pour désigner le sentimentalisme. Dans *Les épigones*, Mihai Eminescu raille « les âmes visionnaires pour qui chantent les flots, l'étoile légère » ; il rejette le sentimentalisme pour revendiquer le style. Comme c'est le cas au XIXe siècle pour le français « lyriste », *lírico* peut désigner en espagnol et en portugais une affectation excessive et une forme de sensiblerie.

L'*éthos** du lyrique évolue vers une poésie de l'intensité à partir des *Canti* de Leopardi (1820-1837) en italien, et seulement depuis les *Rimas* de Bécquer (1868) en Espagne. Particulièrement réceptif aux romantiques allemands et anglais – il traduit Byron en l'adaptant à la métrique espagnole –, Bécquer entend par « lyrique » une connaissance fondée sur le sentiment : « la poésie est au savoir de l'Humanité ce que l'amour est aux autres passions ». Il revendique également le « lyrisme » comme une forme ouverte dans la rime 4 du *Libro de los gorriones* : « Ne dites pas qu'une fois son trésor épuisé, sans objet, la lyre s'est tue. Il pourra ne pas y avoir de poètes, mais il y aura toujours de la poésie ». Machado désigne par « lyrique » à la fois l'environnement de la création poétique et une forme de création pure. Il proclame « le droit de la lyrique à conter l'émotion pure » et s'inscrit dans le sillage de la récupération du folklore préconisée par son père Machado y Alvarez (*Cantes flamencos*).

La distinction entre « lyrique » et « poétique » s'estompe au cours du XXe siècle au profit du terme « poétique », qui revêt un plus haut degré de généralité, au point que Benedetto Croce considère dans son *Breviario di estetica* les termes « lyrique » et « poésie » comme équivalents. L'italien fait la distinction entre *lirismo*, qui désigne le caractère subjectif de l'expression poétique, et *liricità*, utilisé par Benedetto Croce afin de désigner l'ensemble des qualités de l'expression poétique ainsi que la quintessence de l'inspiration lyrique.

La période avant-gardiste apporte à la fois un rejet de la codification du langage lyrique et de nouvelles définitions. Alors que les futuristes rejettent la subjectivité lyrique, le Portugal connaît notamment, grâce à Fernando Pessoa et à la revue *Orpheu*, une période charnière entre l'orientation vers l'objet et le lyrisme néo-romantique. Au Brésil, Manuel Bandeira explore les contradictions du terme « lyrique » en rejetant ce qui est convenu (« Je suis vêtu de lyrisme retenu, de lyrisme bien élevé »), pour revendiquer un lyrisme libérateur. Mario de Andrade pose ces équations : « Lyrisme pur + critique = Parole et Chimie lyrique + critique = fait artistique ». En Espagne coexistent l'expérimentation langagière avant-gardiste et les avatars du surréalisme. García Lorca recherche sa conférence « Imagination, inspiration, évasion » l'essence du poétique dans le non mimétique, et revendique « la science, bien plus lyrique que mille théogonies ».

Alors que *poétique*, plus englobant, est privilégié par la critique à partir des années 1950 (Zambrano, Valente), le lyrique reste indissociable d'une émotion* subjective, et découlant de la lecture faite par les romantiques espagnols et italiens (particulièrement Leopardi et Bécquer)

du romantisme allemand. Ainsi, l'adjectif substantivé *lírica* désigne ce que Fernando Cabo appelle un archi-genre, à partir de Gérard Genette. García Berrio fonde en partie sur le lyrique son interprétation de l'expressivité de la littérature. L'helléniste Rodríguez Adrados propose une réflexion sur les origines du lyrique, constitutives du genre. Selon le poète et helléniste Jaime Siles, de l'absence de détermination du contenu du lyrique dans la tradition aristotélicienne découlent de nombreuses ambiguïtés de l'actuelle poésie. Siles oppose le savoir tragique, fruit d'une interaction sociale, au savoir lyrique, qui ne relève pas de l'imitation, qui est une forme et non un genre*. Ce qui est essentiel au lyrisme, c'est le transfert subjectif qui permet l'universalité de l'émotion. Siles définit le lyrique comme l'émotion fictive d'un sujet* témoin qui se fait porte-parole d'un autre et, à la suite de Cioran, conçoit la poésie comme ce qu'il y a de fatalement unique dans le langage.

À la jonction des approches communicationnelle et épistémologique de la poésie, qui constituent les deux grandes appréhensions de l'objet poétique à partir des années 1950 dans le monde hispanophone, une conception du lyrique comme noyau ou essence du poétique est implicite dans les métalangages poétiques du XXe et singulièrement dans l'œuvre des poètes eux-mêmes, parmi lesquels Guillén, Salinas, Cernuda, Paz et Gil de Biedma, qui revendiquent l'impersonnel poétique (*impersonación*). Leur œuvre poétique et critique ainsi que leurs traductions renouvellent la réflexion sur le lyrique.

En définitive, le déclin relatif du terme « lyrique » dans la critique en langue romane relève d'une crise d'une conception du poétique comme interprétation du monde, sous-tendue dans la métaphore de la lyre, qui fait du poète un interprète, alors que le terme *poeta* renvoie à la création et par conséquent à l'écriture. Le terme « lyrique » garde en revanche toute sa place dans une poétique de la lecture, centrée sur la subjectivité, et reste couramment utilisé pour traduire la notion de sujet lyrique.

► Guerrero G., *Poétique et poésie lyrique. Essai sur la formation d'un genre*, Paris, Le Seuil, 2000. Lavagetto A. (dir.), *La poesia dell'età romantica : lirismo e* narratività, Roma, Bulzoni, 2002. Sebold R. P., *Lírica y poética en España 1536-1870*, Madrid, Cátedra, 2003.

→ Lyric, lyricism, lyrics (langue anglaise) ; Lyrik, Gedicht (langue allemande) ; Lyrikk (langues scandinaves) ; Lyrique ; Lyrisme

Zoraida Carandell

Livre

C'est avec le cas Mallarmé, en France, qu'une certaine *doxa* critique peut nouer la question du *livre*/*Livre* à celle du *lyrique*. Prenant acte de la « brisure des grands rythmes littéraires », le contemporain du *Gesamtkuntswerk* wagnérien vise « l'art d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie », ce qui revient à déplacer la définition de la musique, devenant « Musique », à savoir, « ensemble des rapports existants dans tout » (*Crise de vers*, *Divagations*, 1897). L'« absolu littéraire » mallarméen, non sans affinités avec le rêve encyclopédique d'un certain romantisme allemand – Friedrich Schlegel regarde vers un « livre infini, bible, livre pur et simple, livre absolu » –, hanté par la synthèse des genres, englobant, voire niant, les formes lyriques dans une pensée de « la totalité fragmentaire » (Lacoue-Labarthe et Nancy, *L'Absolu littéraire*, 1978), semble marquer une rupture historique forte : en exigeant du poète qu'il choisisse entre la Lyre* et le Livre, ou du moins qu'il transgresse, au sein d'une refonte de l'espace matériel et idéel du poème, la frontière entre lyrisme* et antilyrisme*. La crise

de la subjectivité lyrique diagnostiquée par Hugo Friedrich dans sa *Structure de la poésie moderne* (1956) passerait ainsi – ce n'est que l'une de ses manifestations possibles – par une grande dichotomie fondatrice, celle opposant le *recueil de poèmes* au *livre de poésie*, tendance pouvant culminer, chez l'auteur du *Coup de dés*, tout à la fois livre-poème et poème-livre, dans le rêve du « Grand Œuvre », vu comme « explication orphique de la Terre » (Lettre à Verlaine du 16 novembre 1885). Sans occulter la radicalité originale du projet mallarméen, il conviendrait de rappeler qu'une exigence macro-structurelle existe bien évidemment au moins depuis le *Canzoniere* de Pétrarque, construit sur la bipartition *« In vita »* et *« In morte di Madonna Laura »*, qu'elle a pu se poursuivre après le moment mallarméen de manière plurielle, et que les modes de composition globaux relèvent de logiques symboliques qu'il ne faudrait pas couper d'une infrastructure socio-économique décisive : la « mentale denrée » côtoie toujours « l'instrument spirituel » (Mallarmé, *Quant au livre*, *Divagations*, 1897). Cela dit, le problème théorique résiderait sans doute dans la manière de penser ensemble la rime, ou le conflit, entre, d'un côté, une certaine centralité de la voix lyrique dans le poème, modulée à travers diverses positions, registres*, ou figurations (*Figures du sujet lyrique*, dir. D. Rabaté, 1996) selon les textes, et, de l'autre, le formalisme plus décentré d'une architecture d'ensemble. Mais la « crise du sujet lyrique » passe aussi par l'anomie assumée véhiculée par une conception anti-organique de l'œuvre, voire s'affirme dans le refus ostentatoire de faire « œuvre » écrite : la « haine de la poésie » devient « haine du livre », rejet de « l'ordre scripturaire » (de Certeau, « Lire, ce braconnage », *L'Invention du quotidien. I. Arts de faire*, 1990), chez certains tenants de la « poésie-action ».

Mallarmé découpe la production poétique en deux pans, en concédant avoir publié uniquement « un album, mais pas un livre », ce qui conduit à opposer un travail « architectural et prémédité » à un « recueil des inspirations de hazard *(sic)* » (Lettre à Verlaine du 16 novembre 1885), comme si, au plan théorique du moins, le Livre devait s'arracher à l'individuation lyrique perçue désormais comme contingente ou inessentielle. Par ailleurs, la préface du *Coup de dés* (1897), redistribue les genres, les formes, les facultés : le lyrisme, porté par « l'antique vers », exprimera « l'empire de la passion et des rêveries », quand le livre, anonyme comme un texte sacré, aura pour enjeu « l'imagination pure et complexe ou intellect » : l'*album* dit la circonstance lyrique, la *Deixis*, le quotidien transitoire (voir Circonstance*) ; le *Livre* montre ce qui transcende le chant personnel : « le livre sans hasard est un livre sans auteur » (Blanchot, *Le Livre à venir*, 1959). Si la poésie lyrique avait pu être intensification de « la syllabe » (thèse du Cassirer de *La philosophie des formes symboliques* citée par Emil Staiger dans ses *Concepts fondamentaux de la poétique* de 1946), ou « développement d'une exclamation » (Valéry, *Tel Quel*, 1943), le projet structural mallarméen déplace l'effort créateur vers « l'expansion totale de la lettre » (« Le Livre, instrument spirituel », *Divagations*, 1897), pour solliciter, dans un souci constant de « symétrie », toutes les unités, sémantiques, resémantisées, de l'alphabet au livre de livres, « bible comme la simulent des nations » (*Crise de vers*, *Divagations*, 1897), en passant par la phrase ou le vers, la strophe, le poème sur la Page, et les rimes entre poèmes, comme le souligne le Mallarmé lecteur des *Trophées*, célébrant le « multiple écho glorieux », qui donne « l'impression monumentale du tout » (lettre à Heredia du 23 février 1893). Contre le « hasard »,

une telle convergence des moyens construit une forme-sens, écho du drame humain, miroir de la « Tragédie de la Nature » (*Les Dieux antiques*, 1880), avatar moderne du « *liber naturae* », de manière à « instituer un jeu », qui « confirme la fiction » (« Le livre, instrument spirituel »). Les notes révélées par Jacques Schérer en 1957, complétant les vues critiques exposées dans la partie intitulée « Quant au livre » de *Divagations* (1897), manifestent de manière spectaculaire cette reconfiguration du poétique hors d'un ancrage subjectiviste, affectif, pathique : incidences syntaxiques contre accidents biographiques ; parallélismes structuraux plutôt que correspondance romantique entre « âme » et « paysage » ; inscription typographique et surface littéraliste primant sur l'expression émotionnelle et la profondeur psychique ; substitution d'une combinatoire de feuillets mobiles mis en scène par un « Opérateur » à une éloquence déclamatoire d'Auteur logée dans une linéarité discursive ; élargissement du Moi devenu « Soi » à travers une théâtralité fondamentalement collective, et donc religieuse ; recherche d'une « preuve » ontologique affirmant une « Loi » symbolique, loin de l'aventure intérieure d'un Moi psychologique.

Affirmer un tel souci constructiviste, c'était retrouver, et surtout déplacer, du texte isolé à l'œuvre entière, la vieille tradition rhétorique de la *dispositio*, couplant pour longtemps le Poète et l'Orateur, quand le livre humaniste ou classique se définit comme « projection de l'éloquence » (M. Fumaroli, *L'École du silence. Le sentiment des images au* XVII*e siècle*, 1994). Claudel, dans sa « Philosophie du livre » de 1925, situe justement le *Coup de dés*, « tableau typographique » au sein d'une esthétique de la « Page », et non du « Mot », dans la longue histoire des « édifices typographiques », aussi beaux « que les façades de Palladio ou de Borromini ». Ainsi, un Thomas Sébillet, dans son *Art poétique français* de 1548 rappelle, à propos de ce que le grec nomme « Economie », l'importance de « joindre les unes choses aux autres proprement au progrès du poème ». De même, depuis Pindare ou Horace (« J'ai édifié un monument plus durable que le bronze », *Odes*, livre III), jusqu'au Segalen des *Stèles*, au Reverdy « cubiste » de *Nord-Sud*, au Claudel des *Cinq Grandes Odes*, au Saint-John Perse d'*Amers*, au Valéry d'*Eupalinos*, au Jabès de *Je bâtis ma demeure*, toute une tradition valorise l'*éthos* du poète-bâtisseur, envisage le poème, voire « l'économie » du livre poétique, selon un modèle architectural (Crowling, *Building the Text. Architecture as Metaphor in Late Medieval and early Modern France*, 1988). On sait aussi qu'avec Saint-Gelais, Jean Molinet, Clément Marot, Ronsard, Du Bellay, « l'éloquence poétique se transforme en architecture au service de la légitimation de l'autorité politique » (Deloignon « L'esthétique du livre renaissant ou comment s'est pensée et construite la beauté du livre renaissant », *L'Esthétique du livre*, dir. A. Milon et M. Perelman, 2010). L'esprit créateur de la Renaissance entend appliquer les apports de Vitruve et d'Alberti à la composition du livre ; la pratique du sonnet en est l'emblème. Du Bellay, dans le poème 157 de ses *Regrets* chante la muse architecturale, associant traditions culturelles (grecques, romaines, françaises, étrusques), modes *d'elocutio* et styles architecturaux (dorique, attique, ionien, corinthien) : « Aux Muses je bâtis, d'un nouvel artifice / Un palais magnifique à quatre appartements ». La « modernité » romantique (Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, 1842 ; Hugo, *Les Contemplations*, 1856), puis post-baudelairienne, des *Amours jaunes* (1873) au *Fou d'Elsa* (1963), en passant par *Capitale de la Douleur* (1926), *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve* (1953), *Le Roman*

inachevé (1956), continue à sa manière cette tradition de la construction très concertée du livre de poésie, reposant sur une « *architecture secrète* » (Barbey d'Aurevilly, 1857), proposant, de « section » en « section », une trajectoire symbolique, un parcours initiatique, une quête existentielle, des « cycles », qui mêlent le récit chronologique et le récitatif musical, le romanesque et la romance. Identité narrative et identité lyrique peuvent alors se compléter au sein d'une structuration dynamique, le lyrisme oscillant, selon les auteurs, entre autobiographie et mythographie.

Mais la postérité du Livre mallarméen, comme de son esthétique de la Page, de l'usage à la fois sériel et expressif de la typographie (*Un Coup de dés)*, jointe à d'autres traditions, littéraires (le « *work in progress* » joycien ; l'objectivisme américain, etc.), picturales (les séries de Monet ; les collages cubistes puis surréalistes, le *cut up*, etc.), musicales (art de la fugue, suites, séries, *riffs* et *clusters* jazzy, etc.), mathématiques, ludiques (les contraintes formelles de l'OuLiPo), a pu conduire la poésie moderne et contemporaine à repenser ses modes de composition du livre, avec ou contre la figuration d'un Moi, avec ou contre la modulation d'une Voix. Perros *ordonne* sous forme de séquences chronologiques versifiées la prose tragique d'une « vie ordinaire », quand le poème refuse le poétisme, renverse la tradition lyrique de l'*enthousiasme* – « le vers qui prend n'importe quoi / dans sa délirante salive » – quand la poésie est « le chant de notre ignorance » (*Papiers collés II*, 1989). Le Ponge de la « rage de l'expression », de « l'abcès poétique » à crever, tourne le dos au lyrisme en déclinant des états du texte et non des états du Moi : le processus prime sur le produit, quand l'avant-texte s'immisce dans le texte. Mais Nicolas Pesquès, gardant quelque chose de l'héritage phénoménologique de l'auteur du *Savon*, avec le projet sériel et fragmentaire de *La face nord de Juliau*, amorcée en 1988, ne sépare pas « l'expérience extérieure » (di Manno et Garron, *Un Nouveau Monde : poésies en France 1960-2010*, 2017) de l'introspection méditative, à travers un « livre qui tourne ». À défaut de chanter, le poète tout à la fois s'écrit, se rassemble dans la dispersion (« scription autobiogre » d'un *je** élidé en « j. », exprimant par syncopes le « jus de soi »), et recueille le voir dans le dire lacunaire, car « la colline ne se donne qu'en miettes » (*La face nord de Juliau. Treize à seize*, 2016). Ou bien le livre trouve son unité structurale en se dépliant à partir d'un espace symbolique à facettes que l'on approche par brèves séquences versifiées : Guillevic, dans *Du Domaine* (1977), « enquête » sur le « chant » et son « centre » ; ou encore en se déployant à partir d'un signe verbal moteur, comme ce fut le cas pour « Laure », « Olive », « Hérodiade », ou « Douve ». Ainsi de « rose », mot riche d'une longue tradition, de Ronsard à Stein, chez Dominique Fourcade (*Rose-déclic*, 1984). Une telle centralité mobile et discontinue – la décharge du « déclic » –, antipsychologique, sans profondeur, se fait moins thématique que musicale et analogique (« Rosities rose it is rosités / Rose de la chosité »). Le « sujet » du livre devient sa forme : « le rapport rythme-mélodie » (Fourcade, *Improvisations et arrangements*, 2018). Une telle polyphonie du motif, continué, brisé, associée à une esthétique perçue par la critique comme « littéraliste », défait à nouveau le lien entre poésie et chant, entre poésie et métaphore, pour refaire du poétique à partir du nivellement généralisé, dans la mise à plat des différences entre français et anglais, sublime et trivial, articulé et inarticulé. Autre manière d'unifier la matière poétique du livre de poésie, élire une mise en page répétée, cadrant un flux verbal varié, ressassant ce qui de

l'existence ne peut être contenu (Tarkos, *Caisses*, 1998), ou bien se donner une contrainte d'écriture spatio-temporelle (Jacques Jouet, *Poèmes de métro*, 2000), numérique (Jacques Roubaud, *Trente et un au cube*, 1973). Quant au modèle scénique des « séances » du « Livre », porté par l'impersonnalité d'un « Opérateur », il se verra renversé, à partir de Dada, par des expérimentations hors du Livre, hystérisant un Moi de performance, sonore, gestuelle, chamanique, criant des rythmes (A. Labelle-Rojoux, *L'Acte pour l'art*, Al Dante, 2004 ; *Poésie & performance*, O. Penot-Lacassagne, G. Théval 2018).

Avec la Monarchie de Juillet la littérature bascule dans l'ère du capitalisme industriel et culturel, mutation qui oppose le Paria lyrique à la Foule chez Vigny, réaffirmant que le poète ne peut être qu'un « ouvrier du livre », alors qu'il se voit condamné à « cesser de chanter pour écrire » (*Chatterton*, 1835), ou la Bohème lyrique à la bourgeoisie matérialiste chez Corbière, choisissant une édition de luxe pour ses dissonantes *Amours jaunes* (1873). Dès lors, sur fond de « perte d'auréole » (Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, 1869), de « déclin de l'aura » (Benjamin, *Baudelaire*, 2013), il s'agira d'affronter les « contradictions difficilement solubles d'un poète dans une société dominée par l'argent » (J.-Y. Mollier, *Michel et Calmann Lévy ou la naissance de l'édition moderne 1836-1891*, 1984). La sélection, la fabrication et la diffusion du recueil lyrique quittent l'âge du mécénat princier (D. Poirion, *Le Poète et le Prince : l'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, 1965), ou encore celui, restreint, des cercles mondains ou savants (Génetiot, *Les Genres lyriques mondains (1630-1660)*, 1990). Le champ de la poésie, massivement identifiée avec le lyrisme, peut alors élargir son lectorat (Lamartine, Hugo, Musset, Béranger) ou se replier sur une attitude plus aristocratique (Vigny, Mallarmé). Sous le Second Empire, Théodore de Banville, « l'un des premiers à avoir compris l'importance d'une collection bon marché », pour la seconde édition de ses *Odes funambulesques*, aspire à entrer dans la « petite bibliothèque à 1 franc », caressant « le merle blanc des poètes, la Popularité » (lettre à Michel Lévy, citée par Mollier, *Michel et Calmann Lévy ou la naissance de l'édition moderne 1836-1891*, 1984). C'est aussi l'époque où le livre de poésie, le journal et l'art de l'affiche entretiennent des rapports dialectiques d'opposition et d'incorporation (*Presses et plumes. Journalisme et littérature au* XIX*e siècle*, dir. M.-E. Thérenty et A. Vaillant, 2004 ; *Livres de poésie. Jeux d'espaces*, dir. I. Chol, B. Mathios, S. Linarès, 2016). Répondant à « l'hétéronomie du chaos économique » qui re-verticalise l'écrit (Benjamin, *Sens unique*, 1928), l'expérimentation avant-gardiste, avec les planches futuristes, les « idéogrammes lyriques » d'Apollinaire, entend « machiner la poésie comme on a machiné le monde » (« L'Esprit nouveau et les poètes », 1917). La matérialité du médium s'affirme pleinement, à travers une poésie soucieuse d'enrichir l'expressivité verbale d'une autre forme d'expressivité, imprimée, manuscrite, plastique, spatiale, visuelle, tabulaire, idéogrammatique, calligraphique, gestuelle, à l'instar de ce qui a lieu de manière inaugurale avec l'édition Vollard-Didot du *Coup de dés* (avortée en 1898), ou la « simultanéiste » *Prose du Transsibérien* (1913) associant les époux Delaunay à Cendrars. L'œuvre côtoie aussi la bibliophilie, avec ses grands papiers, ces faibles tirages, sa typographie ancienne, pour se loger dans des « livres luxueux et rares » (Mallarmé, *La Dernière mode*, 28 décembre 1874), et s'incarner dans des livres-objets échappant partiellement à la loi de « la reproductibilité technique » (Chapon, *Le Peintre et le livre. L'âge d'or du livre illustré*

en France. 1870-1970, 1987 ; *Poésure & peintrie*, 1993 ; Y. Peyré, *Peinture et poésie, le dialogue par le livre (1874-2000)*, 2001). Dans le même geste, à travers cette « utopie du livre », contemporaine du rayonnement international de la « poésie concrète », s'estompe la frontière entre l'artiste et le poète (Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste*, 1997).

Alors que le « désenchantement du monde » conduit à une crise de « l'art monumental » (Weber, *Le Savant et le Politique*, 1919), les poètes qui restent attachés au modèle du Livre se heurtent à la question de la question, à l'exil, à la marge, à l'innommable, à l'imprononçable (Jabès, *Le Livre des questions*, 1963-1973). Fondamentalement « ouvert », mobile, fragmentaire, voire, de manière blanchotienne, soumis au « neutre », au « désastre » ou au « ressassement », l'*opus* plus ou moins « désœuvré » de la modernité négative et réflexive qui interroge la possibilité du chant est celui-là même qui expérimente les limites du Livre. La poésie qui ne chante plus quitte, ou brise, le « chansonnier » lyrique, juxtapose des suites élégiaques hors de toute unité originaire, énumère des parties sans tout, inscrit sur la page autonomisée des énoncés grammaticaux silencieux, donne de la voix, mais sur une scène, ou encore rejette un *graphocentrisme* perçu comme trop daté, trop mallarméen, trop idéaliste (« tout, au monde, existe, pour aboutir à un livre », *Divagations*, 1897), à moins que l'on fasse sien cet autre énoncé de l'auteur du *Tombeau d'Anatole* : « un livre ne commence ni ne finit, tout au plus fait-il semblant ». Avec et contre Mallarmé, le livre poétique, papier, chair, comme chez Julien Blaine, ne cesse de se déchirer, et de se réincarner (*Quant au livre de l'échec / Quant à l'échec du livre*, 1972).

► Chol I., Mathios B., Linarès S. (dir.), *Livres de poésie. Jeux d'espaces*, Paris, Champion, 2016. Milon A., Perelman M. (dir.), *L'Esthétique du livre*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2010. Schérer J., *Le « Livre » de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1957/1977.

→ Livre d'artiste ; Lyrisme de masse ; Matérialisme ; Numérique, internet ; Recueil

Thierry Roger

Livre d'artiste

Émergeant dans les années 1870 à partir des collaborations de Manet avec Charles Cros (*Le Fleuve*, 1874), puis avec Mallarmé (*Le Corbeau* d'Edgar Allan Poe en 1875, *L'Après-midi d'un Faune* en 1876), le livre d'artiste allie des auteurs, en particulier des poètes, et des peintres dans des créations concertées qui valorisent l'innovation esthétique et les techniques artisanales, dans des éditions à tirage limité illustrées de gravures originales. Ce nouveau genre, qui prend le relais de la vignette romantique et de ses graveurs professionnels en permettant l'intervention directe du peintre, associe l'invention formelle à la préservation du livre d'atelier à l'ère de l'explosion de l'imprimé industriel. Il se développe en réaction aux nouveaux procédés photomécaniques qui condamnent la gravure de reproduction.

Dans ce contexte de concurrence qui conduit les arts graphiques à se réorienter vers l'estampe originale, poètes et peintres adoptent une démarche conjointe pour concevoir un « livre de dialogue » (Yves Peyré), espace de liberté où leurs rôles se partagent à parts égales et peuvent aussi s'échanger. Sur la couverture des deux œuvres inaugurales, *Le Fleuve* et *Le Corbeau*, les noms de l'auteur et de l'artiste sont imprimés symétriquement, dans le même corps de caractère. L'un et l'autre signent leur livre à la main. La gravure n'est plus inféodée au texte. Elle s'éloigne d'une fonction illustrative et mimétique pour *interpréter* le poème,

non plus au sens qui lui était longtemps assigné d'une transposition d'un original allographe, mais dans une exploration tangentielle où suggestion graphique et suggestion métaphorique se répondent. L'image et le texte déploient leurs moyens spécifiques sur un support commun dont le dispositif d'empagement se modifie. L'ancienne hiérarchie est contestée jusqu'au renversement du rapport de précédence et d'accompagnement, quand le poète commente ou « illustre » à son tour le travail de l'artiste (Paul Éluard et Man Ray, *Les Mains libres*, 1937). Les deux arts poursuivent leur autonomie en miroir l'un de l'autre, dans des processus de complicité et de dissension, de différenciation et d'élargissement conjoints du lisible et du visible.

Le livre d'artiste prend son essor dans le contexte d'un mouvement de défense et d'illustration des arts gravés, marqué par la multiplication de sociétés d'artistes, la floraison de revues estampées (*Le Livre moderne*, *L'Estampe originale, L'Ymagier*) et les éditions de luxe destinées à un nouveau marché d'amateurs. Les peintres et poètes prennent néanmoins la liberté de se soustraire aux chapelles de la bibliophilie, attachées à la gravure sur bois (*Le Livre* d'Édouard Pelletan, 1896) ou à l'eau-forte. Ils s'approprient des techniques modernes qui s'éloignent des conventions puristes. Pour *Le Corbeau*, Manet se sert du papier report lithographique : son dessin brut dramatise avec une violente intensité les *noirs* que Mallarmé apprécie tant, faisant naître des hachures informes l'image fantastique et japonisante du corbeau.

Critiqués par les bibliophiles, les premiers « livres de dialogue » subissent des échecs commerciaux. Ils ne deviennent pas moins des objets fétiches pour des esthètes sensibles à leurs audaces expérimentales et à leur matérialité tactile. Le plus célèbre d'entre eux, des Esseintes, héros du roman *À Rebours* (1884) de Huysmans, voue un culte à *L'Après-midi d'un faune*, « sublimé d'art » dont la couverture en feutre du Japon et les deux tresses de soie noire et rose de Chine donnent lieu à la rêverie d'une *chair du livre* (Évanghélia Stead), féminine et sensuelle. Les bois de Manet, rehaussés de lavis couleur chair, exercent leur liberté graphique aux emplacements classiques du frontispice, du bandeau, du fleuron et du cul-de-lampe. Tous les exemplaires de cette plaquette, tirée sur grands papiers, forment un objet éminemment précieux dont l'intention esthétique vient accomplir une poétique du livre.

Le genre s'oriente ainsi vers le luxe et la qualité de l'exécution : la typographie* est composée à la main. À l'âge d'or de son expansion, dans les premières décennies du XXe siècle, puis entre les années 1940-1960, le livre d'artiste autorise tous les jeux de rôles. Le poète peut faire image à lui seul, déployer le texte dans l'espace, l'arracher à la linéarité et dessiner des objets, ou plutôt suggérer leur contour, en contrariant les habitudes de lecture unidirectionnelle (*Les Calligrammes* d'Apollinaire, 1918). À l'inverse, le peintre André Masson s'empare du *Coup de dés* de Mallarmé (1961) pour l'autographier d'un geste de la main. D'autres poètes cumulent les pratiques du typographe en composant eux-mêmes leurs livres : Pierre André Benoit réalise ainsi sa collection de *minuscules.*

Le livre d'artiste implique encore d'autres partenaires. Sa profusion se nourrit de remarquables revues (*Cahiers d'art* de Christian Zervos*, Minotaure* d'Albert Skira*, Verve* de Tériade*, L'Éphémère* d'Aimé Maeght*, Argile, Clivages, Commune mesure, Conférence*…). Le dialogue créatif s'élargit à l'éditeur qui joue volontiers le rôle d'initiateur et d'intermédiaire entre le peintre et le poète. Ambroise Vollard avait désiré « la plus belle édition du monde », commandant à Odilon Redon

quatre lithographies pour *Un Coup de dés* de Mallarmé (1998). Le livre fantôme ne sera jamais publié. Le texte posthume (1914) de Mallarmé, poème des *blancs*, occupe à lui seul, sans ponctuation, tout l'espace d'un mouvement étale.

Au début du XXe siècle, le marchand de tableaux Daniel-Henry Kahnweiler reprend le rôle de Vollard. Il représente la figure d'avant-garde de l'éditeur qui prend le risque de mettre en relation des auteurs et artistes encore inédits : il publie le premier livre d'Apollinaire et Derain (*L'Enchanteur pourrissant*, 1909). De nombreuses maisons d'éditions, de Skira à Iliazd et à Guy Lévis Mano, lui succèdent. Aujourd'hui, Fata Morgana, fondée en 1966, et La Dogana, née en 1981, dépassent en longévité de remarquables petits éditeurs (Françoise Simecek, Jacques Quentin…). Les peintres et poètes savent néanmoins faire l'économie de l'éditeur-passeur pour procéder à l'autoédition, en conjuguant le bricolage et l'ingéniosité, quitte à fabriquer un exemplaire unique. Michel Butor calligraphie *Une dentelle s'abolit* (2012) en une boucle florale, sur les plats intérieurs d'une couverture vide. Sa réécriture ne conserve du célèbre sonnet de Mallarmé que son vers initial, et le flanque d'un seul alexandrin sur un seul exemplaire, spécimen du livre manquant.

Autres « alliés substantiels » (René Char), les ateliers d'imprimerie restaurent la tradition des presses à bras. Edwin Engelberts édite la splendide *Lettera amorosa* (1963) de René Char et Georges Braque, « l'Ouvrage de tous les temps admiré » (Dédicace) dont les vingt-sept lithographies en couleur sont tirées à Paris sur les presses de Fernand Mourlot, autour duquel gravite une constellation d'artistes et de poètes. Le taille-doucier peut aussi prendre l'initiative de la technique. Le graveur suisse Pietro Sarto réunit dans son atelier de Saint-Prex un groupe d'artistes, parmi lesquels Pierre Tal Coat (*Laisses* d'André du Bouchet, 1975) et Albert-Edgar Yersin. Il suggère au peintre vaudois Jean Lecoultre le vernis mou pour rendre sensibles les « accidents de surface » de ses trompe-l'œil face au *Coup de dés* (1975) de Mallarmé.

Le livre d'artiste se déploie encore sur une infinie variété de supports, qui privilégient parallèlement, ou en réaction au luxe bibliophilique, des matériaux pauvres, voire élémentaires. À partir de l'après-guerre, la poésie fait le vœu de revenir au plus simple, de s'écrire à même la pierre, le sable ou la neige, sur les traces des *Ardoises du toit* de Reverdy et Braque (1918). Elle trouve dans le livre d'artiste une recherche des choses primordiales qui s'accorde à la rêverie d'une écriture « sans image » (Philippe Jaccottet), situant le paysage plutôt que d'y surimprimer des figures. Les poètes de la revue *L'Éphémère* s'unissent aux ardoises gravées d'Ubac (*Pierre écrite* d'Yves Bonnefoy, 1958 ; *Proximité du murmure* de Jacques Dupin, 1971), quand le poème ne s'inscrit pas lui-même sur une stèle d'ardoise (Antoine Emaz et Anik Vinay, *La Nuit posée là*, 1992). Chez l'artiste José Maria Sicilia, l'encre typographique se dépose sur fond de cire d'abeille (*Impromptu* de Jacques Dupin, 1995) : la page devient la membrane translucide d'une vie animale foisonnante, avers poétique communiquant avec l'envers du monde.

Au cours de ses innombrables collaborations avec des artistes, Michel Butor est certainement l'auteur le plus ouvert au contact des matériaux modestes – les cartes dactylographiées de Pierre Alechinsky (*Matériel pour un Don Juan*, 1977), les lamelles de cartons de Bertrand Dorny (*Supermarché*, 1992) – ou somptueux, à l'instar des livres de verre de Lô (alias Laurence Bourgeois) qui permettent au poète de concrétiser le fantasme d'une écriture rémanente,

dans la neige (*Enneigement*, 2011) ou « sous la glace » (*Trésor sous la glace*, 2011). Il reprend sur le mode ludique les grands livres d'André du Bouchet et Giacometti où le blanc de la page prend la consistance et l'évanescence du glacier (*Le Moteur blanc*, 1956 ; *Dans la chaleur vacante*, 1961). Butor n'hésite pas à *imprimer* le livre, littéralement, de son propre corps, dans l'empreinte découpée de son pas, signant la trace de sa présence et de son retrait, à l'image de l'estampe sur la presse (*Des pas sur la neige*, 2009).

La quête du tactile attire ainsi les poètes vers la concrétude du support qui libère le texte de son abstraction et de sa fixité pour l'enraciner dans le matériau, qui révèle les *blancs* de « l'interlettre » (André du Bouchet) pour les donner à voir au creux du poème. Le livre est investi d'un imaginaire de la page-peau, à travers laquelle la parole lyrique respirerait le souffle du vivant, éprouverait sa propension à se virtualiser en une signifiance métaphorique et à se séparer du corps pour s'objectiver.

De nouveaux formats réinventent le concept du livre en jouant de ses composantes fondamentales telles que le pli et la superposition des feuillets. Après le livre-éventail de la fin-de-siècle, le long leporello de la *Prose du Transsibérien* de Blaise Cendrars et Sonia Delaunay (1913) s'inspire du modèle du prospectus. Le poème, imprimé sur les plages de couleurs simultanées, oscille entre l'horizontalité de la page et la verticalité de l'affiche. Quelques années plus tard, Cendrars retour du front, amputé, ramène le livre *J'ai tué* (1918) à un in-octavo de moins de 20 cm. Le pavé typographique s'étend sur le format carré de la page, sans alinéa, dans de gros caractères Baskerville largement espacés et rubriqués couleur sang. C'est l'image d'une parole éclatée et massifiée par la guerre, tandis que les dessins cubistes de Fernand Léger imbriquent des cylindres et des visages, mais aussi des mots mutilés, dans une dynamique explosive et centrifuge. À l'issue de la Seconde guerre mondiale, Pierre Reverdy et Pablo Picasso se souviennent de ce livre moderniste dans *Le Chant des morts* (1948) calligraphié par l'auteur et strié de balafres rougeoyantes par le peintre.

Dans l'après-guerre, le livre d'artiste se développe en relief dans les sculptures de papier d'Étienne Hajdu, « estampilles » qui gaufrent la page et s'impriment blanc sur blanc (Pierre Lecuire, *Règnes*, 1961). La créativité formelle se dégage de la forme du codex dans des livres-objets qui reviennent au rouleau ou à une surface tendue sur des arêtes de bois. Le livre se chosifie en artefacts dérisoires, comme cette mappemonde de Bertrand Dorny (Butor, *Feuilletant le globe avec Dorny*, 1991), donnant la terre à lire dans une ambition totalisante où le livre n'a plus ni début, ni fin.

Les procédés de fabrication empruntent certaines techniques à l'imprimé de masse : la chromolithographie (*Parallèlement* de Verlaine par Pierre Bonnard, 1900), le cliché-trait (*La Guitare endormie* de Pierre Reverdy et Juan Gris, 1919), la photographie (*Facile*, de Paul Éluard et Man Ray, 1935) et autres moyens de reproduction de plus en plus diversifiés, qui viennent transgresser la frontière entre l'esthétique du livre et la reproduction industrielle. À partir des années 1960, dans le sillage du mouvement Fluxus, le livre d'artiste entendu au sens restreint de l'expression, conceptuel et minimaliste, amène les plasticiens à évincer le poète et à assumer la totalité de la création. S'imposent alors des techniques pauvres, comme le stencil chez John M Armleder. En 1969, Marcel Broodthaers s'attaque au grand tabou de l'illustration, *Un Coup de dés* de Mallarmé, réduisant le texte à une « Image » tirée

sur des plaques d'aluminium anodisé. D'autres procédés entrent encore dans le champ du livre d'artiste : la sérigraphie, répandue par le pop art et les affiches de Mai 68 (Butor et Monory, *USA 76*, 1976) et l'offset, qui contribuent à démocratiser le genre.

La poésie joue un rôle éminent dans l'avènement du livre d'artiste, même par la négative. À mesure que la peinture s'affranchit du sujet, donc de la *mimésis*, elle a besoin du discours des poètes qui verbalisent le geste esthétique, autant qu'ils élaborent leurs propres capacités à créer des poèmes à voir. Le « livre de dialogue » évolue en déclinant son intermédialité dans de nouveaux sous-genres. La critique d'art s'exerce sous forme de prose poétique à propos des gravures, tandis que le *poème d'art* se délivre du livre, en particulier dans le format du « placard » où l'écriture innervée de gravures s'expose comme un tableau.

La résistance lyrique moderne à la narration et à la description réaliste participe également de cette convergence : le discours métaphorique ouvre le filage des analogies à des motifs concrets, quand le commentaire gravé ne renvoie pas la parole au fond informe sur lequel elle s'imprime, taches d'encres ou texture d'une estampe abstraite. Le sujet lyrique s'éloigne lui-même d'une instance expressive pour devenir l'opérateur d'un montage des aspects hétérogènes du réel : ces éclats de conscience se juxtaposent sur l'espace de la page qui les fait *tenir* en une représentation. Mode lui-même marginalisé, le lyrique se redéfinit ainsi dans le livre d'artiste en une poétique du rythme dans l'espace et du contact avec le support.

► Chapon F., *Le Peintre et le Livre. L'âge d'or du livre illustré en France. 1870-1970*, Paris, Flammarion, 1987. Peyré Y., *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre, 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001. Stead É., *La Chair du livre. Matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2012.

→ Document ; Livre ; Mise en page ; Peinture (modernité) ; Recueil ; Typographie

Dominique Kunz Westerhoff

Lurikos

Issu des classifications du corpus poétique antique effectuées par les philologues alexandrins, *lurikos* est considéré comme le premier qualificatif générique utilisé pour caractériser les œuvres d'un petit groupe de poètes grecs connus comme les « neuf lyriques », à savoir : Sappho, Alcée, Anacréon, Simonide, Pindare, Stésichore, Bacchylide, Ibycos et Alcman. Une épigramme de l'*Anthologie palatine* (IX, 184) est à la fois le principal témoignage de l'existence de cette prestigieuse liste et l'une des premières apparitions répertoriées du qualificatif. Les documents antérieurs faisaient référence aux poèmes et aux poètes avec les termes *melos** et *melopoios*, ou bien ils les regroupaient dans une classe baptisée *melike poesis*, par allusion à la musique, au chant et à la manière originale d'interpréter ladite poésie. Ce n'est qu'à partir des IIe et IIIe siècles av. notre ère avec la diffusion des éditions et des canons alexandrins, que le qualificatif *lurikos* commence à être fréquemment rattaché à la figure des neuf poètes *(ennea lurikoi)* et que l'on assiste à une institutionnalisation de leur présence dans les discours sur les genres littéraires antiques. La liste des poètes lyriques rejoint alors celle des autres auteurs canoniques dans des formes aussi diverses que l'épopée, la tragédie, la comédie, l'histoire et l'art oratoire. Et tout comme eux, les neuf poètes sont entourés d'une nouvelle valeur symbolique qui en fait un objet d'admiration et d'émulation, ouvrant la porte à une réécriture et à une

recontextualisation de leurs vers qui ne peut que laisser présupposer l'existence d'un modèle générique commun.

L'un des effets les plus évidents du travail des philologues d'Alexandrie a été, en ce sens, la « remédiation » (au sens de Bolter, Grusin) au niveau textuel d'une poésie essentiellement orale, musicale et performative, liée aux cérémonies, rites et fêtes de la culture grecque archaïque et classique. Cette transposition dans le domaine de l'écriture, qui s'opère avec la publication des œuvres des neuf poètes, n'oublie évidemment pas les origines musicales de ce type de poème, comme l'indique symboliquement la présence de la lyre. Mais il s'agit effectivement d'un symbole qui renvoie plus à une généalogie qu'au mode d'existence des œuvres, puisque l'on sait que la notation de la musique ou de la danse qui accompagnait à l'origine ces vers n'a été ni récupérée ni éditée. En ce qui concerne l'histoire du genre, ce qui est important, cependant, c'est que l'institutionnalisation du groupe de poètes à cette époque entraîna une institutionnalisation parallèle de la classe textuelle attribuée à leurs œuvres. Elle conduisit progressivement à l'apparition, vers les IIe et Ier siècles avant notre ère, de la catégorie *lurike poesis* : poésie lyrique.

Le peu que l'on sait des éditions alexandrines ne permet malheureusement pas de tracer avec précision le profil de cette catégorie créée d'après le canon des neuf poètes. Apparemment, des critères très différents ont été utilisés pour organiser le corpus des différents auteurs et il n'y a jamais eu de système général pour guider un programme éditorial qui aurait pu servir de modèle pour décrire les caractéristiques du genre. En réalité, la notion de *lurike poesis* semble bien imprécise dans les quelques énumérations génériques anciennes où elle figure, comme celle du scholiaste Denys le Thrace. Il faut attendre la réécriture horatienne du corpus grec et, d'une façon plus générale, le recyclage latin de la tradition littéraire grecque, pour que la catégorie acquière un profil plus cohérent. S'il est vrai qu'Horace n'a pas été le premier à transposer en latin les vers des poètes grecs, il n'en est pas moins vrai que c'est lui qui a noué un lien hypertextuel explicite avec leurs poèmes et a voulu se situer avec son travail dans la lignée généalogique et générique institutionnalisée par le canon alexandrin. Rappelons que, dans ses quatre livres d'odes, il utilise les différentes formes lyriques et les associe aux thèmes traditionnels grecs archaïques, comme les hymnes aux dieux, les louanges aux hommes, les fêtes bachiques, les chants érotiques et les chants civiques, entre autres. De plus, suivant les anciennes conventions, le poète se dit possédé par les muses (*Odes* I, 17 et 36 ; II 1 et 12 ; III, 1, 3, 4 et 9 ; IV, 3) et adopte la posture d'un barde mû par l'inspiration divine (*Odes* II, 16) et même par l'influence des poètes canoniques (*Odes* IV, 9). Pour compléter ce tableau de son inscription dans le genre, un discours métatextuel et métacritique sur la poésie lyrique et son importance parcourt non seulement les odes mais aussi d'autres textes du poète, comme son célèbre *Ars* ou *Épître aux Pisons* (v. 73-92 et v. 340-407). Son apport est fondamental dans le processus de consolidation et de transmission de la catégorie. Quintilien ne se trompe pas lorsqu'il considère Horace, un siècle plus tard, comme le plus grand poète lyrique de Rome et même comme le seul poète lyrique dont la lecture vaut vraiment la peine (X, 1, 96). Il associe dès lors naturellement le poète et la classe générique, comme le fera aussi Tacite dans son *Dialogue des orateurs* (X-XVI ; XX) et comme le feront à la Renaissance* de nombreux humanistes pour qui Horace et la poésie lyrique deviennent des termes solidaires, ainsi que des références incontournables. En ce

sens, ce n'est pas un hasard si l'apparition de l'adjectif « lyrique » et de la notion de « poésie lyrique » se produit dans les principales langues européennes aux alentours du XVe et du XVIe siècle.

L'intérêt étymologique pour le mot et pour son inscription dans le champ littéraire moderne fait aujourd'hui partie du débat théorique sur l'histoire des genres et, en particulier, sur la définition et sur la place du poétique dans le monde contemporain. Entre ceux qui appellent à l'abandon de toute qualification de la poésie en tant que « lyrique », comme René Wellek, ou ceux qui, au contraire, revendiquent plus récemment l'usage de « lyrique » et de « lyrisme », comme Antonio Rodriguez et Jean-Michel Maulpoix, on voit se déployer le champ d'une discussion riche et variée à laquelle ont participé des personnalités telles que Claudio Guillén, Gérard Genette et Claude Calame. Tous ont donné une actualité inattendue à cette vieille notion mise en circulation il y a plus de vingt siècles par une poignée de philologues et de bibliothécaires d'Alexandrie.

► CALAME C., « La poésie lyrique grecque, un genre inexistant ? », *Littérature*, n° 111, 1998, p. 87-110. GENETTE G., *Introduction à l'architexte*, Paris, Le Seuil (« Poétique »), 1979. GUERRERO G., *Poétique et poésie lyrique*, Paris, Le Seuil (« Poétique »), 2000.
→ Lyra ; Mélos, mélique ; Muses ; Orphée ; Rites

Gustavo GUERRERO

LYRA (TERMINOLOGIE LATINE)

Le « sonneur de la lyre romaine » : voilà comment Horace, dix ans après son premier recueil d'*Odes* (livres I-III) achevé en 23 avant notre ère, se désigne au début de son quatrième et dernier livre (4.3.23 : *Romanae fidicen lyrae*). Qu'est-ce que cette *lyra* romaine ?

Commençons par répondre sans nuance : la lyre romaine n'est rien. C'est un paradoxe, et un paradoxe très concret. En faisant de ce syntagme le complément du nom *fidicen*, traduit ici faute de mieux par « sonneur » (voir *infra*), Horace renvoie d'abord à l'instrument de musique. Or, la lyre* est un instrument grec et non romain : le mot est un emprunt, comme son *y* grec l'indique, et n'est guère attesté avant Horace, où il devient courant. Plus tôt, le substantif latin essentiellement pluriel *fides*, « les cordes », désigne par métonymie l'instrument. S'il latinise *lyra*, Horace garde aussi *fides*, qu'il associe volontiers à des références grecques (Anacréon en 1.17.17 ; Sappho en 2.13.24-25 et 4.9.12, Orphée en 1.12.11 et 1.24.13-14 ; Apollon en 3.4.4 et 4.6.25), soulignant ainsi l'hybridité de sa poésie. Dans la formule citée plus haut, le composé totalement latin *fidicen* dérive de ce nom et du verbe *canere*, « chanter, jouer d'un instrument » : Horace est le « joueur-chanteur » latin « de la lyre » grecque, paradoxalement qualifiée de « romaine ».

La tradition « lyrique » est donc hors sol dans le monde latin. Il existait assurément une tradition de poésie populaire pré-/non littéraire, mais elle n'a laissé que peu de traces, et les *carmina convivalia* (chants de banquets) semblent plutôt avoir été associés à la flûte : pas de poésie « fidique », donc. En contact avec la culture grecque depuis le début de la période littéraire, les Latins connaissaient certes – sans doute de nom plus que dans le texte – les poètes du canon alexandrin, mais l'adjectif « lyrique » est encore grec quand Cicéron l'emploie pour les désigner (*Orateur* 184 : *poetarum qui* λυρικοὶ *a Graecis nominantur*). Le même Cicéron, à en croire le témoignage postérieur de Sénèque, « dit que même si on lui doublait sa durée de vie, il n'aurait pas le temps de lire les lyriques » (*Lettres* 49.5 : *negat Cicero, si duplicetur sibi aetas, habiturum se tempus, quo legat lyricos*). Si Rome

adopte et adapte en latin l'essentiel de la poésie grecque, épique et dramatique en tête, elle n'accorde dans un premier temps guère de place à la lyrique, considérée comme une perte de temps.

Une génération après Cicéron, Horace est le premier à utiliser l'adjectif « lyrique » sous sa forme latine, et ce dès le poème d'ouverture du livre I des *Odes*, qu'il dédie à Mécène, son protecteur proche d'Auguste, avec l'espoir qu'il lui donne une place parmi les « chantres lyriques » (1.1.35 : *quod si me lyricis vatibus inseres*) ; déjà là, il associe un mot latin pour le poète-devin (*vates*) à une référence au canon lyrique grec. Dix ans après, c'est fait : « le peuple de Rome daigne [le] placer parmi les aimables chœurs [grecs] des chantres [latins] » (4.3.13-15 : *Romae… / dignatur suboles inter amabilis / vatum ponere me choros*). Horace, dans ce poème déjà cité, consacre sa reconnaissance officielle comme poète lyrique romain à la muse* Melpomène, en l'invoquant en ces termes pour souligner le paradoxe : « ô toi qui donnerais même aux poissons muets, si le cœur t'en disait, la voix du cygne » (4.3.19-20 : *o mutis quoque piscibus / donatura cycni, si libeat, sonum*). Le tournant, dans l'intervalle, est le choix d'Horace par Auguste pour composer l'hymne officiel des Jeux séculaires de 17 avant notre ère, le *Carmen saeculare*, qui nous est parvenu comme le seul poème lyrique latin non chrétien à avoir fait l'objet d'une exécution rituelle : une inscription monumentale en atteste en détail (*CIL* VI 32323, fr. d-m, l. 15-23, 131, 139-141), et le poète rappelle son rôle de chef du chœur de jeunes gens au dernier livre des *Odes* (4.6.29-44). Le tour de force d'Horace est d'avoir (re)donné une valeur civique à un type de poésie jusque-là déconsidéré à Rome.

Nuançons maintenant l'affirmation initiale. On aura compris qu'au-delà de l'instrument, la lyre désigne aussi par métonymie la poésie qui lui est associée, et que si cette poésie a peu d'existence à Rome, elle en a une forte et durablement influente chez Horace. Par ailleurs, ce dernier passe quelques antécédents sous silence pour affirmer sa nouveauté. Ainsi, quand il clôt son premier recueil d'*Odes* en affirmant « avoir le premier ramené le chant d'Éolie aux mesures d'Italie » (3.30.13-14 : *princeps Aeolium carmen ad Italos / deduxisse modos*), c'est-à-dire introduit à Rome la poésie de Sappho et d'Alcée (de Lesbos, île d'Éolie), Horace ignore ostensiblement au moins un prédécesseur inévitable, contemporain de Cicéron : Catulle, qui utilise avant lui la strophe sapphique dans deux poèmes fameux (11 et 51), l'asclépiade majeur dans un autre (30), ainsi que deux autres formes éoliennes non reprises ensuite par Horace (poèmes 34 et 61, en strophes glyconiques de respectivement 4 et 5 vers ; Catulle recourt encore à deux mètres d'origine éolienne, mais devenus épigrammatiques, l'hendécasyllabe phalécien, très récurrent parmi les poèmes 1-60, et le vers priapéen du poème 17 et du fr. 1). En outre, Catulle prend pour modèle Sappho, et Horace fait de même en lui associant Alcée (*Ode* 2.13, entre autres). À côté de Catulle, au moins deux autres poètes dits « néotériques » – poètes « nouveaux » à la mode alexandrine – emploient des mètres éoliens, Calvus (fr. 4) et Ticidas (fr. 1), le premier, voire les deux, dans le genre spécifique de l'épithalame (chant de mariage), particulièrement associé à Sappho et aussi mis à l'honneur par Catulle (poèmes 61-62, avec des échos dans d'autres). Avant eux, pour laisser de côté les vers lyriques présents dans d'autres genres (en particulier les parties chantées du théâtre dès le début du IIe siècle avant notre ère), il y avait aussi eu quelques expérimentations dans des formes lyriques, dont il ne nous reste presque rien (on peut mentionner Laevius au début du Ier siècle avant notre ère).

Malgré ce qu'il prétend, Horace n'est donc pas le premier à avoir utilisé en latin des mètres lyriques, ni éoliens en particulier, ni à s'être inspiré de cette poésie. Il en est d'ailleurs bien conscient, vu qu'il fait notamment des allusions très claires au poème 51 de Catulle imité de Sappho (*Odes* 1.13 et 1.22, fin en particulier) et à l'hymne à Diane du poème 34 (*Ode* 1.21). C'est un héritage dont il rejette une partie (l'épithalame et certaines formes métriques) et récrit une autre. Mais l'affirmation d'Horace n'est pas pour autant un pur mensonge : sa nouveauté, essentielle à une époque où Rome se dote de bibliothèques publiques bilingues et cherche des pendants latins aux auteurs grecs, c'est qu'il ne se contente pas de reprendre des *formes* lyriques ou une voix éolienne de façon ponctuelle ou dans un recueil hybride (celui de Catulle, globalement, tient de l'épigramme et de l'iambe plus que de la lyrique, et aussi de l'épopée et de l'élégie), mais qu'il constitue un recueil complet et unitaire, et qu'en cela il (re)crée à Rome la lyrique en tant que (ou comme si c'était un) *genre* – qu'il faut tenter de définir.

Cette poésie « lyrique » est-elle donc un genre antique aux contours nets ? La réponse est ici aussi d'abord négative, même si l'étiquette « lyrique », on l'a vu ci-dessus, existe à l'époque romaine, à la différence de la Grèce archaïque (dans ce volume, on comparera les notices « Lurikos* » de Gustavo Guerrero et « Mélos, mélique* » de Claude Calame). Liée au canon alexandrin, la catégorie est non seulement problématique à définir, mais aussi différente de la catégorie moderne. Ainsi, il est plus facile de dire ce que la lyrique antique n'est pas que ce qu'elle est. Par exemple, elle ne présente pas d'unité de forme, de thème ni de ton, et n'est donc pas vraiment un genre : plutôt un regroupement de divers genres (car il y en a autant que d'occasions de performances poétiques dans les sociétés orales de Grèce archaïque). Elle n'est pas seulement ce qui n'est ni épique ni dramatique : elle n'est pas non plus l'iambe ni l'élégie (ni l'épigramme, postérieure et dérivée de la seconde), que nous classerions sous la même étiquette, alors que les Anciens les distinguent nettement comme des genres à part entière. Quant au terme « lyrique », sans même parler des connotations modernes dont il s'est chargé (expression des sentiments en particulier), il n'est qu'à moitié pertinent : les divers types de poésie auxquels il renvoie ne sont pas tous accompagnés par la lyre, mais certains par la flûte. Le seul point commun à l'ensemble de la catégorie est qu'il s'agit de poésie chantée – ce qui n'est que marginalement le cas de la lyrique postérieure.

L'intérêt de la position d'Horace par rapport à cette question est qu'il reçoit la catégorie alexandrine comme telle, avec son caractère hétérogène et artificiel, et constitue son recueil en conséquence. Il est conscient non seulement des problèmes listés ci-dessus, mais aussi de la centralité du chant. Quand bien même le médium poétique avec lequel il travaille n'est plus la performance orale, mais l'écrit et le recueil diffusé en volumes (c'est-à-dire en rouleaux de papyrus, évoqués deux fois seulement au dernier livre, et justement pour dire qu'ils ne font pas silence : 4.8.21 et 4.9.30-31), Horace en maintient constamment la fiction. Ses odes impliquent un contexte d'exécution fictionnel, soit recréé de façon mimétique dans le poème lui-même, soit implicite (souvent un banquet). Il évoque volontiers la flûte à côté de la lyre, et même les flûtes seules à l'extrême fin du livre IV, en imaginant la perpétuation des *carmina convivalia* traditionnels. Il appelle d'ailleurs ses poèmes *carmina*, « chants » (le titre hellénisant *Odes* est postérieur). Cela évoque le *melos* grec (Horace utilise

ce terme en 3.4.2), mais *carmen* est aussi une notion latine ancienne, avec des connotations religieuses* (« incantation », « formule »), désignant toutes sortes de poèmes (aussi non chantés) : la question du genre reste ouverte.

S'il se réclame plus spécifiquement des poètes éoliens Sappho et Alcée, Horace a en vue tout le canon, comme le montre sa prétention initiale à y entrer, ou l'évocation de sept des neuf poètes au début de la neuvième ode du livre IV. Ce qui était hétérogénéité dans la catégorie alexandrine devient variété dans le recueil* horatien, tant dans les mètres que dans les sujets et les registres, comme l'illustrent les deux « parades » du début du livre I : la série des neuf premières odes toutes dans un mètre différent (et un autre encore en 1.11), puis celle des prédécesseurs entre 1.12 et 1.18, qui évoquent des modèles différents (Pindare, Sappho, Alcée, Bacchylide, Stésichore [et Archiloque], Anacréon [et Homère], et Alcée en clôture). Dans le recueil, très construit, cela crée de fréquents contrastes d'un poème à l'autre, ou aussi entre la forme métrique et le thème ou le ton d'un seul poème (par exemple, 1.12 traite un thème pindarique dans un mètre sapphique). Une exception confirme la règle : le cycle des six « odes romaines » au début du livre III, toutes en strophes alcaïques, à sujets civiques ou moraux et de registre élevé. Horace questionne aussi le genre en testant ses limites, avec des genres non seulement bien distincts comme l'épopée ou la tragédie, mais aussi voisins comme l'élégie et l'épigramme, ainsi que l'iambe (qu'il a pratiqué lui-même dans les *Épodes*, bouclées juste à la fin des guerres civiles, où il se focalise sur le lyrique).

En composant ainsi son recueil, Horace, plus qu'il ne recrée en latin un genre grec sans réelle existence (sinon comme une catégorie critique problématique), constitue lui-même dans une certaine mesure le lyrique comme un genre, pour faire face au canon alexandrin. Dans son *Épître aux Pisons*, ou *Art poétique*, il en liste les sujets très divers : « La Muse a donné à la lyre (*fidibus*) de représenter les dieux et les enfants des dieux, le pugiliste vainqueur, le premier à la course de chevaux, les soucis des jeunes gens, la liberté du vin » (v. 83-85 : *Musa dedit fidibus divos puerosque deorum / et pugilem victorem et equom certamine primum / et iuvenum curas et libera vina referre*). Les *Odes* présentent ainsi des hymnes, des chants rituels ou mythologiques, des éloges (non athlétiques à Rome, mais civiques), des poèmes d'amour et de banquet, mais aussi des réflexions morales ou pièces de circonstance. Cette variété et versatilité devient typique du genre : au début du IIe siècle de notre ère, Pline le Jeune attribue ces qualités à un émule lyrique d'Horace qui « aime… souffre… loue… joue… » à la perfection (*Lettres* 9.22.2) et souligne chez un autre l'érudition (3.1.7 : *lyrica doctissima*), la douceur (*dulcedo*, *suavitas*) et l'élégance (*hilaritas*, *gratia*). Ces idées resteront récurrentes dans la réception tardo-antique, médiévale et moderne de l'Horace lyrique (voir Renaissance*).

Quelle est finalement la portée de l'expression « lyre romaine » ? En un sens, par son aspect idiosyncratique, elle se limite à Horace lui-même – ce qui n'est pas peu : on a vu qu'il est le premier à composer un recueil spécifiquement lyrique, mais son recueil est aussi le seul du genre à avoir été transmis avant l'époque chrétienne. De fait, Horace est la seule référence lyrique latine. À l'époque de Néron, outre Sénèque qui en fait son modèle principal pour les chœurs de ses tragédies, Caesius Bassus (ami et éditeur du satiriste Perse), auteur d'un traité sur les mètres d'Horace, applique sa théorie dans un recueil lyrique (perdu). Quintilien, une génération plus tard, le nomme à côté d'Horace, qu'il estime « à peu près

seul digne d'être lu parmi les lyriques » (10.1.96 : *lyricorum… Horatius fere solus legi dignus*) ; les contemporains talentueux qu'il évoque sans les nommer n'ont pas laissé de trace, sauf Stace, auteur de deux odes tout à fait horatiennes incluses dans ses *Silves* (4.5 et 4.7). Horace reste le modèle des expérimentations lyriques du IIIe siècle (perdues, mais reflétées dans le traité métrique en vers de Terentianus Maurus), puis au IVe dans les deux recueils hymniques de Prudence et dans des pièces isolées d'autres auteurs (Claudien, Ausone), et au-delà. Mais à cette période naît une nouvelle tradition, celle de l'hymnodie chrétienne, dans une forme plus simple et directe, originellement non lyrique : le dimètre iambique popularisé par Ambroise.

Ainsi, l'idiosyncrasie horatienne devient norme. Comme il l'anticipe lui-même consciemment à la fin de son premier recueil, Horace a « achevé un monument plus durable que le bronze » (3.30.1 : *exegi monumentum aere perennius*) : il a sans nul doute joué un rôle central dans la perpétuation de la « lyrique » grecque et – avec d'autres intermédiaires latins, élégiaques et épigrammatiques notamment, mais aussi chrétiens – dans la définition ultérieure du genre.

► Barchiesi A., « Lyric in Rome », dans Budelmann Felix (éd.), *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 319-335. Citroni M., « Cicéron, Horace et la légitimation de la lyrique comme poésie civique », dans Delignon Bénédicte, Le Meur Nadine et Thévenaz Olivier (éd.), *La poésie lyrique dans la cité antique : les* Odes *d'Horace au miroir de la lyrique grecque archaïque*, Lyon, CEROR, 2016, p. 225-242. Harrison St., *Generic Enrichment in Vergil and Horace*, Oxford, Oxford University Press, 2007. Lowrie M., *Horace : Odes and Epodes (Oxford Readings in Classical Studies)*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

→ Lyre, luth, harpe ; Lurikos ; Mélos, mélique ; Recueil ; Renaissance ; Vers lyriques / vers narratifs

Olivier Thévenaz

Lyre, luth, harpe

Notion notoirement problématique et instable, le lyrique, dans le passé et singulièrement au XIXe siècle, a tenté de se représenter dans ces « corrélats objectifs » (T. S. Eliot) que sont la lyre, le luth ou la harpe. Ces trois instruments, traités comme objets matériels, symboliques ou métaphoriques, marquent l'inscription du musical dans le texte lyrique où ils figurent l'inspiration et la création poétiques, voire l'image que le poète cherche à projeter de lui-même : ainsi, par hypallage, la « lyre pensive » de Th. Gautier (« Le poète et la foule », *España*, 1845). Souvent simples accessoires d'un lyrisme de convention, ces instruments deviennent facilement interchangeables. Leurs emplois marqués n'en deviennent que plus notables : la lyre peut être apollinienne et se donner comme principe d'ordre et d'équilibre, ou dionysiaque et renvoyer à ce que Baudelaire appelle « un état exagéré de la vitalité » (« Théodore de Banville », *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, 1861) synonyme d'enthousiasme et d'emportement ; à chacune de ses cordes, dont le nombre varie au cours du temps, peuvent correspondre des fonctions et des valeurs distinctes, comme dans *Les Sept Cordes de la lyre* de G. Sand (1839) : si les cordes d'or et les cordes d'argent sont toutes deux consacrées à la louange divine, les premières font vibrer les harmonies célestes, tandis que les secondes célèbrent la nature et la création terrestre. Entre instruments différents, certaines oppositions peuvent être signifiantes : Hugo, avant 1830, confronte la lyre païenne à la harpe chrétienne (« La Lyre et la Harpe », *Odes et Ballades*, 1826) ; le luth « bien accordé

au son de la lyre grecque et romaine » (*Défense et Illustration de la langue française*, 1549) permet à Du Bellay de revendiquer à la fois une filiation et une originalité ; au luth de la mélancolie Nerval substitue *in fine* la lyre rédemptrice d'Orphée (« El Desdichado », *Les Chimères*, 1854).

Dans leur essence, ces instruments désignent la musique comme le modèle toujours fuyant que le lyrique aspire à étreindre en s'abandonnant à la magie* du verbe. L'éthos* lyrique manifeste un état du langage dynamisé et comme métamorphosé par un *furor poeticus* que le musical soutient et amplifie (d'où la rime récurrente lyre/délire). L'instrument solennise une rupture selon diverses modalités : le geste physique de le saisir – le « Poète, prends ton luth » de Musset ou l'injonction de Hugo exhortant Lamartine à le rejoindre dans le combat politique : « prends ton luth immortel » (« À M. Alphonse de Lamartine », *Odes et Ballades*, 1826) – signale que l'on quitte le plan de la communication ordinaire pour accéder à un niveau supérieur d'élocution, celui même qui rend le satyre de Hugo « démesuré » lorsqu'il s'empare de la « grande lyre » pour délivrer devant les dieux de l'Olympe un discours inspiré par lequel le faune « apothéosé » est transmué en dieu Pan ; le geste inverse de la déposer marque chez Henrich von Kleist le renoncement définitif à tout lyrisme d'inspiration patriotique et même à toute poésie : « Il achève son chant, désireux d'en finir avec lui, Et, pleurant, il abandonne sa lyre » (« Le dernier chant », *Œuvres complètes* 1999) ; geste verbal, l'apostrophe – « ô luth » chez les poètes de la Renaissance – détache son objet pour donner une impulsion à l'élan lyrique ; de même, la soudaine mise en vibration d'une harpe ou d'une lyre jusqu'ici muette (dans l'*Ossian* de Macpherson, 1760, par exemple) consacre ce passage d'une absence à la quête d'une plénitude énonciative.

Lyre, luth et harpe soutiennent maint excursus lyrique dont la cible est extérieure à l'énonciateur : la gloire de Dieu dans les Psaumes de David ; les exploits guerriers dans l'*Ossian* de Macpherson ; les injustices que fustige Hugo en ajoutant une « corde d'airain » à sa lyre ; la culture italienne célébrée par Corinne dans son ardente improvisation du Capitole (Mme de Staël, *Corinne*, 1807) ; la vertu civilisatrice de la lyre d'Orphée chantée par Ballanche (*Orphée*, 1827) qui en emprunte l'idée à Vico (*La Scienza Nova*, 1725). Mais, en général, le romantisme tend à intérioriser cet objet. Ainsi Lamartine, qui se vante d'être le premier à avoir remplacé les cordes de la lyre traditionnelle par « les fibres mêmes du cœur de l'homme » (Préface aux *Méditations poétiques*, 1849), fait-il de la harpe de Morven l'un des emblèmes de son moi. D'où ces flots d'harmonie qui, chez lui, accompagnent l'effusion lyrique. Les cordophones, en effet, sont par excellence les instruments de l'intériorité : l'assimilation des cordes à des nerfs, liée au double sens du latin « nervus », et donc à une sensibilité vibrante, se soutient de la paronomase cœur/corde et de l'assonance harpe/âme ; aux variations dans le degré de tension des cordes correspondent les fluctuations de l'élan lyrique. Le paradoxe est qu'en creusant l'intériorité, le sujet se découvre solidaire d'un non-moi – Dieu, la nature – et fait l'expérience de son altérité, perçue comme une imposition (le *« subject lute »* auquel l'énonciateur de Coleridge se compare dans *The Eolian harp*, 1796, dit une *sujétion* et non la souveraineté d'un « sujet » lyrique). Dans l'adresse lyrique, « la lyre ou le luth [...] sont ces instruments par quoi le "je" de l'auteur devient le Poète, c'est-à-dire un autre » (Vadé, 1996). Mais, récepteur passif, le sujet est en même temps décodeur et transmetteur des impressions reçues. Soumise à l'action du vent et productrice d'harmonies, la

harpe éolienne, très en vogue de 1800 à 1830 en Angleterre, en France et en Allemagne, emblématise à la perfection cette double polarité, comme le montre *An eine Äolsharfe* d'Eduard Mörike (1837).

La transgression des codes du romantisme va de pair avec le traitement iconoclaste de ses emblèmes instrumentaux. Point n'est besoin de les bannir pour innover : provocateur, Lautréamont jouit de faire rendre à la lyre traditionnelle « un son si étrange » (*Les Chants de Maldoror*, 1869) ; Aloysius Bertrand conserve le luth, mais lui fait subir divers accidents – rupture de la chanterelle (« La Viole de gamba », *Gaspard de la nuit*, 1842), sonorités grinçantes – qui, loin des suavités lamartiniennes, démarquent son lyrisme de celui des années 1820-1830. Plus radical est le geste qui consiste à rejeter à travers eux le bric-à-brac du lyrisme romantique (inspiration comme don divin, muse, poète inspiré…). Dans *Un cœur sous une soutane* (1870), Rimbaud fustige allégrement les « harpes séraphiques » d'une poésie désincarnée. Corbière, par dérision, qualifie d'« éolienne » la porte de sa bicoque ouverte aux quatre vents (« Le Poète contumace », *Les Amours jaunes*, 1873) ; il signifie l'abandon de la lyre, traitée d'« outil ridicule » (« Pierrot pendu », posth. 1953), en laissant entendre « délyre » sous sa rime traditionnelle et souligne le substrat corporel de la création poétique en faisant des « cordes du cœur » de simples boyaux. Lyre, luth et harpe sont disqualifiés pour figurer une sensibilité d'écorché vif chez les écrivains « décadents ». Pour Laforgue et Corbière, des instruments discordants ou horripilants – vielle, orgue de Barbarie – paraissent plus consonants avec l'expression d'un moi qui se veut désaccordé. Accusés de déposséder le sujet lyrique de la maîtrise de son dire, lyre, luth et harpe sont mis aux oubliettes, dévalorisés ou détournés par de nouvelles esthétiques qui privilégient le travail sur le langage : l'irrévérencieux cercle zutiste fait rimer « luth » avec « zut » ; dans sa période parnassienne, Verlaine se méfie de l'inspiration, représentée par « Gabriel et son luth, Apollon et sa lyre » (Épilogue des *Poèmes saturniens*, 1866), et prône « l'étude sans trêve », la poursuite obstinée du Beau cher à Baudelaire. Avec le symbolisme, les trois instruments font résurgence, mais pour de nouveaux usages. Débarrassé de ses attaches subjectives par « la disparition élocutoire du poète » qui « cède l'initiative aux mots » (*Vers et prose*, 1893), un instrument comme la harpe est traité par Mallarmé comme pur objet verbal pris dans un réseau d'interconnexions dans le champ clos du poème : *Sainte* (1883) consacre le statut métapoétique d'un instrument dont la silencieuse musique figure l'« intellectuelle parole » (*Divagations*, 1897) qu'est le dire poétique dans l'esthétique mallarméenne.

Au XXe siècle, une fois retombées les véhémences contestataires de la deuxième moitié du XIXe siècle, l'emblème principal du lyrique, la lyre, retrouve occasionnellement une nouvelle vie, sans que son lourd passé lui soit à charge. « Lyre, trop vieille image », s'exclame Apollinaire, qui s'empresse d'ajouter : « mot délicieux » (« Le départ », 1909, sous le pseudonyme de Louise Lalanne) ; peut-être faut-il en voir un avatar inattendu dans ces instruments à corde unique que sont les « trompettes marines » d'*Alcools* (1913). Pierre Reverdy peut, en toute sérénité, sans la gravité d'un Lamartine ni les sarcasmes d'un Corbière, faire rimer « lyre » avec « délire » (« Le cœur tournant », *Ferraille*, 1937). Opérant, en l'adaptant, un retour aux sources, Paul Valéry la met en scène dans son mélodrame de 1931, *Amphion*, pour célébrer les pouvoirs orphiques du chant, prélude à son abandon au néant. Par un mouvement ascensionnel caractéristique d'une forme de lyrisme, une voix de contre-ténor permet à la musique

de Purcell, telle que l'entend Philippe Jaccottet, d'atteindre à des espaces célestes d'une pureté cristalline où la lyre-constellation et la lyre-instrument se confondent (« À Henry Purcell », *Pensées sous les nuages*, 1983). Autant de signes d'une relation apaisée avec un passé riche en controverses. Désuets par certains côtés, lyre, luth et harpe n'en appartiennent pas moins à la riche tradition du lyrique.

► Loiseleur A., *L'Harmonie selon Lamartine : utopie d'un lieu commun*, Paris, Honoré Champion (« Romantisme et modernités »), 2005. Tibi L., *La Lyre désenchantée. L'Instrument de musique et la voix humaine dans la littérature française du* XIXe *siècle*, Paris, Honoré Champion (« Romantisme et modernités »), 2003. Tomiche A., *Métamorphoses du lyrisme. Philomèle, le rossignol et la modernité occidentale*, Paris, Garnier (« Perspectives comparatistes »), 2010.

→ Art lyrique ; Harmonie ; Mélos, mélique ; Orphée ; Rites

Laurence Tibi

Lyric, *lyricism*, *lyrics* (terminologie anglaise)

Dans la critique littéraire anglo-américaine, comme dans d'autres traditions philologiques, on considère généralement que la poésie « lyrique » (« *lyric* ») constitue, avec la poésie « épique » (« *epic* ») et la poésie « dramatique » (« *dramatic* »), l'une des trois catégories principales de la littérature poétique, alors même qu'en anglais, « *lyric* » est aujourd'hui devenu pratiquement l'équivalent de « poésie ». Il s'agit toutefois d'une distinction générique qui trouve son origine à la fin du XVIIIe siècle, et de ce fait d'une conception relativement moderne du « *lyric* », terme qui a fait l'objet de nombreux débats théoriques et esthétiques à différentes époques dans la tradition critique anglophone. Virginia Jackson a retracé l'évolution du terme dans la poétique de langue anglaise, soulevant qu'il est passé d'un mode de discours à un genre littéraire avant de devenir un idéal esthétique pour l'ensemble de la poésie, ainsi qu'un modèle de la critique poétique moderne ; elle constate « qu'au cours des trois derniers siècles, le terme "lyric" est passé de l'adjectif au substantif, d'une qualité de la poésie à une catégorie qui semble inclure quasiment tous les vers » (Jackson, 2012, 826 ; traduction de l'auteur), afin de conclure que « l'histoire du "lyric" est l'histoire de la manière dont une idée est devenue un genre et dont ce genre a été manipulé à la fois par les poètes et les critiques » (*ibidem*., 833). Nombreux sont en effet les auteurs et théoriciens qui ont contribué à définir l'usage du terme au fil du temps et sa définition continue de susciter le débat dans le contexte d'une théorie contemporaine du lyrique (« *theory of the lyric* »).

Comme pour les termes apparentés dans d'autres langues européennes, tels que « lyrique » en français ou « *Lyrik* » en allemand (voir *Lyrik), l'étymologie du terme est dérivée de la lyre (« *lyra* »), l'instrument de musique employé pour accompagner les chants des poètes, et ceci malgré le fait que la plupart des poètes lyriques de la Grèce antique aient probablement associé leurs poèmes aux termes « *mele* » (« mélodie »), « *melos* » (« chant ») et « *melikos* » (« évoquant le chant » ; voir *Melos, mélique), plutôt qu'au terme « *lyrikos* » (ou « *lyrikoi* » ; voir *Lurikos), ce dernier étant principalement attribué aux poèmes, initialement destinés au chant, recueillis à l'époque alexandrine (à partir du début du IIIe siècle av. notre ère) dans la bibliothèque d'Alexandrie.

De la même manière, le terme anglais « *lyric* » est lui-même rétrospectif, et a pris des significations distinctes à différentes époques, ce qui a entraîné une expansion progressive du terme au cours

des siècles afin de créer une catégorie générique unissant une grande diversité de poèmes. Si, aujourd'hui, la plupart des poèmes lyriques ne sont plus écrits pour être chantés, la place centrale qu'occupe toujours l'élément musical dans toute conception du « lyrique » se reflète dans le fait que, dans le contexte de la musique contemporaine, les paroles de chanson sont couramment appelées « *lyrics* » (bien que ce terme puisse aussi désigner des poèmes lyriques au pluriel). On parle alors d'un parolier comme d'un « *lyric-writer* » ou « *lyricist* », termes qui ne s'appliquent plus au « *lyric poet* » (le poète au sens strict du terme). D'une certaine manière, la poésie lyrique reste indissociable de la musique, tant dans la pratique (p. ex. sous forme de performances poétiques incorporant le chant et la danse) que dans la théorie, comme en témoignent les discussions résurgentes sur les frontières de la littérature. On citera par exemple les débats médiatisés portant sur les éléments poétiques de la musique rap (voir *Rap) aux États-Unis, ou, après l'attribution du prix Nobel de littérature 2016 à Bob Dylan, sur la question de savoir si les « *lyrics* » de chansons populaires méritent le statut du « *lyric* » poétique.

Les différences par rapport au terme français « lyrique » sont subtiles. Au singulier, le substantif « *lyric* » désigne principalement un poème lyrique (généralement caractérisé par sa brièveté, ce qui est une spécificité, et son point de vue à la première personne), mais aussi le registre lyrique ou la poésie lyrique dans son ensemble, tandis que l'adjectif désigne tout ce qui se rapporte à la poésie (p. ex. « *lyric composition* ») ou qui, de manière générale, se caractérise par, ou exprime, un sentiment spontané et direct. À l'instar de l'adjectif « poétique » français, l'adjectif « *lyric* » (souvent utilisé de manière interchangeable avec « *lyrical* ») est employé pour décrire tout ce qui possède la forme ou les qualités musicales d'une chanson d'une part, ou tout ce qui est caractérisé par un épanchement de pensées et de sentiments personnels d'une manière poétique, de l'autre ; par conséquent, le terme peut s'appliquer à presque tout, d'un costume à une danse en passant par un film. L'expression familière « *to wax lyrical* » (aussi, « *to wax poetical* »), ce qui signifie à peu près « s'extasier lyriquement » ou « s'exprimer avec enthousiasme et exubérance », révèle que dans l'usage moderne les termes « *lyric* » et « *lyrical* » sont principalement associés à l'expression vive du sentiment personnel. Le substantif « *lyricism* », dont le sens est très similaire, décrit un caractère, une tonalité ou un style lyrique évoquant la poésie, à la manière du « lyrisme » français.

Ces emplois nuancés des termes *lyric*, *lyrical* et *lyricism* révèlent que, dans la tradition anglophone, comme dans d'autres approches linguistiques, les tentatives critiques de définir le concept du lyrique et du lyrisme se sont concentrées sur un certain nombre de caractéristiques interdépendantes, qui ont été traitées de différentes manières par les écrivains et les théoriciens au fil du temps. En général, ces éléments se concentrent, d'une part, sur une préoccupation pour les empreintes formelles des origines mélodiques de la poésie lyrique et ses divers liens avec les formes et traditions musicales, et, d'autre part, sur l'expression subjective du monde intérieur, surtout quand cette dernière prend une forme non narrative et non dramatique. Il n'est pas possible de fournir ici un aperçu historique complet de l'évolution du terme dans la langue anglaise, ni de se pencher sur des textes ou auteurs en particulier, mais il convient toutefois de souligner que le terme *lyric* n'a pas toujours été associé à un excès chez le poète ou à une poésie d'expression

personnelle dédiée à l'épanchement de la sensibilité subjective ; il s'agit d'une théorie de la poésie qui remonte au début du romantisme de la fin du XVIIIe siècle. C'est dans le courant du XIXe siècle qu'un terme qui décrivait à l'origine un type de discours poétique en rapport avec la musique s'est retrouvé élevé à un genre littéraire distinct (opposé à l'épique et au dramatique) avant de s'identifier à la poésie tout entière. Pourtant, comme le suggère le titre quelque peu paradoxal des *Lyrical Ballads* de W. Wordsworth et S. T. Coleridge (recueil de poèmes lyriques romantiques à forme fixe, paru en 1798, contenant également des poèmes en *blank verse* ou vers blanc, le pentamètre ïambique non rimé), les termes *lyric* et *lyrical*, qui ne s'appliquent pas de manière entièrement satisfaisante aux multiples formes de poésie, continuent à faire l'objet d'une certaine confusion à cette époque (Jackson, 2012).

En mettant l'accent sur l'expression subjective et l'esprit créatif individuel à travers un art poétique qui se voulait spontané, musical et sincère, la conception romantique de la poésie a eu un impact durable sur les perceptions populaires de la poésie qui se font encore sentir aujourd'hui. Dans son essai de 1833 intitulé *« What is Poetry ? »*, John Stuart Mill affirme que, contrairement à l'« éloquence », qui est entendue (« *heard* »), la poésie (par laquelle il entendait notamment la poésie lyrique) est un discours qui est « entendu par hasard » (« *overheard* ») par le lecteur-auditeur (« *listener* »), dont le poète ignore la présence (Tucker, 1985). C'est en partie en réaction à l'accent mis sur l'expression de la sensibilité du poète et le supposé caractère intime de la poésie lyrique au début du XIXe siècle qu'une résurgence du « *dramatic monologue* », poème mettant en scène des personnages poétiques fictifs qui se distinguent clairement de l'auteur et qui s'adressent dans un monologue à un auditoire silencieux, voit le jour à l'époque victorienne, notamment grâce aux poèmes d'Alfred Tennyson et surtout de Robert Browning (sans doute pour la première fois depuis l'utilisation de cette forme dans la poésie en vieil anglais).

Au XXe siècle, le terme « *lyric* » est de plus en plus revendiqué par la critique littéraire, au point où V. Jackson évoque « l'élévation du *lyric* comme mode de lecture professionnelle » (Jackson, 2012, 833, traduction de l'auteur). En outre, les critiques du « *New Criticism* » (« Nouvelle critique ») tels que I.A. Richards, Cleanth Brooks, W.K. Wimsatt, Monroe Beardsley et T.S. Eliot prônaient au début du XXe siècle une méthode critique décontextualisée, liée à la lecture autonome du texte et à la pratique du « *close reading* » (la « lecture rapprochée » ou « attentive », un mode d'explication de texte défendue de nos jours par des spécialistes influents tels que Helen Vendler ; Vendler, 2005). Ce mode de lecture a largement contribué au modèle théorique aujourd'hui dominant du « "je" lyrique » en tant que locuteur fictif (qui n'est pas sans rappeler le « sujet lyrique » du *dramatic monologue*), malgré la critique de l'identification du lyrique à un modèle d'interprétation par la pensée post-structuraliste de la deuxième moitié du XXe siècle.

En conséquence, il est aujourd'hui courant, dans les discussions critiques et dans une grande partie de l'enseignement de la poésie dans le monde anglophone, de désigner le sujet lyrique comme « *speaker* » (« interlocuteur » ; parfois « *I-speaker* ») ou encore « (*poetic*) *persona* » (« personnage poétique »), plutôt que comme « *poet* ». Les discussions théoriques contemporaines sur la poésie lyrique ont récemment remis en question le concept du « *lyric* » en tant que genre poétique en soi, mais elles continuent à se concentrer sur la question des modes

d'adresse* lyrique, et en particulier sur l'énonciation lyrique et la question du « destinataire » (« *addresse* ») du poème lyrique. Dans une étude récente de grande envergure, Jonathan Culler a soutenu qu'une « théorie du lyrique » devrait se concentrer non pas sur l'expression des sentiments personnels d'un personnage de fiction dans un style subjectif ainsi que dans une situation spécifiable, à la manière du « *dramatic monologue* » (et donc sur les éléments narratifs que présuppose un modèle de poésie considéré comme « imitation de discours »), mais plutôt sur les diverses ressources linguistiques de la poésie lyrique, éléments à travers lesquels un poème peut être lu et vécu comme un « événement » énonciatif occupant un « pur présent », au lieu d'un récit à paraphraser (Culler, 2020). Charles Altieri a récemment proposé de passer de la théorie du « *lyric* » en tant que genre ou catégorie au « *lyricism* », qu'il conçoit comme une pratique ou une « impulsion » poétique axée sur les aspects affectifs et musicaux d'un poème lyrique, tout en tenant compte des intentions des différents auteurs et de leurs expériences individuelles avec les genres littéraires traditionnels ; ainsi, Altieri propose de se pencher moins sur la question de savoir ce qu'« est » le lyrique, et plus sur ce que « font » les poètes lyriques (Altieri, 2017). D'autres, comme Jahan Ramazani, ont fait valoir qu'une approche « inter-générique », « transnationale » et « translinguistique » envers la poésie et son caractère « hybride » peut offrir un aperçu précieux des dimensions internationales de la poésie et de ses préoccupations mondiales, ainsi que de sa place dans les études culturelles transnationales (Ramazani, 2020).

De toute évidence, le terme « *lyric* » continue de susciter la réflexion et la théorie du lyrique reste une discipline florissante dans le monde anglophone.

► Culler J. D., « L'Adresse Lyrique », trad. Ph. Lindholm, dans Antonio Rodriguez (dir.), *Théories du lyrique. Une anthologie de la critique mondiale de la poésie*, Université de Lausanne, 2020, https://lyricalvalley.org/blog/2020/02/15/ladresse-lyrique/. Jackson V., « Lyric », dans R. Greene & S. Cushman (dir.), *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, 4e éd., New Jersey, Princeton University Press, 2012, p. 826-834. Ramazani J., « La poésie lyrique : inter-générique, transnationale, translinguistique ? », trad. Ph. Lindholm, dans A. Rodriguez (dir.), *Théories du lyrique. Une anthologie de la critique mondiale de la poésie*, Université de Lausanne, 2020, URL : http://lyricalvalley.org/blog/2020/02/15/la-poesie-lyrique-inter-generique-transnationale-translinguistique/

→ Lírico ; Lurikos ; Lyrikk ; Lyrique ; Lyrisme ; Mélos, mélique

Philip Lindholm

Lyrik, *Gedicht* (langue allemande)

« Gedicht » et « Lyrik » sont en allemand des termes quasi-synonymes, qui, selon un consensus minimal, désignent des textes en vers, qui ne sont ni narratifs ni dramatiques. Ils se distinguent de leurs expressions complémentaires françaises « poème » et « lyrique/lyrisme » par leur propre histoire conceptuelle.

Le lexème « Gedicht » (poème) peut sembler à première vue tout à fait germanique. Cependant, le substantif est dérivé du participe passé du verbe « dichten », lui-même étymologiquement apparenté au latin « dictare ». « Dichten » signifie « composer une œuvre d'art écrite » ou « imaginer quelque chose ». Jusqu'au XVIIIe siècle, tous les textes en vers (épiques, dramatiques ou lyriques) pouvaient être désignés comme « Gedichte », et ce n'est qu'avec la disparition du vers d'une grande partie de la littérature que

la notion s'est restreinte au poème lyrique. Les dictionnaires du XVIIIe siècle mentionnent que le mot « Dichter » a remplacé le terme « Poet », devenu péjoratif. Toutefois, la première expression, notamment la formule notoire du « Dichter und Denker » (poète et penseur), a elle-même été discréditée après la Seconde Guerre mondiale. Les poètes se nomment aujourd'hui plutôt « Lyriker » (m.), et respectivement « Lyrikerin » (f.), même s'ils écrivent des « Gedichte ».

« Lyrik » (« le lyrique »), un substantif singulier collectif, est majoritairement traité comme un genre (« Gattung »), et couvre l'éventail des formes littéraires en triade avec l'épopée et le drame. L'utilisation de l'adjectif « lyrisch » (« lyrique ») indépendamment du genre, dans le sens d'une qualité qui peut être attribuée à d'autres textes ou autres phénomènes, est contestée, mais répandue. Le genre poétique des « Lyrica » (pl.) est déjà mentionné dans le *Livre de la poésie allemande* (1624, Chap. v.) de Martin Opitz, cependant il n'y parle que des poèmes qui se prêtent particulièrement à la musique et ne sont pas nettement distingués de l'ode. La notion de « Lyrik » en tant que partie de la triade des genres ne s'est établie qu'au cours du XIXe siècle. La référence à la musicalité ou la chantabilité que nous trouvons chez Opitz reste toutefois partie de l'idée qu'on se fait de la poésie lyrique, même au-delà du XIXe siècle. Par exemple, d'abord l'ode et ensuite le « Lied » (chanson) ont longtemps été considérés comme les manifestations les plus pures du lyrique. Le lieu classique de la conception triadique des genres sont les *Notes et dissertations* de Johann Wolfgang Goethe (1819), un essai qu'il avait écrit pour assurer une meilleure compréhension de son recueil de poèmes *Divan d'Orient et d'Occident*, inspiré du poète persan Hafez (XIVe siècle). Les *Notes et dissertations* commentent donc un effort de transfert interculturel et ne se réfèrent pas exclusivement à la littérature allemande. Par conséquent, la distinction goethéenne des trois formes naturelles de la poésie (« Naturformen der Poesie ») « Epos », « Lyrik » et « Drama » pourrait être pensée comme une catégorisation transtemporelle et transculturelle. Goethe traite les trois formes comme des modes poétiques (« Dichtungsweisen ») qui peuvent se mélanger. En français, nous observons une tendance de traduire cette notion de « Lyrik » par « lyrisme », un mot qui est pourtant absent dans le vocabulaire allemand.

Certaines particularités de la notion complexe « Lyrik/Gedicht » laissent présager qu'aucun accord sur la définition ne sera possible dans l'avenir. Tout d'abord, les avant-gardes défient les catégories en publiant des textes très différents en tant que « Gedichte ». Par exemple, ceci est le cas pour « Fisches Nachtgesang » de Christian Morgenstern, qui ne contient aucun mot, hormis son titre, ou « Aufstellung des 1. FC Nürnberg » de Peter Handke, un ready-made d'une formation de football pris d'un journal. Ensuite, l'idée de la triade pousse le « Lyrik » dans la position d'une catégorie résiduelle de textes qui ne sont définitivement ni dramatiques ni narratifs, mais pour lesquels il est difficile de trouver un point commun de définition. Nous pouvons toutefois identifier un certain nombre de caractéristiques qui sont centrales et qui pourraient servir à éclaircir la catégorie « Lyrik », dont nous évoquerons (1) la théorie de la subjectivité, (2) la forme.

(1) Georg Wilhelm Friedrich Hegel, dans son *Cours d'esthétique* (1835–1838), oppose la poésie lyrique en raison de sa subjectivité à l'épopée objective. Hegel estime que la poésie lyrique a pour contenu le monde intérieur subjectif. La production lyrique est donc considérée

comme l'expression du soi du sujet, visant une valeur générale, afin de ne pas se borner à une forme accidentelle. Évidemment, même à l'époque du romantisme, cette idée ne convient qu'à une petite partie des poèmes que l'on appelle souvent en allemand « Erlebnislyrik », forme poétique qui traite de ce qui est supposé avoir été vécu. Si, pour cette raison, Hegel n'est plus un point de référence pour la *Lyriktheorie* allemande, ses propos continuent à hanter la discussion, par exemple en ce qui concerne les structures énonciatives. La première formulation théorique du « Lyrisches Ich » dans *Wesen der modernen deutschen Lyrik* (1910) de Margarete Susman part de la critique de la confusion entre le Moi unique de l'individu et le sujet lyrique, ce dernier étant considéré comme fictionnel. Käte Hamburger s'oppose explicitement à Hegel dans la *Logique des genres littéraires* (1957). Hamburger souligne que le « Lyrik » ne se définit pas par un contenu subjectif, mais par un principe structurel. Par conséquent, le poème lyrique est une énonciation d'un sujet lyrique (« lyrisches Ich »), qu'elle considère (contrairement à Susman) comme non fictionnel. La controverse perdure sur les rapports possibles entre l'auteur, le sujet lyrique et leur éventuel statut fictionnel. Dieter Lamping, dans *Das lyrische Gedicht* (1989), fait un pas de plus vers la généralisation et définit les poèmes lyriques comme des discours monologiques et absolus (sans médiation) en vers, alors que Klaus W. Hempfer dans *Lyrik* (2014), au contraire, limite le genre aux fictions performatives.

(2) Hegel a eu moins d'influence sur les théories de la forme de la poésie lyrique, qui associent des phénomènes de forme spécifiques au genre, à commencer par le critère du vers, souvent tenu pour la seule caractéristique fiable du lyrique. Toutefois, compte tenu de ce qui est publié en tant que « Lyrik », le critère du vers peut au mieux être une condition suffisante, mais sans le critère du vers, il est difficile de saisir une forme spécifique du lyrique. Rüdiger Zymner a proposé de définir le lyrique comme un *display* générique de la fonction médiatrice du langage, catalyseur de l'évidence esthétique. Toutefois, dans cette définition, le lyrique et le discours poétique sont difficiles à discerner.

Face aux problèmes de définition, les approches les plus récentes proposent plutôt d'envisager les pratiques sociales par lesquels des textes sont désignés comme « lyriques ». Un aspect qui ressort est que le lyrique pourrait être comprise comme la différence radicale par rapport aux récits fictionnels, aux intrigues dramatiques ou à la prose argumentative. En plus, comme l'avait remarqué Käte Hamburger avant de se pencher sur la structure d'expression, le lyrique serait le genre littéraire qui est identique à sa forme, et qui ne se prête pas, par conséquent, à un résumé ou une paraphrase.

► Lamping D., *Das lyrische Gedicht : Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*, Göttingen : Vandenhoeck und Ruprecht, 1989. Hempfer K. W., *Lyrik : Skizze einer systematischen Theorie*, Stuttgart, Steiner, 2014. Zymner R., *Lyrik : Umriss und Begriff*, Paderborn, Mentis, 2009.

→ Lírico ; Lyric, lyricism, lyrics ; Lyrique ; Lyrisme ; Lyrikk ; Lurikos

Ralph Müller

Lyrikk, poesi (terminologie scandinave)

En norvégien : « lyrikk », « poesi » et « dikt ». En suédois : « lyrik », « poesi » et « dikt ». En danois : « lyric », « poesi » et « digt ». « Dikt », ou « digt », équivaut à « poème », « poème », « Gedicht* », tandis que « lyrikk » et « poesi » sont historiquement, et évidemment étymologiquement,

d'un héritage différent, et, pour cette raison, portent des significations distinctes et se réfèrent à des traditions différentes.

« Lyrikk » est un terme qui se réfère exclusivement à la forme d'art qu'est la poésie et à ses nombreux sous-genres*. Il comprend les poèmes en vers, les poèmes en prose, les poèmes courts, les poèmes longs, les monologues dramatiques, la poésie didactique, les sonnets, les élégies, les hymnes, les chansons pop, le rap, les épigrammes, les hymnes, les épîtres, les odes, les épitaphes, les ballades, etc. Au contraire, « poesi » a souvent été utilisé pour désigner une qualité particulièrement poétique, que ce soit dans un texte verbal, comme un roman ou un poème, ou dans d'autres formes d'art, comme la photographie ou le cinéma. Cependant, le terme « poesi » n'est pas univoque. Dans le lexique littéraire *(Litterære leksikon)* d'Asbjørn Aarnes, on peut lire que « poesi » renvoie soit à une catégorie pour tous les textes liés métriquement, soit à un terme de qualité, comme « une caractéristique, une qualité qui est censée être présente dans les textes non liés comme dans les textes liés métriquement, ainsi que dans d'autres formes d'art ». (Aarnes, 1977, 187) Ainsi, « poesi » est une qualité (linguistique) que nous pouvons reconnaître dans tous les genres, y compris les textes non littéraires.

Dans le langage courant, dans de nombreuses recherches sur la poésie et chez de nombreux poètes, « lyrikk » et « poesi » sont souvent utilisés comme synonymes. En effet, « poesi » semble avoir remplacé « lyrikk » en tant que terme. Plusieurs raisons peuvent expliquer ce mélange et ce remplacement. L'une d'elles est que l'on peut considérer « lyrikk » comme un concept archaïque ; une autre pourrait être que le langage académique et la théorie de la poésie en Scandinavie sont influencés par la théorie et le langage anglo-américains ; et une troisième raison se trouve dans la poésie elle-même. On pourrait affirmer qu'une partie de la poésie contemporaine scandinave s'est éloignée de l'origine de la poésie, de la poésie en tant que *melos**, *melopoeia*, « arts du vers et de la musique », comme l'a écrit un jour Ezra Pound (Pound, 1960, 91), et de la matérialité du langage : son, silence, rythme, séquences syntaxiques et langage se déplaçant dans le temps (Attridge, 2019, 2). Même s'il n'y a rien de gênant à ce que les deux termes se chevauchent, les deux concepts, « lyrikk » et « poesi » sont précieux et doivent être clairement définis. Sinon, l'étymologie commune de « poesi » et du terme anglo-américain « poetry », qui dérivent tous deux du grec *poiein*, risque de créer une certaine confusion.

Le chercheur danois Stefan Kjerkegaard fait partie de ceux qui plaident en faveur de l'utilisation de « poesi » en remplacement de « lyrikk ». Selon Kjerkegaard, « lyrikk » est devenu un terme trompeur, qui n'est plus pertinent pour la poésie contemporaine. Le terme « lyrikk », écrit Kjerkegaard, n'est pas représentatif car une grande partie de la poésie contemporaine au Danemark n'a aucun rapport avec l'instrument à cordes grec qu'est la lyre et la musicalité dans les vers. Il écrit combien le terme « lyrikk » reste finalement « simpliste et limitatif, le sens de "lyrikk" aujourd'hui est souvent perçu par beaucoup comme quelque chose qui n'a lieu que lorsqu'on est assis tranquillement, lu par cœur, par écrit et le plus souvent sur une page, de préférence avec ce qu'on a appelé un discours lyrique central, souvent difficile d'accès. » (Kjerkegaard, 2010, 109) Kjerkegaard a raison de dire qu'une grande partie de la poésie scandinave après le millénaire est diversifiée, qu'elle voyage à travers de nombreux médias et qu'elle ne se repose jamais « seulement comme des poèmes sur papier » (*ibid.*). En effet, en Scandinavie

comme ailleurs, l'intérêt pour les lectures de poésie est croissant (Mønster, Rustad et Schmidt, 2022). Néanmoins, sa description du « lyrikk » est caricaturale et ne s'accompagne d'aucune preuve de ce que « beaucoup » perçoivent le plus souvent comme du « lyrikk ». Plus important encore, il confond le terme « lyrikk » avec le terme anglo-américain « lyric » ou « lyric poem » : dans sa description de la poésie danoise contemporaine comme de poèmes qui « rompent avec l'idée du poème lyrique, c'est-à-dire en incluant des composantes narratives qui impliquent l'utilisation de genres qui ne relèvent pas nécessairement du terme "poème", du moins pas dans le sens ("poème lyrique") que nous donnons habituellement à ce terme » (Kjerkegaard, 2010, 113), il ne vise pas le « lyrikk » mais le poème lyrique (« det lyriske dikt »). Même si une grande partie de la poésie scandinave n'est pas constituée de poèmes lyriques, cela ne signifie pas qu'elle n'est pas « lyrikk ». Elle est « lyrikk » et non « lyric », et les poèmes portent toujours la musicalité de la langue, même si elle n'est pas aussi évidente que dans les poèmes lyriques. Le concept scandinave de « lyrikk » n'est pas synonyme de « poème lyrique », mais de « poésie ».

Pour faire face à la diversité de la poésie scandinave contemporaine et pour maintenir le concept de « lyrikk » distinct du « lyriske dikt », le chercheur danois en poésie Peter Stein Larsen (*Drømme og dialoger. To poetiske traditioner omkring 2000*, 2009) développe les deux concepts de « centrallyrik » (« poésie centrale ») et « interaktionslyrik » (« poésie interactionnelle »). Selon Larsen, la « centrallyrik » désigne les poèmes « avec un mode d'énonciation monologique et une homogénéité stylistique [...] qui possèdent une qualité autonome distincte » (Larsen, 2009). « Interaktionslyrik » désigne les poèmes « dans lesquels le locuteur lyrique interagit avec un certain nombre de contextes sociaux » (*ibid.*). Ces poèmes n'ont pas le même niveau d'autonomie, selon Larsen. Il est juste de dire que le « centrallyrik », tel qu'il est défini par Larsen, est dans une large mesure en corrélation avec les poèmes lyriques. Cependant, il est essentiel de ne pas considérer les deux concepts de Larsen comme des catégories statiques, mais plutôt comme des pôles dans un continuum, où les différences se fondent l'une dans l'autre plutôt que de s'opposer radicalement. À cet égard, Larsen considère lui aussi le « lyrikk » comme un concept assez large.

Néanmoins, dans la recherche contemporaine sur la poésie en Scandinavie, « lyrikk » et « poesi » sont souvent traités comme des synonymes. La revue *Nordisk poesi. Tidsskrift for lyrikkforskning* inclut dans son titre norvégien à la fois « poésie » et « lyrique », sans autre raison que d'éviter la répétition des mots.

► Aarnes A., *Litterære leksikon*. Tanum, Oslo, 1977. Kjerkegaard S., "Lyrik, medialisering, poesi", dans Kjerkegaard, Stefan and Unni Langås (dir.), *Diktet utenfor diktsamlingen. Modernisme i nordisk lyrikk*, Bergen, Alvheim og Eide forlag, 2013.

→ Lírico ; Lurikos ; Lyric, Lyricism, Lyrics ; Lyrik ; Lyrique ; Lyrisme ;

Hans Kristian S. Rustad

Lyrique
(terminologie française)

Provenant des termes grecs *lura, lurikos**, puis du latin *lyra**, le mot « lyrique » se retrouve dans plusieurs langues européennes. À la fois adjectif et substantif, il implique des spécificités en français, notamment par rapport aux autres langues romanes*. Parmi ses principaux traits, il désigne progressivement, depuis la Renaissance*, un type de poésie, dit « lyrique », alors que les poésies

effectivement accompagnées à la lyre* ou par d'autres instruments laissaient progressivement la place à des lectures non musicales, voire silencieuses. Par-delà la poésie, qui englobe un ensemble versifié des belles-lettres, le terme s'étend dès le XVIIIe siècle à d'autres arts pour englober l'« art lyrique* » des théâtres ou des opéras, puis devient, au milieu du XIXe siècle, un adjectif pour des locutions courantes, souvent péjoratives, telle qu'une « envolée lyrique ». Vers 1830, en effet, le substantif « lyrisme* » apparaît et engage un éthos du sublime*, non sans une image démesurée du poète. Ce terme romantique supplante le substantif masculin « le lyrique » auparavant en usage. Ainsi, dès le milieu du XIXe siècle, « lyrique » convoque une série de considérations négatives, souvent anti-romantiques. Dans *Madame Bovary* par exemple, Flaubert ironise sur son personnage principal : « Elle déclarait adorer les enfants ; c'était sa consolation, sa joie, sa folie, et elle accompagnait ses caresses d'expansions lyriques ». Par extension, le terme qualifie certains traits psychologiques rattachés à l'exaltation ou à l'enthousiasme*.

« Lyrique » concerne à la fois l'art littéraire et l'art oratoire, notamment les excès ou les débordements de certains orateurs (politiciens, avocats) dont on attend pourtant une tenue dans la dignité publique ou au tribunal. Une large frange des acceptions et des usages du mot pose ainsi des problèmes dont plusieurs notices rendent compte : genre, mode ; lyrisme (terminologie) ; séquence, configuration ; registre ; mais aussi en comparaison avec les autres langues romanes ou occidentales. « Lyrique » est à la fois un adjectif et un substantif ; masculin généralement, féminin parfois. Le masculin désigne soit un type de poètes (comme dans le canon alexandrin et le regroupement des neufs lyriques grecs), soit un type de discours, de poésie, qui est associé à ce mode. Le féminin « la lyrique » s'utilise davantage en didactique pour renvoyer à un corpus ou à un ensemble défini de poésies lyriques : « la lyrique médiévale » ; « la lyrique belge ». L'adjectif recouvre ainsi plusieurs substantifs distincts, dont un, « lyrisme », avec un suffixe et des connotations particulières.

Une étymologie illusoire ?

L'acception première dans les dictionnaires contemporains en français tient à « ce qui est relatif à la lyre » *(TLF, Le Robert, Larousse, Littré)*, en renvoyant systématiquement à l'étymologie grecque et à l'instrument de musique accompagnant certains rituels de poésie. Cette acception, pour commune qu'elle soit, suscite des réserves importantes, comme l'a montré Claude Calame, car les Grecs anciens utilisaient le terme « mélos », associé au « chant », et qui regroupe alors des genres et des vers hétérogènes. *Lurikos*, terme dont les premières traces remontent seulement au IIe siècle avant notre ère, apparaît dans la philologie alexandrine (et ce qui a été appelé le « canon alexandrin »). Il renvoie aux « poètes lyriques » avant de s'étendre à leurs textes. Ainsi, la volonté d'asseoir la notion de « lyrique » sur des bases étymologiques, en supposant qu'elles correspondraient forcément à des pratiques de l'Antiquité grecque, échoue. Ce problème ne concerne pas uniquement la Grèce. Dans la Bible également, deux instruments sont donnés en hébreu pour désigner l'accompagnement musical des chants poétiques, notamment dans les psaumes : le *kinnour*, instrument favori du roi David, et le *nebel*. Le nom de ces deux instruments a été traduit en français indifféremment par « harpe », « lyre » ou « luth » (dont le mot lui-même provient à la Renaissance du *laud* espagnol, issu de l'*oud* arabe). Les poèmes chantés étaient une pratique commune à plusieurs

cultures des bassins méditerranéens et du croissant fertile. C'est dire qu'il existe des pratiques de poésie, que nous pourrions qualifier de « lyriques », qui sont associées à des instruments semblables à la « lura » grecque, sans être jouées par celle-ci. Nous pourrions considérer des traditions égyptiennes et mésopotamiennes, qui liaient poésie et chant, tout comme nous trouvons des poésies non lyriques qui étaient accompagnées par de tels instruments. La première acception de « lyrique », celle qui semble la plus précise historiquement, souligne combien ce terme est une notion avant tout construite à la Renaissance dans un sens qui correspond davantage au nôtre, notamment en se référant à Horace (voir Lyra*) et à Pétrarque.

C'est pourquoi « lyrique » renvoie non seulement au « poète lyrique » mais aussi à un « genre », « le lyrique », dont la substantivation vise à l'inclure dans la poétique aristotélicienne. Les théories d'Antonio Minturno et de Charles Batteux encadrent le passage vers une compréhension classique du terme, qui en fait un élément fondamental et complémentaire de la *Poétique* d'Aristote, pour parvenir dès la fin du XVIIIe siècle à la triade *Épique – Lyrique – Dramatique* (voir Gustavo Guerrero 2000). Sa substantivation masculine en français est alors attestée, tout comme en allemand, mais au féminin *(Die Epik, die Lyrik, die Dramatik)*.

Ensuite seulement vient la méfiance envers ce terme, lorsque le substantif « lyrisme » supplante l'autre substantif français, et provoque une série de paradoxes : le désir d'une poésie lyrique sans lyrisme, sans cet éthos du sublime et sans le registre qui le caricature. La terminologie anglaise* garde l'avantage d'avoir conservé les deux substantifs *« the lyric »* et *« the lyricism »*. Si, pour certains critiques (Charles Altieri 2017), le *« lyricism »* renvoie aux mêmes problèmes de l'éthos que pour le français, *« the lyric »* est souvent, voire trop souvent, le synonyme de la poésie pour les anglophones, ce qui provoque d'autres problèmes, parfois bien plus complexes. La plus grande rigueur consisterait donc en français, et peut-être dans d'autres langues, à un usage critique où « le lyrique » désigne les composantes du genre, du mode, du discours ; et d'un autre côté, « le lyrisme » un éthos sublime visant la plus haute intensité de la parole, et sujet au soupçon, voire à l'ironie ; puis « la lyrique » pour considérer un corpus singulier.

Extensions du terme

« Lyrique » se retrouve également en tant que verbe rare dans « lyrifier » ou « lyriser », qui permettent d'éviter l'anglicisme *« lyriciser »*, apparu dans les travaux de Virginia Jackson aux États-Unis. Car il est possible de lyriser son écriture ou de lyrifier sa lecture. Les verbes sonnent encore étrangement en français, mais ils possèdent une utilité pour qualifier certains phénomènes : par exemple, le fait de forcer certaines séquences d'un poème à devenir lyriques ; ou encore, le fait d'avoir travaillé un manuscrit pour lui donner une plus grande intensité lyrique. Dans ces cas, nul doute que les individus lyrisent leur écriture ou leur lecture.

Le problème principal touche plutôt aux usages peu ou non critiques du terme, qui renvoient à un foisonnement de phénomènes : par-delà le ton, un paysage ou une mimique peuvent devenir lyriques. Fort heureusement, la circulation du terme entre les arts ne relève pas toujours de tels usages non critiques : il y a bien un « art lyrique* » rattaché à l'opéra, un mouvement d'« abstraction lyrique* » en peinture ; comme cela pourrait être le cas dans d'autres arts : un mouvement cinématographique ou théâtral, qui pourrait être qualifié de « lyrique ». Ces usages ne sont pas forcément des abus de langage,

mais ressortissent à la grande porosité du terme et au fait qu'il peut s'adapter à plusieurs situations, d'autant plus à l'ère multimédia.

De « l'anti-lyrisme » au « non-lyrique »

Depuis les années 1990, la principale opposition aux formes lyriques passe en français par le terme « anti-lyrisme » ou l'adjectif « anti-lyrique » (voir Degré zéro, antilyrique*). Souvent associé au matérialisme ou à l'objectivisme (Ch. Prigent, E. Hocquard, J.-M. Gleize), cette orientation voudrait délaisser en poésie le recours à la première personne, à la métaphore, aux rythmes signifiants ou encore à l'évocation des affects. Il n'est jamais simple de déterminer à quoi s'oppose précisément le préfixe « anti- », si ce n'est à une stratification du lyrique qui peut relever du registre*, de l'éthos*, mais aussi du mode d'énonciation. Une poésie sans lyrisme peut encore être lyrique dans un autre sens, comme chez Francis Ponge ou Dominique Fourcade, mais une poésie antilyrique se veut davantage qu'une distanciation critique. Elle s'appuie généralement sur des poésies expérimentales ou d'avant-gardes* qui ont voulu se défaire de la primauté du lyrique en poésie, comme du canon institutionnel et scolaire. Aussi le terme « antilyrique » participe-t-il directement à la rhétorique des avant-gardes et aux poésies critiques.

Dans d'autres langues, comme en anglais, allemand ou espagnol, l'opposition « lyrique » et « non-lyrique » a appuyé la distinction entre certaines poésies de la performance et des traditions du poème imprimé. En cela, *« non-lyric »* a pu répondre à la catégorie de *« non-fiction »* dans le domaine du récit. Sont devenues des formes non lyriques certaines poésies centrées sur la scène publique, l'intermédialité ou l'hybridation (B. Baltrusch, I. Lourido 2012). Dans son approche particulièrement approfondie du non-lyrique, le critique espagnol Arturo Casas a inclus par exemple le « post-lyrique » ou le « post-poétique », et il détaille combien le « non-lyrique » est un mode d'énonciation ou une pragmatique « qui se passe de la centralité d'un sujet énonciateur déterminé par les caractéristiques que l'on a l'habitude d'associer au discours lyrique depuis la révision hégélienne du système de genres ». À chaque contexte non lyrique, nous trouvons donc des caractéristiques de ce que peut aussi être un imaginaire de la poésie lyrique. Dans ce cas, la notion de « non-lyrique » engage bien en miroir le substantif « le lyrique », plus utile pour la critique que le « lyrisme » abondamment décrié.

► Casas A., *« La poésie non lyrique : énonciation et discursivité poétiques dans le nouvel espace public »*, dans *Théories du lyrique* n° 2, A. Rodriguez (dir.), Université de Lausanne, octobre 2020. DOI : https://doi.org/10.26034/la.tdl.2020.997. Maulpoix J.-M., *La Voix d'Orphée, essai sur le lyrisme*, Paris, Corti, 1989. Maulpoix J.-M., *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000. Rodriguez A., *Modernité et paradoxe lyrique : Max Jacob, Francis Ponge*, Paris, Jean-Michel Place, 2006.

→ Lírico (terminologie romane) ; Lyra (terminologie latine) ; Lyric, lyricism, lyrics (terminologie anglaise) ; Lurikos

Antonio Rodriguez

Lyrisme (terminologie française, éthos)

L'adjectif « lyrique » relève de deux substantifs distincts : « le lyrique », fréquent jusqu'au XIXe siècle, désormais peu usité (mais bien utile), et « le lyrisme », terme créé vers 1830 (J.-M. Maulpoix 2000), qui renvoie à un éthos* visant le sublime dans l'esthétique comme dans l'existence. L'adjectif « lyrique »

correspond à un autre terme à l'usage ambivalent : le « romanesque », qui peut aussi bien être rattaché au genre littéraire du roman qu'à un éthos* (G. Declercq, M. Murat 2005). Au XIXe siècle, ces deux adjectifs, « lyrique » et « romanesque », désignent un mode d'énonciation (l'adjectif « lyrique » dans l'expression « poésie lyrique ») ou un genre littéraire (l'adjectif de « roman »), mais aussi un éthos décrié. Dans le langage courant, ils s'utilisent en outre pour qualifier des attitudes excessives : le lyrisme peut se retrouver dans le discours emphatique d'un politicien, tout comme un individu peut s'imaginer vivre une existence « romanesque ».

Il est alors nécessaire de distinguer ce qui reste confus dans le même adjectif, car le terme « lyrisme », apparu dans un contexte romantique précis, prend dès le milieu du XIXe siècle des connotations négatives, comme l'emphase, l'exagération et l'égocentrisme, se rapprochant alors du registre*. Dès les années 1840, en effet, cet éthos est d'abord critiqué dans le domaine politique (D. Dupart, 2007), puis dans l'esthétique, lorsque la visée du sublime, chez Lamartine notamment, et les excès des poètes-politiciens sont sujets à ironie, surtout pendant le règne de Napoléon III.

Pour les romantiques, le « lyrisme » se caractérise principalement par une visée du sublime*, dans la vie comme dans l'œuvre. Indispensable pour quiconque veut surmonter son état commun et parvenir à des visions universelles, nul génie ou grand poète ne peut s'en passer, en se contentant du beau ou du parler commun. Composer une œuvre sublime permet de surmonter le silence des expériences indicibles ou douloureuses, pour atteindre le plus haut degré de l'écriture. Singulier et universel, le poète puise au lyrisme, par-delà les techniques ou les habitudes poétiques. Il ne se représente plus dans le poème, mais devient lui-même poétique, comme si sa poésie indiquait l'union, voire la fusion, de l'écriture et d'une attitude spécifique ; un éthos de vérité, qui rayonne dans l'esthétique comme dans l'existence.

Néanmoins, cette vision romantique du lyrisme aboutit, pour ses adversaires, à une grandiloquence souvent risible et désastreuse d'un point de vue esthétique, voire existentiel. Car le lyrisme est une démesure vers l'universel, une mauvaise passion de l'écriture, telle une *hubris*, qui renverrait à une expression spontanée de sentiments trop personnels, trop mélancoliques ou trop naïvement euphoriques. Cet éthos n'entretient que des rapports lointains, parfois caricaturaux, avec le lyrique en tant que mode ou discours, même s'il en accroît certains traits. Car, dans le « lyrisme », la distanciation de soi, le décentrement par la matérialité du langage ou le sens donné à l'altérité s'effondrent pour se concentrer sur soi, de manière aussi ingénue que peu ingénieuse.

Jean-Marie Schaeffer avait détaillé pour l'éthos du « romanesque » quatre débordements principaux face au récit : l'excès, jusqu'à la saturation, des événements et des rebondissements ; la caricature duale des personnages à valeurs positives et ceux à valeurs négatives ; une surcharge pathétique accordée à la trame ; une héroïsation peu probable vécue dans un quotidien identifiable (J.-M. Schaeffer, dans Declerq, Murat 2004). Dans le « lyrisme », nous retrouvons certains de ces traits qui deviennent des travers condamnables : l'expression du cœur se fait immédiate, transparente, avec la recherche excessive d'effets, de procédés caricaturaux (métaphores, sonorités, thèmes) et une univocité centrée sur un ton pathétique. D'un point de vue terminologique, en français, le problème tient au fait qu'à partir du milieu du

XIXe siècle, le substantif « lyrisme » supplante celui de « lyrique », ce qui accroît les ambivalences de l'adjectif qui lui est associé : la poésie « lyrique » n'inclut pas forcément de « lyrisme ». Un paradoxe constant surgit : la volonté d'aller vers des formes lyriques sans ce lyrisme-là, sans cet éthos.

