

LYRISME SUR LE MODE MINEUR...

Proposer une synthèse (partielle) de mes principales observations sur la notion de lyrisme, en les articulant autant que possible aux œuvres au programme, (principalement celles de Du Bellay et Verlaine) et en interrogeant chez ces deux auteurs l'existence paradoxale d'un lyrisme « sur le mode mineur »... (Les lecteurs me pardonneront de livrer cette « conférence » telle quelle, sans prendre le temps de la rédiger plus soigneusement).

Au moment de commencer cette intervention, il me faut revenir un instant sur le vague, le flou qui affectent la notion de lyrisme. Est-il utile de s'attarder sur son caractère relativement inconsistant ? Faut-il d'ailleurs s'en étonner ? N'est-ce pas le propre de ces mots en *isme* qui ont fleuri au XIXe siècle et à propos desquels Paul Valéry observait qu'« on ne s'enivre ni ne se désaltère avec des étiquettes de bouteilles » ? Je rappelle que « Lyrisme » est un néologisme tardif (1829) dont l'existence résulte pour une grande part de l'hégémonie romantique de la poésie lyrique au XIXe. Ce néologisme apparaît au moment où l'adjectif « lyrique » devient à peu de chose près synonyme de « poétique », comme pour désigner l'énergie dont la poésie même procède, sans pour autant clarifier les choses.

Le vague, le flou de la notion tiennent pour une grande part aux contradictions dont elle est porteuse dès son apparition : elle est partagée doublement, d'une part entre un sens positif et un sens péjoratif, d'autre part entre le style élevé et l'expression subjective. En effet, « lyrisme » vient à ce moment désigner aussi bien les élans sublimes du romantisme, en prose ou en vers, (ce que Gracq appelle ses « longues rampes fiévreuses »), que les abus qui les menacent. Dans une époque dominée par une économie *verticale* de la parole poétique, la notion de lyrisme dessine deux tracés contradictoires, puisque les deux verbes qui lui sont le plus souvent attachés sont « monter » et « tomber » : on monte jusqu'au lyrisme (le chant : premier synonyme du mot lyrisme, chez Alfred de Vigny, en 1829), on tombe dans le lyrisme (l'emphase : premier usage péjoratif chez Théophile Gautier en 1834). Dès l'origine, « lyrisme » désigne à la fois une ambition (élever sa parole) et le risque qu'elle fait courir (tomber dans l'emphase et l'enflure).

Il s'ajoute à cela une deuxième contradiction interne. D'un côté le mot désigne une poésie élevée, centrée sur l'objet, et dominée par la volonté de célébration, telle qu'elle s'accomplit dans l'ode. De l'autre, il s'applique à l'expression subjective des émotions et souvent à la tristesse de la déploration, telle qu'on l'entend dans l'élégie. Cette notion va donc couvrir un champ très large où se retrouvent le sublime et le subjectif, le chant et le pathos, la célébration et la déploration, la victoire et la défaite, la possession et la perte. Sur le plan de la

théorie littéraire, comme affaiblie par ce double partage, c'est une notion difficile à délimiter, peu fiable, peu convaincante, voire suspecte...

L'on pourrait s'en tenir à cela... si quelques propos d'écrivains ne venaient à la fois corriger et compliquer davantage cette perception : Flaubert affirmant avec force son désir de retrouver parfois dans la prose « les grands vols d'aigle » du lyrisme et s'exclamant dans une lettre à Louise Colet de 1853 « J'aime tant le lyrisme. Il me semble la forme la plus naturelle de la poésie », alors qu'il fustige par ailleurs « les embêtements bleuâtres du lyrisme poitrine » (Je rappelle que Flaubert fut le premier écrivain français à avoir fait un usage fréquent et crucial du néologisme, dans sa correspondance) ; Saint-John Perse demandant dans une lettre à Paul Claudel en 1948 : « Qu'attendre encore en faveur du lyrisme qui m'intéresse seul ? » ; ou bien André Breton préconisant en 1937 dans *L'Amour fou* « le comportement lyrique tel qu'il s'impose à tout être, ne serait-ce qu'une heure durant dans l'amour, et tel qu'a tenté de le systématiser, à toutes fins de divination possible, le surréalisme »...

Je m'en tiens à quatre propos ; on pourrait en citer beaucoup d'autres, aussi enthousiastes et troublants... Ils incitent à penser que le lyrisme répond à un désir, une aspiration, et n'est pas réductible aux réserves qu'il peut susciter. C'est surtout un enjeu critique important ; il n'est pas accidentellement un objet de querelle : il porte en lui la querelle, c'est-à-dire les paradoxes, les tensions et les risques inhérents à l'écriture poétique ; il conduit tôt ou tard à poser la question de ce qu'est le poétique... Nombreux sont les poètes qui ont dû se situer vis-à-vis de lui, en affirmant leurs partis-pris, parfois de manière offensive, avec virulence, en se crispant sur leurs choix formels...

C'est à l'évidence du côté du pathos, de l'emphase et du larmoiement que se dirigent les critiques qui sont adressées au lyrisme, non du côté de l'énergie. On a pu lui reprocher d'alimenter aussi bien les discours officiels, la prose préfectorale, que la mollesse élégiaque et les pleurnicheries de « cigognes larmoyantes » (formule cruelle de Lautréamont à propos de Lamartine, également qualifié de « robinet d'eau tiède » par Huysmans). On le sait, Musset et Lamartine furent sur ce point deux cibles de choix... Dès le milieu du XIXe siècle, on se méfie du lyrisme. Flaubert s'en prend à ce qu'il appelle le « embêtements bleuâtres du lyrisme poitrine ». L'écriture doit « crisper le mou », affirme un contemporain, Christian Prigent, en dénonçant après Francis Ponge le « cancer romantico-lyrique » ou la « béance baveuse du moi », et en rangeant le lyrisme parmi les accessoires désuets de la pensée bourgeoise. « Crisper le mou », c'est déjà ce que voulait Rimbaud en déclarant la poésie subjective « horriblement fadasse ». Mais crisper le mou, c'est aussi ce que firent Flaubert (« je veux du lyrisme en style ») Saint-John Perse et beaucoup d'autres... A commencer par Du Bellay et Verlaine si écrire ce n'est pas donner à entendre une plainte, mais prêter des formes à l'informe...

