

**Zeitschrift:** Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

**Herausgeber:** Association suisse de littérature générale et comparée

**Band:** - (2009)

**Heft:** 40: Probleme der Gattungstheorie = Problèmes de la théorie des genres littéraires = Problems of genre theory

**Artikel:** Le lyrisme hors genre : recherches actuelles sur le lyrisme, en Allemagne et en France

**Autor:** Wieser, Dagmar

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-1006343>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 04.04.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

Dagmar Wieser

## Le lyrisme hors genre

### Recherches actuelles sur le lyrisme, en Allemagne et en France

Dans sa récente synthèse théorique, *Lyrik. Umriss und Begriff*, Rüdiger Zymner propose du lyrisme une définition qui dépasse dialectiquement celles – subjectivistes, formalistes, ontologiques – qui l’ont précédée:

Lyrik ist graphische oder phonische Repräsentation von Sprache als Sprachwerk oder Sprachkunstwerk, welche als generisches Display sprachlicher Medialität fungiert und ästhetische Evidenz prozedural konstituiert.<sup>1</sup>

Je voudrais montrer en quoi cette définition, à la fois sémiologique et poéticienne, avertie de ses déterminations historiques, a des chances d’éveiller un écho favorable du côté de la recherche francophone récente. Il est vrai que celle-ci est aujourd’hui moins théoricienne que sollicitée par l’inscription des poétiques singulières dans l’histoire. Le lyrisme est dès lors traité comme un *discours*. Dominique Rabaté par exemple précise dans l’ouvrage collectif dirigé par lui: “il me paraît préférable d’envisager le ‘sujet lyrique’ plutôt que le lyrisme comme genre constitué. La question générique sera ici subordonnée à une question de mode, pour reprendre les distinctions de Genette”.<sup>2</sup> La question générique est donc mise entre parenthèses au profit d’une exploration des caractéristiques discursives et formelles du lyrisme, replacées dans l’horizon de l’histoire. En revanche, on trouve sous la plume de Laurent Jenny une théorisation du vers (sinon du lyrisme)

1 “Le lyrisme, c’est la représentation graphique ou phonique de la langue, sous la forme d’une œuvre d’art langagière ou simplement d’une œuvre langagière. Cette représentation fonctionne comme une vitrine [*display*] générique où la langue se met en évidence dans sa nature de *médium*. Le lyrisme est le processus de cette mise en évidence esthétique.” *Lyrik. Umriss und Begriff*, Paderborn, Mentis, 2009, p. 140; trad. D.W.

2 “Énonciation poétique, énonciation lyrique”, *Figures du sujet lyrique*, sous la direction de D. Rabaté, Paris, PUF, 1996, pp. 65–79, p. 66.

doublée de sa propre archéologie. Cette théorisation est proche de celle qui nous sert de référence.

Dans son ouvrage intitulé *La Parole singulière*, le poéticien genevois définit le vers comme une *forme* située par rapport à la langue: “toute forme métrique accomplit [...] une *mimésis* des formes phonologiques de la langue, au sens d’une schématisation, d’une conversion de ses unités en leur propre épure”.<sup>3</sup> La *mimésis* langagière est attachée à la possibilité de l’enjambement, où les unités syntaxiques entrent en contradiction avec les frontières métriques, de sorte à se révéler l’une l’autre. Le vers français “est entièrement homogène à la langue française, les règles qui le gouvernent étant entièrement dérivables de règles existant par ailleurs dans la langue”.<sup>4</sup> Mais le vers ne se contente pas de mettre en évidence la nature syllabique (plutôt que quantitative ou accentuelle) de la phonologie française. Le schème métrique livre “aussi une épure de l’énoncé minimal réalisé, dans ses dimensions et dans sa structure. Les différents mètres au sein d’un système de versification dessinent chacun, en une “moyenne étendue de mots” (Mallarmé), la mesure de l’énoncé dans le registre du discours”.<sup>5</sup> On aurait tort de croire pour autant que le discours en vers “standardise” une quelconque longueur moyenne des phrases. Il y a bien plutôt “abstraction des longueurs réelles des énoncés selon une idéalité de réalisation, élection d’un registre [alexandrin, octosyllabe...] qui *représente* tous les autres”. Le discours versifié “théâtralise” enfin le geste syntaxique lui-même: “ajointement d’hémistiches de part et d’autres d’une césure, le vers re-présente ce qu’on pourrait appeler le “paradoxe articulatoire” ou “syntaxique”: la synthèse des parties du discours par-dessus un vide qui devient le pivot de leur unification”. Ainsi, “la forme vers apparaît [...] comme abstraite des formes du discours”.<sup>6</sup> Le vers schématise la structure phonique de la langue, ses portions phrastiques, son articulation syntaxique. Mais la langue n’est pas ici considérée comme détachée des locuteurs qui s’expriment à