Le lyrisme engage en parallèle plusieurs fautes éthiques, qui vont à l'encontre de la tenue supposée d'un style moderne, qui tiendrait dans un acte de volonté et de contrôle de soi, notamment depuis Flaubert (Rodriguez 2006). Il se rapporte à une attitude « naturelle », peu retenue, à distance de l'écrivain qui refroidit ses passions et s'éloigne de son dire spontané, souvent trop pathétique. Au nom d'une hauteur de vue inspirée, le manque de contrôle de soi, « l'incontinence » ou « l'épanchement » du lyrisme amènent les poètes ou les orateurs à exprimer leurs émotions en pensant qu'elles touchent forcément tous les lecteurs sensibles. De telles orientations ne soulignent ensuite pour d'autres que les travers d'une méconnaissance de l'art, du milieu littéraire, derrière l'illusion de s'élever naïvement au-dessus de la mêlée littéraire.

► MAULPOIX J.-M., *Du Lyrisme*, Paris, J. Corti, 2000. RODRIGUEZ A., « Le style et sa valeur éthique dans la modernité », dans F. QUINCHE, A. RODRIGUEZ (dir.) *Quelle éthique pour la littérature ?*, Genève, Labor et Fides, 2006, p. 25-38. DECLERQ G., MURAT M. (dir.), *Le Romanesque*, Paris, Presses de la Sorbonne-Nouvelle, 2004.

→ Éthique ; Éthos, posture ; Héros lyrique ; Lyrique (terminologie) ; Registre

Antonio RODRIGUEZ

LYRISME CRITIQUE

Les poètes français nés dans les années cinquante vivent leur adolescence au moment où rayonne le structuralisme, mais ne se reconnaissent pas dans la conception d'un poème clos qui n'aurait pour objet que le langage et qui, concernant la poésie, présente son illustration la plus célèbre dans l'analyse structurelle des « Chats » de Baudelaire par Roman Jakobson publiée en 1962 dans la revue d'anthropologie, *L'Homme*. Ils trouvent chez leurs aînés, Reverdy, Jaccottet, Bonnefoy, Char ou Du Bouchet une invitation à un nouveau lyrisme qui leur permettrait de sortir de la clôture du texte prônée par Saussure, Genette, l'Oulipo ou la revue *Tel Quel*.

Ces poètes et théoriciens commencent à publier dans les années 1980 et l'on parle à leur sujet d'un « nouveau lyrisme » ou d'un « lyrisme critique ». Cette expression placera son auteur Jean-Michel Maulpoix, qui publie en 1989 *La Voix d'Orphée* aux éditions Corti, à la tête d'un mouvement s'opposant dans les années 1990 à la « littéralité » défendue par Jean-Marie Gleize dans *A noir. Poésie et littéralité* (1992). Paris devient le centre d'un affrontement entre deux conceptions opposées de la poésie. Jean-Claude Pinson approuve ce néo-lyrisme et, dans *Habiter en poète*, affirme en 1995 que « la question du lyrisme, en même temps qu'elle est celle de la voix et du rythme, n'est autre que la question d'un certain séjour, d'une certaine façon d'"habiter" le monde » (p. 59). S'appuyant sur la phénoménologie, notamment celle de Merleau-Ponty, Michel Collot s'oppose à l'idée structuraliste de la clôture du texte en mettant l'accent sur l'horizon du poème dans *L'Horizon fabuleux* (1988) et *La Poésie moderne et la structure d'horizon* (1989). Les questions de l'habiter et du paysage* accompagnent la réflexion sur la défense du chant* poétique, essentiel au lyrisme.

De nombreux poètes se rallient à l'idée d'un lyrisme critique, que Jean-Michel Maulpoix redéfinira dans son essai paru en 2009 chez Corti : *Pour un lyrisme critique.* Parmi eux, Benoît Conort qui, après quatre recueils de poèmes,

dont deux parus chez Gallimard, choisit l'essai poétique, *Écrire dans le noir* (2006) pour énoncer sa conception d'un lyrisme en crise. L'originalité de son lyrisme est d'accorder une place majeure au signifiant dans une poésie qui préfère le verset au vers. Il dénonce la notion de poème en vers par une provocation qui n'est pas qu'une boutade : « Je m'oublie dans les mots. Le lyrisme est dans le silence d'Eurydice. Qui est-*elle ?* » Et il signe « Le romancier » (p. 97). Le nouveau lyrisme est un chant qui aime autant la prose que le vers, la longueur de l'élégie que la concision de l'aphorisme.

Mais qu'est-ce que le lyrisme critique ? En 2009, Jean-Michel Maulpoix en parle en ces termes dans *Pour un lyrisme critique* : « L'expression "lyrisme critique" peut ainsi être entendue soit de manière *intensive*, comme caractéristique d'une situation moderne de la poésie qui se retourne avec anxiété sur elle-même pour accuser ses leurres et ses limites, soit de manière *extensive*, valant pour le lyrisme en général, perçu comme un état critique du sujet et de la langue » (24). Comme les analyses poétiques de Jean-Michel Maulpoix remontent jusqu'à Baudelaire, il devient impossible d'isoler dans le temps un ensemble cohérent de poètes se reconnaissant de ce nouveau lyrisme. Quelques poètes de l'après-guerre comme Antoine Émaz (1955-2019) et Christian Hubin (1944) vont jusqu'à la limite du lyrisme, cherchant à découvrir les objets dans leur nudité ou l'être aux frontières du vide. James Sacré (1939), quant à lui, publie *Cœur élégie rouge* en plein littéralisme, en 1972, et se rapproche de Jean-Michel Maulpoix qui consacre un séminaire à l'élégie. Martine Broda (1947-2009), traductrice de Celan, publie en 1997, *L'Amour du nom, essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, et impose l'idée selon laquelle « ce n'est pas la question du moi que pose le lyrisme, mais celle du désir » (9). « Loué sois-tu personne », écrit Celan (*Choix de poèmes*, 243). Faute de pouvoir louer un dieu, il loue le néant. Martine Broda établit un lien entre lyrisme et mysticisme : « Le lyrisme, soit le chant qui advient au sujet avec sa propre dépossession, quand il s'expose à la rencontre d'une altérité transcendante et radicale » (253). C'est l'effacement du sujet qui la rapproche du lyrisme critique. Il en va de même dans l'œuvre de Roger Munier qui, proche de Maître Eckhart, célèbre le rien et ne chante que sa joie de l'abolition du sujet. Jérôme Thélot, dans *La Poésie précaire* insiste sur ce lien ténu entre la poésie et la prière à l'heure des dieux enfuis, et s'intéresse à la transcendance exprimée à travers la voix des poètes de Vigny à Jaccottet, qui lui inspire le titre de son ouvrage.

Il serait donc vain de dresser une liste de poètes appartenant au « lyrisme critique ». Celui-ci défend l'union du chant et de la pensée, cette dernière devant s'assurer que celui-ci ne s'égare pas dans les effusions du moi. La redéfinition du lyrisme à la fin du XXe siècle a permis à la poésie de sortir du textualisme pour faire entendre une voix qui peut être polyphonique mais ne saurait être absente du poème. Dans « Je Tu Il », paru dans *Le Lyrisme en question*, Michel Deguy parle « d'un lyrisme contemporain qui ne se refuse rien, ni l'héritage citationnel voire ironisé de la lyrique classique et romantique, ni l'inquiétude réflexive de *la* poétique *dans* le poème, ni le journal profond de notre temps (Rilke) avec des circonstances réputées extérieures, ni la prose du monde, ni les altercations ou complicités avec des "disciplines" qui "objectivent" la poésie, ni l'humour, bien entendu, ni par conséquent la protéiforme versatilité de l'hésitation entre poème en prose et prose en poème » (287-297). Aujourd'hui, le lyrisme est critique ou n'est pas. Il n'y a pas de place pour un lyrisme de pure

effusion du moi, le littéralisme n'a donc plus d'ennemi à désigner et la querelle de la fin du XXe siècle a disparu au profit d'un temps plus serein ou la poésie lyrique s'écrit « malgré tout ».

► CONORT B., *Écrire dans le noir*, Seyssel, Champ Vallon, 2006. MAULPOIX J.-M., *Pour un lyrisme critique*, Paris, José Corti, 2009. RABATÉ D., SERMET J., VADÉ Y. (dir.), *Le Lyrisme en question*, *Modernité*, n° 8, 1996.

→ Éthos, posture ; *Je, pronoms personnels* ; Lyrisme ; Recueil ; Voix, sujet lyrique ;

Chantal COLOMB

LYRISME DE MASSE, DÉMOCRATIE

Avant de renaître sous la forme de pratique collective, sociale, démocratique, qui intéresse, donc, la multitude, la poésie s'était retrouvée déjà totalement transformée par la Révolution de 1789. Excepté le surgissement du genre de l'idylle dans les années 1790, la poésie s'était presque entièrement politisée sur le modèle de l'ensemble de la production des Belles-Lettres. Thématiquement, il n'y avait donc, de lisible dans les revues littéraires, presque plus de poésie que de politique, métamorphose qui faisait, d'ores et déjà, au nom d'une défense de l'imagination et de la rêverie, l'objet d'une déploration (Proud, « La fiction devant la Révolution : le témoignage de *l'Esprit des journaux* », 1999, 47). Plus grande nouveauté encore, une fois le double épisode Bonaparte et Restauration refermé, fut la révélation de la scalabilité médiatique de la forme « poème », désormais devenue forme migrante des revues littéraires dans l'ensemble de la presse tandis que, parallèlement, s'improvisait poète pour un poème ou deux qui le voulait. Cette autre nouveauté fit événement dans le milieu lettré : rien n'échapperait donc désormais au lectorat de masse indissociable de la société médiatique naissante au tournant des années 1830, pas même la poésie ?

C'est qu'entre-temps, la « poésie » s'était révolutionnée en « lyrisme* romantique », selon un double effet d'optique en mesure de préparer cette massification culturelle de la pratique lyrique. Tout d'abord, les nouvelles perspectives ouvertes par le sujet lyrique* qui, à l'image du sujet rousseauiste, pouvait désormais être n'importe qui – ce qui transformait considérablement la qualité lyrique de la première personne du singulier utilisée par le poète –, signe désormais d'une instance de parole nourrie d'égalité et de liberté. Ensuite, le point de vue du lectorat, désormais composé de citoyens et citoyennes, qui sont lecteurs et lectrices, dont le vivier débordait largement celui de ceux qu'on appelait les « érudits », ce qui conduisait presque naturellement à penser la chose lyrique hors des codes aristocratiques formels de la poésie (Loiseleur, 2005).

Un nouveau lyrisme, lyrisme de masse ou lyrisme démocratique, se conjugue ainsi désormais – en accord avec la révolution romantique – coup d'envoi : Les Méditations, Lamartine, 1820 – en accord surtout avec la Révolution de 1830, elle-même vécue comme une réplique démocratique de la Grande Révolution de 1789. Une liberté de la presse et de réunion (brièvement) retrouvée autorise la naissance d'une « petite presse » qui manifeste une diversification et une banalisation sans précédent de l'inspiration lyrique, qui se colore désormais des veines en vogue, veines populaires, partisanes, républicaines, ouvriéristes, utopistes, socialistes, utilitaristes… La petite presse adapte spécifiquement le lyrisme en accord ce qu'elle imagine être le plus grand nombre, c'est-à-dire avec un lectorat qui est « authentique », qui ne connaîtrait donc pas « l'artifice », s'enchanterait de la poésie des simples en laquelle, surtout,

la sensibilité du « peuple » prévaut sur l'originalité de la versification et des jeux symboliques de l'image, qui étaient les deux propriétés les plus apparentes du lyrisme romantique. Ce nouveau lectorat, à l'image du personnel journalistique, se conçoit comme minoritaire et dissident, en rébellion contre un régime faussement démocratique, et critique les normes de la critique littéraire et sociale officielles, qui façonne déjà un star-system littéraire contesté autour de quelques noms. Et pourtant, les désirs d'émancipation et les ambitions propagandistes, inversement proportionnels à ce statut de poésie minoritaire, sont immenses ; aussi la lyrique modeste qui se publie dans cette petite presse a-t-elle pour vocation, non pas de faire « slogan » (le mot n'existe pas encore) mais de tourner en vers de mirliton les aspirations démocratiques de la multitude (voir Amateur*), à savoir une certaine mystique de la liberté et de l'égalité, que la visée lyrique soit insurrectionnelle, documentaire ou consolatrice. Les poètes Louis Berthaud [1810-1843], Claude Genoux [1811-1874], mais aussi Charles Poncy [1821-1891], Eugène Pottier [1816-1887], ainsi que Marceline Desbordes-Valmore [1786-1859] sont les poètes qui recueillent les suffrages plus notables dans ce milieu littéraire démocratique alternatif. Désormais, grâce à leur production poétique, sur le lointain modèle de la presse révolutionnaire de 1789, la lyre participe donc pleinement à la propagande culturelle de projets de société révolutionnaires ou républicains militants à visée démocratique ou utopiste.

Les poèmes qui relèvent de ce lyrisme (enrôlé sous les drapeaux) sont pensés comme des forces d'accompagnement ou encore des vecteurs d'association qui permettent d'associer en frères la multitude des partisans que sont les lecteurs des journaux. « Toasts » ou « Chansons », ces poèmes sont principalement des pièces de poésie collective nées avec la guerre d'indépendance en Amérique avant d'être importées à la faveur de 1789 en France et qui sont fondées sur l'envoi de strophes à un chœur immatériel de lecteurs et lectrices auquel revient la mission de réciter et de chanter les vers publiés dans les banquets, les cafés et les cabinets de lecture, les ateliers, les fabriques, sur les barricades, etc. (Voir Dupart, 2019). Toute cette production poétique populaire relève d'une littérature baptisée « utilitariste » par Théophile Gautier [1811-1872] qui, en 1834, écrit son manifeste de l'Art pour l'Art contre toute utilisation critique partisane possible des œuvres, ce qui inclut de facto ce lyrisme de la multitude, et sous drapeau, dans la petite presse en tant que lyrisme partisan (« Préface », Mademoiselle de Maupin, 1834). Cependant, les formes « Chanson* » et « Toast », formes proches, familières, démocratiques relèvent aussi bien du folklore romantique mimétique des « simples » (la « Chanson ») qu'elles sont vouées à une postérité lyrique noble sous l'inspiration des Mallarmé [1842-1898], et Verlaine [1844-1896], Germain Nouveau [1851-1920] (le toast), dans le dernier tiers du siècle. Ces formes visent à cet effet alors à la construction d'une communauté* lyrique qui refonde ce lyrisme populaire de masse, né en 1830, selon une optique resserrée, non marchande, non partisane, dissidente de la sphère publique officielle littéraire : le toast lyrique « Salut » de Mallarmé [1887] en décrit les coordonnées idéales.

La presse opère aussi la circulation d'autres productions poétiques à distance (toute relative) de la presse démocratique militante, les pièces lyriques de Baudelaire [1821-1867], Nerval [1808-1855], Banville [1823-1891] et même de Gautier. Mais aussi Lamartine, leur aîné – ses poèmes À Némésis [1831] et Utopie [1837] –, qui n'est jamais en reste quand il est

question de modernité littéraire à vocation démocratique ou marchande. En 1839, Sainte-Beuve [1804-1869] accuse écrivains et poètes de faire de la littérature « industrielle » pour les masses afin de faire profit : ici, c'est Lamartine qui est visé avec son Jocelyn [1836] qu'il a conçu comme « une épopée démocratique » et qui est aussi un immense succès de librairie, après les Méditations. « Avec nos mœurs électorales, industrielles, tout le monde, une fois au moins dans sa vie, aura eu sa page, son discours, son prospectus, son toast, sera auteur », vitupère Sainte-Beuve (« De la littérature industrielle », 1839, 681). Sainte-Beuve ne prend pas en compte – à dessein – les Iambes et poèmes d'Auguste Barbier [1805-1882] ni la « satire hebdomadaire » Némésis d'Auguste Barthélémy [1796-1867], deux productions épiques et contestataires durant l'année 1831 qui ne doivent pas beaucoup à la marchandisation industrielle de l'inspiration. Oubliant qu'il existe d'autres enjeux que le profit et le renom, Sainte-Beuve restreint aussi fortement le spectre de l'interprétation du chansonnier-poète des barricades Pierre Dupont [1821-1870] dont le Chant des ouvriers [1846] fut l'hymne de la révolution de 1848. En réponse, Baudelaire décrit surtout un hymne émancipateur, transhistorique, poésie de tous et toutes qui apprécient l'art et le font vivre en eux, biais interprétatif moderniste qui critique la cécité de Sainte-Beuve en sublimant le lyrisme de masse en performance lyrique.

Le lyrisme de masse en tant que lyrisme démocratique et émancipateur, c'est donc celui de tous comme celui de chacun, celui qui ne reconnaît pas le génie des poètes, ni le magistère de la critique littéraire, et pour cause, les princes de la lyre même n'écrivent plus en princes mais en tant que membres à parts égales de la communauté humaine – un père qui perd son enfant, entre autres : il revient ainsi à Victor Hugo [1802-1885], avec *Les Châtiments* [1853], puis avec *Les Contemplations* [1856], de convertir la double aspiration lyrique, démocratique et populaire en poésie prosée ou chantée pour toutes et tous, susceptible néanmoins de se hisser au rang de « chef d'œuvre » ou de « gloire de la Nation », une fois la IIIe République advenue : la dimension de patrimoine lyrique national défendu par la critique objective de Ferdinand Brunetière [1849-1906] et de Gustave Lanson [1857-1934] prend alors la relève de la critique sociale du lyrisme démocratique et populaire qui était défendue par Sainte-Beuve.

Dans les années 1840, Flaubert vilipendait aussi tous ceux qui voulaient transformer l'Olympe « en champs de pommes de terre », ce qui signifiait pour lui déplorer l'abandon du vers pour l'éloquence démocratique vulgaire à destination du public des banquets démocratiques. Le refus mallarméen de « l'universel reportage » est un écho indirect en fin de siècle de ce qui s'appelait alors « la prosification » en cours de la littérature, une autre des directions majeures prises par le lyrisme de masse. Faut-il juger pour autant, comme Flaubert et Mallarmé, cette prosification médiatique qui engendre cette poésie-journal de la modernité dont le parangon fut Baudelaire avec ses Petits poèmes en prose ? Cette poésie, décrite avec précision par Fanny Bérat et Alain Vaillant, doit à l'invention médiatique de 1830 non seulement de nouveaux modes de diffusion, l'intériorisation lyrique d'idéaux démocratiques d'émancipation, mais aussi l'invention d'une poétique propre fondée sur l'ironie, la chose vue, le reportage qui conduisent progressivement à choisir comme médium une certaine langue communicationnelle qui accomplit bel et bien une sortie manifeste de la versification (Vaillant, « Baudelaire, artiste

moderne de la "poésie-journal" », 2009). Cette sortie du vers s'accomplit aussi au sein du roman qui, au cours de la seconde moitié du siècle, se substitue à la forme « recueil poétique » en tant que forme-phare. Désormais, les romans accueillent un art de l'enchantement poétique dans la prose qui contribue à l'adjectivation en « écriture lyrique » du « lyrisme », adjectivation qui autorise la poésie à infuser dans l'ensemble des formes de la production littéraire.

Les narrations utopiques de Charles Fourier [1772-1837] racontent un monde où tous les poètes pourraient vivre de leur poésie, où l'écriture ne peut se concevoir sans révolution sociale totale, un commandement dont se souviennent par la suite les Surréalistes, qui reprennent le flambeau de la démocratisation lyrique au moyen d'une pensée poétique de l'image qui se revendique sans filiation et sans généalogie, à disposition de toutes et tous. Parallèlement, les plumitifs et les poètes – Robert Desnos [1900-1945], entre autres – pour des raisons, entre autres, mercantiles, seront à l'origine d'une poésie radiophonique publicitaire, poésie pauvre, quotidienne, familière, dont l'audience est forcément considérable comme, par exemple, ce refrain concernant les fameuses pilules Carter pour le foie [1934]. Forme lyrique et forme médiatique ne seront donc en effet à l'avenir plus jamais désunies, que ce soit dans la revendication démocratique de cette union ou dans sa contestation vibrionnante, entre autres, au cours de la décennie contestataire 1960-1970. Le vrai poème est-il le poème qui se partage le plus aisément avec toutes et tous (la poésie marchande de masse héritière de la poésie démocratique) ou le poème qui se partage le moins, réservé à une élite de lectrices et lecteurs (la contre-culture, subversive et aristocratique, sous toutes ses formes) ? Telle est la mise en crise du lyrisme qu'ont instituée au tournant des Lumières, puis des années 1830, la grande révolution de 1789 et l'invention de la presse qui l'accompagna.

► Dupart D., « Le Toast lyrique. Fraternités du toast à la fin du XIXe siècle », *Romantisme*, vol. 186, nº 4, 2019, p. 99-109. Loiseleur Foglia A., *L'Harmonie selon Lamartine : Utopie d'un lieu commun*, Paris, Honoré Champion (« Romantisme et modernités »), 2005. Sainte-Beuve, « De la littérature industrielle », *Revue des Deux Mondes, période initiale*, tome 19, 1839, p. 675-691.

→ Amateur ; Avant-gardes ; Chant, chanson ; Communauté ; Harmonie ; Ordinaire/artistique ; Résistance ; XIXe siècle

Dominique Dupart

M

Maghreb (francophone)

Au cours du XXe siècle et jusqu'à aujourd'hui, les émergences, perpétuations et circulations du lyrique en français au Maghreb sont indissociables d'un contexte historique, facteur de cohésion d'un espace littéraire, mais aussi de fragmentation, d'instabilité et de dispersion. En cet espace, les trajectoires lyriques, individuelles et collectives, ne peuvent être envisagées sans prendre en compte la géographie linguistique, culturelle et politique à partir de laquelle se sont constituées, de manière différenciée selon les territorialisations coloniales, puis nationales, des scénographies énonciatives et des généricités discursives.

Le Maghreb désigne littéralement l'Occident arabe. Les États y ayant accédé à l'indépendance ont de fait revendiqué une identité arabe, principalement reconstruite au Machrek à partir du XIXe siècle. Ce processus d'affirmation, culturel et religieux, puis national, a répondu, au cours du XXe siècle, par le relais de la culture orale locale, arabe et berbère, aux conquêtes française, espagnole et italienne dans un espace qui a pu être dénommé, d'un point de vue colonial, l'Afrique du Nord, voire être rattaché, de manière plus utopique, à l'espace méditerranéen. La langue officielle des pays du Maghreb, fortement idéologisée, est dès lors une variante écrite moderne de l'arabe, commune « du Golfe à l'Océan » (voir Proche-Orient*). S'y ajoute depuis peu, au Maroc (2011) et en Algérie (2016), le berbère, langue ou famille de langues, dont l'aire de diffusion, plus ou moins dense et discontinue, se superpose en grande part à l'espace maghrébin – qui est donc également un espace amazigh.

Dans toute son extension, le Maghreb va de la Libye à la Mauritanie. En Mauritanie, le poular, le soninké et le wolof ont été reconnus comme langues nationales. Et en Mauritanie comme au Maroc, en Algérie et en Tunisie, le français, langue de l'ancienne puissance coloniale devenue langue étrangère, est resté une langue d'expression lyrique. La Mauritanie ne sera cependant pas envisagée ici, car la poésie écrite en français y est tournée vers l'Afrique subsaharienne*, espace en contact, mais distinct de l'espace quasi insulaire du Maghreb. En Algérie, au Maroc et en Tunisie, s'établir par une expression lyrique en français implique dès lors de se situer dans un espace culturel multilingue doté de différents répertoires et définitions du lyrique, en ayant soi-même une compétence plurilingue variable, un rapport à la littéralité localement légitime de l'arabe et aux usages principalement oraux de l'arabe dialectal ou du berbère. C'est aussi, face à l'importance des changements historiques de la décolonisation, définir le lieu de son énonciation entre autonomie littéraire et hétéronomie politique, entre ancrage dans l'un des territoires maghrébins et déplacement vers la France, lieu de domination mais aussi de refuge et de reconnaissance.

L'émergence du lyrique en français au Maghreb est liée à l'acculturation d'une minorité d'indigènes dans le système éducatif colonial francophone. Dans les colonies nord-africaines, plus proches de l'espace métropolitain que d'autres dans l'empire, des Maghrébins ont peu à peu participé à un milieu culturel francophone préalablement constitué du fait d'Européens d'Algérie, de Français en poste dans les départements d'Algérie ou dans les protectorats de Tunisie et du Maroc ou d'écrivains circulant entre les deux rives de la Méditerranée. Une sociabilité littéraire nord-africaine s'est ainsi formée depuis le début du XXe siècle, avec des groupes littéraires (l'Algérianisme, l'École d'Alger), des éditeurs (Armand Guibert, Edmond Charlot), des revues (*Aguedal*, *Rivages*, *Fontaine*, *L'Arche*, *Forge*, *Soleil*, *Simoun*, *Terrasses*), des journaux (*Alger Républicain*), des rencontres d'écrivains (à Sidi Madani). Alors que la plupart des écrivains européens étaient prosateurs, en dépit d'Edmond Brua ou de Jules Roy, sont apparues, du côté maghrébin, des voix lyriques aussi fortes que distinctes : Jean Amrouche (1906-1962), le plus dramatiquement assimilé à la culture française des Algériens ; puis Jean Sénac (1926-1973), l'Européen qui s'est voulu Algérien dans la jouissance de son corps désirant et militant ; Kateb Yacine (1929-1990), chez qui le lyrique est genèse chaotique à la croisée de l'anthropologique et de l'historique ; et Mohammed Dib (1920-2003), avec qui une mesure lyrique s'établit dans la distance. Ces quatre voix ont été déterminantes pour la perpétuation du lyrique en Algérie et au-delà. Les considérer permet de réenvisager la littérature en français du Maghreb autrement qu'à travers la prévalence du roman. Leur émergence est antérieure à la guerre de libération algérienne, même si, pendant et après elle, elles ont été reprises par des anthologies dans la perspective de la révolution nationale.

Le bilinguisme lyrique de Jean Amrouche, entre chant kabyle vécu comme reste d'un « esprit d'enfance » et poésie en français pratiquée « comme exercice spirituel » (titre d'un numéro spécial de *Fontaine* en 1942), a été un tel drame de l'expression qu'après deux recueils parus en 1934 et 1937 et un livre de poésie orale kabyle traduite en 1939, il n'a plus publié de poèmes que de manière éparse. Son expérience est proche de celle du Malgache Jean-Joseph Rabearivelo, dont il avait publié à Tunis en 1935, avec Armand Guibert, *Traduit de la nuit*. En 1942, il écrivait que toute autre poésie africaine en français le laissait insatisfait, faute d'inventer un lyrique qui fasse « résonner » en français le chant de « l'arrière-garde des voix éteintes ». Le lyrique en français au Maghreb s'inscrit ainsi dans un espace de traduction plurilingue entre oral et écrit, redoublé par la littéralité arabe. Entre étude savante et legs culturel, les poésies arabes et berbères ont été traduites par des orientalistes et par des indigènes, tels Mohammed Ben Cheneb, Si Amar u Saïd Boulifa et Ahmed Tahar. La tâche a été poursuivie en berbère par Mouloud Feraoun et surtout par Mouloud Mammeri. La patrimonialisation de ce répertoire oral est devenue un enjeu dans la construction des cultures nationales. Des œuvres poétiques reposent en grande part sur la transposition en français du répertoire lyrique arabe, populaire ou savant (Bachir Hadj Ali), sur une relecture de la culture arabe ancienne (Majid el Houssi, Abdelwahab Meddeb, en Tunisie, Jamal Eddine Bencheikh, également lecteur de l'Aragon du *Fou d'Elsa*, en Algérie). D'autres œuvres que celle d'Amrouche ont été interrompues par le drame linguistique : Malek Haddad, face à l'impératif de l'arabe littéral devenu langue nationale.

Plus que tout autre, faisant le relais par-delà la cassure entre les sociabilités franco-algériennes et la vie littéraire de l'Algérie indépendante, Jean Sénac a été l'instituteur paradoxal d'un espace poétique algérien, des années 1950 à son assassinat en 1973. Ni arabe ni musulman, il a été amené à se placer en marge de la culture officielle à partir de 1967, tout en déployant sa poétique orgasmique de l'érotisme homosexuel. Encouragé par Camus et Char, son lyrisme, sous le signe du soleil, a incessamment renouvelé ses registres : des strophes lyriques de Lorca aux vers libres d'Éluard, de la ferveur mystique d'Amrouche à l'ampleur unanime et intime de Whitman, de l'exaltation de la révolution socialiste à l'expérimentation du signe au côté des peintres, et même à une poésie énergumène contemporaine de Denis Roche. Sans lui, une nouvelle génération lyrique n'aurait pu apparaître, confirmée en 1984 par l'anthologie *Les Mots migrateurs* rassemblée par Tahar Djaout (Youcef Sebti, Rabah Belamri, Hamid Tibouchi). Le risque de cette poésie a été de se disperser dans l'expression immédiate du vécu et dans l'errance, en une langue française (ou une « graphie française ») et un mode énonciatif qui la marginalisaient – alors que seul le roman pouvait valoir reconnaissance au-delà de la Méditerranée. La décennie noire des années 1990 a été tragiquement fatale à plusieurs de ces poètes.

Avec Kateb Yacine, le lyrique a traversé les modes génériques, poème, théâtre, roman, journalisme, dans un cycle dont la matière a été remodelée vingt ans durant, de « Loin de Nedjma », daté de 1947, au *Polygone étoilé*, paru en 1967. Cette « œuvre en fragments » (Jacqueline Arnaud) a construit le mythe, et figuré le chantier d'une société maghrébine en transformation telle que l'étudiait, au même moment, l'anthropologue et sociologue Jacques Berque. Avec le cycle de Nedjma, Kateb a fait entrer le lyrique maghrébin dans la littérature mondiale. Mais après 1967, il a choisi une diction théâtrale en arabe algérien, tentant de renouer avec la fonction énonciative publique du poète populaire, *meddâh* ou *guwwâl*. D'autres écrivains maghrébins ont fait de leur œuvre transgénérique un creuset exprimant les mutations historiques des écoumènes : espaces tribaux ou villageois, anciennes médinas, villes ouvertes sur la modernité, migration. Il en est ainsi, pour une partie au moins de leur œuvre, de Nabile Farès et de Habib Tengour en Algérie, de Mohammed Khaïr-Eddine et de Tahar Ben Jelloun au Maroc, d'Abdelwahab Meddeb en Tunisie. Assia Djebar a autrement trouvé cette dimension lyrique dans le roman *L'Amour la fantasia*, traversé par la clameur séculaire des femmes. Tous ont construit leur œuvre entre le Maghreb et Paris, avec souvent des échappées vers d'autres espaces, au-delà du vis-à-vis postcolonial.

Chez Mohammed Dib, le lyrique prend forme dans la sobriété de poèmes aux vers brefs et aux strophes courtes, moins métriques que typographiques. Le rituel réglé de sa diction en langue française, apprécié à ses débuts par Aragon et proche de Guillevic, énonce une quête à l'aboutissement incertain. On peut y entendre la trace d'une incantation mystique vernaculaire, le *dhikr* (Naget Khadda), ou y lire une errance du sens allant jusqu'à la stupeur (Charles Bonn). Peut-être revient-il ainsi à Dib, parmi les poètes maghrébins de langue française, d'avoir trouvé la résonance appelée de ses vœux par Jean Amrouche. Des poètes, héritiers de Sénac (Rabah Belamri) ou de Kateb (Habib Tengour), y ont reconnu le modèle d'une résolution possible des véhémences lyriques de l'un et de l'autre. Malek Alloula, l'exigeant, a lui aussi exploré la voie d'une ascèse lyrique, mais

de traces plus épiques que mystiques. Quant à l'œuvre romanesque de Dib, génériquement dissociée de la poésie, elle peut être lue comme une interrogation, par la représentation narrative, de l'énigme qu'énoncent les poèmes.

Après les émergences algériennes, reprises par l'événement de la guerre d'indépendance, la poésie en français au Maghreb a connu un renouveau collectif au Maroc, autour de la revue *Souffles* (1966-1972) dirigée par Abdellatif Laâbi. L'entreprise s'inscrivait désormais dans un contexte maghrébin, où la poésie circulait quelque peu entre les langues et les pays : Jean Sénac animait à la radio algérienne l'émission « Poésie sur tous les fronts » (1967-1972) tandis que Lorand Gaspar, Jacqueline Daoud et Salah Garmadi dirigeaient en Tunisie la revue *Alif* (1970-1982). Au Maroc, la poésie en français participe d'un espace plurilingue dont témoignent des anthologies rassemblées par Tahar Ben Jelloun (1974) et plus tard par Laâbi (2005), incluant des poèmes en français, traduits de l'arabe et, pour la seconde, de l'arabe marocain et du berbère. Laâbi est, qui plus est, traducteur de poésie en arabe. Le lyrique chez les poètes de *Souffles*, dont Mohammed Khaïr-Eddine et Mostafa Nissaboury, outre Laâbi et Ben Jelloun, n'accompagne plus la révolution d'un peuple, mais est l'expression d'une révolte pour une révolution à venir, associant colère sociale et éclatement formel. La revue se situe d'abord dans un espace culturel maghrébin, africain, tiersmondiste. Elle devient peu à peu marxiste et nationaliste arabe, après la défaite de 1967 : elle publie un essai majeur d'Adonis, des poèmes maghrébins en français et en arabe, un numéro spécial « pour la révolution palestinienne ». Le discours politique supplante le discours lyrique et la revue finit par paraître en arabe. La radicalisation politique conduit à l'interdiction. Laâbi est arrêté en 1972, emprisonné jusqu'en 1980. Son œuvre poétique ne s'en est pas moins poursuivie – parallèle à celle de Ben Jelloun, qui accède à la notoriété comme romancier. Tous deux ont continué d'exprimer en français les déconvenues de l'arabisme en Palestine, au Liban, en Irak, jusqu'au radicalisme islamiste. La poétique de Laâbi est entretemps passée de la « violence du texte » (Marc Gontard) des débuts à la simple expression du maintien du rêve face aux épreuves de l'histoire. Abdelkébir Khatibi a échappé à cette désillusion. Chez lui, l'énonciation, en prose ou en vers, suspendant la violence des dualismes, a reposé d'emblée sur l'expérience de la « bi-langue », de la différence entre l'arabe parlé et le français écrit, qui lui a permis de déployer une « poésie de l'aimance ».

Les poètes tunisiens de langue française, aux trajectoires plus individuelles, associent plus sereinement une double culture en langues arabe et française et l'expérience choisie ou non de l'exil (Majid El Houssi, Abdelwahab Medded, Tahar Bekri). Moncef Ghachem s'attache à la petite ville portuaire de Mahdia, ouverte sur la Méditerranée. La franco-tunisienne Amina Saïd dit, de manière moins située, des paysages d'errance. On peut lire cette poésie tunisienne, dans la perspective d'une créolisation méditerranéenne, comme un palimpseste de cultures (Samia Kassab-Charfi). Le lyrique chez Abdelwahab Meddeb repose ainsi sur une expérience des lieux sans cesse élargie, depuis la prose de *Talismano* (1979), partant d'un trajet d'enfance dans la médina de Tunis, jusqu'aux vers du *Portrait du poète en soufi* (2014), dont les stations successives embrassent l'horizon du monde et réinventent une poétique de la relation. Les positions culturelles et politiques de Meddeb découlent de cette expérience lyrique. Dans les parcours, les errances et l'exil, s'énonce une habitation

des traces qui repose sur une libre remémoration de l'héritage arabo-musulman.

La poésie en français au Maghreb, en dépit d'éléments contextuels communs, est un espace littéraire discontinu, avec d'importantes variations en Algérie, au Maroc et en Tunisie. Le lyrique s'y affirme dans des situations de frontières linguistiques et politiques plus ou moins rigides, en adoptant des attitudes de confrontation ou d'émancipation, au risque de la répression ou de la marginalisation. Sa reconnaissance en France et au-delà, vers la littérature mondiale, tend à passer par un devenir romanesque ou essayistique, alors que les écrivains maintiennent souvent une autoidentification comme poètes. Cette expérience continue aujourd'hui, y compris dans l'émigration, jusqu'à la rupture du lien. Sur place, le temps maghrébin des révoltes arabes, de la Révolution du jasmin tunisienne (2010) au Hirak algérien (2019), a favorisé, parmi un répertoire de discours et d'actions, un regain lyrique dans l'espace public urbain et sur les réseaux sociaux. Entre poème, slogan, chanson et performance, le français y participe d'un mélange codique maghrébin.

► Joris P, Tengour H. (dir.), *Poems for the Millenium. The University of California Book of North-African Literature / Volume Four*, Berkeley, University of California Press, 2012. Kaouah A., *Diwan du jasmin meurtri. Une anthologie de la poésie algérienne de graphie française*, Alger, Chihab éditions, 2016. Kassab-Charfi S., Khedher A., *Un Siècle de littérature en Tunisie. 1900-2017*, Paris, Honoré Champion, 2019. Laâbi A., *La Poésie marocaine de l'Indépendance à nos jours. Anthologie*, Paris, La Différence, 2005.

→ Amérique du Nord (francophone) ; Caraïbes ; Francophonie ; Orientalisme ; Proche-Orient

Stéphane Baquey

Magie

Qu'elle soit constituée de formules verbales ou d'actions symboliques, la magie concerne tout acte de caractère rituel* accompli afin d'obtenir un résultat spécifique et considéré efficace, au minimum, par celui qui l'exécute. À la croisée de la science et de la religion*, la magie se retrouve au fondement de toutes les civilisations, ce pourquoi elle est naturellement devenue, dès la fin du XIXe siècle et tout au long du XXe, un des objets privilégiés de l'anthropologie et de l'ethnologie (Tylor, Frazer, Durkheim, Hubert et Mauss, Malinowski, Lévi-Strauss, De Martino, entre autres). En complétant les apports de l'histoire, l'archéologie ou la philologie, ces disciplines ont notamment permis de préciser les liens, aussi nombreux qu'anciens, qui relient magie et poésie lyrique.

Pour mieux comprendre ces rapports, il convient sans doute de garder à l'esprit que la poésie n'est pas apparue dans la culture humaine, à l'origine, comme une activité destinée au plaisir esthétique, mais plutôt comme une technique, un instrument auquel on avait recours afin d'agir sur le monde, pour provoquer ou empêcher quelque chose. C'est ce que les divers travaux en sciences humaines sur la magie ont confirmé, et que nous rappelle déjà le sens du verbe *poiéô* en grec ancien (d'où provient le mot latin *poesis*) : le poème est avant tout un « faire », un acte de création. Aussi, si l'on remonte suffisamment en arrière dans le temps, quelle que soit la société humaine, on parviendra toujours à un point où la poésie apparaît indissociable du rituel magique (Seppilli, 1962), au cours duquel les mots prononcés peuvent servir aussi bien à figurer l'objet sur lequel on cherche à agir, que l'action qu'on espère produire grâce à ces paroles. Cela explique l'existence, dans nombre de cultures, des figures traditionnelles de poètes magiciens tels que le *vate* ou le

barde dans l'Europe celtique, ou encore les chamanes d'Eurasie et d'Amérique, pour ne citer que quelques exemples.

Parmi les indices attestant d'une parenté lointaine, originelle, entre magie et poésie lyrique, on retiendra également le lien qui, dans toutes les langues romanes, ainsi qu'en anglais, unit les termes signifiant *chanson* et *enchantement*, et que révèle l'étymologie, non pas de « poésie », mais du mot « charme », soit, en français, un texte, récité ou écrit, à visée magique. En effet, le nom latin *carmen* dont il est issu peut aussi bien servir à désigner le poème ou le chant*, que l'incantation, les formules magiques. Il est donc possible d'avancer, en suivant ce fil, que les éléments caractéristiques de la versification – métrique, rime, allitération, répétitions, assonance et consonance, tout ce qui confère un rythme au discours et contribue à faire ressortir les qualités sonores du langage – sont autant de procédés dont le but premier n'a pas été de susciter du plaisir, mais bien, selon les besoins, de bénir ou maudire, d'exorciser ou guérir, d'invoquer ou conjurer (Greene, 1991).

Un des premiers poètes de la modernité, en France, à avoir formulé cela avec précision et conviction est Stéphane Mallarmé qui, dans une des proses de *Divagations* (1897) intitulée précisément « Magie », écrit : « Le vers, trait incantatoire ! et, on ne déniera au cercle que perpétuellement ferme, ouvre la rime une similitude avec les ronds, parmi l'herbe, de la fée ou du magicien. » Dans ce texte important, qui établit une « parité secrète » entre l'ancienne magie et « le sortilège, que restera la poésie », Mallarmé conclut que, même à l'âge scientifique, les techniques magiques, qui font partie de « l'artifice humain », ne disparaîtront jamais entièrement, mais finiront toujours par regagner « les feuillets, par excellence suggestifs et dispensateurs du charme. »

L'intuition de Mallarmé rejoint ainsi les analyses sur poésie et magie que certains théoriciens du lyrique (Frye, 1976 ; Greene, 1991 ; Culler, 2015) articuleront par la suite autour de la notion de « charme ». Prenant à la fois acte du lien originel poésie-magie, ainsi que de sa progressive décomposition dans toutes les sociétés humaines, ces différents critiques postuleront qu'il existe, jusque dans la modernité, une véritable survivance du charme magique dans le poème. Il s'agira donc, d'une part, de décrire les divergences entre charme et poème lyrique, tout en situant celles-ci dans une histoire longue (dans le monde hellénique, par exemple, la séparation est déjà très nette dès la poésie de Sappho), et, d'autre part, de chercher à comprendre pourquoi la magie résiste à sa disparition complète dans le lyrique, et quelles conséquences cette présence, demeurât-elle à l'état de vestige, peut avoir sur l'écriture d'un poème et sa réception.

Pour certains poètes de la modernité, chercher à maintenir ou renouer un lien avec quelques-unes des fonctions magiques archaïques de la poésie peut apparaître comme un moyen, dans un monde à la fois désenchanté et sécularisé, de répondre à l'emprise grandissante de la rationalité « positive » sur le réel, tout en frayant à l'imaginaire poétique des voies qu'autrement l'ère scientifique ne permet plus d'emprunter. Pour le seul horizon de la poésie française, on peut évoquer dans ce cas de figure, outre Mallarmé, les « mages » romantiques, dont Victor Hugo, qui leur prête ce nom dans *Les Contemplations*, mais également Nerval, la « sorcellerie évocatoire » et la « magie suggestive » de Baudelaire, l'alchimie du verbe rimbaldienne, ou, au XXe siècle, « l'art magique » des surréalistes, les « charmes » de Valéry, jusqu'aux incursions « au pays de la magie » de poètes aussi divers que Michaux, Artaud ou

Saint-John Perse, pour s'en tenir à des auteurs canoniques.

Dans un poème, le rapport à la magie peut, selon le texte et l'auteur, se manifester aussi bien sur le plan thématique que formel. Dans le premier cas, on retrouvera un imaginaire de la magie porté par des métaphores récurrentes autour des thèmes de l'incantation, le choix répété de certaines images, voire parfois une représentation de rituels magiques qui peut donner à voir et à entendre aussi bien des enchanteurs que des personnages affectés par les facultés incantatoires de la parole (Thiérault, 2018). Mais la pulsion magique peut aussi s'affirmer moins explicitement, en empruntant au charme certains de ses traits formels. Ainsi, outre une rythmicité marquée, usant d'anaphores, allitérations, assonances, rimes et coupes métriques pour souligner le caractère hypnotique que peut revêtir le discours, on dénombre aussi certains emplois spécifiques que le poème peut partager avec le charme. C'est le cas notamment des verbes performatifs, de l'impératif, ou d'un indicatif ayant, selon le vocabulaire d'Austin, valeur perlocutoire (Vadé, 1990). Ces choix verbaux sont souvent employés dans ce que Jakobson appelle la « fonction magique ou incantatoire » du langage, soit un message conatif dont le destinataire est un objet, une troisième personne absente ou inanimée. Par conséquent, l'apostrophe (voir Adresse*) et la personnification sont des figures de style que l'on rencontrera souvent dans les poèmes cherchant à accentuer leur effet incantatoire, comme dans le célèbre vers initial du « Recueillement » de Baudelaire : « Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille. »

Néanmoins, malgré une origine historique commune, un imaginaire et certains traits occasionnellement partagés, la différence essentielle entre charme magique et poème lyrique réside, bien entendu, dans le fait que ce dernier est dénué de tout pouvoir d'agir effectivement, ce dont les poètes sont les premiers à être conscients. Le vers est seulement « *comme* incantatoire » (Mallarmé, « Crise de vers »), et le poète, un magicien qui, ayant renoncé à la magie, chercherait, selon les mots de Julien Gracq, « à nous restituer, derrière le monde dont la civilisation mécaniste nous impose l'idée, l'image d'un autre où la magie *pourrait* – mais "pourrait" seulement redevenir opérante » (réponse à une enquête d'André Breton pour *L'Art magique*, 1957). Pour les poèmes de la modernité, nombreux, portés par un désir d'efficience d'inspiration magique, l'enjeu consistera donc à tirer parti des ressources créatives qu'offre la magie primitive, tout en les conjuguant à un aveu d'impuissance, à l'instar de Rimbaud dans « Adieu » (« moi qui me suis dit mage [...] je suis rendu au sol »). Ce double nœud constitue d'ailleurs souvent la matière même du poème et permet, dans une certaine mesure, d'évaluer l'étendue réelle de son *pouvoir*. Ainsi qu'a pu l'écrire Antoine Emaz en citant Apollinaire : « Le poète n'est pas un enchanteur, même "pourrissant". Mais il ne confond jamais peu et rien » (*Planche*, 2016).

► Greene T., *Poésie et magie*, Paris, Julliard, 1991. Seppilli A., *Poesia e magia*, Turin, Einaudi, 1962 ; rééd. Palermo, Sellerio, 2011. Vadé Y., *L'enchantement littéraire : écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, Paris, Gallimard (« Bibliothèque des Idées »), 1990.

→ Actes de langage ; Adresse ; Mélos, mélique ; Orphée ; Psaume ; Religion ; Rites

Christophe Barnabé

Matérialisme

Dès l'antiquité grecque, la poésie, qu'elle soit épique ou lyrique, repose sur une pensée dualiste, qui dissocie le corps de l'intériorité et le corps du dehors du monde. Cette discontinuité se traduit par

une dévalorisation de la matière, qu'elle soit corporelle ou mondaine, et par une valorisation du soi, qu'il soit conscience, esprit, raison ou inspiration, distincte du matériau verbal, réduit aux mots ou aux vers. Car l'émotion qui s'empare du poète lyrique et le traverse trouve son origine en un Dieu (voir Religion*). Le rythme est en ce sens sacré et sacralisé, désincarné, métaphysique, extérieur au sujet, nécessaire, imposé au sujet en qui il imprime sa marque, alors que la voix et le son demeurent profanes, physiques, incarnés. Le dialogue *Ion* de Platon pose les bases métaphysiques et spirituelles de ce dualisme, en allant jusqu'à supposer l'aliénation du poète mélique (voir Mélos*), potentiellement lyrique pour nous. Je est bien un autre – le Dieu qui l'« habite » et le « possède ». « Les auteurs de chants lyriques n'ont pas leurs esprits quand ils composent ces chants magnifiques ; tout au contraire, aussi souvent qu'ils se sont embarqués dans l'harmonie et dans le rythme, alors les saisit le transport bachique, et, possédés, ils ressemblent aux Bacchantes qui puisent aux fleuves le miel et le lait quand elles sont en état de possession, mais non pas quand elles ont leurs esprits. [...] Le poète en effet est chose légère, chose ailée, chose sainte, et il n'est pas encore capable de créer jusqu'à ce qu'il soit devenu l'homme qu'habite un Dieu, qu'il ait perdu la tête, que son propre esprit ne soit plus en lui ! » (Platon, *Ion*, trad. par E. Chambry)

Le matérialisme d'Épicure et de Lucrèce, qui demeureront une référence incontournable chez les écrivains français de la fin du XIXe et du XXe siècles soucieux de théoriser ou de déconstruire le lyrisme – pensons à Paul Claudel, René Ghil, Sully Prudhomme, Francis Ponge –, le groupe de Tel quel, ouvre cependant une autre voie d'analyse. Ce monisme réhabilite la matière, qu'il unifie quel que soit le règne (minéral, végétal, animal, humain) et le continu, dotant l'homme et son être et le monde d'une seule et même nature. Alors que le dualisme platonicien soumet le poète à la nécessité d'un Dieu, l'épicurisme inscrit, au cœur même de toute création, l'aléatoire et la contingence, dans le *clinamen* qui provoque le heurt des atomes. Pure convention, la langue échappe à toute nécessité. L'homme seul en est l'ordonnateur, par l'usage qu'il en fait. Les mots perdent toute essentialité, et leur sens est le fruit des simulacres de l'homme, de ses fantasmes, de ses rêves, de ses illusions, de ses affections et émotions. Lucrèce fait ainsi de la crainte l'origine de la croyance en un Dieu. Il est certain que ce monisme reverse sur l'humain seul, son corps et ses sensations, l'origine de la langue, des connaissances, des discours, contre toute métaphysique.

Un tel schématisme – Épicure et Lucrèce contre Platon – force bien sûr les traits et campe deux postures extrêmes, un lyrisme idéaliste, assez bien illustré par l'abbé Bremond et la « poésie pure », et un anti-lyrisme matérialiste pour lequel militent certaines néo-avant-gardes littéralistes, Marcelin Pleynet ou Jean-Marie Gleize. Essayons de préciser certains moments et certains enjeux de ce débat, en étant attentif à la zone grise qui occupe l'espace poétique situé entre ces deux extrêmes.

« Bien être d'avoir entrevu scintiller la matière-émotion instantanément reine. » Dans *Moulin Premier*, René Char noue ensemble la matière du monde, la chair du corps, le matériau verbal, et place à l'origine du poème l'émotion, ou ailleurs le sentiment, « enfant de la matière » (*Le rempart de brindilles*, *Les Matinaux*). Michel Collot fait de cette matière-émotion le mot clef de ce lyrisme dont il récrit l'histoire, de l'antiquité à notre modernité, et dont René Char, qui ne cesse de proclamer sa filiation avec le marquis de

Sade, matérialiste et athée, serait un des représentants typiques. La sensibilité, la rencontre de l'intériorité et du monde par la chair, la mise en mouvement hors de soi du sujet qui s'accomplit par l'écriture, tels sont les états d'un lyrisme matérialiste qu'on ne saurait confondre avec le biographisme ou l'effusion sentimentale ou le matérialisme sémantique. C'est dire que se trouvent questionnés les quatre fondements mêmes du lyrisme : l'émotion, le sujet lyrique (le soi), l'objet lyrique (le réel), la langue ; je veux dire les signes, les genres et les formes.

L'émotion, qui fait sortir le sujet hors de lui-même, apparaît bien à l'origine du chant ou du poème, chez Platon, ou Rousseau, ou Hugo, ou Valéry, ou Ponge. Elle demeure, dans les poétiques qui, à partir du XVIIIe siècle, intègrent le lyrique aux côtés du dramatique et de l'épique, la pierre angulaire de l'édifice. Mais, il est significatif que l'abbé Batteux, comme le rappelle Gérard Genette dans son *Introduction à l'architexte*, distingue nature et art, emportement initial et écriture par imitation. « Que la nature allume le feu ; il faut au moins que l'art le nourrisse et l'entretienne. » (éd. 1746, 239) L'affect est la matière de la poésie : le poète imite le créateur-Dieu. Un clivage très net est ainsi établi, qui perdure jusqu'au XXe siècle, qui dévalue l'art humain, et donne au lyrisme un horizon métaphysique. Bien sûr, Michel Collot rappelle, avec le Victor Hugo de la « Préface » des *Odes et ballades*, que « la poésie, c'est tout ce qu'il y a d'intime dans tout ». Mais cette communion affective, sentimentale, émotionnelle, suppose un Être supérieur, dont la modernité romantique supposera la présence et dont le XXe siècle célébrera la présence (Jammes, Claudel, Grosjean), sera nostalgique (Jaccottet et les poètes dits « de la présence ») ou dira la mort (Mallarmé, Apollinaire, Segalen, Char). Le rêve d'une poésie pure de l'abbé Bremond passe par la suppression de toutes les impuretés qui correspondent bien à l'art selon Batteux : la rationalité, la musique, la rhétorique, les genres, les formes : « la poésie pure est silence comme la mystique. » Réduite à un pur mouvement qui entraîne, la poésie lyrique devient suspecte d'insuffisance. À l'inverse, un Diderot, par exemple celui du *Rêve de d'Alembert*, où le médecin Bordeu formule une complète théorie matérialiste de la vie, de la mémoire et de la connaissance, de la langue, donnant à la sensibilité un rôle central et moteur, ne manque pas de dire sa méfiance pour l'émotion, allant jusqu'à opposer à l'être humain excessivement sensible, la femme, « un être abandonné à la discrétion du diaphragme », le sage qui « se ren[d] maître de ses mouvements » et « jug[e] froidement, mais sainement ». À la poésie associée au mensonge, il dit préférer le récit historique, plus vrai. Il fait ainsi sur fond de matérialisme le procès des formes lyriques. S'ouvre ainsi un débat que réactive Julien Benda, toujours en s'appuyant sur une pensée du genre où lyrisme et féminité* sont indissociables, dans *Belphégor* (1918), puis dans *La France byzantine ou le triomphe de la littérature pure* dirigé contre l'esprit de la *Nouvelle Revue française* et ses représentants, Mallarmé, Proust, Gide, Valéry (1945). Fidèle à la leçon de l'Épicure atomiste, athée, qui fait de l'âme un produit de la matière corporelle, et non sa forme préexistante, et qui critique toute forme d'excès, abondamment cité dans l'*Encyclopédie*, le matérialisme veut maîtriser l'émotion et le lyrisme au nom de l'ontologie vériste. Dans un contexte de pensée matérialiste, nourri par les travaux de Claude Bernard, la philosophie de Taine ou de Spencer, et la diffusion ou la vulgarisation de la physio-psychologie anglaise et allemande, qui associe l'émotion à la vibration et donc à la physique newtonienne

et post-newtonienne, l'anti-lyrisme, qui prend pour cibles les romantiques et pour références les Parnassiens, en particulier Leconte de Lisle, Taine, Zola, Paul Bourget, soumettent la poésie à la science, entendons la méthode expérimentale des sciences physiques, physiologiques et biologiques, et lui donnent pour objectif non plus l'expression de l'intériorité du poète, mais la formulation d'une vérité philosophique dissociée de toute métaphysique. Cette formule de Zola résume cette pensée de la littérature : « Nous sommes actuellement pourris de lyrisme. » (Zola, *Œuvres complètes*, tome X, 1968, 1200) Même Richepin ne trouve aucune grâce à ses yeux : au nom de la vérité, il célèbre la poésie de Guy de Maupassant, d'Alphonse Daudet, de Sully Prudhomme. On pourrait ajouter à ces noms celui de Verhaeren. On opposerait à ces poètes réalistes ou parnassiens les symbolistes et leurs héritiers, Claudel apparaissant exemplaire, avec son *Art poétique* qui soumet la pensée matérialiste à la métaphysique d'Aristote et à la théologie de Thomas d'Aquin.

La réflexion menée sur le sujet lyrique* dans les milieux savants dans la dernière décennie du XXe siècle ignore complètement ce débat philosophique, et au-delà scientifique, engagé à partir des Lumières par la physique, la biologie, la physiologie. Claudel formule, dans son *Art poétique*, une théorie du sujet, du soi, à travers la notion de « co-naissance » dont les trois états, la sensation, l'intellect, la conscience, présupposent une âme unique qui s'origine et a pour fin son créateur, Dieu. Le thomisme redistribue ainsi toute la pensée matérialiste – et le sujet qui se crée, toujours nouveau, dans son rapport au dehors du monde et à la langue, célèbre, par son chant, dont les *Cinq grandes Odes* sont la parfaite illustration, la gloire de Dieu. On opposerait à ce lyrisme métaphysique un lyrisme dont le sujet corporel, cérébral – il a une cervelle ou un cerveau –, est le représentant d'une humanité dont les savoirs, les œuvres, les conquêtes techniques, industrielles ou civilisationnelles, expriment le mouvement, la vitalité, la force. L'écriture de Sully Prudhomme, ou de Verhaeren, repose sur un sujet éthique et lyrique désindividualisé, collectif, historique et culturel, engagé dans l'histoire contemporaine et les débats philosophiques, moraux, et culturels contemporains. Le matérialisme réinscrit donc le poète lyrique, quand il exprime son sentiment, dans le discours collectif, face à l'histoire événementielle, économique et sociale (voir Communauté*), et quand il exprime son amour et son désir, dans le discours de la chair, de la libido, de l'érotisme. Mallarmé, Apollinaire et Char comptent parmi ces poètes matérialistes qui, par leur art et la réflexion sur leur art, ajoutent des « fictions », ou des « conceptions », ou un « troisième espace » à la nature matérielle. L'érotisme d'Apollinaire, héritier des libertins de la Renaissance et du XVIIIe siècle, ou de Char, émule de Sade, n'est plus à démontrer. Ponge, quant à lui, prend en réparation dans son atelier, comme le fait Braque, le monde des choses et des mots pour le rendre à l'homme en partage. Qui dit « matérialisme » dit aussi « engagement » (voir Résistance*) avec, en dépit de ou contre le matérialisme, et, évidemment, c'est aussi l'engagement marxiste de nombreux poètes du XXe siècle qu'il conviendrait d'explorer : les surréalistes, Breton en tête ; ceux qui s'éloignent du surréalisme, Éluard, Aragon, Desnos par exemple ; et d'autres tel André Frénaud, le petit vieux qui s'inscrit au Parti communiste. En nous renvoyant à l'histoire, le matérialisme pose la question des conditions de possibilité d'un lyrisme à vocation politique (Aragon) ou religieuse (Claudel), et donc exige une réflexion sur l'espace politique du lyrisme

que Mallarmé n'hésita pas à reprendre, après l'épuisement du magistère spirituel que le romantisme ambitionna d'exercer, comme l'a montré Paul Bénichou.

La chair, le fait, la langue : ces trois matériaux suffisent-ils à repenser le lyrisme, même au prix de son rejet ? La présente notice pose quelques repères pour une histoire qu'il reste à écrire.

► Alexandre D., *Paul Claudel, du matérialisme au lyrisme*, « *comme une oie qui clabaude au milieu des cygnes* », Paris, Honoré Champion, 2005. Brun J. (dir.), *Épicure et les épicuriens*, Paris, PUF, 1961. Genette G., *Mimologiques*, *Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil (« Poétique »), 1976. Sollers Ph., *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil (« Points »), 1968. Sollers Ph., *Sur le matérialisme*, Paris, Seuil (« Tel quel »), 1974.

→ Document ; Numérique, internet ; Recueil ; Technologies ; Typographie

Didier Alexandre

Mélos, mélique

Pindare, bouche sacrée des muses, Bacchylide la Sirène, les grâces de Sappho, la musique d'Anacréon, le flux homérique de Stésichore, les douces pages de Simonide, la fleur des jeunes gens chantés par Ibycos sous le signe de Péithô, l'épée dégainée par Alcée contre les tyrans, et finalement les rossignols à la voix féminine d'Alcman : tels sont « le début et la fin de la lyrique » selon une épigramme fameuse de l'*Anthologie Palatine* (9, 184) datant sans doute de la fin de l'époque hellénistique. Ces neuf noms de poètes correspondent aux poètes « choisis », puis « pratiqués » par les philologues et poètes travaillant dans le Mouséion de la Bibliothèque d'Alexandrie, tel Callimaque.

Est-ce à dire que poètes et critiques alexandrins reconnaissaient la poésie lyrique comme genre ? Est-ce à dire que, dès l'Antiquité grecque, on a de la poésie lyrique une conception correspondant à la définition qu'en donne par exemple *Le Petit Robert* ? Soit : « "lyrique" : se dit de la poésie qui exprime des sentiments intimes au moyen de rythmes et d'images propres à communiquer au lecteur l'émotion du poète, et de ce qui appartient à ce genre de poésie ». À vrai dire, un simple parcours à travers l'œuvre poétique de Pindare, telle qu'elle a été éditée précisément à Alexandrie, montre la pratique d'une grande diversité de formes poétiques : de l'épinicie pour célébrer les vainqueurs aux jeux panhelléniques à l'hymne pour honorer rituellement les dieux en passant par le péan invoquant et chantant Apollon pour demander son intervention ou le dithyrambe consacré à la célébration de Dionysos ; mais il faut aussi compter avec les chants de procession que sont les *prosódia*, les chants soutenus par une danse mimétique que représentent les *huporchḗmata*, les éloges chantés au symposion, les thrènes à l'occasion des funérailles, sans oublier les parthénées chantés rituellement par des groupes choraux de jeunes filles.

Autant dans leurs réalisations rythmiques que dans le contexte de leur exécution musicale et rituelle, ces formes sont si diverses que les éditeurs alexandrins ont été contraints, pour certains des poètes dits « lyriques », à renoncer à un critère de classification d'ordre générique et érudite pour adopter – c'est le cas pour Alcée ou Sappho – un critère d'ordre métrique. « Lyrique » correspond ainsi en grec à une désignation tout à fait générique renvoyant à des poètes qui ont composé des chants accompagnés par la musique de la lyre* ; elle ne fait référence à aucune forme, à aucun genre poétique particuliers.

Mais qu'en est-il de la catégorie indigène ? Existe-t-il en grec un terme qui recouvre toute la production hellène devenue pour nous « poésie lyrique » ? C'est ici que la référence est de rigueur

à un passage essentiel de la *République* de Platon (398a-400a ; *cf.* 392c-394c). Quant à l'éducation musicale dans la cité idéale, on aborde pour commencer la question du contenu, puis celle des modes d'énonciation des récits (*lógoi* et *mûthoi*) destinés aux futurs citoyens : question morale pour éviter les récits qui attribuent aux dieux et aux héros des actes répréhensibles, puis question des modes de la diégèse et de la *mímesis*. Reste le problème de la « tournure » assumée par les chants où ces récits sont développés, des chants désignés par terme générique *oidé*, mais aussi en tant que *mélē*. Et Socrate de donner de *mélos* une définition qui remonte sans doute au musicologue Damon d'Athènes : le *mélos* correspond à une forme poétique combinant parole *(lógos)*, harmonie et rythme. La catégorie englobe ainsi tous les chants impliquant expression vocale, mélodie par l'accompagnement instrumental, et cadence métrique correspondant à un mouvement chorégraphique. Si l'on en retranche les deux dernières composantes, on en revient à la parole non chantée et par conséquent aux formes distinguées précédemment par les interlocuteurs de la *République*, c'est-à-dire la poésie épique et la tragédie. Qu'il soit exécuté par un seul chanteur ou par un chœur, le *mélos* renvoie donc à un chant soutenu par une mélodie instrumentale et rythmé par un pas de danse.

Et quand dans les *Lois* (700a-701b), l'Athénien mis en scène par Platon illustre la question du respect des règles partagées aux temps anciens, il prend l'exemple de la *mousiké*, de l'art des muses. Au titre du chant *(oidé)* et du *mélos* en ce temps passé, où les préposés à l'éducation faisaient respecter les règles concernant les formes *(eídē)* et les modes *(schémata)*, il énumère des formes poétiques chantées dans une classification qui n'a rien de systématique : aux côtés des prières adressées aux dieux et appelées « hymnes », il mentionne les chants funèbres que sont les thrènes, les péans et, en rapport avec la naissance de Dionysos, les dithyrambes ; il y ajoute ces chants épiques, accompagnés par des danses chorales, que sont les nomes citharodiques. Leur dénomination même implique avec *nómos* l'idée de loi.

Mais qu'en est-il avant le théoricien Platon ? Les quelques vers fragmentaires à nous être parvenus du poète « lyrique » Alcman nous permettent de remonter à la Sparte de la fin du VIIe siècle avant notre ère – cette cité de Sparte qui, comme la Lesbos de Sappho au même moment, offrait ce que l'on a pu définir comme une *« song culture »*. Pour le poète spartiate, *mélos* a d'abord le sens de « mélodie ». Une brève procédure de « signature » poétique proclame par exemple : « Alcman a trouvé les paroles (*épē*) et la mélodie (*mélos*) » (fr. 39 Page-Davies = 91 Calame). En contraste, le groupe choral d'adolescentes qui chantait l'un des fameux parthénées composés par le même poète mentionnait, dans un vers fragmentaire, des femmes (les muses, d'autres jeunes filles, les choreutes elles-mêmes ?) « chantant un beau chant » (*kalòn humnoisân mélos ;* fr. 3, 5 Page-Davies = 26, 5 Calame). Correspondant à celui de la définition donnée par Platon, ce sens large de *mélos* est confirmé par une invocation à la muse (fr. 14 (a) Page-Davies = 4 Calame) :

> Allons Muse, Muse à la voix mélodieuse, aux multiples tons,
> au chant éternel, commence à chanter (*aeíden*)
> pour les jeunes filles un chant (*mélos*) nouveau.

Quant aux formes particulières de chant poétique correspondant implicitement à la définition du *mélos*, jusqu'au début de la période classique, seules quatre d'entre elles sont identifiées par des dénominations particulières. À commencer par le péan. Tout au début de

l'*Iliade* (1, 437-474), Agamemnon restitue au devin et prêtre d'Apollon Chrysès sa fille, la belle Chryséis. Les Achéens organisent alors une grande hécatombe. Le sacrifice est suivi d'un abondant banquet ponctué de libations et, tout le jour, les plus jeunes parmi les Achéens chantent en chœur le péan (*paiéona*), apaisant et célébrant le dieu qui frappe au loin. Cette dénomination correspond à celle du dieu Apollon tel qu'il est invoqué, en général en refrain, dans la forme hymnique qui lui est consacrée : *ie Paián*.

La forme de l'hyménée est également attestée dans l'*Iliade* (18, 491-496). La cité du temps de paix représentée sur le bouclier d'Achille est distinguée par la performance d'un chant de mariage. À la lumière des torches, l'hyménée s'élève, accompagnant le cortège nuptial qui conduit la jeune mariée à travers la ville. Comme pour le péan, la dénomination de la forme poétique mélique est fondée autant sur le nom d'une figure héroïque ou divine que sur la formule rituelle qui l'invoque, en l'occurrence *Humḗn o Huménaie.*

C'est encore le poème de l'*Iliade* (24, 719-724) qui offre la désignation de l'ordre du genre poétique d'un autre chant relevant lui aussi de la grande catégorie du *mélos*. Au terme du poème homérique, le chant funéraire tour à tour prononcé par Andromaque, Hécube et Hélène autour de la dépouille funèbre d'Hector est entonné par des aèdes. Ceux-ci sont désignés en tant qu'« initiateurs du thrène » qu'ils entonnent cependant que les femmes répondaient par leurs gémissements.

Enfin, les vers fragmentaires d'un poète iambique plus ou moins contemporain de la version parvenue à nous du poème homérique attestent, dès le début de l'époque préclassique, de l'existence d'une quatrième forme de chant mélique : le dithyrambe. Qui chante ce poème composé par Archiloque (fr. 120 West) profère sa capacité, favorisée par la consommation du vin, à entonner un chant (*mélos*) qui a pour nom *dithúrambos*. Le chant est explicitement destiné au seigneur Dionysos.

Par ailleurs, il s'avère que cette série, aussi hétérogène soit-elle, trouve une confirmation dans un poème mélique de Pindare (fr. 128c Snell-Maehler). Dans des vers à nouveau fragmentaires qui représentent le début d'un thrène, le poète de Thèbes énumère tour à tour cinq formes poétiques chantées. Ce sont successivement les chants du péan (*aoidaì paiánides*) propres aux enfants de Létô, c'est-à-dire Apollon et Artémis, les chants de Dionysos à la couronne de lierre, et les trois chants de la muse Calliope, en souvenir des héros disparus. L'un chante Linos, et il pourrait correspondre au nome citharodique dont on trouve une probable représentation sur le bouclier d'Achille (*Iliade* 18, 567-572) où un enfant chante le beau « linos » accompagné par les cris et les danses d'un chœur de jeunes gens et de jeunes filles. Un autre chant est consacré au jeune héros Hyménée, mort le jour de ses noces, et fait référence au chant de mariage. Un troisième chant est enfin pour Ialémos, frappé dans la force de la jeunesse par une maladie cruelle, par référence évidente à la forme du thrène. Puis le poème se poursuit avec la mention d'Orphée à la lyre d'or avant de s'interrompre brusquement pour nous.

Quoi qu'il en soit – qu'il soit exécuté par un seul chanteur ou par un chœur –, le *mélos* renvoie à un chant soutenu par une mélodie instrumentale et rythmé par un pas de danse. Les poètes tragiques eux-mêmes peuvent se faire, dans la composition des parties chorales de leurs drames, *melopoioí*, comme l'atteste une célèbre parodie des chants d'Eschyle par l'Euripide mis en scène dans les *Grenouilles* d'Aristophane

(v. 1249-1256). Et ce n'est pas un hasard si Aristote (*Poétique* 6, 1428b 28-36), dans sa définition des six éléments constitutifs de la tragédie, retient la dimension de l'intrigue *(mûthos)* et de ses protagonistes ; et écarte le *mélos* et la *melopoiía* de son analyse d'un art poétique essentiellement conçu comme art de la narration dramatisée. Les chants méliques choraux qui ponctuent la tragédie attique en lui conférant son caractère de performance musicale, rituelle et religieuse ne sont pas du ressort de la *mimḗsis* narrative. Mais dans une polyphonie partagée entre action dramatisée et acte cultuel présent, le chœur tragique exprime tour à tour les émotions suscitées par l'action dramatisée sous ses yeux et ceux des spectateurs, donne l'interprétation que suscite l'action tragique et intervient de manière rituelle pour tenter d'en orienter le déroulement (voir Théâtre*).

C'est essentiellement à Rome que *lyricus* désignera les poètes qui chantent les poèmes qu'ils ont composés en s'accompagnant de la mélodie jouée sur un instrument à cordes. Mais en présentant le genre lyrique dans son *Art poétique* (v. 73-85), le poète Horace n'emploie pas le terme de *lyricus*. Il le désigne par son contenu, en ajoutant à la poésie homérique, à l'élégie ou à l'iambe les chants qui vantent les mérites des dieux et des héros, les victoires aux jeux athlétiques ou les plaisirs érotiques et dionysiaques du banquet. À une désignation de l'ordre du genre, Horace préfère évoquer la muse qui s'accompagne sur un instrument à cordes. Dans cette définition poétique de ce qui est devenu pour nous la poésie lyrique, il n'est question ni des mouvements du cœur et de l'âme, ni de l'expression par le poète de sentiments intimes. Et quand le poète latin se présente en tant que poète « lyrique » (*Odes* 4, 3, 22-23), il recourt au terme *fidicen* qui, étymologiquement, désigne celui qui chante en s'accompagnant sur un instrument à cordes *(fides)*. Enfin, lorsque le poète latin se désigne lui-même en tant que *lyricus vates* dans le premier *Carmen* (1, 1, 30-36), il se réfère à l'inspiration par les deux muses de la musique instrumentale : Euterpe pour le hautbois, Polymnie pour la lyre de Lesbos. Quant à Ovide (*Tristes* 2, 364), il voit par exemple dans Anacréon un *lyricus senex*.

Du côté des grammairiens, on peut se tourner par exemple vers le commentateur à l'*Art grammatical* attribué au philologue alexandrin Denys de Thrace (III. 1, 21 Hilgard). À partir de ce IVe siècle tardif, une qualification relative à des poètes devient la désignation explicite d'un genre défini par l'un de ses modes d'exécution : les poètes « lyriques » sont désormais ceux qui chantent des poèmes (*mélē*) composés pour la lyre. Et dans l'*Ars grammaticae* du rhéteur et théologien Marius Victorinus (VI, 50 Keil), le lyrique devient même un « genre » (*melicum sive lyricum*) qui se caractérise par son rythme métrique.

Ce n'est guère qu'à la Renaissance* que l'on tend à identifier la poésie lyrique avec l'expression poétique de sentiments personnels. Dans ses *Sept livres de poétique*, Jules César Scaliger affirmait encore que les différents « genres lyriques », tel le péan, l'hymne, le scolie ou le dithyrambe relèvent de la grande catégorie indigène du *mélos* ; et d'ajouter que cette grande forme trouvera son équivalent dans l'ode*, un terme qui remonte à l'évidence au grec *ōidḗ*, le « chant », et qui, francisé en *ode*, désigne traditionnellement les *Carmina*, les *Chants* d'Horace. Paraphrasant l'*Art poétique* de son modèle latin Horace, Scaliger ajoute les « peines de cœur » aux sujets traditionnels de la poésie lyrique : éloges des héros, louanges des dieux, faits d'armes, joies du banquet. Il en offre une étude historique, sensible autant aux formes rythmiques de ces chants qu'à un contexte de performance rituelle

qu'il attribue en commun aux *Épinicies* de Pindare et au *Carmen saeculare* d'Horace. Quant au contenu, l'attention se focalise sur les poèmes d'amour, se fondant sur le jeu de mots déjà exploité par plusieurs poètes méliques disant la douceur de la voix de la muse, du poète ou du poème lui-même : un chant appartenant au genre du *mélos* ne peut qu'être doux comme le miel *(méli)*. Mais il s'avère que la forme courte qu'impliquent les « mètres lyriques »* peut s'adapter aux sujets les plus variés : « louanges, amours, invectives, afflictions, propos de table, reproches, prières pour complaire au génie, exhortations ». La personne du poète et ses propres sentiments restent en marge.

À la Renaissance encore, il appartiendra à l'autre grand théoricien de la poésie qu'est Antonio Sebastiano Minturno de jeter les bases de ce qui va devenir la triade* romantique des grands genres de la poésie. Dans son *De poeta* (p. 387 et 417), il définit tour à tour le genre propre aux « poètes épiques », le genre qui est celui des « poètes scéniques » et finalement celui pratiqué par les « poètes méliques ». Le poéticien s'emploie à définir chacun de ces « archi-genres » (Genette) avec les formes particulières qu'ils subsument, et cela selon des critères d'ordre aussi bien thématique que métrique, stylistique ou d'ordre énonciatif. C'est au nom de ce dernier critère que le troisième genre, indifféremment qualifié de « mélique » ou de « lyrique », se distingue par l'expression directe du poète : dans la narration simple, auxquels recourent les compositeurs de dithyrambes et les lyriques, « c'est le poète lui-même qui parle, n'assumant le rôle de personne ». Par l'implication de la personne du poète, Minturno anticipe en quelque sorte l'insertion de la poésie lyrique dans la triade romantique.

En contraste avec la poésie lyrique comme expression libre des sentiments intimes de son auteur, le *mélos* grec inclut différentes formes de poésie musicale, à fonction rituelle sinon cultuelle. Correspondant à des actes de chant en performance ritualisée, les poèmes méliques grecs s'appuient sur une langue poétique, sur une diction rythmée et sur des formes fortement marquées du point de vue pragmatique. Ces formes appartiennent à des traditions poétiques partagées entre panhellénisme et poétiques locales organisées en réseaux. L'expression, en général collective, de sentiments, notamment d'ordre érotique, y est subordonnée à la fonction rituelle, *hic et nunc*. Mais l'interprétation en termes personnels est toujours ouverte :

> Éros à nouveau me lance un regard humide
> sous ses sombres paupières ;
> par ses charmes aux mille détours
> il me jette dans les rets d'Aphrodite.
> (Ibycos fr. 287 Page-Davies)

► Athanassaki L., Bowie E. (dir.), *Archaic and Classical Choral Songs. Performance, Politics and Dissemination*, Berlin, Boston, de Gruyter, 2001. Budelmann F., (dir.), *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009. Hutchinson G. O., *Greek Lyric Poetry. A Commentary in Selected Larger Pieces*, Oxford, Oxford University Press, 2001. Rutherford I. (dir.), *Greek Lyric* (*Oxford Readings in Classical Studies*), Oxford, Oxford University Press, 2019.
→ Chant et chanson ; Lyra ; Lyrique ; Muses ; Orphée

Claude Calame

Métaphore, figuration

La métaphore se conçoit désormais plus finement qu'un trope hérité de la tradition poétique et rhétorique d'Aristote. Loin d'être « transport » (*epiphora*) à une chose d'un nom qui en désigne une autre, « transport du genre à l'espèce

ou de l'espèce au genre, ou de l'espèce à l'espèce ou d'après le rapport d'analogie » (Aristote, 2002, 21, 1457 *b* 6–8), elle est aujourd'hui moins pensée comme figure de style, relevant de l'élocution, qui déplace le sens d'un *nom* métaphorisant vers un *nom* métaphorisé, relativement à un phénomène de *glissement* analogique considéré comme un *double écart* à la norme langagière. Elle apparait au contraire en tant que processus omniprésent déployé entre texte et contexte, poésie et quotidien, monde et fiction*. Libérée de toute conception réductrice, la métaphore se saisit comme tension analogique entre les catégories du métaphorisé et du métaphorisant, générant de nouvelles formes de relations entre sujets, monde et concepts. L'analogie métaphorique lyrique se double en outre d'une spécificité supplémentaire. Elle exprime, en tant que « configuration affective » du discours, un « rapport sensible » au réel, ayant pour but de faire ressentir les « champs des sensations, des émotions, des humeurs, du corps qui se rattachent à la dimension affective de l'existence » (Rodriguez, 2003, 93).

Le débat de 1975 à nos jours

Le débat philosophique confrontant Derrida et Ricœur, accompagné des positions pragmatiques de Richards et Black, a amené la critique française à envisager la métaphore comme *une analogie créative langagière*. Selon cette perspective, la métaphore se comprend en tant qu'interaction discursive liant les catégories conceptuelles discordantes, incohérentes, conflictuelles du métaphorisé et du métaphorisant, en une *analogie tensive* concordante, cohérente, unifiée, articulée entre microstructures du langage et macrostructures du monde. L'analogie métaphorique se constitue alors comme une interaction discursive entre le « foyer » métaphorique spécifique et le « cadre » littéral, global du texte, incitant le récepteur à faire correspondre les catégories incohérentes du métaphorisé et du métaphorisant, ainsi qu'à réduire leur tension initiale (Black, 1977). Reposant sur une connexion purement langagière, l'interaction tensive s'organise entre sèmes, texte et contexte (Rastier, 1987 ; Collot, 1989 ; Klinkenberg, 1999). Elle s'ancre tout d'abord dans une intersection entre unités sémantiques *a priori* incohérentes : les univers lexicaux associés dans l'analogie métaphorique sont conflictuels dans leur structuration logique et identitaire. Le foyer métaphorique se constitue alors comme allotopie sémantique, autrement dit comme rupture d'isotopie du discours global. Sous l'apparence incohérente des sèmes de la métaphore se manifestent néanmoins une cohérence et une identité entre sèmes, fondées sur un ou plusieurs sèmes communs. Cette identité et cette cohérence actualisent une forme d'isotopie entre termes induisant de nouvelles relations entre sèmes mais aussi entre unités sémantiques. La prédication du *métaphorisé est métaphorisant* permet l'interaction analogique cohérente entre les champs sémiques incohérents : la relation prédicative produit une métaphore conflictuelle entre allotopie et isotopie, qui génère l'interprétation métaphorique.

Sous forme *in praesentia* ou *in absentia*, la prédication métaphorique peut se structurer de manière attributive (*X est Y*), porter sur le verbe, ou bien sur le nom et ses diverses expansions (l'épithète, le complément de nom, l'apposition, la subordonnée, le groupe infinitif, l'adverbe) ; elle peut aussi se fonder sur diverses fonctions grammaticales (sujet, complément, attribut). La prédication métaphorique est ensuite interprétée contextuellement par l'acteur interprétant la métaphore entre foyer et cadre, allotopie et isotopie : c'est lui qui actualise la prédication métaphorique

en une analogie cohérente, lui donnant sens mais aussi référence dans le monde.

Parallèlement à la perspective linguistique de la métaphore se développe, sur la base de Lakoff et Johnson, la théorie de la métaphore cognitiviste. Selon cette perspective, la métaphore est avant tout conceptuelle : loin d'être uniquement créative et langagière, elle se fait normale, banale, quotidienne (Lakoff, Johnson, 1985) ; centre de la pensée humaine (Fauconnier, Turner ; 2002) et multimodale (Forceville, Urios-Aparisi, 2009). Restructurant nos concepts, nos expériences et notre rapport au monde, la métaphore est analysée dans sa dimension multifonctionnelle : sa portée peut être épistémique, publicitaire, créative, politique ou littéraire. De même, elle se saisit selon deux types de relations possibles : de portée unidirectionnelle, elle projette le concept du métaphorisant sur celui du métaphorisé ; de portée bidirectionnelle, elle produit la rencontre dynamique des deux concepts. Elle se perçoit aussi selon : sa nature cohérente, quotidienne ou incohérente, créative ; sa dimension structurante ou ponctuelle ; son ampleur unimodale ou multimodale. La relation analogique se configure, pour finir, sur la base d'une ou plusieurs modalités d'expression : orale ou écrite, verbale ou non verbale (image, son, signes, gestes, toucher, goût, odeur).

Loin de s'opposer irrévocablement, la métaphore créative et la métaphore quotidienne se présentent comme deux polarités d'un même *continuum* (Prandi, 2002). Reposant sur des dynamiques analogiques plus ou moins incohérentes, indéterminées, inédites, ces deux types de métaphores s'opposent sur un *continuum* dans lequel s'ancrent les divers processus métaphoriques lyriques. À leurs côtés, la métaphore lexicalisée offre un cas extrême de métaphore figée par l'usage : la catachrèse, dérivant du grec *katakhrêsis* (« emploi, usage abusif »), ne se perçoit plus comme figure par effacement de la dynamique analogique interne. Ainsi, la métaphore du vers de « La Beauté » de Baudelaire, « J'unis un cœur de neige à la blancheur des cygnes » (v. 6), se saisit de manière créative et ponctuelle, étant donné l'interaction innovante créée en son sein, tout comme le morceau de rap *Macarena* de Damso, qui évoque un « cœur » et des « sentiments » qui « dansent la macarena » (v. 5-8). « La flamme amoureuse » ou « la mort est un voyage », au contraire, se constituent comme des métaphores structurantes plutôt quotidiennes, apparaissant dans de nombreuses occurrences métaphoriques. « Le bain de soleil », « le soleil qui se couche » ou encore « le soleil de plomb » sont, elles, des catachrèses dont on a oublié la teneur analogique par usage.

Penser la métaphore lyrique à l'ère multimédia

La métaphore lyrique est transmédiale* et transversale à diverses pratiques. Elle repose sur une multiplicité de médias, allant du poème au clip de rap*. Sa mise en forme conceptuelle repose sur un *médium* d'ancrage matériel, composé du support (livre, ordinateur, corps, voix, etc.), de l'interface (écran, trackpad), de la plateforme (Viméo, YouTube) et de potentiels multimodaux. Le clip développant *Macarena* de Damso s'avère par exemple intéressant du point de vue de la plateforme, YouTube, qui permet le partage de commentaires publics explicitant la métaphore et la dimension multimodale entre texte verbal oral et écrit, musique, geste et image. La transmédialité de la métaphore questionne alors l'importance des langages, multimodaux et numériques dans le cas de supports codés ; la transformation et la multiplication des acteurs impliqués dans l'acte métaphorique ; l'accroissement de la synesthésie* et de l'immersion des

métaphores ; et les « remédiations » des interactions métaphoriques en diverses relations multimédiales, intermédiales et transmédiales (Bolter, Grusin, 2000).

La transmédialité de la métaphore lyrique s'accompagne d'une transversalité des pratiques. Loin d'être uniquement rattachée à la poésie du livre, la métaphore se développe dans toute sorte de pratiques poétiques et littéraires, artistiques et quotidiennes. Concernant la poésie tout d'abord, elle se manifeste dans des discours « extraordinaires » et « ordinaires » (Cavell, 2009) : la poésie écrite, la chanson à texte, le slam, le rap, les performances, la poésie intime, la poésie rituelle, l'instapoésie contiennent des métaphores lyriques. Les spécificités des pratiques discursives amènent des mises en forme particulières de ces métaphores, et sont donc à prendre en compte. Ainsi, la métaphore dans *Macarena* découle de l'organisation discursive du morceau de musique entre couplets et refrains (Hirschi, 2008). En effet, la métaphore de la macarena exprime explicitement l'état affectif du sujet lyrique au sein du titre et des refrains :

> Mes sentiments dansent la macarena
> Donc je me dis que si t'es avec lui, tu te sentiras mieux
> Mais si tu te sens mieux, tu te souviendras plus de moi
> Oh la la, mon cœur danse la macarena

Les répétitions, les rimes, les assonances et les allitérations, ainsi que le jeu sur les pronoms, marqués par le *flow* du rappeur, construisent une harmonie imitative de la danse de la macarena. Ces refrains, en tant « qu'objets récurrents », mettent alors métaphoriquement en abyme l'ensemble des couplets en introduisant « une clôture, un statisme » au centre du morceau (*ibid.*, 38) : elle colore l'ensemble des couplets dans un jeu incessant entre métaphorisés et métaphorisants, tout en suggérant la cyclicité de la danse.

Outre la poésie et ses diverses pratiques, la métaphore se retrouve aussi dans des discours esthétiques lyriques comme le cinéma*, la sculpture, la peinture* ; et dans des actes quotidiens comme les conversations écrites et orales, la publicité, la philosophie, la spiritualité ou encore la politique. En témoigne l'exemple de la « flamme amoureuse », qui est tantôt banalisée dans nos interactions journalières (« je lui ai déclaré ma flamme », « je brûle pour elle », l'émoji « cœur en flamme », « le désir ardent ») ; tantôt utilisée pour évoquer poétiquement l'amour divin (mentionnons notamment les apostrophes à Dieu « Ô flamme d'amour vive » « Ô lampe de feu » de Jean de la Croix dans « Flamme d'amour vive »).

Transmédiale et transversale, la figuration métaphorique lyrique manifeste des objets entre être et non-être, fiction et réalité, absence et présence (Ricœur, 1975). Plus ou moins indéterminée en fonction du conflit créatif ou quotidien engagé, elle se constitue comme un « acte configurant » (Iser, 1985 ; Austin 1967 ; Ricœur 1983) élaboré sur une « double structure » variablement développée (Dominicy, 2011). Articulant référence interne et référence externe, fonctions poétique et quotidienne (Jakobson, 1963), le processus métaphorique figure ainsi le monde entre détour et accès, évoquant analogiquement certains aspects de ses objets (Jullien, 1996, 2012). Elle engendre dès lors une « refiguration » transformative du monde (Ricœur, 1983). Acte configurant compris entre préfiguration et refiguration, la métaphore lyrique se développe en conséquence par-delà la simple figure de style. Son omniprésence exprime nos rapports affectifs au réel, entre art et quotidien ; et participe ainsi à dire nos émotions et notre relation au monde, à les transformer et à les redéployer.

► Derrida J., « La mythologie blanche. La métaphore dans le texte philosophique », dans *Marges de la philosophie*, Paris, Les éditions de Minuit (« Critique »), 1972 [1971], p. 247-324. Lakoff G., Johnson M., *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, trad. Defornel & Lecercle, Paris, Les éditions de Minuit, 1985. Ricœur P., *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1997 [1975].
→ Actes de langage ; Évocation ; Fiction et représentation ; Multimédia, transmédialité ; Ordinaire/artistique

Melina Marchetti

Minéral

Prenant son essor dans la poésie française des années 1940 et gagnant toute la seconde moitié du XXe siècle, l'imaginaire de la pierre brute ne se limite pas au seul déploiement d'une thématique : le « parti pris » minéral qui s'impose dans ces décennies interroge les sources mêmes du lyrisme et en reconfigure les formes comme les effets. Il véhicule en cela un lyrisme paradoxal, étroitement corrélé aux remises en question traversant l'ère de la modernité poétique : réticences à l'égard du chant* ; mise à distance du sacré et du sens ; redéfinition du sujet lyrique*.

Le cadre historique doit assurément être pris en compte pour ne pas céder à une approche achronique. On pourrait certes rappeler la fascination que les pierres ont toujours exercée sur l'imaginaire : Orphée* n'était-il pas déjà doté du pouvoir d'enchanter les pierres et de les faire se mouvoir du chant de sa lyre ? La mythologie lithique, centrée sur les pouvoirs magiques du minéral, traverse du reste toutes les civilisations, ce dont les textes de Roger Caillois *(Pierres, L'Écritures des pierres)* ont gardé la trace. Ses variations minéralogiques chez les poètes de la Renaissance (Rémy Belleau par exemple) ou de l'époque romantique (Novalis en particulier) confirment le pouvoir de séduction continu qu'exercent la beauté mystérieuse des gemmes et leur symbolique cachée. Mais la minéralité s'imposant massivement sur la scène poétique des années 1940 à 1980, de Guillevic *(Terraqué, Carnac)* et Francis Ponge (« Le Galet ») à Yves Bonnefoy *(Pierre écrite)*, André du Bouchet *(Dans la chaleur vacante)* et Jacques Dupin *(Gravir, L'Embrasure)*, de Pierre Reverdy en ses derniers recueils (*Pierres blanches*) à Lorand Gaspar (*Sol absolu*), prend radicalement à rebours les germes de cet imaginaire. Elle ne saurait être dissociée d'un contexte précis mêlant histoire des événements et histoire des poétiques. Livrée au « pouvoir discrétionnaire des pierres » (Raoul Ubac), la génération des poètes nés à l'écriture dans les champs de ruines de la Seconde Guerre mondiale fait l'expérience brutale du retour à une « réalité rugueuse » irréductible aux pouvoirs enchanteurs du langage. La pierre brute impose sa présence nue, muette et dépouillée, rétractée sur elle, qu'une langue poétique désormais lapidaire – celle de Guillevic dans ses silencieux « Rocs » par exemple – choisit de mener à l'expression. Elle vient alors refermer significativement l'aventure surréaliste en tenant à distance sa fascination pour le merveilleux et en contestant les pouvoirs du poète-alchimiste que le courant avait réactivés. Attestant l'authenticité d'un pur dehors, elle est toutefois porteuse d'une ambivalence significative. Expression d'un contexte tragique fragilisant le sujet autant que le sens, l'imaginaire minéral s'avère aussi, de Char et Guillevic à Caillois puis Gaspar, l'expression d'une progressive assomption de la matière*. « Venue du temps / Où elle n'avait qu'elle-même pour compagnie » (Guillevic), la pierre brute, en écho aux grandes découvertes préhistoriques des années 40 et 50, ouvre le regard sur les territoires fascinants de l'immémorial (voir Primitivisme*). Contribuant en cela

à composer un paysage renouvelé autant qu'inattendu de la « modernité » poétique, qui tend à réévaluer les dimensions de la permanence, du temps long voire de l'achronie, elle jette aussi les bases d'un timide et paradoxal réenchantement du monde.

L'archéologie de l'imaginaire minéral en poésie permet d'éclairer cette évolution significative et d'en dégager les soubassements métaphysiques. Un retour aux sources de la modernité s'impose. « Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur » (Mallarmé), la pierre du « tombeau d'Edgar Poe » concentre tout le trajet d'une poétique qui a choisi d'atteindre les bases mêmes du lyrisme : un désastre, aux résonances poétiques autant que métaphysiques, s'énonce ici, qui signe le deuil de l'Idéal. À l'« ancien souffle lyrique » désormais éteint et aux étoiles absentes répond tout un imaginaire de la pierre précieuse, dont la fonction est ouvertement compensatoire : « virtuelle traînée de feux sur des pierreries », le vers jette les bases d'une nouvelle idéalité, désormais exclusivement poétique. Si les germes de l'imaginaire de la pierre au XXe siècle sont concentrés dans les termes de la poétique mallarméenne et s'ils permettent de dessiner une trajectoire – de la pierre précieuse et ses miroitements parnassiens (Gautier) et symbolistes (Gourmont) à la pierre brute de l'après-guerre, ils éclairent aussi significativement l'émergence d'un réseau de motifs dans la poésie de la seconde moitié du siècle, qui voit éclore éclats lumineux et timides flammes au creux de la pierre brute. D'Yves Bonnefoy à André du Bouchet et Jacques Dupin, la poésie réactive le motif hölderlinien du « retrait des Dieux ». Mais elle va désormais inventer les moyens poétiques d'*habiter* une nature désenchantée. L'inerte est creusé jusqu'à devenir le foyer d'un nouveau sens : la « morne matière » fixe, chez Yves Bonnefoy, l'interrogation de la « présence », l'âpre territoire élémentaire de Jacques Dupin laisse affleurer quelques « rocs bondés d'étoiles », Lorand Gaspar fait surgir, au creux de la pierre des déserts, des foyers de lumière éparse. Puisant au même constat, les poètes inversent en définitive la leçon minérale, concentrée dans le mythe camusien de Sisyphe, des philosophies de l'absurde.

Ainsi naît une poésie de la pierre, dont les modes d'expression, renouvelés au contact de cet imaginaire, ouvrent deux directions potentiellement opposées. Engagée dans un dialogue muet avec le monde, la poésie choisit d'explorer les voies d'une réversibilité troublante entre les signes linguistiques et les éléments premiers. C'est ainsi qu'André du Bouchet, dans le prolongement de Pierre Reverdy, vise une compacité extrême de l'expression poétique – mots se faisant pierres, pour celui qui écrit : « Tout devient mots // pierres / cailloux / dans ma bouche et sous mes pas » (*Airs*) – tandis que l'exploration des « blancs » met en jeu le surgissement incisif du mot/pierre dans l'espace de la page. La langue de Jacques Dupin s'attache aux modes de la brisure, de l'âpreté et du heurt, tandis que l'érosion matérielle gagne les formes de l'expression poétique chez Lorand Gaspar. À ces écritures lapidaires jouant sur l'équivalence entre les mots et les pierres s'ajoute, traversant continûment les poétiques du XXe siècle, un imaginaire du déchiffrement des inscriptions lapidaires. Aux pierres mutiques s'opposent alors ces pierres potentiellement lisibles, porteuses de signes immémorialement déposés dans la matière. Pour autant, des « gamahés » séduisant l'imaginaire d'André Breton aux « pierres à images » fascinant l'écriture de Roger Caillois, la poésie du XXe siècle refuse de percer le mystère de ces inscriptions, dont le sens ultime reste dérobé. La contemplation

esthétique des signes l'emporte sur la tentation du déchiffrement.

Expression d'une ère du désenchantement qu'il tente pourtant de conjurer, l'imaginaire de la pierre brute marquant profondément la poésie de la seconde moitié du XXe siècle reflète toute la fragilité du sujet lyrique moderne et contribue, dans ses modes d'expression comme dans ses paysages privilégiés, à redéfinir les territoires d'un lyrisme désormais retenu. Il faudra attendre les années 1980 pour que l'imaginaire minéral en poésie engage une mue significative, qui conduira à d'étonnantes alliances de la pierre et d'éléments « labiles, impalpables, évanescents » (M. Bourjea) comme le vent, la neige, l'eau ou l'herbe.

► BEN ALI MEMDOUH S. (dir.), « *Écritures des pierres / pierres écrites, Territoires de l'imaginaire minéral dans la littérature française du XXe siècle* », *L'Esprit créateur*, vol. 45, n° 2, été 2005, p. 3-86. JOQUEVIEL-BOURJEA M., « Pierres désécrites ou l'Eau des pierres », *Écrit sur l'écorce, la neige, la pierre. Les supports matériels du poème (période moderne et contemporaine, Elseneur*, n° 36, Presses Universitaires de Caen, 2021. GOURIO A., *Chants de pierres*, Grenoble : ELLUG (« Ateliers de l'Imaginaire »), 2005.

→ Animal ; Fleurs ; Inscriptions (lapidaires) ; Matérialisme ; Paysage

Anne GOURIO

MISE EN PAGE, SPATIALISATION

La mise en page fut d'abord du ressort de l'imprimeur, même si le choix de la forme poétique conditionne la place occupée par le texte sur l'espace de la page. Les habitudes éditoriales montrent le souci accordé à la lisibilité, souci qui constitue lui-même une lecture. Le sonnet disposé d'abord d'un seul bloc de quatorze vers laisse à la rime le rôle principal d'organisateur strophique. Disposé en deux quatrains et deux tercets séparés par le blanc interlinéaire, il donne d'autant à voir la tension entre la strophe rimique – par exemple un distique et un quatrain pour le sizain – et celle produite par la typographie. Par-delà les règles éditoriales codifiées dans les traités de typographie qui se multiplient au cours du XIXe siècle, la mise en page retient aussi l'attention des poètes. Victor Hugo, Aloysius Bertrand, Charles Baudelaire ou Stéphane Mallarmé accordent à la publication de leurs textes un intérêt qui porte sur leur matérialité* graphique, qu'il s'agisse de la répartition des blancs ou, ce qui est lié, de la disposition des strophes. Entre respect des normes qui consistent à aligner les vers selon une ou plusieurs justifications régulières et déploiement d'une disposition hors norme avec *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* de Mallarmé, cet intérêt prend forme d'autant plus visible que le blanc typographique s'immisce au sein du texte et devient une composante du poème.

À une époque où les affiches et les prospectus présentent d'autres façons d'occuper l'espace plan du support et de jouer sur les types de caractères, les poètes cherchent aussi à investir différemment la page ou la double page. Les relations étroites entre poètes et peintres, notamment cubistes dans les années 1910-1920, favorisent encore l'émergence de formes diversement spatialisées qui témoignent d'un désir de renouvellement artistique et littéraire. Ce désir est plus largement présent dans les mouvements avant-gardistes européens (voir Avant-gardes*). Leur volonté de rupture avec les formes du passé, souvent radicale, n'emporte pas pleinement l'adhésion des poètes français. Au « désordre » futuriste, Apollinaire oppose l'« ordre » et la netteté de l'« esprit classique ». Les réflexions sur la disposition du texte prennent en compte son rôle dans le déploiement sémantique. Les jeux sur la mise en page interrogent aussi

les limites du vers et les frontières entre vers et prose. Ils s'inscrivent dans une volonté de dépassement du vers régulier et du vers libre, affirmé par exemple par Henri-Martin Barzun, et d'ouverture des formes lyriques à des rythmes nouveaux.

Les jeux de mise en page prolongent l'importance accordée à la matérialité sonore et au rythme* accentuel par les poètes notamment symbolistes. Ils en accroissent ou réenvisagent le domaine d'extension de la temporalité linéaire à une spatialité qui rend compte de la multiplicité des percepts, de leur durée et de leur simultanéité. Au début du XXe siècle, la notion de simultanéité fait l'objet de débats polémiques, débats qu'accompagne la diversité des pratiques, de l'orchestration de voix multiples contre le « lyrisme successif » chez Barzun à l'organisation de notations de choses perçues dans leur instantanéité, leur proximité ou leur éloignement, la disposition du texte se dotant d'une valeur déictique. Le poème lyrique se définit alors moins en tant qu'expression de l'intériorité que comme mouvement d'extériorisation (Jenny, 2002). L'intériorité n'est plus celle des sentiments mais elle a trait à l'expérience sensible et, non séparés de celle-ci, aux processus de pensée. Marqués par l'intermittence et les ramifications multiples, ces processus sont aussi ceux de la lecture. La préface de Mallarmé au *Coup de dés* insiste sur le rôle des blancs comme « espacement de la lecture ».

La conséquence est une « syntaxe nouvelle », telle que décrite par exemple par Pierre Reverdy, dans la revue *Nord-Sud*, en 1918. La mise en ordre, dont relève la topographie géométrique du poème, est aussi une mise en tension des unités internes au poème. La disposition des vers, fragments de vers ou de prose, parfois réduits au mot, mettent alors la lecture à l'épreuve du sens. Leur relative autonomie et leur place dans l'ensemble suscite la recherche de nouveaux rapports et de nouvelles combinaisons possibles. Lorsqu'elle se fait constellation, l'œuvre manifeste une syntaxe discontinue ou dont la continuité est produite notamment par des relations de position. Dans la lignée de Mallarmé mais conçue aux limites du langage verbal, la « poésie spatiale » de Pierre et Ilse Garnier, fait de la lettre et d'autres signes linguistiques ramenés à leur valeur d'objet graphique, une unité syntaxique relationnelle.

La mise en page et plus largement la typographie* sont ainsi partie prenante de l'acte poétique, le mot « poésie » étant entendu dans son sens étymologique. À l'imitation des anciens ou de la nature, répond l'affirmation d'un art de création. Cette affirmation concerne l'ensemble des arts, dont la peinture mais aussi la danse, le théâtre ou l'architecture. Elle engage une réflexion sur les moyens propres à chaque art, dont ceux de la poésie lyrique, mue par ce désir de « recherche dans la forme » qu'évoque Guillaume Apollinaire dans sa conférence de 1917, « L'esprit nouveau et les poètes », une recherche en devenir au sein de chaque poème. L'échelonnement des vers ou de ses mesures internes, les divers jeux de retraits multiplient les axes de justification verticaux et permettent la création d'axes obliques. Entre instabilité et stabilité désirée, les poèmes de Reverdy, d'Apollinaire ou de Dermée, publiés dans les revues *Nord-Sud* ou *SIC*, donnent ainsi à voir des lignes multiples. Les expérimentations formelles qui courbent aussi la ligne, s'ouvrent encore chez Guillaume Apollinaire à la pratique des calligrammes, d'abord appelés « idéogrammes lyriques », ou chez Pierre Albert-Birot à la pratique des « poèmes-paysages ». S'ils rapprochent le poème du dessin figuratif sans toutefois réduire son interprétation à l'image immédiatement perçue, ils participent, aux côtés des

poèmes présentant une disposition non figurative, d'une recherche qui se fait jeu de forces, la forme prenant valeur figurale.

La disposition changeante des poèmes inscrit une dynamique qui retient l'œil et invite à parcourir la page diversement. Le modèle de l'architecture est fréquent, la page étant alors conçue comme espace, étendue physique à explorer. Cette conception touche aussi le livre, lorsque la forme des poèmes, leur ressemblance et leur dissemblance deviennent un principe organisateur comme dans *Les Ardoises du toit* (1918) de Pierre Reverdy ou, bien plus tard, dans l'œuvre de Gérard Titus-Carmel. L'exploration par le poète et le lecteur de l'espace de la page ou du livre est guidée par une contrainte qui n'est plus celle, extérieure, des formes fixes prédéterminées. Les concepts de « contrainte intérieure », fréquent chez les poètes du début du XXe siècle, et de « nécessité » qui le prolonge aussi ultérieurement s'articulent à deux paradigmes clés : celui de structure produite par l'acte de création, fut-elle précaire, et celui de plasticité, c'est-à-dire de malléabilité, que formule notamment la métaphore organique ou vitale. Marqué par la multiplicité et le mouvement, le poème engage le corps et met à l'épreuve le langage verbal, comme dans l'œuvre fragmentée et traversée de larges plages blanches d'André du Bouchet. Sa pratique de la marche irrigue une poésie dépouillée et aérée, la mise en page participant de cet acte d'extériorisation qui met le poème au-devant de soi.

Mallarmé évoquait, dans *Divagations*, la « disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots », la poésie de Pierre Reverdy témoigne d'une retenue ou d'un retrait du sujet anecdotique et biographique. Lecteurs de Reverdy, André du Bouchet ou Jacques Dupin réitèrent encore cette nécessité d'un « hors de soi » en tant que sujet identifié et identifiable. Ce dehors, qui constitue le titre d'un recueil de Dupin, est aussi celui de la langue mise à nu. Son morcellement et son caractère elliptique disent la violence d'une « page-plaie » et le désir ou la possibilité de s'ouvrir à l'inconnu : « S'exfiltrer dehors / sans briser / la coque / simplement sortir / tuer soi / et l'autre » (Dupin, *Le Grésil*, 1996). « Comment s'en sortir sans sortir » interroge Gherasim Luca dans *Apostroph'apocalypse* (1967) dont le format, la mise en page spectaculaire et les aquatintes de Wifredo Lam accroissent la force. Comment sortir de soi sans « se compacter aussitôt » et sans se perdre « au jeu de l'ouvert » semble lui répondre Jean-Louis Giovannoni, dans le poème éponyme du recueil *Issue de retour* (2013), dédié au peintre Gilbert Pastor.

La mise en page et ses variations relèvent d'une configuration affective qui caractérise le pacte lyrique (Rodriguez, 2003). Elles ressortent aussi d'une énonciation réflexive, exacerbée aux lendemains de la seconde guerre mondiale : « Comment dire ? » s'interroge Jacques Dupin dans un texte publié en 1949, comment dire lorsqu'« on ne peut édifier que sur des ruines » ? Tenter de cheminer dans une langue ramenée à sa matérialité élémentaire et mobile, par un acte de destruction et de construction, par un acte qui donne à la violence un pouvoir d'exorcisation comme dans *Poésie pour pouvoir* (1949) d'Henri Michaux dont la mise en page de Michel Tapié en amplifie encore la force. Lorsqu'écrire est vivre, le corps du poème inscrit l'affrontement à cette part obscure qu'est le « je » mis en scène par Stéphane Sangral dans les boucles labyrinthiques tantôt compactes tantôt plus aérées ou plus nettement éclatées d'*Ombre à n dimensions (Soixante-dix variations autour du Je)* (2014). Le travail de mise en page témoigne aussi d'une façon de se tenir debout que manifestent

diversement la verticalité fragile et mouvante des poèmes d'Esther Tellermann, les « phrases / aux vertèbres provisoires » d'André Velter (*Passage en force*, 2006) ou la disposition compacte et chaotique des textes de Caroline Sagot-Duvauroux.

Si les jeux sur la disposition du poème, incluant les blancs typographiques, ne sont pas seulement l'apanage de la poésie lyrique, ils interrogent la relation du sujet au monde, le point focal à partir duquel le discours se trame, qu'il s'agisse d'en dénoncer l'assurance péremptoire ou d'en observer le caractère changeant, de le déplacer, de le démultiplier ou de le laisser vacant pour que le lecteur en occupe la place. Ils participent d'un lyrisme critique (Voir « Lyrisme critique »*) ou d'une poésie littérale plus proche de l'objectivisme américain et qui exhibe, dans l'œuvre d'Emmanuel Hocquard, de Jean Daive ou d'Anne-Marie Albiach, sa valeur d'objet linguistique construit. Elle peut aussi relever de ce « lyrisme formel » (di Manno, 2020) de Dominique Fourcade, pour qui les mots « affleurent de par-derrière la page et apparaissent », dans leur intensité.

► Jenny L., *La Fin de l'intériorité*, Paris, PUF, 2002. Di Manno Y., « Un lyrisme formel », Revue *Catastrophes*, n° 27, 2020. Rodriguez A., *Le Pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, Liège, Mardaga (« Philosophie et langage »), 2003.

→ Livre ; Livre d'artiste ; Matérialisme ; Ponctuation ; Technologie ; Typographie

Isabelle Chol

Moyen Âge

À l'aube du XIIe siècle, la tradition lyrique européenne prend son essor dans le sud de la France. Grâce à Marie de Champagne, petite-fille d'Aliénor d'Aquitaine, l'art des troubadours fait des émules au nord (les trouvères), en Allemagne (les *Minnesänger*) et en Italie où Dante érige Arnaut Daniel, Giraut de Bornelh, Fouquet de Marseille, Thibaut de Champagne en modèles dans le *De vulgari eloquentia*. De Pétrarque, qui emprunte à Arnaut la forme de la *sextine*, à l'admiration que lui voue l'Oulipo, l'influence des premiers poètes en langue vernaculaire perdure : « La découverte des troubadours », écrit Jacques Roubaud (*La Fleur inverse*), « n'est pas l'amour ; elle est que l'amour est inséparable de la poésie ».

L'art de trouver : troubadours et trouvères

La *canso* est indissociable de la *fin'amor*, de cet amour épuré (dit « courtois ») où s'exprime un idéal éthique et esthétique, marqué au sceau de la *mezura*, de la maîtrise de soi et de l'art du *trobar*. Troubadours et trouvères ne créent pas : ils *trouvent* dans la tradition lyrique les éléments pour – dans un geste d'émulation – les réécrire et agencer dans un *novel dictatz* (poésie). Responsable du texte et de la musique, ils modulent le chant d'un *moi* que, lors de la performance, investissent soit l'auteur lui-même, soit le jongleur qui diffuse l'œuvre auprès d'un public parfois ingrat. Conon de Béthune se plaint des Français qui, en présence de Philippe Auguste, ont « blasmé » son dialecte artésien. Colin Muset (second tiers du XIIIe siècle) dénonce la *vilanie* du comte qui ne l'a pas payé, alors qu'il a « vielé » pour son plus grand plaisir.

L'indéfinissable *joi* (masculin !) des troubadours tient, par son étymologie, du plaisir (*gaudium*) et du jeu (*iocus*). Expression d'une ivresse cosmique, qu'évoque la *reverdie* (la strophe printanière), sur laquelle s'ouvre volontiers la *canso*, le *joi* naît de la sublimation du désir dans le chant. La poésie ne tient pas de l'effusion spontanée : elle est, selon Dante (*De vulgari eloquentia* II, 4), une *fiction** respectant les règles de la rhétorique et de la musique (« fictio rhetorica musicaque poita »). En chantant l'*amor*, le

poète traite le sujet le plus noble qui soit : le mot, commun aux différentes langues romanes, est pour Dante un vestige de la langue parfaite, antérieure à la confusion babélique. On comprend pourquoi certains troubadours – Raimbaut d'Orange, Arnaut Daniel – ont préféré au *trobar leu* (bas), voire au *trobar ric* (riche), le *trobar clus* (fermé), dont l'hermétisme rend ardu l'accès à la *canso* : le sublime est réservé à une élite.

La poésie est d'abord une *technè*. Dante parle de *scientia*, les troubadours de *saber*. Le poète est comparé à un menuisier, un forgeron, un architecte : artisan du vers, il lime la langue, tisse les mots, habille le texte de l'*ornatus*, auquel les *artes dictaminis* (arts poétiques latins) accordent une large place. Son savoir s'inscrit dans le cadre des arts libéraux, comme en témoignent les traités poétiques occitans, qui précèdent de deux siècles les traités en français. Dans les *Razos de trobar* (~1200), Raimon Vidal enseigne la *« drecha maniera »* (la bonne manière) de *trouver* : il illustre les règles de grammaire par des vers tirés de *cansos*. Le *Donatz proensals* (vers 1240) d'Uc Faidit complète la grammaire par un chapitre sur les rimes. Les *Vers et regles du trobar*, écrites par Jofre de Foixa à la requête de Jacques II d'Aragon (fin XIIIe siècle), placent l'écriture lyrique dans le cadre de la rhétorique antique. Tardives, les *Leys d'Amors* (1341/1355) de Guilhem Molinier occupent une place à part : rédigées pour le *Concistori de la Gaya Sciencia* de Toulouse, qui organise des concours poétiques, elles aident les notables à juger les pièces qui leur sont soumises. On y trouve le vocabulaire technique encore utilisé par les spécialistes : Guilhem Molinier donne des exemples de rimes (im)parfaites, distingue les types de *bordos* (vers), précise que la *canso* comporte 5 à 7 *coblas* (strophes), dont le nom indique la manière dont elles s'enchaînent. Enfin, il distingue les genres lyriques : *canso*, *descort* (discorde), *sirventès* politico-moral, *danse*, *tenson* et *partimen* (débats), etc. Avant lui, Raimon Vidal, puis Dante avaient relevé combien les pratiques diffèrent entre le sud et le nord de la France : la *pastourelle*, qui rapporte la rencontre (comique) d'un chevalier et d'une bergère, et le *roman* (en vers, puis en prose) caractérisent la littérature d'oïl. Au nord toujours, du *Roman de la Rose* (début XIIIe siècle) de Jean Renart à l'anonyme *Ysaÿe le Triste* (début XVe), le roman à insertions lyriques témoigne des fonctions variées du lyrique dans la société médiévale.

La primauté de la *canso* est confirmée par l'emprise de l'idéal courtois sur le roman arthurien et les lettres d'amour (*saluts*, *complaintes*), dans lesquelles les troubadours, puis les trouvères recourent au mètre narratif* (l'octosyllabe à rimes plates) tout en s'inspirant des *Héroïdes* d'Ovide. La *canso* nourrit la fierté que les poètes tirent de leur art : emblématiquement, les compositions sont regroupées, dans les *chansonniers* occitans, sous le nom du troubadour à qui on les attribue. En plus, les *vidas* – biographies imaginaires construites à partir d'indices glanés dans les *cansos* – précisent le contexte dans lequel l'œuvre aurait vu le jour. En identifiant la dame dont le chant tait le nom, elles transforment la *Rollenlyrik* (avec son *moi* transindividuel) en *Erlebnislyrik* ancrée dans un vécu : l'*amor de lonh* de Jaufré Rudel s'y lit à la lumière de sa passion supposée pour la comtesse de Tripoli. Enfin, il y a les joutes poétiques, dans lesquelles deux poètes s'affrontent sur une question d'ordre courtois. Au XIIIe siècle, à Arras, le *jeu-parti* se coule dans le moule formel de la *canso* : Adam de la Halle et Jean Bretel défendent leur point de vue au rythme des strophes, puis soumettent le débat à un juge. De caractère théâtral, la poésie relève ici du jeu social : la *disputatio* peut être tournée en dérision,

l'argumentation pimentée d'insultes et d'allusions grivoises susceptibles d'amuser les membres du *puy* (société littéraire) de la ville.

À côté du registre élevé, incarné par la *canso*, il y a donc le registre bas. Les troubadours n'ignorent pas les plaisirs de la parodie et signent des textes satiriques ancrés dans leur temps, comme ceux de Marcabru. En revanche, les textes « popularisants » en langue d'oïl – *aubes*, *chansons de malmariée*, *chanson de toile*, *pastourelles* et *sottes chansons* (genres lyrico-narratifs), poésie du non-sens (la *fatrasie*) – sont presque tous anonymes. Le « registre de bonne vie », exploré par les Goliards dans les *Carmina Burana*, est illustré par Colin Muset en langue vernaculaire, quand il chante le bien-être quotidien. À la fin du Moyen Âge, chez Eustache Deschamps, poète de cour, puis François Villon, écolier parisien, le plaisir est un thème récurrent : « Tout aux tavernes et aux filles » (*Testament Villon*) !

L'âge des formes fixes : de Guillaume de Machaut à Pierre Fabri

Adam de la Halle a écrit des *motets* et des *rondeaux* polyphoniques. Leur structure est encore mouvante ; cela change vers le milieu du XIVe siècle, quand *rondeaux*, *ballades*, *chants royaux*, *lais* et *virelais* se figent en formes (relativement) fixes. Leur succès perdure à la Renaissance grâce aux recueils imprimés ; on les trouve jusque dans le théâtre profane (farces, sotties) et religieux (mystères, moralités). À leur codification contribuent les *puys* des villes du nord et les *arts de seconde rhétorique* – de l'*Art de dictier* (1392) de Deschamps au *Grant et vray art de pleine rhétorique* (1521) de Pierre Fabri. On y trouve définitions et exemples des *tailles* (formes lyriques), des *rimaires*, mais aussi des remarques sur la *poetrie*, c'est-à-dire l'utilisation (allégorique) de la mythologie. Par leur forme, la ballade (3 strophes, un *envoi*) et le chant royal (5 strophes, un *envoi*) font figure d'avatars de la *canso* en célébrant l'amour courtois. Ils s'en distinguent en s'ouvrant à de nouveaux registres. À la cour de France ou de Bourgogne, le poète célèbre les grands événements. Dans l'œuvre de Deschamps, les pièces de circonstance côtoient la satire (de la cour, de la société), les échos de la vie quotidienne et la mise en scène d'un *moi* bouffon. L'élargissement thématique va de pair avec la distinction, dans l'*Art de dictier*, entre « musique artificielle » (vocale et instrumentale) et « musique naturele », c'est-à-dire la *« musique de bouche en proferant paroules metrifiées »*. Deschamps inaugure la séparation de la musique et de la poésie, à partir de laquelle les jeux sur la sonorité des mots gagnent en importance. Vers la fin du XVe siècle, les « grands rhétoriqueurs » – dont Jean Molinet, pour qui la poésie *est* musique – invitent, par la jonglerie verbale, l'auditeur à jouir des syllabes en fête dans leurs liens avec le sens (sérieux ou comique) du texte. Le succès du *prosimètre*, alternant prose et formes lyriques variées, confirme la tendance à exploiter différents modes d'écriture pour subjuguer le public.