Laissons de côté les polémiques... Je partirai d'une idée simple et positive : le caractère *englobant* de la notion de lyrisme, sa souplesse, sa liberté¹, son ouverture, en essayant d'observer les nœuds qu'elle fait avec ces trois fils que sont l'élévation, l'énergie et le sentiment. Trois fils, trois directions, trois composantes principales qui semblent à certains égards s'exclure mais souvent se croisent et en définitive se nouent.

- **La parole élevée (l'envolée)**

Élévation, solennité, voire sublimité, le lyrisme fut d'abord, bien avant l'apparition du néologisme, une question de hauteur et d'éclat de la parole poétique. C'est le premier sens répertorié par le *Dictionnaire* de Littré dans la première définition complète qu'il donne en 1863 de ce mot : « caractère du style élevé, des inspirations solennelles : *le lyrisme de la Bible* ». Cet exemple nous situe bien loin de l'expression personnelle, voire à ses antipodes... Même si l'expression lyrique s'est pas la suite diversifiée, jusqu'à faire de la diversité même des sujets l'une de ses caractéristiques, et même si elle prend également racine dans la simplicité de la chanson populaire, il s'avère qu'elle est originellement orientée vers les hauteurs où règnent les héros et les dieux. C'est en fonction de la qualité de leur élévation que les Anciens évaluent les poètes lyriques.

Que ce soit dans la poésie antique avec les hymnes orphiques et les Odes pindariques puis horatiennes, ou à l'époque de la Renaissance, le lyrisme fut naguère un chant de louange associant musique et poésie pour honorer son objet : victoires des athlètes aux jeux, grandeur des Dieux, force des héros, noblesse des Princes, beauté de l'être aimé, ou profondeur du ciel et merveilles de la Terre.... Dès le Moyen-Age latin, la pratique de l'éloge est omniprésente dans les littératures européennes ; « elle a pour objet de susciter un élan d'admiration enthousiaste »² pour des hommes et des femmes illustres ; elle sert aussi bien la gloire de celui ou de celle qui s'y livre.

« O ! j'ai lieu de louer ! » s'exclame au seuil du XXe siècle Saint-John Perse dans *Éloges* : cette formule résume parfaitement l'enjeu initial du lyrisme. Avoir lieu de louer, c'est aussi ce que pense Claudel qui célèbre avec un cœur catholique dans ses *Cinq grandes odes* « la sainte réalité donnée une fois pour toutes ». Et de longue date, en effet, le sacré se mêle volontiers au profane dans le lyrisme

¹ Je note au passage que cette liberté est déjà ce sur quoi Scaliger met l'accent au XVIème siècle au sujet de l'expression lyrique Citer Nathalie Dauvois p.41

² « L'éloge des amis dans l'œuvre française et néo-latine de Du Bellay », par Marie-Dominique Legrand, in *L'Éloge lyrique*, Presses universitaires de Nancy, p.45.

qui va et vient entre le terrestre et le céleste, entre les mortels et les dieux, comme Hermès qui est avec Apollon et Dionysos l'une de ses figures tutélaires.

Thomas Sebillet rappelle en ouverture de son *Art poétique* en 1548 que la poésie n'a pas seulement pour objet d'honorer les dieux, elle est elle-même d'origine divine. Sa singulière grandeur tient à l'étincelle du feu divin qui l'anime et dont le poète inspiré est le bienheureux dépositaire. Là commence précisément le lyrisme (sa *légende*, serais-je tenté de dire), son *enthousiasme* (au sens étymologique) et son mouvement escaladant. Il fait en quelque sorte une boucle, puisqu'il reconduit vers elle-même l'idéalité dont il procède. Il convertit le souffle divin en hommage aux dieux. Pour les poètes de la Pléiade, les éloges s'emboîtent les uns dans les autres. C'est à peu de chose près le même geste qui conduit à célébrer Dieu, la nature, les princes, ou la poésie même...

Ouvrons ici une parenthèse pour observer que ce haut lyrisme, d'une verticalité et d'une positivité forte, ce lyrisme du style élevé (qui avait été le sien dans les *Antiquités de Rome*) est ce à quoi Du Bellay renonce dans ses *Regrets*, en se présentant agité de ce qu'il désigne comme une « fureur plus basse » (sonnet 4), démarqué de l'hymne, comme de la poésie savante ou amoureuse, engagé donc dans une autre logique. Son guide est, dit-il, « l'amour de la vertu » et non « le joug amoureux » qui « détient en servage » (sonnet X). Il fait le choix d'une poésie modeste, qui ne cherche pas le laurier, contre un lyrisme de la prouesse et de la dépense verbale manifestant la capacité affirmative de la langue. Il laisse à Ronsard le soin de l'hymne louangeur et de l'adhésion au monde pour se situer résolument à rebours, côté plainte et côté satire. Et s'il rédige malgré tout un Hymne, à Rome, en 1556, ce sera le paradoxal et lugubre « Hymne de la surdité » dont il est à présent victime... Mais il ne faut pas exagérer ce point...