3 *La Parole singulière*, Paris, Belin, 1990, pp. 116–117.

4 *Ibid.*, p. 118, n. 4 – l’énoncé est emprunté à Jean-Claude Milner et François Regnault (le premier est linguiste, le second homme de théâtre), *Dire le vers*, Paris, Seuil, 1987.

5 *La Parole singulière*, p. 118.

6 *Ibid.*, p. 120.

travers elle: le vers impose “un retour “originaire” sur la langue et sur le mouvement discursif “premier”.<sup>7</sup>

D’une telle définition, L. Jenny donne à voir qu’elle remonte à Mallarmé. Dans *Crise de vers* (1895), Mallarmé identifie la mort de Victor Hugo au moment où le vers syllabique vient à “se rompre”. L’avènement du vers libre rend audibles de “primitives épellations” (la matière phonique) ainsi que des “coupes vitales” (le paradoxe syntaxique); dans le vers, Mallarmé perçoit l’épiphanie d’une “moyenne étendue des mots” (l’étendue “idéalisée” de la phrase):<sup>8</sup>

Toute la langue, ajustée à la métrique, y recouvrant ses coupes vitales, s’évade, selon une libre disjonction aux mille éléments simples; et, je l’indiquerai, pas sans similitude avec la multiplicité des cris d’une orchestration, qui reste verbale.

La variation date de là [la mort de V. Hugo]: quoique en dessous et d’avance inopinément préparée par Verlaine, si fluide, revenu à de primitives épellations.<sup>9</sup>

C’est donc au profit de la langue – de sa mise en évidence dans le *procès esthétique* du vers – que Mallarmé congédie une définition antérieure qui identifiait le discours en vers tantôt à l’énoncé d’un substrat métaphysique, tantôt à l’expression de la subjectivité.<sup>10</sup>

La définition du vers proposée par L. Jenny va au devant de cette “évidence esthétique” produite par le lyrisme que postule R. Zymner.<sup>11</sup> Cette clarté n’est ni discursive ni propositionnelle (subjectiviste, thématique), ni auto-référentielle ou “poétique” au sens de Jakobson. L’évidence esthétique induite par le lyrisme est relative à la langue. Elle vise la langue en tant que *médium*: non en sa fonction instrumentale et mimétique (l’“universel reportage” selon Mallarmé) mais en tant qu’elle est un lieu possible de la genèse du sens. Ce dernier n’est donc ni antérieur ni extérieur à la langue. Il se constitue dans l’utilisation de la langue (R. Zymner parle de “Eigensinn”;<sup>12</sup> L. Jenny parle d’une

7 *Ibid.*, p. 115.

8 “Crise de vers”, *Divagations, Œuvres*, Paris, Classiques Garnier, 1985, p. 274.

9 *Ibid.*, p. 270.

10 “L’œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l’initiative aux mots [...]; ils s’allument de reflets réciproques [...] remplaçant la respiration perceptible en l’ancien souffle lyrique” (“Crise de vers”, *op. cit.*, p. 276).

11 *Lyrisk, op. cit.*, p. 132.

12 *Ibid.*, p. 95 – la notion de “Eigensinn” (littéralement *sens propre*, c’est-à-dire *idiotie*, couramment: *obstination*) est due à Ludwig Jäger.