Deschamps consacre à Guillaume de Machaut le premier tombeau en l'honneur d'un poète en France. Le Champenois est à la fois le dernier trouvère (composant texte et mélodie) et le *« grant retthorique de la nouvelle fourme »* (*Règles de la seconde rhétorique*). Machaut est aussi le premier à réunir son œuvre dans un manuscrit. Elle y est précédée d'un *prologue* programmatique : le poète, *formé* par Nature, a pour vocation de chanter l'amour et louer les dames (comme le veut aussi Dante). Résonne ici l'idée, héritée de Boèce, que le poète écrit par *instinctus naturalis*, toutefois avec l'aide de Rhétorique, Musique et Sens *« qui ton engin enfourme »* (façonne ton esprit). Conscients de leur statut à part,

certains auteurs retrouvent la posture de l'*orateur* antique, s'engageant en prose ou en vers dans les affaires du temps. Témoin consterné de l'actualité ou amant malheureux, le poète se dit volontiers mélancolique, marque du génie selon les *Problemata* pseudo-aristotéliciens. À partir des années 1460, les muses* sont de plus en plus souvent invoquées. Le laurier couronne à nouveau le poète et l'idée d'« inspiration » (*Instructif de la seconde rhétorique*, 1464) fait son chemin : l'éloquence est, selon les *Douze Dames de Rhétorique* (1464), *« vertu en l'homme infuse / Douceur semblable à angelicque muse »*. Élève de Science, le poète se fait philosophe : fort d'un savoir universel, il signe une œuvre dont l'éclat assure sa gloire auprès de ses pairs et les lecteurs présents et futurs. À partir de la fin du XVe siècle, les louanges des *bons facteurs* confirment cette nouvelle conscience : on en arrive à leur donner le titre de *poète*, jadis réservé aux auteurs antiques.

Les pratiques lyriques gardent un côté éminemment social. On crée des associations comme la *Cour amoureuse* de Charles VI, on écrit des poésies pour la Saint-Valentin, fête aristocratique. Ballades, rondeaux et chansons se récitent dans les *coteries* où se côtoient courtisans et poètes, qui transcrivent leur texte dans le « livre d'amis » du prince, ainsi à la cour de Blois. La tradition lyrique est un passetemps apprécié par l'élite, qui goûte aussi l'allusion grivoise, voire l'obscénité. Les textes circulent d'une cour à l'autre, suscitant réponses et critiques. Le scandale de la *Belle Dame sans mercy* (1424) d'Alain Chartier, qui dénonce l'hypocrisie courtoise, provoque des débats tout au long du XVe siècle. L'effritement de l'idéal s'accompagne de l'affirmation d'une subjectivité où le *sentement* a sa place : le poète doit être dans des dispositions affectives en accord avec la matière qu'il va traiter. Quand Christine de Pizan travaille à un *dittiez d'amours* sur commande, elle se voit contrainte à écrire « d'*autrui* sentement » (*Livre du duc des vrais amants*). Mais, ailleurs, la pauvre *seulette* revendique sa sensibilité de femme en prenant la plume, affirmant la spécificité de son écriture dans un domaine réservé aux clercs. Bien des rondeaux de Charles d'Orléans échappent au carcan courtois : son *moi* devient alors le lieu d'une interrogation sur le rapport affectif qu'il entretient avec le monde. Des traits autobiographiques, exceptionnels chez les troubadours (Bertrand de Born), rares chez les trouvères (Gace Brulé, les *Congés* de Jean Bodel atteint de la lèpre), viennent ancrer le lyrique dans un vécu individuel et, souvent, douloureux. Dans ses *Fortunes et adversitez* (1432/33), le bailli Jean Regnier, mis à rançon par des malfaiteurs, fait de la prison – réelle et non plus celle, allégorique, d'Amour – le cadre des poésies qu'il écrit pour passer le temps et réconforter ses compagnons d'infortune. Réflexions morales, prières et pièces courtoises y témoignent des multiples fonctions du lyrique à la fin de la guerre de Cent Ans : la poésie est passetemps, consolation, méditation (politique), lettre de caractère privé (les poésies adressées par Jean Regnier à son épouse, par Charles d'Orléans au duc de Bourgogne).

Au-delà des différences entre les pratiques lyriques du haut et du bas Moyen Âge, des constantes se dessinent. Du *trouvère* au *facteur* (celui qui fait) ou *rhétoriqueur*, le poète est avant tout un artisan du vers. Il dialogue avec les autres poètes et destine ses vers à une élite culturelle capable de les apprécier à leur juste valeur. On continue à réciter des poésies devant le prince, un cercle choisi, mais aussi pour égayer un malade. En même temps, la lecture individuelle – « de bouche » ou silencieuse – gagne du terrain. Les marques d'oralité et d'*auralité* (écoute d'un texte

lu à voix haute) se maintiennent après la séparation du texte et de la musique. Mais faut-il voir dans « je dis », « tu chanteras » (la ballade), « lire et oïr », « s'il vous plaist escouter » des expressions topiques ou le reflet d'une réalité ? Quand Deschamps appelle au deuil collectif ou convoque la noblesse à un tournoi dans une ballade, la récitation publique paraît plausible. Le refrain « Qui veult de dame a moy changier ? » (Jean de Lorraine) ne prend tout son sens qu'en la présence d'auditeurs. Une didascalie accompagnant *En l'ordre de mariag*e de Charles d'Orléans invite le récitant à tousser deux fois : la performance est prévue. Bien des poésies ne se conçoivent que modulées par la voix, accompagnées du geste.

► Bec P., *La Lyrique française au Moyen Âge*, Paris, Picard, 2 vol., 1977, 1978. Butterfield A., *Poetry and Music in Medieval France. From Jean Renart to Guillaume de Machaut*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002. Lazzerini L., *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modène, Mucchi, 2001. Poirion D., *Le Poète et le prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Genève, Slatkine Reprints, 1978.

→ Chant, chanson ; Renaissance, xvie siècle ; Vers lyrique / vers narratif

Jean-Claude Mühlethaler

Multimédia, transmédialité

Les termes « multimédia » et « transmédialité », nés de la révolution numérique, se sont d'abord développés dans la sphère marketing. On ne peut donc les employer à propos d'œuvres artistiques sans quelques précautions préalables. Le terme « multimédia », apparu au début des années 1990, renvoie à la possibilité nouvelle de transformer en données informatiques à la fois du texte, des images (fixes ou animées) et du son. Or si ce « multimédia »-là est multisensoriel, il est en revanche uni-médiatique puisque tout passe finalement par l'ordinateur (média unique), le CD-ROM et le DVD ayant constitué les principaux supports de stockage et de diffusion avant que ne se développent les sites Internet. Le terme de « transmédialité » est plus récent encore : il désigne le fait qu'une narration se déploie simultanément et dès son origine (ce qui distingue la transmédialité de l'adaptation) via plusieurs médias et supports (livre, film, site web, spectacle, jeu vidéo, etc.). Théorisée par Henry Jenkins au début des années 2000, la notion fait florès auprès des industries culturelles.

Si la poésie est concernée par ces notions, c'est qu'elle travaille, comme tout art, à partir des possibilités technologiques et médiatiques de son temps : avec le développement des techniques d'enregistrement des sons et des images, l'essor de techno-médias comme la radio, la télévision, le phonographe, le magnétophone et les télécommunications (du télégraphe à Internet), le livre (ou l'imprimé en général) n'est plus le seul média possible pour la poésie, non plus que la page n'en est le seul support. Ces mutations médiologiques profondes, qui surviennent dès le milieu du xixe siècle et ne cessent de se développer au xxe, affectent tous les arts. Parmi les poètes de langue française, Apollinaire, très marqué par la restitution sonore des enregistrements réalisés pour les Archives de la Parole, envisage ainsi dès 1917 la mutation médiologique de la poésie : les poètes, écrit-il, « veulent [...] machiner la poésie comme on a machiné le monde. Ils veulent être les premiers à fournir un lyrisme tout neuf à ces nouveaux moyens d'expression qui ajoutent à l'art le mouvement et qui sont le phonographe et le cinéma ». Et d'imaginer le « livre vu et entendu de l'avenir » pour lequel les poètes, « chefs d'un orchestre d'une étendue inouïe », auront « à leur disposition : le monde entier, ses rumeurs

et ses apparences, la pensée et le langage humain, le chant, la danse, tous les arts et tous les artifices, plus de mirages encore que ceux que pouvait faire surgir Morgane sur le Mont Gibel » (« L'Esprit nouveau et les poètes », 1917). Pour Apollinaire, comme pour les poètes travaillant à cette époque au simultanéisme (Divoire, Ghil, Barzun ou encore Cendrars), ce lyrisme multi-médiatique, confiant dans les technologies, coïncide avec l'utopie romantico-moderniste d'un art total et multisensoriel (voir Battier, 2006).

Diverses tentatives audiopoétiques eurent lieu plus tard à la radio, notamment au temps du Club d'Essai (1946-1960), laboratoire radiophonique dirigé par Jean Tardieu qui plaçait au cœur de son activité une réflexion sur le renouvellement de la création et de la diffusion poétiques via les ondes. Les poèmes radiophoniques *Naissance du langage* de Jean Lescure (1947) ou *Rythmes et bruits du monde* de Blaise Cendrars (1952) en sont quelques exemples. Les premiers poèmes au magnétophone de Bernard Heidsieck, François Dufrêne ou Henri Chopin datent quant à eux du milieu des années 1950.

Toutefois, le véritable développement de la poésie « multi-média » (terme pris ici dans son acception médiologique) démarre plutôt dans les années 1960, quand se multiplient à la faveur de festivals et rencontres d'art d'avant-garde (citons notamment pour la France à cette époque les Festivals d'art d'avant-garde de Jacques Polieri, les séances du Domaine poétique, les Biennales de Paris etc.) des performances poétiques associant effectivement plusieurs médias : d'une part la voix et le corps *live* du poète (les postures de lecture, la diction, les mimiques, les accessoires éventuels entrant alors de plain-pied dans la réalisation du poème), d'autre part la diffusion de sons enregistrés ou encore la projection d'images. C'est à ce moment-là par exemple que Pierre Garnier publie son « Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique » (1962) ou encore que Bernard Heidsieck convertit ses poèmes sonores en poèmes-actions, développant une véritable poétique de la lecture publique multi-média. C'est également dans les années 1960 que le poète Dick Higgins, co-fondateur de *Fluxus* marqué par les théories de Marshall MacLuhan (notamment par l'essai *Verbi-voco-visual explorations*), propose le terme « intermedia » pour désigner les pratiques et œuvres poétiques hybrides dans lesquelles différents médias fusionnent sans qu'aucun ne prédomine sur l'autre. Higgins différencie les œuvres *intermedia* de celles relevant des *mixed media* et dans lesquelles, comme l'opéra par exemple, les éléments constitutifs – le musical, le textuel, le dramatique, etc. – sont nettement identifiables et souvent même attribuables à des créateurs différents. Selon lui, la poésie *intermedia* (dans laquelle il range la poésie concrète des années 1950-1960, la poésie visuelle et la poésie sonore) propose des formes artistiques nouvelles, inassimilables aux genres traditionnels : ni poésie ni peinture ou sculpture, ni poésie ni musique, mais un entre-deux ou un entre-trois inédit (*intermedium*) susceptible d'ouvrir des voies neuves dans l'histoire de l'art.

Déterminante est alors la question de l'édition de ces formes poétiques nouvelles dans lesquelles le poème, irréductible au seul texte, se compose d'éléments sonores (diction, bruits et sons divers) et visuels (éléments typographiques, éléments liés à la gestuelle du poète, à la scénographie, etc.). Or c'est à ce niveau que peut entrer en jeu avec pertinence la notion de transmédialité, comprise comme la possibilité pour un poème multi-média d'être véhiculé et stocké via différents types de supports, d'exister sous différentes formes éditoriales (performance *live* ou enregistrée, livre-CD, CD-Rom,

DVD, site web, etc.) sans qu'une hiérarchie s'impose nécessairement entre elles. En France, le poète sonore Henri Chopin fut le premier, avec la revue *Ou-Cinquième saison* (1964-1974), à fournir un support éditorial multi-média (revue papier + disque vinyle 25 cm) aux diverses formes de poésie expérimentale de son temps, notamment sonore. « Première revue-objet-sonore-visuelle et manipulable à la fois », selon les mots de Chopin, *Ou-Cinquième saison* trouve des prolongements dans d'autres initiatives éditoriales, notamment la revue *Doc(k)s* (3e et 4e séries, 1991-2019) qui, sous la direction d'Akenaton (Philippe Castellin et Jean Torregrosa), adjoignit à la revue papier soit des CD-Audio soit des CD-Rom ou des DVD. Ces publications eurent un effet majeur pour la diffusion et la (re)connaissance de certaines œuvres (Heidsieck, Garnier, Bory, Blaine, Hubaut, Pey) tout en contribuant à sceller le rapprochement entre poésie-action et poésie numérique. Citons encore la revue Son@rt éditée par l'Association pour le Développement de la Littérature Multimédia (A.D.L.M., créée en 1998 à Paris par Jacques Donguy) dont les CD et DVD publiés à partir de 1998 ont remis en circulation des enregistrements parfois anciens et introuvables de lectures publiques majeures (comme Ghérasim Luca au MOMA en 1984). Certaines petites maisons d'édition emboitèrent également le pas à ces revues tenues par des poètes. C'est le cas des éditions Al Dante, dirigées par Laurent Cauwet, qui contribuèrent de manière décisive à élargir le public de la poésie sonore et action en France, éditant sous forme de livre-CD ou de disques seuls non seulement les poètes de la première génération (Heidsieck, Hubaut ou même le lettriste Isou), mais aussi des poètes de la génération suivante comme Anne-James Chaton et Christophe Fiat. Mentionnons également la revue *Incidences* et sa collection multimédia « le point sur le i » (dirigée par l'artiste Giney Ayme) qui publie sous forme de DVD aussi bien Julien Blaine et Serge Pey, avec des vidéo-poèmes réalisés en collaboration avec un plasticien, que Jérôme Game dont l'œuvre poétique se déploie à la fois dans le domaine de la performance et dans celui de la création sonore ou audio-visuelle.

Enfin, certains sites Internet, comme UbuWeb et PennSound, quoique non dédiés exclusivement à la poésie multimédia, ont considérablement ouvert l'accès à ce type d'œuvres tout en révélant plus largement l'importance des pratiques intermédiales dans l'ensemble du champ poétique contemporain (voir Nardone, 2021). Leur rôle a été également décisif dans la légitimation de ces corpus au sein des études littéraires, en particulier dans l'aire anglo-américaine. Dans le domaine francophone, des plateformes plus récentes comme Ptyxel.net (fondée en 2021), qui entend « rassembler » et diffuser librement « la poésie multimédia réalisée en Suisse occidentale », ou Archives Sonores de Poésie (2022), qui reproduit des archives analogiques inédites de lectures et performances poétiques, travaillent dans le même sens : ouvrant de nouvelles voies de collaboration et de dialogue entre poètes et universitaires, apportant des ressources neuves pour aborder la poésie dans son ensemble, elles tendent à démarginaliser l'étude des pratiques poétiques multi- et transmédiales pour les intégrer pleinement à l'histoire de la poésie. Reste que pour appréhender ce type de corpus fondamentalement transgressifs (car perturbant les frontières génériques et artistiques), il convient de réajuster notre regard sur les pratiques littéraires : de penser la poésie comme un art verbal qui, travaillant à même les conditions techniques et médiologiques de son temps, renouvelle en profondeur et sans cesse ses modalités d'adresse.

► Battier M., « Chapitre 15. Des unanimistes à l'art sonore : quand la littérature, l'art et la musique recréent la technologie », dans S. Caron *et al.* (dir.), *Musique et modernité en France*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2006, p. 389-416. Higgins D., 'The Intermedia Essay', *The Something Else Newsletter*, vol. 1, nº 1, New York, Something Else Press, 1966. McLuhan M., *Verbi-voco-visual explorations*, New York, Something Else Press, 1967.

→ Degré zéro, antilyrique ; Livre d'artiste ; Numérique, internet ; Peinture ; Radio ; Technologies

Céline Pardo

Muses

Les muses sont des divinités du panthéon grec, patronnes et garantes de toute production artistique – et ce dès les premiers témoignages datés du VIIIe siècle avant J.-C. À partir de l'époque hellénistique (fin du IVe – début du IIIe s. av. J.-C.), avec la construction des grandes bibliothèques et l'élaboration de catégories et de systèmes de classement appropriés, les muses sont toujours plus individualisées, associées à des attributs et des domaines spécifiques. Mais le plus souvent c'est ensemble, sous un pluriel généralisé ou un singulier collectif, qu'elles s'occupent de tout ce qui touche à leur art, en grec *mousikè technè* : la poésie au sens grec d'une production *(poièsis)*, un assemblage harmonieux de paroles, de mouvements et de mélodies, l'expression en mots, en rythmes et en sons des événements et phénomènes du monde. Ce sont de telles compositions que les muses font résonner dans la sphère divine et qu'elles inspirent aux poètes dans le monde humain. Comment comprendre ce rapport entre hommes et divinités ? Quelles implications a-t-il sur la production et l'exécution poétiques ? Quelles en sont les spécificités lyriques ?

Selon le chanteur-poète lyrique Pindare (fr. 31 Maehler), les muses sont engendrées pour célébrer les événements et phénomènes constitutifs du cosmos. Sans elles, tout ce qui apparaît, aussi grand soit-il, finit immanquablement par sombrer dans l'oubli. Telle est la raison d'être de la poésie pour les anciens Grecs : une production *(poièsis)* accomplie, cautionnée, soutenue par la sagesse *(sophia)* et l'art *(technè)* des divines muses.

Dans la perspective antique, les hommes sont par essence mortels, limités dans leurs connaissances et leurs actions. Impossible pour eux de faire sans les muses : ils ne peuvent réaliser seuls leurs productions poétiques. Une certaine liberté existe tout de même : selon les circonstances de production, selon les commandes passées, selon les modes d'exécution, chaque artiste se plie plus ou moins aux règles du genre, il suit à sa manière les traditions. Loin de toute uniformité, les muses incarnent et suscitent la diversité artistique. Toutes ensemble ou singulièrement, comme leurs noms l'expriment par eux-mêmes. D'après la liste instaurée par Hésiode (*Théogonie*, 77-79) : Clio fait connaître et célèbre les hauts faits, elle permet la diffusion de tout phénomène jusqu'à le rendre glorieux ; Euterpe révèle la pleine réjouissance et le bon équilibre que les œuvres artistiques permettent de ressentir ; Thalie insuffle du dynamisme, de la fraîcheur, de la nouveauté, un caractère florissant et festif ; Melpomène incarne l'union du chant et de la danse ; Terpsichore le chœur qui réjouit pleinement son public ; Erato* suscite l'amour, le désir, la séduction ; Polymnie est responsable de la pluralité et multiformité des productions artistiques, ce qui implique aussi de la complexité et de l'ambigüité ; Uranie personnifie le ciel dans lequel résonne et qui transporte la poésie ; quant à Calliope – qui l'emporte sur ses sœurs d'après Hésiode –, elle est

la belle voix. Sa primauté est indéniable : si toutes expriment les diverses faces de leur art, imbriquées les unes dans les autres, Calliope rappelle en particulier que la poésie doit être exprimée pour exister, que seule une voix, belle, sonore, harmonieuse, rend les phénomènes du monde compréhensibles.

En matière de muses, les caractéristiques lyriques grecques se déterminent en démarcation d'un autre genre poétique : l'épopée. Les vers épiques (homériques et hésiodiques) célèbrent les muses comme les héritières de la puissance de leur père Zeus et de la mémoire de leur mère Mnémosyne. Invoquées par les chanteurs, elles leur dévoilent des pans d'un savoir passé, relativement lointain, détaché du moment de l'énonciation, auquel les hommes (les chanteurs comme leur public) n'ont sinon pas part. Il s'agit des faits et gestes de héros, vivant à une époque où les dieux se mêlent fortement des affaires humaines. La lyrique grecque accorde une plus grande place au monde humain. Les hommes – poètes, chanteurs, en solo ou en chœur, auditeurs – contemporains du moment de l'exécution sont davantage impliqués. Cet ancrage dans l'ici et maintenant du chant a une réelle influence sur l'activité des poètes ; sans parler de leur manière d'invoquer, convoquer, mentionner les muses.

Si les chanteurs épiques s'effacent le plus souvent derrière l'autorité des muses, les chanteurs-poètes lyriques s'accordent une place centrale dans leurs productions. Le soutien des divinités est toujours nécessaire : éminemment éphémères en comparaison du temps cosmique et divin, les hommes n'ont qu'une marge de manœuvre réduite face aux événements destinés à rester dans les mémoires. Seule la présence des muses permet d'exprimer convenablement ces événements, même s'ils sont récents, connus. Mais la qualité de l'expression revient aux hommes. Et ceux-ci ne manquent pas de le faire savoir. Les vers lyriques grecs sont parsemés de remarques sur les capacités et les tâches des chanteurs-poètes. Ils revendiquent un rapport privilégié avec les muses, leur permettant d'employer à bon escient leur savoir-faire poétique – et mieux que d'autres ; les concurrences et autres rivalités n'ont rien de moderne. Concrètement, ils convoquent les muses à l'aide de divers impératifs et adverbes de circonstance (*cf.* Adresse*), leur demandant d'apporter dans le chant, pour leur auditoire, la beauté, la grâce, le désir, la brillance, la clarté, la vitalité, la mémoire, les connaissances nécessaires. C'est à ce moment-là que certaines muses peuvent être appelées par leur nom propre, donnant à la production et l'exécution une valeur particulière. Elles acquièrent également des caractéristiques physiques qui leur donnent davantage de profondeur, de somptuosité, de prestige. L'ancrage dans l'*ici et maintenant* du chant ne concerne cependant pas uniquement l'esthétique et le plaisir. Les muses jouent aussi un rôle éducatif. Elles garantissent l'expression, la compréhension, la diffusion du bon comportement à avoir dans de nombreux domaines qui correspondent à la variété de moments où des chants lyriques se font entendre : vis-à-vis de ses congénères et de la vie publique et civique lors des banquets ou de célébrations de victoires ; vis-à-vis de la famille et de la vie privée lors de diverses célébrations telles les naissances, les mariages, les deuils ; vis-à-vis des dieux et du monde lors des fêtes en l'honneur de divinités et des cycles saisonniers.

Avec l'avènement du christianisme, les muses ne peuvent plus être reconnues comme des divinités. Elles ne disparaissent pas pour autant. Considérées comme des expédients rhétoriques et comme une marque d'importance du passé, elles continuent à être mentionnées

par les poètes et artistes : elles garantissent le lien avec la tradition ; elles justifient certaines expressions, certaines reprises, jusqu'à permettre un jeu, plus ou moins voilé, avec les règles, la morale, les genres. Au point qu'il est difficile, pour ne pas dire impossible de déterminer dans quelle mesure les hommes n'y croient pas quand même un peu. De sûr la mention de l'une ou l'autre muse donne à leurs productions une valeur, un caractère supplémentaire.

Camille SEMENZATO

► CHRISTIAN K. W., GUEST C. E. L., WEDEPOHL C. (dir.), *The Muses and their Afterlife in Post-Classical Europe*, London, The Warburg Institute, 2014. GALAND P., POUEY-MOUNOU A.-P. (dir.), *La muse s'amuse : figures insolites de la muse à la Renaissance*, Genève, Droz, 2016. SEMENZATO C., *À l'écoute des Muses en Grèce archaïque : la question de l'inspiration dans la poésie grecque à l'aube de notre civilisation*, Berlin/Boston, De Gruyter (« Mythos Eikon Poiesis » 9), 2017.

→ Adresse ; Erato ; Lurikos ; Mélos, mélique ; Mythe ; Orphée

MUSIQUE

→ Art lyrique* et Harmonie*

MYTHE

« Je regrette le temps où le ciel sur la terre / Marchait et respirait dans un peuple de dieux », chantait le Rolla de Musset ; « Pan, le grand Pan est mort et les dieux ne sont plus ! » concluait, en 1895, le sonnet d'un collégien qui ne signait pas encore Guillaume Apollinaire. Mais la modernité a bien pu proclamer la mort des mythes et le désenchantement du chant* poétique, mythe et lyrique se trouvent toujours intriqués l'un dans l'autre : même pour se départir de lui, ou déplorer sa perte, il faut commencer par dire le mythe. Pour dire l'origine et l'inspiration du lyrisme occidental, c'est en effet la voie du mythe qui est souvent choisie. La fonction assignée à la poésie est même justement la création de mythes, et, malgré une association tenace entre mythe et épopée, c'est bien aussi la poésie lyrique qui transporte et vivifie vieilles et neuves mythologies.

L'hymne homérique à Hermès raconte comment ce dieu enfant fabriqua la première lyre* avec la carapace d'une tortue, une peau de bœuf tendue et pour cordes sept boyaux de brebis ; il improvisa des vers harmonieux sur les amours de Zeus et de Maïa, sa mère. Puis, pour apaiser la colère d'Apollon dont il avait volé les troupeaux, il lui raconta la naissance des autres dieux, consacrant ses chants à Mnémosyne, la mère des muses*, et lui offrit cette lyre, capable de dispenser « toutes les voluptés », qui est devenue son attribut. La lyre dans ce récit étiologique travaille et sublime la matière animale*, célébre le divin, suscite l'émotion, offre et échange le plaisir. D'autres mythes lui ajoutent d'autres pouvoirs. Orphée*, fils de la muse Calliope, met en mouvement par le son de sa voix et celui de sa lyre les rochers, les fleuves, les chênes. La douceur de ses chants fait sortir de leur retraite les poissons et les monstres marins (Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*) ; elle permet à Eurydice de remonter, pour un temps, le chemin des Enfers (Virgile, *Géorgiques*, IV). Hermès avait donné aussi à Amphion une lyre, et quand il en jouait les pierres le suivaient : c'est ainsi qu'il fortifia les murailles de Thèbes (Pausanias, IX, 5, 8). Ces mythes sont distribués dans tous les genres de la littérature grecque. Dans une tragédie perdue d'Euripide, *Antiope*, un débat fameux évoqué par Socrate dans le *Gorgias* l'opposait à son frère jumeau Zéthos sur les mérites comparés de la vie de l'homme d'action et de celle du poète. Il revient aussi au Socrate de Platon d'inventer, au début du *Phèdre*, le mythe des cigales créatures

des muses et surtout, dans l'*Ion*, celui de l'enthousiasme*, du poète habité par un dieu et relié par lui à la chaîne des autres poètes comme une file d'anneaux aimantés. Chaque âge de l'histoire, chaque poète imagine à son tour sa propre genèse du lyrique, tel Victor Hugo dans la préface de *Cromwell* : « Aux temps primitifs, quand l'homme s'éveille dans un monde qui vient de naître, la poésie s'éveille avec lui. [...] Voilà le premier homme, voilà le premier poëte. Il est jeune, il est lyrique. »

Mais si des genres et textes divers disent ces mythes d'origine, c'est avant tout la poésie elle-même, et toute la poésie, qui fait parler dieux et héros pour « travailler au mythe » (Blumenberg, 1979). Une voix divine, celle de la « déesse » ou de la « muse », passe par celle du récitant de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* qui l'invoque. « Commençons par chanter les muses de l'Hélicon », prélude Hésiode dans la *Théogonie*, découvrant la fonction autotélique du chant poétique, qui est de célébrer indéfiniment son propre mythe : « elles m'ont inspiré le chant / mystique pour que j'appelle / ce qui sera et ce qui fut jadis, / pour que je célèbre la race / des bienheureux qui vivent à jamais, / et pour que je les chante, elles, / dans le prélude et pour finir. » *Mythos* est aussi bien parole poétique que parole mythique : Platon (*République*, 377 b) puis Aristote (*Poétique*, 51 b) appellent les poètes des artisans de fables, des mythopoètes. Le très ancien débat sur la poésie s'ancre là : parce que la parole poétique possède la puissante faculté de modifier ou de créer des mythes, sa force est redoutable et, pour certains, doit être régulée. Ainsi Socrate dans la *République* veut que soit censuré et contrôlé ce que les poètes disent du divin. Au contraire, Boccace, après avoir condensé en treize volumes la *Généalogie des dieux païens*, en consacre deux autres à vigoureusement défendre la poésie contre ses détracteurs, car pour lui, défendre la poésie et défendre la mythologie sont un unique combat mené contre l'ignorance. Avec la querelle de la Fable qui se superpose à celle des Anciens et des Modernes, il s'agit ensuite, à la fin du XVIIe siècle, de savoir si la poésie doit conserver le merveilleux païen, la Fable, ou le récuser au profit du merveilleux chrétien. Mais bientôt, on sonnera le glas de l'un comme de l'autre. « J'affirme que notre poésie manque de ce centre qu'était la mythologie pour les Anciens », écrivait en 1800 Friedrich Schlegel, appelant de ses vœux une « nouvelle mythologie », parce que « mythologie et poésie, toutes deux, ne sont qu'un et sont inséparables » (*Gespräch über die Poesie*, Lacoue-Labarthe-Nancy, 1978).

Or la poésie en cause n'est pas seulement l'épique dont *l'Art poétique* de Boileau affirmait qu'elle « se soutient par la fable et vit de fiction », mais bien aussi la poésie lyrique. Dans le poème liminaire des *Amours*, Ovide mythologise : alors que le poète voulait chanter la guerre en hexamètres épiques, raconte-t-il, Cupidon retrancha un pied du second vers, créant le distique élégiaque qui le contraint à chanter le désir amoureux. Non seulement l'élégie érotique, mais aussi toute la lyrique, depuis toujours, chante et invente des mythes. Si l'épopée a joué un rôle majeur en organisant un ensemble de légendes locales en un texte valable pour tous les Grecs, l'ode pindarique est le genre qui éclaire le mieux le rôle du mythe dans la Grèce archaïque : il reste vivant parce qu'il peut être « remodelé et réinterprété pour s'adapter aux circonstances » (Said, 2008). Les Renaissances européennes, la Pléiade française (Demerson, 1972) comme la poésie lyrique du Siècle d'Or espagnol (Varga, 2022), ont continué et relancé cette œuvre mythopoétique, utilisant la mythologie classique pour animer leurs créations grâce à son potentiel fictionnel

et la revivifiant du même mouvement. Pindare n'est pas seulement le modèle de Ronsard pour ses *Odes*, mais aussi, deux siècles plus tard, celui de Hölderlin, qui célèbre la migration du génie grec dans les forêts germaniques (Brunel, 2003), tandis que Goethe choisit Ganymède et Prométhée pour dire la polarité de l'humain et du divin. D'autres ensuite reprennent la lyre d'Orphée pour chanter le monde dans la forme moderne du sonnet : Nerval, Rilke, Valéry… Le sonnet, justement, était devenu avec Pétrarque la forme par excellence d'un mythe nouveau de l'amour qui, sur la fable païenne d'Apollon et Daphné, greffait celle, chrétienne, de l'élévation du poète vers Dieu par la médiation de Laure.

De Ronsard à Baudelaire, de Shakespeare à Elizabeth Barrett Browning, de Gaspara Stampa à Pasolini, le sonnet amoureux n'a pas cessé de réinventer ses mythes, ni les mythes de réinvestir de nouveaux genres et chants lyriques. Anna Akhmatova en 1941 donnait la parole aux « Hécubes devenues folles, Cassandres de Tchoukhloma » de la bataille de Stalingrad. À l'instar de Sylvia Plath chantant sa Loreleï, les sœurs de Perséphone ou Méduse, les voix féminines des « voleuses de langues » ont engagé plus systématiquement depuis la fin du XXe siècle une « révision » de la mythologie qui passe par la déconstruction et la reconstruction du lyrisme (Ostriker, 1983). Cette « nouvelle mythologie » n'est sans doute qu'une parmi d'autres en cours de gestation.

► Blumenberg H., *Arbeit am Mythos*, Frankfurt, Suhrkamp, 1979. Brunel P., *Mythopoétique des genres*, Paris, PUF, 2003. Said S., *Approches de la mythologie grecque. Lectures anciennes et modernes*, Paris, Les Belles Lettres, 2008.

→ Animal ; Élégie ; Muses ; Orphée ; Primitivisme

Véronique Gély

N

Narration

Lorsqu'il publie une anthologie personnelle de ses poèmes, en 1912, W. B. Yeats, qui devait recevoir le prix Nobel en 1923, choisit de classer les *Collected Poems* extraits de ses douze premiers recueils en deux sections de proportions inégales, intitulées respectivement *« Lyric »* pour une grande majorité d'entre eux, parmi lesquels *« The Wind among the Reeds »*, et *« Narrative and Dramatic »*, moins nombreux, mais tout aussi connus, comme *« The Wanderings of Oisin »* et *« The Death of Cuchulain »*. L'œuvre de Yeats, majeure pour le renouvellement de la poésie européenne au tournant du siècle, ouvre sur le « modernisme » de Pound et d'Eliot, tout en recueillant l'héritage des *« Lakists »* romantiques et des Victoriens, aussi bien que les échos du symbolisme français.

Avec une grande virtuosité, Yeats pratique à peu près tous les genres de la poésie anglaise du XIXe siècle : l'ode et la ballade à la manière de Keats ou de Coleridge, le « dit » épique dans la tradition d'Ossian et des idylles de Tennyson, le monodrame byronien, entre autres. Il maîtrise mieux que quiconque les formes de la poésie narrative ou dramatique ; mais par la distribution des pièces dans le volume des *Collected Poems*, il privilégie le genre lyrique, illustré par *« The Lake Isle of Innisfree »* ou *« Sailing to Byzantium »*, qui appartiennent au patrimoine de la poésie mondiale. Certes, comme initiateur d'un *« Irish Revival »*, Yeats reprend le modèle des anciennes épopées et légendes gaéliques dans de longs poèmes narratifs, ou dans des drames poétiques qu'il fait représenter à l'Abbey Theatre de Dublin. L'essentiel du volume des *Collected Poems* est cependant composé de poèmes qualifiés par son auteur de « lyriques », comme *« The Wild Swans at Coole »*, qu'il ajoute à la seconde édition de l'anthologie, si bien que le lecteur contemporain retient d'abord la part lyrique de l'œuvre de Yeats. Le « chant » du poète, qui assume sa subjectivité et l'élargit aux dimensions de l'univers, naît de la remémoration des années de jeunesse et de la rencontre avec les paysages et figures aimés de longue date.

En 1912, le choix éditorial de Yeats ne fait qu'entériner un partage des genres qui s'est imposé peu à peu au fil de l'histoire de la poésie anglaise, française et européenne, depuis le romantisme. Fondé sur une définition restrictive du genre lyrique, supposé étranger à la *mimèsis* d'action caractéristique de l'épopée et de la tragédie dans la poétique aristotélicienne, ce partage a conduit à opposer l'état lyrique du poète au « drame » dans son acception première. Ainsi isolée des genres narratifs et dramatiques, la poésie comme telle tend à se confondre avec la poésie lyrique, jugée désormais incompatible avec l'action narrative, alors même que les genres lyriques anciens comme l'idylle, la ballade, l'ode ou l'hymne incluaient souvent des récits. Le narratif dans l'épopée ou poème héroïque, mais dans aussi dans

la fable, le récit historique ou mythologique, se porte plus volontiers vers la prose, dans le roman en particulier, ou dans le poème en prose, après Baudelaire. En 1936, dans l'introduction à *The Oxford Book of Modern Verse 1892-1935*, Yeats revient quelques années avant sa mort sur la génération de poètes qui, comme lui, ont voulu s'affranchir de la rhétorique des Victoriens et « purifier la poésie de tout ce qui n'est pas poésie », dans la lignée de Catulle, Verlaine et Baudelaire. S'inspirant de Walter Pater, il évoque les descriptions de la nature, le discours moral et scientifique qui détournent la poésie de l'expression « techniquement parfaite » d'une « émotion d'intensité élevée », selon une conception « religieuse » de l'Art.

Depuis l'époque romantique, nombreux sont les critiques, surtout en France, qui dénoncent le caractère fastidieux des longues épopées en vers sur le modèle homérique ou virgilien, au point que Chateaubriand, qui a traduit Milton en prose, choisit d'écrire également *Les Martyrs* en prose, et que Hugo réduit le vaste projet de *La Légende des siècles* à deux longues séries de « petites épopées » en vers. Dans le *Journal d'un poète*, Vigny déclare que « l'étendue en vers français est insupportable ». Au regard de sa propre production poétique, essentiellement lyrique, Pouchkine considère le « roman en vers » *Eugène Onéguine* comme assez incongru, en 1833. La narration désinvolte et ironique multiplie du reste les digressions et les « blancs », qui laissent au lecteur un sentiment d'inachèvement, malgré le dénouement par lequel le poète « se sépare de son Onéguine ».

Certes, cette désaffection progressive au fil du siècle pour l'épopée et tous les genres narratifs en vers au profit du lyrique est toute relative. Au XIXe siècle, le « Poème », dans le sens d'un « poème héroïque », réduit à des proportions comparables à celles de l'ancien *epyllion*, apparaît comme une solution pour raconter en vers sans lasser le lecteur. D'un côté et de l'autre du Channel, le « Poème » est illustré par Vigny dans les *Poèmes antiques et modernes* et les « poèmes philosophiques » des *Destinées*, par Hugo dans *La Légende des siècles*, recueil de « petites épopées », par Tennyson dans les *Idylles du Roi* inspirées des cycles arthuriens. « Le Voyage », qui clôt *Les Fleurs du mal*, tout comme « Le Bateau ivre », gardent la mémoire du « Poème », qui associe l'émotion lyrique à l'action narrative.

La poésie anglaise du XIXe siècle perpétue la veine épique, dans la filiation ancienne de *The Fairy Queen* de Spenser et surtout de *Paradise Lost* de Milton, qui demeure la référence. Mais, si elle demeure sans doute plus vivace qu'en France, la tradition de l'*epic verse* est de plus en plus contestée. Sur le mode ironique, dans *Don Juan*, Byron la tourne en dérision. Il reste fidèle au modèle narratif tout en le détournant. Passée la mode du poème byronien en France et partout en Europe vers 1830, la poésie européenne moderne a surtout retenu du romantisme anglais le lyrisme « personnel » de Keats ou de Shelley. Les *Lyrical Ballads* sont encore préférées aux vers autobiographiques du *Prelude* de Wordsworth, traduit en français seulement au XXe siècle. Ainsi, l'évolution des formes et des genres conduit à une spécialisation de la poésie en vers, réduite au genre lyrique. La prédominance du lyrique, après le déclin des formes narratives de la poésie, fait l'objet d'une réflexion théorique qui s'explicite en une véritable poétique dans la seconde moitié du siècle, passé l'âge romantique.

À la fin du XIXe siècle, c'est donc la légitimité même du poème narratif qui est interrogée, dans le domaine français plus encore qu'anglais. Dans « Crise de vers », Mallarmé lie étroitement la narration, l'enseignement et la description à « l'état

de la parole, brut ou immédiat », voué à l'échange « commercial » comme un « numéraire facile ». La poésie, elle, doit au contraire atteindre à « l'état essentiel » de la parole, affranchi de « l'universel reportage ». « Pure et subjective », la poésie d'*Hérodiade* écarte le « drame », au profit du lyrique. Du cygne prisonnier du lac glacé, le poème ne peut représenter que « le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui ». Dans le monde anglophone, l'ombre du poète lauréat Tennyson, auteur du vaste cycle narratif *The Ring and the Book*, plane encore sur la poésie de langue anglaise, tout comme celle, bien sûr, de Milton. Mais la possibilité d'un poème narratif linéaire ou chronologique, comme Yeats pouvait encore en écrire au début du siècle, ne paraît plus guère envisageable pour Eliot ou Pound.

Le récit en vers est ainsi frappé d'une condamnation ou d'une interdiction par les avant-gardes du symbolisme et du « modernisme » anglo-saxon, dans les années 1880-1920. Il aurait très bien pu figurer sur la liste noire des techniques poétiques à proscrire dans le manifeste imagiste de Pound *« A Few Don'ts by an Imagist »*, en 1913. Cette poétique nouvelle, « restreinte » au lyrique et placée sous le signe de l'exclusion du narratif, puise à la source vive des échanges entre poésie française et poésie anglaise, en un dialogue transatlantique. C'est en effet sur les thèses d'Edgar Poe quant au « principe poétique », relayées et amplifiées par Baudelaire, puis par Mallarmé et les symbolistes, jusqu'à Valéry, que se fonde la poétique « restreinte » au lyrique. À vrai dire, la question du récit n'est abordée que de manière seconde par Poe, à travers celle de la longueur et de l'effet produit sur le lecteur, qui est sa principale préoccupation. Un « long poème » – dont la définition peut varier selon l'horizon d'attente des lecteurs, Poe écrivant lui-même des poèmes « longs », au regard de la production contemporaine – est une « parfaite contradiction de termes ». L'état poétique ou lyrique, apparenté au « ravissement » du sublime longinien ou de l'épiphanie, ne peut se poursuivre dans la durée. À la brièveté correspond l'intensité lyrique maximale, née de « l'unité dans l'impression ». De là une formule célèbre, citée et assimilée par Baudelaire : « voilà évidemment le poème épique condamné », qui fait référence à la tradition des vastes épopées en vers, et en particulier à *Paradise lost* de Milton, dont Poe récuse le modèle. La narration, en ce sens, est une victime collatérale – comme la description, le didactisme et, de manière plus générale, toutes les formes de « discours » en vers – de l'exigence de « brièveté » posée par la nature de l'émotion lyrique. Elle n'exige d'ailleurs pas la longueur, comme le montrent les nouvelles en trois lignes de Félix Fénéon. C'est le genre de l'épopée, et non le récit comme tel, qui impose le critère du « long poème ». Et la brièveté n'est pas constitutive du genre lyrique en soi, comme le montrent les *Méditations poétiques* de Lamartine et une tradition ancienne d'hymnes, d'odes et d'élégies de vastes proportions. Pour Poe, et Baudelaire avec lui, ces longs poèmes ne font naître l'effet poétique ou lyrique que par moments, au milieu du discours.

Pourtant, ainsi que l'a montré Paul Ricœur dans *Temps et récit*, le récit est constitutif de la conscience temporelle, du rapport du sujet à lui-même et au monde. Comment, dès lors, envisager la possibilité d'un poème, fût-il de nature lyrique, sans narration ? Si le poème lyrique « moderne » ou « moderniste » met à mal le récit comme « séquence » et « configuration » dans la « mise en intrigue », il n'en comporte pas moins « en profondeur » une histoire latente ou implicite – une « fable », qui sollicite l'imagination narrative du lecteur.

Même le sonnet tardif de Mallarmé « À la nue accablante tu… », au lyrisme réputé abstrait, peut faire l'objet d'une lecture narrative puisqu'il « suggère » une « histoire » de naufrage sans la raconter, et *a fortiori* le poème visuel *Un coup de dés*, qui « suspend le récit » et où « tout se passe, par raccourci, en hypothèse ». La disparition du récit comme forme ne signifie pas l'absence de fable, bien au contraire. Bonnefoy remarque dans sa leçon inaugurale au Collège de France, en 1983, que « tout poème recèle en sa profondeur un récit, une fiction, aussi peu complexes soient-ils parfois ». Ainsi, en 1953, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, né d'un récit en prose détruit, laisse affleurer des figures et des motifs narratifs, affranchis selon le poète de leur « gangue » primitive de fiction et de prose – « lyricisés », en quelque sorte. Échappant aux genres traditionnels de la poésie narrative, la poésie moderne n'en est pas moins riche, en profondeur, des « récits du monde » – qui, écrit Barthes, « sont innombrables ». Si éclaté soit-il dans sa forme et dans sa construction, le poème fait référence à des « histoires » ou « séquences », souvent virtuelles ou implicites, que la conscience du lecteur tend à « reconfigurer » en récits. Ainsi, dans les *Illuminations*, qui portent le lyrique à son intensité maximale, aux limites de la représentation, une « parade sauvage » donne bien à voir une série d'événements et d'actions dont ni lecteur, ni le poète n'ont « la clef ». Les événements auxquels le lecteur assiste dans « Après le Déluge », « Barbare » ou « Démocratie » renvoient au Grand Récit – la Genèse, la Fin du monde et l'Apocalypse, la guerre et les conquêtes coloniales – sans pour autant s'ordonner dans une narration. Du travail de l'imagination narrative hors de la narration témoignent encore les grands poèmes « modernistes », dans les années 1920-1930. *The Waste Land*, par exemple, repose entièrement sur les mythes épiques fondateurs d'Homère, Virgile, Chrétien de Troyes ou Dante. Mais les poèmes « se contentent d'y faire une allusion », selon la formule de Mallarmé, par un montage savant de fragments discontinus, dont les motifs appellent une lecture narrative. Sur le mode de la citation ou de l'allusion, les *Cantos* de Pound sont également saturés de mythes, de fragments et d'ébauches de récits entrecroisés dans différentes langues, mis à plat par une écriture délibérément prosaïque. De cette composition polyphonique héritent les « Objectivistes » américains et leurs héritiers français « anti-lyriques » et « littéralistes » qui, à partir des années 1960-1970, multiplient les récits éclatés. Le sujet lyrique tend à s'effacer derrière un « lyrisme de la réalité ». Mais du kaléidoscope des récits fragmentaires, dans le prosaïsme de la « poésie objective », s'élève encore, fugitivement, la voix lyrique jusque-là contenue, comme dans le dernier *Canto* (CXVI), qui se conclut sur un constat d'échec proche de l'« Adieu » d'*Une saison en enfer* :

> *I have brought the great ball of crystal ;*
> *Who can lift it ?*
> *Can you enter the great acorn of light ?*
> *But the beauty is not the madness*
> *Tho' my errors and wrecks lie about me.*
> *And I am not a demigod,*
> *I cannot make it cohere.*

► Backès J.-L., *Le poème narratif dans l'Europe romantique*, Paris, PUF, 2003. Combe D., *Poésie et récit, une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989. Combe D., « La temporalité originaire : essai d'une phénoménologie du style dans la poésie moderne », *La pensée et le style*, Paris, Éditions universitaires, 1991, p. 133-178. Ricœur P., *Temps et récit*, t. I, Paris, Seuil, 1983.

→ Actes de langage ; Fiction, représentation ; Genre, mode ; Poème en prose ; Prose ; Séquence, configuration

Dominique Combe

Noir, négritude

Sur le sujet des littératures d'Afrique subsaharienne et de ses diasporas, y compris la poésie de langue française dont il sera question ici, bien des débats aussi artificiellement binaires qu'ils sont authentiquement tautologiques pourraient être évités en s'accordant sur quelques prolégomènes : la création littéraire et le discours savant contemporain n'appartiennent pas à des plans de réalité radicalement hétérogènes, mais procèdent d'un même monde social et culturel ; pour cette raison, ces deux types de discours répondent à leur manière, certes fort différente, aux mêmes grandes questions anthropologiques, nommées et délimitées selon des lignes de partage propres à leur époque ; ni accoutrement particulariste qui barrerait l'accès à « l'universel », ni essence victimaire mythico-magique qui précéderait toute prise de parole, l'identification d'écrivains à l'Afrique*, à ses diasporas, à la Caraïbe*, à l'héritage de la colonisation ou de l'esclavage, à la « négritude » ou à toute autre manière de penser le fait d'être ce que l'histoire nous a appris à nommer un homme ou une femme noire, constitue l'un des aspects de gestes artistiques complexes, qui mettent en jeu avec les ressources qui sont celles de la poésie une pensée du monde, du sujet et de l'histoire ; aborder une œuvre littéraire du point de vue de son affiliation aux littératures de l'Afrique subsaharienne ou de ses diasporas, ce n'est pas en soi préjuger d'une quelconque essence « raciale » ni prétendre circonscrire les possibles du geste herméneutique : ce peut être, tout simplement, l'aborder du point de vue de ce qui en elle se rattache à ces problématiques, sans pour autant exclure la possibilité de lectures qui se donneraient d'autres points de départ (thématiques, formels, géographiques, etc.). Lire *Le Sel noir* de Glissant ou *Cahier d'un retour au pays natal* de Césaire comme des œuvres qui interrogent l'expérience de la diaspora africaine, n'est pas en soi plus « essentialiste » que de lire *Les Tragiques* d'Aubigné comme un poème sur l'expérience des Protestants durant les guerres de religion ou *La Rose de personne* de Celan comme évoquant l'expérience des Juifs d'Europe. L'anti-essentialisme ne peut pas, par définition, être différentiel. Si ces remarques inaugurales nous paraissent nécessaires, c'est que par leur extraordinaire richesse et leur vivacité, les poésies de langue française venues d'Afrique comme de ses diasporas méritent mieux que d'être utilisées par le discours académique comme les marionnettes de duels agonistiques autour du « postcolonial » ou de la « race », sur fond de rivalité entre les mondes intellectuels français et états-unien. La poésie issue de Martinique, de Guadeloupe, d'Haïti, de Madagascar, du Sénégal, de Côte-d'Ivoire ou encore des deux Congo, pour ne citer que ces exemples, offre au chercheur intéressé par la question du lyrique un terrain d'exploration vaste et fécond qui peut, tout aussi légitimement que n'importe quel autre, être arpenté selon des démarches qui relèguent au second plan la question de son lien au contexte historique et culturel, ou qui au contraire s'en saisissent. Parmi les virtualités ouvertes par ce deuxième type d'approches, nous esquisserons ici deux lignes de force qui nous semblent dignes d'intérêt du point de vue de la question lyrique.

Un premier ensemble de questions concerne le lien entre une poésie lyrique au sens moderne (écrite, publiée, émanant d'un « auteur ») et des formes d'expression lyrique, ou pouvant être décrites comme lyriques, spécifiques à certaines cultures africaines ou caribéennes. Cette question recoupe en partie, mais pas entièrement, celle des liens entre écriture et oralité, étant entendu que nombre d'arts de la parole africains et caribéens

s'épanouissent dans un médium oral. Pour peu que l'on abandonne les préjugés évolutionnistes et l'idéologie de l'authenticité qui gâtent trop souvent les approches de ce type, la question de ce lien problématique entre des pratiques lyriques hétérogènes est du plus grand intérêt. L'expression poétique d'émotions* et de sentiments se trouve au cœur de nombreux arts verbaux étudiés par les anthropologues et ethnomusicologues, que l'on songe aux poèmes de la solitude étudiés par Katell Morand chez les Amhara éthiopiens ou aux poèmes pastoraux des Peuls du Massina (Mali) analysés par Christiane Seydou. Chez nombre de poètes modernes africains et caribéens, les genres locaux font l'objet d'un effort d'appropriation créative au sein du texte, plaçant le lyrique au-delà de la « Grande Division » entre oral et écrit : chanson créole haïtienne chez René Philoctète (*Poèmes de îles qui marchent*), gwoka guadeloupéen chez Ernest Pépin (*Salve et salive*), séga mauricien chez Édouard J. Maunick (*En mémoire du mémorable*), taga wolof dans *Hosties noires* de Léopold Sédar Senghor (« Taga de Mbaye Diop (pour un tama) »), didiga et wiegweu des Bété (Côte d'Ivoire) dans le *Fer de lance* de Bernard Zadi Zaourou (Gnaoulé-Oupoh, 162-165 et 265-267), poèmes courts hainteny des Merina (Madagascar) dans *Rien que lune* d'Esther Nirina… Le poème comme zone de contact entre des médias et des conceptions hétérogènes du lyrisme échappe à tout déterminisme culturaliste pour laisser entrevoir de nouveaux devenirs, produits imprévisibles de la délicate alchimie entre l'histoire, qui confère à ces gestes leur portée collective symbolique, et le travail intime de pensée à travers les mots et les formes par lequel chaque poète invente à tâtons le dessin de sa parole. Ces écritures, qu'elles tendent vers la célébration ou la déploration, s'emparent de modèles spécifiques d'expression des sentiments et des idées, formés au sein de circonstances sociales bien précises, pour les transplanter dans un système de signification (ou de « signifiance ») distinct, celui de la poésie moderne. Pour comprendre le sens et la valeur poétique de ces gestes lyriques qui font trembler nos catégories habituelles (poésie « traditionnelle » et moderne, oralité et écriture), il est indispensable de ne pas s'en tenir à une appréhension stéréotypée des genres de l'oralité, grâce aux travaux de spécialistes qui les replacent dans leurs contextes d'origine sans céder à une fascination romantique pour « la tradition » ; ainsi seulement peut naître un véritable comparatisme écrit/oral susceptible d'éclairer ces démarches. Irréductibles à de simples revendications militantes ou à l'expression de supposées « identités », celles-ci font du poème un espace d'interrogation de la possibilité d'une continuité anthropologique au sein du monde moderne. Le sujet, caractérisé par un rapport d'altérité au monde et à lui-même, est le catalyseur de cette nature problématique du « faire monde » moderne. L'impossible synthèse des genres poétiques est sous-tendue par celles des langues, qui cohabitent dans la psyché de l'auteur de textes « hétérolingues » (Suchet 2014). Au sein du poème, palimpseste de langues et d'univers anthropologiques disjoints, le sujet (individuel, collectif) est toujours à venir. Alain Ricard l'avait bien compris, qui écrivait dans *Le sable de Babel* à propos de Fily Dabo Sissoko et de ses vers imprégnés de traditions orales mandingues : « La poésie est le laboratoire où de nouveaux énoncés essaient de s'imposer. » (Alain Ricard « La traduction comme principe créateur », dans 2011, p. 299-322)

Ces réflexions nous mènent assez logiquement à la question du lien entre l'énonciation lyrique et la possibilité d'une énonciation collective, autre

champ de réflexion fertile sur les poésies d'Afrique et de ses diasporas. Par définition, une poésie qui se place sous le signe de la « négritude », quelle que soit la tradition intellectuelle dans laquelle se trouve définie l'extension de cette dernière, opère une mise en tension entre la voix* lyrique et un sujet* collectif. L'une des formes parmi d'autres qui a pu être privilégiée pour répondre à cette problématicité est celle du poème long d'inspiration épique ou néo-épique, dont les exemples ne manquent pas dans la Caraïbe : on citera *Les Indes* d'Édouard Glissant et *Lémistè* de Monchoachi pour la Martinique, ainsi que *Caraïbe* de René Philoctète et *Rhapsodie pour Hispaniola* de Jean Métellus pour Haïti. On peut aussi songer à *La quête infinie de l'autre rive* de l'écrivaine franco-sénégalaise Sylvie Kandé (voir Cazalas et Rumeau, 2021). Dans ces poèmes de la démesure, modelés par la « pression historique » dont parlait Césaire (« Calendrier lagunaire ») autant que par l'attachement des auteurs à la vertu exploratoire et ouverte de la poésie moderne, se fait jour quelque chose comme ce que Yannis Ritsos nommait un « lyrisme épique », où les lamentations de la voix lyriques sont l'exorcisation de souffrances collectives, et inversement, les souvenirs intimes gagnent une portée collective. L'un des avatars historiques de cette rencontre du lyrique et de l'épique a été la poésie de revendication de la négritude. Aujourd'hui, ses visages sont multiples, bien au-delà de ce que la mémoire culturelle des grands textes de Césaire ou Senghor peut nous amener à imaginer. La poésie née en Afrique subsaharienne, dans la Caraïbe et dans leurs diasporas développe volontiers les composantes conventionnelles du lyrique (désir amoureux, amours malheureuses, deuil) sous un certain nombre d'angles qui, pour des raisons historiques et sociales, ne se comprennent qu'à la lumière des éléments constitutifs de la « condition noire ». La souffrance exprimée par le sujet lyrique dans « Qui oubliera ? » de Lisette Lombé (*Brûler brûler brûler*) n'a de sens que dans l'optique d'une description de la mécanique de l'injure raciale, déjà analysée en leurs temps par W.E.B. Du Bois, Césaire et Fanon ; et elle dirige l'élan de son énergie lyrique vers l'éveil de consciences liées par cette expérience de l'injure. Dans *Combien de solitudes…* de Véronique Kanor, la mélancolie amoureuse du je lyrique trouve son exutoire dans l'action politique, et le corps collectif uni par l'énergie révolutionnaire vient suppléer le corps individuel abandonné par Eros. Cette « hésitation prolongée » (pour pasticher Valéry) entre lyrisme personnel et aspiration à une forme de subjectivité collective se retrouve, pour ne citer là encore que quelques exemples, dans la poésie de Gerty Dambury (*Fureur enclose*), de Véronique Tadjo (*À mi-chemin*), de Simone Lagrand (*Pays-mêlé*) ou encore de Louis-Philippe Dalembert (*Pages cendres et palmes d'aube*). Si cette problématique existe dans d'autres espaces géographiques et culturels, les poésies africaines et diasporiques constituent l'un des grands domaines d'exploration de cette frontière infiniment sensible entre le « je » et le « nous », entre la verbalisation de sentiments éprouvés intimement et l'esquisse – même vacillante et interrompue – de formes collectives d'expression et d'action. En somme, au moment de décrire et d'analyser ce qui de ces œuvres poétiques les rattache culturellement, historiquement, politiquement, subjectivement à l'expérience des Africains ou des membres de la diaspora africaine, le tout n'est pas tant de multiplier les professions de foi « anti-essentialistes » que de savoir être sensible aux contours des subjectivités individuelles et collectives (voir Communauté*) qui se dessinent et se dissolvent dans la parole

lyrique, sans chercher à retrouver dans le poème le confort de figures préétablies. Édouard Glissant ne dit pas autre chose quand, rejetant les faux-semblants d'un lyrisme qui se voudrait purement individuel (ou « psychologique »), il affirme conjointement dans *L'Intention poétique* l'urgence d'écrire l'expérience collective de « l'arrachement à la matrice Afrique, l'homme bifide, la cervelle refaçonnée, la main violente inutile » (181) et la nécessité de préserver « l'opacité ardue de la parole » (188) par quoi la poésie ne manque pas de fait tendre les communautés ainsi rêvées vers « une insoupçonnée diffraction » (203).

► Glissant É., *L'Intention poétique*, Paris, Seuil, 1969. Gnaoulé-Oupoh B., *La littérature ivoirienne*, Paris, Karthala, 2000. Ricard A., *Le Sable de Babel*, Paris, CNRS Éditions, 2011.

→ Afrique subsaharienne ; Caraïbes ; Communauté ; Oralité ; Primitivisme

Cyril Vettorato

Numérique, Internet

En poésie, pour parler du sujet de cette entrée, il faut partir de l'adoption des nouvelles formes poétiques dans un réseau qui a commencé à se répandre dans les années 1990 et qui sert de laboratoire au développement des formats numériques. Nous pouvons identifier aujourd'hui de nombreuses pratiques, telles que des slams de poésie sur Internet, des poèmes générés par des algorithmes, ou par des bots sur Twitter, de la poésie sous forme de jeux vidéo, dans des formats numériques interactifs, de la poésie faite par des cyborgs ou par des animés, entre autres. Rappelons que Marshall McLuhan, avec son ouvrage *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme* (1964), fut l'un des premiers chercheurs à théoriser et à problématiser les nouveaux médias, et à annoncer comment ils allaient se répandre comme une extension de l'être humain qui vient compléter ou automatiser de nombreuses activités quotidiennes ou artistiques, comme la poésie, bien entendu.

En ce qui concerne les antécédents de la poésie numérique, on doit mentionner les poètes d'avant-garde* qui ont provoqué une révolution poétique à travers un changement formel de l'écriture en la transformant en une plateforme d'expérimentation du langage. Dans un premier temps, Stéphane Mallarmé a commencé par s'intéresser à la disposition des mots dans l'espace de la page dans son célèbre *Coup de dés*, tout comme Guillaume Apollinaire le fait plus tard avec ses *Calligrammes*. Dès premières décennies du XXe siècle, la matérialité du langage est mise en évidence par les théories structuralistes et formalistes en linguistique, qui ont continué à influencer la poésie avec un penchant pour l'expérimentation formelle et technologique. Dans l'après-guerre, Pierre Garnier, avec le mouvement *Spatialisme* et l'anthologie *Spatialisme et poésie concrète* de 1960, introduit en France le concrétisme, un mouvement qui a un déjà fort caractère supranational. L'anthologie comprend des auteurs tels que Eugen Gomringer (allemand), Ilse Garnier (française) Franz Mon (allemand), Carlo Belloli (italien), Dieter Roth (suisse), Jiří Kolář (tchèque), Décio Pignatari (brésilien) et Seiichi Niikuni (japonais), entre autres. La poésie concrète, comme d'autres pratiques d'expérimentation poétique de l'époque, est issue d'une opposition à la tradition littéraire. Mais elle s'intéresse en outre au travail sur la matérialité du signe et à ses relations avec les technologiques visuelles et sonores. Parallèlement, elle se proposait de traiter le langage de manière presque abstraite, ce qui l'a rapproché de l'art conceptuel. Ce courant concrétiste continue à se développer dans

les années 1970, dans la revue *Doc(k)s* (1976), dirigée par Julien Blaine, qui donné une tribune à de nombreux poètes contemporains, ainsi que dans d'autres revues tels que *Banana Split*, *Luna Park* et *Change*.

Sur la scène américaine, on assiste à l'émergence des poètes qui ont adapté et développé leur poésie à partir d'un point de vue convergent, influencés par des mouvements artistiques tels que le pop art. Le groupe *Fluxus*, l'un de plus représentatif de l'époque, était le foyer de toutes sortes d'expérimentations artistiques, parmi lesquelles la poésie jouait un rôle important, mais pas prépondérant. Parmi ses représentants, citons Emmett Williams, qui a publié l'une des premières anthologies de poésie concrète (*An Anthology Of Concrete Poetry*, 1967), et Dick Higgins, avec sa théorie de l'*intermédia*, qui a donné un nom à de nombreuses pratiques courantes et quelque peu incomprises initialement. Dans la sphère latino-américaine, on retrouve la poésie concrète brésilienne, en particulier celle du groupe *Noigandres*, avec ses trois membres principaux Décio Pignatari, Haroldo et Augusto de Campos qui, en association avec le Suisse Eugen Gomringer, inventèrent la dénomination de « poésie concrète » et donnèrent au groupe une base internationale. La poésie concrète brésilienne n'est cependant pas un fait singulier et isolé en Amérique latine ; ce continent avait déjà été fortement influencé par des mouvements d'avant-garde européens, comme le montre le *Créationnisme* de Vicente Huidobro. Il convient de noter que l'œuvre d'Augusto de Campos, comme un exemple de l'évolution de ce courant poétique international, ne reste pas dans l'expérience analogique de l'avant-garde, mais continue de s'étendre et de se développer à partir des années 1980 dans des formats numériques dans un processus que l'on pourrait appeler de *remédiation* (Bolter et Grusin, 1998). En effet, Augusto de Campos reprend des poèmes publiés en papier dans les années 1950 et en fait des nouvelles versions dans les années 1990, mais en utilisant cette fois un format numérique avec des effets sonores, graphiques et d'animation pour compléter le dessin (Funkhouser, 2012). Cela nous montre que ces poètes, avant même d'avoir accès aux outils numériques, avaient créé des œuvres anticipant la nécessité de ces effets pour leur réalisation intégrale. L'œuvre d'Augusto de Campos illustre le tournant entre la poésie concrète et la poésie numérique.

Comme le montrent de nombreux exemples contemporains, l'Internet et le numérique sont venus modifier par essence deux aspects fondamentaux de la poésie. Le premier est l'incorporation de pratiques d'écriture en réseau, et le second, les nouveaux formats numériques de ces pièces. L'écriture en réseau est une pratique très marquée par la condition postmoderne (Bootz, 2006), dans laquelle toute forme de hiérarchie et de centralisation sont rejetées. En France, plus qu'une œuvre ou un poète, une exposition a formulé les préoccupations de cette nouvelle ère, la post-modernité, que l'on voyait venir et dont les répercussions sur des notions comme « sujet », « auteur », « musique » et « art » en général, y compris la « littérature », ont été très importantes. Parmi les nombreuses œuvres présentées dans *Les Immatériaux* (1985), celles directement reliées à la poésie sont les générateurs de texte et les œuvres télématiques. La possibilité de générer du texte à partir d'instructions ou d'un corpus réduit, mais aussi l'interactivité qu'offrent les moyens de télécommunication, sont les deux outils qui ont le plus inspiré les poètes. Une telle expérimentation permet de remettre constamment en question le statut de l'auteur et de

découvrir un nouveau texte. Et même si Roy Ascott avait déjà, avant cette exposition, inventé des œuvres télématiques et parlé de l'impact de la technologie* sur la conscience, *Les Immatériaux* a marqué les esprits à moment crucial. L'œuvre de poètes français, tels que Jean-Pierre Balpe, Jacques Donguy, Philippe Bootz et, de plus contemporains, comme Alexandra Saemmer, sont considérés comme les plus intéressantes dans ce courant de l'expérimentation.

L'écriture en réseau peut également être comprise comme la diffusion en réseau des œuvres puisque, en connectant diverses sources, on peut à la fois créer et partager. Les limites de la création, de l'interactivité et de la paternité des œuvres sont constamment redéfinies. Une des premières anthologies de poésie en format numérique et en libre accès est *Ubu Web*. Ce projet a rassemblé sur un seul site web des pièces, pour la plupart remédiées, d'auteurs d'avant-garde. Dans cet espace, la poésie concrète et la musique expérimentale sont présentées conjointement, et à cela s'ajoute une grande quantité de vidéos et de matériel de diffusion.

En ce qui concerne la périodisation, la critique a identifié comme œuvres de première génération celles qui sont antérieures au Web, avec beaucoup de textes et de liens, principalement en hypertexte, qui ont continué à fonctionner avec les paradigmes établis par l'imprimerie (voir Mise en page*) ; la deuxième génération se base sur le Web et réalise des œuvres avec interactivité et multimédia (Hayles, 2002) ; et la troisième génération est également identifiée comme basée sur le Web, mais dans des sites de circulation de grands publics tels que les réseaux sociaux, les œuvres s'adaptent à des formats préétablis et se connectent à la culture de l'Internet et du *fandom* (Flores, 2019). L'avant-garde ne peut pas être considérée directement comme la première génération si aucune remédiation ultérieure des œuvres n'a eu lieu, mais elles sont cruciales pour comprendre d'où viennent ces expérimentations et leur relation directe avec la tradition littéraire.

La liberté avec laquelle les médias peuvent se mélanger et interagir a permis de populariser ces nouvelles formes auprès des poètes. Cette diffusion a rendu nécessaire l'existence de deux termes clés pour définir les nuances dans l'utilisation actuelle de ces outils et pour faire la différence entre la remédiation des œuvres ou le fait de créer des pièces nativement numériques. L'une d'entre elles est la notion *d'intermédialité* employée lorsque nous parlons de la poétique dans laquelle un accent particulier est mis sur la pluralité que chaque médium construit dans le sens ou la perception du poème (Baetens, 2015), plus spécifiquement lorsque nous pensons à la typographie, à la mise en page graphique et au design d'un livre. D'autre part, nous avons la notion de *transmédialité**, qui peut être comprise comme la tendance d'une pièce poétique à réapparaître dans différents médias, cela étant la cause d'une adaptation de l'œuvre à de nouveaux formats ou plateformes en raison de la dynamique de plus en plus accélérée des nouvelles plateformes de distribution, ainsi que des formats et outils numériques (Baetens, 2015).

Outre ces nuances qui existent entre l'utilisation du média et la création, les formats numériques apportent avec eux une série de nouvelles problématiques qui n'existaient pas de la même manière avec les œuvres imprimées sur papier. Si l'on entre dans les détails, la variété des formats numériques auxquels nous avons eu affaire au cours des vingt dernières années a changé si radicalement qu'il est probable que nous n'ayons pas plus facilement accès à un ouvrage publié sur papier en 1980 qu'à un ouvrage publié en format numérique au début des années 2000.

Tout simplement parce que les réseaux de distribution sont plus stables pour les formats papier. En ce sens, l'obsolescence des œuvres en format numérique qui sont tombées en désuétude est courante. Jusqu'à présent, l'un des plus grands défis a été la récupération des fichiers au format Flash Player en raison de son interruption par Adobe.

En ce qui concerne l'étude formelle et académique de la poésie numérique, il convient également de mentionner plusieurs organisations qui se sont pleinement consacrées à la préservation et à la diffusion de cette littérature, et en particulier de la poésie. Nous avons ELO, qui signifie *electronic literature organisation*, une institution qui s'est chargée de produire des anthologies en ligne pour rendre ces œuvres librement accessibles, ainsi que d'organiser des conférences annuelles, des ouvrages académiques pour la diffusion et la critique littéraire en général. Après deux décennies de grandes révolutions en termes de médias et de marché, ce qui a été observé dans la dernière génération de poésie créée en format numérique et disponible sur internet, c'est qu'en général les réseaux sociaux ont conduit à une simplification et une standardisation des actes de création. La création poétique a été naturalisée et déconnectée de la tradition de telle manière qu'il a été affirmé que de nombreuses créations que nous voyons en ligne n'ont même pas été identifiées comme de la littérature numérique ou de la poésie, alors qu'elles le pourraient (Flores, 2019).

S'il est vrai que le numérique n'a pas complètement transformé le marché du livre, car il continue d'innover pour s'adapter aux besoins des lecteurs, au niveau cognitif, nous devons être conscients que son influence est bien présente. Il semble que le numérique encourage en quelque sorte l'individu contemporain à préférer les formes poétiques aux formes narratives. Car notre identité numérique semble favoriser un rassemblement d'instants et de fragments isolés plutôt qu'une trajectoire unique (Mayer et Bouchardon, 2020). On peut y voir de nettes transformations dans l'expression de soi, des subjectivités et dans la manière dont le numérique a influencé nos habitudes de lecture et de création. La poésie, qui a une longue tradition orale, a déjà été assistée en de nombreuses occasions par des outils que la critique littéraire a ajoutés comme appellatifs (la lyre, le lyrique), mais qui sont devenus au fil du temps des synonymes courants pour la désigner. Le numérique semble évoluer et s'incorporer à nous et à ce que nous faisons au quotidien au point qu'il est de plus en plus rare de faire de la poésie sans avoir recours aux outils numériques, que ce soit pour sa conception, sa lecture ou sa diffusion.

► Flores L. "Third Generation Electronic Literature", *Electronic Book Review*, April 7, 2019, URL : https://doi.org/10.7273/axyj-3574. Funkouser C., *New directions in digital poetry*, New York, Continuum, 2012. Hayles N., *Electronic literature : new horizons for the literary*, Notre Dame Ind, University of Notre Dame, 2008. Nachtergael M., *Poet Against the Machine*, Marseille, Le Mot et le reste, 2020.

→ Avant-gardes ; Antilyrique ; Film ; Multimédia ; Radio ; Technologies

Gustavo Guerrero
et Gabriela Lazaro

O

Ode (forme)

De l'antiquité grecque et latine au XXe siècle de la littérature européenne, l'ode demeure la forme poétique la plus représentative de ce qu'il est convenu d'appeler le lyrique jusqu'au XVIIIe siècle, puis le lyrisme* à partir du romantisme. Cette évolution a pour corollaire au XIXe siècle une mutation de l'ode, formelle, sociologique, éthique et artistique, provoquée par le besoin de renouveler l'écriture pour répondre aux circonstances, aux urgences et aux interrogations imposées par l'Histoire. Car l'ode, « le monument plus durable que l'airain » qu'édifie Horace (*Odes*, III, 30), a pour origine la circonstance, historique, biographique, sentimentale.

On peut définir à grands traits l'ode, ce que n'ont pas manqué de faire, par exemple au XVIIIe siècle, les théoriciens, Houdar de la Motte et Charles Batteux. On lui prête des origines musicales, la lyre*, qui en font une forme chantante, et chorégraphiques (voir Danse*). Étymologiquement, l'ode signifie « chant », et bon nombre de poètes, à partir du XIXe siècle substitueront à la solennité de l'ode l'odelette plus personnelle (Nerval), l'odula, plus élégiaque, où le poète quitte la posture du prophète pour être homme du commun (Lamartine), la souplesse du chant qui échappe aux codes (Hugo, *Les Chants du crépuscule*), voire la légèreté de la chanson *a priori* plus populaire (Hugo, *Chansons des rues et des bois*). À la grandeur, la gravité et la solennité de l'ode succède une mélancolie plus intime et plus humaine. Car la codification de l'écriture est à la fois la marque et la faiblesse de l'ode.

Pour bien en saisir les contradictions, il faut rappeler qu'elle est indissociable d'un éthos* lyrique qui fait de la liberté une nécessité de principe. Les poètes lyriques la revendiquent, dès la Renaissance*, dont l'année 1550, date de publication des *Quatre premiers livres des Odes de Pierre de Ronsard vandomois*, donne un *terminus a quo* à l'histoire d'une forme qui perdure jusqu'à l'*Ode pour saluer la venue du printemps* où Jean Ristat chante, en 1978, contre la morale d'une société bourgeoise et endormie, la transgression, la marge, l'intensité de l'amour, la libération qui passe aussi par la liberté d'écriture conquise contre la langue, la prosodie, la lyrique convenue. C'est ainsi que Ronsard qui refuse de suivre les « poëtastres » et les « rimeurs » de l'école marotique, affirme dans son adresse « Au lecteur » vouloir « galoper librement » et « tracer un sentier inconnu pour aller à l'immortalité ». Jacques Peletier du Mans écrit dans son *Art poétique* au XVIe siècle : : « L'ode est le genre d'écrire le plus spacieux pour s'ébattre, qui soit au-dessous de l'œuvre héroïque, en cas de toute liberté poétique. » La liberté est donc tributaire, dans une hiérarchie, de valeurs, poéticiennes ici, morales ailleurs, ou encore politiques et idéologiques. Ainsi Victor Hugo, dans sa *Préface* aux *Odes et ballades* de 1828 « résume » son idée du

XIXe siècle « politique et littéraire » par cette formule « la liberté dans l'ordre, la liberté dans l'art », conciliant ainsi son romantisme naissant, sa pensée monarchiste et son catholicisme qui tend, il est vrai, au déisme. Il donne à la poésie lyrique qu'exemplifie l'ode pour étendard une liberté, toute relative, d'écriture vis-à-vis des règles et des normes, dans une « guerre » dont les objectifs sont le refus de l'imitation et le respect de l'originalité. Indissociable d'un imaginaire de la révolution, ce lyrisme prend paradoxalement une signification éthique et sociale, puisque le poète « march[e] devant les peuples » afin de les « ramene[r] à tous les grands principes d'ordre, de morale et d'honneur » (1824). Paul Claudel donnera un dernier exemple de liberté pensée dans un cadre, cette fois sacré, religieux et catholique. Il peut écrire dans la deuxième des *Cinq grandes Odes*, *L'Esprit et l'eau* : « Je suis libre, délivrez-moi de la liberté. » Son chant n'en est pas moins mis au service d'une communauté, l'Église catholique, dans la cinquième ode, *La Maison fermée* : « Faites que je sois entre les hommes [...] comme un semeur de la mesure de Dieu ».

Ce désir de liberté prend tout son sens s'il est mis en rapport avec la tradition qui donne sa grandeur au genre. Dans la critique volontiers mythique qui théorise l'ode, par exemple chez Hugo, l'antiquité grecque, latine ou biblique, est synonyme d'origine, d'un chant naïf, authentique et vrai et d'une langue naturelle, expressive et transparente à la pensée. Les quatre éthos de l'ode sont définis à partir d'un semblable modèle, le retour à l'origine marquant, généralement, une réaction contre la sclérose de l'écriture contemporaine du poète : la légèreté (Anacréon est la référence), la philosophie et la morale (Horace), le sacré (les psaumes et cantiques bibliques), l'héroïsme (Pindare). L'harmonie du vers et de la strophe répond à celle du chant primitif, sans qu'ils soient codifiés : il revient à la première strophe de donner le patron des suivantes. Diverses formes s'imposent, l'alternance de strophes hexasyllabiques et heptasyllabiques avec Ronsard, la triade pindarique chez LeBrun-Pindare, le dizain d'octosyllabes à partir de Malherbe, l'alternance de trois, voire quatre types de strophes chez Hugo. Ces variations formelles sont le signe d'un besoin de renouveler une forme que grèvent l'éloge, l'encomiastique, l'épidictique. Car l'ode, quel que soit le siècle, célèbre et prétend rendre célèbre et immortaliser. Le sublime et le pathétique demeurent son idéal esthétique, et supposent un certain nombre de procédés que l'on qualifiera, pour être rapide, de rhétoriques : l'inspiration cosmique, la comparaison mythologique, les rythmes amples, les allitérations et assonances imitatives, les rimes multiples, les répétitions et gradations, les amplifications, la variation – qui risquent toujours d'être jugées emphatiques. C'est ainsi que l'on considérera les odes horatiennes et anacréontiques de Ronsard, aux accents plus personnels et musicaux, mieux accomplies que les odes pindariques, d'un monumentalisme architectural revendiqué, encombrées par l'éloge. Jean-Baptiste Rousseau, qui puise son inspiration dans les *Psaumes* de David, avoue ses propres défaillances et une « mauvaise imitation » du *De profundis*. On connaît le jugement de La Harpe sur Lebrun Pindare, qui condense en lui bien des reproches adressés à l'ode – et à la lyrique – officielle : « Un poète sans idées, mais non sans quelque verve, très inégal dans son style, souvent dur et presque toujours enflé. »

Aussi est-il une autre manière de définir l'ode : trois verbes y suffiraient : célébrer, savoir, agir. L'ode, contractuelle, puisqu'elle répond, réellement ou fictivement, à un échange de services entre

le poète et son/ses mécènes (par exemple chez Ronsard), ou à une mission et donc un devoir du poète (Hugo), remplit une fonction politique, idéologique, civique, patriotique, collective et communautaire. Ainsi chacun des cinq livres d'odes de Ronsard s'ouvre par une ode à Henri II : « Henry sera le Dieu / Qui commencera mon mètre, / Et que j'ay juré de mettre / À la fin et au milieu. » Rappelons quelques titres de ces poèmes qui ne sont pas nécessairement destinés à entrer dans un livre et pour qui le volume d'une simple plaquette a longtemps suffi : « Sur les heureux succès de la Régence », « Au Roi », « Ode à la reine mère » (Malherbe), « Ode nationale contre l'Angleterre », « Sur la ruine de Lisbonne » (Lebrun-Pindare), « Le jeu de Paume » (André Chénier), « À la Naissance du Duc de Bordeaux », « À la colonne de la place Vendôme » (Hugo), « La bataille de la Marne », « Ode historique » (Charles Maurras), « Paroles au Maréchal », « La croix de Lorraine » (Claudel). Ces poèmes sont écrits pour agir et ont donc une forte fonction performative. Le recours à une pragmatique lyrique inclut le lecteur, voire l'identifie à la personne du poète, et l'invite à partager valeurs et sentiments. Le « partage formel », si important chez René Char, prendrait ici sa pleine signification (voir Effet de présence*). Cette référence montre aussi que toute ode de célébration – ou de déploration – n'est pas nécessairement réactionnaire, du point de vue de sa forme ou de son message politique, idéologique ou religieux. Ainsi, au XXe siècle, alors qu'elle semblerait abandonnée des poètes, Apollinaire (« À l'Italie », *Calligrammes*), Philippe Soupault (*Odes*, 1946), voire Francis Ponge *(Ode inachevée à la boue)* ou Henri Pichette (*Odes à chacun*) sacrifient, tous à leur manière, à cette forme et à son efficacité humaine, civique, nationale, patriotique. Ces chants de célébration, qui sont tous des actes d'engagement dans l'histoire, et dont chacun d'entre eux, en raison même des circonstances qui l'entourent, mériterait une lecture toute en nuances, font de l'ode une forme qui revendique un savoir, une conviction, ou une foi.

Qui parle dans l'ode ?

L'ode est adressée, et ainsi fait dialoguer* une première et une seconde personne. Mais qui parle en réalité ? Qui adresse l'éloge, et dans quel but ? Poser la question, c'est nécessairement revenir sur la *furor* lyrique, constamment interrogée depuis la Renaissance. Un texte fondateur sur les questions lyriques, *Ion* de Platon, fait explicitement du sujet d'énonciation un sujet exclu de lui-même et habité ou possédé par un Dieu. Cette thèse est rarement reprise littéralement : elle suscite un questionnement sur les conditions de l'énonciation de l'ode. Si le « forcènement », la divine fureur élève le poète au-dessus du commun des hommes, elle ne peut suffire, chez Ronsard, à l'accomplissement de son art : l'innutrition, acquise auprès de Dorat, et le savoir poétique acquis par l'étude, le *studium*, sont nécessaires. Bien des auteurs d'ode reviennent sur ce couple fureur ou enthousiasme* *vs* savoir (ou art, ou travail), Malherbe (l'art, et non l'inspiration, « fai[t] les couronnes » des « belles feuilles toujours vertes ») ; Lebrun-Pindare qui naturalise la fureur en passions qui vient réguler la raison (« L'enthousiasme ») ; Lamartine pour qui le poète, dépersonnifié, est voix de la vérité, possédé, prophète ou imprécateur (« L'Esprit de Dieu », « L'enthousiasme ») ; Hugo, selon qui le poète, truchement de la divinité, a une « mission sacrée » (« À. M. Alphonse de L. ») ; Théodore de Banville, qui définit le lyrisme comme « l'expression de ce qu'il y a en nous de surnaturel et de ce qui dépasse nos appétits matériels et terrestres », ce surnaturel

étant les « sentiments » *(Petit traité de poésie française)* ; Paul Claudel, qui dans une lettre adressée à André Suarès le 30 juin 1907, souscrit à une définition de l'ode réunissant, à l'encontre du « beau désordre » voulu par Boileau dans son *Art poétique* et aussi de toute codification et rhétorique, l'inspiration et l'ordre.

Avec les romantiques, l'ode a fini par résumer à elle seule la poésie et le lyrisme. S'il faut retenir deux événements et deux noms, ce sont 1550, la publication des *Odes* de Ronsard, et 1828 [1822-1828], la publication des *Odes et ballades* de Hugo. Ces deux poètes et Malherbe, qui sera mythifié par Boileau, incarneront trois moments, renaissance, classicisme, romantisme, et personnifieront une certaine idée du lyrique et de la poésie à laquelle feront retour les poètes. Les romantiques, à la suite de Sainte-Beuve et Nerval, se ressourceront à la Renaissance tout en érigeant Hugo en modèle. Larbaud, Valéry et Ponge reviendront à Malherbe, contre les romantiques. Et Pichette, qui milite auprès d'Aragon et des *Lettres françaises* pour une « poésie nationale », puise dans le patrimoine de la Renaissance le cadre formel de ses *Odes à chacun*.

► Didier A., Cammagre G., Huet-Brichard M-C. (dir.), *L'Ode, en cas de toute liberté poétique*, Bern, Peter Lang, 2007. Soler P., *Genres, formes, tons*, Paris, PUF, 2001. Rouget F., *L'Apothéose d'Orphée. L'esthétique de l'ode en France au* XVI*e siècle de Sébillet à Scaliger (1548-1561)*, Paris, Droz, 1994.

→ Circonstance ; Élégie ; Enthousiasme ; Ode, odelette (histoire) ; Psaume ; XVIIIe siècle

Didier Alexandre

Ode, odelette (histoire)

Après la période classique et sa rigueur, le XVIIIe siècle témoigne d'un premier renouvellement de la forme de l'ode. En effet, quoique partisan d'une conciliation de l'héritage antique et de l'inspiration moderne, comme le montre son admiration pour Louis Racine et Jean-Baptiste Rousseau qui « réunit l'harmonie de Malherbe à la sublimité de Pindare », Lebrun-Pindare prend ses distances avec l'ode sacrée et théologique pour confronter le genre aux sujets contemporains et aux visions nouvelles de la Nature proposées par la science. L'ode se confronte ainsi à une nouvelle langue et à une nouvelle forme de rationalité : l'*Ode sur le tremblement de terre arrivé à Lisbonne le 1er novembre 1755*, puis une autre ode qui a pour sujet le raz de marée de Cadix, font dialoguer les codes de l'ode et les théories géophysiques de Buffon, tandis que d'autres poétes propagent les thèses médicales de l'inoculation en invitant les princes à encourager ces pratiques médicales nouvelles. Le médecin devient le héros de ces odes. Ce lyrisme scientifique perdurera au moins jusqu'à la fin du XIXe siècle, dans les grands poèmes, par exemple, d'un Sully Prudhomme, *La Justice* ou *Le Bonheur*, sommes encyclopédiques de savoirs où le chant lyrique côtoie le récit épique.

Le romantisme, en particulier après l'échec de la Révolution de 1830, voit une forte mutation de l'ode. Auparavant, Ronsard et Malherbe ont ceci de commun qu'ils assument pleinement, avec orgueil, leur fonction encomiastique et politique à la fois dans la communauté poétique à laquelle ils appartiennent et dans la société. Êtres d'élection, par leur art immortels – une immortalité dont s'est moqué Boileau –, ils donnent aux princes leurs protecteurs l'immortalité. L'ode lyrique parachève l'événement historique, comme le montre l'ode que Ronsard consacre à la « Victoire de François de Bourbon ». Quant à Malherbe, il rappelle au roi que son écriture fait la gloire de ceux qu'il chante : « Les ouvrages

communs vivent quelques années : / Ce que Malherbe écrit dure éternellement. » Si l'inspiration anacréontique et mignarde, ou horatienne et de morale personnelle, est présente chez ces poètes, elle est en retrait. Significativement, dans des recueils dont le titre est le premier indice d'une mutation, Lamartine et Vigny, puis Hugo, recentrent tout un pan de leur lyrisme autour de l'expression de leur moi énigmatique. Musset fonde son œuvre en prenant très tôt ses distances vis-à-vis de tout cercle, de toute opposition romantisme *vs* classicisme, de tout marquage politique de sa poésie et de la conception orphique, sacrée du poète-mage. Son scepticisme religieux nourrit aussi son rejet d'une forme ainsi définie par Mme de Staël : « amour, patrie, croyance, tout doit être divinisé dans l'ode, c'est l'apothéose du sentiment. » (*De l'Allemagne*) Aussi l'ode est-elle traitée sur le mode parodique ou ironique, dès « Les secrètes pensées de Rafaël, gentilhomme français », dandy désabusé, dont les rêves héroïques et patriotiques sont brisés par cette chute brutale : « Hé ! hé ! dit une voix, parbleu ! mais le voilà. / Messieurs, dit Rafaël, entrez, j'ai fait un somme. » Et l'ode sacrée subit la même dérision dans « L'Espoir en Dieu ». Les *Odelettes* (1856), recueil dédié à Sainte-Beuve – l'auteur du *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français du* XVI*e siècle* qui a redécouvert Ronsard et La Pléiade (1828) – puis les *Odes funambulesques* (1857) de Théodore de Banville, un recueil sans unité formelle qui, par sa « corde bouffonne » se veut un « essai de pamphlet en rythmes », disent la nostalgie d'une communauté de poètes réunis autour du lyrisme – par exemple, les Jeunes France – et se jouent brillamment et ironiquement des formes et des poncifs de l'ode. Banville, conscient de venir trop tard après les deux grands moments de l'ode s'interroge ainsi sur la place et la fonction du lyrisme au cœur de la société du Second Empire naissant. S'il demeure un rituel unissant une communauté de poètes, à l'écart de la foule, il est aussi par sa virtuosité qui célèbre un art idéal une violence faite à cette même foule et l'expression, toute gratuite, d'une liberté. Théophile Gautier a aussi pratiqué, occasionnellement, l'ode et l'odelette, avec une semblable inspiration faite de vénération et de méfiance. S'il se détourne de la Renaissance, de Boileau et de Malherbe pour honorer Saint-Amant et son *Ode à la solitude*, c'est bien pour retourner à une solitude orphique sauvage, libre de tout modèle. Aussi lit-il l'histoire du lyrisme dont Hugo demeure la clé de voûte non comme une marche en avant, mais comme une décadence et une perte, encore accentuées par sa rencontre de la modernité. Devenu une sorte de poète officiel du Second Empire, Gautier ne peut que prendre conscience du divorce de l'écriture officielle et de la sincérité. Dans son article le *Progrès de la poésie française depuis 1830*, où il fait l'éloge des *Odes funambulesques* de Banville, il fait de la variation grotesque l'espace de renouvellement de l'ode. Face à une société industrielle où prend place le lyrisme officiel, ne subsiste, dans une communauté restreinte, que l'écriture miniature d'un poète orfèvre créateur de bijoux à la valeur marchande problématique. Aussi est-ce la fonction communautaire, civique, patriotique qui se trouve ébranlée par ce programme lyrique pour le moins ambigu.

Nous achèverons cette histoire de l'ode par Rimbaud et Mallarmé et les perspectives qu'ils ouvrent sur le XX*e* siècle. On sait quel sort Rimbaud réserve à Lamartine, Hugo, Musset, Gautier et Banville dans sa lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871, à laquelle il joint un « psaume d'actualité », le « Chant de guerre parisien ». Cette lettre peut être

lue comme l'appel à refonder le lyrisme. Par sa quête d'une « quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle », le sujet lyrique, tourné vers le dehors du monde, remplit, comme dans la poésie « grecque », la fonction d'un citoyen. Rimbaud forme le projet d'une poésie nouvelle par sa forme (question du vers), son genre de référence (les psaumes), son sujet, l'« actuel, sa fonction collective et civique » : il refonde le chant – l'Ode. Quant à Mallarmé, dans *Crayonné au théâtre*, il fait de l'ode le genre suprême, « une ode à plusieurs voix », synthèse de la poésie, du théâtre et de la musique, qui s'accomplit en des « scènes héroïques », « en vue de fêtes inscrites au programme humain ». Il rêve d'un art performatif, à sa fonction de célébration collective et civique, qui conserve sa vertu héroïque, puisant son modèle dans *La Cité antique* de Fustel de Coulanges. Dans la lettre à Paul Verlaine de novembre 1885, il confond même Ode et Livre*, qu'il réunit dans l'ambition suprême d'une « explication orphique de la Terre », faisant du « rythme même du livre, alors impersonnel et vivant, jusque dans sa pagination » le principe même de « l'Ode ». Bien sûr, au XXe siècle, l'ode s'épuise, malgré quelques recueils, les *Cinq Grandes Odes* de Paul Claudel, les *Odes et prières* de Jules Romains ou les *Odes à chacun* de Pichette. Mais l'ode persiste aussi, à la faveur de l'histoire, tel un geste de résistance et de renouvellement formel et humain. Les odes de Soupault, de Ponge, voire de Pichette, malgré ou grâce à leur militantisme, s'inscrivent dans le droit sillage du projet rimbaldien. Quant à Mallarmé, outre qu'il montre une pleine conscience de redonner au lyrisme une place dans la création de valeurs au sein de la société industrielle et de la cité dans des offices sacrés, il ouvre une voie esthétique qui se matérialise dans la synthèse de la voix et de l'écrit qu'est le Livre* poétique unique. Apollinaire (*Calligrammes*), Jean Cocteau (*La forêt qui marche. Les Anglais chantent sur la route* et *Ode à Picasso*), Paul Valéry (*Odes. Aurore*, *La Pythie*, *Palmes*, avec figures et ornements dessinés et gravés sur bois de Paul Vera, 1920), Paul Claudel (*Cent phrases pour éventails*) le suivront sur ce chemin de création où, toujours pensé selon certaines valeurs – l'art et sa fonction, la disposition formelle et le vers, l'acte de langage*, l'interrogation sur le sujet, le sacré –, le chant demeure porté par l'ambition d'unir, dans un même moment unique de partage et d'émotion, le poète et son lecteur-auditeur.

► Didier A., Cammagre G., Huet-Brichard M.-C. (dir.), *L'Ode, en cas de toute liberté poétique*, Bern, Peter Lang, 2007. Rouget F., *L'Apothéose d'Orphée. L'esthétique de l'ode en France au XVIe siècle de Sébillet à Scaliger (1548-1561)*, Paris, Droz, 1994. Soler P., *Genres, formes, tons*, Paris, PUF, 2001.

→ Circonstance ; Élégie ; Genre, mode ; Psaume ; Vers lyrique / vers narratif

Didier Alexandre

Opéra

→ Art lyrique*

Oralité, mise en voix

Comment échapper à la métaphore de la voix, omniprésente dans les discours sur la poésie lyrique, pour parler de la voix telle qu'en elle-même ? Ce découplage de la « voix* » lyrique et de sa propre métaphoricité est-il même possible, voire souhaitable ? Telles sont les questions majeures que nous a légué le moment romantique, lequel a largement contribué à redéfinir aux XVIIIe et XIXe siècles le rapport entre ces notions d'autant moins séparables que l'histoire littéraire européenne moderne a, précisément, tendu à les séparer. Parallèlement au découplage moderne de la voix chantée et du

poème, qui allaient encore de pair au temps de Ronsard, parallèlement aussi à l'estompement progressif de nombreuses pratiques culturelles d'Europe relevant d'une oralité populaire, se sont développées des démarches de ressaisie intellectuelles de la voix et de sa valeur, qu'il s'agisse de pensée spéculative chez Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) et Johann Gottfried von Herder (1744-1803) ou d'actes de collecte réels ou supposés du « folklore » européen comme ceux que menèrent James Macpherson (1736-1796), faussaire génial qui fit déferler dès 1761 sur tout le vieux continent une vague d'engouement pour le barde Ossian, ou encore les frères Jacob (1785-1863) et Wilhelm Grimm (1786-1859). La poésie romantique et postromantique est riche de cette ambiguïté constitutive. Si le poème se pense désormais avant tout sur la page, que sa lecture à voix haute est considérée comme un phénomène secondaire par une majeure partie du monde littéraire (l'expression même de « mise en voix » dit bien cette postériorité), la voix vive y acquiert une place nouvelle comme origine perdue teintée de nostalgie et comme idéal d'organicité inatteignable (voir Primitivisme*). La lyre étymologique de la poésie lyrique ne résonne peut-être plus de façon audible, mais son silence inscrit dans le poème la négativité qui deviendra synonyme de l'historicité poétique moderne.

Ce double mouvement de découplage et de réinvestissement symbolique de la voix, survenu en Europe entre la période renaissante et la révolution industrielle, il nous faut l'avoir à l'esprit pour comprendre les formes de « retour de la voix » apparues au XXe siècle. Que ce soit au sein de discours savants ou dans la pratique poétique elle-même, de nombreux artistes et intellectuels du siècle dernier se sont donné pour mission de rendre à l'oralité sa juste place dans le domaine poétique, à rebours du supposé « sens de l'histoire » évolutionniste qui avait cru bon de reléguer l'oral dans le domaine quasi-mythique de la « tradition ». Ce geste intellectuel et artistique, il faut le signaler, a souvent été perçu comme polémique. Le compte rendu que donna Michel Zink de l'ouvrage *La Lettre et la voix* de Paul Zumthor (*Annales* 43/4, 1988, 909-912) en est un exemple frappant, tout comme le fut trois ans plus tard la réaction ulcérée de Jeanne Favret-Saada et Alain Finkielkraut au *Homère et Dallas* de Florence Dupont (« Un clip vaut Shakespeare », *Terrain* 17, octobre 1991, 71-78). Pour l'ethnologue et le philosophe, plus virulents que leur prédécesseur médiéviste, la défense et illustration de l'oralité ne serait ni plus ni moins qu'une attaque en règle contre « la littérature », et la civilisation de l'écrit. Transgresser la frontière entre oralité et écriture est volontiers perçu au sein du champ intellectuel comme une forme de dégradation symbolique, susceptible d'emporter avec elle tout ce que la littérature porte en elle de noble et d'admirable. Cette bipartition extrême, si elle peut paraître ridicule ainsi résumée sur le papier, n'en continue pas moins de se manifester dans le champ contemporain, y compris parmi les poètes eux-mêmes. À la suite de Patrick Beurard-Valdoye qui leur apporta sur le site web *Sitaudis* des réponses éloquentes, nous rappellerons ici que Jean-Michel Maulpoix, dont le nom est largement associé à la défense du lyrisme poétique, qualifiait en 2006 les créations de la poésie sonore de « tentatives extrêmes ou extrémistes » n'ayant abouti à la création d'aucune œuvre digne d'intérêt (*Histoire de la France littéraire*, t. 3, PUF., 2006, 323), quand Michel Deguy qualifiait de « secondaire » la lecture à voix haute de poésie, avant de conclure sur la nécessité de défendre « l'acte d'attention solitaire à l'écriture

d'une page, d'un livre, sans lequel aucune séquence de langage, aucune œuvre de la langue, aucune "culture" ne demeure ». Si le propos de Deguy n'est pas dénué de nuances sur certains points, on est frappé ici par le saut logique qui nous fait passer, subrepticement, de la valorisation de l'oralité à une sortie fantasmée de l'état de « culture ». Cette dimension extrêmement chargée, riche en enjeux idéologiques sensibles, de la frontière entre oral et écrit, il nous faut l'avoir en tête, la comprendre, l'analyser, mais en aucun cas la prendre au sérieux, si l'on souhaite avoir la moindre chance de produire sur le rôle de la voix en poésie un discours un tant soit peu raisonnable.

L'apport de la *Critique du rythme* d'Henri Meschonnic est ici inestimable : il nous aide à articuler entre elles une théorie du sujet, essentielle à l'idée même du lyrique, et la question de la voix. S'opposant à une poétique d'inspiration sémiotique qui fait du poème un « langage sans voix » (275), simple « structure » de signes à laquelle peut, éventuellement, se rajouter une voix dans un second temps, Meschonnic appelle de ses vœux une anthropologie historique de la voix. C'est que cette dernière, souvent considérée comme ce qu'un individu a de plus unique, n'est pas un phénomène purement individuel – elle est la projection d'une subjectivité vers d'autres, selon des modalités historiquement situées : « la voix, qui semble l'élément le plus personnel, le plus intime, est, comme le sujet, immédiatement traversée par tout ce qui fait une époque, un milieu, une manière de placer la littérature, et particulièrement la poésie, autant qu'une manière de se placer. Ce n'est pas seulement sa voix qu'on place. C'est une pièce du social, qu'est tout individu. » (284-285). Et s'il est vrai que l'oralité « apparaît le mieux dans ces textes portés d'abord par une tradition orale avant d'être écrits : la Bible en hébreu, ou Homère, les textes africains, toute littérature "populaire" » (280), il y a aussi une oralité de Rabelais, de Hugo, de Gogol, de Milton, de Joyce, de Kafka et encore de Beckett ; l'oralité, conclut Meschonnic en citant l'anthropologue Ruth Finnegan, « est une part normale de notre vie moderne autant que celle des peuples plus lointains » (706). L'idée meschonnicienne d'une anthropologie historique du rythme et de la voix ouvre des pistes importantes pour aborder l'oralité, qu'elle concerne de supposées « traditions » ou des œuvres poétiques contemporaines. Elle ne fait pas mine de libérer l'idée de voix poétique de sa métaphoricité, mais pose les bases d'une approche intégrée, où l'inscription d'une subjectivité dans la langue, dans des conditions historiquement et culturellement données, non seulement implique toujours l'oralité et l'écriture, mais aussi implique nécessairement des conceptions spécifiques de leurs places et de leurs valeurs respectives.

La façon dont le poète fait résonner sa voix lorsque le poème s'échappe du livre doit être appréhendée en dehors de toute métaphysique de l'authenticité, mais aussi d'une idéologie de la technicité qui ferait de la voix un phénomène mécaniquement mesurable et reproductible en vertu d'un liste d'effets ou de « tours » comme ceux que décrivent les manuels de « communication non verbale » peuplant les librairies, contreparties orales des fameuses figures de style dont on pensait jadis qu'elles permettaient d'analyser toute œuvre littéraire. La voix lyrique, sur la page comme parmi les ondes sonores, est toute mêlée de grandes questions collectives dont la relation oral / écrit se fait souvent le catalyseur : c'est cette historicité dont Édouard Glissant disait qu'elle s'impose à l'homme moderne « comme un faîtage du je » (*L'Intention poétique*, 59). La création du poème par le poète ne se fait

pas « avec » des mots, « avec » du langage, comme l'enfant dispose des blocs dans un jeu de construction. Elle est aussi et surtout affaire d'investissement symbolique, au sens que donnait Pierre Lantz à cette notion. Oral et écrit, pour rester dans le champ lexical du ludique, sont en jeu dans le poème ; pour saisir l'unicité d'une poétique, car une ethnopoétique digne de ce nom se doit d'être une poétique au sens fort du terme, il est utile d'être sensible à la valeur culturellement et historiquement située des gestes lyriques oraux et écrits. Cette approche, que nous appelions « intégrée », est plus nécessaire que jamais à l'heure où l'exclusion des pratiques poétiques de l'oralité (chanson, rap, slam) des études littéraires fait de moins en moins évidence (Nachtergael 2020), et où beaucoup parmi les poètes de langue française les plus remarquables travaillent à la lisière de l'écrit et de l'oral : on citera entre autres noms possibles Patrick Beurard-Valdoye, Zéno Bianu, Sylvain Courtoux, Frankétienne, Michèle Métail, Charles Pennequin, Serge Pey, Jean-Luc Raharimanana… La réalisation et la publication d'enregistrements poétiques, comme *S'il ne restait qu'un chien* de Joseph Andras et D' de Kabal (Actes Sud, 2017) et *L'Enregistré* (P/O/L/, 2014) du regretté Christophe Tarkos, sans parler des nombreux enregistrements de poètes cités ci-dessus (Pennequin, Pey…) nous incitent aussi à prendre au sérieux cette voie pour la recherche en poésie. Le phénomène, du reste, n'est pas nouveau, et les enregistrements sonores de poètes déjà classiques (Apollinaire, Claudel, Char…) sont aisément accessibles, notamment grâce à la collection « Voix de poètes » éditée par Olivier Germain-Thomas. Une approche poétique fine dépassant l'antinomie entre oral et écrit devra saisir ensemble les aspects sonores de la voix (Finnegan 1992, 104) et la manière dont cette voix poétique spécifique positionne symboliquement le ratio oralité / écriture, l'espace sonore intersubjectif et la matérialité de la page en tant qu'elles ne sont jamais des milieux neutres où s'agenceraient des « signes » mais toujours des parties intégrantes de l'invention d'une subjectivité poétique, toute entière parcourue d'historicité. Un tel regard peut réaliser les promesses de l'ethnopoétique d'un Jerome Rothenberg tout en corrigeant certains de ses travers par trop essentialistes au regard du champ intellectuel actuel : il fait de la voix un objet de réflexion diffracté, entre matérialité sonore et investissement symbolique, entre pragmatique et poétique, dans la lignée de Claude Calame (2005) autant que de Meschonnic. C'est le prix à payer pour décloisonner l'étude de la culture poétique moderne « occidentale » de celle de ses « autres », encore trop souvent séparés dans le champ des études sur la poésie en langue française, mais aussi pour défolkloriser l'oralité et rendre à la voix, au rythme et à la musique la place qu'ils n'ont, en réalité, jamais cessé d'occuper au sein des arts poétiques d'ici et d'ailleurs.

► Calame C., *Masques d'autorité. Fiction et pragmatique dans la poétique grecque antique*, Paris, Les Belles Lettres, 2005. Meschonnic H., *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982. Zumthor P., *La Lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Seuil, 1987.

→ Art lyrique ; Chant, chanson ; Rap ; Slam ; voix, sujet lyrique

Cyril Vettorato

Ordinaire/artistique

Comment penser l'interaction entre l'artistique et l'ordinaire ? Cette question repose sur une distinction bien établie dans le champ des arts, à savoir que les pratiques artistiques se distinguent des pratiques ordinaires. Par extension,

et appliquée plus spécifiquement au domaine de la poésie, cette distinction suggère que les énoncés poétiques sont distincts des énoncés de la vie quotidienne. Néanmoins, depuis l'apparition et la multiplication des *readymades*, que ce soit en arts visuels, en poésie, en littérature ou ailleurs, cette distinction semble être mise à mal. En effet, si un simple urinoir peut, selon M. Duchamp, mériter le statut d'œuvre d'art, est-ce qu'une telle distinction fait encore sens ?

Une distinction ontologique pour une distinction axiologique

Au cœur de la distinction entre artistique et ordinaire réside l'idée d'une justification de l'art. En effet, postuler que l'artistique est distinct de l'ordinaire, c'est surtout postuler qu'il lui est supérieur. Ainsi, la différence ontologique vient soutenir une distinction axiologique. C'est de la valeur de l'art dont il est question. De même pour la poésie. Il s'agit de montrer que certaines caractéristiques formelles, qui seraient essentielles à la poésie, permettent de la distinguer du vulgaire langage ordinaire ou, en d'autres termes, de la prose. La distinction prose/poésie repose sur cette même idée initiale que l'artistique est distinct de l'ordinaire, que la poésie est séparée de « l'universel reportage » et des « mots de la tribu » (Mallarmé).

C'est sur cette distinction que repose un certain cliché formaliste de la poésie, qui permettrait de la distinguer d'emblée de la prose, notamment par sa dimension versifiée. La catégorie de « poème en prose » est à cet égard problématique, puisqu'elle suggère que la distinction entre poésie et prose se situe à un niveau différent d'un niveau formel et de nombreuses pratiques contemporaines s'émancipent du vers (dans sa forme traditionnelle). Dans le cadre de pensée qui distingue fortement la poésie de la prose, même si la catégorie de « poéticité » est difficile à localiser, il faut toutefois présumer que le poème se distingue de l'ordinaire par certaines caractéristiques que l'on nommera « poétiques ». Ces caractéristiques peuvent porter tant sur des aspects formels que des aspects thématiques et, en leur absence, un texte ne pourra pas être considéré comme un poème.

Mais simplement suivre ces caractéristiques ne sera pas nécessairement suffisant pour transformer un texte en poème ou, du moins, en poème avec valeur de poème, puisque certaines pratiques courantes emploient ces catégories pour justement jouer à la poésie. On peut penser ici à la rédaction ordinaire de poèmes, qui ne vise pas à en faire des œuvres d'art, par exemple une carte de Noël faite par un enfant à l'école pour ses parents ou un poème de Saint-Valentin rédigé pour la personne aimée. Dans ces cas, le poème produit ne vise pas à devenir œuvre d'art, et son écriture reste une pratique ordinaire. Ici, les catégories de poéticité, de littérarité ou d'artisticité ne sont pas remises en question, mais seulement suivies de manière non critique. Dans le cas de la poésie, on retrouvera par exemple des caractéristiques formelles (vers, rimes, figures de style) et des caractéristiques thématiques (amour, mort, nature, etc.). Ce genre de pratiques se rapproche d'un kitsch non critique qui emploie les clichés et les lieux communs sans les questionner.

Une question d'intentionnalité ?

Pour G. Théval, on retrouve certains aspects des readymades dans les pratiques poétiques contemporaines (Théval, 2015). Ces readymades et « poèmes trouvés » (*found poems*) posent un problème à la définition essentialiste de la poésie. Aucune caractéristique formelle ou thématique n'est en effet suffisante pour distinguer un poème trouvé du texte ordinaire dont

il est issu. S'il est impossible de relever des caractéristiques essentielles à la définition d'un poème ou d'une œuvre d'art, faut-il dire que la distinction entre ordinaire et poétique est à trouver dans une certaine intentionnalité ? Le fait que certains objets ordinaires puissent devenir des œuvres d'art sans transformation, ce qu'A. Danto nomme « transfiguration du banal », montre que les caractéristiques de poéticité, de littérarité ou d'artisticité ressortissent moins d'éléments formels que d'éléments intentionnels (Danto, 1989). C'est alors une certaine intentionnalité de l'auteur qui place un objet dans le monde de l'art. Ce qui fait d'un readymade une œuvre d'art, ou ce qui fait d'un texte trouvé un poème, ce ne sont plus des caractéristiques formelles, mais l'intention de l'auteur ou de l'autrice de placer tel ou tel objet dans tel ou tel contexte. En faisant entrer un objet dans le monde de l'art, un artiste le transforme en œuvre d'art. L'acte de transformation n'est plus à trouver dans une transformation du matériau (passage d'un bloc de marbre à une statue par exemple), mais dans la transformation d'une intentionnalité (visée utilitaire contre visée artistique). En plaçant un urinoir dans un musée, Duchamp fait quelque chose, il propose que, par son intentionnalité, l'urinoir devienne une œuvre d'art.

Dès lors, tout objet peut devenir œuvre d'art, et tout texte peut devenir poème. Il y a différents niveaux d'intégration de l'ordinaire dans l'artistique, la simple copie étant le niveau maximal. Dans le champ poétique, les objectivistes américains tels que Ch. Reznikoff proposent de prendre des textes ordinaires et d'en faire des poèmes. Dans des développements contemporains, F. Leibovici a nommé ce genre d'œuvres « documents poétiques » qui reprennent, réagencent ou même copient simplement des textes préexistants (Leibovici, 2007).

Mais l'intentionnalité n'est pas uniquement à localiser dans l'acte artistique ou poétique. L'auteur va placer une certaine intentionnalité vis-à-vis de la réception de son texte en le présentant comme un poème. En effet, lecteurs et lectrices vont se confronter à l'objet en ayant en tête certaines idées préconçues sur la poésie et sur ce que la poésie doit faire. C'est une certaine intentionnalité dans la perception qui fait de l'objet une œuvre d'art ou non. Lecteurs et lectrices peuvent-ils lire le texte *comme* un poème ? On peut penser ici à l'idée de S. Fish qui considère que ce sont les lecteurs qui font le poème ; ils ne le décodent pas (Fish, 2007). Pour lui, en effet, il n'y a aucun critère linguistique qui permette de distinguer un poème d'un texte ordinaire, et il faut alors chercher la poéticité dans la manière d'aborder le texte, dans notre pratique de lecture.

Une esthétique de l'ordinaire

Si certains objets ordinaires deviennent des œuvres d'art, il y a également un mouvement qui vise à percevoir le monde ordinaire comme ressortissant d'une expérience esthétique. En effet, depuis quelques décennies et à la suite de la théorie pragmatiste de J. Dewey, le champ de l'esthétique de l'ordinaire se consacre à étudier les caractéristiques esthétiques de la vie quotidienne (Shusterman, 1991 ; Saito, 2010 ; Formis, 2010). Il ne s'agit pas de transformer des objets du quotidien en œuvres d'art, mais de considérer que le quotidien dans sa quotidienneté peut être le sujet d'une expérience esthétique. Ainsi, l'ordinaire devient un objet d'appréciation esthétique, au même titre qu'une œuvre d'art. Dans ce registre, l'expérience esthétique est généralisée et n'est plus liée à certains objets spécifiques. Au contraire, tout objet peut devenir digne d'une attention esthétique, ce qui mène à une forme de démocratisation de l'attention esthétique.

De manière similaire, si l'ordinaire peut être perçu esthétiquement, l'art peut également être perçu de manière ordinaire. Dans ce cas, les œuvres d'art agissent dans le quotidien au même titre que des objets ordinaires. Il s'agit d'une vision pragmatiste de l'art : l'art vient agir dans l'ordinaire plutôt que d'en être séparé. Une des conséquences possibles de cette descente de l'artistique dans l'ordinaire est que l'œuvre d'art n'est plus perçue comme telle, on peut penser au fameux cas d'un agent de nettoyage qui débarrasse une œuvre d'art en pensant qu'il s'agit de simples déchets. Dans une vision plus positive, cette descente dans l'ordinaire permet de reconnecter l'art à l'ordinaire, connexion qui n'est pas toujours évidente. Dans *Poésie action directe*, Ch. Hanna considère que la poésie doit agir directement sur le monde et ne pas se retirer dans une tour d'ivoire (Hanna, 2003). Cette poétique de l'ordinaire, où la poésie descend dans le quotidien, permet à la poésie d'avoir un impact plus grand, mais ce au détriment de certaines caractéristiques de poéticité qui deviennent alors caduques.

Il y a dans ce cas-là une démocratisation de l'art, dans le sens que l'art vient à la rencontre de l'ordinaire, mais il devient alors difficile de distinguer l'artistique de l'ordinaire. Dans le champ poétique, on peut imaginer cette démocratisation par un changement de support. En sortant du livre, la poésie vient toucher un public différent (affiches, graffiti, réseaux sociaux, etc.). Mais ce changement de support pourra entraîner, par la suite, un changement de format : la poésie s'adaptant par exemple aux nouveaux supports pour être plus facilement distribuée.

Les pratiques poétiques contemporaines mettent ainsi à mal la distinction traditionnelle entre pratiques artistiques et pratiques ordinaires. Dès lors que l'ordinaire peut devenir objet d'attention esthétique ou œuvre d'art, une distinction ontologique forte ne fait plus sens. Repenser le rapport entre l'artistique et l'ordinaire déplace l'attention d'une poétique essentialiste vers une poétique pragmatiste qui s'intéresse aux effets de l'art et de la poésie plus qu'aux critères d'artisticité et de poéticité.

► Formis B., *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, PUF, 2010. Leibovici F., *des documents poétiques*, Marseille, Al Dante, 2007. Theval G., *Poésies ready-made. XXe-XXIe siècles*, Paris, L'Harmattan, 2015.
→ Actes de langage ; Communauté ; Document ; Enseignement ; Lyrisme de masse

Philip Mills

Orientalisme

« Le commerce avec les muses orientales aura de quoi varier et rajeunir ce fonds d'images et de combinaisons classiques que nous ont légué les Grecs et les Romains », lit-on dans le manifeste du *Journal Asiatique*, inséré dans le premier numéro en 1822. Or l'orientaliste Garcin de Tassy savait que les images des poètes arabes antéislamiques et celles de la période classique tout autant seraient jugées d'une « hardiesse étonnante » pour le goût poétique français parce que les poètes arabes sont « habiles à saisir les points d'analogie entre les objets les plus éloignés » (*Coup-d'œil sur la littérature orientale*, 1822). Il estimait que pour « juger sainement des tropes de ces peuples », il ne convenait pas de se « régler sur nos idées particulières. » Le jeune Égyptien Joseph Agoub déclarait, à propos de l'*Anthologie arabe* (1819) de Jean Humbert, que « revêtir de formes françaises ce luxe d'images, et cette magnificence d'expressions, qui sont si conformes au génie exalté des Arabes » était une opération improbable (*Mélanges de littérature orientale et française*, 1835).

Or, « la poésie en est réduite à sa forme naturelle et primitive, la poésie lyrique » pouvait-on lire en janvier 1828 (*Revue Française*, IX). Le jeune Victor Hugo s'y illustra avec *Les Orientales* (1829), intériorisant un Orient aux multiples références (de l'Espagne maure à la Perse en passant par l'Égypte), composant des poèmes mélancoliques, gracieux, érotiques (l'Orient des voluptés, des harems) ou violents (pro-hellènes) non sans ouvrir sur la scène des *Mille et Une Nuits ;* d'où la menace non toujours déjouée du pittoresque qui réifie ce qu'il touche. Pour autant, il cite en annexe un long extrait anthologique de la *Moallakat* du poète antéislamique Tarafa dans la version française du poète et arabisant Ernest Fouinet. Et le créateur crée des personnages orientaux parlant en leur nom, ainsi le derviche contre le tyran, le poète contre le calife, se rapprochant même de ces personnages en possibles *alter ego*, ce qui lui fut beaucoup reproché par les conservateurs : « Voici venir de l'Orient, c'est-à-dire de la Barbarie, des inspirations nouvelles faites pour altérer la pureté de notre belle littérature » écrit M. E. V. Chételat commentant le livre de Hugo (*Les Occidentales*, 1829). Des poètes ironisèrent même, ainsi Alfred de Musset : « Il est vrai que, pour moi, je n'y suis point allé. / Mais c'est si grand, si loin ! – Avec de la mémoire / On se tire de tout : – allez voir pour y croire » (*Namouna*, « conte oriental » en vers, 1er chant). Cela n'empêcha pas Hugo de thématiser des Orients plus anciens comme celui de l'Isis de l'Égypte pharaonique mais dans lesquels le sujet lyrique ne put guère s'impliquer.