Il n'empêche, avec trois ingrédients, le *fiel* de l'élégie (sa bile noire de mélancolique), le *sel* de la satire (sa critique des vices de la cour pontificale) et le *miel* de la flatterie, Du Bellay fait œuvre, et d'abondance, et vigoureuse : pas moins de 191 sonnets. Faute de pouvoir multiplier les envolées lyriques, il prend la pose ovidienne pour affirmer la singularité qui est la sienne. Et il lui arrive même, comme l'a noté François Rigolot de porter le misérabilisme « à une température héroïque »³, comme dans le fameux sonnet « Heureux qui comme Ulysse ». Il a volontiers recours aux figures mythologiques et ne craint pas les hyperboles : le style élevé encomiastique ne lui est pas étranger quand il s'agit par exemple de louer Marguerite de France.

Mais quittons ici Du Bellay et son lyrisme paradoxal et quelque peu retors, pour conclure ce premier développement consacré au lyrisme comme « caractère du style élevé », de la poésie qui s'élève pour célébrer. J'observe que

³ François Rigolot, *Poésie et Renaissance*, p. 242.

le lyrisme est d'abord une parole sonore qui fait entendre avec force sa vitalité et sa vigueur. (Dans sa préface à *Bérénice*, Racine évoque ces deux qualités « abondance » et « force » comme nécessaires aux poètes). Force⁴ avant d'être forme, le lyrisme ne se contente pas de chanter, il *donne de la voix*, il donne lieu à un certain volume, une abondance, voire une surabondance, une ampleur, une amplitude où s'illustrent le pouvoir et le potentiel de la langue. Le philosophe Alain Badiou parle volontiers de la poésie comme d'une « monstration des puissances de la langue elle-même⁵ ». Et le lyrisme est par excellence le lieu de cette démonstration de force. S'il est menacé par l'emphase, c'est que sa pente propre le dirige volontiers du côté de la surcharge. L'un de ses procédés favoris est l'*amplification* (catégorie de l'ancienne poétique que Boileau définit comme « un discours qui augmente et agrandit⁶ les choses »), qui tend vers l'hyperbole, exagération qui s'envole et décroche comme pour brûler les limites assignées à l'humain et à son langage...

On parle parfois « d'envolée lyrique », et pour le dire autrement, par une image : *voler* comme Icare, comme Hermès, comme un aigle (« L'aigle c'est le génie ! Oiseau de la tempête » clame Hugo dans les *Odes et ballades*), ou, de façon beaucoup moins glorieuse, comme un albatros, est la grande affaire du lyrisme. « J'irai là-haut toucher les astres de ma tête » promet Horace⁷, tandis que Verlaine se métaphorise en mouette « à l'essor mélancolique » dont l'aile « inquiète et folle », « toute meurtrie » vole sur la mer au ras des flots⁸.

Mais si le lyrisme a des ailes pour monter au ciel, et s'il chausse volontiers les sandales ailées de Mercure, il a aussi des sabots pour galoper sur la terre. Il se voit parfois métaphorisé en cheval, comme chez Flaubert : « les chevaux et les styles de race ont du sang plein les veines, et on le voit battre sous la peau et les mots, depuis l'oreille jusqu'au sabot⁹ », ou chez André Breton évoquant dans *Le Surréalisme et la peinture* le lyrisme, « ce cheval, l'œil au ciel, piétinant de son

⁴ L'on pourrait relire ici ce que Paul Verlaine écrivait dans le « Prologue » des *Poèmes saturniens* à propos des temps fabuleux où les « Poètes sacrés » chantaient les « Guerriers saints » et où régnait le lyrisme épique comme poésie même de la force (voir p. 139 de l'édition au programme). Aux temps modernes, si le poème reprend des forces c'est à l'inverse en ayant recours à l'ironie, en faisant grincer sa musique, en modifiant ses formes.

⁵ *Petit manuel d'inesthétique*, Seuil, 1998, p. 43

⁶ Amplification tendue vers l'hyperbole dont je perçois par exemple une illustration tardive dans l'incipit de *Vents* de Saint-John Perse : « c'étaient de très grands vents sur toutes faces de ce monde, de très grands vents en liesse de par le monde... ».

⁷ Encore faut-il se montrer digne de chausser les sandales ailées de Mercure. Les dieux n'accordent le souffle poétique qu'aux âmes pures. Il faut au poète lyrique de la vertu et du travail. Du Bellay le rappelle dans la « Défense et illustration de la langue française » :

« Qui veut voler par les mains et bouches des hommes, doit longuement demeurer en sa chambre : et qui désire vivre en la mémoire de la postérité, doit, comme mort en soi-même, suer et trembler maintes fois, et, autant que nos poètes courtisans boivent, mangent et dorment à leur aise, endurer de faim, de soif et de longues vigiles. Ce sont les ailes dont les écrits des hommes volent au ciel. »

⁸ Dans *Sagesse*.

⁹ Lettre à Louise Colet du 15 juillet 1853.

sabot encore plein d'étincelles, la terre¹⁰ ». Ce qui plaît au poète surréaliste, c'est que ce soit un cheval incontrôlable, impossible à dresser, et qui emporte vers l'inconnu à même la réalité... S'il fallait au lyrisme un emblème, ce pourrait donc être un cheval ailé, tel Pégase, le « blanc cheval ailé » de la force évoqué par Verlaine dans le « Prologue » des *Poèmes saturniens*, ce blanc cheval-oiseau, issu du sang noir de la méduse, qui transporte au ciel le tonnerre de Zeus et fait jaillir sous son sabot la source de l'Hippocrène à laquelle s'abreuvent les poètes !