“énergétique du sens”<sup>13</sup>). Cette endogenèse du sens éclate lorsque quelque accroc, grammatical ou non, oblige le lecteur (ou l’interlocuteur) à établir un calcul interprétatif. Le lyrisme ne serait rien d’autre qu’une mise en évidence systématique du processus sémantique, induit par certains “attracteurs”. Ce sont “le mètre et le rythme, les rimes, les structures de cohésion phono-esthétiques, les inversions syntaxiques et les procédés de distinction stylistique, en passant par les singularités thématiques [...] et les caractéristiques typographiques [...]”.<sup>14</sup> En forgeant la notion d’“attracteurs”, R. Zymner ne définit pas la poésie comme un “écart” dont la norme serait la prose (il prend ses distances aussi par rapport à la théorie de l’*étrangement* de V. Chklovsky). Il prend en compte la dimension de la *réception* et plus précisément l’*attitude esthétique* provoquée par les phénomènes langagiers qu’on vient d’énumérer.<sup>15</sup> C’est le lecteur qui, plus ou moins compétent, “trébuche” (ou non) sur les attracteurs lyriques. Ces derniers sont des indices (au sens de Peirce) qui font “découvrir” la langue à l’état nu:

Die Attraktoren lyrischer Gebilde können [...] als Zeichen [...] wahrgenommen und interpretiert werden [...] – zwar nicht als symbolische oder als ikonische Zeichen, aber als indexikalische Zeichen: als Hinweise, die [...] auf die Medialität der Sprache deuten. [...] Die graphisch oder phonisch konstituierten Attraktoren fungieren primär als Hinweise auf eine bestimmte Grundeigenschaft der *Sprache* (nämlich ein Medium des Eigensinns zu sein) [...].<sup>16</sup>

Le lyrisme est un poteau indicateur fabriqué en bois et dressé en pleine forêt langagière; on peut y lire le dehors attendant: amour, “moi”, monde, Dieu ... Une synthèse théorique comparable, située au croisement de la sémiotique et de la poétique, manque actuellement en

13 *La Parole singulière, op. cit.*, p. 124.

14 “Metrum und Rhythmus, [...] Reime, phonästhetische Kohäsionsstrukturen, syntaktische Umstellungen und stilistische Auszeichnungen, weiter über textematische Auffälligkeiten [...] und typographische Eigenheiten [...]“ *Lyrik, op. cit.*, p. 102, trad. fr. D.W.

15 *Ibid.*, p. 112.

16 “Les attracteurs [...] lyriques [...] sont percevables comme des signes [...] – non certes comme des signes symboliques ou iconiques, mais comme des signes indexiels: indices [...] de la nature médiale de la langue [...]. Phoniquement ou graphiquement déterminés, les attracteurs fonctionnent avant tout comme des signaux d’une certaine propriété de la langue (à savoir qu’elle est le *médium* où se constitue un sens qui lui est propre) [...]” *Ibid.*, p. 125, trad. fr. D.W.

pays francophone. Mais des tentatives éparses existent qui vont dans le même sens.

Les genres, ces “glorieux mensonges”

Pour Jean Molino, la querelle des Universaux, transposée au domaine des études littéraires, semble pouvoir se solder par l'adoption de la position conceptualiste (en cela, Molino s'écarte de Zymner, mais l'essentiel n'est pas là). Jean Molino explique: “les notions générales existent dans l'esprit. Traduisons en termes plus modernes et nous retrouvons ce qui est l'intuition fondamentale des théories du genre aujourd'hui: les genres sont des institutions, des normes qui impliquent les attentes du lecteur, des stratégies de l'auteur et des caractéristiques plus ou moins floues de l'œuvre”.<sup>17</sup> À défaut de déterminations supra-mondaines, écrit R. Zymner, le lyrisme répond à des “catégorisations établies dans la communication et partagées socialement”.<sup>18</sup> C'est à dire que les genres “naturels” selon Gœthe – la triade romantique de l'épique, du dramatique et du lyrique – constituent des invariants sociohistoriques dont rien ne garantit la perpétuité. R. Zymner écrit:

Als unscharfe mentale und sozial geteilte Kategorien, die über den Prototypeneffekt erworben werden, sind Gattungsbildungen und Gattungsunterscheidungen im Prinzip sozial- und kulturell relativ; Gattungen sind weder *universalia ante res* oder *universalia in rebus* (Universalienrealismus) noch *universalia in mente* (Konzeptualismus), sie haben kein objektiv allgemeines Sein neben den individuellen Dingen, sie gehören keiner zweiten Seinssphäre neben der realen raumzeitlichen Welt an und kommen als Angehörige einer ‘idealen Welt’ auch nicht in den Gegenständen dieser Welt zum Ausdruck.<sup>19</sup>

17 “Les genres littéraires”, *Poétique*, n° 93, 1993, pp. 3–28, p. 4.

18 “[...] kommunikativ etablierte und dadurch sozial geteilte Kategorisierungen”, *Lyrik*, *op. cit.*, p. 144, trad. fr. DW.

19 “Catégories mentales floues et socialement partagées, acquises du fait de l'effet des prototypes, les formations et différenciations génériques dépendent en principe de la société et de la civilisation; les genres ne sont ni des universaux *ante res* ou *in rebus* (universaux “réalistes”) ni des universaux *in mente* (universaux conceptuels); ils n'ont pas d'existence objective comparable à celle des objets individuels, ils ne relèvent d'aucune sphère ontologique seconde, parallèle au monde spatio-temporel réel, et ne trouvent pas leur expression, en tant que représen-

On tient là une “traduction” dans le langage de la théorie du “moment mallarméen” de la poésie. Moment où la littérature fait son deuil de tout ancrage transcendant. Les genres s’avèrent de “glorieux mensonges”, des fictions communément acceptées.<sup>20</sup> Si le lyrisme est une institution, rien ne l’empêche de se manifester en dehors de la poésie, versifiée ou non. En son principe, le lyrisme n’est pas étranger à la langue quotidienne.<sup>21</sup>

Résignée à traiter la poésie comme un genre purement empirique, la théorie s’est souvent contentée d’en *décrire* les structures linguistiques. Elle s’est alors heurtée aux variations historiques. Chaque état historique a successivement été promu au rang d’essence de la poésie, à la fois au niveau des contenus et des formes. Du “privilège classique de l’objet représenté, la littérature a progressivement glissé vers celui, romantique, du *sujet*, puis vers celui, moderne, du *langage évocatoire*”, observe Jean-Michel Maulpoix.<sup>22</sup> Sur le plan des formes, “*tout trait discursif [a été] susceptible de devenir générique*”, constate Benjamin Bouchard.<sup>23</sup> L’arbitraire des définitions a souvent conduit à situer le lyrisme en porte-à-faux par rapport aux genres “mimétiques” (impasse signalée par R. Zymner). L’essence propre du lyrisme s’est alors engouffrée dans la brèche ouverte par l’effondrement des principes ontologiques du discours littéraire. C’est à cette définition “négative” que pare la définition citée, faisant de “la fonction de vitrine et de catalyseur la spécificité du lyrisme en tant que genre”.<sup>24</sup>

tants d’un monde “idéal”, dans les objets de ce monde-ci.” *Ibid.*, pp. 148–149, trad. fr. DW.

20 La poésie proclame “devant le Rien qui est la vérité, ces glorieux mensonges” que sont “l’Âme et toutes les divines impressions” (Mallarmé, lettre à Henri Cazalis, 28 avril 1866, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, Gallimard, “folio/classique”, p. 289).

21 R. Zymner, *Lyrik*, *op. cit.*, p. 94.

22 J.-M. Maulpoix, *Du lyrisme*, Paris, Corti, 2000, p. 76.

23 B. Bouchard, “Critique des notions paragénériques”, *Poétique*, n° 159, 2009, pp. 359–381, p. 361.

24 “Hiermit möchte ich darauf hinweisen, daß Display- und Katalysatorfunktion zusammen in gattungssystematischer Hinsicht spezifisch für Lyrik sind [...]“. *Lyrik*, *op. cit.*, p. 140.