Avec le *Voyage en Orient* (1835), Alphonse de Lamartine, poète lyrique reconnu, mit à l'épreuve, quant à lui *in situ*, sa subjectivité au contact de nouveaux savoirs. Il inséra de longs passages du *Poème d'Antar*, des « Fragments de poésie arabe » et des « maouals ou romances vulgaires des arabes modernes » (poèmes populaires chantés mono strophiques et mono rimes, en prose rythmée en arabe dialectal, élégiaques ou érotiques), donnant ainsi la parole à une altérité poétique arabe, acte important de décentrement. Son lyrisme* devint parfois celui d'un utopique sujet collectif, comme dans « Le Désert ou l'immatérialité de Dieu » publié en 1856 mais bien écrit au cours du voyage en 1832.

Quant à l'orientalisme des dramaturges français écrivant en vers, il s'est essentiellement construit sur des thématiques patrimoniales comme celle des Hébreux en Égypte (ainsi l'ode « Moïse sur le Nil » du jeune Hugo), nourries de sources classiques européennes, de même pour les thématiques purement hébraïques, l'essentiel de l'Orient d'Alfred de Vigny par exemple. Parmi les créations de premier plan, l'*Ahasvérus* (1833) d'Edgar Quinet, vaste poème épique, en prose mais avec des chœurs, une « Harmonie des archanges », poème cosmique et palingénésique dans lequel le sujet lyrique est le Juif errant, sauvé après de multiples péripéties. L'œuvre fut incomprise à son époque quoiqu'illustrant bien l'inspiration d'un Orient hébraïque merveilleux, le héros réinventé représentant également l'homme moderne en quête de bonheur.

L'époque fut également aux mises en scène lyrico-épiques de personnages orientaux dans les poèmes en vers, de figures du merveilleux arabo-persan comme les fées (*péris*) et au passage du lyrisme vers d'autres genres comme le ballet-pantomime ; ainsi avec *Léïla* ou *La Péri* (1843) de Théophile Gautier. Le choix du ballet (voir Danse*) au lieu du poème semble ici avoir été lié à la croyance chez Gautier d'un accès par la musique à un au-delà du sensible, Nerval conseillant même une mise en scène. Parallèlement, *Le Désert*

(1844), intrigue amoureuse d'un héros arabe avec un génie féminin, « ode-symphonie, *avec strophes déclamées, airs orientaux, chants, chœurs et grand orchestre* » du saint-simonien Félicien David sur livret en vers d'Auguste Colin, enthousiasma Gautier. La thématique était présente dans « La Fée et la Péri » (*Ballades*, 1824) même si, dans ses *Orientales*, Hugo finit par donner congé à ces « Péris » qui « auraient froid » en Europe.

Ce merveilleux continua à fasciner les poètes, à preuve Stéphane Mallarmé qui présenta *Vathek* (1815) de Beckford comme un « songe serein » : « or le rythme le transporte au-delà des jardins, des royaumes, des salles : là où l'aile de péris et de djinns fondue en un climat ne laisse de tout évanouissement voir que pureté éparse et diamant, comme les étoiles à midi » (« Préface », éd. 1876).

D'autres Orients plus lointains enthousiasmèrent certains poètes comme Leconte de Lisle. Son très long poème « Bhagavat » (*Poëmes antiques*, 1852) se voulait, selon son auteur, l'expression du « caractère métaphysique et mystique des Ascètes viçnuïtes » indiens (« Préface ») en une sorte de cantate du poète-ascète exclu, sujet lyrique qui ne se sentait plus inséré dans sa société. Michelet apparut certes encore en prophète romantique : « Laissez-moi un peu regarder du côté de la haute Asie, vers le profond Orient. J'ai là mon immense poème » (*Bible de l'humanité*, 1864). Mais, deux générations plus tard, l'Égyptien Hafez Ibrahim déclara, quant à lui, dans un manifeste poétique : « Laissez-nous respirer les vents du Nord » (1902) tandis que son compatriote Khalil Mûtran dédiait des poèmes à Alfred de Musset et à Alphonse de Lamartine lus sans traduction. Les formes lyriques modernes en langue arabe puisaient en retour en Europe, avec un lyrisme entendu comme ambition élevée, célébration parfois au service de grandes causes patriotiques (l'ode, genre solennel très pratiqué encore dans la poésie de Cour). Il fut emphatique, incantatoire et hyperbolique, lié à l'enthousiasme* vocal toujours apprécié dans les récitals, parfois teinté de mélancolie, expression des sentiments et de la pensée d'orientaux à la recherche de leur personnalité individuelle autant que collective. Renaissance d'un Orient qui parlait vraiment en son nom.

De l'Orient extrême, naquit encore *Connaissance de l'Est* (1900), œuvre dans laquelle Paul Claudel multiplia l'expression d'états affectifs (enthousiasme, déploration…) mais d'un sujet comme décentré vers le dit d'un savoir généralisant, souvent théologique même si les expériences japonaises et chinoises y étaient thématisées. Victor Segalen avec *Stèles* (1912-1914), *Odes* (1914) et *Thibet* (1918), puisa certes, quant à lui, chez les orientalistes sinisants et tibétologues, à la façon du siècle précédent. Sentiments et sensations, bien présents, étaient fortement métaphorisés dans cette expérience concrète de l'Orient chinois, allégorisés à la manière symboliste, les contraintes formelles *à la chinoise* créant un lieu poétique en *ailleurs* absolu (« un jour de connaissance au fond de soi », comme il est dit dans la préface de *Stèles*).

Si Edward Saïd eut raison de déclarer que les poètes avaient « restructuré l'Orient par leur art et fait voir ses couleurs, ses lumières, ses peuples grâce à leurs images, leurs rythmes et leurs motifs » (*L'Orientalisme*, 1980, 36), la poésie orientalisante ayant reflété bien des désirs d'Orient imaginaires déclarés originaires, dont s'inspirèrent quelques poètes reconnus et de nombreux *minores*, il n'en est pas moins vrai que les Orients traditionnels, arabes, persans, indiens, chinois, de 1820 à l'entre-deux-guerres, eurent un rôle et une place, certes limités, en une sorte de dialogue inter-poétique

dans les marges, en appui sur la révélation érudite de poésies orientales à partir du météore des *Orientales*.

► Alexandre D., « Le scientifique et le lyrique dans *Connaissance de l'Est* de Paul Claudel », *Littérature*, nº 109, 1998, p. 74-97. Charles-Wurtz L., *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*, Paris, Honoré Champion, (« Romantisme et Modernités »), 1998. Murat M., Moussa S. (dir.), « Introduction », dans *Poésie et orientalisme*, Paris, Classiques Garnier, 2015. – voir aussi Loiseleur A., « La Poésie hors d'elle. Lamartine, un poète en Orient », p. 121-137.

→ Maghreb ; Noir, négritude ; Primitivisme ; Proche-Orient

Daniel Lançon

Orphée

« D'Apollon vint le joueur de lyre, le père des chants, Orphée à la belle renommée ». C'est ainsi que, dans le long récit qu'il déroule dans la quatrième *Pythique* (vers 176-177) le poète Pindare insère Orphée le chanteur dans le catalogue des héros participant à l'expédition des Argonautes. Suivant la lecture que l'on fait de ces vers appartenant au grand genre du *mélos* (*cf.* « mélos »*), le dieu citharède et chorège des muses* est présenté soit comme le père d'Orphée, soit plus simplement comme l'inspirateur du héros musicien. À vrai dire toute la tradition mythographique attribue à Orphée une double paternité. Comme Héraclès ou Thésée, Orphée est à la fois fils d'un dieu et fils d'un mortel : Apollon le musicien d'une part, et d'autre part Oiagros, le roi légendaire de la macédonienne Piérie, résidence des muses dès l'*Iliade* (*cf.* « muses »*). Qu'elle soit divine ou mortelle, l'ascendance d'Orphée nous reconduit à des héros fondateurs et à un paysage évoquant les arts des muses. Sa mère est Calliope, la muse à la belle voix, et différents témoignages poétiques associent Orphée aux autres figures de jeunes poètes légendaires que sont Linos, Hyménaios et Ialémos, fondateurs de formes poétiques en général funéraires, sinon matrimoniales.

Compagnon d'Héraclès, des Dioscures et de Jason, Orphée est donné comme le père et par conséquent comme l'initiateur des chants *(aoidaí)*, ce terme désignant dès les poèmes homériques le chant en diction épique. En tant que tel, Orphée assume le rôle du joueur de phorminx qu'endosse souvent le dieu Apollon. Les arts plastiques confirment pleinement la longue tradition poétique d'un Orphée chanteur s'accompagnant sur la phorminx, puis sur la lyre*.

Pour introduire le long poème épique narrant l'expédition des Argonautes, le poète de l'époque hellénistique Apollonius de Rhodes ne manque pas d'évoquer Orphée qui « dans les montagnes avait charmé les âpres rochers et le cours des rivières par la mélodie de ses chants » (*Argonautiques* I, 23-34) avant d'enchanter des chênes pour les ramener de Piérie. Cette évocation d'un passé divin et d'une figure musicale tutélaire n'est pas un hasard au moment où le poète, en guise de prélude, vient de placer son propre poème sous l'autorité d'Apollon avant d'appeler sur son récit chanté l'inspiration des muses. Mis en scène par Eschyle dans l'*Agamemnon* (1628-1632), Égisthe évoquait déjà la voix d'Orphée « qui mettait toutes choses sous le charme de sa voix sonore ».

Mais l'Orphée de l'époque classique n'est pas uniquement un chanteur à la voix particulièrement mélodieuse, qui serait doublé d'un habile instrumentiste.

Dans un passage célèbre des *Grenouilles* (vers 1030-1036), l'Eschyle mis en scène par Aristophane allègue les quatre poètes au noble esprit qui, dès l'origine, se sont révélés utiles à la cité : Musée pour la guérison des maladies et les oracles, Hésiode pour les travaux de la

terre, le divin Homère pour les valeurs du guerrier, mais tout d'abord Orphée « qui nous a enseigné les rites initiatiques (*teletaí*) ainsi que l'abstention des meurtres ». Orphée donc comme poète fondateur dans le domaine des rites d'initiation et des cultes à mystère, prône les valeurs de l'ascèse végétarienne ; car « s'abstenir des meurtres », c'est rester à l'écart du sacrifice sanglant et de la commensalité carnée qui en est la conséquence rituelle pour les mortels. Allusion au *bíos orphikós*.

De plus, selon le poète Timothée de Milet (fr. 791, 221-240 Page), ce fils de Calliope, la muse à la belle voix, aurait créé la première lyre, sur la base d'une carapace de tortue. Orphée est donc érigé à la fois en héros fondateur et en inventeur, qui met l'art de la musique au bénéfice d'une expertise technique portant essentiellement sur la mélodie.

Dans la biographie légendaire d'Orphée la tradition a privilégié, en ce qui concerne les qualités vocales envoûtantes du héros, l'épisode de la descente aux Enfers pour en ramener son épouse, la dryade Eurydice. Ce sont les poètes latins qui ont développé l'épisode (voir par exemple Ovide, *Métamorphoses*, 10*), avec la fortune dramatique, musicale et iconographique que l'on sait. Or, dans le résumé mythographique que nous donne Ératosthène (*Catastérismes* 24) des *Bassarides* d'Eschyle, la catabase et son issue malheureuse ont un simple rôle explicatif : l'épisode est à l'origine des honneurs qu'Orphée réserve au dieu Hélios, avatar d'Apollon, au détriment de Dionysos. Cette vénération exclusive provoque la haine du dieu de la possession qui envoie contre le jeune héros des bacchantes déchaînées. Les ménades déchirent le corps d'Orphée dont les muses recueillent les membres *(mélē!)* pour les enterrer à Léibéthra, dans leur Piérie d'origine. La légende ajoute dans une version divergente que, créée par Hermès et héritée d'Apollon, la lyre d'Orphée, à neuf cordes en écho aux neuf muses, fut transformée en une constellation. Et une célèbre hydrie à figures rouges (Antikenmuseum Basel B 481) représente Apollon lui-même qui, tenant à la main lyre et rameaux de laurier et entouré de deux muses, échange un regard avec la tête du jeune Orphée, posée sur le sol. Dès Aristophane, puis Euripide (*Rhésus* 943), le pouvoir envoûtant et incantatoire conféré à la voix d'Orphée fait du héros l'introducteur auprès des Grecs des rites initiatiques et des cultes à mystère (*teletaì kaì mustéria*). Rappelons à ce propos que déjà au ve siècle, Hérodote, dans une formulation d'ailleurs controversée (2, 81), mentionne des interdits funéraires propres aux adeptes des rites à mystère orphiques (*órgia/orphiká*).

Or la figure d'Orphée héroïsé ne renvoie pas uniquement à des pratiques poétiques de tradition musicale et orale. La frise d'une coupe à figures rouges de Cambridge (*ARV*[2] 1401, 1) offre la confrontation entre une jeune homme assis et un homme debout qu'il convient d'identifier avec le dieu Apollon ou avec son prêtre. Au centre de la scène, posée sur le sol, la tête d'Orphée chantant alors que l'éphèbe assis semble inscrire sur une double tablette enduite de cire les paroles émanant de la bouche du poète héroïsé. Dans un passage largement glosé de la *République* (364b-365a), Platon, par la bouche de Glaucon, dénonce les charlatans et les devins (*agúrtai kaì mánteis*) itinérants qui, pour de l'argent, promettent pratiques sacrificielles et formules incantatoires. Ce faisant, ces charlatans n'hésitent pas à alléguer un amas de rouleaux de papyrus dont ils attribuent l'autorité à Musée et à Orphée, « les descendants de la Lune et des Muses ». En bons praticiens de rites initiatiques, les prêtres itinérants se réclamant de l'autorité

d'Orphée n'hésiteraient donc pas à confier à l'écriture et à consigner dans des livres la mémoire de l'efficacité vocale et rituelle des formules incantatoires.

De ces mises par écrit des discours attribués aux adeptes d'Orphée au IVe siècle, jusqu'à récemment rien ne nous avait été transmis. Ce que nous appréhendons par quelques citations en général tardives, c'est la « théologie orphique » mentionnée par Damascius, le commentateur de Platon, au VIe siècle après notre ère (*De principiis* 123-124). Elle se décline en trois versions différentes : la version décrite par le philosophe péripatéticien Eudème, la version correspondant aux « discours sacrés » (*hieroì lógoi*) en 24 rhapsodies et la version dite de Hiéronymos et de Hellanicos. Si la première remonte peut-être à une théogonie de l'époque classique, les deux autres sont tardives. Leur développement narratif suit le processus généalogique de la création du cosmos, des dieux, puis des hommes qui structure le récit de la *Théogonie* d'Hésiode. La version la plus ancienne, attribuée à l'élève d'Aristote, fait de Nuit le commencement de toutes choses en lieu et place du Chaos hésiodique. Cette indication a conduit les interprètes modernes à voir dans la célèbre théogonie ornithologique déroulée dans *Les Oiseaux* d'Aristophane (676-702) la parodie d'une cosmo-théogonie orphique : au début Chaos et Nuit, accompagnés d'Erèbe et de Tartare ; puis Nuit enfante un œuf dont surgit un Éros ailé destiné à animer les unions de ces éléments primordiaux ; en naissent Ciel, Océan, Terre, puis la race des dieux bienheureux, enfin la gent ailée des oiseaux, dédiés à l'éros !

La deuxième version dite « courante » par Damascius est celle des *Discours sacrés en 24 Rhapsodies*, largement utilisés par les philosophes néo-platoniciens. Les premières entités, Éther et Chasma, naissent de Chronos (Temps), qui dans Éther crée un œuf argenté. En naît l'être orphique par excellence : Phanès le lumineux, le premier né (Prôtogonos) assimilé avec ses ailes et ses deux sexes à Éros, mais aussi à Métis. Pour consacrer ce deuxième règne, Phanès transmet le sceptre à Nuit, à la fois sa mère, son épouse et sa fille, qui engendre Ouranos (troisième règne). Comme dans la *Théogonie* d'Hésiode, celui-ci est châtré par son fils Cronos, qui fixe le quatrième règne. Mais en avalant Phanès, Zeus établit le cinquième règne qui se développe en une nouvelle cosmo-théogonie. Avec ce nouvel ordonnateur intelligent de l'univers, Déméter, à la fois la mère et l'épouse de Zeus, conçoit Perséphone qui, de son union avec son père, engendre à son tour Dionysos. Ayant hérité du pouvoir royal (sixième règne), celui-ci est tué et découpé par les Titans qui inversent les pratiques du sacrifice classique en mangeant les morceaux du jeune dieu ; par la foudre vengeresse de Zeus, les meurtriers sont réduits en des cendres dont naissent les hommes (avec leur double nature, à la fois titanesque et dionysiaque), tandis qu'Apollon recueille les membres de Dionysos que Zeus ressuscite avec l'aide d'Athéna. Dans son commentaire au *Timée* de Platon (29ab), Proclus montre que finalement, par assimilations successives, Dionysos formait avec Mètis, Éros, Phanès et Zeus un seul être divin ; cela dans la logique assimilationniste de réduction à l'unité qui caractérisent les processus théogoniques orphiques et les appels aux divinités dans les Hy*mnes orphiques*.

Quant à la troisième version, le résumé qu'en donne Damascius est marqué par la volonté néo-platonicienne d'organiser le processus théogonique en triades composées d'un principe paternel, d'une potentialité et d'un principe spirituel. Le récit place au centre de la création un serpent ailé à tête de taureau et de lion qui a pour nom Chronos « qui

ne vieillit pas » ; puis assimilé à Héraclès, Temps s'unit à Nécessité pour embrasser à partir d'un conglomérat premier de terre et d'eau l'ensemble du cosmos.

Cela jusqu'à la publication récente du *Papyrus de Derveni* qui, datant de la fin du IVe siècle avant notre ère, offre le commentaire en termes matérialistes d'une version de la cosmo-théogonie qui en partie correspond avec la version rhapsodique mentionnée. Le poème en diction épique racontait les différentes phases de la création du cosmos et de sa recréation par Zeus dans un ordre qui ne suivait pas la ligne du temps raconté. En dépit des mutilations du papyrus à moitié consumé, les moments cosmo-théogoniques que nous pouvons saisir dans l'ordre temporel de la narration sont les suivants : Zeus succède à Cronos ; Zeus reçoit de Nuit et de son père Cronos des oracles quant à son futur règne sur l'Olympe ; Zeus absorbe le « vénéré » (*aidoîon*), probablement le membre viril d'Ouranos métamorphosé en Soleil qui jaillit dans d'Éther ; de ce souverain « premier-né » avalé par Zeus (re)naissent alors les dieux et les déesses, les fleuves et les sources, mais aussi la terre, le ciel, le fleuve Océan et la lune, c'est-à-dire tout ce qui advient. Réitérant l'acte de création cosmogonique d'origine en sens apparemment inverse, ce second acte démiurgique suscite l'éloge de Zeus présenté, en souverain de toutes choses, comme le premier et le dernier. C'est alors que le maître de la création, lui-même assimilé à Moira, sinon à Aphrodite la céleste, peut s'unir à sa propre mère Rhéa, probablement assimilée par le poème lui-même aussi bien à Terre qu'à Méter et à Héra ! La combustion du papyrus nous a malheureusement privés des dernières étapes – s'il y en avait – de la création du monde par l'intermédiaire de la généalogie des dieux. Donc pas de mention des Titans, ni d'allusion à Dionysos dans l'état actuel du texte.

Notons enfin que la notice que le dictionnaire byzantin de la *Souda* place sous le nom d'Orphée ne mentionne pas moins de 22 (ou 23) titres. Parmi les écrits attribués à Orphée il y a naturellement les *Discours sacrés en 24 Rhapsodies*, le remarquable recueil des *Hymne orphiques*, des poèmes comme *Les Cratères* ou le *Filet*, des *Physica* et des *Astrologica* dont quelques fragments nous sont parvenus. Et parmi les poèmes qui ne sont pas mentionnés par le *Souda*, il faut ajouter les *Argonautiques orphiques* ou le *Testament d'Orphée* d'inspiration chrétienne !

► Borgeaud Ph. (dir.), *Orphisme et Orphée. En l'honneur de Jean Rudhardt*, Genève, Droz (« Recherches et rencontre », 3), 1991. Brisson L., *Orphée et l'Orphisme dans l'Antiquité gréco-romaine*, Aldershot, Variorum, 1995. Morand A.-F., *Études sur les Hymnes orphiques*, Leiden/Boston/Köln, Brill, 2001.

→ Animal ; Écho ; Lyre ; Magie ; Mélos, mélique ; Muses ; Mythe ; Religion ; Rites

Claude Calame

P

Paysage

Le paysage est présent depuis l'Antiquité dans la lyrique occidentale, notamment dans un genre comme la pastorale ou dans la poésie amoureuse, qui compare souvent les beautés de l'être aimé à celles de la nature. Il est devenu un thème poétique privilégié à partir du romantisme, qui promeut la notion de lyrisme*, généralement défini comme l'expression du sentiment personnel, et le topos du paysage-état d'âme : *Les Fêtes galantes* de Verlaine s'ouvrent sur ce vers resté célèbre : « Votre âme est un paysage choisi ». Cette relation est si prégnante qu'on peut se demander si elle ne tient pas à une certaine affinité entre la structure même du paysage et celle de la poésie lyrique, tant au niveau de son énonciation que de ses énoncés.

Avant même d'être un motif ou une métaphore poétique, dans l'expérience sensible elle-même, en ville comme à la campagne, le paysage n'est pas le pays mais une image du pays, construite à partir du point de vue d'un sujet*, qui trouve un mode d'expression particulièrement favorable dans l'énonciation lyrique en première personne. Mikhaïl Bakhtine a pu soutenir que la vision proposée par la poésie lyrique se distingue de la vision romanesque, en ce que précisément le monde y est perçu du dedans comme « l'horizon » de la conscience poétique, alors que le narrateur d'un roman peut adopter un point de vue plus ou moins extérieur, qui situe ses personnages plus objectivement au sein de leur milieu ou de leur « entourage » (Bakhtine, 1984). Même si cette dichotomie peut paraître trop tranchée, elle n'en éclaire pas moins les liens qui unissent la poésie lyrique au paysage envisagé comme horizon, ouvert à l'invisible et aux suggestions de l'imaginaire. Alors que la description romanesque tend à mettre en général l'accent sur les éléments visibles du paysage, l'évocation poétique le donne moins à voir qu'à imaginer et fait entendre sa résonance intérieure.

Il ne faut pas pour autant placer cette correspondance entre le mode lyrique et le paysage sous le signe d'une subjectivité et d'une intériorité pures. La théorie littéraire allemande nous a de longue date appris à distinguer le *Je* lyrique du moi de l'auteur, soumis dans le poème à processus de dépersonnalisation. Le sujet lyrique est un « sujet d'énonciation » qui ne se constitue que dans un certain rapport à l'objet ; il ne met nullement le monde entre parenthèses, mais le transforme en un « complexe de sens » (Hamburger, 1957). En opposition à l'*Esthétique* de Hegel, qui définissait le lyrique comme « expression de la subjectivité comme telle [...] et non d'un objet extérieur », Emil Staiger le caractérise par « l'intrication du monde intérieur et du monde extérieur » (Staiger, 1990). Or le paysage illustre exemplairement cette implication réciproque du dedans et du dehors : c'est un espace transitionnel, subjectif autant qu'objectif, intérieur autant qu'extérieur. Le motif de

l'horizon, récurrent dans la poésie lyrique, en manifeste bien la double dimension : c'est une ligne imaginaire (on ne la trouve reportée sur aucune carte), dont le tracé dépend à la fois de facteurs objectifs (le relief, les constructions éventuelles…) et du point de vue de l'observateur. Trait d'union entre celui-ci et le monde, il en marque aussi, par son recul, l'irréductible altérité (Collot, 2005).

Le sentiment qui s'attache dans la poésie lyrique au paysage n'est pas non plus limité à la sphère de l'intériorité : il naît de l'interaction entre la conscience poétique et son environnement. Le sentiment romantique de la nature, par exemple, n'est pas simplement la projection d'un état d'âme sur le monde extérieur ; il est tout autant une réponse aux impressions reçues de ce dernier. Loin d'en être le maître, le sujet lyrique peut apparaître comme son instrument : « Les paysages étaient comme un archet qui jouait sur mon âme », écrivait Stendhal au début de la *Vie de Henry Brulard*, et Shelley demandait au Vent d'Ouest : « Fais de moi ta lyre ! » (*Ode to the West Wind*, 1820). Cet échange affectif entre le dedans et le dehors est bien exprimé par le terme de *Stimmung*, souvent employé par les théoriciens allemands du lyrique. Il désigne une atmosphère qui enveloppe objets et sujets, colorant à la fois le paysage et les affects qu'il suscite : « pour un Allemand », note Spitzer, « la *Stimmung* est intimement mêlée au paysage, qui de son côté est animé par le sentiment humain – c'est une unité indissoluble dans laquelle l'homme et la nature sont intégrés » (Spitzer, 2012). Le mot possède aussi une acception musicale, unissant l'idée d'une consonance à celle d'une concordance affective. Il condense ainsi, autour du paysage, les deux aspects du lyrique, qui associe la résonance du poème à son retentissement émotionnel. Un paysage, une musique ou un poème s'adressent à la sensibilité, c'est-à-dire aux sens et à l'affectivité ; leur sens est indissociable de leur texture sensible, qu'elle soit faite de notes, de signifiants ou de couleurs.

Cette union intime entre l'expression du sentiment et celle du paysage n'est pas réservée à la poésie romantique ni à la tradition occidentale. Elle est depuis toujours au cœur de la réflexion des peintres et des poètes chinois : « sentiment et paysage », écrivait par exemple Wang Fu-zhi, « portent chacun un nom différent ; ils sont de fait inséparables. Dans les poèmes de premier ordre, ils forment une symbiose sans faille ». C'est cette interaction entre la subjectivité humaine et le monde extérieur que désigne la notion chinoise de *qing-jing* ; en la traduisant par « sentiment-paysage », François Cheng a réussi à éviter le piège d'une formulation telle que « sentiment du paysage » : celle-ci aurait conduit à interpréter le génitif soit comme subjectif soit comme objectif, alors qu'un tel sentiment n'est ni un état intérieur ni le simple contrecoup d'une beauté purement extérieure, mais le résultat d'une rencontre entre le moi et le monde (Cheng, 1996).

Plutôt que d'un sentiment personnel, il s'agit d'une é-motion*, d'un mouvement qui fait sortir le poète de lui-même au contact du monde qui l'affecte. Loin de conforter le sujet lyrique dans son identité et dans son intériorité, l'expérience et l'expression du paysage le mettent littéralement hors de lui (Collot, 1997). Ce décentrement est déjà à l'œuvre dans la poétique romantique du paysage qui, loin de se réduire à une effusion sentimentale, aboutit parfois à une véritable fusion de la conscience avec son dehors. Shelley interpelle le Vent d'Ouest en ces termes : « *Be thou me* », mot à mot : « Toi sois moi ». Cette étonnante inversion des rôles et des pronoms remet en cause la primauté de la première personne, qui devient l'attribut

de la seconde. Le poème lyrique devient le fruit d'une interaction entre le monde et « l'esprit humain qui, passivement, / reçoit et restitue un torrent d'influences, / Poursuivant un échange ininterrompu / Avec le clair univers des choses autour de lui » (*Mont Blanc*, 1817). On assiste ici à l'émergence d'une conscience écologique, inséparable de son environnement, comme en témoigne cette confidence du Chevalier Harold chez Byron : « *I live not in myself, but I become / Portion of that around me* » (« Je ne vis pas en moi-même, mais je deviens / Une partie de ce qui m'entoure », *Childe Harold's Pilgrimage*, 1812, chant III, strophe 72). On est loin de l'égocentrisme attribué à la poésie romantique ; on a ici affaire à un lyrisme et à un paysage qui expriment la co-appartenance de l'homme et de l'univers.

Ce décentrement du sujet lyrique, qui se manifeste par moments dans la poésie romantique, s'exprime de façon plus générale et plus radicale dans la poésie moderne, sans que celle-ci rompe nécessairement pour autant avec le lyrisme et avec le romantisme, comme en témoigne ce vers de Wallace Stevens, qui rappelle celui de Byron : « *I am what is around me* » (« Je suis ce qui m'entoure », « Theory », dans *Harmonium*, 1923). Il se traduit souvent par l'effacement des marques de la première personne et par l'adoption d'une syntaxe nominale qui, en suspendant l'articulation logique de la phrase entre sujet et prédicat, se prête à exprimer l'indistinction entre le poète et le paysage. Ainsi, dans ce poème de Philippe Jaccottet qui, sur le modèle du haïku, mêle par une simple juxtaposition éléments naturels et sentiments humains :

> Une aigrette rose à l'horizon
> Un parcours de feu
>
> et dans l'assemblée des chênes
> la huppe étouffant son nom
>
> Feux avides, voix cachées
> courses et soupirs. (*Airs*, 1967)

L'image et l'expression lyrique du paysage ne sont plus ici centrés sur un point de vue et une instance d'énonciation uniques : l'émotion et le sens circulent librement entre l'air, les végétaux, les animaux et les hommes, qui échangent leurs noms et leurs attributs. La prise de conscience du lien vital, matériel, affectif et spirituel qui unit l'être humain à son environnement, favorise aujourd'hui l'essor d'une écopoésie* qui met en jeu un paysage et un lyrisme non plus égo- mais éco-centrés, comme dans ce poème de Gary Snyder :

> Je jure allégeance au sol
> de l'Île-Tortue
> et aux êtres qui vivent dessus
> écosystème unique
> dans la diversité
> sous le soleil
> Avec joyeuse interpénétration pour tout
> (« For all », dans *Axe Handles*, 1983)

On voit comment la relation qui unit de longue date la poésie lyrique au paysage a évolué et contribué à les transformer l'un et l'autre et l'un par l'autre, rendant possible par exemple l'émergence d'un « lyrisme objectif », expression d'un sentiment impersonnel et d'une expérience extérieure.

► Bakhtine M., *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard (« Bibliothèque des idées »), 1984 [1979]. Collot M., « Le sujet lyrique hors de soi » dans *La Matière-émotion*, Paris, Presses Universitaires de France, « Écritures », 1997, p. 29-51. Collot M., *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, Corti, 2005.

→ Écopoésie ; Émotions ; Évocation ; Minéral ; Peinture (moderne) ; *Ut pictura poesis* (peinture)

Michel Collot

Peinture (modernité)

Par rapport à l'« Ut pictura poesis* » de la période classique, la reconnaissance de l'autonomie du poétique et du pictural

se renforce à la fin du XVIIIe siècle*. La peinture, comme lieu de tension entre subjectivité et objectivité, devient un des points d'appui de la critique moderne du lyrisme.

Révolution picturale et critique du lyrisme

En affirmant dans son *Laokoon* (1766) que la poésie et la peinture, sans nier leurs affinités, doivent être distinguées dans leurs principes autant que dans leurs champs d'action, Lessing ouvre la voie à l'autonomie du pictural, recentré sur son propre pouvoir expressif plutôt que sur l'impératif d'une narration. Loin de les inciter à se tourner le dos, cette clarification esthétique autant qu'idéologique ouvre la voie pour les deux arts à des collaborations d'autant plus fécondes que leur autonomie est assurée. Ce mouvement va en effet de pair avec un certain hégémonisme du lyrisme à partir de la période romantique. La dissociation entre le poétique et le narratif (voir Récit*) permet l'émergence de rapports plus proprement lyriques de la poésie avec la peinture et ouvre la voie à l'expression de l'arbitraire du poète. C'est pourtant l'alliance privilégiée de la poésie avec la musique que Lamartine remet au premier plan, exaltant le « chant intérieur ».

Vouée à l'expression sincère des sentiments personnels, la poésie lyrique est définie par Hegel en opposition avec l'« action objective » (*Esthétique*). Schlegel et les romantiques allemands convertissent la tripartition rhétorique pseudo-aristotélicienne en pronoms* : la poésie lyrique subjective est assimilée au *Je*, la poésie dramatique objective au *Tu* et la poésie épique mêlant l'objectif au subjectif au *Il*. Le dialogue avec la peinture sape dans ses fondements mêmes cette satisfaisante tripartition et met en tension le lyrisme : le tableau est un objet, qu'on peut considérer dans sa plus pure matérialité avant de s'interroger sur ce qu'il représente, et le peintre est un *autre*, il est un « tu ». Il n'est donc pas étonnant que Baudelaire, qui proclame sa « passion » des images et se veut par ses *Salons* le continuateur de Diderot, soit aussi celui qui engage la poésie sur la voie de l'impersonnalité. Baudelaire, s'il ne s'affranchit pas dans ses *Salons* des catégories esthétiques de la critique d'art, évaluant la réussite d'un tableau par rapport aux attentes qu'imposent les différents genres (peinture d'histoire, portrait, etc.), exalte l'originalité du vrai créateur, le tempérament du « génie » et l'imagination comme « reine des facultés ». Il est surtout celui qui, après avoir souligné l'inclination de « tous les grands poètes » à devenir « naturellement, fatalement critiques » [*Richard Wagner*], va tenter de faire « du lyrisme même un lieu critique » (Maulpoix, 2000, 89).

Alors que dans la bohème littéraire, écrivains et peintres ont tant d'occasions de se côtoyer, ce dont témoigne un Fantin-Latour, de même que par le biais de la fiction Zola (*L'Œuvre*, 1886), cette issue de la peinture hors de l'atelier, en quête de lumière réelle, ne pouvait qu'inciter les poètes à se ressourcer au dehors. Rimbaud revendique une « poésie objective » (lettre du 13 mai 1871 à Georges Izambard). Rilke, admirateur passionné de Cézanne, se révèle réceptif à la tension entre objet et sujet que les éléments du dehors peuvent polariser, esquissant la notion d'« objet lyrique » (Maulpoix, *op. cit.*, 266). Les travaux de Michel Collot ont décrit ce déplacement de l'expression lyrique vers l'objet à la recherche de ce que Reverdy désigne comme un « lyrisme de la réalité » (Collot, 2019, 24). Les nombreux travaux sur le sujet lyrique permettent de mettre en avant la notion d'*ipséité* (Ricœur) pour indiquer que ce sujet est ouvert à l'altérité.

Il peut sembler paradoxal que cet attrait vers l'altérité picturale, avivé

par une critique du solipsisme lyrique, aille de pair avec une forte critique de l'image poétique, réitérée par de nombreux poètes amis des peintres mais volontiers hérétiques pour ce qui est du « culte des images ». Or, un Dominique Fourcade qui déclare « Je suis un écrivain réaliste. La métaphore n'est pas le sujet. La comparaison est une échappatoire, la métaphore un assassinat. » (Entretien avec Stéphane Bouquet, 2001) et proclame sa volonté de « ramener tout sur un même plan » (*Improvisations et arrangements*, 2018, 32) est un écrivain qui, avant même de devenir l'éditeur des écrits sur l'art de Matisse, aura passionnément regardé Manet et Cézanne, et compris leur critique du monde mathématiquement reconstruit de la perspective traditionnelle. La peinture moderne n'avance que par critique réitérée de l'image et c'est chez les peintres eux-mêmes que les poètes trouvent les moyens d'une critique de la figuration (voir Fiction*) poétique qui aboutit à la méfiance envers les images. Les « Peintures parlées » de Victor Segalen oscillent ainsi entre iconolâtrie et iconoclasme. Désireux de rompre avec un réel « mijoté d'avance » (*Équipée*), Segalen prévient son lecteur de ne compter sur « aucun de ces mirages fuyants dont la "perspective" occidentale joue et décide avec sécurité » (*Peintures*), mais exalte la perspective parallèle de la tradition chinoise, qui est sans point de fuite et où le spectateur retrouve la liberté d'errer à son gré.

Au tournant du XXe siècle, la crise de la représentation se radicalise et la critique de l'esthétique de la *mimèsis* se prolonge jusque dans ses plus lointaines conséquences avec une peinture agressive, tendant à la défiguration, accompagnée par une poésie qui s'en prend violemment à la métrique, à la syntaxe et à la rhétorique pour exalter les « mots en liberté » (Marinetti). Apollinaire, qui fréquente les ateliers de Montparnasse et du bateau-lavoir, est attentif aux audaces du fauvisme, du cubisme et du futurisme. Il exalte l'artiste qui renouvelle « sans cesse l'apparence que la nature revêt aux yeux des hommes » (*Les Peintres cubistes*, 1913) et accompagne le mouvement qui fait basculer la peinture d'un art d'imitation à un art de conception et de création.

Si la période surréaliste peut apparaître dans un premier temps comme une réaffirmation du pôle subjectif, davantage tendu vers l'altérité intérieure de l'inconscient que vers le dehors, elle connaît néanmoins à partir du *Second manifeste*, sous l'impulsion des reproches d'idéalisme formulées par les communistes, une « volonté d'objectivation sans précédent » (Breton, 1965, 277) marquée par la vogue des objets à fonctionnement symbolique. Ceux-ci sont théorisés par Salvador Dalí puis par Breton qui va même jusqu'à rêver d'un point de fusion où les différences entre les médias s'aboliraient, ou plutôt se féconderaient mutuellement au lieu de leur rencontre. Ainsi naît l'idée du « poème-objet », défini comme « une composition qui tend à combiner les ressources de la poésie et de la plastique et à spéculer sur leur pouvoir d'exaltation réciproque. » (*ibid.*, 284).

Un certain nombre de poètes qui viennent à l'écriture en cherchant à rompre avec l'abus surréaliste du « stupéfiant image » (Aragon) tendent à lier la critique de l'image venue de certains artistes avec leur propre conscience d'une crise du langage opposant le spectre de l'écart entre les mots et les choses à leur tentative de saisie du réel. Convaincu que seul un retour à la matérialité du verbe peut permettre de retenir quelque chose de la matérialité de la peinture, Francis Ponge aborde son *Atelier contemporain* avec l'objectif, dans ces « proses nées de [ses] établis » de traiter les peintres « pas tout

à fait comme des choses, mais enfin à [sa] manière » (« Au lecteur », *L'Atelier contemporain*). Proposant un regard sur l'école de Paris des années 1945 à 1970 (Braque, Picasso, Fautrier, G. Richier, Hélion, etc.), il accepte un certain nombre de textes de commande pourvu que ces commandes s'accordent avec son « projet d'expression ». C'est le cas pour Giacometti lorsque Ponge s'aperçoit que, comme lui, l'artiste éprouve la nécessité de l'expression autant que « l'absurde de l'expression » *(Joca Seria)*, faisant preuve d'une tendance à l'« autocritique » qui le laisse perpétuellement insatisfait. L'interrogation sur le visible n'est pas séparable d'un questionnement sur le dicible, dans l'indémêlable du « regard-de-telle-sorte-qu'on-le-parle » (« Les façons du regard »). Or, Giacometti transpose en sculpture et continue à affronter en peinture le problème cézannien des qualités de la sensation, refusant les « correctifs mentaux » (Dupin, 1999, 59), en résonance avec les travaux de la phénoménologie. Acharné à comprendre « pourquoi ça rate », pourquoi il ne peut représenter la tête du modèle en face de lui telle qu'il la voit, Giacometti fait de son œuvre une « méditation sur le sens de la représentation de la réalité en art » (Sylvester, *En regardant Giacometti*) et laisse apparaître les contradictions auxquelles il se heurte, suscitant l'intérêt en particulier des poètes de *L'Éphémère*. C'est ainsi qu'Yves Bonnefoy songe à Giacometti lorsqu'il s'agit pour lui dans ses cours au Collège de France d'envisager « la relation des poètes et des artistes » dans le cadre d'une étude « de la poétique générale, celle qui préciserait ce qui unit et ce qui sépare les auteurs qui œuvrent avec des mots et ceux qui tentent de se situer hors langage » (« La poétique de Giacometti », 1999, 39). Or, Bonnefoy a conscience que l'image, plutôt que de rendre la réalité visible peut contribuer à l'occulter. Giacometti est reconnu par lui comme un « rénovateur du regard » (*ibid.*, 21) capable au sein de l'image, c'est-à-dire d'une représentation, de « maintenir vive l'expérience directe de la présence pleine de ce qui est » (*Ibid.*, 14), et en cela opposé à Picasso que Bonnefoy considère comme un explorateur de signes. La leçon d'une telle œuvre est alors de chercher à écrire poétiquement en effaçant dans le mot « par souci de ce qui en lui est sonorité, musique en puissance, cette part notionnelle qui le met en relation avec d'autres notions, d'autres idées, rien de plus » (*Ibid.*, 189).

Vers une « langue-peinture » ?

Cette poésie critique du lyrisme autant que de l'image doit alors inventer une langue. Celle-ci commence à s'élaborer lorsque Mallarmé expérimente dans ses *Divagations* « une forme de critique d'art d'une autre nature, plus spéculative » (Illouz, 2016, 858). Dans le sillage de ce que le poète nomme un « poème critique », Mallarmé « proselibriste », selon l'expression d'Albert Thibaudet, se livre à une réinvention de la prose sous l'influence de la peinture. Ainsi, dans *Le Nénuphar blanc*, dont il a pensé confier l'illustration à Berthe Morisot, la syntaxe mime le rythme des rames et les ondulations de l'eau (*ibid.*).

Blaise Cendrars éprouve également ces limites de la syntaxe traditionnelle dans son dialogue avec Robert et Sonia Delaunay. Dans *La Lumière* (1912), Robert Delaunay revient à la hiérarchie sensorielle établie par les Grecs. L'œil est pour lui le sens le plus élevé puisque la perception visuelle est simultanée alors que la perception auditive n'est que successive, liée au temps des horloges mécaniques et non à celui du mouvement vital du monde. Dans une lettre au poète russe Smirnoff (23 décembre 1913), Cendrars cherche à conjurer cette

successivité de l'ordre grammatical en envisageant un simultanéisme littéraire où l'éparpillement des mots se résoudrait dans la qualité unitaire de leur sensualité, lorsqu'un rapport intime au verbe les fait « variable[s], multiple[s], coloré[s] ».

Dans la deuxième moitié du XXe siècle, André du Bouchet a noué la réflexion sur la peinture au souci de l'élaboration d'une « langue peinture » (*Peinture*, 1980). La langue d'André du Bouchet pour évoquer cette peinture dans la revue *Transition* en 1949 reste encore tributaire de la syntaxe traditionnelle alors qu'il comprend que Tal Coat a fait éclater la syntaxe picturale. Lorsqu'il écrit de nouveau sur Tal Coat pour la revue *Derrière le miroir*, il parvient cette fois à articuler les problèmes picturaux posés par le peintre avec la naissance d'une poétique propre et fait coexister sur un même carnet de 1954 les notes en vue de cet article et les poèmes publiés en 1956 sous le titre *Le Moteur blanc*. André du Bouchet se trouve désormais face à l'injonction d'écrire comme Tal Coat dessine ou peint : *à partir* du blanc. C'est donc en dialogue avec la peinture qu'il commence à ouvrir sa parole poétique au dynamisme des blancs typographiques qui fera la spécificité de son écriture à partir de la publication de *Dans la chaleur vacante* en 1961.

Ces expériences poétiques contemporaines révèlent donc que le lyrique, dans ce dialogue avec la peinture, non seulement n'est plus réductible au pôle subjectif cherchant à renouer contact avec l'objet, mais qu'il récuse dans ses expériences les plus radicales toute distinction sujet-objet au profit d'un rapport au monde qui est de l'ordre du « sentir », c'est-à-dire d'une « communication symbiotique avec le monde », antérieure à sa constitution en objet (Henri Maldiney, 1996). C'est à une telle abolition de la distinction sujet-objet que l'expérience de la peinture moderne invite le lyrique, d'Henri Michaux à Lorand Gaspar, de Jacques Dupin à Dominique Fourcade.

► Bayle C., Kaenel P., Linarès S., *La Critique d'art des poètes*, Paris, Kimé, 2022. Collot M., *Le Chant du monde dans la poésie française contemporaine*, Paris, Corti, 2019. Vouilloux B., *La Peinture dans le texte* (XVIIIe-XXe siècles), Paris, CNRS Éditions, 1994.

→ Abstraction lyrique ; Art lyrique ; Livre ; Livre d'artiste ; Multimédia ; *Ut pictura poesis*

Thomas Augais

Poème en prose

La publication posthume des *Petits Poëmes en prose* de Baudelaire, en 1869, constitue l'acte de baptême du « poème en prose » comme genre littéraire nouveau. Dans l'adresse à Arsène Houssaye qui sert de préface au recueil, Baudelaire lie ce « procédé » d'écriture à un objectif explicitement associé au lyrisme : « Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ? ». Ainsi présenté, le poème en prose se caractérise par une liberté formelle qui lui permet, en s'affranchissant des contraintes du mètre, de se faire l'expression directe d'une intériorité agitée. L'apparente adéquation de ce projet avec la définition romantique du « lyrisme » se révèle toutefois paradoxale, dès lors qu'on le met en perspective avec les poèmes du recueil, dont plus d'un semble prendre à rebours l'horizon d'attente d'un lectorat de poésie lyrique. Que ce soit par les sujets abordés, par la propension au récit ou encore par le fréquent prosaïsme de l'expression, évitant délibérément les traits attendus d'une « prose* poétique », Baudelaire secoue la tradition lyrique dans laquelle il fait mine de s'inscrire.

Ainsi, cette introduction du poème en prose dans l'éventail des genres littéraires n'est pas sans soulever quelques difficultés : en « lançant » le terme, Baudelaire dessine les frontières d'un nouveau territoire, situé entre le « poème » (jusque-là en vers) et la « prose poétique ». Mais en 1946, à une heure où le poème en prose semble s'être durablement imposé, Aragon s'interroge encore sur ces frontières : « Y a-t-il une règle qui permette de reconnaître un morceau de prose isolé (qui n'était pas jusque-là poème, un article ou un fragment d'article) d'un poème en prose imaginé tel ? Peut-on de façon claire expliquer pourquoi certains textes qui ont tout l'aspect physique du poème en prose [...] n'ont jamais été regardés et ne peuvent être regardés comme des poèmes en prose ? » (« Chroniques du bel canto », dans *Europe* n° 10, oct. 1946).

Pour essayer d'y voir plus clair dans ce que l'on a pu tenter d'épingler par la notion de « poème en prose », il convient d'abord de signaler que l'expression avait déjà été employée bien avant que le geste baudelairien ne porte à l'envisager comme une délimitation générique. Le terme est déjà à l'ordre du jour vers 1700, à l'heure où Boileau évoque, dans une lettre à Perrault, « ces poèmes en prose que nous appelons romans », et où le *Télémaque* de Fénelon (1699) instaure un nouveau modèle d'épopée en prose. Pendant tout le XVIIIe siècle, c'est ce dernier texte qui est sans cesse cité comme le modèle du poème en prose, défini alors comme « genre d'ouvrage où l'on retrouve la fiction & le style de la poésie, & qui par-là sont de vrais poëmes, à la mesure & à la rime près » (Jaucourt, *Encyclopédie*, 1765). Ce qui est ici en jeu, c'est principalement la progressive prosaïsation de l'épopée, qui produira encore des textes comme *Les Martyrs* de Chateaubriand (1809), souvent cité avec le *Télémaque* comme le parangon de ce poème en prose « ancienne façon ». On est là sur le terrain de l'épique plutôt que du lyrique, et la tradition dont il est question est celle qui voit l'ancienne épopée se résorber peu à peu dans le roman. Mais ce qui, dans ces définitions, distingue le « poème en prose » au sein d'autres proses relève pourtant de caractéristiques stylistiques associées au lyrisme : c'est l'« élévation poétique » du ton qui permet que quelque chose de la poésie lyrique migre dans la prose. À ce titre, les *Rêveries* de Rousseau sont le modèle le plus fréquemment cité.

Au registre des têtes de pont de la prose dans la poésie lyrique, il faut signaler l'importance des traductions de textes poétiques : s'il était généralement admis jusqu'à la fin du XVIIe siècle que des vers devaient être traduits en vers, le siècle suivant voit apparaître des traductions en prose d'auteurs tels qu'Homère (par Mme Dacier dès 1711), puis Virgile ou Milton, mais aussi de poèmes plus récents, comme *Les Nuits* d'Edward Young (1742-1746 ; trad. Le Tourneur, 1769). C'est également en prose que sont écrites les supposées traductions de textes en réalité inventés, tels que, dans les années 1760, les poèmes gaéliques d'Ossian, qui fascineront l'Europe entière ou, un peu plus tard, les poèmes malgaches des *Chansons madécasses* de Parny (1787) ou les chants illyriens de *La Guzla* de Mérimée (1827).

Mais que ce soit chez Rousseau, Fénelon et Chateaubriand, ou dans la plupart des (pseudo-)traductions évoquées (à l'exception de Parny), on voit bien que ce qui est tenu pour « poème en prose » au début du XIXe siècle se rattache à la sphère du lyrique essentiellement sur les plans thématique et surtout stylistique, sans viser aucunement à la concision et à l'effet de clôture qui sont d'autres caractéristiques majeures des poèmes lyriques.

Il revient à la génération romantique de déplacer les lignes dans ce sens. C'est le cas, de manière particulièrement

explicite, chez celui à qui Baudelaire attribue l'origine de son propre goût pour le poème en prose : Aloysius Bertrand. Dans une note destinée au metteur en pages de son *Gaspard de la nuit* (1842), Bertrand indique : « Règle générale. – Blanchir comme si le texte était de la poésie. » Avec *Gaspard de la nuit* s'éprouve un nouveau format, où la prose remplace le vers non par l'« élévation poétique » dont elle se révèle capable, mais parce qu'elle se coule dans le moule traditionnel du poème. Un titre, une épigraphe, des alinéas brefs, entourés de blanc et ne s'étendant pas au-delà de deux pages ; dans chaque poème, des effets de structuration, de cadrage et de clôture textuelle ; et le tout agencé en sections formant une structure de recueil : tel est le modèle qu'offre le *Gaspard de la nuit*, et que Baudelaire baptisera donc *a posteriori* « poème en prose ».

Il pourrait sembler que ces différentes caractéristiques soient de nature à circonscrire quelque chose comme un genre ; il suffit pourtant de comparer *Gaspard de la nuit* avec *Le Spleen de Paris* (poèmes écrits entre 1857 et 1867), avec les poèmes en prose de Mallarmé (dès 1864), *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont (1868-1869), *Le Drageoir aux épices* de Huysmans (1874), ou encore *Les Illuminations* de Rimbaud (écrites entre 1872 et 1875) pour mesurer à la fois combien était vif le besoin d'étendre à la prose le domaine de la poésie, et combien étaient divers les principes esthétiques et les modèles formels sous lesquels ranger cette extension.

Dans *À rebours* (1884), Huysmans fait du poème en prose « la forme préférée » de des Esseintes : en tant que « roman concentré en quelques phrases qui contiendraient le suc cohobé des centaines de pages », où chaque mot occuperait une place définitive et nécessaire, le poème en prose est à ses yeux « l'huile essentielle de l'art ». Les motifs qui fondent cette prédilection, on le voit, sont fort différents de ceux qu'évoquait Baudelaire quand il parlait du « miracle » d'une forme en adéquation parfaite avec les « mouvements lyriques de l'âme ».

Alors que le début du XXe siècle voit se multiplier les publications de poèmes en prose, qu'est-ce qui fonderait la consistance du genre ? En 1917, Max Jacob entame son *Cornet à dés* par une remarque offensive : « On comprendra que je ne regarde pas comme poèmes en prose les cahiers d'impressions plus ou moins curieuses que publient de temps en temps les confrères qui ont de l'excédent. Une page en prose n'est pas un poème en prose, quand bien même elle encadrerait deux ou trois trouvailles ». Pour lui, le poème en prose ne mérite son nom que s'il conjugue la fermeté d'un style qui « donne la sensation du fermé » et le « petit choc qu'on en reçoit », l'effet produit par la « situation » du poème.

Pour asseoir sa définition de ce qu'il tient pour un poème en prose, Max Jacob indique ce qu'il « ne *regarde* pas » comme tel. Ce verbe *regarder* était aussi employé dans la citation d'Aragon, qui s'interrogeait sur des textes « regardés comme des poèmes en prose ». Peut-être faut-il passer par ce « regard sur » pour sortir des impasses d'une définition du genre par son contenu, sa forme ou les négociations de son ancrage dans une tradition ; peut-être faut-il admettre que le poème en prose peut parfois correspondre à l'idée d'une substitution de la prose au vers dans un cadre directement dérivé de celui de la poésie lyrique (selon un modèle dont Aloysius Bertrand fournit un bon exemple), mais qu'il peut aussi être poème en prose d'abord parce qu'il est lu comme tel. Le geste d'étiquetage explicite qu'instaure un titre comme « *Petits poèmes en prose* » engage un type de lecture où le statut générique du texte, affiché, offre une grille d'appréhension qui n'a plus besoin d'identifiants formels pour

être opératoire. Reverdy s'en souviendra, en réalisant son entrée en poésie par un recueil titré simplement « *Poèmes en prose* » (1915). Quant à Mallarmé, il avait mobilisé subtilement ce jeu de pancarte en titrant « Anecdotes ou Poèmes » la section de *Divagations* composée de poèmes en prose : libre à chacun de lire ces textes comme anecdotes ou comme poèmes… ou alors comme les deux à la fois, en variant l'angle du regard.

► Leroy C., *La Poésie en prose française du* XVII*e siècle à nos jours : Histoire d'un genre*, Paris, Champion (« Unichamp-Essentiel »), 2001. Sandras M., *Lire le poème en prose*, Paris, Dunod (« Lettres supérieures. Lire »), 1995. Vincent-Munnia N., Bernard-Griffiths S., Pickering R. (dir.), *Aux origines du poème en prose français (1750-1850)*, Paris, Champion (« Colloques, congrès et conférences. Époque moderne et contemporaine »), 2003.

→ Lyrik, Gedicht ; Narration ; Prose ; Rythme ; Verset ; Vers libre

Christophe Imperiali

Ponctuation

Il suffit d'envisager le rôle capital que joue la ponctuation dans le marquage du fonctionnement énonciatif pour deviner les enjeux essentiels qui accompagnent l'usage de certains de ses signes dans le texte lyrique. Même si les témoignages sont rares avant le XIXe siècle, la proximité de Marot avec l'éditeur Dolet, qui publie en 1540 un traité sur la ponctuation appelé à jouer un rôle considérable, permet de comprendre certains usages particuliers qui sont notamment faits de la parenthèse dans *L'Adolescence clémentine*. Marot inaugure par elle une pratique active de l'aparté lyrique, une façon de creuser un dialogisme* particulier. Le décrochement produit vise à mettre en relief la position éminente du moi, qu'il s'agisse d'apporter des commentaires sur l'écriture en train de se faire : « (pour abréger) » ou d'affirmer un affect, voire une liberté de pensée singulière et problématique : « (de sa part) [en parlant du cœur] », « (selon ma fantaisie) ». S'agit-il simplement d'un « tic d'écriture, rattachant la poésie de Marot à une longue tradition de poèmes oraux » (Kotler) ou d'une des manifestations d'une « contre-rhétorique […] de la présence » qui rêverait de « cet âge d'or où la parole n'avait encore pour seule fonction que de communiquer l'immédiateté de l'être et du sens » (Defaux). La pratique ne fait pas école, l'usage de la parenthèse disparaît en poésie, et il faut attendre Laforgue pour la réinventer et en faire, entre autres, un instrument de dérision et d'humour dans ses *Complaintes*.

Les rares autres témoignages anciens qui concernent spécifiquement la poésie tiennent à l'usage des italiques. Leur proximité avec l'écriture cursive et leur origine italienne, qui les lie à la tradition pétrarquiste, a poussé à leur utilisation fréquente dans l'impression de la poésie lyrique à la Renaissance. Par la suite, leur spécialisation comme marqueurs d'étrangeté ou d'intensité a pu conduire à des usages comparables à ceux des majuscules : un moyen facile de rendre « poétiques » ou « essentiels » certains mots à peu de frais, qui se voit contesté dès le XVIIe siècle par certains critiques et écrivains, notamment Saint-Amant, puis par les typographes les plus en vue du XIXe siècle, ce qui n'empêche pas le Nerval des *Chimères* d'en faire un grand usage, avant que la pratique ne se systématise dans la seconde moitié du siècle.

Baudelaire et Victor Hugo sont les premiers poètes dont il nous reste des témoignages du regard continûment critique qu'ils portent, dans les années 1850, sur les modifications de ponctuation apportées par leurs éditeurs aux manuscrits ou aux épreuves qu'ils leur ont envoyés. Leurs

remarques portent sur des aspects qu'on retrouvera pour la prose des *Misérables* mais certaines ont à voir directement avec l'idée que les écrivains se font du mètre et de la page lyriques. Auparavant il est difficile de poser l'existence d'une idée précise de ce que pouvait être une ponctuation lyrique, sinon à travers l'idée d'« effusion » et des signes qui lui sont directement associés par la tradition (points d'exclamation, d'interrogation et de suspension). Les évolutions visibles entre les différentes versions de nombreux poèmes de Nerval donnent, malgré tout, une idée de l'importance que l'écrivain apporte lui aussi au choix des signes. En plus du soulignement via l'italique qui, on l'a vu, déstabilise les processus immédiats de signification, le tiret, arrivé au début du siècle d'Angleterre, dont la malléabilité expressive (entre accentuation, hésitation, suspension et séparation) fait merveille pour exprimer la complexité du sujet lyrique, joue chez lui un rôle capital appelé à être beaucoup imité.

Baudelaire comme Hugo insistent de leur côté sur la nécessité de porter une extrême attention aux blancs mais rejettent aussi violemment l'invasion de virgules qu'on veut leur imposer à partir d'un respect scrupuleux des normes grammaticales que l'école est en train d'imposer et qu'on ne retrouve pas en anglais, langue qui, pour des raisons différentes, joue un rôle important dans l'évolution de leur écriture. Sont en jeu différents facteurs plus ou moins explicités, qui vont de la volonté de donner de l'ampleur au vers au maintien de possibles ambiguïtés, voire au désir de substituer à la norme grammaticale un autre régime d'organisation phrastique et textuelle.

Il reviendra à Mallarmé de pousser à leur terme ces revendications encore relativement timides, et ce particulièrement dans son *Coup de dés* de 1897. En donnant résolument à la casse et au blanc la fonction ponctuante qu'ils possédaient de façon jusque-là implicite, il ouvre la voie à deux courants différents au sein des avant-gardes du début du XXe siècle. L'un sous la houlette d'Apollinaire, à partir de la publication d'*Alcools*, promeut la disparition complète des signes de ponctuation traditionnels pour autoriser une plus grande liberté de lecture et s'impose très largement chez certains des immédiats contemporains (Cendrars, Reverdy) puis auprès des surréalistes, dont beaucoup comme Aragon ou Éluard (qui finira malgré tout par utiliser un point unique en fin de poème) lui resteront fidèles. L'autre, via Dada et la revue *SIC* créée par Albert-Birot en 1916, développe une conception de plus en plus complexe de la *vilisibilité*, i.e. de la possibilité conjointe des signes de ponctuation et des jeux typographiques de se lire tout en se regardant comme des configurations plastiques.

Dans le même temps, certains poètes importants comme Claudel ou Segalen continuent à user de la ponctuation traditionnelle sans négliger pour autant un travail très élaboré du blanc inspiré de leur connaissance des pratiques orientales dans lesquelles il est un plein et non un manque. D'autres, enfin, d'abord tentés par l'absence de ponctuation traditionnelle y reviennent lorsqu'il s'agit d'obéir aux contraintes particulières du poème en prose (Max Jacob, Reverdy lui-même dans *Flaques de verre*, Éluard dans *Donner à voir*, Francis Ponge, etc.) ou avec le sentiment de s'être privés d'un outil d'expression intéressant, quand il ne s'agit pas aussi de rentrer dans le rang (Jean Cocteau). Ce retour à une ponctuation plus explicite, et donc a priori plus rationnelle, se retrouve chez certains poètes dont la conception du lyrisme revêt une ambition ouvertement philosophique (René Char) ou politique (les derniers recueils de Desnos). Henri Michaux occupe, dans cette perspective une position particulière

puisqu'il entretient un rapport de défiance avec la phrase qui le conduit à conserver la ponctuation traditionnelle mais en lui donnant des fonctions plus rythmiques* que syntaxiques, position qu'on retrouvera souvent par la suite, et notamment dans les années 1990, chez Christophe Tarkos entre autres.

Alors que les différents types de blancs et d'espaces deviennent les instruments privilégiés de l'expression lyrique en vers, on constate, de fait, après la Seconde Guerre mondiale, une diversité toujours plus grande dans les usages de la ponctuation traditionnelle qui s'éloignent de plus en plus résolument de la norme. Yves Bonnefoy et Philippe Jaccottet choisissent d'en faire un usage raisonné, car très économe, alors que la plupart des autres poètes lyriques importants de la même génération comme André du Bouchet, Lionel Ray ou Jacques Roubaud privilégient une pratique mixte selon les besoins engendrés par leurs projets poétiques et inventent aux signes des fonctions nouvelles. Sont particulièrement intéressants les emplois d'espaces à longueur variables entre les mots et de la parenthèse chez Roubaud, le travail d'espacement au moyen de longues espaces derrière le point et avant majuscules, de points de suspension en ouverture ou de lignes de points chez Du Bouchet, ou l'usage très particulier de l'alinéa par Ray ou Bernard Noël, ce dernier privilégiant par ailleurs l'absence de signes traditionnels. Toutes ces pratiques s'inscrivent dans le cadre d'élaborations de régimes nouveaux de continuité, liées à des façons renouvelées de penser la complexité du sujet à travers ses rythmes et ceux des mondes dans lesquels il s'inscrit.

Quant aux usages de la *vilisibilité* de la ponctuation de phrase et de page, radicalisés par la poésie spatiale de Pierre et Ilse Garnier, ils se sont aussi aujourd'hui installés dans les écritures lyriques, sous l'influence notoire de l'Américain E. E. Cummings, mais de façon moins ostentatoire qu'aux moments de *Dada* ou *Tel Quel*. Un recueil comme *Lignes de dérivation* de Rémi Froger (2009) dit par son titre même la façon dont doivent se lire les omniprésents tirets qui constituent sa seule ponctuation. Isabelle Garron fait usage d'un point qui ne conclut plus mais pointe, comme le fait le *punctum* selon Barthes, dans *Corps fut* (2011).

Dans son règlement de compte raisonné avec l'effusion facile associée au romantisme, le lyrisme ironique de la fin du XIXe siècle (Rimbaud, Verlaine, Lautréamont, Corbière, Laforgue) a fait un usage intense d'italiques, guillemets, tirets, points d'exclamation et de suspension destinés à mettre à distance une parole *autre* ridiculisée. Cette volonté de déstabiliser l'autorité factice de l'énonciation lyrique prétendument monocorde en privilégiant un dialogisme continu via un usage particulier, voire extrême, des signes de ponctuation se retrouve souvent aujourd'hui, avec une dimension pas forcément ironique mais nettement bakhtinienne et donc politique (*Simplification lyrique* de Jean-Marie Gleize, 1987). Elle peut s'appuyer aussi sur un usage particulier du gras, qui démultiplie les niveaux énonciatifs pour approcher la complexité par strates du récit mythique (*Icare crie dans un ciel de craie* de Martin Rueff, 2007) ou intime (*Corps tranquille étendu* de Fabienne Courtade, 2017). Les nouveaux usages numériques font surgir enfin aujourd'hui des signes jusque-là peu ou pas exploités dans leurs fonctions plus ou moins violentes de démarcation ou de liens, souvent associées à une pratique familière, notamment le slash et le trait d'union étendu, issus de l'*em dash* anglais (par exemple dans *Littoral 12* d'Anne Calas, 2014).

► DÜRRENMATT J., *La Ponctuation en français*, Paris, Ophrys, 2015.

Dürrenmatt J., *Stylistique de la poésie*, Paris, Belin (« Atouts Lettres »), 2005.
« La Ponctuation », *La Licorne*, n° 52, 2000.
→ Livre ; Livre d'artiste ; Mise en page ; Recueil ; Rythme ; Typographie

Jacques Dürrenmatt

Posture

→ Éthos*

Primitivisme

« Aux temps primitifs, quand l'homme s'éveille dans un monde qui vient de naître, la poésie s'éveille avec lui. [...] Voilà le premier homme, voilà le premier poëte. Il est jeune, il est lyrique. » Dans sa préface à *Cromwell* (1827), Victor Hugo inscrit la poésie lyrique comme un langage des sources, des origines, selon une vision historique romantique qui la place, parfois (mais non systématiquement), dans les temps premiers de la naïveté. Le lyrique se distingue ainsi des deux autres genres de la triade, comme l'épique, mis par Hugo sous le signe de la simplicité antique, ou le dramatique, qui révèle selon lui la vérité des temps modernes. Si le classement de Hugo diffère de celui de Schiller ou de Hegel, le lyrique est souvent associé à une forme originelle de l'énonciation, à l'enthousiasme*, à l'inspiration, mais aussi aux prophètes (Bénichou 1985), à la magie*, aux rites* ou à la religion*. Dans une même perspective, plus tardive, le lyrique est également rattaché à l'inconscient, comme chez les surréalistes, ou au monde « prélogique » ou « antéprédicatif », comme chez Emil Staiger (1946), à moins que ce ne soit aux savoirs occultes (l'alchimie chez Baudelaire et Rimbaud, l'orphisme chez Apollinaire ou le mysticisme médiéval chez Pierre Jean Jouve). Cet imaginaire primitiviste est une constante dans les avant-gardes* : la poésie la plus élaborée redonne une énergie créatrice à la société occidentale, forcément décadente, qui se révèle en période de colonisation comme étant la plus civilisée certes, mais aussi celle qui absorbe les ressources du monde entier. Ainsi, le corps, la sexualité, les émotions, l'inconscient, la danse, la folie, la puérilité, rejetés par la moralité impériale, innervent les considérations sur le lyrique comme un moyen de surmonter le nihilisme du monde industriel.

De ce point de vue, un des textes lyriques les plus marquants pour les avant-gardes est sans conteste « Mauvais sang » d'Arthur Rimbaud dans *Une Saison en enfer*. Se comparant d'abord au barbare gaulois, hors de la généalogie chrétienne, il en vient à se déclarer comme le véritable « nègre » face aux « faux nègres » des civilisations impériales. Il dénonce l'hypocrisie d'une société qui croit en la « raison », comme en « la nation et la science », et en oublie sa nature, voire la nature :

> Connais-je encore la nature ? me connais-je ? – *Plus de mots*. J'ensevelis les morts dans mon ventre. Cris, tambour, danse, danse, danse, danse ! Je ne vois même pas l'heure où, les blancs débarquant, je tomberai au néant.
> Faim, soif, cris, danse, danse, danse, danse !

La danse* s'allie au cri pour un nouveau rite lyrique associé au ventre. Dans ses études sur le primitivisme, Philippe Dagen insiste sur le pouvoir des chants, des danses et des rites. Il cite par exemple les mots de Jan Arp « quand il dit à Bryen "j'agissais ainsi comme les Océaniens" », et il commente le propos : « le verbe *agir* place la question où elle doit l'être : une activité, comme chanter ou danser, avec autant d'improvisations et de hasards et aussi peu de souci de commercialisation et de conservation. » (*Primitivismes* II, p. 237)

Au XXe siècle, la poésie lyrique, fortement valorisée par son pouvoir

symbolique, mais déjà à l'écart du système industriel du livre ou de la presse, apparaît comme un lieu majeur pour le développement des divers primitivismes littéraires. Si les avant-gardes s'appuient sur des objets, des traditions ou des documents dits « primitifs », leur visée consiste à les transformer et à les façonner en littérature : par une nouvelle composition ; par un acte éditorial (une anthologie par exemple) ; par une exposition ou une manière de les présenter artistiquement. L'idée romantique du progrès persiste malgré tout dans cette esthétique du ressourcement, qui tient à distinguer le « primitif » en tant que tel du « primitivisme » littéraire. En considérant Jean Dubuffet, Baptiste Brun souligne combien cette esthétique peut aussi bien déjouer que rejouer un « darwinisme social » : « Figures héritées du second XIXe siècle, les "primitifs" que sont, tour à tour et à des degrés différents, l'enfant, le nègre, l'homme préhistorique, voire l'ouvrier et le paysan marqués du sceau du darwinisme social, sont les dénominateurs communs de ces productions, auxquels s'ajoute la figure du fou, du dégénéré. » (B. Brun, *Jean Dubuffet et la besogne de l'art brut*, Dijon, Les Presses du Réel, 2019, p. 16). Mais loin d'agir en ethnographes ou en philologues, ces poètes ancrent la démarche dans une esthétique caractéristique (voir Ch. Le Quellec Cottier, A. Rodriguez, 2023).

Au sein du mouvement moderniste parisien, Guillaume Apollinaire part sur un primitivisme aux sources médiévales, fait de légendes et de merveilleux ; Max Jacob considère le folklore breton dès son premier recueil, *La Côte*, en 1911 ; Jean Cocteau prend le music-hall, tandis que Cendrars ou Tzara optent pour des traditions africaines. Marqué par les peintres, ces auteurs renvoient systématiquement au monde du cirque, aux saltimbanques, comme une source du spectacle. Plusieurs de ces poètes rencontrent également des formes originelles dans les contes, les romances ou les formats populaires comme *Fantômas* (É. Sermier 2022). Ainsi, Max Jacob pense par exemple que « le lyrisme à l'état pur se trouve dans quelques romances populaires et dans les contes d'enfants » (*Œuvres*, Gallimard, 2012, p. 1713). Le primitivisme offre par le biais du lyrique un écart face à la « domination » fantasmée d'une « centralité » située dans les capitales impériales, dont le repoussoir serait l'homme mûr, bourgeois, blanc, marié, père de famille, chrétien, hétérosexuel, moralisateur, rationaliste, bien ancré dans son confort matériel, et qui se complaît de narrations ou d'essais faciles. Que ce soit alors le Noir (Césaire), le fou (Artaud), l'enfant (Follain), le Breton (Jacob), que ce soit à l'est (Segalen, Claudel), au sud (Cendrars, Senghor), à l'ouest (Whitman) ou au nord (Miron), le primitivisme se bâtit comme un décentrement radical par rapport aux valeurs des capitales occidentales. L'invention de l'Orient (évoquée par E. Saïd) ou celle de l'Afrique (traitée par V.-Y. Mudimbe) sont des visions occidentales qui produisent une asymétrie et des fantasmes sur lesquels poètes et artistes composent. Par-delà les fonctions sociales de la civilisation, l'énergie lyrique gorgée de primitivisme bouleverse les « codes » de la « vie bourgeoise », destitue le « canon » artistique et littéraire, rompt forcément avec l'héritage linéaire « classique », puis « romantique » ou « naturaliste ».

L'originel perdu est ainsi ravivé par l'effet de présence* lyrique, et ce geste créateur permet de relier les extrêmes, non sans un choc, quasi électrique, pour les sensibilités et les consciences. Les mouvements Dada et surréalistes ont particulièrement valorisé un imaginaire esthétique du choc primitiviste et lyrique, poursuivant ainsi le « dérèglement des

sens » rimbaldien, pour parvenir à une plus haute connaissance. À travers la technique des cris dans le théâtre de la cruauté (1938) ou par les proférations du corps sans organe (1947), Antonin Artaud a enrichi de telles perspectives. Par-delà les imaginaires textuels, les surréalistes ont également adoubé certains enfants-poètes comme étant des génies, telle la jeune Gisèle Prassinos entre 1934 et 1935. L'enfant-poète, tout comme le poète véritablement lyrique, garantit l'accès à un monde prélogique et préréflexif.

Toujours dans les années 1930, un poète suisse comme Gustave Roud, qui se tient pourtant à l'écart du surréalisme, construit la figure idéale du paysan en tant qu'« intercesseur » pour accéder à un « paradis humain ». Il devient ainsi le guide vers l'accord au monde alors que le poète doute et se scinde constamment dans sa réflexivité. La poésie lyrique passe alors par un primitivisme du « retour à la terre » assez caractéristique pendant la Grande Dépression. Issue de la pensée de Heidegger, la théorie d'un autre Suisse, Emil Staiger, adopte également une telle direction, en associant la vision des romantiques allemands aux propos primitivistes de son époque : « En d'autres mots, le poète lyrique ne connaît pas de substance mais seulement des accidents ; rien pour lui ne dure, tout est transitoire. [...] Un paysage a des couleurs, des lumières, des odeurs mais pas de sol ni de terre pour assurer son assise. Voilà pourquoi nous ne pouvons jamais, lorsque nous parlons d'images dans la poésie lyrique, penser à des tableaux. Tout au plus pouvons-nous songer à des images de rêve qui surgissent et s'effacent aussitôt sans se soucier des connexions de l'espace et du temps. » (Staiger 1946, 37)

Le primitivisme lyrique permet en outre aux poètes d'intéresser les peintres, les éditeurs-galeristes et les collectionneurs proches des avant-gardes. À Paris, au début du XXe siècle, il touche d'abord les auteurs qui participent au marché de l'art. Les valeurs du primitivisme littéraire circulent ainsi dans un réseau moderniste, qui évalue favorablement les composantes de cette esthétique, tandis que le terme « primitif », au premier degré, abonde déjà dans la société. Une telle situation permet de comprendre l'importance des livres d'artiste* dans le parcours des poètes lyriques de cette époque. Le retour des bois gravés chez André Derain ou Raoul Dufy se combine aux primitivismes d'Apollinaire (*L'Enchanteur pourrissant*, 1909 ; *Le Bestiaire ou le cortège d'Orphée*, 1911) ou de Max Jacob (*Œuvres burlesques et mystiques de frère Matorel*, 1912) dans leurs premières publications, notamment chez Kahnweiler.

Il ne faudrait pas réduire l'esthétique primitiviste à une période historique limitée par la Deuxième Guerre mondiale. Serge Linarès (dans Le Quellec Cottier, Rodriguez, 2023) a bien montré toute l'ingéniosité lyrique pour recréer des alphabets et des écritures chez Michaux, Dotremont ou Blaine (voir Typographie*). Par ailleurs, la porosité entre milieux littéraires et monde artistique se trouve accrue par la performance dès les années 1960. La critique espagnole Estela Ocampo (*ibidem* 2023) a ainsi souligné combien l'art contemporain et la performance amenaient des recompositions d'un primitivisme par le biais du féminisme. Des traces, parfois lyriques, sous-tendent ainsi les œuvres d'Ana Mendieta, Louise Bourgeois ou des Guerrilla Girls.

Fondé sur un imaginaire du ressourcement par la langue, le primitivisme appliqué aux formes lyriques apparaît sous diverses perspectives depuis le romantisme. Il associe autant les poètes qui vantent leur lyrisme que les auteurs d'avant-gardes, autant les poètes sonores que les performeurs postmodernes, souvent bien peu lyriques dans leurs déclarations.

► Dagen Ph., *Primitivismes* I et II, Paris, Gallimard, 2019, 2021. Krzywkowski I. *Le « Temps et l'Espace sont morts hier ». Les Années 1910-1920. Poésie et poétique de la première avant-garde*, Paris, Éditions L'Improviste, 2006. Le Quellec Ch., Rodriguez A. (dir.), *Le Primitivisme des avant-gardes littéraires*, Paris, Classiques Garnier, 2023.
→ Avant-gardes ; Émotions, sentiments ; Noir, négritude ; Temps

Antonio Rodriguez

Proche-Orient

Au Caire et à Beyrouth, le lyrisme et les formes lyriques furent d'emblée envisagés par les poètes comme liés aux pratiques poétiques en France, à la prise de conscience d'identités culturelles multiples, à leur place ou non au sein de nations en émergence ainsi que, pour certains, à l'héritage poétique arabe.

Les grandes figures qui apparaissent aujourd'hui au premier plan sont Ahmed Rassim (1895-1958), Georges Henein (1914-1973), Edmond Jabès (1912-1991) et Joyce Mansour (1928-1986) pour l'Égypte ; Georges Schéhadé (1905-1989), Fouad Gabriel Naffah (1925-1983), Nadia Tuéni (1935-1983) et Salah Stétié (1929-2020) pour le Liban, Andrée Chedid (1920-2011) s'étant trouvée en situation de coappartenance. Durant les deux générations les plus créatives, l'Égyptien Rassim est passé au français alors qu'il avait déjà publié en arabe ; Chedid, Henein, Jabès, Mansour sont devenus poètes à partir de la langue française (et aussi anglaise pour le tout premier livre de Chedid). Quant aux Libanais, ils furent de parfaits bilingues.

Dans l'entre-deux-guerres, certains traversèrent une phase mélancolique, nourrie de la lecture des romantiques européens du siècle précédent, Musset et Lamartine en particulier, d'où un lyrisme de la déploration et de la perte, de même que pour les poètes arabophones chez lesquels la possibilité l'expression d'une émotion personnelle fut également à la naissance de la vocation. Au Liban, cette phase d'acculturation européenne conduisit à une poésie nationale francophone au lyrisme marqué par le ton dithyrambique de l'enthousiasme* patriotique, puisant aux sources anciennes chez les pionniers (Chekri Ganem, Hector Klat, Charles Corm).

Les poèmes du jeune Schéhadé eurent ainsi des tonalités élégiaques (« Quand la nuit est brillamment éparpillée / Lorsque la pensée est intouchable / Je dis fleur de montagne pour dire / Solitude », *Poésie II*, 1948). Au-delà des effets produits par des critères formels de régularité (le vers, le verset*), l'image (voir Métaphore*) dont les surréalistes firent le cœur de leur poétique apparut alors comme un critère décisif auquel se rallièrent également Henein et Naffah.

Chez Joyce Mansour, l'écriture de sensations fortes et d'une sensualité transgressive, traduisit l'inconscient d'une poétesse révoltée disséquant les corps, criant de terreur devant la souffrance et la mort comme dans la jouissance (*Cris*, 1953 ; *Déchirures*, 1955 ; « Vous ne connaissez pas mon visage de nuit / Mes yeux tels des chevaux fous d'espace / Ma bouche bariolée de sang inconnu / Ma peau / Mes doigts poteaux indicateurs perlés de plaisir », *Rapaces*, 1960). Elle pratique un humour noir érotique qui enchanta les derniers surréalistes français, à rebours de toute effusion sentimentale, explorant une identité introuvable (*Carré blanc*, 1966), brouillant les frontières génériques.

Dans Je bâtis ma demeure (1959), poèmes écrits en Égypte depuis 1943, Jabès fit coexister un lyrisme très imagé à la manière surréaliste (parfois polyphonique) et des formes aphoristiques parfois regroupés en versets comme autant de moments de réflexivité interrogative,

de poésie « critique »*, y compris sur l'acte lui-même. Il en alla de même chez Henein, Tuéni, Stétié en particulier, inscrivant leurs émotions dans des contextes généraux, les questionnements surgissant des vécus.

Par ailleurs, *l'acte lyrique prit souvent des formes génériquement diverses.* Chez Henein ou Mansour, le glissement réciproque entre poésie lyrique versifiée et récit* fut constant (personnages, mise en scène dans le poème, vers utilisés comme sources pour de brèves narrations, jeux de sonorités, rythmique de l'ellipse…). Le régime d'images surprenantes, empreintes de fantaisie et de légèreté gracieuse, toujours liées à la monstration d'une fragile présence au monde, se retrouve dans le théâtre poétique de Schéhadé, des plus féériques et humoristiques (*Monsieur Bob'le*, 1953).

Ces poètes se sont sentis multiples, parfois étrangers à eux-mêmes comme au monde. Ainsi Chedid, avertie des voix qui l'habitaient : « Qui me happe me traverse / Me résiste me défie ? » (*Double-pays*, 1965). D'une manière générale, la multiplication des voix dans leurs poèmes et donc des réseaux de sens et d'émotions communiqués aux lecteurs (voir les mises en scène de « voix » diverses chez Jabès, *La Clé de voûte*, 1949 ; *L'Écorce du monde*, 1953), permit d'associer, en une tension souvent délicate, le singulier de leur parcours à l'universel d'une condition humaine. La poésie se fit ainsi mouvement de résilience afin d'aller vers tous les hommes et toutes les femmes, ainsi avec Chedid ou Tuéni. Voir *Les Textes blonds* (1963) et *L'âge d'écume* (1965) de cette dernière, poétesse par ailleurs meurtrie par des deuils personnels et les traumatismes des pays proche-orientaux en guerre.

Ce fut une façon d'être au monde et d'habiter le langage (avec l'émergence féministe, explicite ou non, chez Mansour et Tuéni), privilégiant l'amour (souvent malheureux), la fuite du temps, la nostalgie, la perte, la nature en accord ou non avec les sentiments*. Dans la poésie libanaise, l'histoire tourmentée fut également liée à l'expression poétique (*Juin et les mécréantes* de Tuéni en 1968 ; *Cérémonial de la violence* de Chedid en 1976).

L'héritage arabe est investi par certains auteurs. *Le Jardin abandonné* (1922), premier recueil d'Ahmed Rassim, fut écrit en arabe et en prose. Cette élégie de l'amant blessé, écrit à la manière des auteurs de *mawwâls*, chants populaires anonymes, suscita étonnement et rejet de la part du grand poète néo-classique Ahmad Sawqî. Le *Livre de Nysane* (1927), son premier livre en français, dont les poèmes adoptent la forme ample du verset étonna de même (« Ô puissé-je revoir ses yeux meurtris, une autre fois ! / Lorsque je connaîtrai le nom de celle qui ressemble à Nysane, / je poserai à sa porte une petite bouteille bleue pleine de sable et quelques feuilles tombées d'un arbre vermoulu »). Associant lyrisme et humour, parodiant la lyrique arabe traditionnelle (« Veux-tu que, pour toi, je chasse à la pointe / des cyprès royaux, le rossignol Bulbul qui chante aux jardins de Chiraz et dont le gosier plein / de perles roule son tumulte sous les nuits / étoilées ? », *Mélek*, 1951), tout en se tenant à bonne distance des tendances imitatives des poésies européennes, il apparut jusque dans ses derniers recueils des années 1950 comme un poète lyrique arabe dont la parole était une « cantate à deux voix », ayant fondu « dans un seul moule le parler populaire arabe direct et le lyrisme subjectif avec ses volutes et ses subtilités » (Georges Henein, *Œuvres*, 2006 [1959], 628).

Chez Salah Stétié, la solennité d'un dire litanique ne fut pas sans lien avec la poésie arabe par sa subversion d'images et une dynamique d'arabesque qui fut le mouvement complexe d'un lyrisme souvent non personnel à tonalité mythique

et quasi prophétique. Le poète visait par là-même une ontologie par-delà l'absence et les ruptures. « Mais toi va ton chemin douceur sous le ciel fort / Épuise nos secrets bleu vide et puis / Unis, amour, l'image avec le corps / Donne une fête à toute feuille ici qui tremble » (*L'Eau froide gardée*, 1973). La relation à la métaphysique comme lien transcendantal entre les hommes est également prégnante chez Naffah, Stétié et Chedid sur d'autres modes, ce qui les conduit à des formes de lyrisme intégrant les mythes. L'ample souffle lyrique de Naffah – il avait adopté le poème de dix-sept vers, généralement en alexandrins, sorte de sonnet outrepassé d'un tercet mais sans strophes, ni ponctuation, ni rime prévisible – était souvent comme suspendu en final, acte d'une solennité souvent tragique, nourri d'interrogations métaphysiques (« Il renonce au néant mais si près de l'atteindre / Qu'il reviendra souvent le pleurer sur la plage »), (*La Description de l'homme, du cadre et de la lyre*, 1963 [1957]).

La thématisation du pays prit des formes diverses. Chez Schéhadé, ce fut sur le mode d'une jonglerie ludique sur les lieux perdus du pays quitté, le sujet lyrique cherchant à conjurer l'exil (« Alors dans un pays si proche par le chagrin de l'âme / Pour rejoindre le pavot des paupières innocentes / Les corps de la nuit deviennent de la mer », *Si tu rencontres un ramier*, 1951) ; chez Tuéni, ce fut un chant de réminiscences des profondeurs de l'âme accordé à la nature d'un pays dont la guerre avait brisé les liens : « Je baisse la voix pour mieux entendre / les multiples de mon appartenance, / et savoir, que multiple veut dire, Pays » (*Archives sentimentales d'une guerre au Liban*, 1982).

Pour les poètes d'Égypte, le désancrage fut un destin. Chez Henein, qui a toujours soutenu qu'une fraternité de l'esprit ouvrait à une universalité révolutionnaire internationaliste, la présence d'un ailleurs insituable géographiquement se fit insistante, en d'improbables îles d'un surréel archaïque où vagabondaient des êtres solitaires (« Les routes ne pardonnent plus aux voyageurs / comme tout est proche et perdu ce soir », 1950). Les figures de l'exil intérieur furent également nombreuses chez Jabès : « Mon amour un pays une ville une chambre un lit un mort [...] Mon amour notre amour / sans pays » (« Soleilland », 1949, *Je bâtis ma demeure*, 1959) ou encore : « Constamment en pays étranger, le poète se sert de la poésie comme interprète » (*Les Mots tracent*, 1943-1951). « Au pays sans fanions, sans amarre [...] où se tenir » écrit Chedid (*Double-pays*, 1965), qui chercha, quant à elle, à créer des solidarités autres que celles de racines, vers une utopique Cité-monde.

Donnant différents *cadres* stylistiques à leur *lyre** (comme aurait dit Naffah), ces auteurs illustrèrent le mouvement d'ouverture lyrique en français à partir des années 1950 : non plus seulement relais des émotions personnelles mais appel de l'Autre, déplacement vers le « tu » et le « nous » (voir Pronoms*) pour un dialogue fondateur, soit pour se faire porte-parole d'autrui ou même se voir en autre. Si la mélancolie du sujet élégiaque arabe se reconfigura selon le rythme de l'histoire contemporaine des pays respectifs, celle des francophones d'Égypte ne trouva pas d'expérience référentielle fondatrice ce qui emmena ces derniers poètes vers des Ailleurs improbables (Henein, Jabès, Mansour). Tandis que le Liban parlait aussi bien en français qu'en arabe, ce qui légitima les francophones par-delà toutes les guerres, – il y a une évidente solidarité historique des poètes du Liban (y compris A. Chedid) ayant été amenés à créer dans une époque troublée –, l'Histoire a en effet accéléré la marginalisation des poètes francophones d'Égypte dont la destinée d'exil européen

a marqué un sujet lyrique déjà fragmenté, voire réorienté l'œuvre, ainsi chez Jabès, le faisant passer de ses *Poèmes* à ses *Livres*.
► Lançon D., *L'Égypte littéraire de 1776 à 1882. Destin des antiquités et aménité des rencontres*, préface d'Yves Bonnefoy, Paris, Geuthner, 2007. Lançon D. (dir.), *L'Orient des revues, XIXe-XXe siècles*, Grenoble, ELLUG, 2017.
→ Afrique subsaharienne (francophone) ; Francophonie ; Maghreb

Daniel Lançon

Prose

La locution *prose lyrique* ne correspond pas à une catégorie pleinement constituée du vocabulaire critique de langue française, et ses équivalents dans les autres langues européennes restent rares. Si, comme l'attestent les corpus électroniques, elle a connu un certain succès entre 1840 et 1900, son emploi est toujours demeuré bien moindre que celui de *prose poétique*, lexie avec laquelle elle entre dans une concurrence complexe, qui tient parfois de la pure synonymie (les deux pouvant s'appliquer aux mêmes objets), parfois de la restriction (la prose lyrique apparaissant alors comme un type de prose poétique).

Les deux occurrences les mieux connues ne nous aident guère à stabiliser la portée de l'expression. Il s'agit d'abord d'un vers de *Toute la lyre* de Victor Hugo, où l'adjectif *lyrique* vaut pour *épidictique* :

> Lorsque j'étais enfant, sortant de rhétorique,
> J'envoyais aux journaux de la prose lyrique
> En l'honneur des géants du sombre esprit humain.

Il s'agit surtout de la lettre à Arsène Houssaye placée à l'ouverture du *Spleen de Paris* de Charles Baudelaire, mais l'expression y semble valoir comme un simple équivalent de *prose poétique*, qui apparaît plus haut dans le texte à l'occasion d'une définition qui est devenue célèbre (« prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme »).

Ces quelques données suffisent cependant à faire apparaître que l'idée de prose lyrique (réalisée ou non par l'emploi de l'expression ou la stabilisation de la notion) est née dans le grand mouvement de renégociation des domaines respectifs de la prose et de la poésie qui a marqué la seconde moitié du XIXe siècle. La généalogie qui s'esquisse de quelques occurrences critiques de cette époque lui assure néanmoins une assiette de pertinence temporelle plus large, puisqu'elle fut convoquée pour caractériser divers textes qui vont du *Télémaque* de Fénelon à telle ou telle œuvre de Chateaubriand, avec une insistance plus régulière sur *Les Rêveries du promeneur solitaire* de Jean-Jacques Rousseau.

Une mention plus récente de la lexie, dans le *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* d'Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov (1972, s.v. « Versification »), offre une base possible de discrimination entre *prose lyrique* et *prose poétique* : considérer que dans la « *prose lyrique* [...] l'impression de "poésie" est produite par des éléments sémantiques ou grammaticaux », c'est laisser entendre que la prose poétique serait surtout caractérisée par un travail d'ordre rythmique ou plus largement sonore, critère qui est souvent prioritairement retenu pour définir cette notion, notamment depuis le grand livre d'André Chérel : *La Prose poétique française* (1940). Malgré l'étymologie qui unit le lyrisme et le chant*, une telle distinction aurait rendu bien des services au discours critique ; elle ne s'est pourtant pas imposée, et l'on verra plus bas qu'elle troublerait en fait les choses.

Parmi les raisons de l'insuccès de la catégorie de *prose lyrique*, on comptera

naturellement la désaffection pour ce que le terme même de *lyrisme** a pu représenter à la sortie du Romantisme : un sentimentalisme mêlé de grandiloquence contre lequel la poésie a voulu se réinventer. Étrangement pourtant, dans les citations que nous rappelions plus haut, l'expression *prose lyrique* était employée par dérision chez Hugo, tandis qu'elle recevait une valeur positive chez Baudelaire. Il y a aussi le fait que la classification des genres a dû être redéfinie au même moment pour prendre acte de la brusque accession du roman au titre de genre littéraire dominant. Bientôt tout acquis au précepte d'impersonnalité, le roman devait participer à l'avènement d'une sensibilité esthétique nouvelle récusant, selon le mot apocryphe de Flaubert, le « cancer du lyrisme ». De fait, les passages « lyriques » de *Madame Bovary* sont toujours teintés d'ironie.

Si le substantif et l'adjectif furent souvent pris en mauvaise part, c'est paradoxalement un emploi dévalorisant de la notion de *lyrisme* qui va attirer l'attention critique vers une extension de la prose lyrique dans le champ littéraire. Nous sommes cette fois au cœur du XXe siècle, et un nouveau genre tente de s'imposer auprès de la triade désormais bien établie de la poésie, du théâtre et du roman ; c'est l'essai, dont Julien Benda put regretter qu'il ait réduit l'expression de la pensée à un simple « lyrisme idéologique » (*Du style d'idées*, 1948). Prendraient rang parmi les représentants de ce que l'on pourrait nommer, de façon moins polémique, un « lyrisme d'idées » des écrivains comme Alain, Barrès, Gide ou Valéry. Leur prose ne présenterait plus les contenus spéculatifs sous la forme d'un tissu argumentatif soumis à l'évaluation du lecteur, mais comme des assertions qui tirent leur puissance de conviction de leur forme même, en tant qu'elle témoigne de l'investissement personnel et affectif de l'auteur.

On doit à Michel Murat (2009) d'avoir pris la pleine mesure de cette proposition et fait valoir son rendement descriptif, notamment pour ce qu'il nomme le « moment lyrique » qui, entre 1880 à 1940, aurait coïncidé avec l'apparition de l'essai moderne. La prose d'idées aurait alors rompu avec l'appareil formel de l'argumentation au profit de celui de la véhémence, c'est-à-dire des marqueurs d'intensification. On retrouve ici un acquis de ce que l'on appelle les « nouvelles rhétoriques » : en mettant en avant la vigueur de son adhésion personnelle à ce qu'il asserte, l'écrivain obtient que, par une sorte de désir mimétique, son lecteur se range à ses côtés ; il ne s'agit plus de faire en sorte que, par la vertu des enchaînements logiques, l'autre adhère à mes idées mais qu'il soit d'accord avec moi, qu'il en vienne à partager mes émotions et ma vision.

On est donc bien ici face à une prose proprement lyrique, au sens d'une prose qui affiche et dramatise les affects du sujet, en recourant à l'amplification (au sens étymologique et actuel du terme : une même information fait l'objet de reformulations avec de légères variations ; que l'on songe à la pratique de Charles Péguy), à l'emphase (syntaxique par exemple, avec le recours aux formes du détachement, comme les tours disloqués ou clivés, mais aussi prosodique, avec le recours fréquent à l'exclamation ou à l'interrogation expressive), à l'hyperbole (lexicale ou figurale, avec notamment le travail sur l'image). Selon l'opposition classique, tandis que la prose d'idées argumentative vise à *convaincre*, en s'adressant à la raison, la prose d'idées lyrique vise à *persuader*, en s'adressant à l'affectivité et à l'imagination.

Il n'a d'ailleurs point été besoin d'attendre l'avènement du genre de l'essai pour que cette combinaison de l'amplification, de l'emphase et de

l'hyperbole se conjoignent en une sorte de patron stylistique de la prose lyrique susceptible d'être mis au service des idées : bien des pages de Rousseau, de Voltaire, de Diderot y recouraient déjà à leur façon. Mais la prose lyrique moderne aura ceci de différent qu'elle vise à créer un ton, c'est-à-dire à faire entendre une voix dans sa singularité, en jouant avec des effets d'oralité, sans céder aux conventions de l'éloquence, mais en créant une illusion de spontanéité garantissant la sincérité des émotions dont elle accompagne la présentation des idées ou du monde, d'où son abandon de tout idéal de phrase périodique au profit d'un style coupé ou accumulatif.

Nulle part ce devenir lyrique de la prose d'idées n'est-il sans doute aussi bien illustré que dans les *Noces* d'Albert Camus (1938) : « Oui, je suis présent. Et ce qui me frappe à ce moment, c'est que je ne puis aller plus loin. Comme un homme emprisonné à perpétuité – et tout lui est présent. Mais aussi comme un homme qui sait que demain sera semblable et tous les autres jours. Car pour un homme, prendre conscience de son présent, c'est ne plus rien attendre. » Mais la prose lyrique d'idées n'est qu'un prototype, susceptible de multiples variations, notamment polémiques (car il y a un lyrisme de combat chez bien des écrivains comme Georges Bernanos). On ne saurait d'autre part ramener toute la prose que nous percevons comme lyrique dans le seul giron du genre essayistique, même en élargissant généreusement les bornes de ce dernier. Si l'on peut considérer qu'il y a bien une volonté assertive derrière l'exaltation des *Nourritures terrestres* d'André Gide (lesquelles, en 1897, illustraient une forme de nietzschéisme fin-de-siècle), on serait plus en peine d'en faire de même avec les pages de Colette, par exemple, où est le plus nettement mis en œuvre ce « patron » de la prose lyrique que nous avons esquissé plus haut.

Notre insistance sur le lyrisme d'idées a cependant le mérite de faire apparaître l'autre face de la renégociation du lien prose/poésie qui nous a servi de point de départ. Ce lien ne saurait en effet être pensé, du point de vue historique, sur le seul mode de l'avènement d'une « prose d'art », dont les caractéristiques ont été dégagées dès *L'Art de la prose* de Gustave Lanson en 1908. Cette « prose artistique », alyrique voire antilyrique, dont le projet est déjà sensible chez Flaubert et qui aboutit à l'impressionnisme des écritures artistes, a voulu rivaliser avec les arts visuels ou musicaux sans importer de la poésie romantique l'appareil formel d'expression de l'émotion, mais en travaillant la langue elle-même, son lexique, sa grammaire. Elle a voulu évoquer* et non plus convoquer, comme la prose ordinaire ; mais, en mettant le sujet au second plan, ses stratégies d'évocation se sont aussi construites contre les stratégies d'invocation qui avaient été au fondement de toute prose à caractère lyrique. L'atteste le vieillissement progressif de ce qui fut un véritable préfixe lyrique, le mot *ô*, qui à la fois interpelle et fait surgir à la mémoire ou à l'imagination la plus personnelle : « Ô noblesse ! ô beauté simple et vraie ! déesse dont le culte signifie raison et sagesse » (Renan, « Prière sur l'Acropole », 1865).

► Murat M., « Phrase lyrique, prose d'idées », dans G. Philippe et J. Piat (dir.), *La Langue littéraire : une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, p. 235-279. Pickering R., *Paul Valéry, poète en prose : la prose lyrique abstraite des « Cahiers »*, Paris, Lettres modernes, 1983. Sandras M., *Idées de la poésie, idées de la prose*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

→ Narration ; Poème en prose ; Pureté, impureté ; Séquence, configuration ; Verset

Gilles Philippe

Psaume

La nature poétique et musicale du psaume ne fait aucun doute. L'étymologie (du grec *psalmos*) fait référence à un geste : *psallein* signifie « pincer les cordes d'un instrument », faire vibrer, et le *psalmos* renvoie ainsi à la fois à l'action de faire vibrer les cordes d'un instrument, puis, par extension, à un air joué sur la lyre*, avec ou sans accompagnement de chant*. Par définition, le psaume est donc lyrique. Étroitement associé à un geste – l'action de jouer de la lyre – il est consubstantiel au lyrique dont il apparaît inséparable. Mais si le psaume peut être compris comme une forme ou un genre lyrique qu'il convient de caractériser, il doit surtout sa singularité à son cadre expressif : chant religieux selon la tradition biblique, attesté également dans la sphère égyptienne et mésopotamienne, il est lié au culte et prend place dans la liturgie. Dès lors, « psaume » est souvent à entendre au pluriel : les psaumes, arrangés et liés dans un psautier, constituent un ensemble, un recueil, un livre dont l'unité repose sur un style poétique et un projet spirituel. C'est dans cette double perspective que les poètes l'utilisent : de Marot à Meschonnic, le psaume dit le pouvoir qu'a la poésie lyrique de relier l'homme au divin.

Genre et formes

La classification biblique traditionnelle tend à faire du psaume un genre littéraire à part entière, dans lequel on a l'habitude de repérer trois grandes formes distinctes. Les hymnes, tout d'abord, exaltent la grandeur de Dieu, en accumulant les motifs de louange, dans une adresse aux hommes : caractère mystérieux de la Création, prodiges, salut accordé au peuple des croyants. Les supplications ou lamentations, à l'inverse, s'adressent directement à Dieu, et visent à l'émouvoir en l'appelant à l'aide, rappelant notamment la situation du peuple juif en captivité à Babylone. Les actions de grâces, enfin, apparaissent comme des remerciements adressés au Créateur, se rapprochant alors de la tonalité des hymnes. Mais cette tripartition est plus théorique que réelle, et le psaume sait finalement jouer de cette variété de tons en faisant se succéder en son sein hymne et lamentation, ou en incorporant des éléments formels et génériques étrangers à la lyrique, comme des énoncés sapientiaux, des éléments de récit… La mode des traductions versifiées des psaumes au XVIe siècle, chez les poètes proches de la Réforme, voit ainsi dans le psaume un genre fécond, capable de résonner encore dans le contexte troublé des guerres de religion : oscillant entre confiance en Dieu et plainte douloureuse, le psaume est, par sa variété même, un chant polymorphe, susceptible d'être adapté aux circonstances.

Psaume et culte

Genre total, finalement, acceptant une grande diversité de tons et de formes, le psaume trouve à l'origine sa place dans des fêtes religieuses, introduit dans une liturgie. La tradition vétéro-testamentaire lie ainsi étroitement le psaume à la figure centrale du chantre du Temple, qui aide à la conduite de la liturgie, même si on ne sait pas très bien encore à quels moments du culte les psaumes étaient chantés. La liturgie chrétienne réserve quant à elle une place essentielle au psaume, tant dans le cadre de l'organisation du temps liturgique, en fonction des fêtes religieuses ou du temps ordinaire, que dans le cadre de la succession des moments de la journée (psaumes des complies, des matines, des laudes, des vêpres). Le psaume est ainsi ce qui donne au temps sa dynamique propre, avec ses élans heureux et ses moments plus sombres ou plus réflexifs. Là encore, le psaume devient

chant total, embrassant les différentes réalités du temps humain. Entendu, lu ou chanté tous les jours, il apparaît dès lors comme le terreau commun de tous les fidèles et la source de tous les poètes : « J'avais peu lu la Bible. J'avais parcouru seulement, comme tout le monde, les strophes des psaumes de David ou des Prophètes, dans les livres d'heures de ma mère. Ces langues de feu m'avaient ébloui », note ainsi Lamartine en 1860 dans le commentaire de sa trente-septième méditation.

Psaumes et livre

Prières de l'Ancien Testament, les psaumes ont été pour certains attribués à tort au roi David. Ils se rattachent néanmoins explicitement à lui et plus largement à la figure royale, qui est, dans l'ensemble des psaumes, soit celui qui chante soit celui à qui l'on s'adresse par le chant. Ils forment ainsi un ensemble énonciatif cohérent, qui a pris très tôt la forme d'un livre*, d'un « psautier ». Le psalmiste y fait preuve de son savoir-faire : il s'y fait porte-parole du peuple par une voix qui porte, une voix légitime de roi élu, et il exprime par son chant l'union à venir entre la communauté* des hommes et un Roi, un Messie, un Dieu auquel il s'adresse, jusqu'à ce qu'il réponde au dernier jour… Dès lors les psaumes sont à entendre au pluriel : entre eux se jouent des jeux d'échos, de réponses, de citations. Ils appellent d'eux-mêmes un jeu intertextuel, qui prend forme dans des paraphrases, des traductions versifiées ou en prose : le psaume appelle le psaume, par un travail de réécriture constant qui se doit d'être maintenu jusqu'à la fin des temps. C'est bien ainsi que les considère Clément Marot dans sa traduction des *Psaumes de David* entamée dans les années 1530. En attente d'une réponse de Dieu, le poète se doit de maintenir la lyrique des psaumes. Sans quoi Dieu ne répondra jamais…

Valeur spirituelle et poétique

Dans le Psaume 45 des *Psaumes de tous mes temps* (1974), Patrice de La Tour du Pin résume ainsi la situation du genre psalmique : « Pas seulement mes mots, c'est moi que tu attends, / c'est moi, ton mot, que je te rends : / avant de parler, j'étais dit ». Quête de Dieu, adresse à Dieu, le psaume est un chant qui unit profondément les « mots » et le « moi », se faisant chemin vers un au-delà porté par les harmonies des sons et le rythme des vers. Mot de Dieu rendu à Dieu, le psaume ne dit donc rien, il est le lieu d'un aller-retour, d'un va-et-vient, entre Dieu et l'homme, entre l'homme et Dieu. Dans le psaume, c'est moins le sens des mots qu'il convient de repérer que le ton employé, la musique qui le porte, et l'espérance qui le sous-tend, d'où le nom de « gloires » que Meschonnic dit préférer à « psaumes » pour caractériser ces textes lyriques. Mais plus généralement, les poètes voient dans les psaumes une sorte d'état idéal de la langue poétique dont il s'agit alors de s'approcher par sa propre écriture : paraphraser ou traduire les psaumes, chercher à en écrire soi-même, c'est quitter la langue des hommes, pour rejoindre le lyrique pur*, à la frontière de l'humain et du sacré, du réel et de l'idéal. Face aux psaumes qui lui sont proposés à la traduction lors du chantier de la Bible publiée chez Bayard (2001), Olivier Cadiot voit le psaume comme une révélation dans laquelle « un écrivain peut reconnaître à un moment donné que le matériau littéral qu'on lui fournit correspond à l'état rêvé de sa langue ». Avec Claudel, finalement, devant les psaumes, « il ne s'agit pas de littérature ! » C'est autre chose : une voix originelle vers laquelle le poète tend, à laquelle le lecteur et l'auditeur peuvent avoir accès, mais aussi un cri commun à tous les hommes, une caisse de résonnance des voix humaines entrant ainsi en

contact avec la voix de Dieu : « Ma parole, entends-la », chante le psalmiste (Ps 5).

► Coulot Cl., Heyer R., Joubert J., *Les Psaumes. De la liturgie à la littérature*, Paris, Travaux du Centre d'études et de recherches interdisciplinaiures en théologie, nº 7, 2006. Wenin A., *Le Livre des Louanges : entrer dans les Psaumes*, Paris, Lumen Vitae (« Écritures »), 1995.

→ Adresse ; Chant ; Magie ; Recueil ; Religion ; Rites

Guilhem Labouret

Pureté, impureté

Appliquées à la poésie, voire à d'autres genres (« théâtre pur », « roman pur »), ou à d'autres arts (« peinture pure », « cinéma pur »), les notions éminemment relatives, voire fantasmées, métaphysiques ou mythifiées, de « pureté » et d'« impureté » sont devenues dans un certain « récit orthodoxe » de la modernité (A. Compagnon, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, Seuil, 1990), la signature d'une certaine idée du poétique, qui oscillerait entre « autonomie », « formalisme », « réflexivité », « abstraction », « irrationalisme » et « idéalisme ». Cette nébuleuse conceptuelle émergerait historiquement avec un certain romantisme, hanté par le rêve d'une *littérature pure*, quand le classicisme visait peut-être davantage une *langue pure*, tout en bannissant mélange des genres, discordances entre mètre et syntaxe. Un tournant « puriste », héritier de l'esthétique kantienne, refusant la *circonstance* historique, émergerait avec Baudelaire d'un côté, Bremond, Claudel et Valéry de l'autre, cette ligne passant de manière emblématique par Mallarmé, dont une certaine lecture pourra alimenter, de manière indirecte, par l'entremise surtout du travail critique d'Albert Thibaudet, le contenu de la « querelle de la poésie pure » des années 1920-1930. Mais que seraient un « lyrisme pur » ? Rattachée plus précisément à la question lyrique, l'idée de pureté ne ferait rien d'autre qu'accréditer la thèse d'une improbable essence, démentie par les approches historiques. En outre, la recherche d'une « poésie pure », comme le signala Albert Thibaudet dans son article « Poésie » de la *NRF* du 1er janvier 1926, oriente au moins dans deux directions antagonistes, en écho à la vieille tradition grecque opposant l'*artisan* (Pindare) au *voyant* (Homère), idée que l'on retrouvera sous la plume de Marcel Raymond (*De Baudelaire au surréalisme*, 1933) : la voie de Lamartine, fondée sur l'inspiration intuitive, qui serait pur lyrisme*, « intensité d'émotion poétique pure » ou « génie qui souffle » ; la voie de Mallarmé, fondée sur le travail, la « fabrication », qui serait pure forme, produite par « le génie qui s'attache à une matière pure », et qui donc tournerait le dos au lyrisme. Les échos et les débats de la conférence puis des livres de l'abbé Bremond constituent alors *a posteriori* l'une des grandes matrices théoriques de la grande dichotomie, pourtant très contestable dans son binarisme simplificateur, qui travaille un certain discours sur la poésie contemporaine, entre tenants du « formalisme » et tenants du « néo-lyrisme ».

Tenter de *définir* « le lyrisme » ou « le lyrique », par cet effort-même d'abstraction, à savoir de réduction de la multiplicité des textes singuliers à un concept englobant, risque de basculer dans un purisme méthodologique, qui ne serait rien d'autre qu'une forme d'essentialisation, plus ou moins consciente. Les grandes définitions analytiques, tributaires d'une rhétorique des genres, hypostasient l'étymologie (« poésie chantée », accompagnée à la « lyre »); le niveau de « la syllabe » et de l'anté-prédicatif, distingué du « mot », épique, de la « phrase », dramatique (thèse du Cassirer de *La philosophie des formes symboliques* citée par Emil Staiger) ; le

primitif*, au sein d'une mythologie des âges de l'humanité (« Voilà le premier homme, voilà le premier poète. Il est jeune, il est lyrique » proclame la préface de *Cromwell*). Ou encore : l'une des trois grandes « attitudes fondamentales de mise en forme », selon « l'histoire des genres littéraires » de Karl Vietör ; la parole non-mimétique et non-fictionnelle (de la *Poétique* d'Aristote excluant le poète lyrique – « lorsque le poète parle en son nom propre il n'imite pas » – jusqu'à la linguistique des genres de Käte Hamburger faisant du sujet lyrique un « Je-Origine » produisant des « énoncés de réalité », définis comme actes énonciatifs purs, « artistiques », et non « pragmatiques ») ; l'ancrage subjectif et affectif, intérieur et personnel, par distinction purificatrice avec *l'épique* et le *dramatique* (de *L'Entretien sur la poésie* de Friedrich Schlegel – « la forme lyrique est seulement subjective » – à la caractérisation du genre lyrique par la « première personne » et la « fonction émotive » du langage chez Roman Jakobson, dans son article « Linguistique et poétique » de 1960, en passant par l'*Esthétique* de Hegel, qui écrivait : « la poésie lyrique est à l'opposé de l'épique. Elle a pour contenu le subjectif, le monde intérieur, l'âme agitée par des sentiments »). À l'inverse, la voie de la philosophie des genres, reconsidérant l'esthétique romantique, réhabilitant l'idéologie du mélange, déplace l'accent du « genre* », unitaire, « pur », vers celui de la « catégorie générique », transversale, plus « impure ». Le meilleur exemple d'une théorisation moins essentialiste, transgressant les limites conceptuelles de la triade théorisées par le romantisme d'Iéna, se trouverait chez Emil Staiger qui, dans les *Concepts fondamentaux de la poétique* (1946), non seulement tire « le lyrique », (in)défini phénoménologiquement comme « *Stimmung* », vers l'indistinction entre sujet et objet, mais estime que les tonalités lyrique, dramatique et épique traversent les textes, dans l'impureté des genres : « toute véritable poésie participe, selon des degrés et des modes divers, de toutes les idées génériques ». Dans cette perspective, la réduction romantique du poétique au lyrique, la crise d'identité de la poésie liée à l'invention du « poème en prose* », jointe à la définition symboliste de la « littérarité » par la « poéticité », débouchent, à partir de la fin du XIXe siècle, sur un processus impur d'hybridation des genres : « lyrisation » du conte (Jean Lorrain, Marcel Schwob), « lyrisation » du roman conduisant au « récit poétique » (d'Alain-Fournier à Le Clézio), « lyrisation » du théâtre* (Maurice Maeterlinck).

Cette critique de l'identification romantique entre lyrisme personnel et subjectivité substantielle serait à rapprocher de la thèse nietzschéenne énoncée dans *La Naissance de la tragédie*, qui fait du « lyrique », incarné par la figure d'Archiloque, le lieu du « combat » entre le « dionysiaque » et « l'apollinien », ou d'un primat du « dionysiaque » sur l'« apollinien », ce qui conduit à envisager le sujet, fondamentalement « impur », mêlé, altéré, comme arraché à la logique de l'individuation, sous l'angle de la « destitution » soumise à l'empire du « désir pur », pour reprendre les mots de Martine Broda. Dès lors, ce lyrisme de la « dépossession », *pur* dans sa destination (« la Chose », le « Sublime », « l'Irreprésentable »), se fait *impur* dans son origine (le « Moi » pluralisé, et non le « Sujet » unitaire), pour devenir « le chant qui advient au sujet avec sa propre dépossession, quand il s'expose à la rencontre d'une altérité transcendante et radicale » (Martine Broda, « Lyrisme et célébration : l'épiphanie de la Chose », *Littérature*, nº 104, 1996, 92).

C'est avec la définition de la modernité poétique, baudelairienne et

post-baudelairienne, donnée par Hugo Friedrich, que la pureté moderne coïnciderait avec une crise radicale du lyrisme personnel, comme de la référentialité de la parole poétique, le poète, confronté à la « transcendance vide », se retrouvant « seul avec la langue ». La poésie moderne, anti-lyrique*, illustrant un « romantisme déromantisé », placée sous le signe de la « déshumanisation » chère à José Ortega y Gasset, ne serait plus « langue de l'âme » : « c'est précisément cette communication affective, cette 'demeure de l'âme' que rejette la poésie moderne » (*Structure de la poésie moderne*, 1956). On connait l'énoncé de *Crise de vers*, devenu symptôme et symbole, au sein de cette *doxa* de la « modernité négative » : « l'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots ». Un programme théorique, en réalité démenti par la pratique de l'auteur de « Prose pour Des Esseintes » lui-même, appelé à traverser la modernité, en sortirait, excluant du poétique les formes discursives de « l'universel reportage » que sont « narrer, enseigner, décrire », comme les survivances des théories renaissantes de « l'inspiration », que Mallarmé nomme « ancien souffle lyrique » ou « direction personnelle enthousiaste de la phrase ». Sujet lyrique et objet lyrique basculeraient dans la contingence, ce « hazard » mallarméen destiné à être « vaincu mot par mot ». La préface du *Coup de dés* de 1897 proposait alors un nouveau partage des genres : d'un côté « l'empire de la passion et des rêveries », porté par « l'antique vers », faisant perdurer une certaine tradition lyrique ; de l'autre, « les sujets d'imagination pure et complexe ou intellect », nécessitant l'invention d'un nouveau dispositif poétique, spatialisé, discontinu, typographique*, tout à la fois « estampe » et « partition », monstration de « la Loi » cosmique, et non plus impression ou expression d'un Moi psychologique. À travers une certaine réception de Mallarmé, de Valéry, se met en place l'idée d'un anti-lyrisme structural de la pure forme, faisant du poème un monde verbal clos, « parlant sans voix d'auteur » (Mallarmé, lettre à Verlaine du 16 novembre, 1885). Purgé d'un (faux) lyrisme perçu comme « ronron poétique » (Ponge, *La Rage de l'expression*, 1952), tout un pan de la création poétique classée comme « post-mallarméenne », entre Pierre Reverdy et Jean-Marie Gleize, non sans grand malentendu depuis la thèse *transitive* de la « religion de Mallarmé » (Bertrand Marchal, 1988), vise, à travers une impression typographique prenant le dessus sur une expression lyrique, une impersonnalité sèche, essoufflé, ascétique et minimaliste, grammaticale et littéraliste, souvent proche d'une théologie négative, puisque la « poésie est ce rien – mais un rien qui annule le reste » (André du Bouchet, *Carnet*, 1994), puisque « quelques mots suffisent au commerce » (Claude Royet-Journoud, *Les Objets contiennent l'infini*, 1984), ou que la poésie cherche désormais « une abstraction du dire, une surface » (Anne-Marie Albiach, É*tat*, 1971). On assista, comme chez Ponge, figure cardinale de cette dissociation du dire poétique et du chant lyrique, admirateur de Lucrèce et de Malherbe, à une requalification de la poéticité par la pureté d'un langage net et précis, encyclopédique, quasi scientifique, adéquat aux choses : on remplace « toute poésie lyrique à partir de la Nature, des objets, etc. », de manière à « aboutir à des formules *claires* et *impersonnelles* » (« My creative method », *Méthodes*, 1961).

Mais cette *doxa* moderne conceptualisée par Friedrich repose aussi sur l'envers de la pureté mallarméenne, à savoir la « dissonance », cet autre versant, impur cette fois, de la dépersonnalisation du lyrisme, illustré par le dialogisme* lyrique, l'ironie lyrique, l'autodérision, la secondarité réflexive, qui incarne en France la « poésie sentimentale » de Schiller, mais aussi

par la dégradation burlesque ou cynique du chant* en « déchant », le « haut langage » de l'ode ou de l'élégie se laissant « contaminer » par la prose, la cacophonie, l'inarticulé, le vers faux, l'argot, le calembour, la chanson populaire, le comique ou « le bas corporel » : où l'on rencontre la « complainte » clownesque de Laforgue, « le mélange adultère de tout » de Corbière, le vitalisme obscène et blasphématoire de la tradition issue de Dada, ou d'Artaud, conduisant à Tarkos, à Pennequin, en passant par Prigent. Cette poésie se fait moins lyrique qu'« agressivement dramatique » (Hugo Friedrich). En outre, comme l'a montré Peter Bürger, l'attaque des avant-gardes contre un « art pur » et « autonome » va de pair avec une (anti)– esthétique du montage et du collage, héritier du fragment rimbaldien des *Illuminations*, qui caractérise aussi bien le simultanéisme « moderniste » d'un Apollinaire, d'un Cendrars, que la « spontanéité » dadaïste, ou « l'automatisme » surréaliste, destinés à produire un « reclassement général des valeurs lyriques » (*Second Manifeste du surréalisme*, 1930) : « Je me sauvais la mise comme je pouvais, bravant le lyrisme à coup de définitions et de recettes » écrit Breton dans le *Manifeste du surréalisme* de 1924 ; quant à Éluard, il célèbre avec Novalis dans *Donner à voir* la beauté des « mélanges hétérogènes ».