A l'instar de ce *cheval ailé*, le lyrisme regarde à la fois vers le ciel et vers la terre. Vers l'en-haut comme dans l'en-bas, il est « une force qui va ». Il suppose un mouvement, un emportement, un enthousiasme, un souffle et une ardeur. Il y a de l'élan, du désir, de l'excès dans le lyrisme qui expose volontiers dans sa profération son appétit et sa démesure. Cet afflux et cette circulation d'énergies qui le caractérisent sont souvent métaphorisés par l'image du sang qui empourpre le visage ou qui court dans les veines (l'on peut citer ici Georges Perros écrivant dans ses *Papiers collés* : « il y a lyrisme dès qu'il y a circulation, rien de plus lyrique que le sang »). Flux, influx, courant porteur, submersion parfois de et par la langue, ce rouge qui monte aux joues, cet enfièvrement, cette chaleur du discours, accompagnent l'idée ou l'image d'une couleur, d'une chaleur, d'une température de la langue : la langue dans le lyrisme *monte* en température ! C'est une image sexuelle également « bander tout est là » s'exclame Flaubert : la tension lyrique (symboliquement, celle de l'arc ou de la lyre) est alors tout opposée à la mollesse élégiaque...

- **L'expression des sentiments**

J'en viens à présent à mon deuxième point : l'expression subjective.

Lyrisme et subjectivité sont étroitement unis, même si cette union prête à controverses en fonction de la manière dont on conçoit le sujet lyrique¹¹, soit qu'on le considère comme une « pure instance d'énonciation », un « je » de convention, abstrait et universel – ce qu'il paraît avoir largement été jusqu'à la Renaissance, soit que l'on insiste sur son caractère fictif et sur la manière dont il théâtralise ses affects, soit qu'on le rapproche au contraire de la personne du poète et de la réalité de sa vie morale et affective... Lyrisme intime, expression personnelle sentimentale, plainte élégiaque, quelle est au juste la part de sincérité et la part de mensonge ou de jeu dans l'écriture lyrique ? La réponse est variable ; elle ne pourrait être donnée qu'au cas par cas. Verlaine, qui excelle dans la naïveté feinte et dont la parole paraît parfois une expression immédiate du sentiment, est un poète savant et retors... (Valéry le définissait comme un « primitif organisé »)...

¹⁰ *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, p. 23-24.

¹¹ Pour Käte Hamburger « le genre lyrique est constitué par la volonté en quelque sorte notifiée du sujet d'énonciation de se poser en Je lyrique ». *Logique des genres littéraires*, p. 214.

Cette part subjective est la part élégiaque du lyrisme (que l'on oppose schématiquement à la part de l'ode). Elle relève d'une tradition inaugurée et illustrée par la figure mythologique d'Orphée. L'endeulement, l'exil, consécutifs à une perte affective, une blessure sentimentale, donnent lieu à une déploration, au chant d'une souffrance mélancolique, d'un désarroi, d'une désorientation, et donc d'une errance... Doublure plaintive de la poétique de la louange est la poétique du regret. A l'inverse de l'amplification, de la force et de la virtuosité de l'ode, elle donne volontiers à entendre, comme sous la plume de Verlaine, un lyrisme assourdi, grêle ou frêle, de plus en plus atone et « écourté », pourrait-on dire, qui module en sourdine des états fugitifs. On y voit se réduire l'amplitude du discours en même temps que s'estompe et défaille la figure du sujet, laissant place à des voix externes qui sont les voix de la nature (comme dans le premier poème des *Romances sans paroles*) ou à des instances intérieures, âme et cœur, qui dialoguent et semblent exister de manière indépendante, comme au détriment de l'être même auquel elles appartiennent. Comment ne pas songer ici à la septième « ariette oubliée » :

*Ô triste, triste était mon âme
A cause, à cause d'une femme.*

*Je ne me suis pas consolé
Bien que mon cœur s'en soit allé,*

*Bien que mon cœur, bien que mon âme
Eussent fui loin de cette femme.*

*Je ne me suis pas consolé,
Bien que mon cœur s'en soit allé.*

*Et mon cœur, mon cœur trop sensible
Dit à mon âme : Est-il possible,*

*Est-il possible, — le fût-il,
Ce fier exil, ce triste exil ?*

*Mon âme dit à mon cœur : Sais-je,
Moi-même, que nous veut ce piège*

*D'être présents bien qu'exilés
Encore que loin en allés ?*

Entre division et répétition, ce poème composé en distiques, où se multiplient les redoublements, est tout entier construit sur le nombre *deux*, comme écrit par

quelqu'un qui voit double, avec « l'œil double » évoquée dans l'ariette n°2, et qui ne maîtrise ni ses pensées ni ses sentiments, voire qui ne les reconnaît plus, ne s'y reconnaît plus... Prisonnier de la répétition, le sujet lyrique bégaie et balance entre « il » et « elle », comme Verlaine entre Rimbaud et Mathilde, cœur et âme, départ et retour, présence et éloignement... L'hésitation, le remords, l'exil, l'orgueil, la tristesse sont des escarpolettes.

Certes, le poète chante en faisant mine de bredouiller, et il donne ainsi à entendre un désarroi, mais une conscience critique se formule sous sa plume, ne fût-ce que sur le mode interrogatif, en mettant en scène ses sentiments, en faisant dialoguer âme et cœur, en désignant dans les derniers vers le paradoxe dans lequel âme et cœur s'enferment. Le sujet lyrique prend ainsi conscience de lui-même au plus près de ses affects, joie ou douleur ; le sentiment est au commencement de la connaissance¹². Par l'écriture, il devient un savoir d'ordre général et le « je » affecté est porteur d'une connaissance qui vaut pour tous, fût-ce celle du vertige et de l'étrangeté que chacun peut éprouver en soi.