## La relation lyrique: la rationalité linguistique prise de court

Ce qui vient d'être qualifié d'endogenèse langagière du sens n'est pas inconnu d'une certaine approche philosophique de la poésie. En France, les théoriciens sont plusieurs à s'être insurgés contre la définition "négative" du lyrisme, sa prétendue suspension de toute fonction représentative et communicative. Voici leur argumentation: pour que le discours lyrique puisse s'alléger de toute référence et de toute interlocution, il faut que le sujet parlant existe en soi, posé en face d'un langage autonome, et d'un réel aux contours permanents et délimités au préalable. En amont de la définition "privative" du lyrisme, il y a un présupposé philosophique. C'est le principe d'identité, avatar de la conscience hégémonique.

Dans le champ de la théorie épistémologique, la philosophie et la psychologie ont cependant élaboré l'image d'un sujet "décentré". Ce décentrement intéresse la philosophie du langage. Francis Jacques note que "la rationalité linguistique souffre de monologisme":

[...] les théoriciens ont tendance à élaborer une conception tantôt objectiviste, tantôt subjectiviste [...]. Ainsi les partisans de la sémantique formelle (Frege, Tarski, Davidson) entendent donner le sens d'une phrase en spécifiant ses conditions de vérité [...]. À l'opposé, les partisans des "intentions communicatives" (Strawson, Grice) déclarent que la nature des règles syntaxiques et sémantiques doit être précisée par rapport à l'intention du locuteur "dirigé vers" une audience. [...] Ces deux attitudes contraires reposent sur un présupposé négatif commun. Ou bien on regarde le langage comme un objet formel et l'on réprime le procès de signifiante, ou bien on intègre le procès en structure profonde comme le procès d'un sujet: dans les deux cas, la théorie se développe à l'abri d'un concept suffisant de la communication. [...] Préoccupé des expressions déjà mûres chez celui qui parle et attendues de la part de celui qui écoute, le théoricien perdait de vue la fonction conquérante, heuristique et pleinement communicative du langage.<sup>25</sup>

Quel serait donc le discours qui déjouerait la partition classique de la *res cogitans* et de la *res extensa*? Un tel discours ferait du langage à la fois un "objet formel" et un "procès d'un sujet". Il naîtrait à la jointure de l'âme et du corps, de la conscience et du monde. C'est à ce point d'intersection que certains théoriciens (qui sont aussi des poètes) inscrivent le lyrisme. Ils font intervenir la notion de "relation lyrique",

25 *L'Espace logique de l'interlocution*, Paris, PUF, 1985, pp. 66–67.

forgée par Michel Collot et Jean-Michel Maulpoix dans les années 1990 (apparemment sans concertation mutuelle). Michel Collot écrit:

[Le] lyrisme moderne n'exprime pas un état d'âme intérieur [...]. [II] correspond à une redéfinition du sujet et du réel par la pensée moderne, qu'illustre par exemple la phénoménologie: la conscience n'est pas une pure intériorité, et ne se saisit qu'à travers sa relation au monde; et celui-ci ne se donne jamais en soi, mais toujours pour un sujet qui le perçoit.<sup>26</sup>

De façon similaire, Jean-Michel Maulpoix affirme:

Lorsque Breton préconise dans *L'amour fou* le "comportement lyrique", il ne valorise rien d'autre que [la] mise à disposition du sujet, ce congé momentanément donné à la maîtrise de la raison, propre à faire disparaître la distinction de l'objectif et du subjectif et à poser la relation même comme l'électif principe de l'existence du poème.<sup>27</sup>

Ces définitions font du lyrisme un type langagier d'approche du réel. Elles mettent en cause le principe d'identité, remplacé par la notion de métamorphose; elles assouplissent le clivage du sujet parlant et de l'objet de la parole. Elles constituent le langage versifié en un *médium* où naissent et vont se différenciant – non sans conflit – un "je" et un réel aux contours fluctuants. Afin d'étayer ce postulat, Michel Collot fait valoir la théorie de la création établie par Melanie Klein (1882–1960) sur la base de ses observations du psychisme infantile. Le sentiment du "moi" se construit selon M. Klein autour d'un objet de référence, établi à l'intérieur de soi-même, mais qui avait auparavant été clivé en bon et en mauvais objet. Le geste d'introjection et de réparation représenterait dès lors le prototype de toute activité créatrice:

La douleur du deuil vécu dans la position dépressive et les pulsions réparatrices développées pour reconstituer les objets aimés internes et externes sont le fondement de la créativité et de la sublimation. [...] Le désir ardent du nourrisson de

26 M. Collot, "Lyrisme et réalité", *Littérature*, n° 110, juin 1998, pp. 38–48, p. 39. Une telle conception du lyrisme "est proche par exemple de celle d'Emil Staiger, qui caractérise le lyrisme par 'l'intrication du monde intérieur et du monde extérieur'" (*ibid.*, p. 40).

27 J.-M. Maulpoix, *La Poésie comme l'amour. La relation lyrique*, Paris, Mercure de France, 1998, p. 21.

recréer ses objets perdus le pousse à remettre ensemble ce qui a été déchiré en deux morceaux, à reconstruire ce qui a été détruit, à recréer et à créer.<sup>28</sup>

Vu sous ce jour, le discours métrique, qui disjoint les unités phonologiques des structures sémantico-lexicales, pour recombinaison celles-ci autrement, semble pouvoir actualiser toutes les possibilités imaginables du paradigme schizoïde/réparateur. Allant au fond de l'arbitraire de la langue, le discours versifié en recompose – et en exhausse – les structures, tout en dévoilant un visage impensé du monde. Le jeu métrique fait du langage un espace potentiel par excellence, espace de non-possession, “intermédiaire entre le moi et le monde, où Winnicott situe l'émergence de la créativité”.<sup>29</sup> Des valeurs symbolique attachées en profondeur à la pratique du vers, témoigne la virulence des débats qui ont accompagné chacune de ses mutations historiques (néologies ronsardiennes, incartades hugoliennes, iconoclasme du vers libre ...). À la différenciation progressive du “je” lyrique et de son objet, répondrait la répétitivité formelle du poème, sa résonance indéfinie. En ce sens, me semble-t-il, on pourra tout de même postuler une *disposition bio-poétique et anthropologique* au lyrisme et rendre cette disposition tributaire des modalités (kleiniennes) de la genèse du sentiment d'identité. Cette disposition serait à distinguer de l'approche anthropologique du rythme et des homophonies défendue par Henri Meschonnic.<sup>30</sup>

Le principe de la défamiliarisation induit par le vers – principe que l'on aurait tort de prendre pour la suspension de toute référence – accède dans la poésie française des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles au rang de programme. “Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de *tous les sens*” déclare Rimbaud.<sup>31</sup> “La destruction fut ma Béatrice” avoue Mallarmé.<sup>32</sup> Et Yves Bonnefoy après lui: “Il y avait qu'il fallait détruire et détruire et détruire, / Il y avait que le salut n'est qu'à ce prix. // Rui-

28 Citation extraite de Hanna Segal: *Introduction à l'œuvre de M. Klein*, trad. fr., PUF., 1960, p. 58.

29 M. Collot, *Lyrisme et réalité*, art. cit., p. 48.

30 Voir H. Meschonnic, *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.

31 Rimbaud, lettre à Georges Izambard du 13 mai 1871, *Œuvres complètes*, Paris, LGF/La Pochothèque, 1999, p. 237.

32 Mallarmé, lettre à Eugène Lefébure, 27 mai 1867, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, éd. de B. Marchal, Paris, Gallimard/folio classique, 1995, p. 349.

ner la face nue qui monte dans le marbre, / Marteler toute forme toute beauté. // [...] L'imperfection est la cime".<sup>33</sup> Ces déclarations font état d'une certaine violence qui serait inhérente à l'acte créateur (et qui peut s'éclairer à la lumière de la dialectique "kleinienne" de l'objet: clivé, rejeté, repris et ressoudé pour permettre au sujet de mieux se consolider). Loin d'être une fin en soi, l'hermétisme poétique, dans ce qu'il peut avoir de contestataire, est l'envers d'une ambition philosophique positive. Y. Bonnefoy écrit:

Ce qu'est la poésie, c'est d'abord le sentiment que la moindre chose en sa finitude essentielle – c'est-à-dire en son être-là devant nous, ici, maintenant – est hors de portée de toute description ou autre saisie que voudrait en faire le simple discours conceptuel: elle lui est transcendante. Et la poésie éprouve d'instinct cette transcendance, elle ressent durement la condition d'exilés qui en résulte pour nous mais elle dispose aussi d'un moyen, d'un grand moyen, pour tenter de reprendre pied dans l'immédiateté abolie, c'est le son qui est dans le mot. Car ce son, en tant que donnée sonore irréductible à tout sens, c'est à nouveau la plénitude de l'immédiat. Et faire vivre le son, par des rythmes et rimes ou assonances dans un emploi des vocables qui en devient un poème, ce pourra être décontenancer le discours conceptuel, c'est-à-dire lever un coin du voile.<sup>34</sup>

La poésie d'Y. Bonnefoy s'attaque au "discours conceptuel", ici métaphorisé par l'image du "voile". Le langage ordinaire obscurcit "la plénitude de l'immédiat". Crever ce "voile" ce n'est nullement évacuer la dimension référentielle. C'est la dévier, par le biais des vecteurs sémantique et syntaxique. Ce dérèglement, répétons-le, est suspendu au jeu métrique. Et prenons garde qu'en France toucher à la langue et au vers, c'est toucher aux institutions politiques.<sup>35</sup> Le discours lyrique est tout sauf un monologue en apesanteur sociale!

33 Y. Bonnefoy, *Hier régnant désert* (1958), *Poèmes*, Paris, Gallimard/Poésie, 1982, p. 139.

34 Y. Bonnefoy, "Quelques propositions quant aux sonnets de Shakespeare", *Shakespeare poète*, publié par Yves Peyré, Société française shakespearienne, 2006, pp. 13-38, p. 16.

35 "[D]ans la société française, on retrouvera vite et constamment la *parole d'identité* fondamentale à peine transposée en serment, cri ou mot d'ordre. C'est "*le roi est mort, vive le roi!*" Variante à peine marquée du point de vue de l'identité: "*La République est une et indivisible*" Comme tout ce qui est, les institutions sont appréhendées par le français comme des substances" ("La poésie française et le principe d'identité" (1965), *L'Improbable et autres essais*, Gallimard/idées, s.d., pp. 245-273, p. 261).

Voilà pourquoi en matière de poésie, le principe d'identité (ou de non-contradiction) perd de sa force explicative. En témoignent de fameux énoncés à valeur de programme: "Je suis l'autre" (Nerval); "Car Je est un autre" (Rimbaud). Si le même peut être perçu dans l'autre, cela signifie, sur le plan des procédés langagiers, que la distinction du littéral et du figural s'avère aléatoire. Ou encore que le langage est en avant du réel: il dégage un "sens propre". La relation entre les mots et le monde fonctionne ici à courant alterné. On parlera, avec Gaëtan Picon, d'un art de création se substituant à un art d'expression.<sup>36</sup>

Non que je voudrais ici défendre une vision téléologique du genre (le lyrisme n'advierait à la pleine conscience de lui-même qu'avec Merleau-Ponty et M. Klein assimilés par la critique littéraire). Hegel lui-même affirme de la poésie qu'elle diffère de la prose en cela qu'elle est "un mode de connaître dans lequel [l'esprit] ne sépare pas encore le côté général des choses de leur existence individuelle et vivante, où il n'oppose pas encore, comme distincts, la loi et le phénomène [...] elle s'arrête dans l'unité substantielle".<sup>37</sup> Et le philosophe de préciser: "le général, le rationnel dans la poésie, n'apparaissent pas sous leur forme abstraite, dans leur enchaînement philosophiquement démontré [...] mais d'une manière cachée et du dedans au dehors". En dialecticien heureux, Hegel donne le pas à l'esprit qui défait l'unité phénoménale au profit de la "loi" abstraite. N'empêche: Hegel va au devant du poète. Michel Leiris par exemple écrit: "Le lyrisme est la seule forme de poésie, car c'est la seule qui soit indécomposable en éléments rationnels".<sup>38</sup> On retrouve la relation "indicielle" faisant du lyrisme une synecdoque de la langue.