Mais la dynamique de la pureté peut s'inverser, et trouver dans le « Moi pur » valéryen (« Je est l'être défini par la voix », *Cahiers*, 1925), pure voix, Voix du texte, une manière de lyrisme du chant intérieur, tendu entre musique, architecture et algèbre (l'autre Valéry) d'une part, prière, jubilation intérieure, et silence mystique d'autre part (Bremond). La purification musicale du Moi ouvre à son « effacement », au sein d'un lyrisme dépouillé, cette « décantation du chant » analysée par Jean-Michel Maulpoix, résumée sous l'appellation large de « lyrisme critique » : Guillevic « chantonne contre la peur », quand Philippe Jaccottet valorise la « voix chantonnante » d'un « temps de détresse », contre la « voix tonnante » du temps des prophètes (*Observations et notes anciennes*, 1998). Cette poésie de style humble, « chant d'en bas », serait à situer dans cette tradition d'un lyrisme de la pureté, fasciné par l'angélisme de Rilke, et la transparence cristalline de « l'air ».

En matière de poésie et de lyrisme, les notions de « pur » et d'« impur », majoritairement présentes dans la rhétorique métadiscursive, valent donc surtout à la fois comme marqueurs temporels d'un grand moment réflexif lié à la réception de la poétique mallarméenne de la « notion pure », et plus largement comme lexique d'une double histoire, celle des rapports entre lyrisme et référence (la *poésie* pure, coupée de l'ordre du discours), celle des rapports entre lyrisme et société (le *poète* pur, « dépolitiqué » à la Baudelaire, coupé du versant économique et politique du monde). Et contre les tentations de « la critique pure », portant sur des « essences » (Albert Thibaudet, *Physiologie de la critique*, 1930), l'histoire de l'histoire littéraire actuelle, généalogique ou archéologique, s'attache à rabattre la « pureté » sur son historicité fondamentale, en dévoilant la « dynamique entre modèles de lecture et d'écriture », dès lors que l'on sait que « la classe lyrique traverse des horizons différents » (Gustavo Guerrero, *Poétique et poésie lyrique*, 1988).

► Alexandre D., Roger T. (dir.), *Puretés et impuretés de la littérature (1860-1940)*, Paris, Classiques Garnier, 2015. Combe D., *Poésie et récit, une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989. Moisan C., *Henri Bremond et la poésie pure*, Paris, Bibliothèque des Lettres Modernes, 11, Minard, 1967.

→ Livre ; Matérialisme ; Narration ; Poème en prose ; Prose ; Voix, sujet lyrique

Thierry Roger

Q

Québec
→ Amérique du Nord (francophone)*

R

Radio

Comme le phonographe et la télégraphie sans fil avant elle, la radio a d'abord fasciné par son dispositif même : l'ubiquité des paroles et des sons, l'invisibilité des locuteurs, la magie de la télétransmission, la faculté de relier des auditeurs dispersés en une communauté d'écoute. Dès l'apparition des premiers programmes réguliers au cours des années 1920, certains écrivains ont considéré le nouveau média comme une machine poétique, à la fois source de « poésie involontaire » (Éluard) et instrument neuf du lyrisme moderne. Ainsi, Anna de Noailles s'enchantait des longues litanies évocatoires des bulletins météo, Pierre Mac Orlan ou Robert Desnos des rythmes et intonations de la publicité sonore ; plus tard, Pierre Schaeffer affirmait pouvoir transmuer dans l'alambic de ses sens un radioreportage sportif en poème sonore.

C'est en effet une attention nouvelle au « monde des sons » qui s'ouvre avec la radiophonie : pour l'auditeur de radio, souvent comparé à un aveugle ou à un sur-auditif, des sons auparavant fondus dans la masse des perceptions sensibles prennent un relief inédit. Si les travaux de linguistes du premier XXe siècle sur le langage parlé, le « style oral » ou les lois du vers éclairées par la phonétique expérimentale avaient pu marquer toute une génération d'écrivains (voir Martin, 1998), le développement de la radio a contribué à porter aux oreilles de tout un chacun non seulement la dimension sonore et rythmique des parler, mais aussi la puissance évocatoire des sons « sans image ».

Aussi la radio a-t-elle très vite cherché à élaborer, parallèlement à ses missions d'information et de retransmission de concerts ou de pièces de théâtre, des formes d'écriture et de composition qui lui soient propres. En Allemagne, on parle de *Hörspiel*, en France de « théâtre radiophonique » (Cusy et Germinet), de « film radiophonique » (Deharme) ou de « film sans image » (Cendrars), parfois de « poème » ou d'« essai », le plus souvent aujourd'hui de « création » radiophonique. Or cette radio de création entretient des liens tout particuliers avec la poésie.

Si Apollinaire a su transposer en de subtiles typographies, dans *Calligrammes*, la poésie de l'espace que lui inspirait la T.S.F. (voir notamment dans « Ondes » la « Lettre-Océan »), sa mort survient cependant avant que n'apparaisse la radio proprement dite. Ses mots sur l'avenir sonore que promet à la poésie le développement conjoint du phonographe et du cinéma (dans sa conférence « L'Esprit nouveau et les poètes » de 1917) trouvent une première forme de concrétisation avec les œuvres radiophoniques des poètes simultanéistes Fernand Divoire (*Naissance du poème*, 1931) et Carlos Larronde (*Le Douzième Coup de minuit*, 1933). Mêler l'écriture poétique aux sons du monde, pratiquer le collage d'éléments

hétérogènes, faire de la voix humaine (dans ses caractéristiques sonores) un élément à part entière du poème : voilà ce qui dès cette époque lie profondément poésie et radiophonie tout en ouvrant la voie à des formes poétiques radicalement neuves.

L'audiopoésie rêvée par Apollinaire se développe alors progressivement grâce aux progrès des techniques d'enregistrement, de stockage, de montage et de restitution du son. Encore éparses dans l'entre-deux-guerres, souvent d'esthétique moderniste et d'esprit unanimiste, les recherches autour des formes sonores de la poésie s'intensifient au lendemain de la seconde guerre mondiale, devenant même l'un des axes privilégiés du Club d'Essai, ce laboratoire d'art radiophonique dirigé par Jean Tardieu entre 1946 et 1960 : d'un côté, la radio passe commande aux poètes ; de l'autre elle mène une réflexion au long cours sur ses rapports avec la poésie, s'interrogeant notamment sur la meilleure manière de servir l'art des poètes sur les ondes. De ce point de vue, ses efforts portent principalement sur les questions de diffusion et d'interprétation de la poésie : comment dire les poèmes ? Comment utiliser les technologies sonores de pointe alors en usage dans les studios de la RTF (micros de différents types, filtres, chambres d'écho, stéréophonie, etc.) pour inventer de nouvelles dictions, sinon de nouvelles formes poétiques ? Les débats et expériences menés au cours des années 1950 prolifèrent (voir Pardo 2015b). Ils coïncident également avec le développement de la musique concrète, mise en œuvre dans les studios mêmes de la radio par Pierre Schaeffer, avec les premiers poèmes au magnétophone d'Henri Chopin et de Bernard Heidsieck comme avec les scénographies stéréophoniques de Jacques Polieri sur des poèmes de Mallarmé, Tardieu ou Butor. Les années 1950 et 1960 voient ainsi converger différents arts (musique, poésie, art radiophonique, théâtre) dans l'exploration des technologies sonores, voire partager un temps les mêmes lieux de diffusion (radio, festival d'art de l'avant-garde, American Center, Biennale de Paris notamment). Avec la démocratisation des appareils enregistreurs à partir des années 1960, puis l'essor des technologies numériques, une part de l'audiopoésie s'est dégagée du giron de la radio publique pour se tourner vers des pratiques de performance (Heidsieck, Chaton) ou alimenter l'écriture de fictions sonores (Dicenaire). D'autres écrivains (Venaille ou Veinstein par exemple) ont su tirer de leur expérience de producteurs à la radio, par leur pratique au long cours de la parole radiodiffusée et par l'écoute sensible des voix (la leur comme celles captées par leurs micros), un renouvellement profond de leur écriture poétique, en revenant notamment à des inflexions plus lyriques.

Enfin, la radio joue un rôle important dans la conservation des voix de poètes. Que ce soit par des entretiens, lus ou parlés, ou par des lectures de textes édités ou en cours d'écriture, la radio a constitué tout au long de son histoire de précieuses archives sonores de poésie. Certaines séries, comme *Poésie ininterrompue* de Claude Royet-Journoud (France Culture, 1975-1979) affichent explicitement ce souci de constituer pour la postérité une mémoire vocale des poètes contemporains (voir Lang, 2018) ; d'autres émissions le font également de manière moins directe, comme les entretiens menés par Alain Veinstein dans *À voix nue* sur France Culture ou, dans un autre genre, les portraits radiophoniques d'écrivains produits par Christian Rosset pour *l'Atelier de création radiophonique* ou *Surpris par la nuit* (Rosset, 2018). L'INA, en charge de la préservation des archives radiophoniques depuis 1975, dispose ainsi

d'une formidable phonothèque littéraire qui gagnerait à être davantage connue et répertoriée, tant l'accès sonore à la poésie ajoute au plaisir de la lecture et aide à sa compréhension, y compris dans ses formes les plus ardues.

► Lang A., « "Bien ou mal lire, telle n'est pas la question" : *Poésie ininterrompue*, archives sonores de la poésie », dans P.-M. Héron, M. Joqueviel-Bourjea et C. Pardo (dir.), *Poésie sur les ondes. La voix des poètes-producteurs à la radio*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018. Pardo C., *La Poésie hors du livre (1945-1965). Le poème à l'ère de la radio et du disque*, Paris, PUPS, 2015. Pardo C., « Théories et expérimentations radiophoniques des années cinquante : l'ambition d'une nouvelle diction poétique à la RTF », dans J.-F. Puff (dir.), *Dire la poésie ?*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2015, p. 129-151.

→ Chant, chanson ; Film, cinéma ; Événements ; Multimédia ; Oralité ; Technologies

Céline Pardo

Rap

Le rap, poésie scandée et rythmée en musique, appartient au registre de la littérature oralisée et populaire, après avoir été considéré comme une musique d'avant-garde et contestataire dans les années 1980. Réputé être apparu aux États-Unis dans le sillage du funk et de la culture hip-hop à la fin de l'année 1979, *Rapper's Delight* du groupe Sugarhill Gang est considéré comme le premier tube de rap, alors qu'en Italie le morceau rappé d'Adriano Celentano, *Prisencolinensinainciusol* avait déjà été joué en 1973. Mais ce n'est pas uniquement la diction et le rythme qui identifient le rap. Il peut se rapprocher du parlé-chanté ou, comme dans *Rapture* de Blondie en 1980, composer une partie d'un morceau mélodique chanté. La singularité du rap tient d'abord au fait qu'il s'inscrit dans une culture plus large, le hip-hop et la culture urbaine états-unienne. Il se développe à l'occasion de « block party » où officiaient des DJ dans la rue avec des platines vinyles. C'est alors que des techniques particulières, comme le « sampling » ou le « scratching », viennent accompagner la performance orale faite d'invectives, interventions plus ou moins longues ou improvisées, qui doublent la bande son. Cette culture fortement située culturellement et géographiquement dans le Bronx et à Brooklyn s'est globalisée, au point de devenir une forme lyrique contemporaine de masse.

L'origine anglophone du rap est pourtant contestée : la communauté africaine américaine a en effet revendiqué (Pecqueux, 2009) la tradition du *toasting* jamaïcain et les racines africaines de cette poésie chantée, dont l'esprit aurait été importé d'Afrique lors de la traite des esclaves en Amérique. De fait, dans l'espace francophone, le rap connaît des influences variées. Si le rap français s'est constitué sous influence américaine, le rap africain a très tôt inscrit sa pratique commune de la poésie oralisée dans le sillage des traditions ancestrales comme au Sénégal le *tassu*, poésie improvisée sur la base d'un proverbe, le *bakk*, chant des lutteurs, ou le *xaxaar*, rituel prénuptial chanté. Au Gabon (Aterianus-Owanga, 2017) comme au Cameroun, les textes de rap se distinguent d'autres formes poétiques par leur engagement politique. En France, cette tendance dite du « rap conscient » a dominé les premières années 1990 et 2000, en particulier dans les banlieues rouges, historiquement marquées à gauche. Pourtant, le rap se décline aussi en plusieurs catégories qui sont autant de sous-genres qui témoignent de la richesse et de la diversité des productions poétiques. Aux États-Unis dans les années 1990, la distinction entre le rap de

la *East Coast*, avec des rythmes plus saccadés et un texte engagé, se démarquait très fort du style *West Coast*, plus mélodique et inscrit dans une quête de réussite sociale et financière, revendiquant parfois des pratiques illicites (« gangsta rap » et ses célèbres *« explicit lyrics »* figurant sur les pochettes des albums). Cet arrière-plan a longtemps structuré le rap en France. Outre le rap engagé, la « trap » revendique sa dimension festive tandis que le rap *mainstream* se rapproche de la variété. L'« egotrip », morceau qui raconte la vie du ou de la performeuse, ses réussites, ses échecs ou son parcours, appartient quant à lui au genre autobiographique.

Au niveau interne de la composition, plusieurs principes d'écriture originaux structurent le rap en tant que pratique poétique singulière. Tout d'abord, le pseudonymat (Socrate Petnga, dit Mac Tyer ; Elie Yaffa, dit Booba) est la règle pour la grande majorité des marques d'auctorialité : le rappeur ou la rappeuse a une identité double, celle de sa *persona* publique et celle privée, de son identité civile. Une telle duplicité était déjà en vigueur dans la culture urbaine du graffiti, afin d'éviter l'identification. La co-écriture est aussi fréquente, dans le cas de groupes (IAM, Les Sages Poètes de la Rue, Ministère A.M.E.R, Suprême NTM, Sexion d'Assaut) ou sous la désignation du *featuring*, invitation faite à un autre rappeur. Plus généralement, la collaboration est de mise dans l'écriture musicale, car le performeur écrit ses textes mais ne les met pas en musique lui-même : c'est le rôle du *beatmaker*, équivalent de l'arrangeur ou compositeur dans la chanson traditionnelle.

Autre singularité, le rappeur performe lui-même ses textes, parfois de façon improvisée *(freestyle)*. Il n'y a par définition pas d'interprète ni de parolier extérieur : ils sont leur propre « lyriciste » – on pense à MC Solaar, Keny Arkana, Kery James ou Casey, rappeurs aux discours engagés, reconnus pour la qualité de leurs textes. Là encore, on retrouve, comme dans la chanson française, la distinction entre « chanson à texte » par opposition à la « chanson de variété ». Mais, outre la dimension proprement littéraire, les morceaux de bravoure poétique y ont une place prépondérante.

La qualité du texte s'adjoint en effet à celle de la performance, toutes deux nécessaires pour en faire l'évaluation critique : l'une ne peut être séparée de l'autre. De même, le *flow* (enchaînement rythmique) tout comme les *punchlines* (vers aux images particulièrement frappantes), font partie des éléments à observer, rapprochant cette forme de performance orale de la tradition rhétorique où l'*éthos* joue un rôle déterminant dans la production et la réception du discours. C'est d'ailleurs à l'aune du pugilat rhétorique et de l'agonistique que le rap peut se lire à travers ses *battles* ou « joutes » (Vettorato, 2008) qui mettent en compétition les poètes entre eux, revenant aux célébrations antiques de la poésie comme exercice social glorieux. L'*éthos* du rappeur, en tant que poète de performance, est enfin le dernier élément qui se met en scène dans une dimension audiovisuelle que la poésie lyrique ou même performée depuis la poésie sonore de Henri Chopin (1955) n'avait pas envisagé de façon aussi complète. En effet, l'association entre poésie, discours et chanson s'est construite au gré de l'essor des technologies musicales et d'enregistrement : le rap est devenu rapidement une poésie médiatique, utilisant le format court de la chanson et le clip vidéo pour entrer dans l'ère de la communication de masse. Cette stratégie poético-visuelle a généré un succès considérable du rap, qui en fait aujourd'hui une des poésies les plus écoutées, vues et commentées au monde, si l'on en croit les nombreux sites internet

qui glosent et expliquent les paroles de ces chansons dont l'ancrage linguistique et national très fort.

► Bethune C., *Le Rap, une esthétique hors-la-loi*, Paris, Autrement, 2003. Ghio B., *Sans fautes de frappe : rap et littérature*, Marseille, Le mot et le reste, 2016. Pecqueux A., *Le Rap*, Paris, Cavalier Bleu (« Idées reçues »), 2009.

→ Art lyrique ; Chant, chanson ; Métaphore ; Résistance, engagement ; Slam

Magali Nachtergael

Réception, reconnaissance

S'appuyant sur les origines grecques mythiques (Orphée*, sa lyre et son chant) ou attestées (Pindare, Sappho), les études sur les formes lyriques privilégient le plus souvent une logique auctoriale ou textuelle. Il y a là une logique : l'orphisme se fonde sur la subjectivité, le débordement des passions, les émotions, la tension intérieure, l'individu, son ego, le sublime. Par la mise en mots, en musique, ou les images, reconstruites au filtre de la subjectivité créatrice, le lyrisme par ses thèmes ou effets stylistiques manifeste et donne à entendre face à la réalité du monde une esthétique où la subjectivité et la singularité du créateur priment. Tout cela dans un vocabulaire profus des sentiments, l'exaltation parfois grandiloquente, la gloire ou le désarroi, l'excès jusqu'à la sacralisation ; ou, au contraire, tout aussi intense, celui des affres, doutes et tourments intérieurs. Des formes privilégiées connues en sont le cadre. Hier et aujourd'hui : péans, dithyrambes, odes, élégies ; plus tard : sonnets, vers libres ou poésies en prose. Des figures : allégories, hyperboles, métaphores filées, prosopopées, anaphores, répétitions, refrains renforcent ce chant*.

Parce que l'écriture de tel auteur, s'enracine dans sa subjectivité de créateur, ces caractéristiques, que l'on trouve ailleurs : au théâtre, dans tous les arts, seraient lyriques (voir Séquence, configuration*). Sans doute. Mais que vaut cette forme d'expression au regard d'autres, parfois proches comme les mythes, l'épopée, la fable, la pastorale, etc. ? L'approche auctoriale ne permet guère de savoir pourquoi poètes ou textes « lyriques » fleurissent à telle époque, ici plutôt que là.

C'est pourquoi on se propose ici de déplacer le point de vue en accordant la primauté à la reconnaissance d'une écriture poétique par ses récepteurs ou destinataires. L'hypothèse serait que le lyrisme naît aussi de la reconnaissance des récepteurs. Quand les subjectivités des destinataires rencontrent celle du poète, l'œuvre serait perçue comme lyrique. Par leur perception, subjective, elle aussi, ce goût qu'ils en ont donnerait valeur et statut littéraire lyrique à des textes ou auteurs. Une correspondance s'établirait avec l'auteur qui vaudrait reconnaissance par les récepteurs, l'adéquation entre ces deux pôles reposant, parmi d'autres, sur des critères tels que : proximité des subjectivités ; création et reconnaissance d'une mise en forme spécifique ; rapport au monde.

Premier critère : la perception d'une subjectivité, par les récepteurs, qui renvoie à la leur. L'expression subjective, par un sujet singulier, d'émotions fortes, (amour, angoisse, solitude, deuil, désir…), renvoie aux subjectivités singulières de destinataires pluriels. Elle assure, par identification, la reconnaissance comme lyriques des poètes : Villon, Musset, Apollinaire ou œuvres : *Bérénice, Cinq grandes Odes, Vents*. etc.

Plus la convergence est forte entre les pôles, plus le lyrique devient expression littéraire cardinale ; inversement, quand ces singularités ne sont pas ou plus en phase le lyrisme perd en valeur voire disparaît. Plus ou moins marquée, cette

reconnaissance qualifie la valeur esthétique de l'expression lyrique. Cependant cette réception, qui fait valeur, n'est ni absolue ni immuable, car elle est liée aux deux autres critères.

La mise en forme est le deuxième. Comme H. R. Jauss l'a montré, pour que la réception soit à l'œuvre, elle doit s'inscrire dans des formes littéraires, artistiques connues ou reconnues par le lectorat. Des formes novatrices seront reçues si elles correspondent, peu ou prou, à « l'horizon d'attente » du récepteur. Le lyrisme fonctionne si la convergence entre expression, habitudes langagières ou stylistiques de l'auteur et destinataires sont proches. Le type de texte, les sonorités, rythme, images, vocabulaire établissent des connivences, une proximité littéraire et émotionnelle de la sensibilité que la forme renforce ou éveille.

À partir d'auteurs ou de textes ayant, par exemple, une thématique voisine les récepteurs peu à peu définissent une hiérarchie liée à leur culture poétique. Les récepteurs par leur hiérarchisation évaluent la part de lyrique des œuvres ou chez les auteurs. Ainsi s'organise une classification qui construit la valeur esthétique du lyrique. Si, selon leur entendement, l'expression va trop loin dans le pathos, l'obscène, la pornographie, la sensiblerie, la colère ou, au contraire, si elle régresse vers ce qui leur semble être énoncés convenus, bourrés de tics et poncifs, le lyrisme perd en valeur.

Celle-ci varie en fonction des récepteurs. Ainsi, quoique très différents, entre 1943 et 2017, *Le Bain avec Andromède* (R. Desnos), *Élégie des lieux communs* (C. Roy), *Élégie de la mort violente* (C. Esteban), *Quelque chose noir* (J. Roubaud) ou *Limite* (A. Emar) ont assez de points communs pour être reconnus par des lecteurs de poésie moderne ou contemporaine pour des textes où il y a lyrisme. Mais il est probable que leur sera étranger le lyrisme du slam* ou du rap* car ces formes poétiques récentes ont d'autres références et usages de la langue (grammaire, vocabulaire, rythme, niveaux de langue). Où l'on voit qu'il n'y a donc pas *un* mais *des* lyrismes correspondant à des récepteurs nourris d'une même culture dans ses pratiques ou références.

Quand les lecteurs ne sont pas – ou plus, en synchronie avec la subjectivité formalisée dans l'œuvre, ou qu'elle ne correspond pas à leur horizon d'attente, le lyrisme n'est pas reçu, perçu et donc valorisé. Si le lecteur de Roubaud, curieux, peut éventuellement repérer le lyrisme du slameur G. Faye, sa hiérarchie des œuvres sera différente des récepteurs avertis du slam, et inversement. D'où la question : s'il n'existe pas de lyrisme absolu sur quoi se fonde la valeur lyrique à tel moment, dans tel contexte ?

Un troisième élément devrait permettre d'y répondre. Les proximités subjectives manifestées et convergentes s'inscrivent dans un rapport au monde particulier spécifique à tels auteurs et destinataires. Ce critère en lien avec les précédents leur permet de définir et valoriser ce qui est pour eux le lyrique auquel il arrive que s'ajoutent des connotations sacrées* ou sacralisantes (Voir Religion* ; Rites*).

Il s'agit de moments d'effervescence politique ou sociale difficiles pour les personnes. Ces crises déstabilisent des sociétés plutôt équilibrées, apaisées où la place de l'individu était régulée avec, certes, des différences économiques, sociales, politiques néanmoins supportables. Quand ces différences deviennent sources de tensions inacceptables, elles entraînent mépris, désocialisation des fragiles, doute, émotions exacerbées, centrement sur l'ego : soit le terreau idéal de l'expression lyrique. Un lecteur reconnaît du lyrisme quand il vit ces conditions particulières dont l'expression littéraire ou artistique rend compte.

Car poètes et artistes ne sont pas épargnés : eux aussi sont pris dans l'*hybris*. Pour la donner à voir, ils usent de l'art et esthétisent les démesures du temps. Songeons à Rutebeuf, d'Aubigné, les Romantiques, Apollinaire, les poètes de la Résistance*, Fanon, U'Tamsi, ou Grand Corps Malade. Ces auteurs, si différents, sont confrontés comme leurs publics à des périodes d'anomie où sont détruites : la personne, les solidarités humaines, l'individu socialisé. Dans ces moments de tension, lecteurs et auteurs subissent, au minimum, des désarrois voisins, sinon similaires. D'où une relation réciproque où naît, par la rencontre des subjectivités ce qui, pour eux, est lyrisme. Cela étant ce qui serait obscène, pornographe, mièvrerie, sensiblerie voire langue d'une grande vulgarité pour les uns peut être pour d'autres excellence lyrique.

Car le lyrisme est spécifique à des destinataires sinon proches historiquement ou sociologiquement des créateurs, du moins, inscrits dans des logiques sociales, culturelles similaires où ils se reconnaissent. Ils valorisent, alors, un lyrisme qui nomme et chante leur relation au monde.

La poésie de la Résistance* en est un bon exemple. Aux exceptions près (Aragon, Char dont, aujourd'hui, la note 128 des *Feuillets d'Hypnos* touche encore le lecteur), cette poésie n'a plus guère de lectorat sauf chez les chercheurs. Dès l'après-guerre, sa dévalorisation alla parfois jusqu'au rejet. Pourquoi ? Parce qu'un équilibre était rompu. La subjectivité et la forme, venue du Romantisme, restaient des normes convenues. Mais la lutte contre l'occupant qui fondait une relation au monde où beaucoup se retrouvaient, et nourrissait cette poésie n'était plus. Dès lors, ce lyrisme, lui aussi, disparut.

À l'inverse, on comprend pourquoi aujourd'hui on se réapproprie le lyrisme d'hier. Il suffit que les tensions d'autrefois rappellent, *mutatis mutandis*, celles que, présentes, vivent lecteurs ou auditeurs : le déni d'humanité, la violence, l'indicible des passions, le désarroi. Leur présent les amène à s'intéresser à ces références anciennes où s'exprimaient une même relation tragique au monde. Ils retrouvent et valorisent alors ce lyrique d'autrefois. Ainsi des chanteurs contemporains (voir Chanson*), issus de milieux proches de leurs auditeurs, reprennent des textes de jadis ou naguère : J. Baez (Rutebeuf), C. Magny (Aragon, Hugo, Labé), L. Ferré (Rutebeuf, Aragon, Baudelaire, Rimbaud), Indochine (Delaume, Rouzeau), Carte de séjour (Trenet), etc.

Quand le rapport au monde se fragilise et que la subjectivité fonde la relation du créateur et des récepteurs à l'œuvre, se construit l'esthétique lyrique. Elle se met en place selon des codes reconnus. D'une visibilité grande, elle bénéficie alors d'une haute valeur poétique qui peut aller jusqu'au sacré. Quand reviennent le calme et s'effacent les tensions, le chant peut s'effacer dans les eaux du Léthé. Qu'importe ? Il est des hommes et des femmes qui toujours voyagent en poésie. Avec le temps, peut-être reconnaîtront-ils au fil des jours, la plainte d'Orphée et sa lyre et son chant.

► Deguy M., *La Poésie n'est pas seule : Court traité de poétique*, Paris, Seuil (« Fiction & Cie »), 1987. Jauss H. R., *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard (« Bibliothèque des idées »), 1978. Meizoz J., *L'Œil sociologique et la littérature*, Genève, Slatkine Érudition, 2004.

→ Chant ; Émotion ; Enthousiasme ; Éthique ; Voix, sujet lyrique

Christian Vogels

Recueil

Dans ses occurrences les plus anciennes, « recueil » signifie « abri »,

« refuge », ou encore « entrepôt ». Dès le XVIe siècle, appliquée à la réunion de documents de même nature, ou de même genre, sentences morales, formules juridiques, lettres, fables, ou encore poèmes, la notion conserve ce sens concret de conservation d'objets finis contre la perte et les méfaits du temps. C'est dire que le recueil poétique, auquel nous nous limiterons, est indissociable d'une histoire de l'édition poétique, du livre de poésie et des modalités éditoriales. L'histoire chaotique de l'édition du violent *Je ne mange pas de ce pain-là* (1936) de Benjamin Péret révèle quels liens éthiques, politiques, idéologiques unissent le recueil et l'institution littéraire. La publication d'un poème en plaquette ou en revue diffère radicalement d'une publication en volume. Hugo publie de nombreuses odes en plaquette, puis les réunit dans le recueil d'*Odes et ballades*, qui évolue de 1822 à 1828, sans qu'il respecte la chronologie de leur publication antérieure. Le recueil est ainsi un choix effectué par l'auteur, qui donne à l'écriture une durée, une unité dans la variation, et une forme que condense son titre. Tous ces traits l'apparentent à l'anthologie, à cette différence près que l'auteur de recueil est aussi – sauf rare exception, par exemple pour les recueils posthumes – l'auteur des poèmes recueillis, tandis que l'auteur d'une anthologie diffère des auteurs des poèmes, qu'elle soit construite par un savant pour l'érudition ou l'enseignement ou par un auteur, par exemple, Marcel Arland, André Gide, Thierry Maulnier, ou Georges Pompidou, à des fins plus complexes, définir la poésie, définir une poésie nationale, *française*, écrire une histoire de la poésie, penser et légitimer le présent en réordonnant le passé.

Pour qu'il y ait somme, écrit Bergson dans son *Essai sur les données immédiates de la conscience*, il faut des unités dont on « néglig[e] [les] différences individuelles pour ne tenir compte que de leur fonction commune » : c'est bien ainsi que nous pensons le recueil. C'est bien cette unité qu'il faut questionner, en l'associant à l'unicité du poème et de l'expérience poétique qui est à son origine, ce dont, ce n'est qu'un exemple, André Frénaud est très conscient dans sa « Réflexion sur la construction d'un livre de poèmes », *La Sainte Face*.

Le recueil, dans les deux grandes périodes lyriques françaises, la Renaissance* et la période romantique et post-romantique, unifie, de deux manières. Il est le résultat de l'intention de l'auteur, et c'est un principe philologique, en particulier en poésie, que de respecter et comprendre le dernier état voulu par l'auteur. Il est aussi un objet matériel : la typographie*, le corps des lettres, la disposition des vers et des strophes sur la page blanche (voir Mise en page*), visible avant d'être lisible, homogénéise les poèmes. Pierre Reverdy ne dissocie pas cette matérialité du livre de poèmes de sa réflexion sur le lyrisme. Et l'exemple de *Calligrammes* d'Apollinaire est éloquent, puisqu'on peut se demander si une seule édition posthume a pu respecter l'intention du poète pour un recueil où la main du poète incarne tant la lettre.

Comment penser l'articulation de l'unicité du moment lyrique et du poème qui en est la trace, ce que rappelle, reprenons le même exemple, André Frénaud dans sa « Note sur l'expérience poétique » (*Il n'y a pas de paradis*) et de l'unité du recueil (post-)romantique ? On ne pourrait le cantonner dans l'émotion ressentie par le poète ni dans la seule écriture de cette émotion. Il est dans la somme des poèmes l'effet donné en partage au lecteur, selon un contrat établi ou présupposé par le poète. Hugo offre un « miroir » à son lecteur afin qu'il s'y « regard[e] ». « On se plaint quelquefois des écrivains qui

disent moi. Parlez-nous de nous, leur crie-t-on. Hélas ! quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas ? Ah ! insensé, qui crois que je ne suis pas toi. » ([Préface], *Les Contemplations*) André Frénaud reprend cette métaphore du miroir dans *La Sainte Face révélée dans les baquets* (1965), faisant du lecteur un « frère » appelé à voir « le lisible si pâle visible régulier… » du poète christique si humain, trop humain qu'est le poète. C'est ce principe d'identité, de transitivité et de transparence qui est aussi posé par Baudelaire dans le poème liminaire des *Fleurs du Mal*, *Au lecteur*, à l'« – Hypocrite lecteur, – [son] semblable, – [son] frère. » Le recueil, à partir du romantisme jusqu'au Livre* mallarméen, au poème ou à la phrase des néo-avant-gardes de la seconde moitié du XXe siècle, partage dans un espace commun une somme d'expériences poétiques uniques, ce que rendent possible l'usage des pronoms personnels – je, tu, on, nous – et l'universalité très neutre trouvée dans des figures génériques, par exemple l'Homme – « *Homo sum* » rappelle Hugo dans sa préface aux *Contemplations*. Aussi les métaphores spatiales et architecturales, qui créent un parcours ou un lieu à habiter, sont-elles fréquentes pour le désigner : le jardin à la française de Versailles pour Hugo (*Odes et ballades*, Préface de 1828), alors que Claudel dans *Connaissance de l'Est* et Segalen dans *Stèles* se réfèrent au jardin chinois ; la ville pour René Char (*Fureur et mystère*, *Allégeance* poème qui clôt le recueil) ou pour Jacques Réda (*Les ruines de Paris*) ; le domaine pour Guillevic (*Du domaine*, *Art poétique*). Chacune à leur manière, comme le font Baudelaire, Hugo et Frénaud avec le miroir qu'ils tendent à leur lecteur, ces métaphores questionnent la nature du contrat : questionnement éthique et politique pour Hugo, qui voit dans l'agencement du recueil la maîtrise de la liberté lyrique ; questionnement éthique sur l'humain, voué à Dieu ou au Diable ; questionnement sur le devenir du poème et le désir central dans l'expérience poétique, qui « cherche son pareil dans le vœu des regards » (René Char), qui demeure lié au poète tout en l'oubliant, qui « suscite l'espoir et léger l'éconduit », à qui « chacun peut parler » (René Char). Ces quelques rappels illustrent bien le déplacement qui s'opère avec le recueil : tout en révélant au lecteur son vrai visage, y compris « le possible *prohibé* » (René Char, *Partage formel*, XLVII), le poème lyrique se trouve néanmoins soumis à un ordonnancement qui, par sa signification morale, politique, philosophique, religieuse, institutionnelle, en creuse la signification tout en le transformant.

Le recueil est une somme, disions-nous, une somme qu'il est bien des manières diverses d'organiser en un livre de poèmes. L'ordonnancement peut être générique : le recueil réunit des poèmes formellement semblables, sonnets (Jean de la Ceppède, *Théorèmes sur le sacré mystère de notre rédemption*, 1621), odes et ballades (Hugo), méditations autour de l'ode de Lamartine. L'histoire du recueil montre cependant, à la fois un épuisement de ce principe – la notion de poème s'impose dès le début du XIXe siècle, par exemple avec les *Poèmes* de Vigny qui deviennent les *Poèmes antiques et modernes* en 1826 – et une évolution des titres vers des syntagmes qui désignent des espaces métaphoriques (Hugo, *Les Chansons des rues et des bois*, 1865), des objets métaphoriques (*Les Fleurs du Mal*, *Alcools*, *Le Nu perdu*), des actes spirituels (*Les Contemplations*, *Méditations*), quand ils ne sont pas de purs attelages programmatiques (*Fureur et mystère*). Le recueil ainsi personnalisé devient un livre de poésie, unique et singulier. Le poète peut se satisfaire de respecter la chronologie de la composition des pièces, une pratique courante chez les Parnassiens et les Symbolistes, dont

l'unité est plus ou moins affirmée. Il peut aussi organiser son recueil en respectant un ordre discursif extérieur à la poésie : la chronique biographique pour Victor Hugo dans *Les Contemplations*, quitte à récrire après coup les poèmes nécessaires à la continuité narrative du cycle ; le calendrier liturgique ou le récit hagiographique ou l'office religieux qui, sans détour, inscrit les poèmes personnels dans un cycle catholique mimétique de l'aventure christique (Paul Claudel, *Corona benignitatis anni Dei* ; *Feuilles de Saints* ; *La Messe là-bas* ; Aragon, *La Messe à Elsa* ; Francis Jammes, *De l'Angelus du soir à l'Angelus de l'Aube*) ; le calendrier (Jacques Réda, *Le calendrier élégiaque*, qui comprend treize poèmes) ; le texte scientifique, ethnographique (Henri Michaux, *Voyage en Grande Carabagne*) ou géométrique (Guillevic, *Euclidiennes*) ; voire le simple ordre alphabétique (Paul Valéry, *Alphabet*)… Le poète peut enfin recourir à une *dispositio* quasi rhétorique. Ainsi *Alcools* repose sur l'alternance de poèmes longs et de poèmes courts, sur des figures de mise en ordre du texte et des figures de pensée, comme le chiasme, le diptyque, l'antithèse, le paradoxe, l'attelage. Cette mise en espace signifiant des poèmes, qu'ils soient versifiés (Apollinaire) ou en prose (René Char) n'importe pas, est indissociable des effets de sens, d'une logique transformationnelle qui résout une crise (René Char, *Fureur et mystère*, *Seuls demeurent*), de variations, contrastes ou oppositions autour d'un thème ou d'un motif (*Alcools*, *Rhénanes*). Il est certain qu'une telle contextualisation de chaque poème dans un espace ordonné a pour effet de soumettre le lyrique à une nécessité, ce dont André Frénaud se montre conscient dans sa « Réflexion sur la construction d'un livre de poèmes » : il rappelle que, si le recueil est organisé selon certaines figures, la répétition, l'antithèse, la palinodie, l'arbitraire et l'aléatoire s'y glissent, qu'ils soient voulus ou non par le poète.

La fragilité du recueil vient de cette unité secondaire, produite par une relecture des poèmes, de l'unicité du poème et de l'expérience poétique originelle. Dès que cette unicité est contestée, et avec elle le lyrisme romantique ou post-romantique, le recueil unitaire n'a plus de raison d'être. Par exemple, avec Francis Ponge après *Le Parti pris des* choses, le livre rassemble les multiples états d'un texte (*Pourquoi et comment une figue de paroles ?*). Chez Bernard Heidsieck (*Respirations et brèves rencontres*), il réunit les documents d'actions poétiques, orales, des performances qui peuvent être, chez d'autres poètes, visuelles ou élémentaires. Un Claude Royet-Journoud présuppose un texte premier autour duquel gravitent tous ses livres. Mais, dès que cette unicité est totalement assumée, le poème à l'inverse tend au livre-poème, que Mallarmé élève au rang de Livre et que visent certaines entreprises poétiques du XXe siècle : *Du Domaine* de Guillevic, *État* d'Anne-Marie Albiach, les livres de Jabès, ou *À ce qui n'en finit pas* de Michel Deguy. Enfin, et c'est la troisième limite du recueil, au nom de cette unicité, le poète refuse le principe même de recueillir ses poèmes pour s'en tenir à une publication éphémère. Paul Nougé, au nom même de la liberté qui est au cœur du lyrisme, n'accepte pas de soumettre le fragment lyrique à tout code, toute norme, toute institution.

► Alexandre D (dir.), *L'Anthologie d'écrivain comme histoire littéraire*, Bern, Peter Lang, 2011. Alexandre D., Frédéric M., Gleize J-M. (dir.), *Lez recueil poétique*, *Méthode !*, n° 2, 2002.

→ Livre ; Livre d'artiste ; Mise en page ; Séquence, configuration

Didier Alexandre

Registre

Particulièrement utilisé dans l'enseignement* secondaire pour classer

ou exercer l'expressivité par la langue, le « registre » ne trouve que maigre fortune dans la recherche universitaire, de surcroît lorsqu'elle traite de poésie et du lyrique. Cette catégorie rend néanmoins compte d'un usage courant de la notion, assez intuitif au premier abord, mais qui ne peut être exclu trop rapidement (Gaudin-Bordes, Salvan 2008). Si la différence entre « tragique » et « tragédie » souligne bien l'écart qu'il y a d'emblée entre le « registre » et le « genre », cette distinction reste plus périlleuse pour le « lyrique » et la « poésie » ; puisque toute poésie n'est pas forcément lyrique (voir Genre, mode*). L'adjectivation du genre ne fonctionne guère dans ce cas, et le registre en question engage davantage l'éthos du lyrisme* que la poésie elle-même.

La catégorie de « registre » renvoie néanmoins à des phénomènes assez singuliers que ni le « ton » (emphatique, péremptoire) ou le « niveau » (sublime, familier) ne recouvrent. Gilles Philippe (« Registres, appareils formels et patrons », dans Gaudin-Bordes, Salvan 2008, 27-37) a justement montré les faiblesses opératoires d'une telle notion, même après l'excellente mise au point d'Alain Viala (2000), qui a pu considérer le « registre lyrique » comme une catégorie nécessaire face au mode d'énonciation.

Pour Alain Viala, le registre permet la conjonction entre les choix lexicaux, les modalités et les attitudes affectives pour susciter des effets auprès des lecteurs. Le point de départ de sa réflexion tient à la « concordance entre un sujet, une disposition » (« gravité » ou « légèreté ») et une façon d'expression (« éloge » ou « blâme ») (p. 166). Dans ses principes, le registre « lyrique » serait alors associé à « l'épanchement tendre », parfois à la célébration, tandis que l'élégiaque serait proche de la plainte. Ce registre serait en outre complémentaire à l'épique et au tragique (p. 171) mais, comme l'a montré Gérard Genette (1979), la triade *lyrique, épique, dramatique* concerne davantage un mode d'énonciation ou des genres littéraires que des registres.

Les exercices en classe consisteraient surtout selon Viala à répertorier le « vocabulaire des sentiments et sensations » avec « des mots-clefs (peine–chagrin–regrets–remords–repentir, par ex.) » (p. 175). Cette approche peut être associée à ce que, dans le domaine anglophone, Alastair Fowler (1985) a exploré sous la notion de « mode » ou à ce que, plus récemment, Charles Altieri (2017) a développé par rapport à l'approche de Jonathan Culler : des considérations sur l'expression d'un lyrisme, avec une intensité donnée, plutôt que le genre lui-même. Après tout, un philosophe peut déployer une pensée « tragique » sans écrire une tragédie. Parviendrait-il à mener pour autant une pensée « lyrique » ? Sans doute chez Nietzsche, mais est-ce du ressort du registre alors ?

Il est possible d'aller plus loin dans les exercices scolaires pour caractériser le registre « lyrique » par l'emploi du « ô vocatif », l'apostrophe, les exclamatives, l'emphase et quelques métaphores filées. Mais ce registre devient la caricature des excès lyriques romantiques, dénoncés depuis 1840 (voir Dominique Dupart 2012). La catégorie de « registre » semble ainsi mêler plusieurs éléments : le vocabulaire affectif, le ton emphatique, la modalité de l'exclamation, l'adresse et le vocatif. Elle parvient à la stratification d'une grandiloquence dans la célébration ou dans l'épanchement, qui est d'emblée suspecte en littérature ou pour la critique. Elle tend alors à se confondre avec une attitude et un éthos* réprimés. La catégorie du « registre », qui traverse les genres, serait certainement utile pour comprendre un des paradoxes constants des poètes modernes : celui de vouloir

écrire lyriquement (au sens du mode ou du discours) mais sans lyrisme (au sens de l'éthos et du registre, justement). N'est-ce pas la saveur d'un poème comme le sonnet « OpOetic » de Cendrars :

> Il y avait une fOis des pOètes qui parlaient la bOuche en rOnd
> ROnds de saucissOn ses beaux yeux et fum*ée*
> Les cheveux d'Ophélie Ou celle parfum*ée*
> D'Orph*ée*
> Tu rOtes des rOnds de chapeau pOur trOuver une rime en *ée*.

L'ironie littéraire devient alors le contrepoint nécessaire à la catégorie du registre, lyrique de surcroît, vouée à nourrir des exercices scolaires d'expressivité, non sans excès et caricature, pour rappeler combien le « sublime » de certains est le « risible » de beaucoup d'autres.

► Altieri Ch., « The Lyrical Impulse », *Journal of Literary Theory*, 11/1, 2017, p. 12-21. Gaudin-Bordes L., Salvan A. (dir.) *Les Registres : enjeux stylistiques et visées pragmatiques : hommage à Anna Jaubert*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2008. Viala A., « Des "registres" », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, nº 109-110, 2001, p. 165-177, DOI : https://doi.org/10.3406/prati.2001.1916

→ Amateur ; Éthos, posture ; Genre, mode ; Lyrisme

Antonio Rodriguez

Religion

Si la première lyre du poète est celle d'Orphée*, alors le geste lyrique est doté d'un pouvoir magique* et peut être considéré comme un acte fondamentalement religieux. Fils d'une muse, Orphée sait séduire les dieux, Hadès se laissant convaincre par la musique et les mots du poète. Et les Grecs ne s'y trompent pas : on dit de l'orphisme qu'il est un premier pas vers le monothéisme, Orphée jouant un rôle singulier, quasi prophétique, entre les hommes et Zeus. La doctrine religieuse orphique se construit dans l'antiquité autour de la question de la destinée des âmes humaines qui, après la mort, sont capables de se délivrer de la condition de l'homme incarné. Cette doctrine inspira les premiers chrétiens qui s'intéressèrent de près à la figure d'Orphée, à tel point qu'on a parfois représenté le Christ, dans les catacombes, avec les attributs d'Orphée… Pour Clément d'Alexandrie, Jésus vient réaliser les miracles qui étaient préfigurés par Orphée. Et Novalis ne dit pas autre chose quand il annonce dans *Orphée* et la *Naissance de Jésus* (1789-1790) que le chant d'Orphée préfigure la parole de Jésus, parole de guérison et de vie, parole qui sauve véritablement tandis qu'Orphée s'est pour sa part arrêté en chemin et n'est pas parvenu à sauver Eurydice.

Dès lors, si la dimension religieuse de l'acte lyrique n'est plus à prouver, il reste à esquisser les contours de la relation qui unit lyrisme et religion : toute voix lyrique est-elle religieuse, et si oui comment faut-il comprendre cette religion lyrique ? Toute religion est-elle lyrique, et si oui comment peut-on entendre ce lyrisme religieux ?

La voix lyrique est religieuse

La première difficulté vient d'un constat, établi par Vigny et résumé par Paul Bénichou dans *Les Mages romantiques* (1988) : « l'absence de communication de l'homme avec Dieu est l'évidence première ; le surnaturel et l'irrationnel lui sont étrangers ». La voix lyrique est religieuse en ce qu'elle cherche précisément à restaurer ou à interroger le lien qui unit l'homme et ce que les poètes appelleront souvent « Dieu », selon des théologies qui leur sont en réalité toutes personnelles. Dans *Le Christ aux Oliviers* de Nerval (1844), c'est Jésus lui-même, véritable *Je* poétique, qui s'écrie au dernier vers du premier sonnet : « Dieu n'est pas ! Dieu

n'est plus ! », reprenant ainsi le « Dieu est mort ! » de Jean Paul placé en épigraphe du poème. Ici parole lyrique angoissée, la parole du Christ et celle du poète se rejoignent en ce qu'elles en appellent à un Dieu qui ne répond plus. Mais la voix lyrique peut aussi se faire heureuse, témoignant d'une entente retrouvée entre les hommes et Dieu, ou au moins quête confiante de cette entente retrouvée. C'est ce dans quoi s'engage le sujet lyrique chez Pierre Jean Jouve, par exemple, lorsqu'il dit, dans la postface de *Noces* (1924) : « J'étais orienté vers deux objectifs fixes : d'abord obtenir une langue de poésie qui se justifiât entièrement comme chant – pas un des vers que j'avais écrits ne répondait à cette exigence ; et trouver dans l'acte poétique une perspective religieuse – seule réponse au néant du temps ». Il n'y a finalement d'harmonie poétique que religieuse, et d'harmonie religieuse que poétique, ou, comme le dit Claude Millet dans *Le Romantisme* (2007) pour résumer la situation du lyrisme depuis le romantisme : « S'il [le poète] replie le *Je* sur le moi, c'est pour ouvrir celui-ci à l'infini ».

Une religion lyrique ?

Mais si le sujet lyrique est bien un sujet religieux, assurant le lien entre la terre et le ciel, entre l'ici-bas et l'au-delà, de quelle religion est-il finalement le sujet ? Y a-t-il une religion lyrique que l'on pourrait caractériser, dont on pourrait parvenir à déterminer des éléments doctrinaires stables et cohérents ? La Renaissance* a vu se multiplier, dans le contexte des guerres de religion, les sons de « lyre chrétienne ». Chez les protestants comme chez les catholiques, la lyre* doit retrouver cet élan religieux avec une visée souvent apologétique : « Maintenant je hausse la voix / Pour sonner la Muse éternelle », chante Du Bellay dans *La Lyre chrétienne* (1557). La parole lyrique rapproche de Dieu, un Dieu que le poète vient caractériser et dans lequel il invite à avoir foi. Des *Cantiques spirituels* de Racine (1694) aux *Cinq Grandes Odes* de Claudel (1910) ou à *La Route de Chartres* de Péguy (1913), ce lyrisme témoigne d'un sujet poétique qui voit la cathédrale ou entre dans « l'église ouverte » et dit son émotion devant le Christ ou devant la Vierge :

> Mère de Jésus-Christ, je ne viens pas prier.
> Je n'ai rien à offrir et rien à demander.
> Je viens seulement, Mère, pour vous regarder.
> Vous regarder, pleurer de bonheur, savoir cela
> Que je suis votre fils et que vous êtes là.
> (Claudel, « La Vierge à midi », *Poèmes de guerre*, 1914-1915).

Cette parole chrétienne, qui se fait au risque du silence, de la part d'un poète qui, au fond, n'a rien à dire face à la grandeur de Dieu, se manifeste également dans la prose, résonnant par exemple dans les élans lyriques des personnages d'*Atala* (1801).

Lyrisme et sentiment religieux

Mais la religion du sujet lyrique dépasse le cadre strict de la religion chrétienne, comme de toute religion donnée. Elle relève moins d'un ensemble de doctrines établies que d'une foi intuitive, qui s'appuie sur une lecture du monde, de la nature et de ses signes, confirmant au sujet que Dieu est. Le sujet lyrique croit en un « monde signé Dieu », pour reprendre une formule d'Aurélie Foglia-Loiseleur. La nature est un livre métaphorique, et le poète lyrique est celui qui traduit, par son chant, ce qu'il y lit. Tel le vicaire savoyard de Rousseau, le sujet lyrique professe sa foi dès qu'il voit la nature et qu'il sait y lire les signes d'autre chose que ce qu'elle paraît. Plus que la Bible, c'est « le livre de la nature » (Rousseau) que déchiffre le sujet lyrique, c'est sur lui que se fonde la religion lyrique (voir Paysage*). Le poète

est celui qui voit « Que Dieu met comme en nous son souffle dans l'argile / Et que l'arbre et la fleur commentent l'Évangile » (Hugo, *Les Rayons et les ombres*). Plus que la foi au Christ qui, « la croix à la main, et le front couronné d'épines, marche devant [...] au secours des hommes » (Chateaubriand, *Atala*), c'est la foi dans une nature qui dépasse l'homme dont le lyrisme vient alors témoigner.

Ce que vient en effet finalement révéler l'écriture lyrique, c'est le caractère éternel du sentiment religieux, au-delà des différentes religions et de leurs doctrines qui se sont succédé depuis l'antiquité. Telle est l'intuition d'Apollinaire développée dans « Zone », poème liminaire d'*Alcools* (1913) : si le poète ne croit plus en Dieu, il partage des interrogations ou des angoisses métaphysiques qui le font se tourner vers la religion et les hommes religieux : « La religion seule est restée toute neuve la religion [...] L'Européen le plus moderne c'est vous Pape Pie X ». Le poète lyrique a alors une mission, sa parole est sacrée, c'est par le langage que le poète peut vaincre la mort et assurer son salut. La foi perdue peut se retrouver dans l'expérience poétique.

Foi dans le lyrisme

À la pratique religieuse qui diminue, Apollinaire répond par la pratique poétique. Si la religion telle qu'elle est mise en forme par les hommes ne permet pas d'atteindre l'idéal, la poésie lyrique doit pouvoir quant à elle proposer aux hommes le salut et se faire elle-même religion. Dans *Corps du roi* (2002), Pierre Michon résume cette puissance religieuse du lyrisme avec laquelle aucune autre religion ne peut rivaliser : « Voilà sans doute la fonction de la poésie. Je n'en vois guère d'autre. Les poèmes peuvent avoir cet effet, ils peuvent servir à ça, tenir dans le même coup d'œil le Big Bang et le Jugement dernier. » Quand les religions traditionnelles ne peuvent que suggérer, à l'aide d'une liturgie et d'un immense corpus de textes (voir Psaume*), ce qui conduit l'histoire des hommes, la poésie permet pour sa part de « les douer fugacement de cette double vue » : tenir ensemble l'origine et la fin des temps. La poésie de Hugo est la parfaite illustration de cette potentialité extraordinaire de la parole lyrique : ses poèmes comme ses recueils visent à figurer « l'existence humaine sortant de l'énigme du berceau et aboutissant à l'énigme du cercueil » (préface des *Contemplations*), tous tendus vers le « Jugement Dernier » (dernier livre des *Contemplations*). C'est ce qui justifie la place centrale de la voix lyrique, mise « au centre de tout comme un écho sonore » (*Les Feuilles d'automne*). Il ne s'agit donc pas de considérer le lyrisme comme un art puisant à des imageries d'origine religieuse à des fins émotives ou argumentatives. N'est lyrique que le sujet qui a foi dans la poésie et la pratique avec humilité et dévotion. D'où la mise en garde de Vigny dans son *Journal* : « Quelques-uns se feignent chrétiens à présent et prêchent la religion comme philosophie poétique et comme poésie, mais comme foi ne la sentent pas et ne la pratiquent jamais ». Être lyrique et pratiquer le lyrisme : voilà la vraie religion.

► Bénichou P., *Romantismes français*, 2 vol., Paris, Gallimard (« Quarto »), 2004. Bremond H., *Histoire littéraire du sentiment religieux en France*, édition augmentée, dir. F. Trémolières, 5 vol., Grenoble, Jérôme Million, 2006. Lamartine A., *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques* éd. A. Foglia-Loiseleur, Paris, Librairie Générale Française, 2006.

→ Communauté ; Lyrisme ; Magie ; Psaume ; Rites ; Sublime

Guilhem Labouret

Renaissance

→ XVIe siècle*

Représentation
→ Fiction*

Résistance, engagement

La poésie dite de la Résistance a développé un lyrisme puissant pour contrer les risques que la défaite de 1940 faisait courir à la langue, à la culture, à la mémoire françaises. Le poème est alors conçu comme un moyen pour mobiliser les consciences et les mémoires et pour délivrer par contrebande un message. Cette conception de la poésie, circonstancielle*, et qui assume cette dimension, a été l'objet par les poètes eux-mêmes d'explication si ce n'est de théorisation, au moment même où ils publiaient ces textes. Ainsi, dans « La leçon de Ribérac ou l'Europe française » paru dans la revue *Fontaine* à Alger en juin 1941 puis repris, avec « La Rime en 40 » et « Sur une définition de la poésie » dans la première édition des *Yeux d'Elsa* (1942), Aragon revient sur la poésie courtoise et sur la lyrique du XIIe siècle (voir Moyen Âge*), dont il entend poursuivre l'héritage. Dans ce même texte, Aragon cite le livre d'Alfred Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen âge*. La défense du lyrisme est donc clairement assumée par cette poésie qui est à la fois de circonstance, politique et critique. Pour autant, Aragon refuse le terme de poésie engagée, comme celui d'engagement, termes qui s'imposent après la guerre, proposés par Sartre dans son essai *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948), où il met en place l'opposition ferme de la prose et de la poésie, la première seule étant le terrain de l'engagement. Aragon rejette l'expression de « littérature engagée », par opposition à Sartre, mais aussi parce qu'il ne veut pas assimiler la poésie de la Résistance à quelque engagement que ce soit : il s'agit de défendre une certaine idée de la poésie, qui ne doit pas servir (ce sont les domestiques qui servent, et sont engagés, selon lui), mais combattre.

Le lyrisme est un des moyens du combat

Sur le plan sémantique et pragmatique, l'enjeu est de faire passer un message par contrebande, à la manière des troubadours (Aragon se réfère alors au *trobar clus*) qui privilégiaient l'hermétisme pour contourner les censures. Car il ne s'agit évidemment pas de vouloir, comme les troubadours, s'adresser à un public choisi et cultivé, mais au contraire de mobiliser toutes les mémoires, toutes les consciences, pour appeler à une résistance armée et intellectuelle contre l'Occupation et le nazisme. Sur le plan formel, le choix de rythmes et de rimes ainsi que de types de poèmes qui sont profondément inscrits dans la mémoire collective traduit cette volonté de renouer avec une tradition pour montrer qu'elle est vivante et active : la « Ballade de celui qui chanta dans les supplices », n° 7 des *Lettres françaises*, 15 juin 1943 ; « La Chanson du franc-tireur », n° 6 des *Lettres françaises*, avril 1943 (tous deux repris dans *La Diane française*) ; mais aussi la tapisserie, la villanelle, des airs, des rondes sont ainsi écrits. Les poètes qui ont été les plus avant-gardistes*, en particulier ceux qui, comme Aragon ou Éluard, ont été surréalistes, modifient donc profondément leur façon d'écrire et recourent aux formes qu'ils avaient rejetées, en particulier le vers compté et la rime. La poésie, alors soumise comme toutes les publications à la censure, d'abord en zone Nord jusqu'en novembre 1942 puis dans tout le pays ensuite, est éditée de manière précaire, caviardée par les Allemands en zone occupée, publiée à l'étranger (à Neuchâtel en particulier) ou en zone libre (en Algérie pour la revue *Fontaine* par exemple, fondée par Max Pol Fouchet en 1939), voire ronéotypée et diffusée de façon artisanale, quand elle n'est pas tout simplement recopiée, apprise par cœur, récitée. C'est pourquoi

sa dimension d'oralité est importante. La chanson* devient un modèle majeur et revendiqué pour son lyrisme : « Jamais peut-être faire chanter les choses n'a été plus urgente et noble mission à l'homme, qu'à cette heure où il est profondément humilié, plus entièrement dégradé que jamais. Et nous sommes sans doute plusieurs à en avoir conscience, qui aurons le courage de maintenir, même dans le fracas de l'indignité, la véritable parole humaine, et son orchestre à faire pâlir les rossignols. À cette heure où la déraisonnable rime redevient la seule raison. Réconciliée avec le sens. Et pleine du sens comme un fruit mûr de son vin. », « La rime en 40 », *Poètes Casqués 40* (avril 1940) puis repris dans *Le Crève-cœur* et enfin en préface des *Yeux d'Elsa* (tome 1, 730.) Le lyrisme maintient l'espoir dans l'avenir et dans la puissance de la voix poétique*, contre ceux qui peuvent critiquer ce qui apparaît comme un retour en arrière, voire un désaveu des positions avant-gardistes et modernes des décennies qui précèdent :

> Pourtant je chanterai pour toi tant que résonne
> Le sang rouge en mon cœur qui sans fin t'aimera
> Ce refrain peut paraître un tradéridéra
> Mais peut-être qu'un jour les mots que murmura
> Ce cœur usé ce cœur banal seront l'aura
> D'un monde merveilleux où toi seule sauras
> Que si le soleil brille et si l'amour frissonne
> C'est que sans croire même au printemps dès l'automne
> J'aurai dit tradéridéra comme personne.
> (*Le Crève-cœur*, 705-706).

Même ceux qui font le choix de ne pas publier pendant toute la durée de l'Occupation recourent au chant : « Les chants conservés dans la gorge / Dans la marée basse ou montant de la nuit / Quand l'angoisse était à mer pleine / Le silence étale à plein bord / Entre les fentes de l'oubli ». (Reverdy, « Le Chant des morts »).

Les poèmes lyriques pendant la Résistance prennent appui sur toutes les formes de répétition, jusqu'à l'incantation, comme en témoigne de façon exemplaire « Liberté », le fameux texte d'Éluard paru en 1942 dans *Poésie et vérité*, dans la clandestinité (*Au rendez-vous allemand*, 1945). La dimension oratoire est également manifeste dans le choix des toponymes, qui, déclinés, semblent inscrire les noms du pays occupé dans le texte : Desnos y recourt dans « Le Veilleur du pont au change » (1944), plaçant au début des strophes un nom de lieu parisien, Jean Tardieu dans « Oradour » (1944), Aragon de façon systématique dans « Le Conscrit des cent villages » qui s'achève par une longue liste de noms de villages, conçue comme « une romance », « l'ancienne antienne de leurs noms » est « amour de [s]on pays mémoire », « Un collier sans fin ni fermoir / Le miracle d'une chanson » (*La Diane française*, *op. cit.*, 1014). L'inscription du nom propre vaut elle aussi comme stèle mémoriale, comme dans le poème d'Éluard écrit à la mémoire de Gabriel Péri (« Gabriel Péri », *Au Rendez-vous allemand*, *op. cit.*). La lyrique amoureuse se double d'une incantation de la langue et de la nation (*Les Yeux d'Elsa*, *op. cit.*), qui ne répugne pas au pathétique et se projette dans le chant : « Moi je forme en ma bouche et ma tête sonore / Un vers qui s'en arrachera comme un sanglot / Ils me prendront au mieux pour un triste ténor » (*Le Roman inachevé*, 128).

Le chant est conçu comme une liaison : « Le vent murmurera mes vers aux terrains vagues [...] Et les ponts répétant la promesse des bagues / S'en iront fiancés aux rimes que voici » (« Le Paysan de Paris chante », « En étrange pays dans pays lui-même », *op. cit.*, 878). Retour à la rime et au vers compté, ressorts lyriques éprouvés (formes de la répétitions et amour du

nom), choix de formes lyriques traditionnelles remontant au Moyen Âge* et reprises par le romantisme, retour du chant sont donc les aspects majeurs de ce lyrisme propre à la poésie de la Résistance. L'expression de la subjectivité est donc moins importante que la valeur pragmatique et politique.

Un tel lyrisme a été l'objet de critiques virulentes. Elles ont été formulées en particulier par Benjamin Péret, qui, dans un court libelle publié à Mexico en 1945, « Le Déshonneur des poètes », et intitulé ainsi par allusion au nom des recueils publiés en 43 et 44 aux éditions de Minuit clandestines par P. Seghers, J. Lescure et P. Éluard, « L'Honneur des poètes ». Violemment opposé à la poésie d'un Aragon ou d'un Éluard, Péret dénonce une poésie réactionnaire, qui ne mérite pas même le nom de poésie, au service d'une idéologie. Il ne s'agit pas de discuter la légitimité de celle-ci, mais de dénoncer un tel usage de la poésie et ses renoncements. Ce que dénonce Péret, c'est précisément la dimension religieuse* de ces « poèmes », leur lyrisme oratoire, qui prend appui sur le retour à la rime et aux vers comptés. Le goût pour la répétition, les anaphores, les litanies est mis au compte d'une collusion avec la religion : « Pas un de ces "poèmes" ne dépasse le niveau lyrique de la publication pharmaceutique et ce n'est pas un hasard si leurs auteurs ont cru devoir à leur immense majorité revenir à la rime et à l'alexandrin classiques [...] Ces textes associent étroitement le christianisme et le nationalisme comme s'il voulait démontrer que dogme religieux et dogme nationaliste ont une commune origine et une fonction sociale identiques. » (*Le Déshonneur des poètes*). Autrement dit, ce n'est pas le lyrisme en tant que tel qui est dénoncé, mais le retour à un lyrisme de bas étage, reposant sur la litanie. La dénonciation est donc double : d'une part est condamné le lyrisme réactionnaire de la poésie de la Résistance, d'autre part son asservissement à une cause qui associe nationalisme et religiosité.

Pendant la guerre, certains ont fait le choix de ne pas publier, s'enfoncent dans le silence (ce « Harrar de silence » selon le mot de Pierre Seghers à propos de Reverdy, *La Résistance et ses poètes*, Seghers, 1974, rééd. avec un choix de poèmes 2004, 354) et continuent d'écrire, sans publier, comme Char, tout en étant engagé dans la résistance armée (sous le nom de Capitaine Alexandre pour l'auteur des *Feuillets d'Hypnos*). Si la poésie publiée pendant la Résistance est lyrique, il y a donc aussi une forme de résistance et d'engagement contre le nazisme qui passe par le silence.

Le rejet du lyrisme, réaction à la poésie de la Résistance, après la guerre, a une belle vie devant soi. La poésie de la Résistance paraît trop circonstancielle, voire négatrice de l'idée même de poésie. Contre le lyrisme comme chant, contre la subjectivité du sujet lyrique, une poésie de l'objet apparaît, dont « La lessiveuse » de Francis Ponge, vaut comme manifeste. Le poème a été écrit en 1940, puis récrit et publié en 1944. Le nettoyage intellectuel et le lessivage du langage sont des opérations de critique du lyrisme traditionnel et une réflexion sur l'efficacité réelle de la poésie (« Pièces », *Œuvres complètes*, 738). Le propos se poursuivra dans « Le Savon », mais aussi « La Seine », texte de 1947, dans lequel Ponge prend ses distances avec tous les « soupirants » du fleuve, tous les poètes qui l'ont chantée de façon lyrique (« La Seine », *ibid.*, 272) et dans lequel il fait allusion à ses activités de résistant, comme si la nécessité de se battre allait de pair avec la critique du lyrisme.

La lessiveuse, un objet, fruste, qui n'est pas « plein de son importance », mais de son utilité, devient ainsi le symbole de l'anti-lyrisme*, qui est une des

réactions les plus notables à la poésie de la Résistance dont l'importance tient aussi à son pouvoir de détermination du champ poétique de la seconde moitié du XXe siècle.

Pendant la Résistance, le lyrisme a donc eu ainsi une valeur politique et un pouvoir pragmatique puissant ; après la guerre, elle produira, par réaction, une résistance au lyrisme (de Ponge à Emaz).

► PIÉGAY N., PINTUELES J., (dir.), *Dictionnaire Aragon*, Paris, Champion, 2019 (en particulier article Lyrisme, Engagements, Résistance). PIÉGAY N., *Aragon et la chanson*, Paris, Textuel, 2007. SAPIRO G., *La Guerre des écrivains, 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999. SEGHERS P., *La Résistance et ses poètes*, Paris, Seghers, 1974.

→ Chant ; Éthique ; Enthousiasme ; Voix, sujet lyrique

Nathalie PIÉGAY

RITES

Un lien très étroit a uni dès l'origine la poésie de langue française et la liturgie, celle-ci désignant la forme du culte chrétien créée au fil du temps par les pratiques religieuses instituées en rites. La liturgie implique un espace et un temps dédiés, au sein d'une communauté, avec des gestes, des textes, des objets réels ou symboliques, qui convoquent un imaginaire culturel et mémoriel. Les premières hymnes liturgiques substituent la versification numérique (nombre constant de syllabes) au système métrique latin fondé sur la quantité syllabique (brève ou longue). Le développement de la poésie métrique française sera lié à celui du christianisme, et la même observation vaut pour d'autres religions* et d'autres poésies (poésie soufie, poésie synagogale, poèmes chamaniques…). En dépit de l'apparition du vers libre et du poème en prose* qui ont dynamité la prosodie traditionnelle, et du fort déclin du christianisme en France, le lien entre poésie et rites religieux a perduré sous des aspects parfois ténus mais multiples (formels, narratifs, thématiques, lexicaux, sonores, rythmiques, métaphoriques, symboliques…), jusque dans les écritures poétiques contemporaines. Ce lien est tantôt explicite et assumé, tantôt inconscient, parfois ironique et iconoclaste, s'effaçant alors sous les signes d'une ritualité profane, souvent marquée de substrats mémoriels. La liturgie, fût-ce sous la forme de la trace, du déni ou du blasphème, informe donc de manière rémanente une pratique poétique des époques moderne et contemporaine, l'inspiration transcendantale ayant le plus souvent laissé place toutefois à une « poésie sans les dieux » (Bonnefoy).

Au XXe siècle, le paradigme le plus éclatant d'une poésie inspirée par la liturgie est proposé par Claudel. Celui-ci ne se contente pas de donner une couleur biblique à ses poèmes à la manière des Romantiques ni d'utiliser la citation en ornement. Ressassé dans son *Journal* et dans son œuvre exégétique dès les années 1900, le texte sacré qui irrigue ses versets résulte d'une innutrition due à son assiduité à l'office religieux et à sa lecture quotidienne du Bréviaire. L'approche de l'actualité, les souvenirs intimes, les émotions personnelles et la méditation du croyant se fondent dans une suite poétique nourrie des textes et des rites, mêlant dans un même souffle inspiration liturgique et inspiration poétique. Parole biblique convoquée de mémoire et parole poétique se conjuguent dans un accord profond entre le temps de l'écriture et celui de la période liturgique. Des poèmes majeurs sont marqués par cette « liturgisation » et manifestent en même temps la maîtrise du verset et l'originalité du langage poétique claudélien. Parmi les *Cinq Grandes Odes* – toutes pourraient servir ici d'exemple, la troisième ou *Magnificat* (écrite en 1907) accorde les ressources liturgiques

de l'Avent, de Noël et de l'Épiphanie à la profération poétique d'une action de grâce en l'honneur de Marie, mère de Jésus, en reconnaissance de la naissance du premier enfant du poète ; l'ode est aussi chant d'allégresse au souvenir de sa conversion aux vêpres de Noël 1886. Avec *Processionnal pour saluer le siècle nouveau* (1907), Claudel cherche à écrire un poème assonancé « dans la forme de ces Séquences de l'ancienne Église que j'aime tant » (lettre à Suarès, 18 septembre 1907) et s'inspire de l'*Année liturgique* (1898) de Dom Guéranger. Cette même lecture habite la *Corona Benignitatis Anni Dei* (1915), recueil d'hymnes et de psaumes dont le projet était de suivre les divisions du bréviaire. Les hymnes (*Hymne de la Pentecôte, Hymne du Sacré-Cœur, Hymne du Saint-Sacrement, Commémoration de tous les fidèles trépassés*…) recourent à des paraphrases bibliques et des citations marquées par l'usage liturgique que le fidèle connaît intimement ; ces réminiscences, portées par des jeux sonores, des anaphores et rimes intérieures, et des latinismes issus de la Vulgate construisent un « palimpseste liturgique » (D. Millet-Gérard, *Poésie et liturgie*, 88). *La Messe là-bas* (1917) démarque librement le déroulement d'une messe à travers l'interlocution de l'homme, du poète et du croyant : sa méditation progresse au filtre des gestes rituels, lectures et prières de l'office qu'il suit. L'œuvre dévoile la transfiguration spirituelle *et* poétique opérée par la prière dite au sein de l'église, parmi les fidèles, et par l'accomplissement de l'eucharistie. Épousant les principes de la liturgie (adresse à Dieu, discours de louange, alternance de voix, projection vers l'Éternité), le poème atteste lui aussi que l'ordre temporel est consacré à et par l'ordre spirituel et que « le temps est le *sens* de la vie » (« Connaissance du Temps », 1904) conduisant à un accomplissement ultime à venir.

Une même osmose du monde et de la liturgie se retrouve dans la poésie de Max Jacob et fonde chez lui une quasi stylistique liturgique à base d'homologies phoniques et graphiques, d'énumérations litaniques riches de réminiscences de rites et textes religieux : le discours de louange de nature liturgique tend à rendre visible par ces moyens une possible théophanie au sein de la nature comme dans *Le Laboratoire central* (1921) ou *Les Pénitents en maillots roses* (1925). Les figures hagiographiques et la parole performative reprise du langage liturgique et actualisée dans un cadre quotidien apparentent ses *Poëmes de Morven le Gaëlique* à des hymnes liturgiques interpellant le croyant *hic et nunc*. Le rite religieux instruit l'écriture poétique qui le réécrit en le présentifiant : entre l'un et l'autre mêlés se tisse le passage de l'immanence à la transcendance. De manière similaire, *Évangéliaire* de Pierre Emmanuel (1961), écrit comme un enlumineur décore les textes évangéliques lus pendant la messe, s'inscrit dans une tradition liturgique.

D'autres poètes du XXe siècle ont écrit des œuvres si étroitement liées aux rites religieux catholiques qu'elles s'en dissocient peu. *La Somme de poésie* (1981-1983) de Patrice de la Tour du Pin fond la voix subjective dans la dimension collective du psaume au point de devenir anonyme et universelle, faisant du poète un serviteur plus qu'un créateur. Dans *Père, voici que l'homme* (1955) et *La Terre du sacre* (1966), Jean-Claude Renard se met aussi au service de la liturgie et joue d'une monotonie métrique et prosodique rappelant le style des psaumes et litanies. Dans le cadre de la Commission liturgique mise en place par Vatican II (1962-1965), ces deux poètes ont écrit des hymnes pour la *Liturgie des heures* – livres de référence depuis 1971 des offices catholiques. Dans les deux hymnes écrites par J.-Cl. Renard, *Esprit de Dieu* et *C'est un corps*, se perçoit encore,

bien qu'atténuée par l'omniprésence du dogme, la tonalité naïve du poète qui s'exprimait dans *Cantiques pour des pays perdus* (1947). Entre soumission au dogme et à ses rites et défiance d'une parole poétique à l'imaginaire tout-puissant s'esquisse l'humilité de poètes dont la voix dans ces poèmes s'estompe dans celle de la prière ecclésiale. Le travail de la paraphrase et de la glose chez Pierre Jean Jouve (à partir de *Noces* et *Sueur de sang*) illustre aussi à certains égards cette recherche d'une « poétique de la participation », visant à « inscrire le poétique dans une communauté de parole » (« Himi-Pieri, Possibles poétiques au XXe siècle. "Vrai corps" de Pierre Jean Jouve et Yves Bonnefoy », 148-149)

À côté de cette poésie d'auteurs croyants ou proches du christianisme, d'autres poètes, en révolte contre le modèle inculqué dans l'enfance ou faisant profession d'athéisme, utilisent cadre et propos liturgique pour en détourner le sens. Ils se les réapproprient à des fins personnelles éthiques ou morales, et les subvertissent. Une mémoire liturgique imprègne leur parole poétique, mais s'investit de sens spirituellement indéfinis, sinon profanes ou païens : « La difficulté de la poésie moderne, c'est qu'elle a à se définir, dans un même instant, par le christianisme et contre lui » écrit Bonnefoy dans *L'Acte et le lieu de la poésie* (1959) ; Michel Deguy poursuivra cette réflexion dans *La Fin dans le monde* (2009). Chez André Frénaud par exemple, la dénégation du religieux s'effectue à travers le rappel des rites et le recours au lexique et au calendrier liturgique. Dans *La Sainte Face* (1968), les poèmes « Fête-Dieu », « Pâques » et « Samedi saint » évoquent des farces auxquelles se sont laissé prendre « les plus sots » ; « Rêverie de Dieu ou les mauvais dons » démystifie la liturgie de l'eucharistie et le Notre-Père (« Je t'ai destiné le pain pour que tu en manques, / le vin pour que tu saches en abuser »). Le poète dévitalise le sens chrétien de Noël en en faisant un rite profane : consumériste dans « Noël interdit » (« Les bœufs dressés dans les boutiques. / Viandes solennelles, parées »), amoureux et sensuel dans « Noël pour Christiane », social dans « Noël au chemin de fer » où est dépeinte la cohue des départs en vacances (« sur le quai l'âne et le bœuf / sont là et déjà chuchotent »). Les rites de l'Église conforment un cadre, thématisé par son titre ou une formule (la Visitation, les Rois Mages, Pâques, le fils prodigue…), que le poète emplit d'un épisode de vie terrestre, voire matérialiste, en tension avec l'idée même de transcendance. La démarche garde une part d'ambiguïté : l'homme est dorénavant placé seul au centre de cet ordre liturgique renié mais maintenu visible, et c'est à lui qu'incombe la responsabilité « d'exprimer ce qui le dépasse », « d'entraîner cette conscience et de la faire communier à travers son rythme avec le mouvement profond de l'énergie du Tout » (*Il n'y a pas de paradis*, 238, 240).

Cette liturgie rémanente, à mi-chemin entre anamnèse et amnésie voulue, surgit parfois au sein de poétiques éloignées de toute religion. L'agnosticisme et l'athéisme peuvent s'accompagner d'une « vocation intarissable d'un spiritualisme sans objet ni fin religieuse » (Saint-John Perse, lettre à Claudel, 1er août 1949), d'une « mémoire de l'infini de la chose », de « l'infini du pain et du vin », d'une « ardente laïcité » (Bonnefoy), des « signes de l'Illimité » ou de « l'insaisissable » (Jaccottet), d'une « inquiétude de l'absolu » selon le titre de l'essai de Jean-Pierre Jossua. Célébrer le monde et le cosmos, dire l'expérience de la plénitude et sa dimension *ineffable*, relier transcendance et immanence conduisent ces poètes à moduler leur propre grammaire liturgique riche de métaphores, oxymores

et symboles : la présence, l'incarnation, le vrai lieu ou l'arrière-pays, la lumière, la clarté, le silence… Ce pressentiment de l'absolu, expérience de transfiguration où vie et mort semblent proches, ramène alors sous la plume du poète, ici Jaccottet, des mots de la liturgie chrétienne : « Lune de février. […] Dire cette grâce. Portée au-dessus des brumes ou des fumées, dans l'église ouverte de l'air. Une hostie entamée ? sans que l'exalte aucun prêtre. » (*La Semaison*, février 1982). Gardant mémoire du rite religieux, le langage poétique contemporain s'en allie parfois malgré lui l'efficace.

► Bercot M., Mayaux C. (dir.), *Poésie et liturgie XIXe-XXe siècles*, Bern, Peter Lang (« Littératures de langue française »), 2006. Jossua J.-P., *La littérature et l'inquiétude de l'absolu*, Paris, Beauchesne-Éditeur, 2000. Wathee-Delmotte M., *Littérature et ritualité. Enjeux du rite dans la littérature française contemporaine*, Bern, Peter Lang (« Comparatisme et société »), 2010.

→ Adresse ; Psaume ; Temps ; Religion ; Sublime

Catherine Mayaux

Rythme

L'association du rythme et du lyrique* semble aller de soi depuis les premiers usages français de ce dernier terme (1495, d'après *Le Robert historique*) : employé comme adjectif ou substantif, « lyrique » a d'abord qualifié les poèmes de l'Antiquité chantés avec accompagnement de lyre, ainsi que leurs auteurs. Avec la musique on comptait des temps, faibles et forts, et des longueurs : entre les notes, s'instauraient des rapports de durée. À partir du XVIe siècle, le mot sert aussi à désigner les poèmes non destinés au chant, mais qui imitent les genres lyriques de l'Antiquité, versifiés et disposés en strophes. La musique n'est plus, mais on compte encore, des syllabes ou des pieds (selon la langue), pour la métrique. Dans les deux cas, le rythme des œuvres lyriques est en relation avec le nombre et la répétition. En revanche, selon des acceptions ultérieures, l'adjectif « lyrique » se dira aussi de textes non métrifiés. *Le Grand Larousse de la langue française* mentionne par exemple, après avoir évoqué la conception romantique du terme, que ce dernier peut s'appliquer à « toute œuvre littéraire, même en prose, dans laquelle l'auteur laisse apparaître, en un style poétique, ses "sentiments personnels" ». Certes, parler du lyrique comme expression de sentiments paraît trop restrictif aujourd'hui : on adoptera plutôt ici le sens que donne Rodriguez à la « configuration lyrique », laquelle suppose que « le sentir et l'affectif sont fortement ancrés dans la matière signifiante. » (2003, 74). Toutefois, la question de la présence du rythme dans les textes non métriques demeure entière : comment l'aborder avec une acception qui le soumet au compte et à la régularité ?

Une telle compréhension du rythme est pourtant très répandue et il arrive même qu'on y recoure pour décrire des proses ou des vers libres*. Pour Morier, le rythme, « au sens général du terme », désigne le « retour, à intervalles sensiblement égaux, d'un repère constant » (1989, 1029). Meschonnic (1982) a recensé, en dépouillant des dictionnaires de diverses époques, langues et disciplines, de nombreuses définitions qui accordent la primauté au « même » : répétition, périodicité, isochronie, isométrie. À partir du romantisme, on oppose souvent à cette vision ce que Morier appelle un « sens étroit », ou « rythme *pur* ou *anarchique*, [qui] tente de rompre une habitude soit par un déplacement de l'accent […], soit par une rencontre d'accents […], soit par une dissociation de la phrase et du mètre […], soit encore […] grâce à des nombres *cassants* » (1929-1930). Ainsi compris, le

rythme implique encore la présence du « même ».

Les définitions qui subordonnent le rythme au nombre et à la répétition présentent des problèmes quand il s'agit de traiter du discours. Elles sont si générales, qu'elles peuvent concerner à peu près tous les phénomènes, qu'ils soient naturels, sociaux, esthétiques, langagiers, etc. En prose ou en vers libres, leur application se limite le plus souvent à la recherche de régularités – et parfois de leurs contraires ; en versification métrique, elle entraîne aussi des réductions. Certains théoriciens emploient, pour décrire le vers français, des notions empruntées à des domaines étrangers, comme la « mesure », prise au sens musical, ou les « pieds » de la métrique ancienne. Combinaisons de temps forts (faits d'une syllabe longue ou accentuée) et de temps faibles (composés d'une ou de plusieurs syllabes brèves ou inaccentuées), les pieds sont pertinents pour la métrique des langues à accent de mot, mais ne fonctionnent guère en français, dont l'accent est syntaxique, et le mètre syllabique. Enfin, la métrique travaille avec des unités non signifiantes – syllabes, pieds – si bien que, à ne considérer qu'elles, on relègue le rythme au statut de pure forme, détachée du sens. Cela dit, des travaux de métrique qui tiennent compte des particularités phonologiques des langues (comme ceux de Cornulier) ont bien sûr leur pertinence pour l'étude des vers réguliers, mais n'en décrivent pas tout le rythme.

On a longtemps invoqué l'étymologie pour justifier le « sens général » du mot rythme. Le *Dictionnaire étymologique de la langue grecque* de Boisacq propose ainsi la définition suivante du *rhuthmos* : « att. ῥυθμός, ion. ῥυσμός [...] m. "mouvement réglé et mesuré ; mesure, cadence, rythme" : ῥεω "couler", [...] le sens du mot ayant été emprunté au mouvement régulier des flots de la mer ». Benveniste remet en cause cette explication dans un article intitulé « La notion de"rythme" dans son expression linguistique » (1966 [1951]). Cet essai présente une vaste enquête sur les premières acceptions de *rhuthmos*, que l'on trouve « chez les auteurs ioniens, et dans la poésie lyrique et tragique, puis dans la prose attique » (328) Le linguiste admet la dérivation qui tire *rhuthmos* de *rheo*, mais réfute l'interprétation habituelle qui associe ces mots aux mouvements de la mer : il montre que la notion signifiait plutôt « forme distinctive, arrangement caractéristique des parties dans un tout » (330). Il établit ensuite ce qui distinguait *rhuthmos* des autres termes ayant désigné la forme, comme *skhèma*, *eidos*, *morphè*, en expliquant que le suffixe *–thmos*, dans les mots abstraits, renvoie à une « modalité particulière d'accomplissement, telle qu'elle se présente aux yeux » (332). Benveniste revient après cela au radical, dérivé de *rhein*, « couler », et affirme que, dans les contextes où il apparaît, *rhuthmos* « désigne la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant ». On ne trouvait pas l'idée de « considération de "temps", d'intervalles et de retours pareils » (327) chez les présocratiques. C'est chez Platon que la notion se précisera dans le sens du nombre et de la mesure, d'un « ordre dans le mouvement ».

L'article de Benveniste a inspiré de nombreux travaux, non seulement dans les études littéraires, mais également dans les arts, la philosophie et les sciences humaines (voir à ce sujet le site *Rhuthmos*, de Pascal Michon). Meschonnic a été le premier à s'en inspirer pour proposer une notion non métrique de rythme dans le discours. Des explications proposées par Benveniste, il retient en particulier l'idée de « "dispositions" ou [...] "configurations" sans fixité ni nécessité naturelle ». Dans l'ouvrage qu'il a écrit avec Dessons (1998), le rythme est défini comme « organisation des marques dans le discours, [...]

organisation du sens, mais aussi de la *force*, dans le discours » (75). Le rythme peut affecter tous les niveaux du langage (phonologique, lexical, morphologique, syntaxique). Il inclut en particulier les accents, la prosodie – qui désigne pour Meschonnic « les effets d'échos consonantiques, vocaliques » – et l'intonation (quand il s'agit du parlé). Puisqu'il ne se sépare pas du sens, et que celui-ci « est une activité des sujets [...], le rythme est une organisation du sujet dans son discours ». Ce sujet n'est pas assimilable avec l'individu, ni avec le « sujet d'énonciation » benvenistien, même si, comme ce dernier, il s'accomplit par le langage et se recommence dans chaque prise de parole. Il ne se confond pas avec la présence d'une figure comme, par exemple, celle d'un sujet lyrique* ou d'un narrateur. L'expression « subjectivation », que Meschonnic emploie aussi, montre mieux le mouvement qu'implique cette notion, que l'on peut aussi relier à l'« organisation de la *force*, dans le discours ». Le mot « force », ici, renvoie à « ce que fait le langage » et désigne le « continu de la signifiance », le « continu du corps à son langage », « le continu double entre une langue et l'invention d'une pensée dans cette langue, entre le maximum d'affect dans la pensée et l'invention de cette pensée. » (2000, 9) Une telle théorie permet de concevoir le rythme du discours dans sa complexité, en particulier pour la littérature, qui inclut, selon Meschonnic, un « maximum de corps [...] sous la seule forme possible pour le langage [...] la gestuelle rythmique, la sérialité prosodique comme affectivisation maximale d'un discours » (2000, 15) Ainsi défini, le rythme peut être vu comme un mode de signification privilégié des textes à dominante lyrique, qu'ils soient en prose, en vers comptés ou en vers libres.

Cependant, entre la notion de rythme comme configuration du mouvant et sa nature comme organisation des marques dans le discours, il nous semble manquer des liens. Comment reconnaît-on cette configuration mouvante dans sa particularité, en l'absence des repères que fournit une métrique ou un principe de répétition ? Il semble qu'il faille penser la dimension sensible du déploiement discursif, dans sa concomitance avec sa dimension signifiante. Meschonnic refuse de traiter le rythme des textes dans cette perspective, d'abord pour éviter le retour à une psychologie de la perception, qui le ramène à des schémas formels, ensuite parce que le rythme organise selon lui une « sémantique sérielle » qui déborde ce que l'on peut percevoir : cette organisation, qui ressortit au texte, ne se confond pas avec une diction de ce dernier, elle peut donner lieu à plusieurs scansions.

Si nous suivons Meschonnic au sujet de la distinction entre organisation rythmique d'un texte et ses possibles réalisations vocales, il nous semble néanmoins important d'essayer de comprendre les propriétés du rythme en tant que « manière particulière de fluer », « telle qu'elle se présente aux yeux » (Benveniste) ou à notre réceptivité dans son ensemble, à la lecture ou à l'audition : par l'oreille externe ou interne, en rapport ou non avec une articulation sonore ou silencieuse, avec ou sans conscience claire. On peut supposer qu'il fait appel à l'*esthésis*, c'est-à-dire qu'il *peut* être reçu, à la fois par les sens, l'intelligence et l'affectivité, sans préjuger de ce qui sera appréhendé, ni qu'il sera forcément appréhendé. Pour qu'un « flux » se produise de manière spécifique, il doit comporter des éléments différenciateurs, comme les marques et les pauses, qui, elles, produisent une segmentation du continu discursif : des groupes et des intervalles. Pour qu'on puisse sentir la particularité du déploiement même, il faut envisager un processus de comparaison, de synthèse, entre des points qualifiés et pauses du flux et les divers

niveaux de groupements qu'ils forment. Différenciation et comparaison ne sont pas isolées, elles font toutes deux appel aux contrastes et aux retours qui constituent les marques. Parmi les contrastes se trouvent évidemment les accents, dont la nature et le fonctionnement varient selon les langues. Appartiennent également aux marques contrastives les finales de vers et de segments graphiques – qui coïncideront ou non avec les fins de syntagmes –, ainsi que les contre-accents, succession d'accents dans des syllabes consécutives. De nombreuses formes de retours peuvent intervenir dans le rythme, comme les échos vocaliques et consonantiques, les répétitions lexicales, les « paradigmes rythmiques » (séquences ayant une configuration syllabique-accentuelle semblable) et, s'il y a lieu, les vers métriques.

La dynamique contrastive et comparative du rythme est inséparable de la formation du sens. Les retours produisent, hors de la linéarité de la chaîne signifiante, un fonctionnement associatif. Dans la linéarité, des relations, de ressemblance ou de contraste, s'établissent entre les différents types de groupements. Plusieurs paramètres permettent cette comparaison entre les groupes : longueur (nombre approximatif), configuration accentuelle, qualité suspensive ou conclusive du segment, etc. En même temps qu'il configure le déploiement de la signification, le rythme donne une forme particulière à notre conscience intime du temps*, produisant des mouvements de rétention et de protention entrelacés. Wilhelm von Humboldt évoquait à sa façon cette liaison entre temporalité et déploiement du discours lorsqu'il écrivait à Schiller que le langage agissait « essentiellement à la manière d'une musique dans laquelle les timbres passés et en attente interviennent dans le timbre présent ».

La description des marques proposée ici s'applique en premier lieu à l'organisation sensible et signifiante du rythme du discours, considéré hors de toute réalisation sonore : ce qui, évidemment, n'épuise pas le domaine du lyrique. Pour traiter des œuvres qui s'accomplissent dans la voix, comme la chanson*, le slam* et le rap*, il faudra prendre en compte le rythme musical qui, avec ses rapports de durée, est inassimilable à celui du langage. On pourrait alors comparer le rythme du texte avec ceux de la composition musicale et de la performance. De façon générale, Les productions multimédiales faisant par exemple appel, en plus du texte, de la voix et de la musique, à des dispositifs visuels ou chorégraphiques, impliquent une pluralité de rythmes de nature différente qui peuvent se succéder, se superposer, s'harmoniser ou se contredire : leur étude suppose alors une description des « manières de fluer » propres à chacun des déploiements dans leur fonctionnement spécifique.

► Benveniste É., « La notion de "rythme" dans son expression linguistique », dans *Problèmes de linguistique générale*, t. 1, Paris, Gallimard (« Bibliothèque des sciences humaines »), 1966, p. 327-335. Dessons G. & Meschonnic H., *Traité du rythme : Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998. Meschonnic H., *Critique du rythme : Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.

→ Formes brèves ; Ponctuation ; Prose ; Verset ; Vers libre

Lucie Bourassa

S

Science-fiction

Si la poésie scientifique de langue française est aujourd'hui un « genre éteint » (Hugues Marchal), l'avènement de la science-fiction semble avoir pris le relais, au XXe siècle, de la diffusion littéraire des savoirs. C'est sous la forme romanesque d'une fiction narrative, non plus en vers élégants ou techniques, que s'effectue désormais l'initiation d'un large public aux innovations des sciences, avec les mêmes effets de didactisme, de publicité des découvertes et de leurs potentialités novatrices, de vulgarisation et d'attrait pour un imaginaire spéculatif qu'ont exercés pendant des millénaires les anciens traités en alexandrins. Aux amateurs de poésie descriptive s'est substitué le jeune (ou moins jeune) lectorat de la culture populaire, friand de fanzines et de cycles sériels, sensible à une littérature de plus en plus engagée dans la contre-culture, comme l'indique dès les années 1980 la dimension *punk* du *cyberpunk* et de ses avatars contemporains (*biopunk, solarpunk*…).

À l'inverse, la poésie s'est émancipée d'une instrumentalisation savante qui l'enrôlait au service de l'enseignement des sciences et de l'éloge du progrès. Son devenir « absolument moderne », selon l'exhortation rimbaldienne, s'est poursuivi par l'intériorisation lyrique ou le formalisme littéral, l'expérience du monde ou l'expérimentation matérialiste, sans rompre tout à fait avec la rationalité scientifique, le langage des technologies ou sa propre valeur heuristique. L'anthologie de Sylvain Fontaine, *Poètes de l'imaginaire* (2010), a mis au jour les multiples passerelles entre poésie et merveilleux scientifique au tournant du XXe siècle. De *L'Invention* (1787-1788) d'André Chénier aux *Gravitations* (1925) de Jules Supervielle, de ε (1967) de Jacques Roubaud à *La Physique amusante* de Jacques Réda (2009), l'exploration conjecturale et la symbolisation des sciences demeurent des lieux de partage entre les deux cultures. Seulement, la poésie a largement cédé au roman d'anticipation la propédeutique des sciences de demain.

Cette partition des genres ne doit pas occulter une présence fondamentale, et toujours florissante, du lyrique dans la science-fiction. La critique de poésie et la critique de science-fiction l'ignorent souvent, symptôme du cloisonnement des spécialisations. Ce sont surtout les stratégies narratives et descriptives de la SF qui ont été théorisées : la construction romanesque de mondes irréels (*worldbuilding*), la tension du didactisme et du « pseudo-réalisme » qui, selon Richard Saint-Gelais, amène le lecteur à constituer par inférence, à partir d'une information fragmentaire, une « xénoencyclopédie ». Pourtant, la poésie science-fictionnelle existe bel et bien, mais elle opère à rebours de l'ancienne poésie scientifique : elle se dégage du didactisme et se développe contre l'explication du concept savant. Elle s'y substitue, pour déployer le *sense*

of wonder (Darko Suvin), l'émerveillement devant l'étrange, au cœur des fictions conjecturales.

Enchâssée dans la fiction romanesque, la poésie participe aux procédés d'immersion fictionnelle par des moyens non narratifs : elle évite la pédagogie scientifique et permet de masquer les invraisemblances de savoirs inactuels, en faveur d'une approche plus intuitive et empathique* des mondes d'anticipation, fondée sur les jeux de langage, les effets de rythme, la concrétude sensorielle des images, mais aussi sur l'écho en mode majeur ou mineur de la tradition versifiée. Ce que la modernité poétique a délaissé, la science-fiction le reprend pour inventer les mythologies de ses univers saillants. Elle réactive, en vers ou en prose, l'inspiration héroïque de grands genres aujourd'hui périmés, tels l'hymne ou l'épopée, de même que les dimensions archaïques du légendaire et de l'oralité. La geste des sociétés futures, sur notre globe ou dans des espaces extraterrestres, passe ainsi par un retour aux sources de la poésie et de ses formes codifiées, mais aussi par un dépassement de ses normes et dispositifs dans une féconde hybridation romanesque.

Dès ses origines, le *space opera* met en œuvre la dimension « opératique » (Rimbaud) de la conquête cosmique. L'emphase incantatoire apporte l'ampleur collective d'une odyssée, contrebalançant le récit nécessairement particulier de l'action des personnages. Des rythmes litaniques suggèrent une religion des technologies*, envoûtant les personnages autant que les lecteurs. Dans le premier roman (*Les Sondeurs vivent en vain*, 1950) des *Seigneurs de l'instrumentalité*, Cordwainer Smith décrit « la musique et la danse hypnotiques », « le choc de la beauté dynamique » de l'an 13 582 après J.-C. Il contraste cette splendeur esthétique par la mélopée de ses astronautes, métaphorisés en « sondeurs » cosmiques. Comme la formule d'un culte à mystères, les cyborgs récitent à la troisième personne la complainte de leurs mutilations sacrificielles : « Le cerveau est coupé du monde. Sauf les yeux. Sauf le contrôle de la chair vivante. [...] Les habermans ne vivent qu'en esprit. Ils sont tués pour l'Espace mais ils vivent pour l'Espace. Ils commandent les vaisseaux qui unissent les Terres. Ils vivent dans la Grande Douleur, tandis que les hommes du commun dorment du sommeil froid, si froid du transit. » Cette liturgie (voir Religion*) constitue l'équivalent verbal du *cranch*, néologisme romanesque désignant un procédé fictif de reconnexion biotechnologique des « sondeurs » à leur sensibilité perdue. Pour les « damnés » de l'espace, *sentir*, c'est mourir. Psalmodier l'hymne lugubre, c'est se désanesthésier, pour ne pas trop se refroidir.

Dans *Dune* (1965-1985) de Frank Herbert – cycle épique par excellence, le plus célèbre et le plus lu de la SF –, des poèmes originaux sont chantés par un « troubadour-guerrier », accompagné de sa « balisette » (une cithare du futur). Au-delà de ce personnage, le lyrique se diffuse partout, dans les paronomases et le style imagé d'une langue secrète qui fait glisser la narration* vers la prose* poétique. Le lecteur reste marqué par les inoubliables formules cryptiques du « Bene Gesserit », un ordre féminin complotant pour la survenue du « Kwisatz Haderach », surnom d'un rédempteur messianique au génome sélectionné pour être doué de voyance psychique. Cet avatar science-fictionnel du poète-prophète romantique se révèle comme un génie du désert, dont les visions prémonitoires sont intensifiées par la consommation d'une « épice » psychédélique (autre trope romantique). Il s'allie aux « Fremen » (le *peuple étrange* des autochtones dépossédés), dompteurs de monstrueux vers de sable

ou « Shai-huluds », pour vaincre le capitalisme extractiviste de l'empire intergalactique. Dans cette nouvelle légende des siècles, médiévalisante et arabisante, mais aussi décoloniale, la parole oraculaire revêt un pouvoir performatif. Les nobles « dames » du Bene Gesserit et leur scion inattendu, le héros Paul Muad'Dib, maîtrisent l'art hypnotique de « la voix », dont les harmoniques agissent sur les consciences et permettent de contrôler l'adversaire.

La centralité perdue du poète, la puissance et l'influence de sa parole aujourd'hui si restreintes, tout comme la marginalité de la « paralittérature » à laquelle la SF est alors reléguée, trouvent une figure compensatrice dans les archaïsmes sacrés d'une culture lyrique. À ces rituels vocaux s'ajoutent encore, à l'en-tête de tous les chapitres, les épigraphes empruntées aux mémoires légendaires d'une princesse. *Dune* est donc saturé de poésie orale et écrite, versifiée ou infusée dans la prose romanesque. La « polytextualité » (Irène Langlet) est inhérente à la science-fiction, genre fondamentalement hétérogène, structuré sur un mode séquentiel et sériel par ses canaux d'édition, qui vont des nouvelles publiées dans des fanzines à leur *fix up* ou reprise dans d'immenses cycles romanesques. Le prosimètre fait partie de cet art du montage, apportant un souffle épique ou une respiration lyrique à la prolifération romanesque.

Ce versant incantatoire du *space opera* s'inscrit dans le contexte de la *Beat Generation* et du *poetic turn.* Au tournant des années 1970 se développe une nouvelle « ethnopoétique » valorisant les traditions orales de la poésie populaire (voir Primitivisme*), leurs traits énonciatifs et leurs tropes, comme les aspects les plus saillants d'une société. La science-fiction transpose dans des mondes d'anticipation la documentation du *fait lyrique* comme l'emblème pseudo-ethnographique de ses civilisations imaginaires. Les internautes de l'espace vivent des expériences de défamiliarisation qui procèdent de l'écoute des voix et de la musicalité d'un lexique inconnu – autant de formules romanesques initiant le lecteur à un décentrement bien plus profond de ses constructions anthropologiques. Le narrateur de *La main gauche de la nuit* (1969) d'Ursula Le Guin, visiteur d'une lointaine planète gelée, s'émerveille ainsi de la double tessiture vocale d'un peuple posthumain et de son rite du « kemma ». Ce mot-fiction désigne la période de rut où les mutants hermaphrodites basculent d'un sexe à l'autre pour s'accoupler : « Leurs voix me semblent curieuses, trop graves ou trop aiguës. Ce sont comme de grands animaux bizarres de deux espèces différentes, des primates aux yeux pétillants d'intelligence, tous en rut, en kemma… ». À partir des ruptures de tons lyriques, de la cristallisation du bizarre en un vocable imaginaire et de la métaphore de l'animalité, c'est une conception non binaire de l'espèce et du genre, de l'identité et des différences, du *moi* et d'*eux*, du *nous* de l'humain, qui se poétise sur le mode de l'*auto-étrangement.* Ces moments de poésie rejouent dans la prose, fiction de la collectivité et de ses altérations futures, le clivage constitutif du *sujet lyrique** où *je* est toujours un autre.

À en croire les épopées futuristes, chanter la science, ou chanter, purement et simplement, constituerait le signe de reconnaissance du *fait humain* à l'horizon de ses mutations, l'expression pérenne d'une condition anthropologique vulnérable et évolutive, au cœur des mondes mécanisés et des corps augmentés de demain. *Le Vaisseau qui chantait* (1969) d'Anne McCaffrey fait résonner dans « l'espace sombre » du cosmos « l'antique requiem » vocalisé par une bardesse cyborg, dont le corps atrophié

a été irréversiblement greffé sur l'engin spatial. Dans *Babel 17* (1966) de Samuel Delany, c'est encore une héroïne poète qui combat, par les armes du langage, une invasion d'extraterrestres, et c'est elle qui est ciblée par les assaillants pour ouvrir une brèche dans la résistance terrienne, comme si la poésie constituait la clé de voûte de l'humanité. L'« électrouvère » de Stanislam Lem (*La Cybériade*, 1965), robot lyrique à l'irrépressible tendance effusive, cherche à synthétiser l'ensemble des récits de l'humanité, quitte à les embrouiller de permutations grotesques. Plus sombres, *Les Cantos d'Hypérion* de Dan Simmons (1989-1997) narrent la réincarnation en une intelligence artificielle de Keats, dont les poèmes *Hypérion* et *Endymion* prêtent leur titre aux romans de la série. La figure du poète romantique cristallise une capacité de sensibilité et un art du pâtir, destinés à humaniser une civilisation menacée par l'horreur et la destruction.

La force expressive des chants et poèmes, d'une prose musicalisée et imagée, confère une épaisseur sensible à la fiction, tout en entretenant un halo de mystère sur des éléments non développés de la diégèse. Palliant l'inexistence des sociétés décrites, la poésie déplace les prétentions du plausible vers un onirisme suggestif. Elle se présente comme un langage *autre*, une présence sensorielle et affective qui résiste à la transparence narrative et à l'explication rationnelle. Son opacité énigmatique fait éprouver la différence de l'inconnu, sans pour autant confronter le lecteur à l'irréductible extériorité des *xénomondes*, puisqu'elle soulève des ressemblances primitivistes avec les grands récits mythologiques qui, sous une forme versifiée, ont fondé les civilisations réelles et traversé l'histoire par le biais de multiples réécritures. C'est donc l'emblème formel et symbolique d'une culture étrange, la zone la plus dense de *son* langage, imaginairement restitué dans le nôtre.

Inversement, la babélisation lyrique peut se renverser en une satire de nos limites idéologiques qui excluent l'autre pour fonder le même. Dans les *Chroniques martiennes* (1950) de Ray Bradbury, des formes de vie drôlatiquement semblables aux nôtres viennent ironiser notre normalité. Dans l'une des premières nouvelles du cycle, un couple de Martiens aux « yeux pareils à des pièces d'or », bourgeoisement installé dans une maison de cristal, joue de livres-harpes dont une voix raconte « des histoires du temps où la mer n'était que vapeur rouge » ; à cette écoute, l'épouse martienne se rappelle avoir rêvé d'une chanson à la langue inouïe et d'un « géant difforme », Terrien « descendu du ciel » qui a toutes les allures, pour le mari jaloux, d'un candidat à l'adultère. Sous les images surréalistes de cette scène de genre affleure le fantasme par excellence de la classe moyenne américaine, la hantise puritaine du *tiers* dans le mariage. Les allégories martiennes suscitent à la fois une fascination visionnaire et un antiréalisme comique : elles sont l'indice d'un glissement de la fiction vers un merveilleux critique, qui ramène le lecteur aux enjeux sociaux du présent.

De même, le roman méconnu de l'autrice française Christine Renard, *La Planète des poupées* (1972), transforme un artefact fictif, des statues gynoïdes, en métaphore de l'aliénation féminine. Poétiquement décrites dans leur immobile étrangeté sous la « brise », à « l'ombre trois fois répétée » par les lunes de la planète Margaretta, les poupées symbolisent la reproduction des normes de genre, en dépit des dénonciations politiques et des différences culturelles. Cette œuvre thématise les enjeux d'une enquête ethnographique effectuée par des scientifiques terriens auprès des descendants d'anciens colons. Le charme redoutablement ambigu des simulacres féminins se propage de la culture observée à ses observateurs. À

l'inverse, les femmes asservies de la société étudiée commencent à se révolter contre cet emblème conformiste de la femme-objet, au contact de la narratrice, une Terrienne lesbienne et émancipée. *In fine*, le phénomène d'« acculturation » réciproque aboutit à la reconduction souple du culte des poupées, qui deviennent l'allégorie infiniment mélancolique et pessimiste de la résignation des femmes à une position subalterne, en pleine seconde vague féministe, sur fond des revendications du MLF.

Dans les années 1980, le style froid du *cyberpunk* diverge du style épico-lyrique du *space opera*. Dans ce sous-genre bientôt dominant, la science-fiction quitte la musique des sphères, revient sur terre et fait déchanter la poésie, sans y renoncer le moins du monde. Une prose allusive, polysensorielle et saturée de métaphores confère une intensité lyrique aux mégapoles imaginaires, sur un mode clinique et halluciné, abstrait et hyperesthésique. Dans *Neuromancien* (1984) de William Gibson, les descriptions de la « matrice » ont la « dimension subjective illimitée » d'une navigation immersive, décrite à travers la perspective d'un *punk* de l'informatique, branché par des connexions cérébrales à la réalité virtuelle : « Se coulant dans la sphère, voûte de néon bleu glacé au-dessus de lui, sans étoiles et lisse comme du verre givré, il lança un sous-programme… ». Le flux de données et la profondeur labyrinthique du « cyberespace », anticipation fictive de l'internet, sont donnés à ressentir comme une nappe psychédélique de formes géométriques, de couleurs ductiles et d'écrans glacés. Rien n'y est expliqué. Tout y est éprouvé par un sensorium augmenté. Tout y est aussi narré dans les crissements d'une langue que Bruce Sterling compare au « mur sonore » du hard rock, dans la préface-manifeste de son anthologie du *cyberpunk*, *Mozart en verres miroirs* (1986).

La forme close du poème versifié fait également résurgence pour symboliser l'enfermement des personnages dans la réalité virtuelle. *La Cité des permutants* (1994) de Greg Egan, auteur de *hard science*, s'ouvre sur les plus fameuses stances de la science-fiction, rendues célèbres par leur code cryptographique. Il s'agit d'une anagramme du titre de l'œuvre (*Permutation City*), permuté vers à vers sur deux dizains, avec des effets rimiques. Le premier vers donne la clé en abyme de ce roman de la réflexivité, où les identités et les mondes sont dupliqués en avatars virtuels ou mathématiques : « Into a mute crypt, I ». Le *moi* fantôme, détaché de la subjectivité et encrypté dans ses duplications, exprime par un lyrisme glacial la dimension morbide des « secondes vies » produites par le code binaire de l'informatique ou par les automates cellulaires. Probablement rédigé à l'aide d'un ordinateur, ce poème est intégré à la diégèse par son attribution au héros paranoïaque, lequel l'aurait abandonné dans la « mémoire d'une tablette électronique » sur son lit d'hôpital psychiatrique. À travers ce document fictif, le roman se désigne lui-même comme un algorithme de lettres.

Le poème testamentaire devient effectivement le trope science-fictionnel de la posthumanité, numérique ou génomique, au tournant du troisième millénaire. *Les Particules élémentaires* (1998) de Michel Houellebecq en présentent plusieurs pour évoquer les dernières phases d'une humanité crépusculaire. Les vers pornographiques de Bruno, empreints de l'hédonisme *New Age*, font place à une citation du sonnet « Recueillement » de Baudelaire, signifiant « l'angoisse, la mort, la honte, l'ivresse, la nostalgie, l'enfance perdue… », tous aspects de la souffrance humaine que le génie génétique devrait éradiquer, selon l'épilogue du roman. *Les Fleurs du Mal* contrastent fortement avec

les ultimes poèmes, plats et minimalistes, des « *Clifden Notes* » laissées par le biologiste Michel, annonçant la parole neutre, anesthésiée, des mutants immortels dont il est le père scientifique : « Nous avons écarté / Avec indifférence / Et sans aucun effort / Leur univers de mort ».

Le poème condense ainsi l'expérience conjecturale ; c'est le code verbal d'une condition existentielle que la fiction narrative se borne à évoquer, sans se donner la peine de la construire en un monde imaginaire. L'anti-lyrisme* mémoriel constitue l'envers ironique, pauvre et monocorde, du *Book of Kells* qui fascine le savant, « manuscrit enluminé d'une complexité formelle inouïe » dont les symboles celtiques suggèrent la manipulation des brins du génome humain, mais aussi son équivalent littéraire, l'entrelacement de la poésie versifiée. Dans *La Possibilité d'une île* (2005), Michel Houellebecq cite encore Baudelaire, et même les trois vers de l'épitaphe de Kleist. Le récit s'ouvre sur des poèmes transmis sur un serveur « bas de gamme » par Marie22, une « néo-humaine » clonée, avant la prochaine itération d'une Marie23. Ces vers obscènes constituent le vestige verbal d'un corps sexué. S'ils sont communiqués virtuellement à un autre clone, Daniel24, ils conjurent la solitude radicale d'une forme de vie autotrophe, proche des végétaux, où le corps ne connaît plus les secousses ni du rire, ni du plaisir, ni de l'interaction charnelle. Ils présentent donc le paradoxe très houellebecquien d'un soliloque adressé, d'une poésie exprimant la fin de l'« intermédiation ».

Il en va de même du dernier poème laissé par Daniel1 avant son suicide. Ces *ultima verba* désignent un lieu clos dans la forme fixe du quatrain d'octosyllabes : « Et l'amour, où tout est facile, / Où tout est donné dans l'instant ; / Il existe au milieu du temps / La possibilité d'une île ». Incrusté dans une fiction aux multiples enchâssements narratifs, le genre lyrique se constitue lui aussi comme une île au cœur du roman. Il représente une essence de la négativité, l'apex aporétique de la conjecture science-fictionnelle, ou encore le noyau du « possible » spéculatif, dont le récit n'est qu'une solution défective. L'énonciation lyrique, hors temps, devient la formule du *finisme* houellebecquien : une forme morte.

Aux antipodes de ce réductionnisme poétique, les romans d'Alain Damasio mettent en œuvre un lyrisme contemporain entièrement hybridé à la narration romanesque. Un souffle poétique traverse la prose, puissance de soulèvement du lexique, de la syntaxe, de la ponctuation*, de l'accentuation et de la typographie*, selon ce que l'auteur nomme « typoétique » et qui fait vivre la voix dans le texte. Loin des rituels archaïsants du *space opera*, l'oralisation de l'écriture agit ici sur le mode de la performance et se prolonge dans des « perférences » publiques de l'écrivain, mot-valise subvertissant toute posture d'autorité académique. La poétisation de la fiction présentifie le monde d'anticipation : elle le rapporte à l'acte d'une profération, au jet de la parole, à l'immédiateté du corps et à des états sensoriels immersifs : le sonore, le tactile, le vibratoire, le pulsatile. *Les Furtifs* (2019) représentent un peuple invisible et fulgurant, « des êtres de chair et de sons » échappant aux catégories du connu dans un futur proche. Le langage romanesque les métabolise, plus qu'il ne les décrit puisqu'il ne saurait les objectiver, sous forme de déplacements phonétiques (métathèses, aphérèses…), de paronomases, de calembours et d'une scansion inspirée du slam et du verlan : « Son iris à lui se carquille… Mince ! Carlif dévisse. Verla digue. D'un cil, il évite un vicil en fixie et il assole. [Signes de ponctuation non standard] Blim le biltume ! ».

Cette dynamique vocale actualise la diégèse comme un événement vivant. Elle implique le lecteur dans le déchiffrement intuitif d'une langue qui se soustrait au storytelling du technocapitalisme. Dans sa nouvelle « Les Hauts® Parleurs® » (*Aucun souvenir assez solide*, 2012), Damasio met en abyme un « style torse », défini comme un mouvement de révolution poétique contre les slogans du néolibéralisme : « il consiste à tordre le langage commercial, à plier et à découper les mots [...]. Il consiste au fond à imprimer, par des flexions, une force de résistance à l'intérieur du langage pour le rendre inapte à toute récupération. » La voltige ou le voltage lyrique (la « volte », selon l'auteur) lutte au sein du récit contre l'inertie de l'imprimé : elle instaure des effets esthétiques qui enchantent le lecteur, l'embarquent dans un univers énigmatique, tout en l'éveillant à la charge métaphorique de la fiction et en le ramenant à une satire acerbe du présent.

Ces lignes ont fait le tableau d'un lyrisme *de* et *dans* la science-fiction, non d'un lyrisme science-fictionnel en tant que genre. La poésie intégrée à la narration romanesque contribue à littérariser la science-fiction, par sa complexité symbolique, sa créativité figurative, son inventivité stylistique et son intertextualité canonique. Elle incite un lectorat de niche à se porter vers les œuvres réputées difficiles, placées au sommet de la littérature, qui sont citées par les grands cycles d'anticipation. Les rééditions et traductions de Keats trouvent effectivement un nouveau public auprès du *fandom* de Dan Simmons et de ses *Cantos d'Hypérion.* Le lyrisme scientifique se diffuse également sur le versant chansonnier de la culture populaire, si l'on pense à Boris Vian et à Guy Béart (*Futur Fiction Fantastique*, 1977).

Toutefois, la poésie de l'imaginaire francophone n'a pas encore atteint sa pleine autonomie, alors qu'elle s'est émancipée à part entière dans les littératures anglophones. Présente dans les *pulps* et les anthologies aux débuts de la SF, mais marginalisée dans les années 1970, la *Speculative Poetry* s'est institutionnalisée pour valoriser sa spécificité littéraire. La linguiste et autrice Suzette Haden Elgin a fondé en 1978 la *Science Fiction Poetry Association* (rebaptisée en 2017 *Science Fiction & Fantasy Poetry Association*), avec son prix littéraire (*Rhysling Award*), sa revue (*Star*Line*), ses anthologies annuelles et son site internet (sfpoetry.com). De multiples revues (*The Magazine of Speculative Poetry*) et fanzines, ainsi qu'une floraison d'anthologies, ont suivi ce mouvement d'autodétermination, souvent sur le mode de l'auto-édition.

Une telle reconnaissance du lyrisme de genre est inexistante dans le champ francophone. Le « Grand Prix de l'Imaginaire », qui décerne un prix annuel de science-fiction et de fantasy, ne comprend aucune catégorie dévolue à la poésie. Il récompense les formes dominantes du roman, de la nouvelle et de l'essai, reflétant la production éditoriale. Ce n'est donc pas un hasard que le Québec, foyer d'une double culture et centre important de science-fiction, soit plus accueillant, comme le montre le beau recueil d'Isabelle Gaudet-Labine, *Nous rêvions de robots* (2017). Cette « Partition pour un robot / lyrique » scande en vers libres la transformation en cyborg d'un sujet féminin : « Je deviens fée / dans la forêt des machines ». Tout indique que la poésie science-fictionnelle française et francophone n'a pas dit son dernier mot.

► Fontaine S. (dir.), *Poètes de l'imaginaire. Fantastique, Fantasy, Science-fiction*, préf. M. Viegnes, Dinan, Terre de brume, 2010.
Langlet I., *La Science-Fiction. Lecture et poétique d'un genre*, Paris, Colin, 2006.
Saint-Gelais R., *L'Empire du pseudo. Modernités de la science-fiction*, Montréal, Note Bene, 1999.

→ Fiction, représentation ; Film, cinéma ; Métaphore ; Narration ; Prose

Dominique Kunz Westerhoff

Sentiments

→ Émotions*

Séquence, configuration

Pour les textes comme pour le multimédia, la séquence appartient aux éléments les plus opératoires afin d'observer les formes lyriques. Elle implique une unité de sens minimale : pour le discours, elle s'inscrit dans la suite des propositions ou des phrases, au niveau « transphrastique » (Adam, 1992). La compréhension d'une séquence ne part jamais d'un déchiffrement linéaire de lettres ou de mots, mais des regroupements de moments signifiants, qui impliquent une progression et un rassemblement d'informations, souvent délimités par la ponctuation ou la typographie (strophes, paragraphes) dans les versions imprimées. Pour les objets multimédias et pour les études cinématographiques, la « séquence » est une suite d'un ou plusieurs plans qui constituent un fragment du film*, considéré comme autonome et unitaire (lieu, temps, action ou émotion) et qui peut être accompagné par des changements de ponctuation comme le fondu au noir ou l'intertitre. Elle peut aussi bien s'appliquer au film d'animation. La séquence lyrique, discursive ou filmique, peut être clairement délimitée par rapport à d'autres séquences, notamment narratives et critiques.