N'a-t-on à peu près tout dit sur l'effacement du sujet verlainien que Jean Pierre Richard définissait comme « voix d'un lyrisme impersonnel » ? Si j'y reviens ici, c'est pour observer chez Verlaine une dévitalisation mélancolique tout opposée à la « sanguinité » lyrique. C'est bien sûr là une autre manifestation du paradoxe important que j'ai signalé en introduction et qui affecte l'entente de la notion de lyrisme : qu'elle puisse aussi fortement être attachée à l'énergie qu'à la mélancolie et au regret... Le lyrisme, en fin de compte, est affaire de régimes : il s'évalue dynamiquement et quantitativement, comme degré d'intensité du poétique.

Dans *Le ravisement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras, où est évoquée une « souffrance sans sujet » (23), le lyrisme est pris à contrepied, décoloré, sans énergie pour dire la passion-dépression de Lol, elliptique et non prolixe, volontairement lacunaire, souvent paratactique, atténuant et suggérant au lieu d'amplifier, comme tamisé et assourdi par la voix off d'un narrateur que l'on dirait étourdie par les hypothèses¹³. La folie amoureuse semble ici distraite, évasive, étrangère à qui l'éprouve ; je serais tenté de la dire somnambule ou somnambulique¹⁴.

Encore ce lyrisme à la fois dégraissé et désarticulé n'est-il pas le seul dans *Le Ravisement* où il y a place également pour la répétition, la suradjectivation, la métaphorisation, les longues coulées verbales qui parfois se cristallisent en une

¹² Pour éclairer ce point, je me reporterais à ce qu'écrivait Hegel dans son *Esthétique* : la poésie « consiste à délivrer l'esprit non du sentiment mais dans le sentiment », elle « délivre l'âme de cet asservissement aux passions » qui l'empêche de s'affirmer et de s'exprimer en toute indépendance. En quelque sorte elle rend sa voix à l'intériorité. Elle donne des formes, des noms, des figures à l'informe...

¹³ Hormis des formules délirantes dans leur exagération délibérée (cf. p. 19/20)

¹⁴ Existe-t-il un lyrisme de cette espèce ? Un lyrisme nonchalant et gris (« la chanson grise »), au ralenti, enlisé, passif, abandonné ? Oui : j'en entends les échos dans le poème de Michaux « La Ralentie ».

formule aphoristique d'une exagération délibérée.¹⁵ Un exemple, page 51 : « Puis un jour ce corps infirme remue dans le ventre de Dieu ». Que ce soit par réduction ou par surcharge, Marguerite Duras a recours dans sa prose, comme Verlaine dans ses vers, à une écriture un peu défaite, boiteuse et mal peignée, visant à donner l'impression de mots égarés (ce que Verlaine appelle « méprise »), de phrases perdues et éperdues comme le sujet même qu'elles évoquent et dont elles s'efforcent de suivre les « contours subtils »...

Nous pourrions appeler cela le lyrisme de l'exil, ou lyrisme en exil, exilé à l'intérieur de soi, comme peut l'être ce moi « troué » que son désir trahit et qui abandonne des pans entiers de son existence... On entend sous la plume de Du Bellay et Verlaine un lyrisme de l'éloignement et du manque, attaché à une réduction des énergies poétiques et à leur déplacement. Observons qu'à des titres divers, les œuvres au programme mettent au premier plan des figures d'*amour exilé* : Bérénice écartée de Rome par Titus, Du Bellay amoureux de la Rome antique et déçu par la Rome moderne, Verlaine évoquant ce « fier exil, ce triste exil » où l'a laissé sa séparation d'avec Mathilde, Marguerite Duras présentant Lol V. Stein comme exilée de l'amour.

La question posée est alors celle du sort du sujet et de ses liens : le lien doublement coupé de Du Bellay avec l'admirable Rome antique et avec son pays natal, le lien doublement impossible de Bérénice avec Titus et Antiochus, le lien doublement affecté de Verlaine avec Mathilde et avec Rimbaud, le lien ou plutôt les liens compliqués de Lol V. Stein avec Michael Richardson, Tatiana Karl et autres. Le lyrisme est affaire d'attaches, d'attachements dont il sait dire aussi bien le désir que la grande fragilité... Sa puissance de conjonction (son tissu conjonctif) est mise à mal par un principe de *renoncement* qui est à l'œuvre dans les œuvres au programme.

C'est donc aussi la question du sort de l'amour qui est posée différemment d'un livre à l'autre. Le lyrisme opère des changements de plan : un amour impossible quitte la sphère du sentiment pour rejoindre le plan du sublime ; il s'élève, se sacrifie, se renonce, se change en « histoire douloureuse » comme à la dernière scène de *Bérénice*. A l'inverse, chez Du Bellay, l'objet de l'amour initial, Rome, est changé en objet de haine dans la partie satirique du livre où le poète exprime sa rancœur¹⁶. — Que reste-t-il de notre amour ? semble pour sa part demander Verlaine dans le premier poème des *Romances sans paroles* qui répond par un chœur de voix à cette question que l'on n'entend pas : il reste la musique de « Romances sans paroles », du lyrisme que l'on pourrait croire rendu à son premier état naturel, et qui sourd de la nature même...

¹⁵ Adynaton : hyperbole inconcevable.

¹⁶ Voir Nathalie Dauvois, op. cit., p. 42.

- **Une question d'intensité**

Hausser ou baisser le ton, modifier la force du phrasé : le lyrisme opère un réglage affectif de la voix. Car il ne s'agit pas tant d'exprimer des sentiments que d'en dramatiser les effets ou les causes, de moduler des inflammations, des difficultés, des impuissances, qui affectent la perception même que le sujet a de lui-même et du monde. « Soit de bien, soit de mal », comme disait Du Bellay, exaltation ou dépression, *l'intensité* est son affaire. L'écriture lyrique règle la tonalité et le volume, « passant du grave au doux, du plaisant au sévère », comme le notait Boileau dans son *Art poétique*, à propos de l'ode pour en souligner la variété de ton¹⁷. La parole poétique se travaille comme un matériau d'une grande plasticité : elle vient ainsi préciser des états, des affects, et souvent donner des contours à ce qui défie l'expression. Tout autant qu'à la poésie, c'est à la prose de Marguerite Duras que l'on peut songer ici, telle qu'elle s'applique avec ses moyens propres à cerner l'insaisissable.

Sur ce plan, on peut également observer que le lyrisme devient de plus en plus chez Verlaine un inventif travail d'instrumentiste, après avoir été discoureur à la façon hugolienne ou baudelairienne dans certains longs *Poèmes saturniens*. Il devient une façon de jouer de la langue, en multipliant les incongruités, bizarreries, archaïsmes, discordances, négligences, méprises, parler fruste ; tout un art des grincements qui réveille le poétique (le redynamise, le renouvelle) en prenant à contrepied la grande tradition du « luth bien accordé » qui fut chère autrefois aux poètes de La Pléiade.. Verlaine joue et se joue... Il est maître dans l'art du son de « cloche fêlée » que Baudelaire avait déjà donné à entendre. Il va jusqu'à se parodier lui-même dans un texte intitulé « A la manière de Paul Verlaine », un poème dans lequel il accentue délibérément ce qu'il appelle son « accord discord ». Mordu par l'ironie, le lyrisme organise alors une forme nouvelle de réflexivité et d'accentuation : mise en scène et prise de distance, pitrerie déjà et mensonge qui se dénonce lui-même. Et comme une escarpolette, l'écriture de Verlaine se balance entre le côté mordu et mordant de l'ironie (le « discord ») et le côté harmonieux, consolatoire, de la « nuance » et de la « douceur » musicale (« accord »)... Verlaine n'est-il lui-même ce bonhomme double partagé entre violence et douceur ?

De ce point de vue, l'œuvre poétique de Verlaine peut être lue comme une défense et illustration de la capacité proprement lyrique de la langue à s'approcher au plus près de l'insaisissable et à formuler de l'évanescence... Mallarmé l'avait bien perçu. Voici un extrait de la lettre qu'il envoie à Verlaine pour lui faire part de sa lecture de *Jadis et naguère* :

¹⁷ Qui ne la réduit pas à un art encomiastique et louangeur...

« *Lu, relu et su : le livre est refermé dans mon esprit, inoubliable. Presque toujours un chef-d'œuvre, et troublant comme une œuvre aussi de démon. Qui se serait imaginé il y a quelques années qu'il y avait cela encore dans le vers français! Je vois: au lieu de faire dans sa plénitude vibrer la corde de toute la force du doigt, vous la caressez avec l'ongle (fourchu même pour la griffer doublement) avec une allègre furie; et semblant à peine toucher, vous l'effleurez à mort!*

*Mais c'est l'air ingénu dont vous vous parez, pour accomplir ce délicieux sacrilège; et, devant le mariage savant de vos dissonances, dire: ce n'est que cela, après tout!*¹⁸ »

Mallarmé confirme ce dont nous nous doutions : s'il peut être touchant, c'est que le lyrisme est une affaire de toucher. Le poète produit une émotion singulière en donnant à entendre son toucher de langue particulier. Et celui de Verlaine est d'une virtuosité diabolique pour faire rendre à son instrument, qui n'est autre que le vers, des sons jusqu'alors inouïs, précisément sans avoir l'air d'y toucher....

Le poète est celui qui anime le langage d'une vie souvent perçue comme étrange, celui dont la voix monte et descend sur le papier, comme celle d'un acteur ou d'un chanteur sur une scène, à la fois en changeant de tonalité et en changeant de contenu ou d'objet. Dans sa voix, les choses de l'âme et du cœur (les pensées, les sentiments) se mêlent aux choses du monde et de la nature, et le poème règle et dérègle le son, travaille la bande son, la bande sens, pour passer d'une tonalité à une autre. Si je devais risquer ici une tout autre métaphore, je dirais que le lyrisme est un pilotage où se modifient les vitesses, une conduite risquée, voire une conduite poétique à risque, sans cesse menacée par le dérapage, la chute dans l'emphase ou la complaisance. Et tout le savoir-faire du poète consiste à se rapprocher au plus près du point de rupture, à marcher droit sur un fil, menacé par le *couac* et la brusque aphasie. Sans cette prise de risque, le toucher et le touchant du poème seraient moindres...

• **Un lyrisme critique**

Il me faut ici ouvrir une nouvelle parenthèse pour observer que le poète lyrique ne se contente pas de composer son chant. Souvent il s'en explique et en affirme la spécificité. Il est celui qui vient dire tout haut, ou parfois tout bas, ce qu'il entend faire, et qui commente sa prise de parole autant qu'il la met en scène pour en manifester la singularité... Il justifie le pourquoi de son écriture, en quoi elle innove, sa raison d'être aussi bien que ses conditions de possibilité. Il établit lui-même son identité de poète en mettant lyriquement en scène le sens de son

¹⁸ Lettre à Verlaine du 19 décembre 1884, *Correspondance* (choix) Folio., p. 573.

propos. Le « prologue » et l'épilogue des *Poèmes saturniens* s'inscrivent explicitement dans cette logique.