Les phrases ne forment pas une unité de sens homogène, immédiatement identifiable, sans orientations ou « trames ». Lire, écouter consiste à traverser un foisonnement d'informations, une hétérogénéité de signes, pour chercher un « horizon de sens », qui peut être sans cesse recomposé (Ricœur). Chaque nouvelle phrase incite à transformer ce qui a été retenu, car nous sommes portés vers l'avant, par l'envie de comprendre, de progresser, de saisir de quoi il en va ou comment le saisir (Ingarden, 1983). La séquence induit un « acte » de synthèse à une échelle réduite par rapport à la configuration du texte, qui est une synthèse plus ample de séquences. Pour le lyrique, la séquence porte sur un principe discursif (composition, représentation et visée) qui diffère d'autres discours : narratifs ou critiques (argumentatifs, satiriques, didactiques) (voir Rodriguez 2003). Les poèmes sont ainsi souvent, voire généralement, constitués de séquences hétérogènes. Dans le sonnet « À une passante » de Charles Baudelaire, par exemple, les deux quatrains forment clairement une séquence narrative :

> La rue assourdissante autour de moi hurlait.
> Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
> Une femme passa, d'une main fastueuse…

La spatialité est donnée à l'imparfait, tandis que l'action (ici soulignée) vient par « une femme » inconnue (déterminant indéfini) qui marche (le temps est au passé simple). Les deux tercets suivants rompent le récit et amènent une séquence lyrique : ponctuation, changement de strophe, modification du temps verbal (nous passons au présent et à l'aspect sécant) ou de pronoms personnels pour réaliser l'adresse à la dame perdue :

> Un éclair… puis la nuit ! – Fugitive beauté
> Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
> Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?
> Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! jamais peut-être !
>
> Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
> Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !
> (Charles Baudelaire, « À une passante », *Les Fleurs du Mal*, 1857)

Outre une délimitation du poème, l'étude par séquence se révèle particulièrement opératoire dans la transformation des tercets lyriques en un discours narratif ; ce qui est l'un des exercices les plus utiles pour comprendre la différence entre ces deux modes. Prenons cet exemple :

> Un éclair… puis la nuit ! – La fugitive beauté
> Dont le regard **me** fit soudainement renaître,
> Ne la verrais-**je** plus que dans l'éternité ?
> Ailleurs, loin de ce lieu ! trop tard ! jamais peut-être !
> Car **j'**ignorais où elle fuyait, elle ne savait où **j'**allais,
> Elle, **je** l'eusse aimée – elle, elle le savait !

Si l'adresse à l'inconnue est transformée, si le ô vocatif disparaît, les temps verbaux et les pronoms personnels apportent les principaux changements, comme l'indiquent les éléments soulignés. En revanche, et c'est un fait surprenant par rapport aux nombreuses théories de l'énonciation lyrique (notamment chez Käte Hamburger), le sujet de l'énonciation (en gras) ne change pas dans la nouvelle situation. Il reste toujours à la première personne, en « je », qu'il soit narratif ou lyrique. Dans le changement de mode, de nombreux traits énonciatifs sont modifiés, sauf ce « je » justement, qui ne semble en soi ni lyrique ni narratif ; ou alors qui est à la fois lyrique et narratif. En somme, ce changement de séquence montre combien le sujet lyrique des tercets ne diffère pas du sujet narrateur des quatrains. Il serait en outre vain de mener une « narratologie » sur les quatrains et une « lyricologie » sur les tercets : le poème possède son unité composée par les deux séquences clairement délimitées.

La séquence discursive implique la notion de mode, plus que celle de genre, mais le mode ne suffit sans doute pas à considérer la configuration plus générale des deux séquences, qui constituent le poème. Or, sur ce point, les perspectives pragmatiques prennent un relief singulier par rapport à l'énonciation. Est-il possible de dire que ce poème est « lyrique » au sens du genre ? Oui, par habitude ou concession, mais en acceptant qu'il est hétérogène dans ses séquences discursives. Nous pouvons dès lors adopter l'approche de Roman Jakobson sur la « dominante », même si celle-ci reste avant tout un choix de lecture car, dans les faits, les vers au mode narratif sont plus nombreux dans ce sonnet que ceux au mode lyrique. Nous pouvons dire que la dominante du poème reste néanmoins lyrique, car sa situation fondamentale (comme pour la déploration dans l'élégie) s'ancre dans l'*ici et maintenant* de l'effet de présence*.

Par rapport au genre littéraire, le sonnet de Baudelaire appartient-il à « la poésie lyrique » alors qu'il est composé également d'une séquence narrative ? « Lyrique » a-t-il le même sens lorsqu'il suit les mots « poésie » ou « séquence » ? Dans l'un, il est un genre (historique, fluctuant, centré sur la dominante d'un mode de lecture, avec des séquences discursives hétérogènes) ; dans l'autre, il permet de distinguer et d'autonomiser une série de vers ou de lignes comme étant lyriques ; et non narratifs ou critiques. Dans ce cas, la séquence et la dominante relèvent d'une visée (lyrique, narrative, critique) qui permet de configurer les propositions. Nous ne lisons pas « À une passante » comme un récit, sous peine d'être déçus, mais plutôt comme une évocation qui nous fait ressentir l'état et la situation du sujet lyrique.

Dans une élégie, il est tout à fait habituel d'avoir une séquence narrative qui évoque les temps perdus et une partie lyrique qui engage la déploration, comme dans « Le Lac » de Lamartine, lorsque le discours lyrique de la femme décédée résonne encore dans le ressouvenir :

Le flot fut attentif, et la voix qui m'est chère
Laissa tomber ces mots :
« Ô temps ! suspends ton vol, et vous, heures propices !
Suspendez votre cours… »

La séquence discursive : du texte au multimédia

La séquence a retenu l'attention de nombreux chercheurs sur la narration, notamment en phénoménologie et en pragmatique, comme Roman Ingarden, Paul Ricœur, Wolfgang Iser, John Searle, mais aussi en sémiotique avec Jean-Michel Adam ou, plus récemment, Raphaël Baroni. Pour certains d'entre eux, avant tout marqués par la philosophie, la séquence relève du fonctionnement de la visée et de l'intentionnalité* dans les textes, telles une traversée et une synthèse vers une unité de sens. Or, la séquence est ce qui permet de lier le plus aisément les moments lyriques d'un texte imprimé avec ceux d'une œuvre multimédia, tel un cinépoème ; au lieu de considérer le multimédia comme l'extension ou l'adaptation de caractéristiques textuelles. Une séquence lyrique au cinéma, telle l'ouverture d'*Apocalypse Now* (voir Rodriguez 2022), peut aussi s'inscrire dans une évocation métaphorique et rythmique des tourments d'un personnage lors de la guerre du Vietnam. Sans raconter une histoire, cette séquence, proche du vidéoclip, nous donne à éprouver une atmosphère, et l'ensemble peut être configuré selon des principes lyriques. Dans ce cas, il ne s'agit guère d'une illustration de la chanson des Doors *The End*, mais d'un objet à part entière, autonome, qui déploie également une relation lyrique à partir d'une séquence filmique. C'est pourquoi la notion de séquence pourrait à la fois être opératoire pour l'étude des textes et pour saisir la transmédialité du lyrique.

► Adam J.-M., *Les Textes : types et prototypes*, Paris, Armand Colin, 1992. Iser W., *L'Acte de lecture*, Liège, Mardaga, 1997. Ricœur P., *Temps et récit*, t. 1, Paris, Seuil, 1983. Rodriguez A., *Le Pacte lyrique : configuration discursive et interaction affective*, Liège, Mardaga, 2003.

→ Actes de langage ; Genre, mode ; Intentionnalité ; Registre

Antonio Rodriguez

Slam

Slam et rap ne sont pas frères, mais cousins : c'est en ces termes que le slameur Rouda m'avait présenté la distinction lors de mes recherches doctorales. C'est d'ailleurs comme *Musique des lettres*, titre de son premier album (2007), qu'il conçoit son art, à la confluence de plusieurs *flows*. Comme le rap, le slam se rapproche du parlé-chanté : si son fondateur américain se nomme Marc Smith, son grand-père français pourrait être un Léo Ferré, affublant les poètes de l'énigmatique formule « volupt(u)eurs de lyre » (dans *« Poète, vos papiers »*, 1957) et inventant, par là-même, une nouvelle forme lyrique qui émanerait de la voix, voire de la scène. Mais qu'aurait-il dit du Slam, de cette « famille internationale de poètes » née dans les années 1980, de ces nouveaux Hydropathes (Bobillot et Vorger, 2015) qui diffusent leurs vers – et leur verve – dans le monde entier ? Il y a fort à parier qu'il y aurait vu une tentative louable de redonner vie et vivacité, voix et corps à la parole poétique, de la remettre au centre de la place publique. En effet, le slam partage aussi avec le rap* le « pseudonymat » lieu d'éclosion d'une créativité aux multiples facettes, ainsi qu'un succès populaire qui a permis et permet d'élargir l'audience de la poésie, selon le projet de son fondateur.

De l'objet (mouvant) au projet (émouvant), du dispositif au pacte

Au fil de mes recherches, le slam, apparaissant d'abord comme « objet poétique non identifié », est devenu « projet poétique

à identifier ». Plus qu'un simple dispositif, il ouvre un vaste espace émergeant à la lisière entre écrire et dire, chanson* et performance*, au cœur de cette zone de *je(u)*, et donnant lieu à une expression lyrique autant que ludique. Une posture aussi, fondamentalement horizontale, marquée par l'adresse au public, et tendant vers l'intégration de l'*auditor in poema*. Une posture fondamentalement interrogative, enfin : à la célèbre citation de Paul Valéry envisageant le lyrisme comme « développement d'une exclamation », je serais tentée de répondre par la formule « développement d'une interrogation » (Vorger, 2016). De fait, le slam n'a de cesse d'interroger, de questionner, de bousculer. C'est précisément ce que révèlent les multiples jeux sur le signifiant dont les textes sont émaillés. Ainsi, le double jeu des paronomases et des homophonies s'illustre-t-il en fin de vers, à travers une esthétique du rebond ou du ricochet :

> Voyez mon existence avait bien commencé
> J'aimerais recommencer depuis l'début, mais tu sais comment c'est
> Et nous voilà perdus dans les rues de Saint-Denis
> Avant qu'on soit séniles on ira vivre à Gisenyi
> On fera trembler le sol comme les grondements de nos volcans
> Alors petit pays, loin de la guerre on s'envole quand ?
> Gaël Faye, *Petit pays*.

Cette posture, marquée par un questionnement – au cœur même du langage – et associée à une adresse fondamentale, repose sur un pacte que j'ai qualifié de « colludique » (de « collectif » et « ludique » s'agissant de jouer ensemble avec/autour/entre/outre les mots), reliant l'artiste de la parole – qu'il soit poète, chanteur, slameur ou rappeur – à son public : celui-ci incarne l'origine et l'horizon d'une création qui a pour objectif d'être partagée, *animée* sur scène. Une poésie *par corps*, non seulement de bouche à oreilles mais qui se transmet *de corps à corps*, et qui trouve sa place, en tant que telle, dans l'enseignement et la transmission de la poésie. Une poésie vive, qui vibre dans l'espace scénique – et bien au-delà.

Du côté de la scène, il y aurait donc ce que j'ai appelé le *colludique* ; et du côté de la chanson, du rap ou du slam dans sa forme médiatisée, le *collyrique*, s'agissant là d'une forme lyrique dont la réception comme la création reposent sur un double collectif. Communauté de création, d'abord, tant le travail en amont met en jeu des compétences multiples et des voix croisées (voir le récent trio « On a pris le temps », signé par Ben Mazué, Gaël Faye et Grand Corps Malade) ; communauté de réception ensuite, dans la mesure où ladite création est tournée vers la performance scénique et suppose la connivence d'un public. Gaël Faye nous a confié s'essayer précisément à des créations collectives : « En ce moment, je m'essaie à une nouvelle forme de création : l'écriture collective. J'ai un studio où j'invite cinq ou six personnes – chanteurs, musiciens, rappeurs – et on crée, à partir d'un mot, d'une discussion, d'un accord de piano. » (Entretien du 7 septembre 2020)

Du rap lyrique au slap, en passant par le slam arc-en-ciel

J'ai souvent associé l'adjectif lyrique au répertoire de Gaël Faye : j'ai ainsi parlé de *rap lyrique*, pour désigner l'œuvre de celui qui considère avant tout comme « écrivain public », toujours soucieux d'« être attaché au cœur battant du monde ». Je l'avais contacté, en 2015, en vue d'un article sur la métaphorisation et la scénarisation de la rencontre amoureuse dans le slam, pour analyser un « lyrisme de la résonance » propre à cet espace, visant à susciter une réaction, une émotion, un écho dans le public qui se trouve alors impliqué, ne serait-ce qu'émotionnellement, dans la

performance. La chanson « Elle(s) », figurant dans mon corpus d'alors, était cosignée par Gaël Faye et Edgar Sekloka, membres du groupe *Milk coffee and sugar*. Elle résulte ainsi d'une écriture-jeu, d'une écriture en duo, *à plusieurs voix*, explicitée en ces termes par Gaël Faye : « L'un (Edgar) a écrit les deux premiers couplets et a demandé à l'autre (Gaël) de terminer l'histoire. Nous n'avons pas tout de suite saisi la portée cinématographique de la chanson. Elle nous est apparue une fois mise en musique. » L'écriture de Gaël Faye, devenu romancier entre temps avec la consécration de *Petit pays*, intègre en outre une forme lyrique plurilingue. En effet, celui qui se pose lui-même en « virevolteur de mots » a plus d'une corde à son archet et plus d'une langue à son violon langagier :

> *Gahugu gatoyi* (petit pays)
> *Gahugu kaniniya* (grand pays)
> Petit bout d'Afrique perché en altitude
> Je doute de mes amours, tu resteras ma certitude.

Le refrain se singularise et se *lyrifie* du même coup, tant la musicalité de cette langue ajoute à la mélodie de la chanson, par l'irruption du Kirundi, l'une des deux langues officielles du Burundi.

Dans un autre registre, celui du slam hebdomadaire de Narcisse, « Ciel un arc en ciel » a été diffusé sur la RTS le 22 septembre 2021, l'artiste revenant sur le drapeau arc-en-ciel pour revendiquer le droit à « aimer différemment » et exiger une promesse de tolérance : « Tu me promets ? ». À la formule qu'il cite pour mieux la démonter, « Je n'ai rien contre eux mais… », il répond par une question rebondissant sur le « mais » qu'il prend aussi à rebours /Em/ : « Te rends-tu compte que ce simple "mais" *sème* la haine envers des gens qui *s'aiment ?* ». L'image me semble emblématique du slam comme école de tolérance, voire de *care*, porte ouverte à tous les genres, toutes les formes de poésie qui peuvent *prendre corps* sur scène, selon la formule de Ghérasim Luca, qui déclamait lui aussi sa poésie, sur scène ou à la télévision : « Comment s'en sortir sans sortir ? » interrogeait ce poète, proposant de « s'en sortir par une équivoque ».

Dernier exemple que je citerai pour clore cette notice et ouvrir une nouvelle fenêtre : celui de Phanee de Pool qui s'en sort, pour sa part, en créant le mot « slap » pour mieux singulariser son répertoire, entre slam et rap. C'est dire le potentiel néologène de ce terrain fécond qu'offre la chanson – espace à géométrie variable que Stéphane Hirschi définit comme « un air fixé par des paroles », là où je définis le slam comme « des paroles (érigées) en air ».

► Bobillot J.-P., Vorger C., « Hydroslam : pour une approche médiopoétique des poésies scéniques et sonores contemporaines », dans C. Vorger (dir.), *Slam. Des origines aux horizons*, Lausanne, Éditions d'En bas (« La passe du vent »), 2015. Hirschi S., *Chanson. L'art de fixer l'air du temps*, Paris, Les Belles lettres (« Cantologie »), 2008. Vorger C., « De slam en chanson. Entretien avec Frédéric Nevchehirlian », *Études de lettres : Les Voies contemporaines de l'oralité*, Lausanne, 2016. Vorger C., « Métaphorisation et scénarisation de la rencontre amoureuse dans le slam », *Publifarum* nº 23, 2015.

→ Chant, chanson ; Radio ; Rap ; Rythme

Camille Vorger

Spatialisation

→ Mise en page*

Sublime

Le sublime sert de base à une esthétique, sauf que celle-ci est, plus qu'une base, une béance. En effet, il opte résolument pour la démesure : il est l'énorme devenu norme. Si le beau se situe du côté de la proportion et de la sobriété apollinienne, le sublime penche au contraire

pour la bacchanale. Il regarde résolument au fond du gouffre, qu'il soit naturel ou intérieur, et, dans une débauche d'ivresse et de vitalité, recherche le paroxysme et l'illimité. C'est pourquoi l'homme lyrique s'en trouve « apothéosé », pour reprendre un néologisme baudelairien. En bref, le sublime excède radicalement les codes du beau, qui repose sur la symétrie et l'eurythmie, et bouleverse les codes de la représentation comme de la réception. Il se développe comme un art de la transgression, et tend à provoquer terreur et admiration. Par nature voué à l'intermédialité* et à la transgénéricité, il ne se laisse pas enfermer dans des catégories préétablies, ni même dans une quelconque définition, tant il sème le désordre et se manifeste par l'excès. Dans la pneumatique propre au poème lyrique, il est, littéralement, à couper le souffle.

Précisons que le sublime vise avant tout, dans le poème lyrique, une esthétique de l'effet. Il relève de l'ancienne rhétorique, qu'il assimile et modernise. Il désigne un transport à produire sur le lecteur. En effet, il l'entraîne au-delà des affects banals, ou attendus, pour le porter un peu hors de lui-même, et hors des codes sociaux ordinaires. Le sublime se situe donc du côté de la rupture et du dépassement, et c'est justement ce que peut la poésie lyrique, ou du moins ce qu'elle tente. Comme l'écrit Ovide dans ses *Métamorphoses*, le dieu « donna à l'homme un visage tourné vers le haut ». À la différence de l'animal, il est aimanté par un au-delà, et ces aspirations transcendent les contingences de sa condition. En écho à son étymologie latine, « ce qui va en s'élevant, ce qui se tient en l'air », le sublime épouse le mouvement d'élévation spécifique au lyrisme*, transgresse les frontières et vise un « grand-dire », selon le mot de Michel Deguy. Le pseudo-Longin, quand il traite de la rhétorique du sublime, privilégie ainsi la figure de l'amplification, comme « un incendie qui se propage ».

Par conséquent, quand il envahit le lyrique, le sublime ne relève pas de l'ingéniosité, laquelle vise dans l'art la maîtrise technique et la virtuosité formelle, mais il est bien plutôt du côté du génie, c'est-à-dire de la fureur poétique et de l'enthousiasme*, de toute cette charge émotive*, physiologique et un peu folle qu'on attribuait dans l'Antiquité à l'invasion d'un dieu, qui altère et détraque le rapport traditionnel aux mots et au monde. L'emportement du sublime peut faire tolérer quelques incorrections de la part du génie, si seuls les esprits médiocres s'en tiennent strictement aux règles établies. Ainsi, au fil de la querelle des Anciens et des Modernes qui fait rage au XVIIe siècle, les Anciens sont réputés moins policés que les modernes, qui respectent les règles du goût et de la bienséance. Contrairement au beau, qui s'en tient au respect rigide des canons et de l'académisme, le sublime s'emporte, fait appel au libre jeu des facultés et garde quelque chose de sauvage et de contestataire. C'est pourquoi, dans la thermique des notions et des émotions, le sublime n'est pas froid comme le beau, il est chaud, voire brûlant. Le lyrisme hausse le ton, s'exclame et s'enflamme pour tendre au sublime.

Le pseudo-Longin a développé, dans son *Traité du sublime* que Boileau retraduit en 1674, la question de la grandeur et des moyens de l'atteindre, en raison de l'extase qu'elle provoque. Il souligne sa force éthique*. De là, rien de vil ni de bas ne doit entacher le poème lyrique : il se fait démonstration de grandeur d'âme, ce qui lui vaut en retour l'admiration du lecteur. De plus, le sublime permet de relier le particulier à l'universel : le poème lyrique transcende l'anecdote et le particulier pour atteindre aux universaux des passions. Le sublime, en somme, est

un art du décollage. Dans ses *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, Kant a mis en lumière ce débordement vital des facultés qui prend l'homme et ce dépassement du sensible vers le suprasensible. En lui donnant un fondement anthropologique, sa philosophie associe indéfectiblement la morale à l'esthétique : loin des règles spéculatives, le sublime est une vertu développée par le cœur vibrant. Cette aspiration éthique à la dignité et à la grandeur innerve le poème lyrique et le transcende. Et parce qu'il nie et repousse sans cesse les limites, le sublime entraîne le lyrisme jusqu'à la limite de la parole : il y a ce seuil, le silence, que le poème cherche à rendre en suggérant l'inexprimable. Le sublime provoque, dans la démarche même d'écrire, la mise en crise du langage.

En outre, à la fin du XVIIIe siècle et au XIXe siècle, il est lié non seulement à la dimension subjective de l'esprit, mais aussi à la présence objective de la nature. Car elle n'est pas à l'échelle de l'homme : elle le dépasse, voire elle l'écrase, provoquant des sentiments d'effroi et d'admiration. La philosophie de Burke, comme celle de Kant dont il est le contemporain, enregistre ce seuil, marquant le passage d'un monde à l'autre, de sa représentation classique à sa vision romantique. Faire l'expérience du sublime ne laisse pas le sujet* indemne : terrassant les facultés humaines, elle fait planer une menace d'anéantissement. Le sublime a partie liée avec la terreur.

Il en découle un nouveau paysage du monde qui n'a plus rien à voir avec un rapport classique de maîtrise, de mesure ni de compréhension. Quand Baudelaire évoque, dans un poème de jeunesse parfois intitulé à tort « Incompatibilité », un voyage dans les Pyrénées, il dépeint une ascension « tout là-haut, tout là-haut, loin de la route sûre », jusqu'à un désert d'hommes. Ce lieu aride dessine l'épure d'un « lac sombre encaissé dans l'abîme » entre les pics « désolés et neigeux » des montagnes : « L'eau, nuit et jour, y dort dans un repos sublime, / Et n'interrompt jamais son silence orageux ». Dans ce jeu de miroir, la rime topique construit un écho à la fois visuel et sonore entre « abîme » et « sublime ». Ce qui plane là, dans ce poème qui revient sur un silence obsédant, c'est « un mystère divin que l'homme n'entend pas ». La nature sert de cadre à une épiphanie qui n'aura pas lieu. Elle cache Dieu (voir Religion*), et inquiète l'homme en le renvoyant à sa petitesse et à son ignorance. L'échec humain face au sublime, rejoué ici par le poème baudelairien, c'est qu'il reste mortel, et ne peut que mesurer sa distance avec le sacré.

On voit bien ce qui menace le lyrique, dans son envolée vers le sublime et sa démonstration de vitalité : il peut facilement tomber dans le ridicule, à force de pathétique ou d'emphase. Trop de surhumain fatigue : le lecteur moyen risque de ne pas suivre, vu qu'il ne peut pas s'installer durablement sur les sommets de l'extase. D'autant que le temps n'est plus, depuis longtemps, à la littérature d'édification, une fois les valeurs morales perverties dans des apologies du mal qui déclinent des formes de sublime inversé.

Le sublime procède par bonds, pour donner des aperçus du divin et des accès ponctuels à l'illimité. C'est pourquoi, selon Longin, le poète doit garder la maîtrise de son emportement, et le réguler pour arriver à le communiquer au lecteur. Dès lors, le délire des sens reste l'une des grandes fictions du lyrisme et demeure très encadré. Mais cette méthode à produire du sublime sera d'autant plus efficace qu'elle échappera au lecteur : art sans art, la rhétorique à l'œuvre dans le poème doit disparaître pour simuler le naturel et la sincérité. La mode du sublime reste moderne en raison de sa capacité à interroger l'art dans l'art même.

► Burke E., *Recherches philosophiques sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, trad. Baldine Saint Girons, Paris, Vrin, 2009. Lyotard J-F., *Leçons sur l'analytique du sublime*, Paris, Galilée, 1991. Peyrache-Leborgne D., *Poétique du sublime de la fin des Lumières au Romantisme*, Paris, Champion, 2000. *Du sublime*, Paris, Belin, 2019.
→ Enthousiasme ; Harmonie ; Lyrisme ; Psaume ; Registre ; Religion ; Rites

Aurélie Foglia

Suisse romande (francophone)

La critique et la presse ont souvent qualifié la Suisse occidentale de « terre de poésie ». Si tel est le cas, alors cette poésie s'est placée résolument sous un signe lyrique, assez loin de l'engagement ou des avant-gardes*. Pourtant, il faudrait se garder des classifications trop hâtives car, dans ce genre, se trouve un ensemble hétérogène : les poètes de langue française, nés ou résidant en Suisse, avec des poètes du monde entier en villégiature (Wordsworth, Byron, Shelley, Akhmatova), d'exilés (Lamartine, Jouve, Herrera Petere) ou d'écrivains qui y élisent domicile pour leurs derniers jours (Rilke, Borges). Nous retrouvons d'ailleurs la Suisse évoquée dans des imaginaires lyriques bien lointains, comme chez Emily Dickinson dans trois de ses poèmes, sans qu'elle ait pour autant voyagé dans ce pays. C'est dire combien la Suisse, notamment « romande », ne se résume guère à une seule terre francophone, mais participe à une circulation multilingue, transnationale et mondialisée du lyrique. Cette aire géographique et linguistique articule une diversité d'échelles, allant du régional au national, du local au global, comme d'autres aires ou villes francophones transnationales (Montréal, Bruxelles), et elle peut servir de manière emblématique à l'étude des poésies francophones en Europe, hors du système postcolonial.

Un problème d'unité géographique et littéraire

Gustave Roud, Anne Perrier, Maurice Chappaz sont désormais des poètes lyriques bien connus, que nous avons l'habitude d'associer à la littérature « romande » comme à un ensemble relativement autonome, homogène, élaboré dans le dernier tiers du XIXe siècle principalement (D. Maggetti, 1999). La thèse récente de Timothée Léchot (2018) a en outre montré des traces remarquables d'un particularisme et d'une telle affirmation face à la France dès le XVIIIe siècle. Ce corpus pourrait se laisser présenter comme une poésie francophone* parmi d'autres, avec des différences face à la centralité parisienne, dont la question du lyrisme pourrait justement faire partie. Pourtant, une telle identité se révèle une construction imaginaire et nationale, lente, discutable et discutée, appliquée à une aire linguistique hétérogène, qui ne peut être assimilée à une nation littéraire (Rodriguez, 2022). Car il faut sortir la Suisse romande des « nations littéraires », sans chercher à l'opposer à ses voisins germanophones, italophones ou français, même si C. F. Ramuz a longuement œuvré pour une telle singularité. Le poète Pierre Chappuis (1930-2020) n'était pas forcément plus proche du germanophone Carl Spitteler, pourtant prix Nobel de littérature, ou de l'italophone Giorgio Orelli, alors qu'il a dialogué avec André du Bouchet et Antoine Emaz. Après un mémoire académique consacré à Reverdy sous la direction de Marcel Raymond, Pierre Chappuis s'est plutôt inscrit dans le sillage de la revue *L'Éphémère*, loin des éditions Bertil Galland, de la revue *Écriture* ou d'une affirmation romande francophone. Néanmoins, il serait tout aussi vain d'effacer les différences et de prétendre que la poésie romande serait une poésie en français parmi d'autres, sans distinction par rapport à la France

métropolitaine ou aux aires qui ont été placées sous un régime colonial car, historiquement, des attentes « francophones » lui ont bien été assignées, et les réseaux littéraires ne sont en outre pas identiques à ceux de l'Hexagone. L'affirmation d'une identité par la langue et la culture peut être attestée, comme si un « esprit » des habitants avait été construit, non sans quelques artifices, à Lausanne ou à Genève. Une telle identité pose en effet plusieurs problèmes méthodologiques, mais reste incontournable pour traiter de la poésie dans cette aire francophone, du moins du point de vue historique.

À vrai dire, une étude des réseaux littéraires et culturels montre des instances autonomes, hétérogènes et clairement différenciées au sein du territoire. La répartition des archives, des bibliothèques publiques, des écoles, des universités souligne d'abord des logiques cantonales au-dessus des échelles communales. L'aide à l'édition et aux auteurs reste attribuée avant tout par les cantons et les villes. Mais les réseaux littéraires s'inscrivent dans des logiques linguistiques (donc francophones) pour la diffusion dans les librairies et la promotion, notamment par certains organes de presse qui couvrent la zone française (radio, TV, certains titres de la presse écrite) et aussi pour certains prix littéraires fédéraux. Rappelons qu'en Suisse le choix de la langue officielle dépend des communes, et non des cantons, ce qui explique que trois cantons sur sept soient de fait « bilingues ». Les frontières linguistiques ne suivent pas forcément les frontières étatiques des cantons. La « Suisse romande » n'a donc pas d'existence politique, mais elle peut se targuer d'avoir une histoire littéraire.

Cette histoire de la « poésie romande » est une construction récente, affirmée par diverses vagues critiques du XIXe siècle jusqu'à nos jours, face à la littérature française ou à la langue allemande, dominantes en Suisse. Parmi les actes récents pourrait se tenir la réédition en 2015 de l'*Histoire de la littérature en Suisse romande* dirigée par Roger Francillon. Hormis la grande qualité de certains chapitres, cette approche historique par filiations et groupes dominants pose des questions de méthode, comme l'inclusion d'Othon III de Grandson (~1345-1397), qui n'est ni « suisse » ni « romand », ou encore la mise à l'écart d'une histoire intellectuelle liée à certains cantons catholiques. Mais c'est sans doute le propre de ces *histoires de la littérature* menées à partir d'un territoire politique et linguistique contemporain, qui tendent malgré tout à essentialiser, voire à rendre nationales, des aires francophones qui ne le sont pas. Elles confortent ou contestent alors certains clichés qui sont projetés négativement depuis la capitale française : le retard esthétique, l'absence d'avant-gardes, l'insécurité linguistique, le particularisme, le conservatisme culturel et un rapport romantique au paysage ou aux formes lyriques. Tous ces reproches esthétiques ont été appliqués à la poésie en Suisse romande, même par de fins critiques, et certains poètes n'hésitent pas à pratiquer alors un « marketing des marges » pour s'y conformer (selon la formule de Graham Huggan, *The Postcolonial Exotic. Marketing the Margins*, London, Routledge, 2001). L'idylle, la spiritualité ou l'influence romantique sont ainsi régulièrement traitées par la critique (Claire Jaquier 1988, Schnyder & Wellnitz 2002).

De C. F. Ramuz à nos jours

Dès le début du XXe siècle, les œuvres de Ramuz (1878-1947) et de Cendrars (1887-1961) ont montré combien la Suisse francophone pouvait rayonner à distance des poésies didactiques, patriotiques ou morales du siècle précédent ; voire des tendances parnassiennes de la fin-de-siècle (comme chez E. Tavan, H. Warnery). Le

premier ouvrage de C. F. Ramuz est un recueil de poèmes lyriques, *Le Petit Village*, paru en 1903, et précède d'autres célébrations du fleuve, comme *Chant de notre Rhône* en 1920. Avant d'écrire des romans à forte teneur sociale et plus tragique, cet auteur a composé des milliers de poèmes, notamment pendant son séjour à Paris. L'influence symboliste y est manifeste. Dès son premier recueil, l'identité « romande » trouve son emblème dans ce petit village, où chacun possède sa place, où chacun se sent bien, et qui se dresse en rempart face aux menaces des grandes villes cosmopolites, impériales, comme Paris ou même, plus tard, Genève (représentant le cosmopolitisme intérieur). Les gestes ruraux anciens y sont célébrés, tout comme la distribution harmonieuse des fonctions. La distinction face à la France ou à la Suisse alémanique (germanophone) se forge principalement par les paysages du Rhône et du lac Léman, car les hommes d'une terre ont un caractère unique comme sa vigne et son vin. Au sein d'un horizon francophone, les recueils de Ramuz pourraient être opposés à ceux du Belge Émile Verhaeren, qui imprègne ses « villages illusoires » d'une atmosphère mortifère, avec les restes d'un ancien monde, ravagé par la croyance religieuse, la pauvreté, les souffrances multiples, l'inceste et l'ignorance, alors que les « villes tentaculaires » captent par les ports l'énergie vitale du monde. Blaise Cendrars s'inscrit davantage dans une telle veine cosmopolite, puisant ses sources à New York, São Paolo, bien loin de ce « père [qui] faisait des vers suisses, c'est-à-dire des vers platement, bassement patriotiques » (comme il l'écrit dans *Vol à voile*). La lyrique moderne en Suisse romande se trouve ainsi écartelée par l'affirmation d'une singularité culturelle à laquelle le lac Léman sert de « berceau » (Ramuz) et par le besoin de partir découvrir le « monde entier » (Cendrars). Cette scission souligne combien les imaginaires et les histoires littéraires peuvent être multiples, selon le choix des poètes issus du même territoire. Participent-ils à l'aventure des *Cahiers vaudois* (1914-1920), en cherchant l'indépendance face à Paris, ou vont-ils plutôt lancer des collections aux éditions de la Sirène dans la capitale française ?

La célébration idyllique des Alpes, caractéristique du XIXe siècle, sert de repoussoir pour les générations de l'entre-deux-guerres, et cette critique se retrouve chez Gustave Roud (1897-1976). Dans les années 1930, une polémique éclate sur ce point entre le jeune poète et Ramuz, alors qu'ils avaient animé tous les deux la même revue littéraire *Aujourd'hui*. Roud préfère éloigner la poésie lyrique de la « mystique de l'Alpe » ainsi que des rives du Léman. Il opte plutôt pour un espace sacré, tel un « paradis humain », issu de son environnement immédiat, dans la plaine vaudoise où se trouve sa demeure. Gustave Roud devient après la mort de Ramuz la grande figure de la poésie romande, à laquelle tous les jeunes poètes se réfèrent : Maurice Chappaz (1916-2009), Philippe Jaccottet (1925-2021), Jacques Chessex (1934-2009), Pierre-Alain Tâche (né en 1940) le prennent pour maître en poésie. Hélas, une partie importante de son activité esthétique a été reléguée à l'arrière-plan de sa démarche poétique, alors qu'elle comporte une forte teneur lyrique par l'image : la photographie. Bon nombre des prises de Gustave Roud, de son adolescence à son décès, participent à des formes lyriques transmédiales évidentes, qui font de cet auteur un écrivain-photographe majeur (voir D. Maggetti, Ph. Kaenel, 2015).

Pendant l'entre-deux-guerres, le surréalisme n'est que peu adopté en Suisse francophone, et de nombreux poètes, une fois encore, se gardent des manifestes

des avant-gardes, préférant le parti de Claudel ou de Valéry à celui de Breton. Les revues et les débats foisonnent néanmoins : d'*Aujourd'hui* (dirigée par Ramuz et Roud) à *Suisse romande* (dirigée par Daniel Simond), non sans intérêt pour la psychanalyse parfois, comme pour *Présence* (sous le signe de Gilbert Trolliet). Des réflexions sur la forme – placée entre les conventions classiques du vers régulier et les libérations du vers libre, de la prose – s'associent parfois aux imaginaires sur le désir articulant l'Antiquité à la pulsionnalité. Trois grands poètes des années 1920 à 1950 livrent diverses possibilités pour dire lyriquement leur homosexualité, soit de manière affirmée comme Gide (avec Pierre-Louis Matthey), soit pudiquement évoquée (par Gustave Roud) ou encore tragiquement refoulée (chez Edmond-Henri Crisinel). En terres marquées par la religion chrétienne (calviniste ou non) et la méfiance vis-à-vis du corps et ses passions, l'homosexualité devient un élément déterminant pour les affirmations lyriques nouvelles de cette période, chez les hommes d'abord, puis chez les femmes dans la deuxième partie du siècle (Pierrette Micheloud).

Après 1945, le parcours de Philippe Jaccottet, qui a d'abord pour maître Gustave Roud, puis Francis Ponge à Paris, se déploie internationalement. Ce poète entrelace le discours lyrique à une attitude critique face aux excès métaphoriques ou à l'imprégnation inconsciente du surréalisme, de l'engagement politique. Sa participation étroite aux éditions Gallimard, sa proximité avec la revue *L'Éphémère*, son installation à Grignan contribuent à l'inscrire dans les réseaux poétiques français, non sans garder des collaborations étroites avec la Suisse, par le biais de l'Association des Amis de Gustave Roud, de la *Revue de Belles-Lettres* (toutes deux dirigées par Pierre-Alain Tâche) ou des éditions La Dogana à Genève (le fondateur étant son neveu). Loin de toute revendication francophone et loin de Ramuz, puis de Chappaz ou de Voisard, cet auteur s'est retrouvé de fait dans un espace européen, notamment par ses nombreuses traductions. Son parcours et son œuvre poétique ont suscité de multiples vocations en Suisse et, fatalement, quelques épigones parmi un foisonnement de poètes. Car il ne faudrait pas que la grande visibilité accordée à Philippe Jaccottet en France occulte d'autres démarches tout à fait remarquables, comme celles de Pierre Chappuis ou d'Anne Perrier (1922-2017). L'élémentaire sous-tend leurs poèmes dans l'évocation lyrique des paysages, pour interroger une relation intime, singulière, voire rudimentaire, au monde. Loin des poésies de la « présence » – pour reprendre la formule d'Albert Béguin –, certains poètes adoptent des esthétiques proches de l'engagement, avec la revue *Rencontre* (1950-1953), tels Jean-Pierre Schlunegger (1925-1964) ou Georges Haldas (1917-2010). La question francophone s'accroît également dans les années 1960, en parallèle aux indépendances des colonies, sous l'impulsion du journaliste et éditeur Bertil Galland. Des poètes comme Jacques Chessex, Maurice Chappaz, Alexandre Voisard brossent, parfois ironiquement, le portrait des Vaudois, des Valaisans ou des Jurassiens sous le joug bernois.

La place des femmes est à relever car, si la romantique Alice de Chambrier (1861-1882) ou la peintre et poétesse Marguerite Burnat-Provins (1872-1952) ouvrent la voie, d'autres générations deviennent déterminantes après la guerre : d'abord, Anne Perrier par ses vers libres lyriques parfois proches du haïku ; mais aussi Edith Boissonnas (1904-1989), amie de Jean Paulhan et expérimentatrice poétique ; ou par Monique Laederach

(1938-2004), opposée à la « Littérature majuscule » tenue par les hommes ; sans oublier Pierrette Micheloud (1915-2007) qui annonce les formes premières de l'écopoésie* en Suisse. Dans les années 1980, une autre génération de femmes leur succède et adopte des formes lyriques plus radicales, parfois minimales, comme Sylviane Dupuis (née en 1956), José-Flore Tappy (née en 1954) ou Laurence Verrey (née en 1953). Après des décennies de difficulté dans la reconnaissance, les femmes deviennent aussi représentatives que les hommes en poésie lyrique, pour les prix, la presse ou les recherches universitaires.

Le tournant du XXIe siècle amène également de nouvelles écritures, souvent imprégnées par le quotidien, la banalité et la désillusion face aux grandes utopies. Le corps désirant offre une pluralité de possibles (comme chez Claire Genoux), tandis que le corps souffrant ou malade apparaît davantage chez Philippe Rahmy (1965-2017). L'espace poétique s'ouvre en outre dès les années 2010 au numérique (avec les sites *poesieromande.ch* en 2011, *poesie-en-classe.ch* en 2018, *ptyxel.net* en 2021), puis prend une orientation résolument festivalière, à travers de nombreuses manifestations, qui mettent en évidence le slam* et la performance, en parallèle aux livres (chez Empreintes, Héros-Limite, L'Aire, En bas…), bien soutenus par les politiques publiques. Visible et suivie, la poésie lyrique en Suisse parvient à une démocratisation culturelle réussie, tout comme à une plus grande diversité des voix et des parcours sur une échelle transnationale (voir *Le Poème et le territoire*, Lausanne, Noir sur blanc, 2019).

Un bastion critique et éditorial pour la poésie lyrique

Les universités helvétiques ont souvent accordé une place de choix à la critique de la poésie lyrique, par des spécialistes formés en Suisse, en France, en Allemagne ou ailleurs. Il est certes possible de remonter aux passages historiques de Sainte-Beuve (1837) ou de Mickiewicz (1839) à l'Académie de Lausanne, mais les orientations critiques de l'école « de Genève » soulignent davantage les différentes composantes contemporaines. Professeur de littérature française, Marcel Raymond (1897-1981) a consacré un essai majeur à la poésie : *De Baudelaire au surréalisme*, paru chez José Corti en 1933, tandis que son acolyte Albert Béguin (1901-1957) a publié *L'Âme romantique et le rêve* en 1937. Après être devenu professeur à Bâle, Béguin a pris la tête de la revue *Esprit*. Formé par Albert Thibaudet, Marcel Raymond a été une figure marquante pour les jeunes chercheurs (dont Jean Starobinski) et fédératrice pour une critique rigoureuse, non dogmatique, qui traitait de la conscience (avec Georges Poulet, puis avec Jean-Pierre Richard). Cette approche s'appuyait particulièrement sur la poésie lyrique, non sans dialogue étroit avec les poètes eux-mêmes, comme Jean Starobinski avec Pierre Jean Jouve ou Philippe Jaccottet. Cette tradition s'est poursuivie en Suisse francophone par des générations de chercheurs, souvent au rayonnement international, tels Paul Zumthor ou Laurent Jenny, tout en comme dans les départements de Suisse germanophone avec Robert Kopp et John E. Jackson. Bien d'autres professeurs ont répondu en langue allemande aux réflexions d'Emil Staiger. Aujourd'hui encore, la tradition de poésie lyrique se retrouve particulièrement représentée dans les départements de littérature française des universités helvétiques.

Pendant le deuxième conflit mondial, de nombreuses maisons d'édition suisses, en lien parfois avec les facultés, se sont révélées des refuges pour des poètes français et des traducteurs européens. Ce fait rappelle combien la Suisse a été une place importante pour l'histoire de l'édition

avec les imprimeries genevoises dès la Réforme, mais aussi pour l'édition lyrique contemporaine : la Guilde du livre, les éditions Rencontre, L'Âge d'Homme, puis le groupe Libella font rayonner la poésie sur une échelle continentale. Les revues de poésie y jouent un rôle constant, notamment par l'importante *Revue de Belles-Lettres*, fondée en 1864. Le goût du bel ouvrage a également vu naître des collections et des lieux de prestige, comme la Fondation Jan Michalski à Montricher ou la Fondation Bodmer à Cologny. Cette richesse de la création vivante, du patrimoine à la fois conservé, exposé et étudié, d'un réseau dense d'institutions littéraires, favorable aux formes lyriques, tout comme aux innovations esthétiques et numériques fait de la Suisse occidentale un espace qui pourrait ressembler à une « vallée lyrique », préservée et ouverte au monde.

► Maggetti D., *L'Invention de la littérature romande (1830-1910)*, Lausanne, Payot Lausanne, 1995. Léchot T., *« Ayons aussi une poésie nationale ». Affirmation d'une périphérie littéraire en Suisse 1730-1830*, Genève, Droz, 2017. Rodriguez A., *Le Paysage originel : changer de regard sur les poésies francophones*, Paris, Hermann, 2022.
→ Belgique ; Francophonie ; Amérique du Nord (francophone)

Antonio Rodriguez

Sujet lyrique

→ Voix, sujet lyrique*

Synesthésie

La synesthésie (du grec *syn*, « union », « ensemble », et *aesthesis*, « sensibilité », « sensation ») est un phénomène neurologique de perception simultanée qui concerne entre 1 à 5 % de la population, dans lequel un *stimulus* sensoriel (l'« inducteur ») évoque une perception additionnelle (le « concurrent ») en l'absence de stimulation directe de cette dernière. Cette association involontaire de deux ou plusieurs sens peut prendre plusieurs formes différentes selon le type de synesthésie ; une personne « synesthète » peut par exemple voir des formes lors de la perception d'un goût, percevoir une saveur, une odeur, ou une couleur à l'écoute d'un son (« l'audition colorée »), ou encore associer une couleur à un chiffre ou à une lettre de l'alphabet (la synesthésie dite « graphème-couleur », qui représente la variante la plus courante). Le phénomène serait plus répandu chez les artistes ; parmi les personnes célèbres souvent qualifiés de synesthètes figurent Vincent Van Gogh, Vladimir Nabokov, Vassily Kandinsky, Alexandre Skriabine, Jean Sibelius, Franz Liszt, Duke Ellington, Pharell Williams, Billie Eilish ou encore Lady Gaga.

Le phénomène du liage des sens et des transferts sensoriels, qui est au cœur des interrogations sur la relation entre la perception sensorielle et le langage, fait depuis des siècles l'objet de débats d'ordre philosophique et esthétique sur le fonctionnement de la perception et sur le rôle des cinq sens dans l'art (on pense, pour ne citer qu'un exemple, au « *Gesamtkunstwerk* » wagnérien). Outre Aristote, qui a établi une correspondance entre le sens du toucher et le sens de l'ouïe (pointu/aigu *versus* émoussé/grave) – rappelant les « paroles aussi douces que le miel » qu'Homère évoque dans l'*Iliade*, ainsi que les « douces voix » des sirènes dans l'*Odyssée* – des théoriciens, allant de John Locke, Johann Gottfried Herder, Roman Jakobson à Maurice Merleau-Ponty (qui considère la synesthésie comme une forme de perception primitive universelle que nous avons désapprise après la délimitation du champ de la perception par le discours scientifique), ont tous montré un intérêt marqué pour la correspondance ou la confusion des sens.

Aujourd'hui généralement attribué à des différences dans la connexion des réseaux neuronaux, en particulier entres les zones du cortex héritées de la petite enfance – des découvertes neuroscientifiques rendues possibles en partie grâce aux avancées de la neuro-imagerie fonctionnelle (Vignes, 2018) – les associations sensorielles synesthésiques ont longtemps été considérées comme une pathologie, notamment par la communauté scientifique de la deuxième moitié du XIXe siècle qui connaît alors une explosion de l'intérêt médico-psychologique pour cet étrange phénomène (connu aussi sous des noms tels que « hyperesthésie », « pseudophotesthésie », « pseudochromesthésie », « hyperchromatopsie » et « audition colorée »). Or, comme le remarque Paul Hadermann, « ce n'est qu'après que les sciences eurent commencé à s'intéresser à la "synesthésie" en tant que "trouble" de la perception que ce terme s'est vu adopter par la critique littéraire, bien que le type de métaphore qu'il y désigne eût été utilisé depuis des siècles » (Hadermann, 2011). Le terme est employé pour la première fois dans un contexte littéraire en 1892 dans la thèse *Audition colorée* de Jules Millet et « synesthésie » devient par la suite le terme généralisé pour désigner à la fois un procédé poétique fondé sur le transfert de sens et le trope de la « métaphore synesthésique » (lorsqu'un domaine sensoriel est décrit en termes d'un autre). Vigoureusement critiquée par de nombreux commentateurs de l'époque pour son caractère supposé solipsiste, voire mythomane, et sa dépendance à la suggestion et à l'expérience subjective, la synesthésie, parfois perçue comme le fruit d'une sensibilité primitive* exacerbée, devient rapidement un enjeu central de la critique littéraire de la fin du siècle.

À partir du tournant du siècle, les critiques littéraires commencent à débattre de la terminologie et des différentes formes que peut prendre le phénomène, y compris des critères auxquels une figure de style poétique ou un procédé de rhétorique inter-sensoriel doit répondre pour pouvoir être considéré comme exemple de « synesthésie ». Cependant, presque toutes les théories de la synesthésie ont tôt ou tard dû se pencher sur la tension sous-jacente entre ses dimensions corporelles et imaginaires, entre son côté instinctif et celui, inventif, résultant de l'intervention de la volonté ou de la conscience créatrice de l'auteur (parfois stimulée, il est vrai, par l'usage de drogues qui contribuent à l'expérience du mélange des sens, comme ce fut souvent le cas chez les symbolistes). La critique moderne s'est donc généralement moins concentrée sur le « synesthète » lui-même (notamment parce que le phénomène neurologique est souvent difficile à prouver chez les auteurs) que sur ce que l'on pourrait dénommer une « syn-*esthétique* » littéraire plurivalente (Lindholm, 2022). En effet, comme le souligne S. Johansen, « d'une part, la synesthésie permet d'obtenir le plus haut degré de raffinement – si l'on veut de dégénération – dans l'expression et, d'autre part, elle tire son origine de ce qu'il y a de plus primitif et de plus original dans la poésie, le besoin de donner une impression concentrée et entière » (Johansen, 1945, 25).

Pourtant, comme le remarque Hadermann, « [t]oute forme de langage n'est-elle pas, elle-même, déjà, de l'ordre de la synesthésie ? […] Précédant la pensée logique, peut-être la synesthésie faisait-elle partie du premier langage intellectuel de nos ancêtres et constituait-elle un pas dans la voie de la faculté de symbolisation propre au cerveau humain. Toutes les langues ont en effet en commun, dans leurs expressions idiomatiques, soit une certaine confusion des différents domaines sensoriels, soit le principe conscient d'une analogie entre

ceux-ci » (Haderman, 2011). Il en va de même pour la littérature, et en particulier pour la poésie lyrique, dont on dit souvent qu'elle relève, comme aucun autre genre littéraire, de l'expérience subjective et de l'épanchement de la sensibilité individuelle. Ainsi, nous trouvons des exemples de synesthésie dans la poésie de nombreuses langues différentes à travers le monde. Bien que déjà utilisé sporadiquement dans l'Antiquité, au Moyen Âge et pendant la Renaissance en Europe, ce trope a connu un élan de créativité sans précédent chez les poètes du romantisme français, allemand et anglais du XIXe siècle cherchant à fusionner des modalités de sensation distinctes afin de revivifier des perceptions qui ont été affaiblies par l'habitude, avant de devenir une véritable vogue dans la poésie symboliste française.

Dans le sonnet « Correspondances » issu du recueil *Les Fleurs du mal* (1857), Baudelaire évoque les analogies mystérieuses entre les différents domaines sensoriels perçues dans la « nature » agissant comme « temple » sacré voué aux corrélations universelles : « Comme de longs échos qui de loin se confondent / Dans une ténébreuse et profonde unité, / Vaste comme la nuit et comme la clarté, / Les parfums, les couleurs et les sons se répondent ». Le poème « Tout entière », tiré du même recueil, se termine par l'exclamation : « Ô métamorphose mystique / De tous mes sens fondus en un ! / Son haleine fait la musique, / Comme sa voix fait le parfum ! ». L'autre grand poème sur les correspondances sensorielles, très controversé à l'époque de sa publication, est le sonnet « Voyelles » de Rimbaud (écrit en 1871 et publié en 1883) qui livre un exemple frappant de la synesthésie à l'œuvre. Le poème dépeint des correspondances et associations surréalistes de voyelles et de couleurs (« A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu ») décrites comme des visions, des sons et des odeurs étourdissantes. Il reflète à la fois une vision transcendante, mystique et quasi occulte des rapports d'analogie entre les perceptions des cinq sens par le poète voyant, ainsi qu'un affinage des données sensorielles inspiré par la connaissance scientifique de l'époque sur les associations sensorielles (Rimbaud, nous le savons, était fasciné par la littérature médicale contemporaine traitant du mystérieux phénomène de « l'audition colorée »).

Au XXe siècle, selon Hadermann, subsiste « la nostalgie d'un système de correspondances » des sens mais « celui-ci tend à se limiter généralement au seul univers de l'œuvre, dont la synesthésie devient véritablement constitutive au lieu de se référer à une transcendance » (Hadermann, 2011). Ces dernières années, l'étude du mélange des perceptions s'est étendue à des théories critiques sur la manière dont notre cerveau et nos sens sont impliqués dans le phénomène sensoriel de la lecture, qui réunit l'œil et l'oreille tout en mobilisant le reste du corps. Celles-ci ont récemment été accompagnées d'un regain d'intérêt pour la synesthésie, notamment en termes d'expériences numériques multi-sensorielles (p. ex. les expériences avec des casques de réalité augmentée/virtuelle faisant appel aux cinq sens simultanément), souvent dans des cadres artistiques mêlant médias traditionnels et innovations technologiques (comme par exemple des installations d'exposition permettant de découvrir la « poésie multimédia ») dans la lignée du « clavecin oculaire » proposé par Louis Bertrand Castel en 1725, débattu à l'époque par des personnalités comme Voltaire, Rousseau et Diderot (Chouillet, 1976).

En effet, les nouvelles technologies semblent ouvrir une multitude de possibilités foisonnantes pour vivre la poésie « par-delà le livre » en mobilisant

tous les sens par le moyen d'expériences immersives liées au nouveau domaine de recherche interdisciplinaire et transmédial connu sous le nom de « *Digital Synesthesia* » (« synesthésie numérique » ; Gsöllpointner, 2016). Située à l'interface de la sensation et de l'idéation, la synesthésie est elle-même un phénomène à mi-chemin entre le concret et l'abstrait, le corps et l'esprit, et que l'on pourrait donc qualifier de fondamentalement métaphorique et poétique.

► Hadermann P., « La synesthésie : essai de définition », dans J.-L. Cupers (dir.), *Synesthésie et rencontre des arts : Hommage au professeur Jean Heiderscheidt,* Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, 2011, p. 83-129, URL : http://books.openedition.org/pusl/24940. Johansen S., *Le Symbolisme : étude sur le style des symbolistes français*, Kopenhagen, Einar Munksgaard, 1945. Lindholm Ph., « 'A Light in Sound, a sound-like power in Light' : Poetry, Synaesthesia & Multimedia », *Lyre Multimédia, Études de Lettres*, n° 319, 2022.

→ Empathie ; Émotions ; Multimédia, transmédialité ; Technologies

Philip Lindholm

T

Technologies

Le terme « technologie » associe spontanément la création littéraire au règne des machines modernes, et l'imaginaire futuriste de la science-fiction*. La modernité littéraire, depuis le XIXe siècle, a considéré la machine, fille prodigue de la révolution industrielle, alternativement comme un objet de fascination ou de rejet, pour très rapidement devenir une alliée dans la création, de la machine à l'écrire aux tentatives les plus expérimentales, comme l'a démontré Isabelle Krzywkowski, dans son ouvrage pionnier *Machines à écrire* (2010). Mais qu'entend-on par « technologie » ? Pour l'anthropologue Jack Goody, l'écriture elle-même est une technologie intellectuelle, qui a contribué à rationaliser la pensée « sauvage ». Pourtant, les jeux d'écriture et la créativité poétique témoignent, selon Anne-Marie Christin, de la « déraison graphique » contenue dans cette technologie qui est autant une technique qu'un art, ce qui rejoint littéralement le sens originel « technè ». Il faudrait alors considérer la pluralité des technologies, tant le terme recouvre des outils et des processus différents selon les cultures poétiques et littéraires.

L'invention de l'imprimerie marque la première grande avancée technique de la diffusion des textes, et de la poésie. Les écritures poétiques se trouvent elles-mêmes sous l'influence de cette montée en puissance des technologies modernes en Europe, au point de devenir un thème potentiellement en conflit avec une conception intemporelle de l'expression poétique. Dans le contexte du développement des chemins de fer, un concours mémorable organisé par l'Académie française en 1845 avait imposé comme thème « La découverte de la vapeur » qui alliait science, poésie et célébration du progrès, suscitant des réactions polémiques, tant sur la dimension politique de cette « poésie industrielle » que sur les inquiétudes liées à ces technologies encore mal maîtrisées et inquiétantes. Baudelaire, en 1859, avait marqué le divorce irréconciliable entre technologies industrielles et poésie dans « Le public moderne et la photographie ». Devant cette résistance poétique, les technologies d'écriture, elles, évoluent notablement à la fin du XIXe siècle avec l'invention de la « boule à écrire » (1865), un prototype de la machine à écrire, qui selon le théoricien des médias Friedrich Kittler imposa à Nietzsche, en raison de son dispositif contraint, une écriture « à l'aveugle » et plus brève.

Après cette première phase de résistance, c'est principalement au sein des avant-gardes* du XXe siècle que la technologie fut une des alliées poétiques les plus remarquables et fécondes. Après les Futuristes, et chez Filippo Tommaso Marinetti en poésie, qui empruntèrent aux machines le principe du bruitisme, les Surréalistes s'approprièrent les objets du quotidien comme source d'inspiration mais aussi matière directe créative : gramophone, cinéma, photographie, radio, électricité ainsi que toutes avancées

techniques susceptibles de troubler la relation au réel, étaient considérées comme des phénomènes potentiellement poétiques. Outre l'automatisation et les processus de production mécanisés qui fascinaient les jeunes poètes, la technologie impose en effet un nouveau type de médiation avec le réel, qui intensifie le déphasage entre perception et présence, tout en maintenant des illusions immersives, comme le cinéma, ou des sensations de proximité, comme le téléphone. La pratique de l'écriture automatique au sein du groupe parisien est le signe de l'imprégnation de l'imaginaire technologique qui associe fonctionnement de la psyché à celui d'une machine. L'appropriation de procédures technologiques et médiatiques se retrouve aussi chez les poètes modernistes, depuis Guillaume Apollinaire jusqu'à Pierre Albert-Birot, voire Stéphane Mallarmé, dont les poésies visuelles transposent typographiquement* les technologies cinétiques visuelles. À partir de l'entre-deux guerres, technologies et médias forment ainsi un couple de plus en plus indissociable.

La démocratisation des outils technologiques connaît un essor de masse après la Seconde Guerre mondiale. La littérature intègre les nouveaux médias et occupe de plus en plus les espaces hors du livre, en particulier à la radio puis, à partir des années 1970 à la télévision. Mais cette association reste pour la grande majorité une médiatisation à contenu informationnel. En France, c'est encore du côté des avant-gardes que les implications poétiques des développements technologiques sont sensibles, dans le sillage de la poésie-action animée par les Lettristes, en particulier pour Henri Chopin qui « sonorise » la poésie avec un magnétophone, et inaugure l'ère de la « poésie sonore » en 1955. Résolument attaché à la dimension expérimentale et exploratoire de la poésie, il édite la revue *Cinquième saison*, équivalent français de la revue états-unienne multimédia *Aspen* qui avait pour particularité de proposer des enregistrements sur disque vinyle en accompagnement de la publication papier. Les technologies de communication sont donc utilisées pour performer la poésie oralement, à l'aide de machines mais aussi à des fins de diffusion, tout en maintenant l'intégrité auditive de la performance d'origine. Bernard Heidsieck, autre grand représentant de ce mouvement poético-technologique, s'est illustré par l'utilisation de la technique *sampling* dès 1974 à l'occasion de sa performance « Vaduz », texte réalisé à l'aide d'une machine Revox A 700 de fabrication suisse. Comme l'ont souligné Gaëlle Théval et Anne Christine Royère, spécialistes de poésie sonore, les expérimentations de Heidsieck sont à mettre en lien avec les développements de la musique électro-acoustique autour de Pierre Henry et Pierre Boulez, compositeurs de musique concrète et minimaliste. Le chercheur et poète performeur Jean-Pierre Bobillot considère cette pratique mêlée de poésie et technologie une « cyber-techné » et en appelle à une « médiopoétique » spécifique à ces productions littéraires.

Si le magnétophone, les technologies de sonorisation et d'enregistrement sonores ont accompagné la poésie performée, les appareils de vision ont également participé à augmenter virtuellement l'expérience de la littérature. La photographie, d'une part, a dès les avant-gardes historiques contribué à travailler la relation texte et image, d'autre part, le cinéma* et la vidéo se sont eux aussi adjoints à la fabrique du texte pour animer et mettre en mouvement lettres et images dans des « ciné-poèmes », pour reprendre l'expression de l'écrivain Pierre Alféri. La mise en visibilité des textes a transformé les conditions de monstration de la poésie, cette dernière se frayant une

voie dans les galeries d'art et dans les salles de cinéma expérimental. Aussi, l'utilisation des technologies a déplacé les espaces de réception de poésie au-delà du médium livre pour l'intégrer dans l'ère de « l'intermedia » que le poète Dick Higgins définit à partir des pratiques verbo-voco-visuelles et sociales du groupe Fluxus. À ce titre, même la très banale photocopieuse fait partie de ces technologies de masse qui ont permis des usages créatifs mêlant esthétique pauvre de l'environnement bureautique et assemblages singuliers, que ce soit en revue ou même dans les pratiques pédagogiques, la photocopieuse affranchissant des éditeurs et permettant de composer ses propres corpus littéraires et associations.

En dernier lieu, l'assimilation de la machine à écrire, dès les années 1950, jusqu'aux claviers des ordinateurs personnels, ont radicalement modifié l'écriture poétique, de la poésie concrète et visuelle à la poésie numérique, dont le poète Jacques Donguy a retracé les nombreuses dynamiques communes. L'espace de la page, dans la tradition moderniste, se trouve en effet investi à la fois poétiquement, visuellement, mais aussi techniquement, l'outil participant directement à l'esthétique et à la réception du poème. Prémices de la littérature numérique sur écran, les productions mêlant texte et image, animations visuelles et enregistrements sonores, ont été appuyées par de nombreuses innovations technologiques qui ont permis de diffuser et autonomiser la création poétique vis-à-vis du livre. Donnant lieu à une « néolittérature » transmédiatique, ces transformations ont permis au texte de migrer d'un support à un autre, et d'ouvrir l'espace de la littérature à d'autres technologies, bien au-delà de l'imprimerie.

► Cohen N., Depoux A., Pardo C., Reverseau A., *Poésie et médias. XXe-XXIe siècle*, Paris, Nouveau monde, 2012. Kittler F., *Gramophon, Film, Typewriter*, Dijon, Les Presses du réel, 2018. Nachtergael M., *Poet Against the Machine*. Marseille, Le Mot et le reste, 2020.

→ Film, cinéma ; Livre ; Matérialisme ; Numérique, internet ; Radio

Magali Nachtergael

Temps

Tandis que la question des temps du récit a suscité des théories littéraires profondes et souvent opposées, les unes visant à rabattre la chronologie du récit sur sa logique (c'est le pari prudent et pudique de la narratologie proposé par Gérard Genette dans *Figures* III), les autres cherchant à faire du récit un enjeu pour la phénoménologie du temps vécu (c'est le pari de Paul Ricœur), nul *Temps et poésie* n'est venu répondre à *Temps et Récit*, cette somme puissante et toujours féconde. Le parallèle avec la trilogie de Paul Ricœur vaut d'ailleurs comme l'indication d'un problème. Au terme de l'enquête, Ricœur avançait la notion « d'identité narrative », c'est-à-dire d'une identité que le sujet humain atteindrait par la « médiation de la fonction narrative ». Pour pouvoir être quelqu'un et non pas rien, il faut pouvoir se dire et pour pouvoir se dire il faut pouvoir se raconter. Le récit s'est vu promu par Ricœur à la dignité d'un lieu décisif de l'anthropologie philosophique. L'enjeu d'un « temps et poésie » ne saurait être moindre : il devrait aboutir à soutenir la notion d'une « identité poétique », c'est-à-dire d'une identité que le sujet atteindrait par la « médiation de la fonction poétique ». On est cependant en droit de se demander si l'absence d'une telle enquête ne tient pas à ce que la poésie l'interdit par principe. On peut en effet supposer que loin de sceller l'enchaînement des moments de la vie, la poésie exprime l'album de leur cohérence impossible, de leur arrachement, de leur

négation successive. Cette thèse est défendue par Hegel dans son *Esthétique* : « La vie intérieure, de par son unité subjective, est la négation active de la juxtaposition accidentelle dans l'espace. Elle est par conséquent une unité négative. Mais, en premier lieu, cette identité à soi-même demeure entièrement abstraite et vide, et elle consiste seulement à faire de soi-même un objet. » (*Encyclopédie*, *op. cit.*, § 258) La phénoménologie intime du temps musical (que Hegel transpose au poème) est dictée par la négation et la négation de la négation. L'instant (*in-stans*, à la lettre, ce qui ne tient pas) se nie et nie le sujet qu'il traverse. Mais il semble d'abord se tenir dans le *maintenant*. Or le temps éboule le *maintenant* sur lui-même, et cette négation se nie elle-même dans l'appréhension du temps qui passe : c'est le même temps qui passe et se nie. Comme la musique, la poésie serait faite de ce temps qui se nie – ou selon la version de Philippe Lacoue-Labarthe : « la poésie, ce parler à l'infini de la mortalité pure et de l'en vain » (*La poésie comme expérience*, 1986, 147).

L'absence d'un « temps et poésie » est d'autant plus étonnante que le lien entre poésie et temps semble tomber sous le sens. Mieux : toute lectrice et tout lecteur de poésie se convainquent que l'émotion spécifique qui naît du poème les relie à leur temporalité intime, à ce que le poète Ungaretti appelait dans le titre d'un de ses recueils les plus importants : le *Sentiment du temps* (*Sentimento del tempo*). La poésie, comme la musique, pouvant être définies comme des arts du temps selon une tradition ravivée par Diderot et Lessing. Art du temps ou arts des temps ?

Qu'il évoque le passé, le présent ou le futur, un poème n'est-il pas déchirant dans la mesure où il exprime notre finitude, l'arrachement que nous sommes nous-mêmes dans la différence extatique du temps de notre existence ? L'émotion lyrique semble si intimement liée à la capacité du poème à *inscrire le (faire) défaut du temps* dans la langue que la question du temps du poème pourrait sembler tautologique – ce qui n'empêche pas bon nombre de spécialistes du lyrisme de ne pas la thématiser. *Le poème lyrique fait passer dans la langue la différence du temps qui nous arrache à nous-mêmes.* Il n'a pas besoin d'évoquer le passé ou la mort pour s'écrire « d'outre-mort », pas besoin de suggérer des amours mortes, des séparations et des deuils ni même les « voix chères qui se sont tues » pour être déchirant. Mais encore : l'usage des temps grammaticaux entretient-il une relation quelconque avec l'émotion qui relie le poème au temps poétique ? Il semble qu'ils y soient plutôt indifférents. Pour nous en tenir à des exemples empruntés à Baudelaire (voir Émile Benveniste, *Baudelaire*, 2011), le poème s'écrit au présent de la grammaire (« Spleen » : « J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans »). Il n'ignore aucun des temps du passé : ni le passé composé (« Je n'ai pas oublié, voisine de la ville »), ni le passé simple (« L'ennemi » : « ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage »), ni l'imparfait, dont Émile Benveniste considérait qu'il était pour Baudelaire « le temps / du souvenir, "dans le présent restauré" » (« Le Balcon » : « Et tes pieds s'endormaient dans mes mains fraternelles »). Le poème peut aussi bien s'écrire au futur de l'espérance ou de la promesse (« Le balcon » encore : « Tu te rappelleras la beauté des caresses »).

Y a-t-il alors un temps propre au poème ? Le poème crée-t-il entre le temps de l'énonciation et le temps de l'énoncé des jeux et des effets qui contribueraient à mieux saisir ce qui se joue dans le temps de la poésie ?

Staiger et les concepts fondamentaux de la poétique

Il est remarquable que la temporalité lyrique n'ait pas été élaborée par

Heidegger ou par ses commentateurs les plus rigoureux, à l'exception d'Emil Staiger. Il y a certes une raison à cela : lorsque Heidegger mobilise la poésie à la faveur de son ontologie fondamentale, il entend l'arracher à sa détermination subjective. Pas plus que l'ontologie fondamentale ne se ramène à une nouvelle anthropologie, la poétologie qui en découle ne prétend rénover la figure du sujet lyrique. Tout au contraire, c'est la langue qui parle dans le poème, à travers le poète – la preuve en est apportée par la lecture du poème de Trakl dans la conférence intitulée *La parole*. Rares sont les textes où Heidegger s'est montré si éloquent dans l'évocation de ce qu'est la « douleur » – « la douleur est la jointure du déchirement [...] la douleur ajointe le déchirement de la Dif-férence. La douleur est la Différence même. » (Heidegger, « La parole », *Acheminement vers la parole*, 1981, 30.) Mais cette évocation de la douleur dans le poème ne saurait être menée au fil conducteur de la temporalité du *Dasein*, puisque « le parler humain, en tant que parler des mortels, ne repose pas en lui-même. Le parler des mortels repose dans l'appartenance au parler de la parole » et que, pour finir, c'est la « parole [qui] est parlante. » (*Ibidem*, 35-37). On se demandera pourtant si l'analytique existentiale du *Dasein* et de ses extases temporelles n'ouvrait pas des possibilités sérieuses à l'étude de la poésie lyrique.

En 1946, Emil Staiger, publie à Zurich *Les Concepts fondamentaux de la poétique*, chef-d'œuvre d'herméneutique littéraire inspiré jusque dans son titre par le cours de Martin Heidegger : *Les concepts fondamentaux de la métaphysique* (1992). Ce livre pionnier, qui entend offrir une typologie des genres lyrique, dramatique et épique, propose une herméneutique littéraire inspirée par les catégories de l'analyse existentiale (voir « *A 1951 Dialogue on Interpretation* : Emil Staiger, Martin Heidegger, Leo Spitzer » dans *Publications of the Modern Language Association of America*, 1990, 409–435) : « la poétique fondamentale est donc l'occasion pour la science littéraire d'offrir une contribution à l'anthropologie philosophique » (*op. cit.*, 9).

Cherchant à saisir l'essence des trois genres, Staiger entend présenter les trois extases du temps « à l'intérieur des genres poétiques » (*op. cit.*, 159) : le comprendre « s'inscrit en poésie dans le style dramatique » ; le sentiment de la situation ou tonalité affective dans le style lyrique ; le déchoir correspond au style dramatique. Staiger accorde sa préférence au style lyrique et c'est par l'analyse des concepts fondamentaux du lyrique que s'ouvre l'essai. Staiger commence par exposer les *concepts fondamentaux du lyrisme* : 1) l'unité de la musique des mots et de leur signification, action immédiate du lyrique sans compréhension expresse, 2) le risque de dissolution auquel parent le refrain et les répétitions des différentes espèces, 3) le renoncement aux connexions grammaticale, logique et intellective, 4) la poésie de la solitude, entendue par une communauté à l'unisson : 5) le refus de la distance critique (*Ibidem*, 11-43). Pour Staiger, le lyrisme marque la victoire de l'effusion sensible sur le jugement (43).

Mais seul l'exposé de la temporalité du poème lyrique permettra de mesurer la fidélité des concepts fondamentaux de la poétique aux concepts fondamentaux de la métaphysique. On doit à Emil Staiger la formulation d'une thèse profonde dont les contradictions permettront de mesurer qu'une approche temporelle du temps lyrique est insuffisante et qu'elle doit laisser la place à une approche aspectuelle. De fait, le chapitre initial consacré à la poésie lyrique s'intitule : « Le style lyrique : le souvenir » et Staiger formule ainsi la temporalité propre au lyrique : « dans le lyrique le présent domine à tel point

que ce serait peine perdue d'énumérer des exemples. » (45) Le poème est à la pointe du présent. C'est pourquoi, selon les termes du phénoménologue Oscar Becker, il est si poignant, si fragile, si touchant (Oscar Becker, *La Fragilité du beau et la nature aventurière de l'artiste*, 1986). Comme Staiger n'ignore pas que la plupart des poèmes sont des évocations du passé et qu'il veut distinguer le passé du récit (la mémoire) et le passé du souvenir (le souvenir), il est forcé de poser que le poème lyrique évoque le passé dans le présent, voire, comme présent – « l'homme qui est dans une disposition lyrique ne prend pas position. Il se laisse glisser dans le flux de la présence. » (47). En d'autres termes, qui pourraient rappeler l'analyse de saint Augustin : le présent du poème lyrique est un présent composé de passé ou, si l'on préfère, un passé composé si l'on veut bien se souvenir que le passé composé se laisse décrire (en français du moins), en termes d'aspect comme ce passé qui n'en a pas fini de passer, comme ce passé dont on mesure encore l'effet dans le présent. Staiger est prisonnier de sa conception du temps et finit par vouloir que le poème lyrique soit à la fois du présent et du passé. C'est peut-être que la perspective temporelle du temps (sa division en époques – ou, selon Heidegger, la conception vulgaire du temps), ne lui permet pas d'expliciter ce qu'il a parfaitement saisi.

On soutiendra la thèse contraire, quoique l'expression de « thèse symétrique » serait plus juste, puisque Staiger va jusqu'à dire qu'à la faveur de la confusion du souvenir le « poète présentifie aussi peu le passé que ce qui arrive maintenant » (51). L'absence de « distance critique » se marquerait comme une confusion des époques. Étrangement, pour évoquer la temporalité lyrique et échapper au paradoxe, Staiger choisit deux solutions contradictoires qui annulent l'une et l'autre la possibilité d'une temporalisation lyrique *authentique* (au sens défini par *Être et temps*, dont Staiger, pourtant, se réclame).

D'une part, Staiger renvoie le souvenir lyrique à l'intratemporalité, c'est-à-dire à ce « dans quoi » les événements arrivent (le temps des horloges et des cadrans). Or l'intratemporalité constitue pour Heidegger (§ 80) l'origine du concept vulgaire de temps (§ 81). D'autre part, pour soustraire le souvenir à ce premier écueil, Emil Staiger le renvoie à une archi-présence : une présence si présente qu'elle serait comme soustraite à toute temporalisation – le souvenir du lyrique serait d'avant le temps, ce qui constitue le comble pour une approche qui se réclame d'*Être et temps*.

Le poème, ce serait, pour citer une section de *Sentiment du temps* d'Ungaretti – « la fin de Chronos », l'*aei chronos* du parfait grec (Henri Maldiney, « L'instance du parfait dans la théorie aristotélicienne du temps et dans la théorie platonicienne de la science », *Aîtres de la langue et demeures de la pensée*, p. 51-120, p. 67-73). Pour citer Proust : dans le poème, « une minute affranchie de l'ordre du temps a recréé en nous pour la sentir l'homme affranchi de l'ordre du temps » (*Le Temps retrouvé*, *À la Recherche du temps perdu*, tome IV, 451). La confrontation des deux époques, du passé et du présent, n'a pas pour seul effet de faire resurgir le passé dans le présent, mais bien de faire jaillir comme l'étincelle de deux pierres frottées, un troisième temps, comme hors du temps : le temps pur, l'état pur du temps. C'est pourquoi la seule vraie vie est la littérature qui offre une réalité à l'instant du soudain et ne se contente pas de le laisser s'enfuir à nouveau comme un leurre.

Il n'est pas rare qu'on lise des poèmes pour recréer en nous cette minute hors du temps pour la sentir. Ils ne sont pas forcément écrits au présent gnomique,

mais offrent ce hors-temps du soudain. La force de ce présent peut rassembler des poètes si lointains par ailleurs que René Char, Philippe Jaccottet, Yves Bonnefoy ou Francis Ponge. Si le présent de leur poème se distingue par mille nuances, ils se rapprochent parce qu'ils cherchent par la langue à atteindre cette minute hors du temps. Char ? « Dans les rues de la ville il y a mon amour. Peu importe où il va dans le temps divisé. Il n'est plus mon amour, chacun peut lui parler ». Bonnefoy ? « Je me réveille, il pleut. Le vent te pénètre, Douve, lande résineuse endormie près de moi. Je suis sur une terrasse, dans un trou de la mort. De grands chiens de feuillages tremblent ».

Ces présents, annulant la différence du savoir et de la mémoire, disent que connaître et se souvenir sont une seule et même chose et que cette chose est au présent ; mais c'est dire aussi que le présent qui se confond avec le passé ne saurait être perçu comme une époque du temps que formaliserait une flèche ou qu'indiquerait une chronologie.

Il faut donc défendre un autre point de vue sur la temporalité lyrique : sortir d'une vision des époques pour inventer un autre point de vue plus conforme à la grammaire profonde du poème. On ne se contentera donc pas seulement de soutenir que le poème ne consiste pas à faire vivre le passé comme présent, ou le présent comme passé : on dira que le poème lyrique inaccomplit le présent et que la temporalité lyrique doit être relayée par une aspectualité lyrique.

À l'approche de Staiger il faut donc opposer une vision aspectuelle de la temporalité du poème (*Cf.* Aspect*).

► Lacoue-Labarthe Ph., *La poésie comme expérience*, Paris, Bourgois, 1986. Maldiney H., *Aîtres de la langue et demeures de la pensée*, Lausanne, L'Âge d'Homme, p. 51-120 et surtout, p. 67-73. Staiger E., *Les Concepts fondamentaux de la poétique*, trad. et ann. par R. Célis et M. Gennart, Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1990. Ungaretti G., *Sentimento del tempo*, dans *Vita d'un uomo*, Milano, Mondadori (« Meridiani »), 2009 [1933], p. 137. Ungaretti G., *Vie d'un homme, poésie, 1914-1970*, Paris, Gallimard, 1973.

→ Aspect (temporel) ; Circonstance ; Effet de présence ; *Je* et pronoms personnels ; Narration

Martin Rueff

Théâtre

→ Dramatique*

Traduction

La traduction constitue un domaine particulier dans le champ des études lyriques, puisqu'elle s'inscrit d'emblée à la croisée des langues et des disciplines. Traduire la poésie est depuis toujours une activité considérée comme relevant d'une exigence extrême, car elle est très souvent jugée comme impossible, en raison du caractère indissociable de la forme et du sens. Cependant, malgré son caractère *a priori* déceptif, la traduction poétique demeure une activité très appréciée par les poètes eux-mêmes qui, surtout au XXe siècle, en perçoivent le potentiel d'innovation (Lombez, 2016).

Dès la Renaissance, si les contours de cette activité sont encore peu définis, les questionnements théoriques portent avant tout sur la distinction entre traduction et imitation. L'appropriation des modèles est fréquente, et la traduction se distingue encore mal de la création originale (HTLF, 2015). Dès les siècles suivants (XVIIe et XVIIIe), le débat porte davantage sur le choix du vers ou de la prose ; le XIXe siècle est quant à lui marqué par une plus grande exigence de littéralité. Au tournant du XXe siècle, avec le développement du vers libre, la liberté de choix s'impose, et le poème traduit acquiert peu à peu un statut nouveau : il est poème à part entière

(HTLF, 2020). Longtemps centrées sur la pratique, les réflexions théoriques sur la traduction poétique des XXe et XXIe siècles manquent encore d'une vue d'ensemble, en raison de l'univocité des perspectives et d'un manque de clarté dans le point de vue adopté (Vischer, 2017). Les grandes questions théoriques des siècles passés demeurent centrales (notamment l'intraduisibilité, le choix entre vers et prose, la rime) ; s'y ajoutent de nouvelles questions portant sur le rythme*, la créativité et le sujet traduisant. Certains de ces questionnements ont cependant été profondément modifiés par des théoriciens du XXe siècle, comme Walter Benjamin et Henri Meschonnic, et par d'importantes figures de poètes-traducteurs.

Dans « La tâche du traducteur », Walter Benjamin voit dans la traduction une manière d'accéder à l'essence des langues, à un langage pur favorisant un rapport d'« âme à âme ». Cette conception de la traduction, qui confère à la traduction poétique une dimension proche du sacré, a fortement imprégné le XXe siècle (HTLF XXe) et nourri les réflexions de nombreux théoriciens, traducteurs, et poètes-traducteurs.

L'apport des poètes-traducteurs de langue française du XXe siècle (Eugène Guillevic, Armand Robin, Yves Bonnefoy et Philippe Jaccottet, pour n'en citer que quelques-uns) ont poétiquement renouvelé la langue française grâce à la traduction. Chez la plupart d'entre eux, la traduction s'insère dans leur œuvre même, car la traduction et l'écriture propre s'inscrivent dans un même engagement langagier d'une haute exigence. Dans ses nombreux essais et conférences sur la traduction, Yves Bonnefoy propose une vision large de cette pratique, dans un mouvement qui à la fois la sacralise et la désacralise (Bonnefoy, 2013).

L'approche énonciative du rythme proposée par Meschonnic se définit comme une approche globale qui s'affranchit de l'idée de régularité et, pour la poésie, d'une implication du mètre ; elle est l'organisation du sens dans le discours, l'inscription du mouvement de la parole par un sujet (Meschonnic, 1989 et 1998). Cette approche valorise l'investissement du traducteur dans le texte et permet ainsi la prise en compte d'un sujet traduisant. La caractérisation du poème comme une « forme-sens » implique, plus que pour tout autre genre littéraire, un sujet traduisant qui le contraint – positivement – à prendre position dans le langage, à s'engager, à inscrire, consciemment ou non, sa propre poétique dans ses traductions.

Si les poètes-traducteurs sont les grands acteurs du XXe siècle, les traducteurs universitaires occupent une place assez importante, grâce notamment à des publications dans des collections proposant notes et commentaires. Dans le prolongement des réflexions de Meschonnic, notamment, il ne s'agit plus nécessairement d'être poète pour traduire la poésie, mais de traduire « en poète », selon l'expression de Bonnefoy.

Les problématiques récentes sont davantage liées à des changements dans la pratique elle-même qu'à un renouveau à proprement parler théorique. Le XXIe siècle témoigne du développement et de la valorisation de l'écriture poétique multilingue, de l'autotraduction, de la traduction-performance et de la poésie-performance. La modification des supports apporte un changement fondamental dans la réception de la poésie traduite. Si l'importance des revues, des anthologies et des collections de poésie traduite domine durant tout le XXe siècle, ce sont les publications en ligne qui marquent le passage au XXIe siècle. Ces nouveaux supports (revues en ligne, plateformes, blogs, performances filmées, etc.) permettent d'explorer des façons inédites

d'appréhender le poème traduit. La plateforme Lyrikline, par exemple, donne à lire et à entendre plus de 21 000 traductions et 88 langues. Le vaste développement de ces nouveaux modes de diffusion de la poésie traduite s'inscrit non seulement dans la révolution numérique, mais également en réaction au rythme lent d'une publication papier, ainsi qu'à la difficulté de trouver des financements et une diffusion à large échelle. La traduction expérimentale gagne également en importance, notamment par le développement de la performance et des vidéopoèmes, de pratiques comme la transcréation et la pseudo-traduction, et par l'utilisation de logiciels de traduction automatique. Explorant une dimension plus ludique et créative, parfois dans un mouvement qui marque un certain affranchissement de l'original, ces nouvelles pratiques marquent un changement par rapport à la seconde moitié XXe siècle, période tout au long de laquelle domine la traduction par des poètes, qui valorise le dialogue entre deux poétiques et une perception de la poésie qui favorise une dimension de parole sacrée (HTLF XXe). Enfin, si le XXe siècle est résolument masculin, on notera que le les femmes traductrices de poésie, poètes ou non, sont de plus en plus nombreuses.

L'apport de la traduction de la poésie au genre lyrique en langue française est indéniable. Au cours du XXe siècle, elle a contribué à l'évolution du paysage poétique en Europe : les nombreuses découvertes poétiques faites grâce à la traduction témoignent de l'apport certain de cette pratique sur la perception des différentes littératures par le lectorat francophone. On pense notamment aux premières traductions de poètes slovènes, estoniens ou romanis réalisées dans le courant du XXe siècle (HTLF XXe). Un autre apport décisif de la poésie traduite pour la poésie de langue française est l'ouverture au vers libre, au tout début du XXe siècle, sous l'impulsion des premières traductions de Walt Withman dans le dernier quart du XIXe siècle (HTLF XIXe).

Le renouveau et l'enrichissement des formes et des approches de la poésie grâce à la traduction mettent en évidence le potentiel créatif de cette pratique, ainsi que son potentiel d'interrogation. Si la poésie est de plus en plus traduite (HTLF XXe), elle le doit certes aux nouvelles modalités de publication et de diffusion des textes, mais aussi à la reconnaissance de cet acte comme s'inscrivant au cœur des enjeux de l'écriture dans un monde toujours plus complexe, que la richesse du traduire permet d'interroger.

► *Histoire des traductions en langue française*, 4 vol., du XVe-XXe siècles, Lagrasse, Verdier, 2012-2019. BENJAMIN W., « La tâche du traducteur », *Mythe et violence 1*, trad. Maurice de Gandillac, Évreux : Denoël, 1971, p. 261-275. BONNEFOY Y., *L'autre langue à portée de voix. Essais sur la traduction de la poésie*, Paris, Le Seuil, 2013. LOMBEZ C., *La Seconde profondeur. La traduction poétique et les poètes traducteurs en Europe au XXe siècle*, Paris, Les Belles-Lettres (« Traductologiques »), 2016. VISCHER M., « La traduction de la poésie aujourd'hui, quelles perspectives théoriques ? Quelques repères », *Atelier de traduction*, nº 28, 2017, p. 95-114.

→ Actes de langage ; Dialogue, dialogisme ; Rythme

Mathilde VISCHER

TYPOGRAPHIE

L'articulation de la poésie avec la typographie est à l'origine de *Caractères* (1993), un recueil de Michel Butor réalisé avec le concours plastique de Bertrand Dorny et composé avec certaines polices de l'Imprimerie Nationale (Garamont, Jaugeon, Grandjean, Luce, Didot, Marcellin-Legrand, Gauthier). Si « les caractères choisis / donnent le ton des

années / que les vers vont évoquer », corrélant, poème après poème, la matérialité des plombs avec l'histoire collective, c'est qu'ils visent à célébrer différents âges de la civilisation de l'imprimé. La question de leur affiliation aux formes lyriques n'est pas alors centrale, sans doute parce que l'identification des polices, difficiles à essentialiser, y importe moins depuis Mallarmé que l'opposition entre l'italique et le romain, le mélange des corps et des graisses, l'aménagement des blancs et des justifications, soit un ensemble de ressources techniques combinables à loisir. En vérité, les singularités de composition et de mise en pages dans *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) sont affiliées au lyrisme par la négative puisqu'elles servent, selon l'auteur, à concrétiser des « sujets d'imagination pure et complexe ou intellect », laissant à « l'antique vers » le soin d'accueillir « l'empire de la passion et des rêveries ». La postérité la plus reculée du *Coup de dés* sursoit à la mise en œuvre de cette leçon. Ainsi, dès 1913, Apollinaire conçoit des « idéogrammes lyriques » dont l'orientation figurale n'exclut pas l'inspiration effusive, ni même le retour du système métrique. Pour autant, le poème mallarméen, en dérogeant à l'orthotypographie, qui valorise la discrétion par souci de lisibilité, délivre un double enseignement à ses héritiers. Tout d'abord, il érige la typographie expressive en marqueur de poéticité, concurrent ou complémentaire des autres innovations formelles du XIXe siècle (vers libre et poème en prose). Puis, il lui confère une valeur idéogrammatique à rebours de l'approche phonocentriste de l'alphabet. L'exhibition des caractères par le jeu des casses et des espacements accuse, en effet, la plasticité de l'écriture et suspend la pleine compréhension de la parole à son graphisme et à sa localisation, quitte à « créer un halo d'indétermination autour du mot, à le charger de suggestions diverses » (Eco, *L'Œuvre ouverte*, 22).

N'étant dépendante des normes de composition que sur le mode de l'écart, l'expressivité typographique et paginale résulte d'un processus de subjectivisation qui relève du détournement des codes en usage dans l'univers de l'imprimé. Elle témoigne souvent d'un goût pour l'artisanat du livre, en réaction à son industrialisation depuis le XIXe siècle, que ce soit dans le cadre d'une collaboration étroite entre auteur et éditeur (Jarry avec Charles Renaudie pour *Minutes de sable mémorial*, 1894 ; Reverdy avec Paul Birault pour *Les Ardoises du toit*, 1918) ou, mieux encore, à la faveur d'une professionnalisation des poètes dans le métier des presses (de Pierre Albert-Birot à Pierre Bettencourt, de Guy Lévis Mano à Pierre André Benoit). Toutefois, elle ne sacrifie pas nécessairement à la bibliophilie et emprunte volontiers à l'éloquence visuelle du périodique et de la publicité. On sait par Valéry que Mallarmé « avait étudié très soigneusement (même sur les affiches, sur les journaux) l'efficace des distributions de blancs et de noir, l'intensité comparée des types » (Le *Coup de dés.* Lettre au Directeur des *Marges*, 1920). Et les caractères de fantaisie se multiplient dans les publications avant-gardistes* à dater des « mots en liberté » sur le modèle du quotidien et de la réclame. L'influence de l'imprimé informationnel ou promotionnel conduit même certains poètes, fascinés par la vitalité esthétique et la performance démonstrative de l'*ephemera*, à préférer à l'espace du livre le support de la revue, de l'affiche, du tract. Tel est le cas des futuristes italiens ou russes comme des dadaïstes dans le premier versant du siècle, et, dans le second, des partisans de la poésie visuelle ou sonore.

La typographie expressive, entendue dans son sens le plus large (au plomb mobile ou mécanique, mais aussi en offset

et photocomposition, à la machine à écrire ou au traitement de texte), ne donne pas majoritairement lieu à une débauche d'effets spectaculaires. Certes, la pauvreté des catalogues de fonderies peut en être la cause : jusqu'en 1901, faute d'autre choix accessible, Gourmont usa surtout de trois caractères (Didot, Elzévir, Mazarin) et reporta sur l'ornementation du livre sa quête d'expérimentation typographique. Mais l'usage personnalisé des fontes ne saurait se borner à des retombées optiques. Dès le *Coup de dés*, ses principales incidences sont d'ordre rythmique et d'ordre grammatical. D'après Mallarmé, une « prosodie » naît de l'emplacement variable des blancs comme de la « différence des caractères d'imprimerie », les premiers indiquant la vitesse de la lecture, les seconds le volume de la diction. Et d'après Reverdy, la « disposition typographique » du *Coup de dés*, au même titre que la sienne, « est une syntaxe » (*Le Voleur de Talan*, éd. M. Saillet, 1967, 167). Comme elle met sous tension mots et blancs, elle encourage l'ellipse et la discontinuité du discours, la mise en relief du vers et la dilatation suggestive de l'intervalle. Toujours rapportée à la page ajourée, elle entraîne l'horizontalité des unités syntagmatiques à transiger avec des marges et des espacements pluridirectionnels, ce qui enrichit la lecture linéaire d'une lecture tabulaire, par association de modules visuels.

Dans ces conditions, l'appropriation individuelle des protocoles de composition et de mise en pages*, constitue l'acte lyrique minimal de la poésie pour l'œil. À charge pour les poètes d'en circonscrire ou d'en étendre les résonances impressives et sensibles, selon leurs principes éthiques et esthétiques. L'exaspération de l'iconicité typographique n'est pas systématiquement l'indice d'une exaltation de l'intimité du sujet. Tandis qu'Apollinaire peut organiser la figuration de ses « calligrammes » autour du questionnement identitaire (comme dans « Cour couronne et miroir »), Pierre et Ilse Garnier entendent se soustraire à la contradiction entre le sujet et l'objet en jouant du mot coupé de la phrase, mais soudé au support pour produire une énergie transpersonnelle à visée cosmique. Dans le *Manifeste technique de la littérature futuriste* (1912), Marinetti confie à la surexploitation plastique des caractères la mission de contribuer, avec l'abolition de la ponctuation* et de la logique comme avec l'abus des images et des onomatopées, à « détruire le "Je" dans la littérature, c'est-à-dire toute la psychologie » et à « le remplacer enfin par la matière, dont il faut atteindre l'essence à coups d'intuition ». Le travail inventif des polices permet aux futuristes russes d'enfreindre les limites du langage et du moi en favorisant l'éclosion d'une langue « transmentale » (le « zaoum »), affranchie de la rationalité au profit de la sensation et de l'émotion* à portée générale. Après-guerre, l'ambition de Ghérasim Luca lorsqu'il soumet ses textes, par exemple dans *Apostroph' Apocalypse* (1967), à des variations typographiques d'échelle, de corps, de style ou de casse tout comme à la découpe et à la spatialisation de leurs composantes syllabiques, lexicales et grammaticales, est de procéder à un déconditionnement et à une refonte de l'être par le biais des signifiants graphiques et phoniques. La sobriété des moyens typographiques peut se révéler tout aussi productive en matière d'expérience ontologique, comme il advient dans l'œuvre d'André du Bouchet, qui fait de l'alternance des caractères et des blancs la principale manifestation des intermittences de son adhésion à l'élémentaire. Quant au « chant graphique » d'Anne-Marie Albiach, rétif au lyrisme premier des affects et des imaginations, il propose une

scénographie énonciative d'inspiration mallarméenne où « le déroulement du discours », entravé par la multiplication des voix, la segmentation des paroles et l'altération des variables typographiques, incline à la réflexivité tout en mettant en jeu « la respiration de son propre corps à travers l'écriture » (selon ses déclarations à Jean Daive dans *Anne-Marie Albiach. L'exact réel*, 2006, 24). Par exemple, dans ce tour de *Mezza Voce* (1984) : « Vers le *S*ouffle / sculptural : / une mise en scène de la *R*espiration / dans *tel* espace ».

Nul mieux que Masson n'aura démontré que la mise en montre de la lettre imprimée dans le poème à voir interroge les possibilités du lyrisme : en attentant à la grammaire typographique de Mallarmé dans sa version calligraphique et polychromatique du *Coup de dés* (1961), sans nuire pour autant à l'emplacement des groupes verbaux, il subjectivise manuellement un poème délocutif et, promoteur de la peinture automatique, il fait du geste d'écrire l'incarnation aventureuse d'un hasard en action.

► Roger T., *L'Archive du « Coup de dés » : étude critique de la réception d'« Un coup de dés jamais n'abolira le hasard » de Stéphane Mallarmé, 1897-2007*, Paris, Classiques Garnier, 2010. Suter P., *Le Journal et les Lettres. 1. De la presse à l'œuvre (Mallarmé – Futurisme – Dada – Surréalisme)*, Genève, MétisPresses, 2010. Théval G., *Poésies ready-made. XXe-XXIe siècles*, Paris, L'Harmattan, 2015.

→ Avant-gardes ; Formes brèves ; Livre d'artiste ; Mise en page ; Ponctuation ; Vers libre

Serge Linarès

U

Ut pictura poesis (peinture)

Le dialogue du lyrique avec le pictural se noue dans l'Antiquité, où l'image poétique doit frapper avec la même évidence qu'une peinture. Dès cette période, l'exigence de visibilité apparaît indissociable de l'expression poétique, ce dont témoigne la notion d'*enargeia*. La formule horacienne *Ut pictura poesis* consacre cette alliance de la poésie et de la peinture. Elle devient, au prix d'un glissement interprétatif, lourde de conséquences en France pendant la période classique, où la peinture est tenue de se soumettre aux règles de la rhétorique et de la poétique.

Enargeia *: poésie lyrique, tradition rhétorique et visualité*

Étant destinée à être chantée, accompagnée ou non de la lyre* (*lura*) ou de tout autre instrument à cordes, la poésie lyrique semble plus naturellement tournée vers la musique que vers la peinture, vers l'oreille que vers l'œil. Pourtant l'ardeur du chant ne laisse pas l'œil sec ni passif, et l'Antiquité qui a lié si fortement le lyrique avec le musical aura proclamé à l'envi qu'un poème devait provoquer un effet similaire à celui d'une peinture. Horace, qui formule cette idée si lourde de conséquences pour le devenir de la poésie aussi bien que pour celui de la peinture (« *ut pictura poesis* », *Épître aux Pisons*, v. 361), n'est-il pas celui qui a abandonné en poésie la nécessité de l'accompagnement musical, congédiant l'appareil liturgique hérité de l'ode pindarique ? Lui qui délaisse la voix chantée pour explorer les ressources musicales propres de la langue affirme, toujours dans l'*Épître aux Pisons*, que « l'esprit est moins vivement frappé de ce que l'auteur confie à l'oreille, que de ce qu'il met sous les yeux, ces témoins irrécusables » (v. 180-181). Il s'affirme ainsi l'héritier d'une tradition rhétorique qui accorde la primauté au sens de la vue, s'adressant aux yeux du corps mais peut-être davantage encore à ceux de l'esprit (voir Effet de présence*).

D'Aristote à Cicéron s'impose la notion d'*enargeia* ou *evidentia* (« évidence », « visibilité »), qui repose sur l'idée que pour emporter l'adhésion de l'auditeur, pour le toucher, il faut imposer des images à son esprit. Si l'orateur n'est pas le poète lyrique, on constatera néanmoins la transversalité du rapport au sensible et à l'affectif, pragmatiquement mobilisés, par la visée du *movere* en particulier (voir Émotion*). Quant à l'*ekphrasis*, cette description visant l'exhaustivité par la quantité des détails, elle appartient au genre épidictique et sa fonction est décorative. La description de tableaux pratiquée par les sophistes dans la lignée des *Images* de Philostrate de Lemnos, traduites en français par Blaise de Vigenère en 1597, n'en est qu'un cas particulier. C'est la critique anglo-saxonne qui spécialisera l'emploi du terme dans ce sens précis au milieu du XIXe siècle. Tous ces croisements entre le littéraire et le pictural, le visible et le dicible sont l'indice d'affinités qui à

partir de la Renaissance* tendront à la conjugalité. Pour les Anciens, l'imitation de la nature est en effet au fondement de ces deux arts. Condamnée par Platon (*République*, chap. X) dans une perspective idéaliste, la mimèsis est valorisée par Aristote comme visant la connaissance où l'esprit humain trouve son plaisir.

Ut pictura poesis

La Renaissance italienne érige la formule d'Horace en doctrine au prix d'un contresens. C'est désormais au peintre de penser son tableau « comme un poème ». L'adage de Simonide de Cos transmis par Plutarque – « La peinture est une poésie muette, la poésie une peinture parlante » – caractérise la peinture par un défaut, la poésie par un excès. La peinture doit désormais se plier aux règles de la rhétorique et de la poétique, c'est à ce prix que, d'art mécanique, elle peut prétendre devenir un art libéral. L'*inventio*, la *dispositio* deviennent des préoccupations du peintre. Charles le Brun, dans sa *Conférence sur la manne de Monsieur Poussin* (1667), observe que le peintre a « composé son ouvrage dans les règles que l'art de la poésie veut qu'on observe aux pièces de théâtre », respectant « l'unité d'action » pour mieux mettre en scène les passions humaines. À la recherche du « principe » qui unit les beaux-arts (dont la poésie), Dubos insiste sur leur capacité à émouvoir (*Réflexions sur la poésie et la peinture*, 1719), liée pour Batteux au choix du sujet (*Les Beaux-arts réduits à un même principe*, 1746). Si la poésie lyrique est pour ce dernier celle qui exprime les « sentiments intimes du poète » (*Principes de la littérature*, 1755), qu'en est-il de ceux éprouvés face à un tableau ? Dissociant le lyrique du poétique, il devient possible d'observer que la critique d'art telle que la révolutionne Diderot avec l'invention du genre du *Salon* est de part en part lyrique, comme lieu d'expression d'une subjectivité assumée. La résurgence en 1671 à l'Académie royale de peinture et de sculpture de la querelle du *disegno* et des *colore* qui avait animé la Renaissance italienne avait permis aux rubénistes d'exalter à travers la peinture pleine de chaleur du flamand Rubens les pouvoirs de la sensation, se démarquant de la défiance platonicienne pour la *Kosmetikè* trompeuse. Les défenseurs de la couleur pourront s'appuyer sur l'empirisme de Locke et un Diderot qui y décèle le « caractère, l'humeur même » d'un peintre qui « se montre dans son ouvrage » (*Essais sur la peinture*), ouvre la voie à la reconnaissance d'un lyrisme pictural. Dans un XVIIIe siècle qui cherche à percer le mystère du « goût », Diderot envisage le plaisir esthétique comme un domaine du savoir, celui défini par Baumgarten dans son *Æsthetica* (1738), visant la « perfection de la connaissance sensible en tant que telle ». Mais Diderot rappelle aussi combien l'élaboration de ce jugement de goût passe par toutes les nuances de la palette émotive : « Touche-moi, étonne-moi, déchire-moi, fais-moi tressaillir, pleurer, frémir, m'indigner d'abord », demande-t-il à l'artiste (*Essais sur la peinture*). L'écrivain ne se prive d'aucun des élans du lyrisme* pour traduire en mots ces toiles que les lecteurs de la *Correspondance littéraire* n'auront peut-être jamais devant les yeux, comme l'indiquent par exemple les phrases nominales, la ponctuation expressive face à *La jeune fille qui pleure son oiseau mort* de Greuze (*Salon de 1765*) : « La jolie élégie ! le joli poème ! la belle idylle que Gessner en ferait ! C'est la vignette d'un morceau de ce poète. » À travers les références à l'élégie* et au poète suisse Salomon Gessner, Diderot dialogue avec les origines de la poésie lyrique et transmue l'élégie picturale en élégie en prose*, élégie à double détente puisqu'il est suggéré que la perte véritable de cette jeune fille est celle de sa virginité, et qu'elle pleure

son enfance davantage que son oiseau. Un sujet lyrique* semble alors émerger de cet ensemble : « Il n'y a aucun de mes ouvrages qui me ressemble davantage » (lettre à Mme Necker, 6 septembre 1774).

La naissance de la critique d'art au XVIIIe siècle apparaît donc comme l'occasion de tisser de nombreux liens de la peinture au lyrique, et prépare la reconfiguration des rapports qui aura lieu au XIXe siècle. Le lyrique devient alors hégémonique dans le domaine poétique au moment précis où la peinture conquiert son autonomie par rapport à celui-ci, brisant le joug de ce mélange d'émulation et de contraintes qu'aura signifié l'*ut pictura poesis*.

► HÉNIN E., *« Ut pictura theatrum ». Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Droz, (« Travaux du Grand Siècle »), 2003. LEE R. W., *Ut pictura poesis : humanisme et théorie de la peinture, XVe-XVIIIe siècles*, Paris, Macula, 1991. WEBB R., *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham/Burlington, Ashgate, 2009

→ Lurikos ; Lyra ; Moyen Âge ; XVIe siècle, renaissance ; XVIIe siècle ; XVIIIe siècle

Thomas AUGAIS

V

Verset

Le verset correspond originellement à une unité numérotée, depuis l'édition de la Bible de Robert Estienne en 1590, et particulièrement du Psautier, seul livre autorisé aux fidèles. Son caractère binaire y est souligné par un astérisque indiquant le lever et le baisser de la voix lors de l'office, et séparant le verset en deux stiques. La Bible et même la Vulgate latine et ses traductions demeurent donc les sources principales du verset poétique, plutôt que les versets hébraïque ou coranique dont l'influence reste à étudier. Le verset est d'emblée associé à un découpage visuel et rythmé de la parole, ainsi qu'à un éthos* de parole sacrée et poétique, dans le cadre des Psaumes*. Cet éthos est d'ailleurs un invariant de la définition.

Historicité du verset

Les définitions les plus courantes du verset tendent à établir un *continuum* entre un verset de prose et un verset plus ample et variable que le vers libre standard. Michèle Aquien suggère que chaque réalisation du verset nécessiterait une approche individuelle. Cette intuition d'un verset d'auteur reviendrait à assimiler l'histoire des formes et celle de leur réception. De fait, il convient d'éclairer l'autonomisation du verset comme forme laïque, l'histoire bifide de sa translation hors de la Bible. En dépit de leur concomitance apparente, ses deux moments ne s'inscrivent ni dans la même durée ni dans les mêmes champs littéraires.

L'histoire de la poésie en prose, qui se cristallise lors du passage du grand poème en prose au petit poème en prose*, se déroule sur plusieurs siècles, de la traduction des *Psaumes* au XIIIe siècle jusqu'à 1880 (Leroy 2001). Cette proto-histoire du verset peut être assimilée à l'éternel recommencement d'une autonomisation de la forme, dans des genres différents. Malgré l'ouvrage de Lowth sur la poésie sacrée des Hébreux en 1753, elle échoue à consacrer une définition par le parallélisme structurel dans la poésie psalmique. Une confusion constante se produit entre le parallélisme interne aux deux stiques du verset et le phénomène de couplage entre les versets, représenté souvent par la fameuse polysyndète en « Et », devenue un stylème biblique. Le découpage alinéaire demeurant insuffisant à justifier la forme du verset, la prose rythmée a remplacé, comme facteur rythmique, ce parallélisme interne au verset. Mais cette prose rythmée n'a pas annulé le sentiment d'une bipartition syntaxique du verset, aussi appelé balancement.

Le verset en prose est ainsi à la confluence de plusieurs sources, celle du pastiche biblique et psalmique dans la poésie épique et prophétique (Vincent-Munnia, 1996) puis du genre de la vision et des Paroles, à la suite des *Paroles d'un croyant*, 1834, de Lamennais, ou celle de la pseudo-traduction des chansons dans les poèmes pastoraux bibliques, et dans des églogues « primitives ». Ce transfert s'autorise alors de l'autorité biblique d'une

poésie possible sans le vers. *Gaspard de la nuit* (1843) d'Aloysius Bertrand offre ainsi un jalon d'une interprétation du verset comme équivalent d'un couplet. Le conditionnement de la reconnaissance générique du poème en prose comme ballade ou comme poème en prose détermine alors la nature poétique de son constituant interne. Le verset va dès lors intervenir de manière durable comme catégorie de découpage de la prose* rythmée, jusqu'à sa réactualisation dans les *Ballades françaises* de Paul Fort, en 1898. Son supposé conservatisme suscite d'ailleurs des résistances. (Dessons, Meschonnic 1998)

Le verset symboliste comme un super-vers libre

Le deuxième moment de cette histoire, celui de la « Crise de vers », occupe un demi-siècle, entre 1870 et 1920. Il dramatise des enjeux formels dont la redistribution générique aura des effets durables sur la définition moderne du vers, mais aussi du verset. Au verset est alors affecté tout ce qui dépasse la limite typographique* de la ligne, le vers libre* s'appuyant explicitement sur cette limite de la ligne afin de gagner en visibilité. Or la traduction de l'œuvre hors norme de Whitman propose alors un « vers libre international » ou vers libre long qui est reversé à la catégorie du « verset » (Murat, 2008). Les vers-libristes symbolistes ont intérêt à distinguer leur « véritable » vers libre, du vers libre international ou moderniste, à l'origine supposément étrangère. C'est le coup de force épistémologique de la critique contemporaine de l'œuvre de Claudel. La qualification par le terme de verset du vers libre ample de Claudel s'est effectuée à son corps défendant, passant d'abord par la référence whitmanienne. Dans un second temps, le développement de l'œuvre de Claudel et son inflexion plus régulière vont permettre à la définition de cristalliser autour du « verset » claudélien, désormais perçu comme le superlatif du vers libre. Toutefois, le vers de *Tête d'Or* en 1890 demeure du vers, selon les termes mêmes de Claudel, par l'exaspération de son enjambement, inexistant dans le verset en prose contemporain : « Si vous songez que vous *êt*es des hommes et que vous v- / Vous voyez empêtrés de ces v*ê*tements d'esclave, oh ! cri / -Ez de rage ». La force de modélisation de l'œuvre claudélienne, sa théorie binaire du souffle, la richesse rythmique oratoire de son « verset », la conception d'une « Haute poésie » ont séduit plusieurs générations de critiques. Le verset sert de caution éthique*, à défaut de patron formel, permettant une variabilité supérieure à la ligne du vers régulier ou du vers libre standard. Cette disponibilité théorique du concept de verset s'explique par l'échec relatif de son autonomisation laïque dans le domaine de la poésie en prose, perçue comme datée. Cependant hors des corpus post-symbolistes de Péguy, de Segalen, de Perse, de Senghor, qui unissent cet éthos à des formes analysables rythmiquement*, la définition du verset contemporain se brouille.

Il faut ajouter, comme épilogue, le moment contemporain. Le verset a pu être considéré comme un espace-tampon, l'entre-deux de la prose et du vers, dès les années 1960. Benoît Conort propose une poésie en verset, au singulier et non plus au pluriel, l'assimilant au mouvement et à l'indéfinition ; glissement symptomatique d'une définition vers un critère plus esthétique que stylistique. Cependant le verset, en tant qu'unité, se dissout dans cette labilité. Enfin, Conort insiste sur l'origine claudélienne décisive pour comprendre la revendication contemporaine du terme de « versets ». Cette revendication signe l'appartenance à un champ littéraire, à une lignée de poésies en versets, quand bien même,

comme chez James Sacré, l'œuvre poétique s'ingénie à défaire le haut ton et pratique la narrativité (Rodriguez, 2007). Elle implique une « dominante » lyrique, un pacte d'interprétation sur un horizon culturel commun au lecteur. L'identification du verset repose ainsi sur un principe moderne de poéticité conditionnelle et contractuelle.

Critères externes de définition

Le verset poétique est une unité intermédiaire, discrète, constitutive de la composition du poème. Sans être l'équivalent d'une laisse ou d'une séquence*, il se rapproche visuellement du paragraphe, par sa longueur souvent supérieure à la ligne (voir Mise en page*). Comme le vers, il s'inscrit dans une sérialité. Hormis le pastiche de la forme proverbiale de certains versets bibliques : « Heureux celui qui… »., il n'est pas identifiable, isolé.

Il peut se présenter : (a) avec un alinéa négatif ou positif, ce sommaire étant indice de poéticité par analogie avec le vers (Purnelle, 2005), (b) avec une majuscule pour assurer le démarquage discursif, (c) avec un signe de ponctuation, point, virgule, deux-points, point-virgule, ou aucune ponctuation en fin d'unité, (d) en italiques comme le vers, marque distinctive de poéticité, (e) dans une section numérotée, dans le cas des pastiches bibliques ou pseudo-traductions de chansons.

Il peut partager avec le vers libre deux caractéristiques : la déhiscence syntaxique de l'enjambement, (Milner, 1982) et une variabilité extrême de longueur, due à l'indifférence du décompte syllabique (Roubaud, 1978). Ces critères externes suffisent aujourd'hui pour certains à fonder un verset dit « amorphe ».

Le terme même de « verset » comporte la racine *versus* qui implique le retour, la récursivité rythmique. Compte tenu de son origine psalmique, ou chinoise dans le cas de Segalen, le rythme du verset est globalement binaire. Il peut s'appuyer sur une bipartition, sur un parallélisme interne, voire sur une prose nombreuse, isosyllabique. Il s'agit de virtualités formelles récurrentes non systématiques, de dominantes parfois cumulatives. Enfin, on ne négligera pas le phénomène de couplage ou d'anaphore qui introduit des répétitions signifiantes entre les versets, jouant parfois le rôle d'une rime initiale, au fort pouvoir rythmique.

On peut donner pour exemple du verset reposant sur un parallélisme interne : « Perdre le midi quotidien », *Stèles* (1912) de Segalen

> Perdre le Midi quotidien ; traverser des cours, des arches, des ponts, tenter les chemins bifurqués ; m'essouffler aux marches, aux rampes, aux escalades ;
> Éviter la stèle précise ; contourner les murs usuels ; trébucher ingénument parmi ces rochers factices ; sauter ce ravin ; m'attarder en ce jardin ; revenir parfois en arrière.

Pour exemple d'un verset à la bipartition syntaxique marquée, cet extrait d'« Assassinats », dans *Hosties noires* (1948) de Senghor :

> Ils sont là étendus par les routes captives,
> le long des routes du désastre
> Les sveltes peupliers, les statues des dieux sombres drapés dans leurs longs manteaux d'or
> Les prisonniers sénégalais ténébreusement allongés sur la terre de France.
> En vain ont-ils coupé ton rire, en vain la fleur la plus noire de ta chair.

Enfin, deux exemples de versets en prose nombreuse ou isosyllabique. Le début d'« Orphée charmant les animaux » (*Ballades Françaises*, Paul Fort, 1898) :

> L'aube vint caresser un mont qui s'argenta. Et ce fut à l'entour, comme une mer sans houle, dévoilant les splendeurs d'un trésor immergé, quand l'aube pénétrante hâla de sa pâleur le gazon des clairières, dans la forêt dormante…

Sur le mont argenté, cette aube, Orphée chanta.

Et un extrait d'*Amers* (1957) de Saint-John Perse :

La mer aux spasmes de méduse menait, menait ses répons d'or par grandes phrases lumineuses et grandes affres de feu vert.
Et l'écusson béant encore aux délices d'avant-port, les hommes de mémoire votaient pour quelque bête ailée.
Mais l'anneau mâle, au mufle des musoirs, sous le trophée de plume blanche, rêvait, rêvait, parmi l'écume,
De plus lointains relais où fument d'autres encolures…

En conclusion, il ne peut y avoir consensus sur la définition formelle du verset tant que sa fonction de concept opératoire prime. Le verset peut être enrôlé dans des discours métapoétiques, spécifié dans des créations poétiques idiosyncrasiques, dont il devient un emblème, comme celle de Benoît Conort. Mais ce qu'il gagne en fonctionnalité, il le perd en définition. Il devient alors une fiction critique, partiellement déshistoricisée.

► Aquien M., « Verset », dans M. Jarrety (dir.), *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris, PUF, 2001, p. 865-866. Charest N. (dir.), *Études littéraires*, *Le Verset moderne*, Laval, Université de Laval, 2007. Roubaud J., *La vieillesse d'Alexandre : Essai sur quelques états récents du vers français*, Paris, Ramzay, 1988 [1978].

→ Formes brèves ; Poème en prose ; Prose ; Vers libre ; Vers lyrique / vers narratif

Carla Van den Bergh

Vers libre

L'expression « vers libre » est adéquate, et nullement contradictoire. Il s'agit bien d'un *vers*, c'est-à-dire d'une unité spécifique, non réductible aux composants syntaxiques et prosodiques de l'énoncé ; cette unité est délimitée par le passage à la ligne, formatage typographique* qui lui est commun avec le vers régulier. Mais il n'obéit à aucun principe de composition interne (équivalence en nombre de syllabes) ni externe (couplage rimique) : c'est un vers simplifié, élémentaire. Il n'en présente pas moins des propriétés dont il faut tenir compte. Comme le vers régulier, il s'agit d'une forme constitutive, qui suffit à indiquer qu'un texte appartient au genre « poésie », et peut prétendre aux valeurs symboliques attachées à ce genre. Mais contrairement à celui-ci, il n'est pas tributaire des structures phonologiques et prosodiques d'une langue donnée : il est d'emblée une forme internationale (en l'occurrence, occidentale) de la poésie. Il a été acclimaté en France, au cours du XIXe siècle, par la traduction, et il se prête à la traduction : Eliot et Hoffmansthal ont pu traduire Saint-John Perse parce qu'il écrivait en vers libres.

La seule propriété métrique du vers libre est la coupe, et les effets qu'elle induit de part et d'autre de la frontière qu'elle instaure, dissociant certains éléments, et en regroupant d'autres. Ces effets ont partie liée avec la syntaxe, et avec la ponctuation* (ou la non-ponctuation), qui sont des opérateurs de structuration prosodique ; l'écriture en vers libres s'accompagne souvent d'anaphores, qui reportent les couplages en début de vers. Par définition la coupe est *libre*, dépendant de la seule décision du poète, et cette liberté a été revendiquée d'emblée : dans *Tête d'or* (1890), à deux reprises, Claudel coupe le vers au milieu d'un mot. L'écriture concordante qui se généralisera avec le surréalisme est un choix esthétique permis par la forme, nullement une obligation de structure.

Le compte des syllabes n'étant pas métriquement pertinent, les conventions propres au vers régulier n'ont pas à s'appliquer, ni pour le *e* atone ni pour

les semi-voyelles. La réalisation du *e*, en particulier, relève d'un choix de lecture, qui doit tenir compte du contexte phonologique et prosodique, mais qui dispose d'une certaine latitude. Cependant le vers libre doit composer avec la mémoire du vers régulier. Celui-ci revient, tantôt comme une citation (il y a des alexandrins gnomiques dans les poèmes de Breton), tantôt comme une possibilité d'interprétation. Lorsqu'apparaissent des rythmes d'alexandrin (6/6) ou de décasyllabe (4/6), des suites d'octosyllabes, ou des assemblages de ces modules pairs, la restauration de ces modules dans leur forme métrique appelle (sans pour autant l'imposer) une application des règles de la langue des vers. En commençant ses « Derniers vers » de 1886 par : « Blocus sentimental ! Messageries du Levant ! », Laforgue a mis en scène ce choix : pour avoir un alexandrin il faut compter « Messageries » pour trois syllabes, et enfreindre la règle ; si on la respecte, on obtient un vers de 6+7 syllabes, pair et impair, déviant – un vers libre. Le dialogue entre les deux formes est un trait majeur de la période allant du symbolisme au modernisme, avec un point culminant chez Apollinaire. Saint-John Perse accomplit ensuite une sorte de synthèse en truffant ses vers libres d'alexandrins (« raciniens », dira Larbaud). Puis la mémoire du vers régulier s'affaiblit : chez un autodidacte comme Prévert, elle n'a plus guère d'importance.