Chez Du Bellay, cela donne lieu à une succession de variations relatives à la singularité paradoxale de l'entreprise poétique qui est la sienne, avec répétition insistante des formules « je veux » / « je ne veux pas ». Constamment, le poète revient sur sa stérilité forcée qui donne lieu à une écriture nouvelle. Il cadre, justifie, recentre, délimite, clarifie et illustre d'images son projet. Il défend et confirme la valeur de son chant nouveau. Il affirme la vertu de la simplicité, du désaffublement qui conduit à proposer un chant « juste de voix ». Il s'agit alors de rabattre le caquet lyrique : son bavardage, sa futilité, en lui substituant une parole moins prétentieuse. Ce faisant, il prend une nouvelle mesure du monde débarrassée de l'emphase, de la pédanterie et de l'ornemental, ramenée plus près du naturel. Avant la lettre, c'est déjà une *vérité de parole* (Bonnefoy) qui est l'enjeu. Et ce souci de la sobriété et de la juste mesure, cette dénonciation des excès, des illusions, des vanités, est puissamment élégiaque : c'est un des traits définitoires de l'élégie que de ne pas s'en tenir à la plainte mais de poser et proposer une méditation sur les faux biens, les vrais biens, et la « rude vérité » des choses humaines¹⁹.

Voici donc sous la plume de Du Bellay une poésie moins flatteuse et plus offensive qui chante son désenchantement, voire son échec, et enchante ses soucis. Selon Michel Deguy, Du Bellay fait accéder la lyrique française à son essence, le regret²⁰. Je ne suis pas sûr²¹ qu'il soit « l'inventeur de la muse moderne désespérée (41) : il hérite pour une part ce motif des anciens élégiaques (Ovide en premier lieu), il joue avec cet héritage et lui prête une intensité nouvelle. Son originalité est de placer ce désenchantement dans une logique de réappropriation de la poésie (le secret y vaut mieux que le savoir) qui contrebalance la poétique du désespoir. Comme l'écrivait Nathalie Dauvois, il est aussi bien « celui qui sait reconnaître et désigner la valeur²² ».

Paradoxalement, alors que le lyrisme est volontiers suspecté d'enflure, et donc d'exagération et de mensonge, il peut être le fait d'une voix en quête de vérité, qui cherche à comprendre et travaille à défaire les illusions. A des titres divers, il me semble que l'on peut entendre un lyrisme des *vérités amères* dans les quatre œuvres au programme (et j'entends par « vérités amères » aussi bien le caractère fictif des honneurs, des richesses et des biens terrestres que la difficulté de l'amour et la fragilité de nos attaches, ou l'épreuve douloureuse de la finitude) : chez Du Bellay il est explicitement désigné, dans *Bérénice* il vient

¹⁹ De ce point de vue, c'est une sorte d'éducation sentimentale qu'accomplit la trajectoire lyrique : un apprentissage des vérités amères !

²⁰ *Tombeau de Du Bellay*, p. 39.

²¹ Il me semble que dans son *Tombeau de Du Bellay* Michel Deguy amplifie, systématise et essentialise à l'excès ce motif et ses corollaires (désenchantement, désespoir) en ce qu'il rencontre ses propres inflexions : le « désenchantement ascétique » est pour lui le sort même de la poésie.

²² Nathalie Dauvois, p. 61.

clure la pièce en en délivrer la morale, chez Verlaine il fraie son chemin au travers des mouvements erratiques du cœur, chez Duras il est tout entier attaché à l'histoire de Lol V. Stein. Et dans tous les cas, il y a trajectoire, recherche, épreuve, une forme de voyage intérieur, de traversée existentielle (Baudelaire n'évoquait-il pas « l'amer savoir » que l'on tire du voyage. ?)...

Pour accomplir sa trajectoire, enchantée ou désenchantée, le lyrisme est solidaire de paysages, d'une cartographie réelle ou imaginaire, d'un trajet marqué par des pertes et des gains. C'est une trajectoire où se joue un sort, où se décide une part de la destinée. Il y a ainsi des épisodes dans les *Romances sans parole*, des moments affectifs, des départs, des retours, des stations, des états lyriques distincts qui correspondent à des segments biographiques. Nous ne lisons pas le récit mais percevons l'écho de ces événements successifs. Comme s'il ne restait que la musique de paroles perdues, ainsi que le dit bien le titre *Romances sans paroles* : du vécu personnel, du subjectif résorbé en airs, en anciennes mélodies.

De cette trajectoire à travers un monde et ses paysages affectifs on peut suivre la carte lyrique dans les deux recueils de Verlaine, entre Croquis parisiens, Paysages belges et aquarelles anglaises... Comme Orphée, Verlaine circule et chante ! Les paysages parfois semblent le laver de ses turpitudes. Les perceptions, les impressions fugitives se nouent aux sentiments. Le lyrisme est aussi ce lieu articulatoire qui travaille à l'expression des antagonismes et à leur résorption. La voix lyrique s'articule là même où la conjonction des êtres s'avère impossible, dans le temps de leur déchirure, leur dispute, leur querelle, leur indécision²³...

De façon générale, le lyrisme ne se contente pas de donner de la voix²⁴, il remue, il agit. Les jeux d'interlocution fictive se multiplient sur la page. Dédoublement, prise à témoin des « amis », adresse à la femme aimée, débat, dialogue intérieur ou simulacre d'adresse : le lyrisme est aussi une animation du discours. Il instaure un débat entre des instances, des côtés, comme entre perte et gain, mémoire et projet, avenir et passé, désir et déception... Il donne ainsi à entendre la pulsation subjective dans la langue. Le sujet se constitue en lieu articulatoire : il vient débattre sur la scène, à haute voix, à mi-voix, à voix basse... Il théâtralise sa pensée et ses affects : la page est la scène. Quand il ne porte plus (comme chez Hugo, en « montant » le volume) les grandes tensions

²³ Dans la prose de Marguerite Duras, et en particulier dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, le lyrisme se loge dans ce que l'auteur appelle « écriture courante », où il travaille à faire entendre le rythme de la parole : une voix chercheuse qui spéculé, répète, ajoute, corrige, précise son propos, soucieuse de saisir l'insaisissable, le caché, le secret de l'intime, glissé subrepticement dans l'oreille du lecteur.

²⁴ Paul Valéry définit la poésie comme « l'obtention de la voix ». On peut aller jusqu'à entendre que sur le papier le poème constitue un sujet, en établit peu ou prou la figure vocale, et, plus encore, fait lui-même figure de sujet... Il parle comme un être, il existe comme modalité d'élocution, puissance de faire, *poiein*...

et le débat entre le fini et l'infini, subjectif et le sublime, le lyrisme prête voix aux antagonismes internes de l'âme et du cœur, ou se retourne contre lui-même, frappé d'impuissance, abandonnant tout désir de grandeur, refluant mélancoliquement, à l'état de « limon amer », sur le mode mineur, prenant le lecteur à témoin de sa souffrance.

Chez Du Bellay et Verlaine, comme chez Baudelaire, Apollinaire et beaucoup d'autres, il y a la présence, sous des formes plus ou moins embryonnaires, de ce que Paul Celan appellera plus tard « un tu à qui parler », figure de l'autre, ou figure de soi, figure à laquelle vient s'accrocher la voix, interlocuteur fictif nécessaire à la mise en voix. Il y a ainsi dans l'expression lyrique des moments dialogiques et des moments monologiques. Chez Du Bellay, on peut observer que ce n'est pas aux Dieux ou aux héros que l'on s'adresse, mais souvent à des amis restés en France, dans ce qui devient un semblant d'interpellation privée ou de correspondance fictive. Et c'est souvent l'éloge de la patrie qui est en jeu à travers l'éloge des amis : il s'agit alors de « refonder la poésie en France²⁵ » en se montrant soi-même et avec les siens, digne de la Muse.

La voix lyrique n'est pas tant « diction d'un émoi central » (Roland Barthes) qu'articulation périphérique. Plutôt une chambre d'échos, ou un chœur de voix²⁶ orchestre ou chorale dans lesquels prennent place les voix perdues, éteintes ou imaginaires (voix « d'une femme inconnue », voix d'une morte), voix porteuses de qualités extraordinaires (« sa voix d'or vivant »), voix qui charment... Le sujet lyrique donne à entendre ce qu'il est à même de percevoir, si évanescents cela soit-il. Et aussi bien exprime-t-il sa façon de tendre l'oreille en direction de l'inaudible quand il ne reste que la musique de romances sans paroles.

Ce sujet lyrique formule une division intérieure ; il fait l'épreuve d'un décolllement du « je » d'avec le « moi » du sein de son désir d'être et de sa difficulté d'être, comme si le je débordait sans cesse sur ce point le moi. Le je observe, questionne et parfois malmène le moi. Il suit les arborescences du désir, ses poussées de sève, ses pulsions et ses ramifications. Ce sujet lyrique s'approche plus qu'il ne se dit, ou plutôt se dit de ne pas se connaître, en défaut, en manque d'identité, vacillant, égaré, divisé, ne parvenant pas à faire coïncider « je » et « moi »...

Au moment de conclure, je dirai que le lyrisme ouvre la parole poétique à la totalité de l'expérience humaine et des affects qui la traversent ; c'est souvent une parole qui fructifie lyriquement (en poème) sur un défaut, une difficulté : à aimer, à se conjoindre, à jamais contenter la demande infinie du désir, qui ne peut que se diffracter indéfiniment, faire des nœuds avec des fils, des figures avec des images, des strophes avec des vers, chérissant des équivoques, se constituant en chambre d'échos, travaillant ainsi au plus près de la confusion à

²⁵ MD Legrand, *op. cit.*, p. 48.

²⁶ Voir le premier poème des *Romances sans paroles*.

discerner. N'est-ce pas cette impossibilité à se conjoindre, cet amour frappé d'interdit qui domine aussi bien la lyrique amoureuse que le lyrisme d'un grand nombre de tragédies classiques, à commencer par *Bérénice*, ? La page et la scène sont le lieu de l'échange, du récit, de la déclaration, de « l'aveu téméraire », du pathos, de la plainte, de la récrimination, de la fureur ; le lieu de l'être dans tous les états où le met la passion, la confrontation du désir et de la loi, de l'amour et de « l'austère devoir » ; d'où une parole à l'état incandescent, portant le feu, évoquant l'héroïsme, les injures, les outrages, les soupirs, les transports. Une parole puissamment chargée, saturée d'affects. En majeur ou en mineur, n'est-ce pas cette même difficulté d'être sur les chemins du désir et de la passion d'amour que, sur un ton tout différent, Racine, Verlaine et Duras nous donnent à entendre ?

Avec du singulier, l'écriture lyrique fait du commun, avec de l'éphémère, elle fait du durable. Elle fixe, elle module, et met en forme. Loin de simplement les exprimer, le lyrisme agit sur les sentiments : il les approfondit, les sublime, le déplace, les relie à d'autres. C'est pourquoi il tient parfois de la méditation philosophique ou spirituelle et tend volontiers vers la sentence morale. Sa substance, son objet, est la condition humaine dans tous ses états, au plus près de sa nudité, sa vérité, ses défaillances.

Jean-Michel MAULPOIX
Octobre 2020.