L'histoire du vers libre est devenue indissociable de l'interprétation que Mallarmé en a donné dans « Crise de vers ». Il était au centre de la toile : les principaux acteurs étaient ses disciples. L'acte de naissance a été la série de publications de *La Vogue* en 1886 : les *Illuminations* de Rimbaud y voisinent avec les vers libres de Laforgue et de Gustave Kahn, et avec les traductions de Whitman par Laforgue. Mallarmé avance une triple interprétation du phénomène. L'une est historico-mythique, avec l'idée du sacrilège (« on a touché au vers ») et le scénario de l'attente de la mort de Hugo. La seconde est technique, avec l'analyse graduée des écarts et l'hypothèse d'une continuité entre l'évolution du vers régulier, les altérations marginales (les « jeux à côté ») et le vers libre. La dernière est sociologique : c'est l'idée d'une usure de la forme commune, et du désir d'individuation auquel satisfait le vers libre, qui permet de se faire « un instrument à part soi ». De fait, le vers libre a connu plusieurs apparitions, indépendantes et presque simultanées. Rimbaud n'est pas en cause : il a mis au point avec « Mouvement » un prototype du vers libre, mais son rôle de précurseur n'a été reconnu que plus tard. Mais Laforgue écrit des vers assez proches de la forme qui se généralisera plus tard ; Kahn élabore la première théorie du vers libre, défectueuse mais importante par son existence même ; Vielé-Griffin trouve la formule manifestaire : « Le vers est libre ! » ; Claudel invente son propre vers, conçu comme une stylisation de la parole humaine ; Maeterlinck compose pour *Serres chaudes* les premiers chefs-d'œuvre du genre. On peut qualifier de *vers-librisme* cette période, autour de 1890, où la mode est à un vers « polymorphe », selon le mot de Mallarmé, et voir dans ce choix formel une des caractéristiques du symbolisme francophone (les belges, Verhaeren en tête, y ont une grande part).

Une réaction se dessine assez vite, avec l'École romane de Moréas, vers-libriste converti au néo-classicisme. Les essais de théorisation font long feu, et le bilan du vers libre serait décevant, s'il n'y avait que l'école symboliste (mais il y a Claudel, Maeterlinck, Péguy – et Mallarmé en surplomb). C'est Apollinaire qui ouvre le second moment de cette

histoire. En récrivant en vers libres son conte en prose « La Maison des morts », il montre que le formatage typographique suffit à assurer la perception de la forme ; il rend possible l'établissement d'un vers libre « standard », qui sera largement diffusé par le surréalisme et ses successeurs. Ce standard est un vers non ponctué, syntaxiquement concordant, qui épouse l'allure du discours ordinaire. Il a pour les surréalistes l'intérêt de permettre un contrôle du flux automatique, et de favoriser « l'arrangement en poème ». C'est une forme facile, et facilement galvaudée, qui se présente pour l'œil comme un « peigne aux dents cassées ». Cette forme entre en concurrence avec une autre, souvent appelée « verset* ». Bien que susceptible de la même définition, le verset se distingue du vers libre par ses orientations esthétiques : il est conçu pour l'oreille plutôt que pour l'œil, souvent plus long, facilement oratoire, invitant à la période plus qu'à l'énumération. Claudel l'a créé pour le théâtre, puis adapté au lyrisme des *Cinq grandes odes.* Il a inspiré Saint-John Perse, et après lui les poètes de la francophonie naissante, Senghor et Césaire.

À mesure que le vers régulier et rimé s'enfonçait dans le passé, ou devenait prétexte à des jeux oulipiens, le vers libre est devenu le langage courant de la poésie en français. Sa forme standard, figée et assez pauvre, a longtemps dominé. Mais depuis les expérimentations formelles des années 1960, elle est remise en question, et l'idée même du vers libre recule devant celle d'une écriture en vers qui serait, à chaque fois, à réinventer.

► Murat M., *Le Vers libre*, Paris, Champion, 2008. Scott C., *Vers libre : The Emergence of Free Verse in France 1886–1914*, Oxford, Clarendon Press, 1990.

→ Narration ; Rythme ; Verset ; Vers lyrique / vers narratif ; XIXe siècle

Michel Murat

Vers lyrique / vers narratif

L'usage des formes est fondamentalement lié à une manière d'aborder le genre et le mode d'un texte ; notre appréhension moderne de la littérature suppose qu'il existe un lien de consubstantialité entre, par exemple, la prose et le genre romanesque ou la prose et le mode narratif. La forme prose est, depuis le XIIIe siècle, envisagée comme le médium privilégié du roman, tandis que le vers serait celui de la poésie et du mode lyrique. Cette association entre prose/narration et vers/lyrique est si bien intériorisée que les manuels littéraires, voire les études critiques, ne font pas toujours la distinction entre forme et genre, et que le terme « vers » est souvent employé comme synonyme de « poésie », qui s'opposerait à la catégorie « roman ».

Les contre-exemples ne manquent toutefois pas pour démontrer qu'il s'agit là d'une pure construction et que les genres ne sauraient se réaliser par essence dans une seule forme. Le roman français est d'abord formalisé par le vers au XIIe siècle. L'essor de la prose romanesque n'intervient qu'au XIIIe siècle et ne supplante complètement le vers qu'à partir du XVe siècle. Pourtant, les romans du XIIe siècle se distinguent bien des genres lyriques contemporains, comme le grand chant courtois ; c'est donc que le vers n'est pas par essence la forme du lyrique et qu'il est à même de transmettre un récit. À observer les textes narratifs en vers, on constate que le cadre formel n'est pas tout à fait semblable à celui que l'on rencontre dans des textes lyriques ; le mode choisi détermine donc la façon d'employer le vers, si bien que l'on peut distinguer un vers narratif d'un vers lyrique.

Le vers narratif, s'il n'exclut bien sûr pas les effets de sonorités, se concentre en priorité sur un contenu à restituer. L'usage romanesque du vers atténue en effet les effets rythmiques : Chrétien de Troyes, au XIIe siècle, n'hésite pas par exemple

à recourir à l'enjambement et étend la phrase sur plusieurs vers, rompant l'unité du couplet. La rime demeure ainsi le seul élément sonore perceptible. Le recours à la rime plate semble être alors un indice de narrativité, car elle est plus vectrice de linéarité que ne le seraient la rime croisée ou la rime embrassée. C'est l'usage qu'en font les auteurs de romans arthuriens ou de romans antiques des XIIe-XIIIe siècles (Chrétien de Troyes, Benoît de Sainte-Maure), de même que les auteurs de pièces du théâtre classique, comme Molière ou Corneille. Le traitement de la temporalité est en effet différent entre les modes lyrique et narratif : la brièveté inhérente aux genres* lyriques de même que leur rapport privilégié à l'introspection supposent un travail discontinu et répétitif du temps, tandis que le mode narratif manie une temporalité plus étendue qui implique une restitution linéaire (ce qui n'exclut pas les anachronies). La recherche de linéarité explique également l'absence de structuration : le couplet d'octosyllabes du roman médiéval échappe en principe au regroupement en strophes ou en laisses. Les vers narratifs se caractérisent alors par leur homogénéité : un seul mètre est choisi pour l'ensemble de la transmission du contenu narratif (Voir Mélos, mélique*).

Ce qui singularise au contraire le vers lyrique, c'est la brièveté et la sophistication stylistique, conjointes éventuellement à l'expression d'une subjectivité. L'usage lyrique du vers induit un raffinement formel, qui se traduit par exemple par la variation, au sein d'une même œuvre, de la longueur des mètres, du schéma de rimes, de la structure strophique. Le maniement ou le jeu avec la structure formelle interagissent étroitement avec le contenu livré par le texte lyrique ; la forme matérialise les émotions transmises. Au contraire, la forme est seconde dans le cas du vers narratif, dont l'objectif est de transmettre un contenu. Le vers vient mettre en valeur, soutenir l'intrigue, à laquelle il donne de l'emphase par des effets de style propre à l'écriture versifiée.

La pratique fréquente de l'insertion lyrique vient prouver cette distinction théorique entre vers narratif et vers lyrique. Le *Roman de la Rose* de Jean Renart (XIIIe siècle) est généralement considéré comme pionnier dans cette façon de mêler les types de vers : des chansons, dont le mètre varie selon les pièces, sont insérées au cœur du récit en octosyllabes à rimes plates. Le chant apparaît ici comme un autre élément de distinction entre les deux formes : le vers lyrique, dont les sonorités priment, est fait pour être chanté. Les interpénétrations entre les formes (vers narratif / vers lyrique, prose / vers lyrique) n'ont pas toutes la même fréquence : le vers est plus souvent une insertion lyrique qu'une forme d'accueil pour un texte lyrique. Dès lors, le vers se réserve progressivement à l'expression de la subjectivité, ce qui marginalise son usage purement narratif.

Les insertions lyriques ne sont pas le fait exclusif du XIIIe siècle ; *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand ou *Le Cid* de Corneille présentent par exemple de telles interpénétrations. Ainsi, le monologue de Rodrigue à la scène 6 de l'acte I offre un passage en vers lyriques aux mètres variables au sein d'une œuvre en alexandrins (voir Théâtre*). Le changement de mètre traduit un changement de mode ; Rodrigue, seul, se lamente et procède à une introspection qui doit l'aider à résoudre son dilemme. Les variations de mètres au sein de ce monologue expriment les fluctuations des émotions du personnage ; le vers se fait lyrique, là où l'alexandrin se prête pendant le reste de la pièce au dialogue et permet la progression de l'intrigue.

Si le vers qu'exploite le théâtre est proche de l'usage narratif par le recours à la rime plate en particulier, vectrice de

linéarité, son usage relève de quelques spécificités : la distribution d'un vers sur plusieurs répliques et les effets qui en découlent permettent de reconnaître une dramaturgie du vers, de même que la séparation d'un couplet de rimes sur deux scènes différentes. Ce maniement du vers contribue à la dynamique théâtrale en donnant du rythme aux échanges dialogués. Le vers se prête donc également à un usage spécifiquement dramatique.

En dehors du théâtre, on trouve peu d'œuvres en vers narratifs dans les textes de la modernité ou de l'époque contemporaine. Raymond Queneau en offre un des rares exemples avec *Chêne et Chien* (1937), autobiographie composée de pièces versifiées. La progression est linéaire, de la naissance à l'âge adulte. Cette progression rencontre le lyrique : en même temps qu'il raconte sa vie, l'auteur procède parfois par anamnèses en offrant au lecteur des souvenirs ponctuels qui permettent de reconstruire différents états intérieurs du sujet lyrique. La forme est variable : l'œuvre s'ouvre sur une alternance d'alexandrins et d'hexasyllabes aux rimes croisées, qui transmet le récit linéaire du quotidien de l'enfance. Plus loin, des octosyllabes sont structurés en strophes de quatre vers à rimes embrassées ou croisées, propices aux anamnèses, transmissions évocatrices et brèves d'une réalité intérieure. La mixité d'un usage tantôt lyrique et tantôt narratif du vers correspond à l'hybridité du genre de cette œuvre : le roman autobiographique est abordé sous l'angle de l'introspection que favorise (ou impose ?) le recours ponctuel à un vers lyrique.

On a pu parler à propos de *Chêne et Chien* de « roman-poème ». La forme versifiée influence ainsi considérablement la façon de percevoir l'œuvre : la forme remplit une fonction codifiante et crée une attente générique. Une œuvre en vers sera alors plus intuitivement reconnue comme lyrique qu'une œuvre en prose, bien que certains romans en prose (voir Prose*) soient empreints de lyrique, bien que certains romans soient composés en vers.

► Cornulier B. (de), *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Paris, Seuil (« Travaux linguistiques »), 1982. Croizy-Naquet C. et Szkilnik M. (dir.), *Rencontres du vers et de la prose : conscience théorique et mise en page*, Turnout, Brepols, 2015. Croizy-Naquet C., « L'octosyllabe dans l'*Eneas*, ferment de nouvelles poétiques », dans D. James-Raoul et F. Laurent (dir.), *Poétiques de l'octosyllabe*, Paris, Champion, 2018, p. 211-228. Toniutti G., *Les derniers vers du roman arthurien. Trajectoire d'un genre, anachronisme d'une forme*, Genève, Droz, 2021.

→ Formes brèves ; Narration ; Prose ; Séquence, configuration ; Vers libre ; Verset

Géraldine Toniutti

Voix, sujet lyrique

La poésie lyrique est, étymologiquement et historiquement, définie par l'accompagnement de la lyre ; elle était d'abord une parole chantée. La dissociation entre musique et poème se produit progressivement au Moyen-Âge et se consomme après Guillaume de Machaut. Dès lors l'art lyrique sera celui du chant proprement dit, de l'opéra* qui se développe à l'époque baroque, et le terme devient quant à la poésie une sorte de métaphore. C'est par des moyens métriques et rythmiques que la musicalité du poème cherche à susciter une voix mélodieuse, un effet de présence*. Perdant sa caractéristique originelle, la poésie lyrique se recentre sur l'énonciation qui lui appartient en propre : elle est produite en première personne par une voix singulière qui serait l'expression d'une subjectivité. Mais identifier le poème lyrique à son mode d'énonciation, c'est

reconnaître qu'il ne peut être véritablement constitué comme un genre, ce dont témoigne l'histoire de la poésie moderne, puisque c'est à partir du Romantisme que le lyrisme* comme chant personnel s'impose comme modalité dominante, périmant, pour ainsi dire, petit à petit les hiérarchies génériques des siècles anciens et classiques autour de l'épopée, l'ode ou la satire.

Qu'est-ce qui s'exprime, qu'est-ce qui chante dans le poème lyrique ? Une voix ou un sujet lyrique ? On essaiera de maintenir la différenciation virtuelle entre les deux termes qui ne se recoupent pas exactement pour montrer que l'énonciation lyrique est tramée de tensions qui en dynamisent les opérations figurales.

Positions théoriques

Le Romantisme opère un remodelage de grande ampleur de l'édifice littéraire, qui cherche hors des Belles-Lettres un nouveau principe d'architecture organique. C'est en Allemagne du côté de la philosophie que cette réorganisation est la plus ordonnée, puisque, à la suite de Schlegel, Hegel dessine, dans son *Esthétique*, une tripartition dialectique, selon une échelle qui va du mode objectif du drame à la modalité subjective du lyrisme en passant par l'épopée comme genre mixte entre Je et Tu, entre subjectivité et objectivité. Pour le philosophe, le contenu du lyrique est le sujet individuel lui-même en tant qu'il désire exprimer sa singularité. Cette catégorisation ouvre le vaste champ de la poésie personnelle, en confondant peut-être trop vite le Je du poème avec la personne réelle de l'auteur, en faisant de la sincérité la pierre de touche de l'expression lyrique dont le mot d'ordre se simplifie dans ce vers de Musset : « Frappe-toi le cœur, c'est là qu'est le génie ».

Réagissant à cette emphase subjective, à cette inflation de la parole personnelle, déclarant comme Rimbaud « Musset quatorze fois exécrable », la Modernité poétique proclame au contraire la nécessaire impersonnalité du poète, la distanciation qu'il doit prendre par rapport à son vécu, le deuil qu'il doit consommer de sa personne réelle. Philosophiquement, c'est Nietzsche qui assure le renversement de l'hégélianisme en valorisant contre la parole apollinienne la démesure dionysiaque d'un dessaisissement extatique de soi. Le « Moi » lyrique se renverse en force de dépersonnalisation, selon un processus paradoxal d'altération radicale dont le célèbre « Je est un autre » de Rimbaud reste le plus frappant résumé.

On voit que deux conceptions opposées du sujet s'affrontent dans le champ poétique et philosophique européen du Romantisme et de la Modernité. Sur le terrain critique, le même partage continue, au siècle suivant, d'opposer un Hugo Friedrich – pour qui l'essence de la poésie se réalise dans le tournant impersonnel que lui imprime la Modernité française de Baudelaire à Mallarmé –, à une Kate Hamburger qui fonde sur une analyse phénoménologique une « logique des genres littéraires » qui distingue de manière très tranchée des énonciations fictionnelles et des énoncés de réalité, comme ceux du lyrique, qui se rattachent à un « Je-Origine ». Si Hamburger désigne bien une différence essentielle de réception entre textes fictionnels et lyriques, que faire des poèmes où la diction poétique est fictivement attribuée à un personnage qu'on doit pourtant bien dire lyrique ? Que faire de la Hérodiade de Mallarmé, de la Jeune Parque ou du Narcisse de Valéry ?

Le procès lyrique

La résolution de ces dilemmes théoriques se trouve peut-être dans le vacillement de l'identité que ces poèmes mettent en scène. N'est-ce pas la nourrice

d'Hérodiade elle-même qui se demande au début de « l'ouverture ancienne » dans son « incantation » : « Une voix, du passé longue évocation, / Est-ce la mienne prête à l'invocation ? » (« Hérodiade »). Et le récitatif de la Jeune Parque s'ouvre sur une double question qui marque le trouble de celle qui semble prendre conscience d'elle-même avec retard : « Qui pleure là, sinon le vent, à cette heure / Seule, avec diamants extrêmes ? … Mais qui pleure, / Si proche de moi-même au moment de pleurer ? » (« La jeune parque »)

Le poème lyrique n'est donc pas la simple expression d'un sujet déjà constitué, dont la parole assurerait en première personne la reproduction. Il convient d'entendre au contraire la voix lyrique comme le moment et le lieu de la crise d'une identité qui se cherche dans le chant, et qui se constitue au fur et à mesure de la diction poétique. Karlheinz Stierle a justement insisté sur le processus duel qui régit la poésie lyrique dont le sujet n'est pas une donnée extérieure ou préalable, mais qui semble apparaître aux deux bouts de la chaîne musicale et discursive : comme amorce autobiographique qui donne sa consistance émotive au texte, mais aussi comme terme du poème, là où il pourrait s'affirmer comme puissance nouvelle. Le poème fabrique donc la subjectivité qui pourtant l'énonce, dans un jeu dynamique de renvoi et de production.

Dominique Combe décrit, dans *Figures du sujet lyrique*, le même processus en parlant justement de la « référence dédoublée » qui régit le poème lyrique, tourné à la fois vers le monde et l'intériorité qu'elle a le pouvoir de décrire et vers le texte qui les reconfigure en produisant une sorte de nouvelle figure de la subjectivité. On peut encore souligner, comme Michel Collot l'a fait sur un poème de Rimbaud (Collot, 1989), l'ambiguïté des marqueurs de la *deixis* poétique, qui désignent à la fois des objets extérieurs difficiles à contextualiser et le texte auquel ils renvoient comme à un monde autonome.

Voix tremblée, voix chantée

On envisagera donc l'énonciation lyrique comme la musicalisation de cette recherche, plus ou moins violente et angoissée, d'une identité instable. Cette musicalisation passe par le patron métrique ou par les jeux sur les rythmes qui modèlent l'allant et l'allure du poème. Le Je du poème, poreux dans son fonctionnement puisqu'il peut devenir, peu ou prou, à la lecture celui de tout lecteur récitant le poème, n'est pas plus assuré que le Tu d'une adresse qui hésite souvent entre le dédoublement de soi, un destinataire ou une destinatrice identifiable, et le fantasme de l'objet d'amour que souhaite dessiner le texte. Le sujet lyrique est dès lors plutôt toujours en question. Il se cherche dans la voix qui semble lui advenir de plus loin que lui-même : « voix venue d'ailleurs », selon la belle formule de Louis-René des Forêts dans *Poèmes de Samuel Wood*, que Blanchot a reprise en titre de l'étude qu'il lui a consacrée.

Cette malléabilité principielle de tous les sujets lyriques (c'est-à-dire du Je comme Tu comme l'a montré Joëlle de Sermet) fait qu'ils ne prennent pas consistance de personnage, ni autobiographique, ni romanesque. En ce sens, la démonstration de Mikhaïl Bakhtine sur le monologisme du poème rate sa cible. S'il a raison de réserver le dialogisme au roman et à ses jeux de voix situées et opposées, penser que l'énonciation poétique serait de l'ordre du monologue ou du monocalisme est plus douteux.

Passant d'un projet de récit au poème, Yves Bonnefoy irréalise les voix masculines et féminines qui se répondent dans *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, voix presque indifférenciées qui modulent

leur chant sur la même cadence métrique. Certaines poétiques lyriques visent donc à une unification promise des voix ou de la voix qui a donné naissance au poème, mais au terme d'un trajet ou d'une quête qui tâtonne dans le cours du texte. C'est le sentiment d'étonnement verlainien devant l'écho d'un chant, qui lui revient coupé de lui-même. C'est la recherche de l'harmonie impossible de la Jeune Parque, espérant en finir avec la scission initiale qui a provoqué ses larmes. Mais le poète peut privilégier des dissonances comme Apollinaire pour dire l'éclatement de son Moi, la diffraction des moments passés tous évoqués à la deuxième personne dans « Zone ». Le dialogisme habite donc bien le chant lyrique au sens où plusieurs instances s'y font entendre, mais aucune ne prend vraiment statut de personnage. Le sujet lyrique est celui qui ne sait jamais exactement si la voix qui parle dans le poème est la sienne. C'est aussi ce que note Martin Rueff dans sa méditation sur l'enrouement d'Actéon dans *La Jonction* quand il parle de « risquer une tentative de poème accroché à une voix qui n'est pas tout à fait la mienne (mais c'est sans doute au fond toute la question) ».

L'énonciation lyrique dit ce vacillement de la subjectivité confrontée à des expériences qui ne peuvent dès lors pas se raconter sur le mode narratif : expériences du « dérèglement des sens » chez Rimbaud, de « la disparition élocutoire » chez Mallarmé, de toutes sortes de dépossession, épreuve d'une mort à soi ou d'une naissance métamorphique s'il est vrai que Merlin est aussi une des figures tutélaires du lyrisme. C'est donc toujours une identité problématique et vacillante qui émerge du poème comme une trouvaille inespérée, comme une cristallisation provisoire.

Essais de soi, pourrait-on dire après Michaux qui note dans la postface de *Plume* la multiplication irrépressible des Moi, leur prolifération : « Moi se fait de tout. Une flexion dans une phrase, est-ce un autre Moi qui tente d'apparaître ? ». Laurent Jenny commente ce passage et remarque que le sujet lyrique est ainsi celui qui refuse la consistance d'une véritable fiction de lui-même. Il ne lui donnera, tout au plus, que la légèreté instable d'une *plume*, allégorie de l'écrivain et signe de son instabilité essentielle. Car ce qu'il vise dans l'épreuve du poème c'est moins de s'exprimer que d'exorciser, en lui et loin de lui, des figurations possibles de son être en perpétuel devenir.

► Hamburger K., *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil (« Poétique »), 1986. Rabaté D. (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF (« Perspectives littéraires »), 1996. Rabaté D., De Sermet, J., Vadé, Y. (dir.), *Le Sujet lyrique en question, Modernités*, n° 8, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996.

→ Adresse, apostrophe ; *Je* lyrique et pronoms personnels ; Éthos ; Effet de présence

Dominique Rabaté

X

XVIe SIÈCLE, RENAISSANCE

La Renaissance est souvent vue comme le moment d'émergence d'un sujet lyrique*, dans une lignée notamment pétrarquienne. Pourtant, si l'expression d'un moi singulier connaît à cette période une vogue remarquable, des correspondances humanistes aux *Essais* de Montaigne, elle n'a rien de spécifiquement lyrique. Plutôt que de marquer le passage de la voix collective au soliloque, d'une vocation politico-religieuse à un repli sur soi centré sur passions et émotions*, en même temps que de formes lyriques musicales au sonnet, la Renaissance est ce moment d'intense création lyrique où l'on cherche à faire renaître et réinventer tout cela à la fois et plus encore. Et tout s'y joue davantage entre les langues, antiques et modernes, entre les différents cercles et publics, peut-être surtout entre pratiques lyriques et performance sur la page, à la faveur de l'invention de ce nouveau médium, le livre* imprimé.

Du néolatin au vernaculaire : d'Italie en France

La Renaissance est une époque d'effervescence à la fois poétique et théorique, nombre de poètes sont d'ailleurs aussi théoriciens, publiant traités poétiques et poèmes, de Pontano à Du Bellay, Peletier du Mans ou Minturno, quand ils ne sont pas en même temps philologues et poètes, commentant les poètes anciens, enseignant la poésie comme Landino, Politien ou encore Dorat. D'emblée, dès le *Quattrocento*, dans un monde littéraire qui s'organise autour de cours, de lieux d'enseignement, d'imprimerie et d'académies (la cour des Médicis et le Studio de Florence, l'atelier d'Alde Manuce à Venise, l'Académie pontanienne à Naples), théorie et pratique vont de pair, tout comme lecture des anciens, imitation et invention. La typologie des genres* poétiques, pour le maître qui l'enseigne, comme pour le poète, est d'abord liée en latin au choix du vers. Horace dans son art poétique (v. 73 et s.) associe sujet, mètre et genre : à l'hexamètre dactylique de chanter les hauts faits, au distique élégiaque la plainte, à l'iambe l'invective et aux strophes lyriques la célébration des dieux et héros, des victoires, des banquets et des amours. On retrouve des grammairiens aux théoriciens humanistes cette typologie qui s'enrichit de références hypertextuelles, Homère et Virgile pour l'épopée, pour la lyrique le canon des lyriques grecs et Horace, seul digne de ce titre chez les Latins, selon Quintilien dans la brève histoire littéraire qu'il esquisse au livre X de l'*Institution oratoire* (X, 1, 96). Nombre des théories sur le genre lyrique se trouvent donc dans les avant-textes et les commentaires des poètes lyriques anciens. Josse Bade associe, dans son commentaire des *Carmina* d'Horace de 1503, la variété des schémas métriques des odes et celle des thèmes qui y sont abordés, selon la poétique du *decorum* propre à la poétique horatienne. Comme Vadianus (dans son *De poetica* de 1518), il

maintient également l'ode, par opposition à l'épopée ou à la tragédie, dans une dimension modeste par sa taille et son style (Galand, 2001). Mais c'est précisément là où Antiquité et Modernité, valeur modélisatrice des archétypes antiques et pluralité du palimpseste intertextuel enrichissent débats et pratiques.

Car un des enjeux importants de cette réflexion générique, aussi bien pour ces premiers commentateurs-enseignants que pour les poètes, est de savoir jusqu'à quel point ce cadre hérité de l'Antiquité vaut pour la poésie moderne, jusqu'à quel point intégrer à une pratique lyrique latine le modèle vernaculaire, notamment, pour les Italiens, de Pétrarque. Là se font les choix et d'interprétation et d'écriture, au-delà de la plus ou moins grande aptitude à rivaliser avec la virtuosité prosodique des grands lyriques antiques. Fonzio, élève de Ficin et Landino, qui consacre le livre III de son *De Poetice* (composé vers 1492, dédié à Laurent de Médicis) à une théorie des genres, ajoute ainsi à la liste des lyriques anciens, Gallus, Catulle et Horace, Pétrarque et Dante (Leroux-Séris, 2018, 613-628). Mentionner Catulle et Gallus, c'est ouvrir à une plus grande liberté formelle, et par exemple au distique élégiaque, mais citer Dante et Pétrarque, c'est ici le faire pour leur œuvre lyrique et amoureuse en toscan et tendre donc à associer lyrique et sujet amoureux. Landino, le maître de Fonzio, professeur au *Studio* de Florence, qui commenta Virgile, Horace, mais aussi Dante et Pétrarque, opère plusieurs rapprochements, dans son commentaire de 1482, d'Horace avec Pétrarque, en analysant certaines métaphores, certaines pointes des poèmes. Or Landino est aussi l'auteur d'un recueil poétique latin, *Xandra*, dédié à une seule femme, mais aux inspirations diverses où se mêlent strophes sapphiques, hendécasyllabes phaléciens à la Catulle et poèmes en distiques élégiaques à un poème amoureux à Xandra « *ad imitationem Petrarcae* » (I, 7) qui est une sextine latine.

D'autres poètes affichent plus nettement leur filiation antique par le titre même donné à leur recueil ou la dominante formelle qu'il lui impose, ramenant le lyrique à l'ode. Le recueil de Philelphe intitulé *Odae* paraît en 1497 (de façon posthume), il y recourt, principalement, à des formes strophiques horatiennes. Il en est de même du recueil de *Poemata* de Crinito, élève de Politien, auteur d'une des premières histoires littéraires de la poésie latine, le *De poetis latinis*, œuvres publiées en 1505 puis largement diffusées par Bade en France. Ces deux recueils font alterner poèmes encomiastiques, poèmes amoureux et prières chrétiennes, la référence horatienne y est majoritaire même s'ils s'autorisent l'un et l'autre une certaine ouverture formelle (Charlet 2020). Certains poètes font le choix de recueils séparés, et pour l'inspiration et pour la forme, sans se limiter au titre d'odes. En 1497 avaient également paru de Marulle, poète grec exilé en Italie, *Epigrammata* et *Hymni naturales*, qui connaissent aussi plusieurs rééditions parisiennes. Si les *Epigrammata* sont en mètres phaléciens et en distiques élégiaques, les hymnes naturels, un des grands modèles des hymnes cosmologiques de Ronsard, sont composés majoritairement en mètres horatiens tout comme les *Naeniae* (1515).

En France, la diffusion de ces recueils italiens, de l'enseignement et des commentaires des poètes anciens s'accompagne de premiers essais d'écriture lyrique, plus scolaires et pédagogiques qu'inspirés. Et il faut attendre Jean Salmon Macrin pour trouver liberté et variété d'inspiration. Ses *Carminum libri quatuor* publiés en 1530 le font qualifier d'Horace français tant il montre de virtuosité et de fidélité aux strophes préférées d'Horace (notamment l'alcaïque), ce qui

ne l'empêche pas d'accorder une place particulière à l'inspiration amoureuse mais aussi religieuse dans sa poésie. Il intitule d'ailleurs son recueil de 1537 *Hymni* pour marquer l'importance de l'inspiration religieuse, même si un lyrisme plus intime et familial le marque aussi (Galand, 2001) et encore davantage celui des *Naeniae* (1550) dédiées à la mort de sa femme (Galand, 2005), deux recueils caractérisés aussi par une plus grande ouverture formelle.

On peut parler des années 1530, en vernaculaire et en latin, comme d'un moment-clé de conversion lyrique, qui coïncide avec la montée des tensions religieuses. Marot avait publié, en français, en 1530, une épître-préface à sa traduction des *Psaumes* au roi François Ier où il prônait le modèle de David contre celui d'Horace, la fontaine de Grâce contre celle des muses*. Quelques années plus tard, Macrin revendique cette inspiration chrétienne dans ses *Hymnes* et Flaminio, après avoir publié en 1529 une série d'odes horatiennes aux divinités païennes, en 1550, dans la dédicace de ses *Carmina de rebus divinis* à Marguerite de France, la sœur d'Henri II, dit lui aussi renoncer à Horace pour David, de même qu'il renonce à la diversité strophique pour le dimètre iambique catalectique, mètre de l'hymne ambroisienne que reprend aussi Prudence.

« La lire aujourdui resuscitée »

Mais cette conversion de la muse lyrique est loin de caractériser l'ensemble des poètes néolatins ou français. Jean Second et Muret composent, outre des poèmes d'amour, dont les fameux *Basia*, qui inventent en mètres variés un nouveau genre amoureux, quelques odes dans la lignée de la poésie de circonstance horatienne. Et la production lyrique de Dorat est d'abord proche, en latin, des exigences et idéaux que développent, loin d'un repli sur l'intimité familiale ou d'une conversion des muses, ses jeunes élèves et adeptes de la Brigade en français : éclatante, triomphante, et principalement d'abord épidictique. Ronsard entre dans la carrière en 1550, en revendiquant hautement le double héritage des odes de Pindare et d'Horace pour se distinguer de la production antérieure qu'il refuse de qualifier de « lyrique », celle des chansons à succès de Marot, que les musiciens de la cour de François Ier mirent à l'envi en musique (Vignes, 2019), ou de Saint-Gelais, qui pour un Sebillet, en 1548, dans son *Art poétique français*, sont avec le « cantique » toute la poésie lyrique (II, 6). En réaction, Du Bellay oppose dans sa *Deffence* de 1549 (II, 4) à ces « chansons vulgaires », les « Odes, ou vers Lyriques », pour mieux ouvrir la voie à leur propre « ancienne renouvelée poësie » (préface de *L'Olive* 1550).

La collaboration de Marot, de musiciens comme Sermisy et d'imprimeurs comme Attaignant dont les recueils* à double page sont conçus pour pouvoir chanter les poèmes à quatre voix est pourtant exemplaire par la façon dont s'y conjuguent performance sur la page et performance vivante, pratique de cour et diffusion à un plus large public. Elle inspire Ronsard quand, en 1552, deux ans après la publication de ses quatre livres d'odes si hautainement introduits comme seule vraie poésie lyrique *(« Mais quand tu m'appelleras le premier auteur Lirique François […] lors tu me rendras ce que tu me dois »)*, il ira chercher les mêmes musiciens pour mettre en musique les sonnets des *Amours* et quelques odes. Pour l'heure, place à la haute poésie lyrique principalement épidictique *(« C'est le vrai but d'un poëte Liriq de celebrer jusques à l'extremité celui qu'il entreprend de louer »)*. Il reconnaît pourtant, dès la préface des odes de 1550, que Marot a ouvert la voie avec ses psaumes* (dont toutes les strophes

sont conçues pour être chantables sur la même mélodie et dont les partitions accompagnent désormais la publication jusqu'au recueil complété par Bèze de 1562) à une transposition en français de la « mesure à la lyre* ». Aucune métrique spécifique, comme en latin, ne distingue en effet le vers lyrique français (les essais de vers mesurés sont encore balbutiants). Dès lors, la musicalité devient un critère, d'où la règle de l'alternance des rimes féminines et masculines et, surtout, la régularité strophique qui permet de chanter toutes les strophes sur un même air. D'où aussi la régularisation du sonnet, que Du Bellay met sur le même plan que l'ode pour sa musicalité dans la *Deffence* (II, 4 : « Sonne-moi ces beaux sonnets, non moins docte que plaisante invention italienne, conforme de nom à l'ode ») autant qu'il le distingue de la chanson* par son caractère docte et étranger.

Sont ainsi en place en 1549-1550 les atouts du lyrique que revendiquent les poètes entrant dans la carrière pour prendre la place de leurs prédécesseurs à la cour et dans la conquête du public de l'imprimé. D'où ces publications concertées de recueils poétiques soignés (le succès du sonnet est dû aussi à la façon dont il permet d'occuper la double page en pavés symétriques) et de textes publicitaires annonciateurs de rupture et de nouveauté. Alors que Marot avait diversifié sa production jusqu'à l'épître et l'épigramme, alors que Scève s'était d'abord spécialisé dans les durs épigrammes de *Délie* (1544), la nouvelle génération revendique les formes lyriques de l'ode et du sonnet comme son étendard à la cour et dans les ateliers d'imprimerie parisiens et lyonnais. Peletier, Du Bellay, Ronsard, Pontus de Tyard ou Magny publient sonnets amoureux et vers lyriques*. Ils souhaitent ainsi représenter toute la lyre, des sonnets amoureux à la grande lyrique épidictique et civique (les publications successives des odes de Ronsard s'ouvrent sur des odes au Roi, et sur de grands événements nationaux comme la Paix de 1550), mais cherchent aussi à associer performance musicale et performance sur la page. Tel est le but du supplément musical des *Amours* de 1552, autant que de la réflexion théorique d'un Pontus de Tyard dans ses deux Solitaires (1552-1555), dont le néoplatonisme donne un fondement théorique à l'association de la poésie lyrique et de la musique. Ronsard déploie à partir de là un programme de conquête et de diffusion éditoriale qui explore toutes les cordes de la lyre, des *Amours* aux *Odes* aux grands hymnes cosmologiques (1555-1556).

Tout change au tournant des années 1559-1560 avec la mort du roi et les guerres civiles en France, mais aussi, sur le plan théorique, avec la prise en compte de la *Poétique* d'Aristote. Rares sont les théoriciens à affronter aussi clairement le sujet que Minturno dans son *De Poeta* de 1559. Il consacre un livre entier à la poésie lyrique qu'il appelle « mélique »* pour mettre en avant sa dimension musicale et y aborde la question de l'incompatibilité entre expression à la première personne et *mimesis*. Pour lui, comme pour tous les grammairiens depuis Diomède, la poésie lyrique appartient au genre mixte, comme l'épopée, où le poète tour à tour parle et fait parler des personnages. Mais il va plus loin et affirme que, quand le poète lyrique tient son propre rôle, même alors, il imite. Les procédés d'apostrophe à une instance (vent, divinité, partie du corps de la dame) sont analysés comme autant de mises en œuvre de *personae* fictives. Quelques années après, dans son *Arte poetica* vernaculaire (1564), où le livre consacré à la poésie mélique se fonde sur Pétrarque et ses propres poèmes, il analyse la représentation par le *je* poète du *je* amant comme *mimesis* (Guerrero, 2000). Ces analyses éclairent toute la production lyrique antérieure, elles ne

rencontrent pourtant guère d'échos chez les autres théoriciens. Robortello, dans son *De Articifio dicendi* de 1567, s'intéresse, à partir de l'exemple d'Horace, à la poétique combinatoire de figures de pensée et de style que permet le module strophique de l'ode (Dauvois, 2021) et Torelli dans son *Trattato della Poesia lirica* (1594) insiste sur la *mimesis* des passions.

L'heure de gloire de la grande lyrique de circonstance semble passée. Si Dorat, en tant que *Poeta regius*, après ses *Triumphales odae* (1558), compose encore des *Péans* pour célébrer les victoires de l'armée royale, avant de revenir à une poésie chrétienne en 1571, la voix de Du Bellay s'est tue après avoir rendu, dans *Les Regrets*, le sonnet au style pédestre. Ronsard, tout en continuant à composer quelques hymnes et des sonnets amoureux, est revenu, après ses discours engagés de 1562, à l'épopée et aux longs poèmes élégiaques ou satiriques. Cependant Baïf, avec l'appui de Claude Lejeune, reprend l'entreprise des vers mesurés à l'antique dans le cadre d'une « Académie de Poésie et Musique » conçue pour réintroduire l'harmonie* au sein du désordre. Il fait des émules, Passerat, Jodelle, Belleau, Rapin mais aussi Aubigné. Les psaumes en vers mesurés de Baïf et Aubigné mis en musique par Lejeune incarnent cette façon dont peut renaître la performance de la page à la voix, autant que la conversion lyrique à l'inspiration chrétienne (Vignes, 2005). La renaissance de la tragédie depuis les années 1550, des premières tragédies de Bèze puis Jodelle, à celles de Des Masures puis de Garnier dans les années 1570-1580, où les chœurs chantent psaumes ou odes, en offre une autre illustration, même si n'en sont pas toujours demeurées les partitions, dans une belle résurrection cette fois de la performance collective des chœurs lyriques antiques.

La lyrique néolatine semble devoir à sa proximité avec la langue de la lyrique ancienne une grande liberté, autant de forme que d'expression. Les formes strophiques de l'ode s'y mêlent à d'autres mètres de même qu'un lyrisme plus intime, plus familial s'y conjugue aux accents religieux de l'hymne et de la prière. Alors que la nécessité pour le poète français de marquer, faute d'héritage métrique, la différence lyrique, induit postures de distinction et recherche de toutes les manières possibles de « ressusciter la lyre » antique et sa performance notamment musicale. Pourtant c'est peut-être surtout en imposant de nouvelles formes à la poésie lyrique, sonnets, odes et hymnes – orchestrés par l'imprimé en ensembles complémentaires – que la Renaissance française marque l'histoire du lyrique.

► Dauvois N., *Pour une autre Poétique, Horace renaissant*, Genève, Droz, 2021. Galand P., « "*Me tamen exprimo*" : la singularité d'écrire dans la poésie latine française du XVIe siècle. L'exemple des *Naeniae* (1550) de Macrin », *Littérature*, nº 137, 2005, p. 12-27. Guerrero G., *Poétique et Poésie lyrique*, Paris, Seuil, 2000. Vignes J., « Brève histoire du vers mesuré français au XVIe siècle », *Albineana*, nº 17, 2005, p. 15-43.

→ Moyen Âge ; Lurikos ; Lyra ; *Ut pictura poesis* (peinture)

Nathalie Dauvois

XVIIe SIÈCLE

Lorsque les critiques parlent aujourd'hui de « poésie lyrique » au XVIIe siècle, ils désignent généralement la production versifiée qui n'est ni épique ni dramatique, suivant en cela la triade* empruntée à la théorie de la fin du XVIIe siècle. Cela peut donc englober tout type de poème (sonnet, épigramme, élégie, ode, satire, stances, etc.). Ils refusent l'anachronisme qui consisterait selon eux à projeter sur le XVIIe siècle une représentation romantique, une

conception du lyrisme qui se définirait comme la représentation du sujet écrivant, l'expression authentique de ses passions, un mouvement introspectif, ou encore l'exaltation de ses sentiments personnels. Un consensus général consiste ainsi à penser que parler de « lyrisme* », au sens moderne du terme, au sujet de la poésie de cette époque serait un abus de langage. L'usage critique, et scolaire par extension, du terme « lyrique » au sujet de la poésie du XVIIe siècle se fonde plutôt sur les émotions que provoqueraient les poèmes ou bien rend compte du travail stylistique qui susciterait ces émotions. La poésie amoureuse par exemple, d'inspiration pétrarquiste, est lyrique, non pas parce qu'elle peut être informée par l'expérience personnelle de l'auteur, mais parce que le poème partage des émotions*.

Les conditions intellectuelles, matérielles et esthétiques de production poétique ne favorisent pas au XVIIe siècle la manifestation d'un lyrisme tel qu'il a été défini à la fin du XVIIIe siècle et au XIXe siècle. Poètes et poétesses ne semblent alors pas parler en leur nom. Leur subjectivité ne semble pas le principe de cohérence et d'ordonnancement de leurs poèmes. Avec l'influence grandissante de ce qu'on a appelé le tournant malherbien, ils sont davantage considérés comme des grammairiens, des techniciens de la langue, que comme des figures inspirées par leurs propres émotions ; une part importante de la production poétique s'inscrit au demeurant dans des contextes de service de plume. Il s'agit donc souvent d'une écriture commandée où la part personnelle du discours paraît drastiquement réduite ; par ailleurs, la poésie de circonstance (politique ou civile), très largement répandue, fait quant à elle endosser au sujet écrivant une voix collective ; et enfin, le poids des sources et des modèles dans l'écriture est tel, et le style et l'invention sont si fortement régulés qu'il est difficile d'imaginer la poésie comme étant favorable à l'expression du sujet écrivant.

Dans les arts poétiques, les textes théoriques sur la poésie et les paratextes des recueils, il n'est jamais question de « lyrisme ». On considère l'érudition du poète, sa connaissance des règles formelles ou génériques, sa maîtrise de la langue et de ce que l'on comprend comme le bon usage. Le futur poète tel qu'il est décrit n'a pas à parler de lui. Le paradigme lexical de « lyrique », relativement courant, se caractérise quant à lui par un flottement définitionnel. À l'exception de quelques occurrences du substantif « lyrique » (Boileau, *Traité du sublime*, ch. 27 et *Réflexions…* réfl. 2) pour désigner la poésie non dramatique, le mot apparaît sous sa forme adjectivale. Il se décline alors selon trois significations : il a d'abord le sens de « poésie accompagnée de musique », en référence à la poésie antique et renaissante ainsi qu'à une pratique minoritaire au XVIIe siècle – mais cette signification est sujette à interprétations puisque, pour Cotgrave [*Dictionarie…*, 1611], la poésie lyrique est destinée à être accompagnée d'une harpe tandis que le *Dictionnaire de l'Academie* (1694) parle de lyre* et que Furetière (*Dictionnaire…*, 1690) en réserve l'usage aux stances et aux odes* ; il peut, ensuite, avoir le sens de « poésie en général », c'est-à-dire la poésie qui n'est ni dramatique ni épique – héritage de l'emploi du terme pour désigner la poésie mélique antique mais aussi d'autres genres de poèmes (Andersson, 2011, 33) ; il désigne enfin un certain nombre de mètres : quand ils décrivent et analysent les vers de moins de neuf syllabes, Deimier (*Académie…*, 1610) ou Colletet (*L'École des muses*, 1664) par exemple parlent de « vers lyriques* » pour les distinguer des alexandrins et des vers « communs »

(dix syllabes). Ces trois significations, quelque peu flottantes, ne se recoupent pas tout à fait mais confirment l'usage dominant que fait la critique de la « poésie lyrique » au XVIIe siècle : il s'agit de la poésie qui n'est ni dramatique ni épique et qui, effectivement accompagnée de musique ou non, exprime de manière fondamentalement codifiée des sentiments humains. En effet, chaque genre poétique se caractérise théoriquement par un niveau de style défini, par un type plus ou moins strict de construction métrique et par un répertoire des sujets qu'il peut prendre en charge – toutes choses égales par ailleurs, il est le lieu d'expression d'une nuance spécifique des passions et des sentiments. La poésie lyrique au XVIIe siècle s'apparente ainsi à la figuration d'une intériorité adaptée aux nécessités du genre poétique ou des circonstances de diffusion et d'énonciation du poème. Le *moi* est une fonction prédéfinie dans le texte ; il ne s'identifie pas au sujet écrivant.

Cependant, en marge de cette poésie lyrique sans lyrisme, pour ainsi dire, on rencontre aussi une poésie dans laquelle certains poètes semblent avoir pu nourrir leur inspiration de leur expérience personnelle et lui faire une place centrale dans leurs vers, laissant entrevoir des surgissements lyriques au sens moderne du terme. Quelques témoignages de lecture, propositions théoriques et pratiques d'écriture autorisent une telle hypothèse. Le procès de Théophile de Viau (1623-1625) par exemple se fonde sur une lecture autobiographique à charge et largement biaisée de certains de ses poèmes (DeJean, 1981) : il est ainsi accusé de mener une existence de libertin, dans la luxure dont ses poèmes font un modèle de vie. En 1707, Houdar de la Motte déclare que, dans l'ode, « c'est le poëte qui [...] parle » : (« Discours sur la Poésie en général... », 2e éd. 1709, 39). Quand Malherbe déplore la mort de son fils (« Que mon fils ait perdu sa depouille mortelle »), c'est bien la douleur paternelle du poète qui est au cœur du sonnet ; et lorsque Damon dit son écœurement face au monde des lettres dans la satire I de Boileau, le sujet éthique est fortement personnalisé et reconnaissable. Il n'est donc pas illégitime de se demander si l'on ne peut pas observer dans certains textes l'émergence d'une parole personnelle, qui mobilise des éléments autobiographiques ou s'apparente à l'expression de passions personnelles saisies dans une langue et selon des codes poétiques fixés. On en trouve des exemples dans certains poèmes ou recueils inspirés du modèle pétrarquiste. Le poète semble s'engager dans un cheminement autofictionnel ou une forme d'introspection personnelle soutenus par certains marqueurs stylistiques (antithèses, choix du sonnet, etc.) de l'écriture pétrarquiste : c'est notamment le cas de Philippe Desportes au tournant des XVIe et XVIIe siècles, mais aussi de Tristan l'Hermite, de Claude Malleville ou de Vincent Voiture quand ils reprennent le motif de la Belle matineuse. D'autres exemples sont plus frappants encore, quand la poésie semble devenir le support d'une écriture qui paraît relever du journal ou de la chronique personnelle : Pierre Motin, de Bourges, tient une sorte de registre poétique de sa jeunesse à la toute fin du XVIe siècle et jusqu'au début du XVIIe siècle (BnF ms. f.f. 2382) ; Jean Pussot, de Reims, s'approprie dans son *Journalier* en 1623 le « Chant du desesperé » de Du Bellay pour composer des vers de méditation sur sa propre mort qu'il sent venir (Peureux, 2021, 36-41) ; un auteur anonyme compose durant le siège de Maastricht (*cir.* 1633) un recueil de poèmes centrés sur ses amours et sur les épisodes de la guerre à laquelle il prend part (Peureux, 2021, 77-84). Chacun de ces poètes semble faire un usage lyrique

de la poésie, au sens où celle-ci lui sert à consigner et mettre en forme ses expériences personnelles, à saisir un événement plus qu'à se livrer à une véritable introspection. Il est possible cependant que cette interprétation lyrique des poèmes soit biaisée et favorisée par leur lecture dans des manuscrits. Le support manuscrit nous incite-t-il à faire une telle lecture de cette poésie, ou bien a-t-il en effet été l'espace d'enregistrement d'un discours poétique à vocation vraiment personnelle ? Il est difficile de trancher. On voit combien une telle lecture relève d'un choix interprétatif qu'il faut construire minutieusement, puisqu'il s'agit d'affirmer qu'une forme d'intensité lyrique se dégage de certains poèmes, l'éthos* lyrique se composant d'une présence moins forte du sujet lyrique* et plus forte du sujet auctorial lui-même. Cette seule question suggère qu'il serait imprudent de renoncer absolument à l'hypothèse de l'apparition, ponctuelle, et dans certaines circonstances, d'un lyrisme personnel au XVIIe siècle – alors même que depuis le siècle précédent, on envisage la singularisation du style (Lecointe, 1991) et que Ronsard prétendait « prendr[e] stile a part, sens a part, euvre a part ».

La poésie lyrique traverse le temps et passe bien par le XVIIe siècle. L'adjectif « lyrique » n'y est pas rare à cette époque, mais aucune de ses significations ne s'impose, et il ne désigne jamais une poésie qui serait personnelle ou exprimerait les émotions du sujet écrivant. Pourtant, il existe une forme de polyphonie lyrique, où se mêlent la voix auctoriale et l'éthos codifié par le genre de poésie. Cette polyphonie laisse entrevoir des cas de lyrisme personnel dont l'analyse demeure délicate, qui semble impossible sans une contextualisation fine, et qui ne permet pas d'envisager de se hasarder à produire une théorie du lyrisme en tant que tel au XVIIe siècle.

► Andersson B., *L'Invention lyrique. Visages d'auteur, figures du poète et voix lyrique chez Ronsard*, Paris, Champion (« Bibliothèque de la Renaissance »), 2011. Dejean J., « Une autobiographie en procès : l'affaire Théophile de Viau », *Poétique*, nº 11, 1981, p. 431-448. Peureux G., *De Main en main. Poèmes, poètes et lecteurs au XVIIe siècle*, Paris, Hermann, 2021.
→ Lyrisme ; Prose ; Vers lyrique / vers narratif

Guillaume Peureux

XVIIIe SIÈCLE

Pour les spécialistes de poésie lyrique, le siècle des Lumières se révèle bien plus marquant par ses esthétiques et ses poétiques que par ses pratiques elles-mêmes, aujourd'hui délaissées par une bonne partie du public et de l'édition (voir le collectif *Un Siècle sans poésie ?*). Des poètes comme Jacques Delille ou André Chénier sont certes cités, bien connus de la critique, mais ils participent plus rarement au canon scolaire. On leur préférera généralement Montesquieu, Diderot, Voltaire, Laclos ou Rousseau ; et avec eux le conte, la lettre, le discours ou le roman. Cette apparente absence du corpus lyrique du XVIIIe siècle dans la scolarité, voire dans les premiers degrés de l'enseignement supérieur, ne devrait pourtant pas occulter les débats constants, les polémiques intenses, les mouvements théoriques conséquents qui ont eu lieu pendant ce siècle, faisant passer la notion de « lyrique » d'un genre classique de la poésie à une expressivité ardente et enthousiaste, qui préfigure ce que le mot « lyrisme* » indiquera dès 1830. Des années 1740 à 1760, l'abbé Batteux incarne tout particulièrement ce basculement, dans la mesure où il prône tout d'abord les valeurs classiques du « modèle » pictural, du « prototype » et de l'« imitation » des sentiments, puis une expression vive, chantée, inspirée, enthousiaste, marquée par la musique. Il

serait par conséquent regrettable de voir ce siècle comme moins pertinent pour les formes lyriques, tant il a été déterminant pour les concevoir théoriquement.

Avant ou après Batteux, de nombreux débats ont ponctué le siècle (voir Nathalie Kremer, *Préliminaires à la théorie esthétique du* XVIIIe *siècle*, Paris, Kimé, 2008), notamment par les rebondissements de la Querelle des Anciens et des Modernes dans les années 1710. Faut-il traduire Homère et la poésie antique dans une prose scrupuleuse qui adhère au sens du texte (c'est la position d'Anne Dacier) au lieu de les adapter en vers français, dans le goût du temps, en supprimant les longueurs ou les redites (comme l'indique Houdar de La Motte) ? Entre ces deux traducteurs se pose déjà la question de la composante fondamentale de la poésie : se tient-elle dans ce qu'elle représente (le modèle de la peinture) ou dans ce qu'elle chante (le modèle de la musique) ? Dans de telles positions, le lyrique, encore peu invoqué au début du siècle, pourrait tendre aussi bien du côté de la représentation des sentiments (pour le distinguer de l'épopée) que vers celui du chant expressif, sublime d'un être affecté et inspiré. Pourtant, que ce soit l'un ou l'autre de ces aspects, cette conception ôte la primauté au genre poétique lui-même pour valoriser son pouvoir d'imitation ou son expressivité musicale, qui deviennent les composantes du lyrique. La querelle sur Homère interroge avant tout la possibilité de traduire la poésie, d'en restituer les effets les plus importants, en passant d'une langue propice à l'assemblage par pieds (avec des syllabes longues et brèves) à une langue isosyllabique tel que le français, perçue comme étant moins favorable pour la poésie. La langue française peut-elle chanter aussi bien les vers d'Homère que la langue grecque ? Est-elle une langue poétique suffisamment puissante ? (Gilles Philippe, « Un ramage subtil et faible », *Le Français, dernière des langues. Histoire d'un procès littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, 21-58.) Pour Anne Dacier, dépoétiser la traduction devient une nécessité, alors que pour Houdar de La Motte les vers français devraient la repoétiser. Si Fénélon parvient à trouver un moyen terme entre ces deux positions, ce sont avant tout les *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) de l'abbé Dubos qui marquent un tournant théorique décisif vers la sensibilité et le plaisir.

Influencé par la lecture de Locke, l'abbé Dubos relativise le modèle unique, souverain et universel du beau en poésie. Il introduit divers horizons dans le débat français : l'expérience sensible individuelle (du poète comme du lecteur), la dépendance au « milieu » (annonçant les variations par le « climat » chez Montesquieu), l'affranchissement des règles normatives en faveur de la surprise et des formes adaptées aux nouvelles époques. Ainsi, bien qu'il concède la supériorité de la langue latine pour former des images et des sons, il indique également ceci : « *l'impression que les expressions d'une langue étrangere font sur nous, est bien plus foible que l'impression que font sur nous les expressions de notre langue naturelle.* » (*Réflexions critiques…*, I, 346) Plus que le respect des modèles et des règles, les impressions *« sur une oreille françoise »* l'emportent. C'est pourquoi le beau, dépendant de la langue, se transforme d'une contrée à l'autre, et crée une variété de plaisirs et de normes relatives au temps tout comme au milieu. Outre la considération précoce du contexte, l'abbé Dubos esquisse les motivations diverses qui conduisent les lecteurs à se passionner pour des ouvrages poétiques.

Les propos de Dubos sur la rime participent également à un changement des valeurs : l'art formel du poème cède progressivement sa place à son ampleur

lyrique. Ainsi, l'abbé préfère nettement le rythme et l'harmonie à la rime, car celle-ci *« estropie souvent le sens du discours & l'énerve presque toujours »* (*Réflexions critiques…*, I, 339). En outre, il ajoute combien la sensibilité du lecteur ou de l'auditeur n'est que peu touchée par ce qui commence à apparaître comme un artifice, car *« c'est plutôt par reflexion que par sentiment qu'on en connoît le mérite, tant le mérite qu'elle fait à l'oreille est un plaisir mince. »* (*Réflexions critiques…*, I, 341) L'impact sensible, plaisant et émouvant, caractéristique d'une forme lyrique, prend le dessus sur les rimes ou la versification en poésie. Associée à la prose de Mme Dacier, l'organisation du sens devient prédominante sur le respect des normes formelles, et le raffinement poétique se développe davantage par sa teneur sublime. L'abbé Dubos préfigure en outre la querelle sur la rime de 1730, lorsque La Motte publie son *Discours sur la tragédie*. Le principe de la poésie comme art des vers tend ainsi à se défaire progressivement au long du siècle.

De la représentation des sentiments à leur expression sublime

Dans *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746), Charles Batteux rassemble les genres, y compris la poésie lyrique, sous un dénominateur commun : l'imitation. Son approche préfigure la volonté de parvenir à une triade des genres (Genette, 1979), en plaçant la poésie lyrique sous l'imitation des sentiments : *« Tant que l'action marche dans le Drame ou dans l'Épopée, la Poésie est épique ou dramatique ; dès qu'elle s'arrête, et qu'elle ne peint que la seule situation de l'âme, le pur sentiment qu'elle éprouve, elle est de soi lyrique »* (*Les Beaux-Arts…*, 265). D'après lui, le poète « dépeint » les sentiments, avec une teneur plus ou moins feinte, sans forcément ressentir ce qu'il écrit, car il bâtit des « modèles », des « prototypes » sentimentaux.

De manière surprenante, sept ans plus tard, dans son *Cours de belles-lettres* de 1753, Charles Batteux adopte le modèle musical dès le deuxième chapitre de son traité. Cette substitution fait suite aux critiques adressées par son traducteur allemand, Johann Adolf Schlegel, le père des frères Schlegel. Alors, il concède : *« la Musique étant une expression des sentimens du cœur par les sons inarticulés, la* poésie *musicale ou* lyrique *sera l'expression des sentimens par les sons articulés, ou, ce qui est la meme chose, par les mots. »* Un tel changement de paradigme pourrait paraître anodin, si Batteux n'était pas un des plus grands théoriciens du lyrique de ce siècle, et s'il n'accompagnait pas le passage des « belles-lettres » à la « littérature », du « modèle » du personnage à l'« enthousiasme » du poète, de l'« imitation » au « sublime ». En 1746, l'abbé se réfère encore au degré de généralité des sentiments. Qu'ils soient « feints » ou « fictionnels », ils doivent être « vraisemblables » afin de devenir touchants. L'effet l'emporte sur l'authenticité. Plus qu'une mise en valeur de l'auteur ou de son intériorité, la poésie lyrique, selon Batteux, vise la représentation d'une « situation » des sentiments, de ses possibles. Il dépeint ses détracteurs par le propos de son traducteur : *« Quoi ! s'écrie-t'on d'abord ; les Cantiques des Prophètes, les Pseaumes de David, les Odes de Pindare & d'Horace ne seront point de vrais Poëmes ? Ce sont les plus parfaits. Remontez à l'origine. La Poësie n'est-elle pas un Chant, qu'inspire la joie, l'admiration, la reconnoissance ? N'est-ce pas un cri du cœur, un élan, où la Nature fait tout, & l'Art, rien ? Je n'y vois point de tableau, de peinture. Tout y est feu, sentiment, yvresse. […] »* (Ch. Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, 235 *sq.*). En 1751, son traducteur allemand Johann Adolf Schlegel avait annoté le traité de Batteux, tout particulièrement le chapitre consacré à la poésie lyrique.

Dans ses commentaires, il annonce déjà des positions romantiques, notamment l'ascendant de la musique sur la peinture. Charles Batteux répond à son traducteur plus précisément dans son édition de 1764 des *Beaux-Arts réduits à un même principe*, en confirmant sa première perspective, alors qu'il l'avait largement nuancée onze ans auparavant. L'opposition entre la représentation des sentiments et l'expression de soi par le « chant » ou le « cri » devient manifeste. Le renoncement progressif au paradigme pictural réduit la possibilité du lecteur d'imaginer et de ressentir les sentiments dans une situation feinte par le poète. De ce changement de paradigme découle une réception plus fusionnelle et passive du lecteur en poésie. L'expression du poète supplante la représentation, tout comme le « sublime » remplace le « modèle ». Le ton de la voix, les gestes ou le choix des paroles, guidés par l'énergie des passions, écartent la poésie lyrique de la « lumière » de la géométrie pour la « chaleur » de la musique, sa présence et non sa représentation. Cette « énergie » donne sa « vivacité » au lyrique qui relève de l'enthousiasme*. L'ode devient alors son modèle par excellence.

À partir de 1760, les débats sur l'ode* recouvrent fréquemment ceux sur la poésie lyrique, et cette dernière devient une évidence, notamment en opposition à la poésie épique ou à la poésie dramatique. Elle devient la forme par laquelle les horizons romantiques du lyrisme* apparaissent le plus clairement. Dans l'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert, Louis de Jaucourt reprend presque mot pour mot la réflexion de Batteux sur la « poésie lyrique » tirée de ses *Cours de Belles-Lettres*. Il rédige la notice consacrée à l'ode – en ajoutant simplement la parenthèse *(poésie lyriq.)* dès l'entrée. Jaucourt indique combien le terme « lyrique » s'associe au « sublime* », et non plus simplement au beau ; à l'enthousiasme*, mais également à un désordre par rapport à la poésie : *« Comme l'ode est une poésie faite pour exprimer les sentimens les plus passionnés, elle admet l'enthousiasme, le sublime lyrique, la hardiesse des débuts, les écarts, les digressions, enfin le desordre poétique. »* (Vol. XI, 1765, 344b) Le poète est celui qui sait donner artificiellement une telle âme « échauffée » par les objets, car le trait sublime doit éclairer voire brûler (p. 345a) qui l'entend ou le lit. La « vivacité des sentimens », l'« éclat des images » ou la « hardiesse » de l'auteur produisent ce savoureux « désordre lyrique », qui peut être un effet de l'art depuis Boileau. Le genre de la « poésie lyrique » se manifeste alors comme une évidence, contrairement au début du siècle, et Jaucourt n'hésite pas à en tracer l'histoire depuis l'Antiquité grecque. D'Alembert adopte une perspective semblable en soulignant combien l'ode est remplie d'écueils : « On y veut de l'*inspiration*, et l'inspiration de commande est bien froide ; on y veut de l'*élévation*, et l'*enflure* est à côté *du sublime* ; on y veut de l'*enthousiasme*, et en même-temps de la *raison* » (*Réflexions sur l'ode*, 120). Ainsi, cette conjonction entre l'ode et le lyrique amène les premiers paradoxes et préfigure les polémiques des années 1840 face au lyrisme de Lamartine et des romantiques. Comment écrire lyriquement sans excès emphatique ; ou sans platitudes ? D'Alembert écarte alors l'ode des formes les plus plaisantes pour lui préférer l'épître, car « l'ode a un air de prétention, et tout ce qui s'annonce avec cet air-là effarouche notre siècle » (p. 126). L'antilyrisme se met déjà en place face à un échauffement de la parole qui apparaît comme potentiellement sublime, mais aussi souvent prétentieux, voire ridicule.

Nous assistons avant l'établissement de la triade romantique à la nécessité d'accroître les fonctions « lyriques », par le mode ou le discours, par-delà les normes versifiées et rimées de la « poésie ». Si le

récit a pu passer par la « prose », et délaisser ainsi le genre de la « poésie épique » au profit du « roman » ou du « conte », si le « drame » a pu également écarter les vers, la forme « lyrique » continue de porter la rime, la versification de la poésie vers les dimensions du sublime, du rythme ou de l'expressivité ; ceci, en raison du chant et de la lyre. Car le chant, constitutif du lyrique, se donne à lire par une mise en forme enthousiaste de ces éléments, qui ne devrait plus être séparée de l'expression de la sensibilité ou des sentiments. En somme, ce siècle s'achève par la transformation de la poésie en une expression plus lyrique, qui complète et complexifie l'usage de la versification. Il n'est dès lors pas étonnant que « lyrique » devienne par la suite le synonyme implicite de la « poésie », tant il transforme le genre en une nouvelle visée esthétique et littéraire. C'est pourquoi, dès le XIXe siècle, le lyrique peut passer par le poème en prose*, la prose* poétique, le verset* ou le vers libre*, sans même être rattaché à la versification. La définition même de la poésie s'est déjà transformée par son biais. Sans doute aurions-nous pu voir apparaître, plus largement, une catégorie de « prose lyrique », détachée des poésies normées par la versification, à l'instar du conte ou du roman face à la poésie épique. Encore aurait-il fallu que la versification ne reste guère la valeur esthétique dominante de la poésie à la fin du XVIIIe siècle, progressivement absorbée par les déterminations lyriques certes, mais encore largement diffusée par l'éducation, les habitudes et les rites mondains. La vogue de la poésie versifiée associée au lyrique, notamment pour un grand nombre d'amateurs, implique régulièrement le besoin de rabaisser les prétentions des auteurs qui ne seraient pas des génies. D'Alembert l'indique en une formule : « Jamais la poésie n'a été si rare à force d'être si *commune* [...] » (D'Alembert, *Suite des réflexions sur la poësie, et sur l'ode en particulier*, 1762). Cette poésie « si rare » sera dès lors adossée au sublime et à ce qui deviendra, sous le signe du génie, un somptueux « désordre lyrique ».

► Delon M., Malandain P., *Littérature française du XVIIIe siècle*, Paris, PUF, 1996. Fischer C., Wehinger B. (dir.), *Un siècle sans poésie ? Le lyrisme des Lumières entre sociabilité, galanterie et savoir*, Paris, H. Champion, 2016. Fragonard M.-M., Nédelec Cl., *Histoire de la poésie : XVIe-XVIIIe siècle*, Paris, PUF, 2010. Guerrero G., *Poétique et poésie lyrique. Essai sur la formation d'un genre*, Paris : Seuil (« Poétique »), 2000.

→ Genre, mode ; Harmonie ; Ode (forme) ; Ode, odelette (histoire) ; Sublime

Antonio Rodriguez

XIXe SIÈCLE (VOIX LYRIQUE, VOIX ÉLECTORALE)

Étymologiquement lié au chant*, le lyrisme (terme qui apparaît vers 1830) unifie tout ce qu'il désigne par la représentation implicite d'un Moi chantant. C'est, pour une large part, dans la manifestation d'une voix subjectivement assumée que s'offre l'idée du lyrisme au XIXe siècle. Elle suppose un accent porté sur le Moi, une dignité, une valorisation du sujet qui constitue sans doute le fait le plus propre à marquer un changement d'époque et à identifier durablement le nouveau siècle.

La voix intime du Rousseau des *Confessions*, celle de Chateaubriand dans *René*, ou la prose de Senancour, plus tard (par sa publication) la poésie d'André Chénier dessinent, entre autres, les contours d'un champ sonore dans lequel trouveront à se déployer des formes d'expression inédites. Expressions dont il est difficile de saisir l'unité, mais qui toutes se reconnaissent à ce qu'elles fondent leur pouvoir sur la totalité d'un sujet-monde.

On a trop souvent réduit le lyrisme* romantique à l'épanchement d'une subjectivité complaisante à elle-même. C'est oublier que, selon une conception plus chère, il est vrai, au romantisme allemand qu'au romantisme français, le Moi est un miroir du monde, qu'il entretient avec l'univers et notamment avec la nature une relation privilégiée, et que cette connivence l'autorise à parler au nom du Tout à travers son expérience propre (voir Paysage*).

L'idée d'un lien qui rendrait le poète mieux apte à écouter le monde vient de Platon. Mais elle est réactivée, à travers le premier XIXe siècle, par la redécouverte de Dante, auquel Victor Hugo consacre un poème dans ses *Voix intérieures* : « Après une lecture de Dante » inspirera Franz Liszt, auteur en outre d'une *Dante-Symphonie…* Alphonse de Lamartine évoque également Dante dans ses *Recueillements poétiques* : « […] le Dante semble le poète de [notre époque]. » (*Recueillements poétiques : épitres et poésies diverses*, Paris, Hachette, 1888, 358.) Dante offre au poète de la génération de 1820 un vaste imaginaire, propre à rendre en grand (en grandiose même) l'écho de sa vie singulière :

> Quand le poète peint l'enfer, il peint sa vie :
> Sa vie, ombre qui fuit de spectres poursuivie ;
> Forêt mystérieuse où ses pas effrayés
> S'égarent à tâtons hors des chemins frayés…

C'est d'abord cette fantasmagorie subjective que retient Hugo (ici, dans « Après une lecture de Dante »). Mais à travers la « forêt mystérieuse » peinte par *L'Enfer*, se font entendre des voix venues d'ailleurs, les « formidables voix » dont *La Fin de Satan* répercute l'écho lointain, par exemple. En somme, faire œuvre de poésie, c'est avant tout entendre des voix, recueillir la nostalgie qu'elles éveillent et les obscures mais grandioses promesses qu'elles nourrissent. Et ni « La Voix » de Baudelaire, ni « Le Démon de l'analogie » chez Mallarmé, ni plus tard encore la voix entendue par le narrateur de *Nadja*, chez André Breton, ne rompront vraiment avec cette définition. Mais ces « confuses paroles » (Baudelaire, « Correspondances », *Les Fleurs du Mal*), il importe de les relayer, de les éclairer et, comme le dit Paul Zumthor à propos de Dante précisément, d'ainsi « restaurer dans le monde la clarté d'un sens qu'a perturbé le mal. » (Zumthor, 1984, 107.)

La poésie de la première moitié du XIXe siècle se présente comme un laboratoire acoustique de la solitude, où une parole traduit une rumeur – de préférence celle de la nature. « Je suis l'homme des solitudes », dit Hugo (« Dans le cimetière de *** », *Les Rayons et les ombres*). Loin des foules, le poète habitera « bois », « retraites », « abris » ou « grottes discrètes ». C'est dans ces parages que, tel Jean-Baptiste, il ira faire sonner sa voix, ou du moins qu'il aimera à dresser la scène de son inspiration. Voix solitaire, voix de la solitude dans le monde : ainsi Vigny peint-il un voyageur-poète après la destruction de Paris, « levant seul [sa] voix dans le désert sans bruit. » (« Paris, Élévation », *Poésies*.) Contemporains de la transformation sans précédent d'un paysage sonore où la clameur des foules commence à se mêler au vacarme de l'industrie, les poètes comprennent le parti symbolique à tirer de l'isolement : à condition de se placer à l'écart de la mêlée, leur voix saura mieux écouter le monde et mieux en traduire le bruit. « Va t'épanouir, fleur sacrée, / Sous les larges cieux du désert ! », conseille Hugo au poète (« Fonction du poète », *Les Rayons et les ombres*).

Encore faut-il que cette traduction ne se perde pas tout à fait dans les sables de la solitude ; qu'à son tour, elle reste audible

par ceux auxquels elle s'adresse. S'en aller, certes, mais pas trop avant dans le désert : la parole devra rester à portée d'oreille. Il est bien sûr aisé de dénoncer la posture de ces déclarations d'isolement destinées, comme les autres, à entrer dans la circulation des échanges mondains. Nul n'est dupe de ce marivaudage avec le public, et le poète moins que personne. D'autant qu'il ne perd jamais de vue la dimension politique de son érémitisme affiché. Dans « Fonction du poète », la harangue de Hugo invite *d'abord* à rompre avec « les partis, chaos sans rayons », et avec « ces hommes / Qui vivent dans une rumeur ! » Le poète aurait-il l'intention de fonder, lui, un autre parti ? De susciter une autre rumeur ? Lorsque la *Revue européenne*, en 1830, sollicite une contribution auprès de Lamartine, la requête lui parvient, dit ce dernier, « au fond de [sa] solitude ». Dans sa réponse, toutefois, il adoucira l'austère vision d'un homme retiré de tout : « il n'y a plus de solitude pour un esprit sympathique et pensant, dans les temps laborieux où nous vivons » ; car, ajoute-t-il,

> la pensée générale, la pensée politique, la pensée sociale domine et oppresse chaque pensée individuelle ; nous voulons la déposer en vain ; elle est autour de nous, en nous, partout ; l'air que nous respirons nous l'apporte, l'écho du monde entier nous la renvoie. En vain nous nous réfugions dans le silence des vallées, dans les sentiers les plus perdus de nos forêts… (*Sur la politique rationnelle*, Paris, Librairie de Charles Gosselin, 1831, 5)

Réflexion nouvelle chez celui qui, dix ans plus tôt, avait inauguré les *Méditations poétiques* en chantant les émois de l'isolement (« L'isolement », *Méditations poétiques*). Il est vrai que ce premier recueil donnait libre cours à une « pensée individuelle », dans un paysage de vallons, de sentiers et de forêts. Le succès public avait couronné cette profession de solitude et du même coup, l'invention d'un « poésie-paysage ». Mais en 1830, la nature paraît ne plus jouer son rôle consolateur. La voix qui parlait aux humains dans « le silence des vallées » est recouverte par « l'écho du monde entier ». L'époque se présente alors au poète sous la forme d'un dilemme : soit il se retire loin des foules pour prêter attention aux paroles de la nature ; soit il « [descend] dans l'arène de l'humanité » (*Sur la politique rationnelle*, *op. cit.*, 7). D'un côté, il s'expose à l'oubli, de l'autre, au risque de devenir inaudible. Mais puisque la première solution est vaine (« En vain nous nous réfugions dans le silence… »), Lamartine opte pour l'« arène » – mot choisi à dessein puisqu'il désigne aussi un lieu de discussions publiques. Malgré un premier échec à la députation, l'auteur des *Méditations poétiques* décide d'entrer en politique. Ce tournant personnel déplace le lieu et le sens de sa voix : c'est dans les assemblées, à partir de 1834, que dûment élu cette fois, il la fera retentir.

Pour autant, l'expérience lyrique ne sera pas oubliée. Et d'abord en ceci, que l'orateur reste alors à l'écoute, tout autant que jadis. Certes, l'arène parlementaire offre à son ouïe un espace trop étroit et trop immédiat. Il lui faut des horizons de référence plus vastes, où le chant fasse vibrer la mémoire de voix oubliées. Celles des orateurs antiques, de Cicéron, par exemple, auquel il consacre, dans ses *Vies de quelques hommes illustres*, un chapitre enflammé (« Ce n'est pas le nom d'un orateur, c'est le nom de l'éloquence. ») ; celles des orateurs de la Restauration, aussi, qu'il invoque au seuil de l'une de ses premières interventions à la tribune,

> cette tribune toute pleine encore […] du souvenir et des accents de nos grands hommes politiques : leur voix éteinte y retentit encore à mon esprit, et la mémoire éloquente des de Serres, des Foy, des Lainé, cette mémoire, plus vivante sur ce théâtre de leurs luttes, est bien propre

> à inspirer une religieuse terreur à ceux que la voix du pays appelle à parler à leur place… (*La France parlementaire (1834-1851) : œuvres oratoires et écrits politiques*, par Alphonse de Lamartine, volume 1, Paris, Librairie internationale, p. XLIII.)

Cette allusion aux modèles prestigieux situe le chant dans un cadre grandiose. Ce n'est pas que les noms cités soient tous de nature à en imposer beaucoup ; mais ils rappellent implicitement que dans la voix des poètes résonne une multitude de « voix intérieures », comme dit Hugo, et qu'à ce titre, nul n'est mieux placé qu'eux pour exercer la sorte de vicariance qui consiste à parler *à la place d'autrui*. Cette délégation trouve sa pleine expression dans le mandat électoral. Et si Lamartine, dès ses premiers discours à la Chambre, est habité par une très haute idée de sa mission (« une terreur religieuse… »), c'est qu'il parle au nom du « sentiment national » ou du « sentiment public », autrement dit d'une multitude émotionnelle que seul peut appréhender un certain degré de lyrisme. Dans cette vision idéale de la représentation politique, l'élan de la voix oratoire sera exactement accordé à l'enthousiasme* des commettants, et comme porté par leur adhésion. Louis Ulbach, ami de Lamartine et préfacier de ses œuvres politiques, évoque cette osmose entre l'orateur et le peuple de 1848 :

> – Que voulez-vous ? disent aujourd'hui bien des gens pour expliquer leur adhésion rapide au mouvement de 1848, j'étais jeune encore, je me rappelais les douces émotions des *Méditations* et de *Jocelyn*, j'adorais Lamartine. Il était poète jusque sur les marches de l'Hôtel de ville, et je battais des mains à la poésie, quand on croyait que j'acclamais la République. (Louis Ulbach, « Lamartine et son temps », *La France parlementaire…*, *op. cit.*, p. X.)

Ou pour le dire d'une formule lapidaire empruntée cette fois à Charles de Rémusat : « Sa rêveuse imagination s'adresse aux imaginations rêveuses. » (*Passé et présent : Mélanges*, Paris, Landrago, 1847, 235.) Que de telles résonances entretiennent bien des *malentendus*, c'est sans doute ce qui expliquera, plus tard, la faillite d'une voix politique si prometteuse. Mais sous la Monarchie de Juillet, elle impose à la tribune l'idée d'une parole vive, apte à traduire directement l'émotion populaire. « Mettant en scène sa propre voix » (Dupart, 2007, 11) dans l'improvisation, l'orateur mime le surgissement conjoint d'une pensée articulée et d'un sentiment diffus. Il rejoue la transe du poète transporté par l'inspiration divine. Son éloquence peut n'être qu'« une suite de phrases vagues et harmonieuses en termes dignes et coulants, cela même était quelque chose », comme le souligne encore Rémusat. (*Mémoires de ma vie*, 1960, tome III, 62.) Ce *quelque chose* tient en effet à une opération théâtrale, en quoi consiste le lyrisme politique de ce premier XIXe siècle : la disparition du sujet parlant au profit d'entités abstraites qui, en retour, lui assurent toute sa légitimité. Selon une logique paradoxale qu'épouseront à l'avenir tous les populismes, le tribun porte la voix du peuple qui en retour lui donne sa caution. Lamartine est parfaitement conscient de l'opération. Il la décrit avec une remarquable précision lors du banquet offert par la ville de Mâcon, le 4 juin 1843 :

> […] si ces démonstrations n'avaient que moi pour objet, l'impression en serait aussi bornée et aussi fugitive que moi-même ; […] au lieu qu'en disparaissant moi-même comme je le dois, en ne voyant là qu'un acte politique, vous élevez, pour ainsi dire, le nom d'un simple citoyen à la hauteur d'un principe ! (*La France parlementaire…*, volume 3, *op. cit.*, 371. Cité par Dominique Dupart, *loc. cit.*)

Les approbations de la foule à un tel raisonnement témoignent de l'empathie* qu'il suscite. Cet effacement du sujet

suppose une transcendance où le discours s'accomplit, où il atteint une portée universelle, c'est-à-dire indiscutable.

Mais Lamartine n'est pas le seul à appuyer son éloquence publique sur une transcendance qui dépasse et sa personne et son auditoire. Hugo, en 1837, dans *Les Voix intérieures*, notait combien son siècle était grandiose en ce que le bruit du travail humain s'y mêlait au bruit divin de la création. Le poète serait-il encore, comme Dante, celui qui écrit sous la dictée du Verbe divin ? « Une chose, ô Jésus, en secret m'épouvante, / C'est l'écho de ta voix qui va s'affaiblissant. » (« Ce siècle est grand et fort… », *Les Voix intérieures*.) Désormais, dit Hugo dans la préface de son livre, le poète écoutera plutôt « la musique que tout homme a en soi » et qui coule de deux sources terrestres : la nature et l'histoire. Quelque chose en nous répond au proche bruissement du monde ; c'est cette réponse que traduit le poème ; c'est dans cette proximité que se situe le lyrisme.

Le poète acquiert ainsi une stature nouvelle. De préposé à l'enregistrement des échos, il devient celui qui élève « les événements politiques à la dignité d'événements historiques ». Si une continuité vocale lie au poème les événements du monde, le poète a pour mission de convertir en parole la rumeur événementielle qui résonne en lui. Michelet, le Michelet de *l'Histoire de la Révolution française*, est ici, autant qu'Hugo, exemplaire.

L'éloquence politique ne découle donc pas d'une situation historique, moins encore d'une « personnalité », mais bien d'une conception du lyrisme, fondée sur trois principes.

Dans cette conception, tout d'abord, la poésie ne se sépare pas de l'éloquence. Elle relève, elle aussi, de l'art de persuader. Les quelque cent pages que Lamartine consacre à Cicéron dans ses *Vies de quelques hommes illustres* célèbrent cette alliance : « [Cicéron] ne fut si souverain orateur que parce qu'il était poète. La poésie est l'arsenal de l'orateur […] partout où [les] orateurs sont sublimes, ils sont poètes. » (« Cicéron », *Vies de quelques hommes illustres*, Paris, chez l'Auteur, 1863, 48.) La modernité post-surréaliste, en isolant la poésie de toute autre pratique linguistique, nous a rendu à peu près inaudibles de telles propositions. Elles sont partagées par les poètes, les orateurs et les hommes politiques de 1830.

Cette force persuasive, toutefois, n'émane pas d'une rhétorique, sauf à comprendre le mot sous l'éclairage que lui donne de nos jours l'expression *rhétorique spéculative* chez Pascal Quignard. Elle tient à une transe dont l'effet immédiat sur l'auditeur s'apparente à la sidération, voire à la fascination (ce sont précisément les registres dont se réclame la rhétorique spéculative). Mais pour accéder à de tels états, les protagonistes du jeu oratoire doivent en passer par une croyance que consolident de fréquentes incantations et selon laquelle, au-delà de l'orateur présent, au-delà des auditeurs actuels se tient un peuple référentiel et abstrait, véritable destinataire du discours. Cet au-delà identifie la politique ainsi conçue à des modèles religieux, et l'art oratoire qui l'anime, à celui du sermon autant qu'à celui du poème. Paul Bénichou a montré la place que tient, dans cette conception, le modèle sacerdotal.

Pour autant, la transcendance dont il s'agit là n'a plus rien de divin. Elle concerne des représentations collectives qui perdureront bien au-delà du romantisme, et qui conserveront toute leur charge émotionnelle : l'Histoire, la Nation, la Démocratie (Voir notamment le discours « Sur les fonds secrets », dans *La France parlementaire, 1834-1851 : œuvres oratoires et écrits politiques*, Volume 1, *op. cit.*, 356.), entre autres. Ce qu'on a nommé le *lyrisme démocratique* (D. Dupart)

correspond à ce moment de la vie politique en France où l'éloquence poétique s'empare de certains concepts pour les doter d'une puissance épique, leur donner un chant, un vibrato qui ne cessera plus de les accompagner.

Moment fondateur où, grâce à des poètes, se fixent quelques repères du récit national. Mais une telle effervescence ne survivra pas au décret du 5 mars 1848 instaurant le suffrage universel. Lamartine, qui avait appelé de ses vœux cette forme de souveraineté (« le suffrage universel est l'humanité [...] le suffrage universel est un principe impassible [...] » ; *La France parlementaire...*, volume 6, *op. cit.*, 549), Lamartine en fut la première victime. C'est sans doute qu'il avait usé en sa faveur de moyens qui la contredisaient : ceux qu'il tenait des orateurs antiques, de la prose du XVIIIe siècle et de son imaginaire poétique. Il avait suscité *les suffrages* du peuple, sans voir qu'en passant au singulier, le mot changerait de sens. Dès lors, la froideur du vote se substituera à la chaleur des adhésions lyriques. La *voix* elle-même, comme l'avait prédit Delphine de Girardin dès 1843, se réduira à un bulletin.

Ce tournant, qui correspond peu ou prou au milieu du siècle, est aussi celui qui marque le retrait des poètes loin de l'« arène » politique. Baudelaire écrit que le 2 décembre l'a « physiquement dépolitiqué ». « Si j'avais voté, ajoute-t-il, je n'aurais pu voter que pour moi. » (Lettre du 5 mars 1852.) Et quelques années plus tard, Lamartine encore : « Quant à la politique, je m'en fiche. [...] Je pense à moi et à ceux qui vivent de moi. » (Lettre du 26 mars 1863.) Replis significatifs qui marquent, sous le Second Empire, une relégation du moi-poète. Le lyrisme des *Petits poèmes en prose* de Baudelaire (1869), s'il garde encore les traces d'une expérience individuelle, est dominé par la diffraction d'un sujet que déchirent les stridences d'un paysage résolument urbain, foyer d'un lyrisme impersonnel. Loin des lieux où circule la parole public, le poète revêt l'habit d'un flâneur destiné à chanter la foule anonyme, à se faire le porte-voix de ses représentants les plus déshérités. Sa solitude n'est plus enveloppée par la bienveillance convenue d'un paysage agreste, mais par le spectacle terrifié des grandes villes. Dépouillée de tout héroïsme, elle se glisse dans le magma indifférencié des métropoles.

Selon le mot trop fameux de Rimbaud, *je* devient « un autre », et cette dépersonnalisation donne lieu à un lyrisme de l'écart, de la distance ironique souvent porté, comme dans *Une Saison en enfer*, à l'autodérision. La rupture avec le Moi romantique se marque ainsi par l'irruption d'un imaginaire que ne cautionne plus l'expérience commune. « Le Bateau ivre » reste certes empreint d'un onirisme apparenté à Nerval (« J'ai rêvé la nuit verte aux neiges éblouies », v. 37) ; mais c'est précisément un « bateau ivre » qui rêve, et un tel déplacement perturbe les identifications jadis naturelles. Face au lecteur, les images, la représentation du monde, la langue elle-même chez Mallarmé, dressent des obstacles qui obligeront à repenser de fond en comble le relation aux œuvres. Ces décisions ne seront pas sans conséquences sur la configuration des publics, et en retour, sur le statut de la poésie qui ne saurait désormais se dire « lyrique » sans mêler au qualificatif le sens plus ou moins ténu d'une critique.

► BÉNICHOU P., *Le Sacre de l'écrivain. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Librairie José Corti, 1985. DUPART D., *Le Lyrisme démocratique ou la naissance de l'éloquence romantique chez Lamartine (1834-1849)*, Paris, Honoré Champion, 2012. DUPART D., « Suffrage universel, suffrage lyrique

chez Lamartine, 1834-1848 », *Romantisme*, nº 135, Armand Colin, 2007/1.
→ Harmonie ; Lyrisme ; Poème en prose ; Recueil ; Sublime

Christian DOUMET

XXe SIÈCLE

Tout au long de ce siècle, le terme « lyrique » subit les grâces d'une synonymie presque parfaite avec la « poésie » – car la poésie devient foncièrement, voire pléonastiquement, lyrique – et les disgrâces de dépendre du « lyrisme » romantique, assimilé à un épanchement personnel sans distance et sans art. À l'instar des XVIe et XIXe siècles, cette période est particulièrement valorisée en poésie, quitte à écarter des siècles qui l'inscrivaient dans une autre sociabilité ou dans la rhétorique classique. Car l'exclusion progressive du narratif ou du didactique favorise de fait le lyrique comme la forme poétique la plus « pure », généralement à l'écart des autres discours ou de la communication.

Dès le début du siècle, l'analogie métaphorique et le rythme de Mallarmé sous-tendent les composantes du genre, tout comme une certaine dépersonnalisation (H. Friedrich, 1956), voire une impersonnalité* (Paul Valéry). Des réactions en série émergent face à la fusion implicite du lyrique et de la poésie, notamment dans les avant-gardes*, qui inscrivent leur esthétique dans un rejet constant du romantisme (C. Millet, 2008, 2010, 2012). Ce rejet passe également par celui du « lyrisme* » en tant qu'éthos, c'est-à-dire en tant qu'attitude sublime, démesurée et naïve pour s'exprimer, et il ne cesse de hanter la moindre réflexion sur la poésie. Le XXe siècle pourrait ainsi paraître un moment peu favorable pour le lyrique, alors que cette notion se trouve paradoxalement au centre des débats et des valeurs à discuter. Car le terme devient fondamentalement ambivalent ; placé au zénith ou au nadir de la poésie. Désigne-t-il un romantisme tardif et scolaire ? Il est aussitôt décrié comme un « cancer » en littérature (F. Ponge). Pourtant, il se donne aussi comme « le développement d'une exclamation » (P. Valéry), qui viserait un horizon absolu, inatteignable pour suggérer l'indicible, bien loin des oppressions des sociétés totalitaires ou technoscientifiques (voir Science-fiction*).

Le lyrique à l'écart de la communication de masse

En Occident, le terme s'allie à une vision de la démocratie ou de la résistance* par la langue, qui lui donne une teneur favorable face au grand récit national, à la poésie idéologique ou encore à la rationalité technique, instrumentale, dont l'argumentation se retourne chroniquement contre la raison (T. Adorno, M. Horkheimer, 1944). La poésie lyrique est ainsi célébrée par de nombreux penseurs (Bergson, Heidegger, Deleuze, Derrida, Badiou, Rancière), voire par eux pratiquée (Valéry, Arendt, Bonnefoy, Deguy). Depuis Mallarmé, elle est devenue le lieu d'une investigation par excellence, l'acte par lequel une civilisation se reconnaît et se libère dans son système réflexif. Une telle perspective est appuyée par les théories de « l'étrangeté » des formalistes, de l'« inconscient » des surréalistes ou des « écarts » du structuralisme. Cet écart est-il pour autant « lyrique » ? La réponse reste souvent d'abord négative, renvoyant à l'illusion du poète aspirant au sublime ; puis, affirmative dès que le poète devient critique de son geste. « Lyrique » devient l'emblème d'un paradoxe moderne qui rejette tout lyrisme personnel pour valoriser un mode d'écriture échappant à la communication courante et transparente (la prose de narration ou d'argumentation prise dans « l'universel reportage » chez Mallarmé). Le poète se situe hors du commerce

commun, de l'échange étendu, tout en désignant le propre de la communauté*, alors refondée. De nombreuses œuvres touchant aux affirmations francophone, féminine, migrante, raciale ou sexuelle ont pu s'appuyer sur ce genre (comme la Négritude* ou la *Beat Generation*).

Le XXe siècle représente en outre de nouvelles formes de diffusion pour la poésie, notamment par les réseaux de l'éducation et de l'édition (pensons aux formats de poche qui se sont multipliés). Aujourd'hui encore, le livre de littérature le plus vendu lors des rentrées en France, toutes catégories confondues, est *Les Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire. Alors que la poésie détient un rôle marginal pour les ventes du livre contemporain au sein du système industriel (0,3 %), elle reste particulièrement importante dans l'éducation, de l'école maternelle à l'Université (voir Enseignement*). À la fin du XXe siècle, un quart des thèses académiques en Lettres modernes se concentraient sur la poésie (D. Alexandre *et al.*, 2004). Par la démocratisation des études, ce siècle a également impliqué un accès plus important à la lecture, non sans malentendus : car, du côté de la création, la poésie se chargeait davantage de l'incommunicable, voire de l'illisible, alors que beaucoup espéraient, du côté de la réception, pouvoir l'assimiler dans une compréhension plus facile (Mathieu Depeursinge, 2019). Cette « démocratisation » (terme utilisé par les politiques culturelles dès les années 1960) a contribué à accentuer l'imaginaire d'une poésie menée « par tous » (O. Belin, 2022), aussi bien par les amateurs* que par les poètes édités, de plus en plus nombreux. L'essor de la micro-édition, décentralisée depuis les années 1980, a accompagné un tel imaginaire, allant, selon certains, vers une surproduction chronique des publications lyriques.

Le XXe siècle se montre également riche en théories, notamment par l'essor des sciences humaines à l'Université. Après un début de siècle dominé par les questions historiques et sociologiques de la littérature nationale (Brunetière, Lanson), de nouvelles approches se sont développées : phénoménologie, psychanalyse, structuralisme, anthropologie, énonciation, pragmatique, médiologie, qui traitent forcément de la poésie lyrique. Toutes tendent à sortir la notion de la triade romantique et essentialiste *lyrique, épique, dramatique*, de la dialectique hégélienne. L'histoire méticuleuse des théories du lyrique a été échafaudée plutôt vers le dernier quart du siècle, avec les travaux de Gérard Genette (1979), Claude Calame (1998) et Gustavo Guerrero (2000). Après Gaston Bachelard, de nombreux critiques littéraires parmi les plus renommés ont accordé une place déterminante à la poésie, tels Marcel Raymond, Jean Starobinski, Jean-Pierre Richard, Paul Zumthor, mais aussi Gérard Genette, sans parler des linguistes (il suffit de lire les notes d'Émile Benveniste sur *Baudelaire* ainsi que les travaux d'Henri Meschonnic) ou des philosophes (Jacques Rancière, Alain Badiou). L'Université a joué un rôle majeur dans de tels débats, y compris parce que plusieurs de ses professeurs étaient directement impliqués dans la création poétique, souvent en tant que poètes. Depuis le XIXe siècle, le poète s'est en effet doublé d'un critique, et l'institution académique a accueilli Paul Valéry ou Yves Bonnefoy au Collège de France ou, de manière plus courante encore, dans les formations universitaires et à l'École Normale Supérieure : Michel Deguy, Marie-Claire Bancquart, Jean-Michel Maulpoix, Jean-Marie Gleize, pour ne prendre que quelques noms. Le conflit poétique des années 1990 sur le « nouveau lyrisme » et le « littéralisme » s'est par exemple intensifié par des débats dans les universités. L'histoire du lyrique s'est ancrée ainsi plus fortement dans les formats académiques : congrès,

soutenances, essais, revues, qui ont participé directement à de telles réflexions. Il n'est pas anodin que, vers la fin du siècle, le « lyrisme » soit dès lors devenu « critique », forcément critique (voir Lyrisme critique*), avec des poètes étroitement liés à la vie universitaire ou ayant réalisé des thèses.

Enfin, par-delà les débats esthétiques ou institutionnels, la matérialité du texte et les médias mobilisés traversent l'ensemble du siècle, de manière non moins paradoxale. La grande domination du livre imprimé, qui induit une lecture silencieuse du lyrique, se trouve sans cesse remise en question par le rêve ou la pratique de nouveaux supports. Il a été pourtant difficile de contester le pouvoir du livre : les formats « poche », largement diffusés pour l'éducation, entraient en complément aux livres d'artiste*, les plus chers du marché, qui ont suscité l'intérêt des collectionneurs et des bibliothèques publiques. Les questions de la mise en page*, de la typographie* ou de la ponctuation* ont été déterminantes au moment où les formes poétiques adoptaient les modèles du vers libre* ou du blanc sur la page. La latitude accordée à la forme poétique a accru son impact expressif, et a montré une singularité des voix par les choix créatifs, aussitôt rendus visibles, comme chez Pierre Reverdy ou André du Bouchet. Loin de la diffusion massive et des grands succès de librairie du XIXe siècle (voir Lyrisme de masse*), le livre de poésie lyrique s'est davantage fondé sur le modèle de la collection, de la rareté et de l'ouvrage précieux, réservés à un tirage et à un public restreints, du moins à la première publication, avant la forte reconnaissance institutionnelle. Le livre est resté ainsi le support lyrique par excellence dans la reconnaissance poétique, même si les avant-gardes n'ont cessé de le contester et d'explorer les possibles avec d'autres techniques : sonores, visuelles, multimédias et numériques. Il faut donc doubler l'histoire du lyrique pendant ce siècle par l'investissement poétique des médias.

Cinq orientations principales

S'il est impossible de synthétiser un siècle aussi riche pour le lyrique en une courte notice, cinq tensions permettraient peut-être d'en esquisser les contours.

Avec le lyrique au XXe siècle, *l'expressivité l'emporte sur le respect des conventions formelles*, ou plutôt elle transforme celles-ci en des composantes fondamentalement expressives. Qu'elle soit consciente, à moitié ou entièrement inconsciente, qu'elle soit à proximité ou à distance de soi, l'expression exalte la liberté rythmique de la forme, qui se manifeste par l'essor du vers libre ou du poème en prose, puis par le blanc. La définition même de la poésie (lyrique) tient alors à cette disposition singulière et blanche sur la page, à l'encontre des proses narratives. Le surréalisme articule ainsi une telle dépossession de soi et du dire, et impose le vers libre pour mieux exprimer les contours des forces inconscientes, non sans le risque d'une « misologie » (reprochée par Jean Paulhan) et d'une perte de la primauté du langage sur ce qui est à dire.

Commençant par une expansion coloniale et impériale sans précédent, le XXe siècle occidental prend des échelles mondiales : les arts et les lettres y participent, tout en étant le réceptacle de mouvements contestataires, révolutionnaires ou engagés, qui *affrontent les formes multiples de domination*. Les affirmations francophones y prennent d'emblée un essor, notamment dans les pays occidentaux (Belgique, Canada, Suisse), et seront consolidées après la Deuxième Guerre mondiale par la décolonisation. Le « canon » littéraire national et universel (revendiqué par la France métropolitaine)

se trouve sans cesse remis en cause par des différenciations et des particularismes régionaux ou nationaux, allant vers le « pluriversel » (E. Dussel). Chaque aire francophone* revendique ainsi sa singularité par rapport à l'universalisme parisien, qui se manifeste par la poésie lyrique. De la même manière, l'écriture lyrique célèbre ou déplore la grandeur et les défaites des revendications ouvrières, résistantes* ou autonomistes, par une langue qui serait le propre d'une communauté* à défendre face à l'homogénéité d'une domination. À la fin du siècle, ce discours trouve de nombreux appuis dans la sociologie de Pierre Bourdieu, en se centrant sur les rapports de domination, tel le « centre/périphérie » (développé par Pascale Casanova 1999), mais également d'autres formes dans les lettres : hommes/femmes ; hétérosexualité / autres sexualités ; national/migrant, blanc / autres « ethnies » ou « races ».

L'ensemble du siècle *atténue le rôle du poète*, par un certain minimalisme après la Seconde Guerre mondiale, même si sa puissance était déjà teintée d'ironie et d'un mode mineur dans les avant-gardes historiques. Le poète ne peut plus prendre la voix de façon prophétique pour éclairer le peuple, surtout après Auschwitz (T. Adorno, 1958). Loin du « lyrisme » politique des romantiques, il doit tendre *de facto* à réduire son importance sociale, à douter de son impact, à se minorer par rapport à l'emphase universaliste du XIXe siècle. Nul ne porte plus en personne le plain-chant, alors que les poètes livrent plutôt une petite musique marquée par la défiance, pour rendre l'inaudible ; et qui reste bien souvent peu entendu, il est vrai. Si Claudel, Valéry, Perse offrent encore les vues d'une ampleur poétique, les avant-gardes écartent toute emphase, comme une faute esthétique, non sans rêver à leur impact international, en suivant la logique du marché de l'art. Souvent, les sources affectives peuvent être distanciées, passer par des primitivismes* (le corps, la danse, les traditions orales, folkloriques, océaniennes ou africaines) ou par l'inconscient, qui ouvre la connaissance d'un inconnu, selon l'injonction d'Arthur Rimbaud. Après 1945, le lyrisme semble dérisoire, et les minimalismes s'imposent : de la poésie de « l'inactuel » chez Philippe Jaccottet aux pages blanchies chez Du Bouchet ou Philippe Denis, ainsi que pour de nombreuses avant-gardes (voir Di Manno, Garron, 2017). L'élémentaire sert de moyen pour se décentrer du dire personnel, tout en essayant des formes lyriques à distance, non sans chercher parfois un « objectivisme lyrique » (comme chez Franck Venaille) ; avant que les minimalismes nombreux se succèdent (J. Baetens, 2014).

Si, dès le début du siècle, Guillaume Apollinaire a songé à des formes lyriques renouvelées par le phonographe et le cinéma (voir Technologies*), de nombreux poètes issus des avant-gardes ont mis également en place les fondements d'une *« proféraction » poétique* (selon la formule de C. De Simone, 2018), qui peut être lyrique (Ghérasim Luca) ou non lyrique (Bernard Heidsieck). À la suite du futurisme, Dada a engagé une telle transmédialité, de la scène zurichoise aux objets multiples de la création, guidée par des explorations sur les machines (I. Krzywkowski, 2010). Cette stratégie générale dans les arts se déploie avec le surréalisme, lorsque les formes lyriques touchent l'ensemble des productions, y compris la scénographie des expositions ou le cinéma (avec Germaine Dulac par exemple). À partir de son enregistrement radiophonique « Pour en finir avec le jugement de dieu », Artaud souligne la nécessité de sortir la poésie du livre, même si celui-ci reste pour lui un instrument indispensable (il suffit de songer à ce même Artaud travaillant en parallèle pour ses œuvres complètes chez Gallimard). La performance, avec

le médium du corps ou de la voix, mis en évidence par Paul Zumthor (1983) ou plus récemment par Gaëlle Théval (2015, 2018), invite à repenser les liens à la poésie lyrique, pour que le recueil* et la lecture silencieuse ne restent plus l'accomplissement de l'acte poétique. Les années 1960 voient ainsi l'essor des festivals de musique et d'une diffusion de la poésie par des événements* publics. Ce mouvement dans les années 1980 favorise la création du slam* ou des festivals de poésie, p. ex. celui de Trois-Rivières au Canada.

Dans ces champs de force, de conflits parfois, *les débats sur un « nouveau lyrisme »* dans les années 1980 (Ph. Delaveau 1988), puis un « lyrisme critique » à la fin des années 1990, font face aux formalismes hérités des avant-gardes (littéralisme, objectivisme), non sans marquer une scission profonde en poésie. Si le mot « lyrique » implique des valeurs différentes d'un groupe à l'autre, d'une revue ou d'une collection à l'autre, le consensus s'est créé autour d'une dénonciation du lyrisme personnel et emphatique. Ce « lyrisme », toujours attribué à un autre, tout comme le « monologisme » de Bakhtine, devient un reproche pour des démarches esthétiques insuffisamment pensées ou critiques. Les débats montrent surtout la grande porosité dans les réseaux entre les débats littéraires (par le biais des revues et des maisons d'édition), les positions académiques, critiques et les formes de reconnaissance institutionnelle. Ils soulignent combien la fin des avant-gardes n'était pas encore entérinée au début des années 1980 et combien le « retour du sujet » (autobiographique dans le roman) n'était guère une évidence en poésie.

► Aubert N., Wanlin N., *Histoire de la poésie : XIXe-XXe siècles*, Paris, PUF, 2014. Berthier P., Jarrety M., *Histoire de la France littéraire : modernités XIXe-XXe siècles*, Paris, PUF, 2006. Michel L., Rumeau D. (dir.), *Les Poésies de langue française et l'histoire au XXe siècle*, Rennes, PUR (« Plurial »), 2014.

→ Avant-gardes ; Impersonnel ; Lyrisme critique ; Technologies

Antonio Rodriguez

XXIe SIÈCLE

Aujourd'hui, la poésie est partout – sur les murs, dans les oreilles, sous les chapiteaux, dans les journaux, sur *YouTube*, à la radio, dans l'espace public, dans les prisons, voire au JT de 20h. Si elle ne ressemble plus guère à la poésie telle qu'on l'a lue et pratiquée à l'époque dite « moderne » (de Baudelaire aux dernières décennies du XXe siècle, où une certaine avant-garde* avait déclaré la poésie « inadmissible », pour reprendre le slogan péremptoire de Denis Roche), cette poésie contemporaine est décidément lyrique, au sens très général du terme.

La poésie au XXIe siècle renoue d'abord avec l'idée de l'*expression de soi*, quand bien même le « soi » est souvent une entité collective : on parle au nom d'un groupe, d'une génération, d'une communauté*. Elle est aussi une parole qui *déborde* le champ traditionnel de l'*imprimé* et du livre*, pour s'ouvrir radicalement à l'oralité et l'image, au point d'y perdre parfois son caractère proprement littéraire : la poésie s'intègre à des pratiques hybrides, nommées parfois « néo-littéraires » (Nachtergael), qui mélangent chant, performance et installation tout en brouillant les frontières entre supports et médias, analogiques aussi bien que numériques (à quoi il convient sans doute d'ajouter aussi une tendance à la fusion des langues : langue littéraire et langues parlées, mais aussi français et autres langues). Enfin, cette poésie a un sens très aigu du *dialogue** et du *partage* : elle s'adresse directement à un public, souvent coprésent à la matérialisation du

texte et diversement invité à participer à la prise de parole, la dimension publique de la poésie ayant aussi un aspect collaboratif. Ainsi, la poésie contemporaine donne une nouvelle forme et une nouvelle signification à la célèbre maxime du comte de Lautréamont : « la poésie doit être faite par tous » (Belin, 2022 ; voir Amateur*).

Ce retour du lyrique dans une poésie qui se veut radicalement contemporaine, en rupture avec les formes et usages conventionnels transmis par l'école, ne va pas sans étonnement, après les attaques « littéralistes » très dures lancées contre le mouvement « néo-lyrique » des années 1980, jugé vieillot quant à ses formes mais surtout quant à la posture d'auteur (isolé, singulier, romantique) qu'elle impliquait. Aujourd'hui, le clivage entre courants néo-lyrique et littéraliste s'est largement estompé, non au profit de l'un ou l'autre de ces deux camps qui avaient dominé les débats à la fin du XXe siècle, mais au bénéfice de nouvelles formes de poésie qui combinent bien des éléments de l'avant-garde et de la recherche formelle et thématique, d'une part, et des enjeux et pratiques essentiels de la tradition lyrique, d'autre part.

Au XXIe siècle, la poésie peut en effet paraître triomphante. Toutefois, son ubiquité ne va pas sans inquiétudes. La poésie contemporaine est aussi une poésie qui doute. De son *impact* d'abord : la multiplication des événements* ne signifie pas forcément un accroissement de la poésie même dans les pratiques culturelles – ou pour le dire de manière plus prosaïque : l'offre poétique est vaste et variée, mais les effets, certes difficilement calculables, semblent rester plutôt éphémères et superficiels. De sa *langue* ensuite : de plus en plus de voix s'élèvent pour diagnostiquer les faiblesses structurales du français à l'ère de la mondialisation, c'est-à-dire du tout-anglais : pauvreté du vocabulaire, dissociation du français littéraire et du français parlé, mais aussi, plus radicalement encore, lourdeur syntaxique d'une langue peu appropriée aux exigences d'une communication plus directe, moins rigidement codifiée, toujours en comparaison avec l'anglais, plus précisément avec l'américain (Bouquet 2021). Enfin de sa *définition* : la poésie est devenue un objet indéfinissable, qui à force de se trouver partout, finit par ne plus être nulle part – la poésie est toujours là, certes, mais seulement sur le mode d'un « je-ne-sais-quoi » (Cohen et Reverseau, 2017). Ces doutes quasi existentiels constituent la toile de fond de bien des recherches et innovations récentes. Les enjeux de la poésie cessent d'être seulement littéraires pour inclure aussi une dimension sociale et politique très forte. De plus, le rapport à la langue se pense désormais au pluriel, le français n'étant plus le choix automatique des poètes (c'est d'ailleurs dans la même perspective qu'il convient d'analyser l'ouverture de la parole à des formes non linguistiques, visuelles ou sonores par exemple). Enfin, la poésie se voit constamment obligée de s'interroger sur ses propres formes et usages, quitte à se définir par opposition aux idées de la poésie et du lyrisme qui circulent toujours dans la société. Cela dit, cette opposition aux conventions peut impliquer aussi un retour à des formes qu'on croyait disparues, comme on le voit par exemple dans le retour de la rime, stéréotype formel qu'on croyait exsangue, dans la poésie slam. Il n'est pas inutile de rappeler que la rime est tout sauf absente des textes des chansonniers*, que le prix Nobel de Bob Dylan a remis au premier plan de la production poétique, là où, en France, la vogue des poètes-troubadours (Brassens, Brel, Ferré, etc.) avait perdu beaucoup de sa fraîcheur et surtout de sa nouveauté vers la fin du XXe siècle.

Deux traits majeurs distinguent la création lyrique contemporaine : d'abord

le côté « performatif », ensuite le caractère « différentiel » de la poésie. Le premier a trait aux questions de rythme, de poésie-action, bref d'écriture et de réalisation qui se déroule dans un *hic et nunc* pour produire des effets liés à une certaine manière d'utiliser la langue dans une perspective autre que celle de l'information et de la communication, quand bien même le langage utilisé ne recherche nullement l'expérience pour l'expérience ou l'art pour l'art. Un moment charnière pour l'apparition de cette forme de poésie, qui se réclame explicitement du lyrique, a été la publication des deux numéros de la *Revue de littérature générale* dirigée par Pierre Alferi et Olivier Cadiot en 1995 et 1996. Au cœur de ce projet, qui a replacé la poésie au cœur de la littérature vivante en France, se trouve la combinaison de deux grandes pratiques modernes qui avaient pu sembler antagonistes mais que l'exemple de l'avant-garde américaine, de Charles Reznikoff à John Cage : l'écriture *sous contrainte*, c'est-à-dire l'utilisation de protocoles formels susceptibles de régler l'engendrement du texte (dans une perspective cependant plus libre que la création de type oulipien), et l'exploration des aspects *rythmiques* et *pulsionnels* du langage, puis aussi son inscription dans l'épaisseur ouverte d'une *langue commune*, telle qu'elle se parle et s'écrit à un moment déterminé de l'histoire. Le titre du premier numéro de la revue, « La mécanique lyrique », résume ces deux versants : « mécanique » représente la dimension formellement préconstruite (et partant non subjective) de l'écriture, « lyrique » désignant l'ambition d'intervenir dans le vécu du lecteur et de la vie sociale. La *Revue de littérature générale* a déblayé le champ de la production lyrique de l'époque, libérant la poésie des vains clivages entre fond et forme, expression de soi et construction matérielle, texte et société et créant les conditions d'une poésie contemporaine, non limitée par les restrictions de champ de l'avant-garde.

Le second trait est la notion de texte « différentiel ». Initialement proposée par Marjorie Perloff (2006), spécialiste des rapports entre poésie et médias, pour définir le caractère transitoire du texte numérique, à la fois privé de version « originale » et infiniment ouverte à de nouvelles versions qui continuent à exister les unes à côté des autres, sans hiérarchie préétablie ni même souhaitable, la notion de texte différentiel est un concept qu'il peut être utile de détourner vers un usage plus large, propre à réunir les aspects de prime abord hétérogènes pratiques poétiques d'aujourd'hui. La diversité des lyrismes modernes ne doit en effet pas être considérée sous l'angle de l'addition ou de la juxtaposition. La visée du lyrisme contemporain est moins de faire un choix dans toutes les options qui se présentent, et elles sont très nombreuses, que de faire le choix de les combiner autant que possible. La « poésie délivrée », par exemple, soit le désir de l'expression lyrique de ne pas rester confinée au support traditionnel du livre (Hirschi *et al.*, 2017), ne doit pas être comprise comme un simple rejet de l'imprimé, par exemple au profit de la performance sur scène ou de la diffusion sur la Toile, mais comme une manière d'explorer une *extension* de la parole poétique : on sort du livre pour se produire en temps réel, pour ajouter le son et l'image au texte, pour investir les médias sociaux ; non pas afin de renoncer au livre, mais afin de trouver de nouveaux publics et, de manière plus générale, d'assurer à la poésie un rôle social, littéraire, politique que la seule publication sous forme de livre n'est plus capable d'obtenir.

Ce que le mouvement de la poésie hors-livre révèle est moins le glissement de l'imprimé au non-imprimé, mais l'arrivée d'une nouvelle forme hégémonique, qui

conjoint hybridité formelle et action sociale et politique (Bailly *et al.* 2011).

D'un côté, les formes lyriques contemporaines sont un lyrisme qui fait converger les médias, non pas en les alignant les uns à côté des autres (comme dans les stratégies de marketing des conglomérats de communication qui essaient de décliner, c'est-à-dire de vendre, le même contenu en autant de formats et sur autant de plateformes que possible, mais en inventant de nouvelles formes réellement mixtes. L'œuvre devient un multiple, au cœur d'un éventail dont les éléments s'associent ou non au gré des circonstances.

De l'autre, ce lyrisme se veut aussi un dépassement des formes de réception conventionnelles, qui réduisaient le contact entre texte et public à la méditation privée, intime, de l'œuvre. Cette lecture individuelle, qui n'est jamais solitaire, la communauté des lecteurs étant tout sauf une invention moderne, n'est plus aujourd'hui qu'une forme de réception parmi d'autres. L'accent est mis de plus en plus sur le contact direct avec le public et, davantage encore, sur la possibilité de produire un effet qui excède la seule lecture. Dès lors, le but premier de l'œuvre lyrique n'est plus la seule jouissance littéraire, mais le transfert de cette réaction au domaine social : tant que le texte lyrique, devenu aujourd'hui objet lyrique hybride, ne *déborde* pas sur autre chose que le seul niveau littéraire, son action sera considérée comme limitée, pour ne pas dire amputée d'une série de potentialités que le lyrisme moderne met au même niveau, si ce n'est à un niveau supérieur, que le plaisir ou le jugement littéraire. Le cadre dans lequel se développent ces nouvelles écritures est souvent décrit à l'aide du terme de « dispositif », qui insiste sur le rôle décisif de la présentation matérielle du texte ou du poème, qui eux-mêmes se veulent une réflexion critique sur la manière plus générale dont une société traite le discours tel qu'il circule dans les espaces où se manifeste le langage sous une forme matérielle (Leibovici, 2020), au-delà de la seule poésie, voire de la seule littérature, l'une et l'autre appelées à se fondre dans une nouvelle politique de la langue.

► Belin O., *La Poésie faite par tous. Une utopie en questions*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2022. Cohen N., Reverseau A. (dir.), « Un je-ne-sais-quoi de "poétique" », *Fabula-LhT*, nº 18, 2017, URL : http://www.fabula.org/lht/18/cohen-amp-reverseau.html. Hirschi S. *et al.* (dir.), *La Poésie délivrée.* Nouvelle édition en ligne. Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2017. DOI : https://doi.org/10.4000/books.pupo.10113. Nachtergael M., *Poet Against the Machine*. Marseille, Le Mot et le reste, 2020.

→ Degré zéro, antilyrique ; Livre ; Événement ; Numérique, internet ; Technologies

Jan Baetens

BIBLIOGRAPHIE

ÉTUDES SUR LES FORMES LYRIQUES ET LA POÉSIE

Aarnes Asbjørn, *Litterære leksikon*, Tanum, Oslo, 1977.

Abrams Meyer H., *The Mirror and the Lamp : Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford, Oxford University Press, 1953.

Abrams Meyer H., « Structure and Style in the Greater Romantic Lyric », dans M. O'Neill & M. Sandy (dir.), *Romanticism : Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, Vol. 1, London, Routledge, 2005, p. 197-224.

Adorno Theodor W., « Discours sur la poésie lyrique et la société », *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion (« Champs/Essais »), 2009 [1958], p. 45-63.

Alexandre Didier, « Le scientifique et le lyrique dans *Connaissance de l'Est* de Paul Claudel », *Littérature*, nº 109, 1998, p. 74-97.

Alexandre Didier, *Genèse de la poétique de Paul Claudel*, *« comme le grain hors du furieux blutoir »*, Paris, Honoré Champion, 2001.

Alexandre Didier, *Paul Claudel, du matérialisme au lyrisme*, « *comme une oie qui clabaude au milieu des cygnes* », Paris, Honoré Champion, 2005.

Alexandre Didier, Frédéric Madeleine, Gleize Jean-Marie (dir.), *Lez Recueil poétique*, *Méthode !*, 2, Vallongues, 2002.

Alexandre Didier, Cammagre Geneviève, Huet-Brichard Marie-Catherine (dir.), *L'Ode*, *en cas de toute liberté poétique*, Bern : Peter Lang, 2007.

Alford Lucy, *Forms of Poetic Attention*, New York, Columbia UP, 2020.

Altieri Charles, « The Lyrical Impulse », *Journal of Literary Theory*, 11/1, 2017, p. 12-21.

Andersson Benedikte, *L'Invention lyrique. Visages d'auteur, figures du poète et voix lyrique chez Ronsard*, Paris, Champion (« Bibliothèque de la Renaissance »), 2011.

Aquien Michèle, *Dictionnaire de poétique*, Paris, LGF, 1997.

Aquien Michèle, « Verset », dans M. Jarrety (dir.), *Dictionnaire de poésie, de Baudelaire à nos jours*, Paris, PUF, 2001, p. 865-866.

Armstrong Adrian, Kay Sarah, *Une muse savante ? Poésie et savoir du* Roman de la Rose *jusqu'aux grands rhétoriqueurs*, trad. R. Feunette, Paris, Classiques Garnier, 2014.

ARNOULD Dominique, *Le Rire et les larmes dans la tragédie grecque*, Paris, Les Belles Lettres, 1990.

ARSENAULT Mathieu, *Le Lyrisme à l'époque de son retour*, Montréal, Nota bene (« Nouveaux essais *Spirale* »), 2007.

ATTRIDGE Derek, *The Experience of Poetry. From Homer's Listener to Shakespeare's Readers*. Oxford, Oxford University Press, 2019.

AUBERT Nathalie, WANLIN Nicolas (dir.), *Histoire de la poésie : XIXe-XXe siècles*, Paris, PUF, 2014.

BACKÈS Jean-Louis, *Le Poème narratif dans l'Europe romantique*, Paris, PUF, 2003.

BAETENS Jan, *Pour une poésie du dimanche*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2009.

BAETENS Jan, *Pour en finir avec la poésie dite minimaliste*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2014.

BAETENS Jan, *À voix haute*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2016.

BAILLY Jean-Christophe *et al.*, *« Toi aussi, tu as des armes ». Poésie & politique*, Paris, La Fabrique, 2011.

BALPE Jean-Pierre, *Lire la poésie ou une langue dans tous ses états*, Paris, Armand Colin-Bourrelier, 1980.

BALTRUSCH Burghard, LOURIDO Isaac (dir.), *Non-Lyric Discourses in Contemporary Poetry*, München, Martin Meidenbauer Verlagbuchhandlung, 2012.

BALŽALORSKY ANTIĆ Varja, *The Lyric Subject. A Reconceptualization*, Berne, Peter Lang (« Science, Society & Culture »), 2022.

BARCHIESI Alessandro, « Lyric in Rome », dans F. Budelmann (dir.), *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 319-335.

BARRAS Vincent, ZUBRUGG Nicolas (dir.), *Poésies sonores*, Genève, Éditions Contrechamps, 1992.

BAYLE Corinne, KAENEL Philippe, LINARÈS Serge (dir.), *La Critique d'art des poètes*, Paris, Kimé, 2022.

BEC Pierre, *La Lyrique française au Moyen Âge*, Paris, Picard, 2 vol., 1977, 1978.

BEC Pierre, « "Trobairitz" et chansons de femme. Contribution à la connaissance du lyrisme féminin au moyen âge », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 87, 1979, p. 235-262.

BECKER Karin, *Le Lyrisme d'Eustache Deschamps : entre poésie et pragmatisme*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

BÉHAR Henri, « Débris, collage et invention poétique », *Europe*, n° 566, vol. 54, 1976, p. 102-114.

BÉHAR Henri, *Littéruptures*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1988.

BELIN Olivier, *La Poésie faite par tous. Une utopie en questions*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2022.

BÉNICHOU Paul, *Le Sacre de l'écrivain. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, José Corti, 1985.

BÉNICHOU Paul, *Le Temps des prophètes : doctrines de l'âge romantique*, Gallimard, 1977.

BÉNICHOU Paul, *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard, 1988.

BÉNICHOU Paul, *Selon Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1995.

BENTHIEN Claudia, GESTRING Norbert, *Public Poetry : Lyrik im urbanen Raum*, Berlin / New York, De Gruyter, 2023.

BENVENISTE Émile, *Baudelaire*, Limoges, Lambert-Lucas, 2011.

BERCOT Martine, MAYAUX Catherine (dir.), *Poésie et liturgie XIXe-XXe siècles*, Bern, Peter Lang (« Littératures de langue française »), 2006.

BERNABÉ Alberto, *Poetae Epici Graeci. Testimonia et fragmenta, Pars II : Orphicorum et Orphicis similium testimonia et fragmenta*, 3 vol., München/ Leipzig, K. G. Saur, 2004, 2005, 2007.

BERNARD Suzanne, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959.

BERRANGER Marie-Paule, *Les Genres mineurs dans la poésie moderne*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.

BERTHIER Patrick, JARRETY Michel (dir.), *Histoire de la France littéraire*, *tome 3*, *« Modernités XIXe et XXe siècles »*, Paris, PUF, 2006.

BERTRAND Jean-Pierre, DURAND Pascal, *Les Poètes de la modernité, de Baudelaire à Apollinaire*, Paris, Seuil, 2006.

BETEGH Gábor, *The Derveni Papyrus : Theology, Cosmology and Interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

BIGLIARI Amir, WATTEYNE Nathalie (dir.), *Scènes d'énonciation de la poésie lyrique moderne*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

BLISTÈNE Bernard, LEGRAND Véronique (dir.), *Poésure & peintrie*, Marseille/ Paris, RMN, 1993.

BOBILLOT Jean-Pierre, *Trois essais sur la poésie littérale*, Romainville, Al Dante – Éditions Léo Scheer, 2003.

BOBILLOT Jean-Pierre, *Poésie sonore. Éléments de typologie historique*, Reims, Le clou dans le fer, 2009.

BOBILLOT Jean-Pierre, *Quand écrire, c'est crier. De la poésie sonore à la médio-poétique & autres nouvelles du front*, Saint-Quentin-de-Caplong, Atelier de l'agneau, 2016.

BOBILLOT Jean-Pierre, VORGER Camille, « Hydroslam : pour une approche médiopoétique des poésies scéniques et sonores contemporaines », dans Camille Vorger (dir.), *Slam. Des origines aux horizons*, Lausanne, Éditions d'en bas (« La passe du vent »), 2015.

BONHOMME Béatrice, SYMINGTON Micéala (dir.), *Le Rythme dans la poésie et les arts*, Paris, H. Champion, 2005.

BONNEFOY Yves, *L'Improbable et autres essais*, Paris, Gallimard (« Folio Essais »), 1992 [1980].

BONNEFOY Yves, *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Paris, Mercure de France, 1992.

Bonnefoy Yves, *L'Autre Langue à portée de voix. Essais sur la traduction de la poésie*, Paris, Seuil, 2013.

Borgeaud Philippe (dir.), *Orphisme et Orphée. En l'honneur de Jean Rudhardt*, Genève, Droz, 1991.

Bouquet Stéphane, « Le cœur crucial de la poésie, c'est cette façon de faire tourner quelque chose entre nous, et non pas de faire avancer le langage sur lui-même ». Entretien de Johan Faerber avec Stéphane Bouquet, 2021, en ligne sur URL : https://diacritik.com/2018.

Bourassa Lucie, *Rythme et sens. Des processus rythmiques en poésie contemporaine*, Paris, Rhuthmos (« Rythmologies »), 2015 [1993].

Bourassa Lucie, *Henri Meschonnic : Pour une poétique du rythme*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Rhuthmos (« Rythmologies »), 2015 [1997].

Boutevin Christine, *Livre de poème(s) et poème(s) en livres pour la jeunesse aujourd'hui*. Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2018.

Boutevin Christine, Brillant Rannou Nathalie, « Éditorial. Poème/scène/vidéo : enjeux et approches didactiques de la poésie », *Carnets de Poédiles*, 1 | 2023, URL : https://carnets-poediles.pergola-publications.fr/index.php?id=182.

Boutevin Christine, Brillant Rannou Nathalie, Plissonneau Gersende (dir.). *À l'écoute des poèmes, enseigner des lectures créatives*, Bruxelles, Peter Lang, 2018.

Bouvier Mathieu, *Les Intrigues du geste : pour une approche figurale du geste dansé*, thèse de doctorat soutenue à l'université Paris 8, 2021.

Brancher Dominique, *Quand l'esprit vient aux plantes. Botanique sensible et subversion libertine (XVIe-XVIIe siècles)*, Genève, Droz, 2015.

Brassard Denise, Gagnon Évelyne (dir.), *Aux frontières de l'intime. Le sujet lyrique dans la poésie québécoise actuelle*, Montréal, Université du Québec à Montréal (« Figura »), 2007.

Brassard Denise, Gagnon Évelyne (dir.), *États de la présence : les lieux d'inscription de la subjectivité dans la poésie actuelle*, Montréal, XYZ éditeur, 2010.

Breteau Clara, *Les Vies autonomes : une enquête poétique*, Arles, Actes Sud, 2022.

Breteau Jean-Louis, « Thomson, Coleridge et Turner : la "harpe éolienne" et la musique de la nature », *Caliban*, nº 5, 1999, p. 79-92.

Brillant Rannou Nathalie, Boutevin Christine, Brunel Magali (dir.), *Être et devenir lecteur(s) de poèmes. De la poésie patrimoniale au numérique*, Namur, PUN (« Diptyque »), 2016.

Brillant Rannou Nathalie, « Du booktube à la vidéo de lecteur, enjeux d'une genre scolarisable », *R2LMM*, vol. 8, août 2018, URL : https://litmedmod.ca/sites/default/files/pdf/r2-lmm_vol8_rannou.pdf.

Brillant Rannou Nathalie *et al.* (dir.). *Un Dictionnaire de didactique de la littérature*, Paris, Champion, 2020.

Brillant Rannou Nathalie, Petit Céline, « Devenir lecteur et scripteur de poésie en primaire : quelle expérience ? Quels enjeux ? ». *Repères*, nº 52, 2015, URL : https://journals.openedition.org/reperes/967.

Brisson Luc, *Orphée et l'Orphisme dans l'Antiquité gréco-romaine*, Aldershot, Variorum, 1995.

Broda Martine, *L'Amour du nom, essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, Paris, José Corti, 1997.

Budelmann Felix (dir.), *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

Bürger Peter, *Théorie de l'avant-garde*, Paris, Questions théoriques, 2013 [1974].

Burt Stephen, « What Is This Thing Called Lyric ? », *Modern Philology*, nº 113, 2016, p. 422-440.

Butterfield Ardis, *Poetry and Music in Medieval France. From Jean Renart to Guillaume de Machaut*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

Butterfield Ardis *et al.* (dir.), *Performing Medieval Text*, Oxford, Legenda, 2017.

Calame Claude, « La poésie lyrique grecque, un genre inexistant ? », *Littérature*, nº 111, 1998, p. 87-110.

Calame Claude *et al.*, *La Voix actée. Pour une nouvelle ethnopoétique*, Paris, Kimé, 2010.

Cantaloube-Ferrieu Lucienne, *Chanson et poésie des années 30 aux années 60*, Paris, Nizet, 1981.

Casas Arturo, *« La poésie non lyrique : énonciation et discursivité poétiques dans le nouvel espace public »*, dans A. Rodriguez (dir.) *Théories du lyrique*, nº 2, Université de Lausanne, 2020, DOI : https://doi.org/10.26034/la.tdl.2020.997.

Castellin Philippe, *Doc(k)s, mode d'emploi. Histoire, formes et sens des poésies expérimentales au* XX*e siècle*, Romainville, Al Dante, 2002.

Cazalas Inès, Rumeau Delphine (dir.), *Épopées postcoloniales, poétiques transatlantiques*, Paris, Classiques Garnier, 2021.

Cerquiglini Jacqueline, *« Un engin si soutil ». Guillaume de Machaut et l'écriture au* XIV*e siècle*, Paris, Champion, 2001.

Charles-Wurtz Ludmila, *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*, Paris, Honoré Champion (« Romantisme et Modernités »), 1998.

Charpentreau Jacques, *Dictionnaire de la poésie française*, Paris, Fayard, 2006.

Cheng François, *L'Écriture poétique chinoise*, Paris, Seuil (« Points Essais »), 1996.

Chérel Albert, *La Prose poétique française*, Paris, L'Artisan du livre, 1940.

Chervel André, *Histoire de l'enseignement du français du* XVII*e au* XX*e siècle*, Paris, Retz, 2006.

Chikhi Beida, *Maghreb en textes. Écritures, histoire, savoirs et symboliques*, Paris, L'Harmattan, 1996.

Chol Isabelle, Khalfa Jean (dir.), *Les Espaces du Livre. Spaces of the Book, Supports et acteurs de la création texte/image (*XX*e*-XXI*e siècles). Materials and Agents of the Text/Image Creation (20th-21st Centuries)*, Oxford/Bern, Peter Lang, 2015.

CHOL Isabelle, MATHIOS Bénédicte, LINARÈS Serge (dir.), *LiVres de pOésie. Jeux d'eSpaces*, Paris, Champion, 2016.

CHRYSANTOU Anthi, *Defining Orphism. The Beliefs, the "Teletae" and the Writings*, Berlin, De Gruyter, 2020.

CHUVIN Pierre *et al.*, *Hymnes orphiques*, Paris, Les Belles Lettres, 2014.

CITRONI Mario, « Cicéron, Horace et la légitimation de la lyrique comme poésie civique », dans B. Delignon, N. Le Meur et O. Thévenaz (dir.), *La poésie lyrique dans la cité antique : les* Odes *d'Horace au miroir de la lyrique grecque archaïque*, Lyon, CEROR, 2016, p. 225-242.

COHEN Jean, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion (« Champ linguistique »), 1993 [1966].

COHEN Nadja, *Les Poètes modernes et le cinéma (1910-1930)*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

COHEN Nadja (dir.), *Un Cinéma en quête de poésie*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2021.

COHEN Nadja, DEPOUX Anneliese, PARDO Céline, REVERSEAU Anne (dir.), *Poésie et médias. XXe-XXIe siècle*, Paris, Nouveau monde, 2012.

COHEN Nadja, REVERSEAU Anne (dir.), *Un je-ne-sais-quoi de « poétique »*, *Fabula-LhT*, nº 18, 2017, URL : http://www.fabula.org/lht/18/cohen-amp-reverseau.html.

COLAS-BLAISE M., PERRIN L. et TORE G. M. (dir.), *L'Énonciation aujourd'hui, un concept clé des sciences du langage*, Limoges, éditions Lambert-Lucas, 2016, p. 179-200.

COLAS-BLAISE M., PERRIN L. et TORE G. M. (dir.), « Les segments en apostrophe dans *Sagesse* : scénographies, choix dénominatifs, rhétorique et évocation », *Revue Verlaine* nº 18, 2020, p. 87-114.

COLLOT Michel, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 1989.

COLLOT Michel, *La Matière-émotion*, Paris, PUF, 1997.

COLLOT Michel, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005.

COLLOT Michel, *Le Chant du monde dans la poésie française contemporaine*, Paris, José Corti, 2019.

COMBE Dominique, *Poésie et récit, une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989.

COMBE Dominique, « La temporalité originaire : essai d'une phénoménologie du style dans la poésie moderne », *La Pensée et le style*, Paris, Éditions universitaires, 1991, p. 133-178.

COMBE Dominique, *Littératures francophones, questions, débats et polémiques*, Paris, PUF (« Quadrige »), 2019.

CONORT Benoît, *Écrire dans le noir*, Seyssel, Champ Vallon, 2006.

CONORT Benoît, « Si Verset il y a », *Études littéraires*, *Le Verset moderne*, vol. 39, nº 1, 2007, p. 141-147.

CORNULIER Benoît de, *Théorie du vers* : *Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Paris, Seuil (« Travaux linguistiques »), 1982.

Croizy-Naquet Catherine, « L'octosyllabe dans l'*Eneas*, ferment de nouvelles poétiques », dans D. James-Raoul et F. Laurent (dir.), *Poétiques de l'octosyllabe*, Paris, Champion, 2018, p. 211-228.

Croizy-Naquet Catherine, Szkilnik Michelle (dir.), *Rencontres du vers et de la prose. Conscience poétique et mise en texte*, Paris, PSN, 2017.

Croizy-Naquet Catherine, Szkilnik Michelle (dir.), « Plus agreable a lire en prose que en rime ? » *Vers et prose en moyen français*, *Le Moyen français*, n° 76-77, 2016.

Culler Jonathan, *Theory of the Lyric*, Cambridge (MA)/London, Harvard University Press, 2015.

Culler Jonathan, « L'Adresse Lyrique », trad. Ph. Lindholm, dans A. Rodriguez (dir.), *Théories du lyrique. Une anthologie de la critique mondiale de la poésie*, Université de Lausanne, 2020, URL : https://theorie-lyrique.net

Darbeau Bertrand (dir.), *Poésie et lyrisme. Anthologie*, Paris, GF-Flammarion (« Étonnants classiques »), 2004.

Darmon Jean-Charles, *Philosophies de la Fable. La Fontaine et la crise du lyrisme*, Paris, PUF, 2003.

Dauvois Nathalie, *Le Sujet lyrique à la Renaissance*, Paris, PUF, 2000.

Dauvois Nathalie, *La Vocation lyrique : La poétique du recueil lyrique en France à la Renaissance et le modèle des* Carmina *d'Horace*, Paris, Classiques Garnier, 2010.

Dauvois Nathalie, *Pour une autre poétique*, *Horace renaissant*, Genève, Droz, 2021.

Debailly Pascal, « Lyrisme et auctorialité dans la grande satire poétique », *Lettres Romanes*, vol. 74, 1/2, 2020, p. 45-61.

Debreuille Jean-Yves (dir.), *Un Poète dans la classe*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1998.

Déjeux Jean, *La Poésie algérienne de 1830 à nos jours*, Paris, Publisud, 1982 [1963].

Déjeux Jean, *Maghreb. Littératures de langue française*, Paris, Arcantère Éditions, 1993.

Delaveau Philippe, *La Poésie française au tournant des années 1980*, Paris, José Corti, 1988.

Delic Emir, Thibeault Jimmy, « La poésie franco-canadienne de la longue décennie 1970 (1968-1985) : Introduction », *Francophonie d'Amérique*, Les Presses de l'Université d'Ottawa, Centre de recherche en civilisation canadienne-française, n° 38-39, automne 2014, printemps 2015, p. 11-22.

Delon Michel, Malandain Pierre, *Littérature française du* XVIII*e siècle*, Paris, PUF, 1996.

Delteil André (dir.), *Le Haïku et la forme brève en poésie française*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2001.

De Man Paul, « Anthropomorphisme et trope dans la poésie lyrique », *Poétique*, n° 62, 1985, p. 131-145.

Depeursinge Mathieu, *L'Éducation poétique par l'illisible. Enquête sur les conditions de la lecture en démocratie*, thèse de doctorat soutenue à l'université de Lausanne, 2019, URL : https://serval.unil.ch/fr/notice/serval :BIB_D3C0EAA7C98B.

De Sermet Joëlle, « L'adresse lyrique », dans D. Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996, p. 81-97.

Desplanques François, *Mohammed Dib : essentiellement poète*, Paris, L'Harmattan, 2016.

Des Rosiers Joël, *Théories Caraïbes. Poétique du déracinement*, Montréal, Triptyque, 1996.

Dessons Gérard, Meschonnic Henri, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998.

Detering Heinrich, Trilcke Peer (dir.), *Geschichtslyrik : ein Kompendium*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2013.

Détienne Marcel, « Un polythéisme récrit. Entre Dionysos et Apollon : Mort et vie d'Orphée », *Archives de sciences sociales des religions*, nº 59/1, 1985, p. 65-75.

Détienne Marcel, *L'écriture d'Orphée*, Paris, Gallimard, 1989.

Dickow Alexander, *Le Poète innombrable. Cendrars, Apollinaire, Jacob*, Paris, Hermann, 2015.

Dijkstra Cathrynke, Gosman Martin, « Poetic Fiction and Poetic Reality : The Case of the Romance Crusade Lyrics » *Neophilologus*, 79/1, 1995, p. 13–24, URL : https://doi.org/10.1007/BF00999559.

Di Manno Yves, Garron Isabelle, *Un Nouveau Monde : Poésies en France, 1960-2010. Un passage anthologique*, Paris, Flammarion, 2017.

Di Manno Yves, « Choses qui gagnent à être lues : 2. Un lyrisme formel », *Catastrophes*, nº 27, 2020.

Dionne René, *Anthologie de la poésie franco-ontarienne : des origines à nos jours*, Sudbury, Prise de Parole, 1991.

Dominicy Marc, *Poétique de l'évocation*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

Dominicy Marc, « L'énonciation lyrique et la théorie des actes de langage », dans A. Bigliari, N. Watteyne (dir.), *Scènes d'énonciation de la poésie lyrique moderne : Approches critiques, repères historiques, perspectives culturelles*, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 41–59.

Donguy Jacques, *Poésies expérimentales, zone numérique*, *1953-2007*, Dijon, Les Presses du réel, 2007.

Doumet Christian, *Faut-il comprendre la poésie ?*, Paris, Klincksieck, 2004.

Dronke Peter, *The Medieval Poet and His World*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984.

Dubois Sébastien, *La Vie sociale des poètes*, Paris, Presses de SciencesPo, 2023.

Dubrow Heather, *The Challenges of Orpheus : Lyric Poetry and Early Modern England*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2008.

Dufays Jean-Louis, « Une didactique de l'illisible est-elle concevable ? », *La Lecture littéraire*, vol. 3, 1999, p. 153-171.

Dugas Guy (dir.), *La Méditerranée de Audisio à Roy*, Houilles, Éditions Manucius, 2008.

Dupart Dominique, « Suffrage universel, suffrage lyrique chez Lamartine, 1834-1848 », *Romantisme*, nº 135, 2007/1, p. 9-21.

Dupart Dominique, *Le Lyrisme démocratique ou la naissance de l'éloquence romantique chez Lamartine (1834-1849)*, Paris, Honoré Champion, 2012.

Dupart Dominique, « Le Toast lyrique. Fraternités du toast à la fin du XIXe siècle », *Romantisme*, vol. 186, nº 4, 2019, p. 99-109.

Dürrenmatt Jacques, *Stylistique de la poésie*, Paris, Belin, 2005.

Dürrenmatt Jacques, *Calligraphie/Typographie*, Paris, L'improviste, 2011.

Èjxenbaum Boris, « Anna Axmatova. *Opyt analiza* », dans B. Èjxenbaum, *O poèzii*, Leningrad, Sovetskij pisatel', 1969, p. 75-148.

Emery-Bruneau Judith, « Le noyau dur des pratiques d'enseignement de la poésie au secondaire québécois », Pratiques, nº 187-188, 2020, URL : https://doi.org/10.4000/pratiques.8907.

Emery-Bruneau Judith, Florey Sonya, « Expériences poétiques de vidéopoèmes par des enseignant·e·s : quelles perspectives pour la didactique ? », *Carnets de Poédiles*, nº 1, 2023, URL : https://carnets-poediles.pergola-publications.fr/index.php?id=148.

Fallenbacher Clavien Francine, « Autours des œuvres littéraires : les métatextes d'auteurs enseignés », thèse de doctorat soutenue à l'université de Genève, 2017.

Feeney Denis, « Horace and the Greek lyric poets », dans R. Niall (dir.), *Horace 2000. Essays for the Bimillennium*, 1993, p. 41-63.

Finck Michèle, « Poésie et danse à l'époque moderne », dans *Corps provisoire : Danse, cinéma, peinture, poésie*, Paris, Armand Colin, 1992.

Finck Michèle, *Poésie et danse à l'époque moderne. Corps provisoire*, Paris, Armand Colin, 1992.

Finck Michèle, *Poésie moderne et musique. Vorrei e non vorrei. Essai de poétique du son*, Paris, Champion, 2004.

Finck Michèle, *Giacometti et les poètes. « Si tu veux voir, écoute »*, Paris, Hermann, 2012.

Fish Stanley, *Quand lire, c'est faire*, Paris, Prairies ordinaires, 2007.

Fischer Caroline, Wehinger Brunhilde (dir.), *Un siècle sans poésie ? Le lyrisme des Lumières entre sociabilité, galanterie et savoir*, Paris, H. Champion, 2016.

Fisher-Wirth Ann, Street Laura-Gray (dir.), *The Ecopoetry Anthology*, San Antonio, Trinity University Press, 2013.

Fobah Pascal Éblin, *Introduction à une poétique et une stylistique de la poésie africaine*, Paris, L'Harmattan, 2012.

Fobah Pascal Éblin, « Aspects énonciatifs de la lyrisation du discours dans la poésie africaine francophone », dans A. Biglari et N. Watteyne (dir.), *Scènes d'énonciation de la poésie lyrique moderne. Approches critiques, repères*

historiques, perspectives culturelles, Paris, Classiques Garnier (« Rencontres »), 2019, p. 281-296.

Foglia Aurélie, Loubier Pierre (dir.), *Romantisme*, « L'Élégiaque », nº 196, 2022.

Ford Andrew, « L'inventeur de la poésie lyrique : Archiloque le Colon », *Mètis. Anthropologie des mondes grecs*, 8-1-2, 1983, p. 59-73.

Fourcaut Laurent, *L'Œuvre poétique de Dominique Fourcade. Un lyrisme lessivé à mort du réel*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

Fowler Alastair, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and* Modes, Oxford, Oxford UP, 1985.

Fragonard Marie-Madeleine, Nédelec Claudine, *Histoire de la poésie : XVIe – XVIIIe siècle*, Paris, PUF, 2010.

Friedrich Hugo, *Structure de la poésie moderne*, Paris, Le Livre de Poche, 2004 [1956].

Frye Northrop, *Anatomie de la critique,* Paris, Gallimard, 1969 [1957].

Funkouser Chris T., *New Directions in Digital Poetry*, New York, Continuum, 2012.

Galand David, *Poétique de l'élégie moderne, de Charles-Hubert Millevoye à Jacques Réda*, thèse de doctorat soutenue à l'université Sorbonne Paris Cité, 2015.

Galand Perrine, « L'ode latine comme genre tempéré : le lyrisme familial de Jean Salmon Macrin dans les Hymnes de 1537 » *Humanistica Lovaniensia*, nº 50, 2001, p. 221-265.

Galand Perrine, « "*Me tamen exprimo*" : la singularité d'écrire dans la poésie latine française du XVIe siècle. L'exemple des *Naeniae* (1550) de Macrin », *Littérature*, nº 137, 2005, p. 12-27.

Galand-Hallyn Perrine, *Le Reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994.

Galand-Hallyn Perrine, Hallyn Fernand (dir.), *Poétiques de la Renaissance. Le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVIe siècle*, Genève, Droz, 2001.

Galand Perrine, Pouey-Mounou Anne-Pascale (dir.), *La Muse s'amuse : figures insolites de la muse à la Renaissance*, Genève, Droz, 2016.

Gaudin-Bordes Lucile, Salvan Geneviève (dir.) *Les Registres : enjeux stylistiques et visées pragmatiques : hommage à Anna Jaubert*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2008.

Genetiot Alain, « Rhétorique et poésie lyrique », *Dix-septième siècl*e, nº 236, 2007, p. 521-548.

Genetiot Alain, *L'histoire de la France littéraire*, II : *Classicismes*, sous la dir. de J.-C. Darmon et M. Delon, Paris, PUF, « Quadrige », 2006, p. 587-628.

Genetiot Alain, *Genres lyriques mondains*, Genève, Droz, 1990.

Genetiot Alain, Préta De Beaufort Aude (dir.), *Le Poète et la Cité*, Paris, Classiques Garnier, 2023.

Genette Gérard, *Mimologiques*, *Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil (« Poétique »), 1976.

GENETTE Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Le Seuil (« Poétique »), 1979.
GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2004.
GEINOZ Philippe, *Relations au travail : Dialogue entre poésie et peinture à l'époque du cubisme. Apollinaire-Picasso-Braque-Gris-Reverdy*, Genève, Droz, 2014.
GEORGES Maurice, « La Poésie lyrique à l'école primaire », *La Revue pédagogique*, t. 67-2, Librairie Delagrave, 1915, p. 430-450.
GIBSON John, KIM Hannah H., « Lyric Self-Expression », dans S. Sedivy (dir.), *Art, Representation, and Make-Believe : Essays on the Philosophy of Kendall L. Walton*, London / New York, Routledge, 2021, p. 94–111.
GILBERT Sandra, M., GUBAR Susan (dir.), *Shakespeare's Sisters, Feminist Essays on Women Poets, Bloomington*, *Indiana University press, 1979.*
GLEIZE Jean-Marie, *Poésie et Figuration*, Paris, Seuil, 1983.
GLISSANT Édouard, *L'Intention poétique*, Paris, Seuil, 1969.
GLISSANT Édouard, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990.
GLISSANT Édouard, « Introduction », dans *L'Amérique latine et* La Nouvelle Revue française (1920-2000), éd. F. Carvallo, Paris, Gallimard (« Les Cahiers de la NRF »), 2001.
GODFROY Alice, *Danse et poésie : le pli du mouvement dans l'écriture. Michaux, Celan, du Bouchet, Noël*, Paris, Honoré Champion, 2015.
GODFROY Alice, *Prendre corps et langue : Étude pour une dansité de l'écriture poétique*, Paris, Ganse Arts & Lettres, 2015.
GODFROY Alice, « Infra-danse et pré-verbal : le chantier des gestualités invisibles », dans S. Genetti, C. Lapeyre (dir.), *Gestualités/Textualités en danse contemporaine*, Paris, Hermann, p. 17-29.
GOEMANS C., LECOMTE M., NOUGÉ P., *Correspondance (édition fac similé, préface de Paul Aron)*, Bruxelles, Didier Devillez, 1993 [1924-1925].
GOETHE Johann W. von, *Noten und Abhandlungen zum besseren Verständnis des west-östlichen Divans*, dans E. Trunz (dir.), *Goethes Werke* II. *Gedichte und Epen* II, Hamburg, Wegner, 1949 [1819].
GOURIO Anne, *Chants de pierres*, Grenoble, ELLUG (« Ateliers de l'Imaginaire »), 2005.
GOUVARD Jean-Michel, *La Versification*, Paris, PUF (« Premier cycle »), 1999.
GRAF Fritz, *Eleusis und die orphische Dichtung Athens in vorhellenistischer Zeit*, Berlin / New York, De Gruyter, 1974.
GREENE Roland *et al.* (dir.), *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, Princeton UP, 2012.
GREENE Thomas M., *Poésie et magie*, Paris, Julliard, 1991.
GROUPE *MU*, *Rhétorique de la poésie : lecture tabulaire, lecture linéaire*, Paris, Seuil, 1990.
GUERRERO Gustavo, *Poétique et poésie lyrique. Essai sur la formation d'un genre*, Paris, Seuil (« Poétique »), 2000.
GUERRERO Gustavo, « Transmédialité et champ poétique : une excursion en

Amérique latine », dans A. Rodriguez (dir.) *Théories du lyrique* n° 2, Université de Lausanne, 2020, DOI : https://doi.org/10.26034/la.tdl.2020.1003

Guyard Marius-François, *Recherches claudéliennes. Autour des « Cinq Grandes Odes »*, Paris, Klincksieck (« Bibliothèque française et romane »), 1963.

Haden Elgin Suzette, *The Science Fiction Poetry Handbook*, West Chicago, Publishers' Graphics, LLC, 2005.

Hamminga Bert, « Language, Reality and Truth : The African Point of View », dans B. Hamminga (dir.), *Knowledge Cultures : Comparative Western and African Epistemology*, Amsterdam, Rodopi, 2005, p. 85–115.

Hanna Christophe, *Poésie action directe*, Marseille, Al Dante, 2003.

Hanna Christophe, *Nos dispositifs poétiques*, Paris, Questions théoriques, 2010.

Harrison Stephen J., *Generic Enrichment in Virgil and Horace*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

Helgeson James, *The Lying Mirror – The First-Person Stance and Sixteenth-Century Writing*, Genève, Droz (« Les seuils de la modernité »), 2012.

Hempfer Klaus W., *Lyrik : Skizze einer systematischen Theorie*, Stuttgart, Steiner, 2014.

Héron Pierre-Marie, *La Radio d'art et d'essai en France après 1945*, Montpellier, Publications de Montpellier III, 2007.

Héron Pierre-Marie, « Poésie et radio au XXe siècle. Repères et enjeux », dans S. Hirschi, C. Legoy, Serge Linarès, A. Saemmer et A. Vaillant (dir.), *La Poésie délivrée*, Paris, PU Nanterre, 2017, p. 511-537.

Hillebrandt Claudia *et al.* (dir.), *Grundfragen der Lyrikologie, vol. 1 et 2*, Berlin / New York, De Gruyter, 2019-2020.

Hirschi Stéphane, *Chanson. L'art de fixer l'air du temps*, Paris, Les Belles lettres (« Cantologie »), 2008.

Hirschi Stéphane, *La chanson française depuis 1980 – de Goldman à Stromae, entre vinyles et MP3*, Paris, Les Belles Lettres / PUV (« Cantologie »), n° 8, 2016.

Hirschi Stéphane *et al.* (dir.), *Cartographier la chanson contemporaine*, Aix-en-Provence, PUP (« Chants sons »), 2019.

Hirschi Stéphane *et al.* (dir.), *La Poésie délivrée.* Nouvelle édition en ligne. Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2017, DOI : https://doi.org/10.4000/books.pupo.10113.

Homans Margaret, *Women Writers and Poetic Identity : Dorothy Wordsworth, Emily Brontë and Emily Dickinson*, New Jersey, Princeton University Press, 1980.

Howe Susan, *Mon Emily Dickinson*, trad. A. Cazé, Paris, Ypsilon, 2017 [1985].

Hubert Étienne-Alain, *Circonstances de la poésie*, Paris, Klincksieck, 1975.

Huet Marie, *Image poétique et poésie modern : 1913-1947*, Paris, Classiques Garnier, 2023.

Hunkeler Thomas, *Le vif du sens. Corps et poésie selon Maurice Scève*, Genève, Droz, 2003.

Hunkeler Thomas, *Paris et le nationalisme des avant-gardes (1909-1925)*, Paris, Hermann, 2018.

HUTCHINSON Gregory O., *Greek Lyric Poetry. A Commentary in Selected Larger Pieces*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

ILLOUZ Jean-Nicolas (dir.), *L'Offrande lyrique*, Paris, Hermann, 2009.

INGENSIEP Hans W., *Geschichte der Pflanzenseele. Philosophische und biologische Entwürfe von der Antike bis zur Gegenwart*, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 2001.

ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, trad. E. Sznycer, Bruxelles, P. Mardaga, 1985.

JACKSON John E., *La Question du moi. Un aspect de la modernité poétique européenne. T. S. Eliot, Paul Celan, Yves Bonnefoy*, Neuchâtel, La Baconnière, 1978.

JACKSON John E., *Le Corps amoureux. Essai sur la représentation poétique de l'éros, de Chénier à Mallarmé*, Neuchâtel, La Baconnière, 1986.

JACKSON John E., *La Poésie et son Autre. Essai sur la modernité*, Paris, José Corti, 1998.

JACKSON John E., *Baudelaire et la sacralité de la poésie*, Genève, Droz, 2018.

JACKSON John E., *De l'expérience poétique*, Gouville-sur-Mer, Le Bruit du temps, 2023.

JACKSON Virginia, *Dickinson's Misery : A Theory of Lyric Reading*, New Jersey, Princeton University Press, 2005.

JACKSON Virginia, « Lyric », dans R. Greene & S. Cushman (dir.), *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, 4e éd., New Jersey, Princeton University Press, 2012, p. 826-834.

JAKOBSON Roman, « Linguistique et poétique », dans *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 209-248.

JAKOBSON Roman, *La Génération qui a gaspillé ses poètes*, Paris, Allia, 2001.

JAQUIER Claire, *Gustave Roud et la tentation du romantisme*, Lausanne, Payot, 1988.

JARRETY Michel (dir.), *Dictionnaire de poésie, de Baudelaire à nos jours*, Paris, PUF, 2001.

JENNY Laurent, « Fictions du moi et figurations du moi », dans D. Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996, p. 99-111.

JENNY Laurent, *La Fin de l'intériorité*, Paris, PUF, 2002.

JOHNSON Barbara, *Défigurations du langage poétique : la seconde révolution baudelairienne*, Paris, Flammarion, 1979.

JOHNSON Walter R., *The Idea of Lyric : Lyric Modes in Ancient and Modern Poetry*, Berkeley, University of California Press, 1982.

JORIS Pierre, TENGOUR Habib (dir.), *Poems for the Millenium. The University of California Book of North-African Literature / Volume Four*, Oakland (CA), University of California Press, 2012.

JOSSUA Jean-Pierre, *La littérature et l'inquiétude de l'absolu*, Paris, Beauchesne-Éditeur, 2000.

JOUKOVSKY Françoise, *Poésie et mythologie au XVIe siècle. Quelques mythes de l'inspiration chez les poètes de la Renaissance*, Paris, Nizet, 1969.

JUHASZ Suzanne, *Naked and Fiery Forms. Modern American Poetry by Women*, London, Octagon Books, 1978.

KAENEL Philippe, KUNZ WESTERHOFF Dominique (dir.), *Neige, blanc, papier : poésie et arts visuels à l'âge contemporain*, Genève, MétisPresses, 2012.

KAOUAH Abdelmadjid, *Diwan du jasmin meurtri. Une anthologie de la poésie algérienne de graphie française*, Alger, Chihab éditions, 2016.

KENISTON Ann, *Overheard Voices : Address and Subjectivity in Postmodern American Poetry*, New York, Routledge, 2014.

KHALFA Jean (dir.), *The Dialogue between Painting and Poetry. Livres d'artistes 1874-1999*, Cambridge, Black Apollo Press, 2001.

KJERKEGAARD Stefan, *« Lyrik, medialisering, poesi »*, dans Stefan Kjerkegaard et Unni Langås (dir.), *Diktet utenfor diktsamlingen. Modernisme i nordisk lyrikk, Bergen, Alvheim og Eide forlag, 2013.*

KITTANG Atle, *Poesiens hemmelege liv.*, Bergen, Fagbokforlaget, 2012.

KOZAK Claudia, « La poésie numérique vue depuis l'Amérique latine. Théorie, histoire, critique », dans A. Rodriguez, *Théories du lyrique*, nº 3, 2021-2022, URL : https://theorie-lyrique.net.

KRZYWKOWSKI Isabelle, « Théories et pratiques du simultanéisme en poésie : autour d'Henri-Martin Barzun, les années 1913-1923 en France », dans D. Chaperon et Ph. Moret (dir.), *Études de Lettres*, nº 1-2, 2000, p. 23-48.

KRZYWKOWSKI Isabelle, *Le « Temps et l'Espace sont morts hier ». Les Années 1910-1920. Poésie et poétique de la première avant-garde*, Paris, Éditions L'Improviste, 2006.

LAÂBI Abdellatif, *La Poésie marocaine de l'Indépendance à nos jours. Anthologie*, Paris, La Différence, 2005.

LACOUE-LABARTHE Philippe, *La Poésie comme expérience*, Paris, Bourgois (« Titres »), 1986.

LAKS André & MOST Glenn W. (dir.), *Studies on the Derveni Papyrus*, Oxford, Clarendon Press, 1997.

LAMPING Dieter, *Das lyrische Gedicht : Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1989.

LAMPING Dieter (dir.), *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart, Metzler, 2011.

LANG Abigail, « "Bien ou mal lire, telle n'est pas la question" : *Poésie ininterrompue*, archives sonores de la poésie », dans P.-M. Héron, M. Joqueviel-Bourjea et C. Pardo (dir.), *Poésie sur les ondes. La voix des poètes-producteurs à la radio*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018.

LANG Abigail, MURAT Michel, PARDO Céline (dir.), *Archives sonores de la poésie*, Dijon, Les Presses du réel, 2019.

LAROCHE Hugues, « Le poète et son lecteur : les deux faces de l'éthos dans la poésie française du XIXe siècle », *Babel*, nº 34, 2016, p. 95-115.

LARSEN Peter S., *Drømme og dialoger. To poetiske traditioner omkring 2000*, Odense, Syddansk Universitetsforlag, 2009.

LARSON Anthony *et al.* (dir.), *L'impersonnel en littérature : Explorations critiques et théoriques,* Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009

LAVAGETTO Andreina (dir.), *La poesia dell'età romantica : lirismo e narratività*, Roma, Bulzoni, 2002.

LAZZERINI Lucia, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena, Mucchi, 2001.

LEAVITT John, « L'ethnopoétique : Moments dans l'histoire d'une discipline », dans C. Calame, F. Dupont, B. Lortat-Jacob, M. Manca (dir.), *La Voix actée. Pour une nouvelle ethnopoétique*, Paris, Kimé, 2010, p. 125-141.

LEONG Michael, *Contested Records : The Turn to Documents in Contemporary North American Poetry.* Iowa City, University of Iowa Press, 2020.

LE QUELLEC Christine, RODRIGUEZ Antonio (dir.), *Le Primitivisme des avant-gardes littéraires*, Paris, Classiques Garnier, 2023.

LEROUX Virginie, SÉRIS Émilie, *Théories poétiques néo-latines*, Genève, Droz, 2018.

LEROY Christian, *La Poésie en prose française du* XVII*e siècle à nos jours : histoire d'un genre*, Paris, Champion (« Unichamp-Essentiel »), 2001.

LÉVEILLÉ Joseph R., *Anthologie de la poésie franco-manitobaine*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, 1990.

LEVEN Pauline A., *The Many-Headed Muse : Tradition and Innovation in Late Classical Greek Lyric Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.

LÉVI-VALENSI Jacqueline, SPIQUEL Agnès (dir.), *Camus et le lyrisme*, Paris, SEDES, 1997.

LINDHOLM Philip, « 'A Light in Sound, a sound-like power in Light' : Poetry, Synaesthesia & Multimedia », *Études de Lettres*, n°319, 2022, p. 77-103, DOI : https://doi.org/10.4000/edl.4009

LLOZE Évelyne, *Poésie et question : de la poésie comme pensée critique de l'hospitalité*, Bruxelles, La lettre volée, 2013.

LOISELEUR (FOGLIA) Aurélie, *L'Harmonie selon Lamartine : utopie d'un lieu commun*, Paris, Honoré Champion (« Romantisme et modernités »), 2005.

LOMBEZ Christine, *La Seconde profondeur. La traduction poétique et les poètes traducteurs en Europe au* XX*e siècle*, Paris, Les Belles-Lettres (« Traductologiques »), 2016.

LONGENBACH James, *The Lyric Now*, Chicago, The University of Chicago Press, 2020.

LOUBÈRE Stéphanie, *La Muse légère, approches de la poésie élégiaque et anacréontique des Lumières*, Paris, Classiques Garnier, 2023.

LOTE Georges, *Histoire du vers français. Tome I. Première partie : le Moyen-Âge, Les origines du vers français, les éléments constitutifs du vers : la césure, la rime, le numérisme et le rythme*, Genève, Slatkine reprints, 1991 [1949].

LOUÂPRE Muriel, MARCHAL Hugues, PIERSSENS Michel (dir.), *La Poésie scientifique, de la gloire au déclin*, sur *Épistémocritique*, 2014, URL : http://ww.epistemocritique.org.

LOUBIER Pierre, *La Voix plaintive. Sentinelles de la douleur – Élégie, histoire et société sous la Restauration*, Paris, Hermann, 2012.

LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse (« La pensée du mouvement »), 1997.
LOWRIE Michele, *Horace : Odes and Epodes (Oxford Readings in Classical Studies)*, Oxford, Oxford University Press, 2009.
LUZZI Joseph, *A Cinema of Poetry*, Baltimore, Hopkins UP, 2016.
MAGGETTI Daniel, KAENEL Philippe (dir.), *Gustave Roud, la plume et le regard*, Gollion, Infolio, 2015.
MAGGETTI Daniel, *L'Invention de la littérature romande (1830-1910)*, Lausanne, Payot Lausanne, 1995.
MAILHOT Laurent, NEPVEU Pierre, *La Poésie québécoise : des origines à nos jours*, Montréal, Typo, 2007 [1986, 1990].
MANARA Matilde, *L'Intelligence du poème : lyrisme et pensée chez Valéry, Rilke, Stevens et Montale*, Paris, Classiques Garnier, 2023.
MARCHAL Bertrand, *Le Symbolisme*, Paris, Armand Colin, 2011
MARCHAL Hugues (dir.), *Muses et ptérodactyles. La poésie de la science de Chénier à Rimbaud*, Paris, Seuil, 2013.
MARTIN Serge, *Voix et relation. Une poétique de l'art littéraire où tout se rattache*, Taulignan, éditions Marie Delabre, 2017.
MARTUS Steffen *et al.* (dir.), *Lyrik im 19. Jahrhundert : Gattungspoetik als Reflexionsmedium der Kultur*, Bern/Frankfurt, Peter Lang, 2005.
MATHIEU Jean-Claude, *Écrire, inscrire. Images d'inscriptions, mirages d'écriture*, Paris, José Corti, 2010.
MATHIEU-CASTELLANI Gisèle, *La Quenouille et la Lyre*, Paris, José Corti, 1998.
MATHIEU-CASTELLANI Gisèle, *Narcisse ou le sang des fleurs. Les mythes de la métamorphose végétale*, Genève, Droz, 2012.
MATHIEU-CASTELLANI Gisèle (dir.), *La Métamorphose dans la poésie baroque française et anglaise. Variations et résurgences*, Tübingen, Gunter Narr Verlag – Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1979.
MAULPOIX Jean-Michel, *La Voix d'Orphée, essai sur le lyrisme*, Paris, José Corti, 1989.
MAULPOIX Jean-Michel, *Pour un lyrisme critique*, Paris, José Corti, 2009.
MAULPOIX Jean-Michel, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000.
MAULPOIX Jean-Michel, *Le Poète perplexe*, Paris, José Corti, 2000.
MAULPOIX Jean-Michel, *Une Histoire de l'élégie*, Paris, Pocket, 2018.
MAYAUX Catherine, *Saint-John Perse lecteur-poète. Le lettré du monde occidental*, Bern, Peter Lang, 2006.
MAYER Ariane, BOUCHARDON Serge, « The Digital Subject : From Narrative Identity to Poetic Identity ? », *Electronic Book Review*, May 3, 2020, URL : https://doi.org/10.7273/53th-r785.
MAZZONI Guido, *Sur la poésie moderne*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
MENANT Sylvain, *La Chute d'Icare. La crise de la poésie française (1700-1750)*, Genève, Droz, 1981.
MESCHONNIC Henri, *La Rime et la vie*, Lagrasse, Verdier, 1990.

MESCHONNIC Henri, *Célébration de la poésie*, Lagrasse, Verdier, 2001.
METZ Christian, *Poetisch denken : Die Lyrik der Gegenwart*, Frankfurt, Fischer, 2018.
MILLET Claude, « Romantisme et anti-romantisme : tentative de saisie de deux notions élastiques », *Romanticism as an Attitude. Le romantisme en tant qu'attitude*, Strasbourg, Éditions du Conservatoire, 2008, p. 23-33.
MILLET Claude (dir.), *La Circonstance lyrique*, Bruxelles, Peter Lang, 2011.
MILLET Claude (dir.), « Romantisme et anti-romantisme : tentative de saisie de deux notions élastiques », *Romanticism as an Attitude. Le romantisme en tant qu'attitude*, Strasbourg, Éditions du Conservatoire, 2008, p. 23-33.
MILLET Claude (dir.), « Contre le romantisme », *Textuel*, n° 61, 2010.
MILLET Claude (dir.), *Politiques antiromantiques*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
MILLOT Hélène *et al.* (dir.), *La Poésie populaire en France au* XIX*e siècle. Théories, pratiques et réceptions*, Tusson, Du Lérot éditeur, 2005.
MILLS Philip, « Pour un bricolage lyrique : Mon Oiseau bleu de Philippe De Jonckheere », *Études de Lettres*, n° 319, 2022, p. 37-54.
MILLS Philip, « Poetic Perlocutions : Poetry after Cavell after Austin », *Philosophical Investigations*, vol. 45, n° 3, 2022, p. 357-372.
MINTURNO Antonio S., *De poeta*, Venezia, F. Rampazetto, 1559.
MONTE Michèle (dir.), « Élégies », *Babel*, n° 12, 2005.
MONTE Michèle, *La Parole du poème. Approche énonciative de la poésie de langue française (1900-2020)*, Paris, Classiques Garnier, 2022.
MONTE Michèle, « De l'éthos, du style et du point de vue en poésie », dans M. Colas-Blaise, L. Perrin et G. M. Tore (dir.), *L'Énonciation aujourd'hui, un concept clé des sciences du langage*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2016, p. 179-200.
MONTE Michèle, « Les segments en apostrophe dans Sagesse : scénographies, choix dénominatifs, rhétorique et évocation », *Revue Verlaine*, n° 18, 2020, p. 87-114.
MORAND Anne-France, *Études sur les* Hymnes orphiques, Leiden/Boston/Köln, Brill, 2001.
MORAND Katell, « Chanter pour soi : la tïzïta du berger (Gojjam) », *Annales d'Éthiopie*, n° 23, 2007, p. 45-59.
MORIER Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1989.
MOULIN Jeanine (dir.), *Huit siècles de poésie féminine*, Paris, Seghers, 1975.
MÜHLETHALER Jean-Claude, *Charles d'Orléans, un lyrisme entre Moyen Âge et modernité*, Paris, Classiques Garnier, 2010.
MÜLLER-ZETTELMANN Eva, *Lyrik und Metalyrik : Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbespiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtung*, Heidelberg, Winter, 2000.
MURAT Michel, *Le « Coup de Dés » de Mallarmé. Un recommencement de la poésie*, Paris, Belin, (« L'extrême contemporain »), 2005.
MURAT Michel, *Le Vers libre*, Paris, Champion, 2008.

MURAT Michel, « Phrase lyrique, prose d'idées », dans G. Philippe et J. Piat (dir.), *La Langue littéraire : une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, p. 235-279.

MURAT Michel, *La Langue des dieux modernes*, Paris, Classiques Garnier (« Études de littérature des XXe et XXIe siècles »), 2012.

MURAT Michel, *Le Surréalisme*, Paris, Le Livre de Poche (« Références Inédit »), 2013.

MURAT Michel, *La Poésie de l'après-guerre, 1945-1960*, Paris, José Corti (« Les Essais »), 2022.

MURAT Michel, DANGEL Jacqueline (dir.), *Poétique de la rime*, Paris, Honoré Champion, (« Métrique française et comparée »), 2005.

MURAT Michel, MOUSSA Sarga (dir.), *Poésie et orientalisme*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

NACHTERGAEL Magali, *Poet Against the Machine*. Marseille, Le Mot et le reste, 2020.

NEPVEU Pierre, *L'Écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 1999 [1988].

NOËL Bernard, *L'Espace du poème : entretiens avec Dominique Sampiero*, Paris, P.O.L., 1998.

NOËL-FERDINAND Malik, « Lémistè ou la voix magique des codex créoles de Monchoachi », *Cahiers de littérature orale*, nº 75-76, 2014, URL : http://journals.openedition.org/clo/2028.

NOVAK Julia, *Live Poetry, An Integrated Approach to Poetry in Performance*, Amsterdam, Brill/Rodopi, 2011.

OSTRIKER Alicia, *Writing like a Woman*, *Stealing the Language, The Emergence of Women's Poetry in America*, Boston, Beacon press, 1983.

OUELLET Pierre, *L'Esprit migrateur : essai sur le non-sens commun*, Montréal, VLB éditeur, 2005 [2003].

PALIYENKO Adrianna M., *Envie de génie. La contribution des femmes à l'histoire de la poésie française* (XIXe siècle), Rouen, PURH, 2020 [2016].

PARDO Céline, *La Poésie hors du livre (1945-1965). Le poème à l'ère de la radio et du disque*, Paris, PUPS, 2015.

PARDO Céline, « Théories et expérimentations radiophoniques des années cinquante : l'ambition d'une nouvelle diction poétique à la RTF », dans J-F. Puff (dir.), *Dire la poésie ?*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2015, p. 129-151.

PARDO Céline, « Écrire pour la radio, passer par la voix. Franck Venaille ou l'art de la métamorphose radiophonique », *XXI/XX Reconnaissances littéraires*, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 177-194.

PARDO Céline, « *L'Œil des Sargasses* de Michel Butor, poème d'ondes », dans P.-M. Héron et P. Suter (dir.) « Michel Butor et la radio », *Komodo 21*, nº 14, 2021, URL : http://komodo21.fr/loeil-des-sargasses-de-michel-butor-poeme-dondes/.

PEDLER Emmanuel, CHEYRONNAUD Jacques (dir.), *Théories ordinaires*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2013.

PENZENSTADLER Franz, *Romantische Lyrik und Klassizistische Tradition : Ode und Elegie in der französischen Romantik*, Stuttgart, F. Steiner, 2000.

PERLOFF Marjorie, « Screening the Page / Paging the Screen. Digital Poetics and the Differential Text », dans A. Morris, T. Swiss (dir.), N*ew Media Poetics : Contexts, Technotexts, and Theories*, Cambridge (MA), London, MIT Press, 2006, p. 143-164, URL : http://marjorieperloff.blog/essays/digital-poetics-and-the-differential-text/.

PERSIN Patrick-Gilles (dir.), *L'Envolée lyrique*, *Paris 1945-1956*, *catalogue de l'exposition présentée du 26 avril au 6 août 2006 au Musée du Luxembourg*, Paris, Skira, 2006.

PEUREUX Guillaume, *La Fabrique du vers*, Paris, Seuil (« Poétique »), 2009.

PEUREUX Guillaume, *De Main en main. Poèmes, poètes et lecteurs au* XVII*e siècle*, Paris, Hermann, 2021.

PEYRÉ Yves, *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre*, *1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001.

PICKERING Robert, *Paul Valéry, poète en prose : la prose lyrique abstraite des « Cahiers »*, Paris, Lettres modernes, 1983.

PIÉGAY Nathalie, *Aragon et la chanson*, Paris, Textuel, 2007.

PIÉGAY Nathalie, PINTUELES Josette (dir.), *Dictionnaire Aragon*, Paris, Champion, 2019.

PINSON Jean-Claude, *Habiter en poète*, Seyssel, Champ Vallon, 1995.

PINSON Jean-Claude, *Poéthique, Une autothéorie*, Seyssel, Champ Vallon, 2013.

PINSON Jean-Claude, *Pastoral. De la poésie comme écologie*, Seyssel, Champ Vallon, 2020.

PHILIPPE Gilles, « Un ramage subtil et faible », *Le Français, dernière des langues. Histoire d'un procès littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 21-58.

PLANTÉ Christine (dir.), *Masculin/Féminin dans la poésie et les poétiques du* XIX*e siècle*, Lyon, PUL, 2002.

PLANTÉ Christine (dir.), « Le sexe des rossignols, ou peut-il y avoir des femmes poètes ? », dans Thierry Hoquet (dir.), *Le Sexe biologique. Anthologie historique et critique. 3 Les comportements sexuels*, Paris, Hermann, 2018, p. 32-41.

POIRION Daniel, *Le Poète et le prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Genève, Slatkine Reprints, 1978.

POTEZ Henri, *L'Élégie en France avant le romantisme : de Parny à Lamartine, 1778-1820*, Paris, Calmann Lévy, 1898 ; Genève, Slatkine reprints, 1970.

POUND Ezra, *Literary Essays*, New York, New Directions Book, 1960.

POWELL David A., *While the Music Lasts : The Representation of music in the works of George Sand*, London, Bucknell University Press, 2001.

PRÉTA DE BEAUFORT Aude, « "Poète chrétien", une étiquette encombrante, Pierre

Emmanuel, Jean-Claude Renard », dans C. Auroy, O. Gallet, G. Labouret, A. Préta de Beaufort (dir.), *La Plume et le goupillon : L'écrivain catholique en question aux* XX*e et* XXI*e siècles*, Paris, Classiques Garnier (« Littérature des XXe et XXIe siècles »), 2020, p. 353-370.

Rabaté Dominique (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF (« Perspectives littéraires »), 1996.

Rabaté Dominique, *Gestes lyriques*, Paris, José Corti, 2013.

Rabaté Dominique, « Le don des fleurs (Mimosa et pivoines chez Ponge et Jaccottet) », *Gestes lyriques*, Paris, José Corti, 2013, p. 123-137.

Rabaté Dominique, « A World of Gestures », *Journal of Literary Theory*, 11/1, 2017, p. 89–96.

Rabaté Dominique, Sermet Joëlle, Vadé Yves (dir.), *Le Lyrisme en question*, *Modernités*, nº 8, 1996.

Ramazani Jahan, *Poetry and its Others : News, Prayer, Song, and the Dialogue of Genres*, Chicago, The University of Chicago Press, 2014.

Ramazani Jahan, *Poetry in a Global Age*, Chicago, The University of Chicago Press, 2020.

Ramazani Jahan, « La poésie lyrique : inter-générique, transnationale, translinguistique ? », trad. Ph. Lindholm, dans A. Rodriguez (dir.), *Théories du lyrique*, nº 1, Université de Lausanne, 2020, URL : https://theorie-lyrique.net

Reibaud Laetitia, *L'Élégie européenne au* XX*e siècle. Persistance et métamorphoses d'un genre poétique antique*, Paris, Classiques Garnier, 2022.

Richard Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1955.

Richard Jean-Pierre, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, 1964.

Riedweg Christoph, « Orfeo », dans S. Settis (dir.), *I Greci. Storia Cultura Arte Società* II.1, Torino Einaudi, 1996, p. 1251-1280.

Rieu Josiane *et al.* (dir.), *Échos poétiques de la Bible*, Paris, Honoré Champion (« Poétiques et esthétiques XXe-XXIe siècles »), 2012.

Rodriguez Antonio, *Le Pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, Liège, Mardaga (« Philosophie et langage »), 2003.

Rodriguez Antonio, *Modernité et paradoxe lyrique : Max Jacob, Francis Ponge*, Paris, Jean-Michel Place (« Surfaces »), 2006.

Rodriguez Antonio, « Verset et déstabilisation narrative dans la poésie contemporaine », *Études littéraires*, *Le Verset moderne*, vol. 39/1, 2007, p. 109-124.

Rodriguez Antonio, *Poésie contemporaine et tensions de l'identification de 1985 à nos jours*, Lausanne, Archipel, 2008.

Rodriguez Antonio, « L'épisode émotionnel en poésie lyrique », *Vox poetica*, 2009, URL : https://vox-poetica.com/t/pas/rodriguez2009.html.

Rodriguez Antonio, « Fiction, figuration et diction en poésie lyrique », dans E. Bricco (dir.), *Présences du sujet dans la poésie française contemporaine (1980-2008)*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012, p. 143-158.

RODRIGUEZ Antonio, « L'empathie en poésie lyrique : acte, tension et degrés de lecture », dans A. Gefen et B. Vouilloux (dir.), *Empathie et esthétique*, Paris, Hermann, 2013, p. 73-101.

RODRIGUEZ Antonio, « Le rythme et la visée », *Études de lettres*, nº 1-2, 2015, p. 163-188, DOI : https://doi.org/10.4000/edl.834 – repris sur *Rhythmos.eu*, 2019.

RODRIGUEZ Antonio, « Lyric Reading and Empathy », *Journal of Literary Theory*, vol. 11, nº 1, 2017, p. 108-117, DOI : https://doi.org/10.1515/jlt-2017-0012.

RODRIGUEZ Antonio (dir.), *Théories du lyrique. Une anthologie de la critique mondiale de la poésie*, traductions en libre-accès, Université de Lausanne, 2020, URL : http://theorie-lyrique.net

RODRIGUEZ Antonio, WYSS André (dir.), *Le Chant et l'écrit lyrique*, Bern, Peter Lang, 2009.

RODRIGUEZ Antonio, FALCONNIER Isabelle (dir.), *Le Poème et le territoire*, Lausanne, Noir sur blanc, 2019.

RODRIGUEZ Antonio, STIRLING Kirsten (dir.), *Lyre multimedia. Nouveaux objets pour la critique de la poésie. Études de Lettres*, nº 319, 2022, URL : https://doi.org/10.4000/edl.3969.

ROGER Thierry, *L'Archive du « Coup de dés » : étude critique de la réception d'« Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard » de Stéphane Mallarmé (1897-2007)*, Paris, Classiques Garnier, 2010.

ROSSET Christian, *Les Voiles de Sainte-Marthe. Micro-récits et notes d'Atelier*, Dijon, Presses du réel, 2018.

ROSA Guy, TRZEPIZUR Sophie, VAILLANT Alain, « Le peuple des poètes. Étude bibliométrique de la poésie populaire de 1870 à 1880 », *Romantisme*, nº 80, 1993, p. 21-55.

ROUBAUD Jacques, *La Vieillesse d'Alexandre : Essai sur quelques états récents du vers français*, Paris, Ramzay, 1988 [1978].

ROUGET François, *L'Apothéose d'Orphée. L'esthétique de l'ode en France au XVIe siècle de Sébillet à Scaliger (1548-1561)*, Paris, Droz, 1994.

ROYÈRE Anne-Christine, THÉVAL Gaëlle, « "Des chemins parallèles n'excluent pas flirts, tendresses, violences et passions" : poésie sonore et musique électro-acoustique », dans D. Christoffel (dir.), *Orphée dissipé. Poésie et musique aux XXe et XXIe siècles, Revue des sciences humaines*, nº 329, vol. 1, 2018.

RUEFF Martin, *Différence et identité : Michel Deguy, situation d'un poète lyrique à l'apogée du capitalisme culturel*, Paris, Hermann, 2009.

RUSTAD Hans K. S., *Situating Scandinavian Poetry in the Computational Network Environment*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2023, https://doi.org/10.1515/9783111004075

RUTHERFORD Ian (dir.), *Greek Lyric* (*Oxford Readings in Classical Studies*), Oxford, Oxford University Press, 2019.

SANDRAS Michel, *Lire le poème en prose*, Paris, Dunod (« Lettres supérieures. Lire »), 1995.

SANDRAS Michel, *Idées de la poésie, idées de la prose*, Paris, Classiques-Garnier, 2016.

SAPIRO Gisèle, *La Guerre des écrivains, 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999.

SARRAZAC Jean-Pierre, *L'Avenir du drame*, Lausanne, L'Aire, 1981.

SANDRAS Michel, *Poétique du drame moderne*, Paris, Seuil, 2002.

SARTRE Jean-Paul, « Orphée noir », préface à L. S. Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, PUF, 1998 [1948].

SCALIGER Julius C., *Poetices libri septem*, Lyon, A. Vincentius, 1561.

SCHERER Jacques, *Le « Livre » de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1957/1977.

SCHULTZ Gretchen, *The Gendered Lyric : Subjectivity and Difference in Nineteenth-Century French Poetry*, West Lafayette, Purdue University Press, 1999.

SCOTT Clive, *Vers libre : The Emergence of Free Verse in France 1886-1914*, Oxford, Clarendon Press, 1990.

SEBOLD Russel P., *Lírica y poética en España 1536-1870*, Madrid, Cátedra, 2003.

SEGHERS Pierre, *La Résistance et ses poètes*, Paris, Seghers, 1974.

SEPPILLI Anita, *Poesia e magia*, Turin, Einaudi, 1962 ; rééd. Palermo, Sellerio, 2011.

SEYDOU Christiane, *Bergers des mots. Poésie peule du Mâssina*, Paris, Armand Colin, 1991.

SHAPIRO Norman R., *French Women Poets of Nine Centuries : The Distaff and the Pen*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2008.

SITNEY P. Adams, *The Cinema of Poetry*, Oxford, Oxford UP, 2014.

SLINGS Simon R. (dir.), *The Poet's I in Archaic Greek Lyric. Proceedings of a Symposium held at the Vrije Universiteit Amsterdam*, Amsterdam, VU University Press, 1990.

SMITH Barbara H., « Poetry as Fiction », *New Literary History*, n° 2/2, 1971, p. 259-281.

STAIGER Emil, *Les Concepts fondamentaux de la poétique*, trad. Raphaël Célis, Bruxelles, Lebeer-Hossmann, 1990.

STAIGER Emil, *Die Grundbegriffe der Poetik*, Zürich, 1946.

STIERLE Karkheinz, « Identité du discours et transgression lyrique », *Poétique*, n° 32, 1977, p. 422-441.

SUSMAN Margarete, *Das Wesen der modernen deutschen Lyrik*, Stuttgart, Strecker & Schröder, 1910.

SUTER Patrick, *Le Journal et les Lettres. 1. De la presse à l'œuvre (Mallarmé – Futurisme – Dada – Surréalisme)*, Genève, MētisPresse, 2010.

TARDIEU Jean, *Les Dieux étouffés*, Paris, Seghers, 1946.

TAYLOR Jane, *The Making of Poetry : Late-Medieval French Anthologies*, Turnhout, Brepols, 2007.

THÉLOT Jérôme, *La Poésie précaire*, Paris, PUF, 1997.

THÉVAL Gaëlle, *Poésies ready-made. XXe-XXIe siècles*, Paris, L'Harmattan, 2015.

THOMAS Bronwen, *Literature and Social Media*, London, Routledge, 2020.

TIBI Laurence, *La Lyre désenchantée. L'Instrument de musique et la voix humaine dans la littérature française du XIXe siècle*, Paris, Honoré Champion (« Romantisme et modernités »), 2003.

TOMICHE Anne, *Métamorphoses du lyrisme. Philomèle, le rossignol et la modernité occidentale*, Paris, Classiques Garnier (« Perspectives comparatistes »), 2010.

TONIUTTI Géraldine, *Les Derniers Vers du roman arthurien. Trajectoire d'un genre, anachronisme d'une forme*, Genève, Droz, 2021.

TUCKER Herbert F., « Dramatic Monologue and the Overhearing of Lyric », dans C. Hošek & P. Parker (dir.), *Lyric Poetry Beyond the New Criticism*, Ithaca, Cornell University Press, 1985, p. 226-243.

TURNER Mark, FAUCONNIER Gilles, *The Way We Think. Conceptual blending and the Mind's Hidden Complexities*, New York, Basic Books, 2002.

TYNJANOV Jurii, « Blok i Gejne », dans O. A. *Bloke*, Peterburg, Kartonnyj domik, p. 235-265.

VADE Yves, *L'Enchantement littéraire : écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, Paris, Gallimard (« Bibliothèque des Idées »), 1990.

VADE Yves, « Hugocentrisme et diffraction du sujet », dans D. Rabaté (dir.) *Le Sujet lyrique en question*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1996, 85-100.

VADE Yves, « L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », dans D. Rabaté (dir.) *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996.

VAN BASTELAERE Dirk *et al.* (dir.), *Hotel New Flandres. 60 jaar Vlaamse poëzie, 1945-2005*, Gent, Poëziecentrum, 2008.

VAN TIEGHEM Paul, *Ossian en France*, Tomes I-II, Paris, Rieder, 1917 ; Genève, Slatkine Reprint, 1967.

VENDLER Helen, *Invisible Listeners : Lyric Intimacy in Herbert, Whitman, and Ashbery*, Princeton, Princeton University Press, 2005.

VIALA Alain, « Des "registres" », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, nº 109-110, 2001, p. 165-177, DOI : https://doi.org/10.3406/prati.2001.1916

VIGNES Jean, « Brève histoire du vers mesuré français au XVIe siècle », *Albineana*, nº 17, 2005, p. 15-43.

VIGNES Jean, « Chanter l'Adolescence clémentine, ou Marot, Attaingnant, Sermisy : la fabrique de quelques tubes de la Renaissance », *Babel*, hors-série agrégation, 2019, p. 163-192.

VIGNES Jean-Rodolphe, « Rimbaud et la synesthésie », *Revue Phaéton*, 2015, p. 59-77.

VINCENT-MUNNIA Nathalie, *Les Premiers Poèmes en prose : généalogie d'un genre dans la première moitié du XIXe siècle français*, Paris, Champion, 1996.

VINCENT-MUNNIA Nathalie *et al.* (dir.), *Aux origines du poème en prose français (1750-1850)*, Paris, Champion (« Colloques, congrès et conférences. Époque moderne et contemporaine »), 2003.

VIRMAUX Alain et Odette, *Les Surréalistes et le cinéma*, Paris, Seghers, 1976.

VISCHER Mathilde, « La traduction de la poésie aujourd'hui, quelles perspectives théoriques ? Quelques repères », *Atelier de traduction*, n° 28, 2017, p. 95-114.

VOGELS Christian, *Pour une sociologie de la littérature, le cas de la poésie contemporaine en France*, thèse de doctorat soutenue à l'université de Nantes, 1994.

VORGER Camille, « De la page au partage, du livre au *live* », *Genesis*, n° 35, 2012. DOI : https://doi.org/10.4000/genesis.1118

VORGER Camille, « Métaphorisation et scénarisation de la rencontre amoureuse dans le slam », *Publifarum*, n° 23, 2015.

VORGER Camille, « De slam en chanson. Entretien avec Frédéric Nevchehirlian », *Études de lettres : Les Voies contemporaines de l'oralité*, Lausanne, 2016.

VORGER Camille, *Slam. Une poétique. De Grand Corps Malade à Boutchou*, Paris, Les Belles lettres (« Cantologie »), 2016.

WANLIN Nicolas, « L'imaginaire technique dans la poésie industrielle du XIXe siècle », *Romantisme*, n° 150, 2010/4, p. 51-61.

WATERS William, *Poetry's Touch : On Lyric Address*, Ithaca, Cornell UP, 2003.

WATTEYNE Nathalie (dir.), *Lyrisme et énonciation lyrique*, Québec, Nota Bene ; Bordeaux, PUB, 2006.

WELLEK René, « Genre Theory, The Lyric, And Erlebnis », *Discriminations*, 1970, p. 225-252.

WEST Martin L., *The Orphic Poems*, Oxford, Clarendon Press, 1983.

WEST Martin L., *Greek Lyric Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1994.

WYSS André, *Éloge du phrasé*, Paris, PUF, 1999.

ZETTELMANN Eva, RUBIK M. (dir.), *Theory into Poetry. New Approaches to the Lyric*, Amsterdam, Brill, 2005.

ZETTELMANN Eva, « Discordia Concors : Immersion and Artifice in the Lyric », *Journal of Literary Theory*, n° 11, p. 136-148.

ZUMTHOR Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.

ZUMTHOR Paul, *Le Masque et la lumière. La poétique des grands rhétoriqueurs*, Paris, Seuil, 1978.

ZUMTHOR Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.

ZUMTHOR Paul, *La Poésie et la voix dans la civilisation médiévale, Essais et conférences.* Paris, PUF, 1984.

ZYMNER Rüdiger, *Lyrik : Umriss und Begriff*, Paderborn, Mentis, 2009.

ÉTUDES GÉNÉRALES CONVOQUÉES

ADORNO Theodor W., HORKHEIMER Max, *La Dialectique de la Raison*, Paris, Gallimard, 1974 [1944].

AGAMBEN Giorgio, *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*, trad. Y. Hersant, Paris, Christian Bourgois, 1981.

AGAMBEN Giorgio, *La Communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil (« Bibliothèque du XXIe siècle »), 1990.

ALEXANDRE Didier, ROGER Thierry (dir.), *Puretés et impuretés de la littérature (1860-1940)*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

ALEXANDRE Didier (dir.), *L'Anthologie d'écrivain comme histoire littéraire*, Bern, Peter Lang, 2011.

ALEXANDRE Didier *et al.* (dir.), *La Traversée des thèses : bilan de la recherche doctorale en littérature française au XIXe siècle*, Paris, PSN, 2004.

ALFERI Pierre, CADIOT Olivier (dir.), *Revue de littérature générale* (I et II), Paris, P.O.L., 1995-1996.

AMEND Anne, « Le système de l'enthousiasme d'après Mme de Staël », dans Simone Balayé et Kurt Kloocke (dir.), *Le Groupe de Coppet et l'Europe, 1789-1830*, Lausanne, Institut Benjamin Constant, Paris, Jean Touzot, 1994, p. 269-290.

AMOSSY Ruth, *La Présentation de soi. Éthos et identité verbale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

ARBATZ Michel, *Le Moulin du parolier*, Saint-Julien-Molin-Molette, Jean-Pierre Huguet, 1995.

ARISTOTE, *Rhétorique*, trad. C.-E. Ruelle, P. Vanhemelryk, B. Timmermans, introd. M. Meyer, Paris, Le Livre de Poche, 1991.

ARISTOTE, *La Poétique*, trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Éditions du Seuil, 2011 [1980].

ARISTOTE, *La Poétique*, trad. J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

ARNAUD Jacqueline, *La Littérature maghrébine de langue française. I, Origines et perspectives* et *II. Le Cas de Kateb Yacine*, Paris, Publisud, 1986.

ARNHEIM Rudolf, *Radio*, Paris, Van Dieren éditeur, 2005 [1936].

ATERIANUS-OWANGA Alice, *Le rap, ça vient d'ici !, Musiques, pouvoir et identités dans le Gabon contemporain*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme (« Le (bien) commun »), 2017.

ATHANASSAKI Lucia, BOWIE Ewen (dir.), *Archaic and Classical Choral Songs. Performance, Politics and Dissemination*, Berlin, De Gruyter, 2001.

AUGAIS Thomas, *Giacometti et les écrivains*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

AURAIX-JONCHIÈRE Pascale, BERNARD-GRIFFITHS Simone (dir.), *Dictionnaire littéraire des fleurs et des jardins (XVIIIe-XIXe siècles)*, Paris, Champion, 2017.

AUSTIN John L., *Quand dire, c'est faire*, trad. G. Lane, Paris, Seuil, 1970.

BAETENS Jan, SANCHEZ-MESA Domingo, « Literature in the Expanded Field : Intermediality at the Crossroads of Literary Theory and Comparative Literature », *Interfaces*, n° 36, 2015, URL : http://journals.openedition.org/interfaces/245.

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard (« Bibliothèque des idées »), 1984 [1979].

BALLESTRA-PUECH Sylvie, *Métamorphoses d'Arachné. L'artiste en araignée dans la littérature occidentale*, Genève, Droz, 2006.

BALPE Jean-Pierre, « Le livre est tout le problème… », *Document numérique*, n° 5, 1-2, 2001, p. 9-15.

BANOUN Bernard, POULIN Isabelle, CHEVREL Yves (dir.), *Histoire des traductions en langue française* XX*e siècle*, Lagrasse, Verdier, 2019.

BARBIER Frédéric, *L'Europe de Gutenberg. Le livre et l'invention de la modernité occidentale (*XIII*e*-XVI*e siècle)*, Paris, Belin (« Histoire et société »), 2006.

BARTHES Roland, « L'effet de réel », *Communications*, n° 11, 1968, p. 84-89.

BATE Jonathan, *Romantic Ecology. Wordsworth and the environmental tradition*, London, Routledge, 1991

BATE Jonathan, *The Song of the Earth*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2000.

BATTIER Marc, « Chapitre 15. Des unanimistes à l'art sonore : quand la littérature, l'art et la musique recréent la technologie », dans S. Caron *et al.* (dir.), *Musique et modernité en France*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2006, p. 389-416.

BEN ALI MEMDOUH Sourour (dir.), « *Écritures des pierres / pierres écrites. Territoires de l'imaginaire minéral dans la littérature française du* XX*e siècle* », *L'Esprit créateur*, vol. 45, n° 2, 2005, p. 3-86.

BENCHEIKH Jamel E. (dir.), *Dictionnaire de littératures de langue arabe et maghrébine francophone*, Paris, PUF, 2000.

BÉNICHOU Paul, *Romantismes français*, 2 vol., Paris, Gallimard (« Quarto »), 2004.

BENJAMIN Walter, « La tâche du traducteur », *Mythe et violence 1*, trad. Maurice de Gandillac, Évreux, Denoël, 1971, p. 261-275.

BENVENISTE Émile, « La philosophie analytique et le langage », dans *Problèmes de linguistique générale*, t. 1, Paris, Gallimard, 1966, p. 267-276.

BERNARDIN DE SAINT-PIERRE Jacques-Henri, *Harmonies de la nature*, Paris, Méquignon-Marvis, 1815.

BERTRAND Denis, « L'émotion éthique : axiologie et instances de discours », *Protée*, vol. 36, n° 2 : *Éthique et sémiotique du sujet*, 2008, p. 9-49.

BERTRAND Romain, *Le Détail du monde. L'art perdu de la description de la nature*, Paris, Seuil, 2019.

BESSIÈRE Jacques *et al.* (dir.), *Histoire des poétiques*, Paris, PUF, 1997.

BETHUNE Christian, *Le Rap, une esthétique hors-la-loi*, Paris, Autrement, 2003.

Black Max, « More about metaphor », *Dialectica*, nº 31, 1977, p. 431-447.
Blanc Nathalie, Breteau Clara, Guest Bertrand, « Pas de côté dans l'écocritique francophone », *L'Esprit Créateur*, nº 57/1, 2017, p. 123-138.
Blanchot Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.
Blanchot Maurice, *La Communauté inavouable*, Paris, Édition de Minuit, 1984.
Blanchot Maurice, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard (« Blanche »), 1969.
Blumenberg Hans, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt, Suhrkamp, 1979.
Bolter Jay D., Grusin Richard, *Remediation : understanding new media*, Cambridge (MA), MIT Press, 1999.
Bonnet Gilles, Fülöp Erika, Théval Gaëlle, « Qu'est-ce que la littératube ? », *Ateliers Sens Public*, 2023, URL : https://ateliers.sens-public.org/qu-est-ce-que-la-litteratube/introduction.html.
Bonomi Andrea, Zucchi Alessandro, *Tempo e linguaggio, introduzione alla semantica del tempo e dell'aspetto verbale*, Milano, Mondadori, 2001.
Borgeaud Philippe (dir.), *Orphisme et Orphée. En l'honneur de Jean Rudhardt*, Genève, Droz (« Recherches et rencontre », 3), 1991.
Borsetto Luciana, *« Narciso ed Eco. Figura e scrittura nella lirica femminile del Cinquecento : esemplificazione ed appunti »*, dans M. Zancan (dir.), *Nel cerchio della luna. Figure di donna in alcuni testi del* xvi *secolo*, Venezia, Marsilio, 1983, p. 171-233.
Boulay Béranger, « Effets de présence et effets de vérité dans l'historiographie », *Littérature*, 2010/3, nº 159, p. 26-38. DOI : 10.3917/litt.159.0026.
Bourdieu Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 2012 [1992].
Bremond Henri, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France*, édition augmentée, dir. F. Trémolières, 5 vol., Grenoble, Jérôme Millon, 2006.
Breton André, *L'Art magique*, Paris, Phébus/Adam Biro, 1991 [1957].
Brun Jean (dir.)., *Épicure et les épicuriens*, Paris, PUF, 1961.
Brunel Pierre, *Mythopoétique des genres*, Paris, PUF, 2003.
Brunschwing Chantal, Calvet Louis-Jean, Klein Jean-Claude, *Cent ans de chanson française*, Paris, Seuil, 1981.
Buell Lawrence, *The Future of environmental criticism : environmental crisis and literary imagination*, Oxford, Blackwell, 2005.
Bürger Peter, *Théorie de l'avant-garde*, trad. J.-P. Cometti, Paris, Éditions Questions théoriques, 2013 [1974].
Burke Edmund, *Recherches philosophiques sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, trad. Baldine Saint-Girons, Paris, Vrin, 2009.
Butler Judith, *Le Pouvoir des mots : politique du performatif*, trad. Ch. Nordmann, Paris, Amsterdam, 2004.
Bynoe Yvonne, *Encyclopedia of Rap and Hip Hop Culture*, Westport, Greenwood Press, 2006.
Calvet Louis-Jean, *Chanson et société*, Paris, Payot, 1981.

CAROLL Maureen, « "*Vox tua nempe mea est*." Dialogues with the dead in Roman funerary commemoration », *Accordia Research Papers*, n° 11, 2008, p. 37-80.

CARRAUD Christophe (dir.), *L'Harmonie*, Orléans, Conférences, Institut des Arts Visuels, 2000.

CASANOVA Pascale, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, (« Points »), 2008 [1999].

CASPAR Émilie A., KOLINSKY Régine, « Revue d'un phénomène étrange : la synesthésie », *L'Année psychologique*, vol. 113, n° 4, 2013, p. 629-666.

CASTILLO-BERCHENKO Adriana, « L'écriture bilingue dans la littérature hispano-américaine contemporaine : le cas des auteurs frontaliers », *Cahiers d'études romanes*, n° 7, 2002.

CAVELL Stanley, *Dire et vouloir dire*, trad. et présent. S. Laugier, Paris, Cerf, 2009.

CAVELL Stanley, *Le Cinéma nous rend-il meilleurs ?*, Paris, Bayard, 2010.

CAVELL Stanley, *Philosophie. Le jour d'après demain*, trad. N. Ferron, Paris, Fayard, 2011.

CHAPON François, *Le Peintre et le Livre. L'âge d'or du livre illustré en France. 1870-1970*, Paris, Flammarion, 1987.

CHARLET Jean-Louis, *Métrique latine humaniste. Des pré-humanistes padouans et de Pétrarque au XVIe siècle*, Genève, Droz, 2020.

CHARTIER Roger, *La Main de l'auteur et l'esprit de l'imprimeur : XVIe-XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard (« Folio »), 2015.

CHAUDENSON Olivier, « Les nouvelles scènes littéraires », dans Bessière J. et Payen E. (dir.), *Exposer la littérature*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie (« Bibliothèques »), 2015, p. 103-119.

CHEVREL Yves, D'HULST Lieven, LOMBEZ Christine (dir.), *Histoire des traductions en langue française : XIXe siècle*, Lagrasse, Verdier, 2012.

CHOUILLET Anne-Marie, « Le Clavecin oculaire du P. Castel », *Dix-huitième siècle*, n° 8, 1976, p 141-166.

CHRISTIAN Kathleen W., GUEST Clare E. L., WEDEPOHL Claudia (dir.), *The Muses and their Afterlife in Post-Classical Europe*, London, The Warburg Institute, 2014.

CHRISTIN Anne-Marie, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995.

CITRONI Mario, « What Is an Epigram ? Defining a Genre », dans C. Henriksén (dir.), *A Companion to Ancient Epigram*, Hoboken : Wiley Blackwell, Blackwell Companions to the Ancient World, 2019, p. 21-42.

CITTON Yves, *Médiarchie*, Paris, Seuil, 2017.

CLAM Jean, *Sciences du sens : Perspectives théoriques*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2006.

CLAM Jean, *Orexis, l'animation du corps*, Paris, Ganse Arts & Lettres, 2012.

CLAUSTRES Annie, *Hans Hartung, les aléas d'une réception*, Dijon, Les Presses du réel, 2005.

Cléro Jean-Pierre, Belleguic Thierry (dir.), *Les Discours de la sympathie*, 2 tomes, Paris, Hermann, 2014.

Collard Fabienne *et al.*, « Les festivals et autres événements culturels », *Dossiers du CRISP*, n° 83, janvier 2014, p. 9-115.

Courtine Jean-François *et al.*, *Du sublime*, Paris, Belin, 2019.

Coron Antoine, « Livres de luxe », dans H.-J. Martin, R. Chartier et J.-P. Vivet (dir.), *Histoire de l'édition française. Tome IV : Le livre concurrencé*, Paris, Promodis, 1986, p. 408-437.

Coulot Claude, Heyer René, Joubert Jacques (dir.), *Les Psaumes. De la liturgie à la littérature*, Paris, Travaux du Centre d'études et de recherches interdisciplinaires en théologie, n° 7, 2006.

Dagen Philippe, *Primitivismes* I et II, Paris, Gallimard, 2019, 2021.

Danto Arthur C., *La Transfiguration du banal : une philosophie de l'art*, trad. C. Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 1989 [1981].

Deguy Michel, *La Fin dans le monde*, Paris, Hermann, 2009.

Deguy Michel, *Écologiques*, Paris, Hermann, 2012.

Deharme Paul, *Pour un art radiophonique*, Paris, Allia, 2022 [1930].

Dejean Joan, « Une autobiographie en procès : l'affaire Théophile de Viau », *Poétique*, n° 11, 1981, p. 431-448.

Depew Bradley, « Wordsworth on Epitaph : Language, Genre, Mortality », *English Literary History*, n° 79/4, 2012, p. 963-988.

Derrida Jacques, « La mythologie blanche. La métaphore dans le texte philosophique », dans *Marges de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, (« Critique »), 1972, p. 247-324.

Derrida Jacques, *Limited Inc.*, trad. E. Weber, Paris, Galilée, 1990.

De Staël Germaine, *De l'Allemagne*, Paris, Flammarion, 1993.

Dewey John, *L'Art comme expérience*, trad. J.-P. Cometti, Paris, Gallimard, 2010 [1934].

Diaz José-Luis, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007.

Diehl Gaston (dir.), *Pour et contre l'art abstrait*, Paris, Arts Una (« Cahier des Amis de l'Art »), n° 11, 1947.

Dinter Martin, « Inscriptional Intermediality in Latin Literature », dans P. Liddel et P. Low (dir.), *Inscriptions and their Uses in Greek and Latin Literature*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 304-317.

Drucker Johanna, *The Visible Word : Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994.

Duché Véronique (dir.), *Histoire des traductions en langue française* XV*e* *et* XVI*e* *siècles*, Lagrasse, Verdier, 2015.

Ducrey Guy, *Corps et graphies : Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du* XIX*e* *siècle*, Paris, Honoré Champion, 1996.

Ducrot Oswald, *Le Dire et le dit*, Paris, éditions de Minuit, 1984.

Eco Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965.
Epstein Jean, *Esprit de cinéma*, Genève/Paris, Jeheber, 1955.
Erhardt-Siebold Erika von, « Harmony of the Senses in English, German, and French Romanticism », *PMLA*, nº 47, 1932, p. 577-592.
Eymar Marcos, *La Langue plurielle : le bilinguisme franco-espagnol dans la littérature hispano-américaine (1890-1950)*, Paris, L'Harmattan (« Recherches Amériques Latines »), 2011.
Fabre Daniel (dir.), *Écritures ordinaires*, Paris, P.O.L. / Bibliothèque Publique d'Information-Centre Georges Pompidou, 1993.
Fabula-LhT, *Écopoétique pour des temps extrêmes*, dir. Jean-Christophe Cavallin et Alain Romestaing, nº 2 7, novembre 2021.
Felman Shoshana, *Le Scandale du corps parlant : Dom Juan avec Austin ou la séduction en deux langues*, Paris, Seuil, 1980.
Finnegan Ruth, *Oral Traditions and the Verbal Arts*, London, Routledge, 1992.
Flores Leonardo, « Third Generation Electronic Literature », *Electronic Book Review*, April 7, 2019, URL : https://doi.org/10.7273/axyj-3574.
Foerster Maxime, « Suicide et enthousiasme chez Germaine de Staël », *Romantisme*, nº 173, 2016, p. 125-137.
Fontaine Sylvain (dir.), *Poètes de l'imaginaire. Fantastique, Fantasy, Science-fiction*, Dinan, Terre de brume, 2010.
Fontenay Elisabeth de, *Le Silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Fayard, 1998.
Forceville Charles, *Pictorial Metaphor in Advertising*, London / New York, Routledge, 1996.
Formis Barbara, *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, PUF, 2010.
Foucault Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.
Frye Northrop, « Charms and Riddles », dans *Spiritus Mundi : Essays on Literature, Myth, and Society*, Bloomington, Indiana University Press, 1976, p. 123-147.
Fumaroli Marc, *Héros et orateurs : rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Librairie Droz, 1996.
Gaudin Antoine, « Le clip comme forme d'expression musico-visuelle : pour une esthétique de la relation musique-images », *Volume !*, nº 14 : 2, 2018, DOI : https://doi.org/10.4000/volume.5556.
Gauvin Lise, *La Fabrique de la langue, de François Rabelais à Réjena Ducharme*, Paris, Seuil (« Points »), 2004.
Gély-Ghedira Véronique, *La Nostalgie du moi. Écho dans la littérature européenne*, Paris, PUF, 2000.
Genette Gérard, *L'Œuvre de l'art*, Paris, Seuil, 1994.
Gengembre Gérard, « L'enthousiasme dans *Corinne ou l'Italie* », dans Ch. Planté, Ch. Pouzoulet, A. Vaillant (dir.), *« Une mélodie intellectuelle » :* Corinne ou l'Italie *de Germaine de Staël*, Montpellier, Université Paul Valéry, 2000, p. 127-138.

GERSTENKORN Jacques, *La Métaphore au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1995.

GHIO Bettina, *Sans fautes de frappe : rap et littérature*, Marseille, Le mot et le reste, 2016.

GHIO Bettina, *Pas là pour plaire. Portraits de rappeuses*, Marseille, Le mot et le reste, 2020.

GLAUDES Pierre, RABATÉ Dominique (dir.), *Deuil et littérature, Modernités*, nº 19, 2005.

GNAOULÉ-OUPOH Bruno, *La Littérature ivoirienne*, Paris, Karthala, 2000.

GONTARD Marc, *Violence du texte. La Littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan ; Rabat, SMER, 1981.

GOODY Jack, *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, trad. J. Bazin, A. Bensa, Paris, Minuit, 1977.

GSÖLLPOINTNER Katharina *et al.* (dir.), *Digital Synesthesia : A Model for the Aesthetics of Digital Art*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2016.

GUILLAUME Gustave, *Langage et science de langage*, Paris, Nizet, 1964.

GUILLAUME Gustave, *Temps et verbe. Théorie des aspects, des modes et des temps* suivi de *L'architectonique du temps dans les langues classiques*, Paris, Honoré Champion, 1984 [1929].

GUILLÉN Claudio, *Literature as System*, Princeton, Princeton University Press, 1971.

HADERMANN Paul, « La synesthésie : essai de définition », dans J.-L. Cupers (dir.), *Synesthésie et rencontre des arts : Hommage au professeur Jean Heiderscheidt*, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, 2011, p. 83-129, URL : http://books.openedition.org/pusl/24940.

HAMBURGER Käte, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil (« Poétique »), 1986.

HAMMOU Karim, *Une Histoire du rap en France*, Paris, La Découverte, 2014 [2012].

HAUG Hans, « Lectures devant la cour : enjeux d'une pratique sociale », dans I. Arseneau, F. Gingras (dir.) *Cultures courtoises en mouvement*, Montréal, Presses de l'Université, 2011, p. 300-309.

HAYLES Nancy K., *Electronic literature : new horizons for the literary*, Notre Dame (IN), University of Notre Dame, 2008.

HEGEL Georg W. F., *Vorlesungen über die Aesthetik*, éd. H. G. Hotho, Berlin, Duncker und Humblot, 1842 (2e éd.) ; trad. fr. par Ch. Bénard, *Esthétique*, Paris, Le Livre de Poche, 1997.

HÉNIN Emmanuelle, *« Ut pictura theatrum ». Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*. Genève, Droz (« Travaux du Grand Siècle »), 2003.

HIGGINS Dick, « The Intermedia Essay », *The Something Else Newsletter*, vol. 1, nº 1, New York, Something Else Press, 1966.

HUBERT Henri & MAUSS Marcel, « Esquisse d'une théorie générale de la magie », dans *L'Année sociologique*, t. 7, 1902-1903, p. 1-146 ; repris dans MAUSS M., *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1950.

IMPERIALI Christophe, *En Quête de Perceval. Étude sur un mythe littéraire*, Paris, Champion (Mémoire du Moyen Âge), 2019.

JAUME Lucien, « L'enthousiasme, l'infini et la mort selon Mme de Staël », dans L. Burnand et S. Genand (dir.), *Le Groupe de Coppet et la mort*, Genève, Slatkine, 2021, p. 155-167.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard (« Bibliothèque des idées »), 1978.

JENNY Laurent, *La Parole singulière*, Paris, Belin, 2009 [1995].

JEWANSKI Jörg *et al.* (dir.), « The Evolution of the Concept of Synesthesia in the Nineteenth Century as Revealed through the History of its Name », *Journal of the History of the Neurosciences*, vol. 29, n° 3, 2020, p. 259-285.

JOHANSEN Svend, *Le Symbolisme : étude sur le style des symbolistes français*, Kobenhavn, Einar Munksgaard, 1945.

JOQUEVIEL-BOURJEA Marie, « Pierres désécrites ou l'Eau des pierres », *Écrit sur l'écorce, la neige, la pierre. Les supports matériels du poème (période moderne et contemporaine, Elseneur*, n° 36, Presses Universitaires de Caen, 2021, p. 17-32.

JOSSUA Jean-Pierre, *Pour une histoire religieuse de l'expérience littéraire*, Paris, Beauchesne-Éditeur, Tome I : 1985, Tome II : 1990, Tome III : 1994, Tome IV : 1997.

JOUANNY Robert, *Singularités francophones*, Paris, PUF, 2000.

JOUSSET Philippe, « Autour de la notion d'éthos » dans Ph. Jousset (dir.), *L'homme dans le style et réciproquement*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2015, p. 83-92.

JUDET DE LA COMBE Pierre, *Les Tragédies grecques sont-elles tragiques ?, Théâtre et théorie*, Paris, Bayard, 2010.

JULLIEN François, *Le Détour et l'accès : stratégies du sens en Chine*, Paris, Grasset, 1995.

JULLIEN François, *La Valeur allusive*, Paris, PUF (« Quadrige »), 2003.

JULLIEN François, *Traité de l'efficacité*, Paris, Le livre de Poche, 2002.

JULLIEN François, *Les Transformations silencieuses*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2012.

KANDINSKY Vassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, trad. N. Debrand et B. Du Crest, Paris, Gallimard (« Folio essais »), 1989.

KANT Emmanuel, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, trad. Roger Kempf, Paris, Vrin, 2000.

KASSAB-CHARFI Samia, KHEDHER Adel, *Un Siècle de littérature en Tunisie. 1900-2017*, Paris, Honoré Champion, 2019.

KITTLER Friedrich A., *Gramophon, Film, Typewriter*, Dijon, Les Presses du réel, 2018.

KLIMIS Sophie, *Archéologie du sujet tragique*, Paris, Kimé, 2003.

KLINKENBERG Jean-Marie., « Métaphore et cognition », dans N. Charbonnel, G. Kleiber (dir.), *La Métaphore entre philosophie et rhétorique*, Paris, PUF, 1999, p. 135-170.

KOUREMENOS Theokritos *et al.*, *The Derveni Papyrus*, Firenze, Olschki, 2006.
KREMER Nathalie, *Préliminaires à la théorie esthétique du* XVIII*e siècle*, Paris, Kimé, 2008.
KRZYWKOWSKI Isabelle, *Machines à écrire. Littérature et technologies du* XIX*e au* XXI*e siècle*, Grenoble, UGA éditions, 2010.
LACOSTE Jean-Yves (dir.), *Dictionnaire critique de théologie*, Paris, PUF, 1998.
LAKOFF George, JOHNSON Mark, *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, trad. Defornel & Lecercle, Paris, Minuit, 1985.
LANGLET Irène, *La Science-Fiction. Lecture et poétique d'un genre*, Paris, Colin, 2006.
LANTZ Pierre, *L'Investissement symbolique*, Paris, PUF, 1996.
LAZZERINI Lucia, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena, Mucchi, 2001.
LECOINTE Jean, *L'Idéal et la différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz (« Travaux d'Humanisme et Renaissance »), 1993.
LEE Rensselaer W., Ut pictura poesis : *humanisme et théorie de la peinture,* XV*e*-XVIII*e siècles*, Paris, Macula, 1991.
LEFAY Sophie, *L'Éloquence des pierres : usages littéraires de l'inscription au* XVIII*e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2015.
LEHMANN Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002 [1999].
LEIBOVICI Franck, *De l'amour*, Paris, Jean Boîte Éditions, 2019.
LEIBOVICI Franck, *Des documents poétiques*, Marseille, Al Dante, 2007.
LEIBOVICI Franck, *Des opérations d'écriture qui ne disent pas leur nom*, Paris, Questions théoriques, 2020.
LÉVINAS Emmanuel, *Du sacré au saint : cinq nouvelles lectures talmudiques*, Paris, Minuit (« Critique »), 1977.
LOKKE Kari, « L'enthousiasme, l'éternité et les "armes du temps" chez Madame de Staël », *Cahiers staëliens*, n° 57, 2006, p. 63-76.
LONGIN (PSEUDO-), *Du sublime*, trad. Jackie Pigeaud, Paris, Petite Bibliothèque Rivages, 1991.
LORAUX Nicole, *La Voix endeuillée : essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999.
LYOTARD Jean-François, *Leçons sur l'analytique du sublime*, Paris, Galilée, 1991.
MAINGUENEAU Dominique, « Problèmes d'ethos », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 113-114, 2002, p. 55-68.
MAINGUENEAU Dominique, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
MAINGUENEAU Dominique, *Art et existence*, Paris, Klincksieck, 2003.
MALDINEY Henri, *Aîtres de la langue et demeures de la pensée*, Lausanne, L'Âge d'Homme.
MARTIN Jean-Pierre, *La Bande sonore*, Paris, José Corti, 1998.
MARTIN Robert, *Temps et Aspects*, Paris, Klincksieck, 1971.
MARTIN Robert, DAVID Jean (dir.), *La Notion d'aspect*, Paris, Klincksieck, 1980.
MATHIEU-CASTELLANI Gisèle, *Mythes de l'Éros baroque*, Paris, PUF, 1981.

McLuhan Marshall, *Verbi-voco-visual explorations*, New York, Something Else Press, 1967.

Meizoz Jérôme, *L'Œil sociologique et la littérature*, Genève, Slatkine Érudition, 2004.

Meizoz Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève-Paris, Slatkine Érudition, 2007.

Meizoz Jérôme, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur » dans M. Bokobza Kahan et R. Amossy (dir.), « Éthos discursif et image d'auteur », Argumentation et analyse de discours, n° 3, 2009, [en ligne].

Melot Michel, *L'Illustration. Histoire d'un art*, Genève, Skira, 1984.

Meschonnic Henri, *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, 1982.

Meschonnic Henri, « La force dans le langage », dans J.-L. Chiss et G. Dessons (dir.), *La Force du langage. Rythme, discours, traduction : Autour de l'œuvre d'Henri Meschonnic*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 9-19.

Milner Jean-Claude*, Ordres et raisons de langue*, Paris, Seuil, 1982.

Milon Alain, Perelman Marc (dir.), *L'Esthétique du livre*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2010.

Moeglin-Delcroix Anne, *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980. Une introduction à l'art contemporain*, Nouvelle édition revue et augmentée, Marseille/Paris, Le Mot et le reste / Bibliothèque Nationale de France, 2012 [1997].

Moinereau Laurence, *« Chapitre iii. Figure et générique »*, dans *Le générique de film : De la lettre à la figure*, 2009, DOI : https://doi.org/10.4000/books.pur.1075.

Moirand Sophie, *Une grammaire des textes et des dialogues*, Paris, Hachette, 1990.

Moisan Clément, *Henri Bremond et la poésie pure*, Paris, Bibliothèque des Lettres Modernes, n° 11, Minard, 1967.

Mohand Amer Amar (dir.), « Hirak, enjeux politiques et dynamiques sociales. Tome 2 : Discours et acteurs », *Insaniyyat*, n° 88, 2020.

Moncond'huy Dominique, « Remarques sur la pratique du vers dans le théâtre grave de Rotrou », *Littératures classiques*, n° 63, 2007, p. 119-127.

Montandon Alain (dir.), *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 1990.

Montandon Alain, *Formes brèves*. Paris, Classiques Garnier, 2018.

Mortier Roland, « Enthousiasme », Michel Delon (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, 1997, rééd. Paris, Gallimard, 2007, p. 466-470.

Nacer-Hodja Hamid, *Jean Sénac critique algérien*, préf. Guy Dugas, Alger, El Kalima, 2013.

Nancy Jean-Luc, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur (« Détroits »), 1990.

Nancy Jean-Luc, *Cruor*, Paris, Galilée, 2021.

Nardone Michael, « Poétique des réseaux », *Sens public*, 2021, p. 1-15.

Neiva Saulo, Montandon Alain (dir.), *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires*, Genève, Droz, 2014.

NEPVEU Pierre, *L'Écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal (« Boréal compact »), 1999 [1988].

O'MALLEY Glenn, « Literary Synesthesia », *The Journal of Aesthetics & Art Criticism*, vol. 15, n°4, 1957, p. 391-411.

OUELLET Pierre, *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, Limoges / Québec, Presses Universitaires de Limoges / Éditions du septentrion, 2000.

OUELLET Pierre, *L'Esprit migrateur : essai sur le non-sens commun*, Montréal, VLB éditeur (« Le soi et l'autre »), 2005 [2003].

PAJAK Frédéric *et al.* (dir.), *Le Livre libre. Essai sur le livre d'artiste*, Paris, Les Cahiers dessinés, 2010.

PARA Jean-Baptiste (dir.), « Mohammed Dib. Jean Sénac », *Europe*, n°1094-1095, juin-août 2020.

PECQUEUX Anthony, *Le Rap*, Paris, Cavalier Bleu (« Idées reçues »), 2009.

PEIGNOT Jérôme, *De l'écriture à la typographie*, Paris, Gallimard, 1967.

PERRIER Jean-Louis, *Ces années Castellucci, 1994-2014*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2014.

PEYRACHE-LEBORGNE Dominique, *Poétique du sublime de la fin des Lumières au Romantisme*, Paris, Champion, 2000.

PIÉGAY Nathalie, *Aragon et la chanson*, Paris, Textuel 2007.

POSTHUMUS Stéphanie, *French "Écocritique" : reading contemporary French theory and fiction ecologically*, Toronto, University of Toronto Press, 2017.

POUILLAUDE Frédéric (dir.), *Gestualités/Textualités en danse contemporaine*, Paris, Hermann, 2018.

PURNELLE Gérald, « Pour une description typographique du poème », *Degrés*, n°121-122, 2005.

QUAGHEBEUR Marc, VERHEGGEN Jean-Pierre, JAGO Véronique (dir.), *Un pays d'irréguliers*, Bruxelles, Labor, 1990.

QUINTYN Olivier, *Implémentations/implantations. Pragmatisme et théorie critique. Essais sur l'art et la philosophie de l'art*, Paris, Questions théoriques, 2017.

RABATEL Alain, *La Confrontation des points de vue dans la dynamique figurale des discours*, Limoges, Lambert-Lucas, 2021.

RANCIÈRE Jacques, *Le Maître ignorant*, Paris, Fayard, 10/18, 1987.

RANCIÈRE Jacques, *Le Partage du sensible*, Paris, La fabrique, 2000.

RANCIÈRE Jacques, *Les Bords de la fiction*, Paris, Seuil, 2017.

RASTIER François, *Sémantique interprétative*, Paris, PUF, 1987.

RASTIER François, *Faire sens : de la cognition à la culture*, Paris, Classique Garnier, 2018.

REGGIANI Christelle *et al.* (dir.), *Formes : supports/espaces*, revue *Formules*, n°19, 2015.

ReS Futurae, Revue électronique d'études sur la science-fiction, en libre accès, URL : https://journals.openedition.org/resf.

RICARD Alain, *Le Sable de Babel*, Paris, CNRS Éditions, 2011.

RICCIARDELLI Gabriella, *Inni orfici*, Milano, Mondadori, 1989.

Ricœur Paul, *Temps et récit*, 3 t., Paris, Seuil, 1983.
Ricœur Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1997 [1975].
Ricœur Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
Rimé Bernard, *Le Partage social des émotions*, Paris, PUF, 2009.
Riffaterre Michael, *Sémiotique de la poésie*, trad. J.-J. Thomas, Paris, Seuil, 1983.
Romilly Jacqueline de, *Magie et rhétorique en Grèce ancienne*, trad. N. Filicic, Paris, Les Belles Lettres, 2019 [1975].
Rosier-Catach Irène, *La Parole efficace : signe, rituel, sacré*, Paris, Seuil (« Des travaux »), 2004.
Rothenberg Jerome, *Les Techniciens du sacré*, trad. Y. di Manno, Paris, José Corti, 2015.
Science Fiction & Fantasy Poetry Association (dès 1978), URL : sfpoetry.com.
Said Suzanne, *Approches de la mythologie grecque. Lectures anciennes et modernes*, Paris, Les Belles Lettres, 2008.
Saint-Gelais Richard, *L'Empire du pseudo. Modernités de la science-fiction*, Montréal, Note Bene, 1999.
Sainte-Beuve, « De la littérature industrielle », *Revue des Deux Mondes, période initiale*, tome 19, 1839, p. 675-691.
Saito Yuriko, *Everyday Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, 2010.
Sanders Gabriel, Lapides memores : *païens et chrétiens face à la mort. Le témoignage de l'épigraphie funéraire latine*, Faenza, Fratelli Lega, 1991.
Schaeffer Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil (« Poétique »), 1989.
Schaeffer Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.
Schaeffer Jean-Marie, *Adieu à l'esthétique*, Paris, PUF, 2000.
Schaeffer Jean-Marie, *L'Expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015.
Searle John, *Les Actes de langage : Essai de philosophie du langage*, trad. H. Pauchard, Paris, Hermann, 1972.
Sefrioui Kenza, *La Revue* Souffles *1966-1973. Espoirs de révolution culturelle au Maroc*, préf. Abdellatif Laâbi, Casablanca, Éditions du Sirocco, 2013.
Semenzato Camille, *À l'écoute des Muses en Grèce archaïque : la question de l'inspiration dans la poésie grecque à l'aube de notre civilisation*, Berlin/Boston, De Gruyter (« Mythos Eikon Poiesis » 9), 2017.
Sheu Ling-Ling, « Prose et vers dans la comédie du XVIIIe siècle : Marivaux et Voltaire », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, nº 52, 2000, p. 295-306.
Shusterman Robert, *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, trad. Ch. Noille, Paris, Minuit, 1991.
Soler Patrice, *Genres, formes, tons*, Paris, PUF, 2001.
Sollers Philippe, *L'Écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil (« Points »), 1968.

SOLLERS Philippe, *Sur le matérialisme*, Paris, Seuil (« Tel quel »), 1974.

SPITZER Leo, *L'Harmonie du monde : histoire d'une idée*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2012 [1963].

STEAD Evanghélia., *La Chair du livre. Matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2012.

SUCHET Myriam, *L'Imaginaire hétérolingue*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

SUVIN Darko, *Learning from Other Worlds : Estrangement, Cognition, and the Politics of Science Fiction and Utopia*, Liverpool, Liverpool University Press, 2001.

SVENBRO Jesper, *Phrasikleia : anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 1988.

SZONDI Peter, *Théorie du drame moderne*, trad. P. Pavis, J. et M. Bollack, Lausanne, L'Âge d'homme « Théâtre Recherche », 1983 [1956].

TACKELS Bruno, *Les Écritures de plateau – état des lieux*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2015.

TAYLOR Charles, *The Language Animal. The Full Shape of the Human Linguistic Capacity*, Cambridge (MA), London, The Belknap Press of Harvard University Press, 2016.

THÉVAL Gaëlle, « Une revue pour sortir du livre : *OU-Cinquième saison* », *La Revue des revues*, vol. 52, n° 2, 2014, p. 12-23.

THIBAUDET Albert, *Réflexions sur la littérature*, éd. A. Compagnon et Ch. Pradeau, Paris, Gallimard (« Quarto »), 2007.

THIÉRAULT Patrick (dir.), *Une Littérature « comme incantatoire » : aspects et échos de l'incantation en littérature (XIXe-XXIe siècle)*, Toronto, Presses françaises de l'Université de Toronto, 2018.

THORIMBERT Marie, *L'Événement littéraire : une nouvelle culture du livre*, Vevey, Éditions de l'Aire, 2022.

TODOROV Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique* suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil (« Poétique »), 1981.

TURNER Marc, FAUCONNIER Gilles, *The Way We Think. Conceptual blending and the Mind's Hidden Complexities*, New York, Basic Books, 2002.

TURQUIER Barbara, « Qu'expérimente le cinéma expérimental ? Sur la notion d'expérimentation dans le cinéma d'avant-garde américain (1950-1970) », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 9 | 2005. DOI : https://doi.org/10.4000/traces.171.

TYLSKI Alexandre, « Le générique au cinéma : regard sur un lieu fantôme », *Positif*, n° 540, 2006.

UNGARETTI Giuseppe, *Sentimento del tempo*, dans *Vita d'un uomo*, Milano, Mondadori (« Meridiani »), 2009 [1933], p. 137.

UNGARETTI Giuseppe, *Vie d'un homme, poésie, 1914-1970*, Paris, Gallimard, 1973.

VAILLANT Alain, « Le théâtre en vers au XIXe siècle : essai d'histoire quantitative », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 178, 1993, p. 11-22.

VAN LOOY Jan, BAETENS Jan (dir.), *Close Reading New Media, Analyzing Electronic Literature*, Leuven, Leuven University Press, 2003.

VERNA Marisa, *Le Sens du plaisir : Des synesthésies proustiennes*, Bern, Peter Lang, 2013.

VERNOZY Delphine, *Le Livret de ballet, un objet littéraire ? Écrivains et chorégraphes en France (1910-1960)*, Paris, Classiques Garnier, 2022.

VEYNE Paul, *L'Élégie érotique romaine*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

VETTORATO Cyril, *Le monde où l'on clashe, la joute verbale d'insultes dans la culture de rue*, Paris, Archives contemporaines, 2008.

VIALA Alain, « Des "registres" », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 109-110, 2001, p. 165-177.

VINCLAIR Pierre, *Agir non agir*, Paris, José Corti, 2020.

VORGER Camille, « De la page au partage, du livre au *live* », *Genesis*, n° 35, 2012. DOI : https://doi.org/10.4000/genesis.1118.

VOUILLOUX Bernard, *La Peinture dans le texte* (XVIIIe-XXe siècles), Paris, CNRS Éditions, 1994.

VUILLEUMIER LAURENS Florence, LAURENS Pierre, *L'Âge de l'inscription : la rhétorique du monument en Europe du XVe au XVIIe siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 2010.

WATHEE-DELMOTTE Myriam, *Littérature et ritualité. Enjeux du rite dans la littérature française contemporaine*, Bruxelles, Peter Lang (« Comparatisme et société »), 2010.

WEBB Ruth, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham/Burlington, Ashgate, 2009.

WEINRICH Harald, *Le Temps*, Paris, Le Seuil (« Poétique »), 1973.

WENIN André, *Le Livre des Louanges : entrer dans les Psaumes*, Paris, Lumen Vitae (« Écritures »), 1995.

WHITTOCK Trevor, *Metaphor and Film*, Cambridge, Cambridge UP, 1990.

YELLES Mourad, *Cultures et métissages en Algérie. La racine et la trace*, Paris, L'Harmattan, 2005.

ZINK Michel, « Une mutation de la conscience littéraire : le langage romanesque à travers des exemples français du XIIe siècle », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, n° 24, 1981, p. 3-27.

REMERCIEMENTS

Ma gratitude va d'abord à Mme Melina Marchetti, assistante FNS à l'université de Lausanne, pour avoir mené sans faille le suivi éditorial de ce projet. Sans elle, le travail dans son ensemble aurait été plus long et plus fastidieux. Son engagement s'est inscrit dans le cadre de la Section de français de l'Université de Lausanne et du consortium international FNS *Poetry in Notions* pour le *Online Compendium of Lyric Poetry* en anglais, que je remercie de leur soutien.

TABLE ANALYTIQUE DU DICTIONNAIRE

TERMINOLOGIE

Mélos, mélique – Claude Calame 215
Lurikos – Gustavo Guerrero 178
Lyra (terminologie latine) – Olivier Thévenaz 180
Lyrique (terminlogie française) – Antonio Rodriguez. 194
Lyrisme (terminologie française, éthos) – Antonio Rodriguez. . . . 197
Lírico (terminologie romane) – Zoraida Carandell 166
Lyric, lyricism, lyrics (terminologie anglaise) – Philip Lindholm. . . 187
Lyrik, Gedicht (terminologie allemande) – Ralph Müller 190
Lyrikk, poesi (terminologie scandinave) – Hans Kristian Rustad . . 192
Héros lyrique (terminologie slave) – Anastasia de La Fortelle . . . 145
Art lyrique – Christophe Imperiali 44

HISTOIRE DU LYRIQUE EN FRANÇAIS

Moyen Âge – Jean-Claude Mühlethaler 228
XVIe siècle, Renaissance – Nathalie Dauvois 377
XVIIe siècle – Guillaume Peureux 381
XVIIIe siècle – Antonio Rodriguez 384
XIXe siècle – Christian Doumet 388
XXe siècle –Antonio Rodriguez 394
XXIe siècle – Jan Baetens 398

GÉOGRAPHIES DU LYRIQUE EN FRANÇAIS

Francophonie – Dominique Combe 135
Afrique subsaharienne (francophone) – Pascal Éblin Fobah 26
Amérique du Nord (francophone), Québec – Denise Brassard . . . 32
Amérique latine (francophone) – Émilien Sermier 36
Belgique (francophone) – Jan Baetens 53
Caraïbes (francophones) – Romuald Fonkoua 57
Maghreb (francophone) – Stéphane Baquey 205
Proche-Orient (francophone) – Daniel Lançon 286
Suisse romande (francophone) – Antonio Rodriguez 339

NOTIONS PRINCIPALES

Adresse, apostrophe – Jonathan Culler 23
Actes de langage – Philip Mills 20
Aspect (temporel) – Martin Rueff. 46
Effet de présence, *hic et nunc* – Antonio Rodriguez 91
Émotions, sentiments – Antonio Rodriguez 96
Évocation – Melina Marchetti 116
Genre, mode – Antonio Rodriguez 139
Fiction, représentation – Philip Mills 123
Je, pronoms personnels – Michèle Monte 159
Métaphore, figuration – Melina Marchetti 219
Narration – Dominique Combe 241
Paysage, espace – Michel Collot 271
Prose – Gilles Philippe 289
Rythme – Lucie Bourassa 321
Voix, sujet lyrique – Dominique Rabaté 372

MÉDIALITÉ ET INTERMÉDIALITÉ

Chant, chanson – Stéphane Hirschi 66
Danse – Alice Godfroy 73
Dramatique, théâtre – Danielle Chaperon 83
Film, cinéma – Antonio Rodriguez 126
Livre – Thierry Roger 169
Livre d'artiste – Dominique Kunz Westerhoff 174
Multimédia, transmédialité – Céline Pardo 232
Numérique, internet – Gustavo Guerrero, Gabriela Lazaro 248
Oralité, mise en voix – Cyril Vettorato 258
Peinture (modernité) – Thomas Augais 273
Rap – Magali Nachtergael 303
Recueil – Didier Alexandre 307
Rites – Catherine Mayaux 318
Slam – Camille Vorger 334
Technologies – Magali Nachtergael 349
Ut Pictura Poesis – Thomas Augais 361

TERMES ASSOCIÉS

Abstraction lyrique – Thomas Augais 19
Amateur, « par tous » – Olivier Belin 30
Animal – Véronique Gély 39
Archives sonores – Michel Murat 41
Aspect (temporel) – Martin Rueff. 46
Avant-gardes – Anne Tomiche 50
Césure, coupe – Christophe Imperiali. 61
Circonstance – Martin Rueff 62
Communauté – Thibault Ulysse Comte 70
Degré zéro (antilyrique) – Didier Alexandre 76
Deuil – Dominique Rabaté 77
Dialogue, dialogisme – Olivier Belin 79
Document – Philip Mills 81

Écho – Véronique Gély 87
Écopoésie – Marielle Macé 89
Élégie – Pierre Loubier 93
Empathie – Antonio Rodriguez 99
Enseignement – Serge Martin 102
Enthousiasme – Stéphanie Génand 105
Erato – Camille Semenzato 107
Éthique, poéthique – Jean-Claude Pinson 108
Éthos – Michèle Monte 111
Événements, événements publics – Marie Thorimbert 113
Féminin/masculin – Christine Planté 119
Fleurs – Claire Jaquier 130
Formes brèves – Alain Montandon 132
Harmonie – Aurélie Foglia 143
Impersonnel – Antonio Rodriguez 149
Inscriptions lapidaires – Dylan Bovet 152
Intentionnalité – Antonio Rodriguez 155
Lecture, interaction – Antonio Rodriguez 163
Lyre, luth, harpe – Laurence Tibi 184
Lyrisme critique – Chantal Colomb 199
Lyrisme de masse, démocratie – Dominique Dupart 201
Magie – Christophe Barnabé 209
Matérialisme – Didier Alexandre 211
Minéral, pierre – Anne Gourio 223
Mise en page, spatialisation – Isabelle Chol 225
Muses – Camille Semenzato 235
Mythe – Véronique Gély 237
Noir, Négritude – Cyril Vettorato 245
Ode (forme) – Didier Alexandre 253
Ode, odelette (histoire) – Didier Alexandre 256
Ordinaire/artistique – Philip Mills 261
Orientalisme – Daniel Lançon 264
Orphée – Claude Calame 267
Poème en prose – Christophe Imperiali 277
Ponctuation – Jacques Dürrenmatt 280
Primitivisme – Antonio Rodriguez 283
Psaume – Guilhem Labouret 292
Pureté, impureté – Thierry Roger 294
Radio – Céline Pardo 301

Réception, reconnaissance – Christian Vogels 305
Registre – Antonio Rodriguez 310
Religion – Guilhem Labouret 312
Résistance, engagement – Nathalie Piégay 315
Science-fiction – Dominique Kunz Westerhoff 325
Séquence, configuration – Antonio Rodriguez 332
Sublime – Aurélie Foglia 336
Synesthésie – Philip Lindholm 344
Traduction – Mathilde Vischer 355
Typographie – Serge Linarès 357
Verset – Carla van den Bergh 365
Vers libre – Michel Murat 368
Vers lyrique / vers narratif – Géraldine Toniutti 370

TABLE DES MATIÈRES

PRÉSENTATION ET PRINCIPES 7

LISTE DES CONTRIBUTEURS 17

A 19

B 53

C 57

D 73

E 87

F 119

G 139

H 143

I 149

J 159

L 163

M 205

N 241

O 253

P 271

Q 299

R 301

S 325

T 349

U 361

V 365

X 377

BIBLIOGRAPHIE 403

REMERCIEMENTS 441

TABLE ANALYTIQUE DU DICTIONNAIRE 443