Insistons sur le moment "romantique" du lyrisme. Le romantisme valorise la dimension conflictuelle inscrite dans la notion de "relation lyrique". On peut en arrimer la prise de conscience à la notion de "capacité négative" forgée par John Keats. Le poète anglais définit le génie poétique par "sa supposée absence d'identité". Il se réclame –

36 G. Picon, "D'une nouvelle tradition" in: *L'Usage de la lecture*, Mercure de France, 1979, p. 547.

37 *Esthétique* (1818), 3<sup>e</sup> partie, 3<sup>e</sup> section, ch. III: "La Poésie", trad. Ch. Bénard, N. Timmermans et P. Zaccaria, Paris, LGF, 1997, p. 415 et p. 416 pour la citation suivante.

38 Cité par J.-M. Maulpoix, *La Poésie comme l'amour. Essai sur la relation lyrique*, op. cit., p. 15.

selon les mots de John E. Jackson – d’”une capacité à endurer le négatif. [L]e négatif est défini par “les incertitudes, les mystères et les doutes”, en un mot par tout ce que la raison ne peut réduire à sa loi [...]”.<sup>39</sup> Un tel postulat répond sans doute au phénomène de la dépersonnalisation lyrique. Ou encore à l’association fréquente du lyrisme et du féminin. De Baudelaire à Bonnefoy, en passant par Verlaine, la quête de l’identité lyrique passe par des comparants, des interlocutrices, des référents (métonymiquement) féminins. Michel Collot commente: “Loin d’être souverain de la parole, [le sujet lyrique] est *sujet à* elle et à tout ce qui l’inspire. Il y a une passivité fondamentale dans la position lyrique, qui peut être assimilée à un assujettissement”.<sup>40</sup> Or le paradigme de la passivité et du manque c’est bien en Occident le féminin (dès lors traité comme une figure de l’origine d’avant le langage, figure du chant et de la voix).<sup>41</sup> Le féminin est enfin assigné à la gestion de l’éphémère, domaine abandonné par les grands genres à leur parente pauvre, la poésie lyrique, poésie en ce sens “réaliste”. Aujourd’hui, l’invention de la “bisexualité psychique” a délogé le féminin de la féminité pour l’assigner aux deux “genres” indifféremment. Le lyrisme: genre hermaphrodite?

Retenons, pour conclure, que certains poéticiens français inscrivent le lyrisme en porte-à-faux par rapport à une conception monolithique du sujet, du langage et du réel. Ces poéticiens déplacent le fait de *l’endogenèse lyrique du sens* – théorisé par R. Zymner à l’aide de la sémiologie – du côté de la psychanalyse et de la phénoménologie, dont les concepts sont repensés dans le cadre de l’esthétique littéraire. Je voudrais montrer, dans la dernière partie de ce travail, comment, aujourd’hui, le lyrisme produit du sens – un sens que la littérature est seule à pouvoir apporter. Deux ouvrages récents me serviront de pierre de touche.

39 *Souvent dans l’être obscur. Rêves, capacité négative et romantisme européen*, Corti, 2001, p. 14. J. E. Jackson précise que la notion de “capacité négative” a été reprise par Wilfred Bion et André Green, cliniciens et théoriciens des maladies psychotiques. On ne saurait mieux dire l’affinité du lyrisme avec le sujet “décentré”.

40 M. Collot, “Le sujet lyrique hors de soi”, *Figures du sujet lyrique*, publié par D. Rabaté, *op. cit.*, p. 114.

41 Voir Christine Planté: “Ce qu’on entend dans la voix. Notes à partir de Marceline Valmore-Desbordes”, *La Licorne* n° 41, 1997: *Penser la voix*, pp. 87–105. – Pour une critique de la définition négative du féminin, voir Monique Schneider, *Le Paradigme féminin*, Flammarion, 2004.

## Le lyrisme hors genre: deux exemples récents

Sous le titre *Rouges Roses de l'oubli* (Champ Vallon, 2001), Corinne Bayle a publié une rhapsodie narrative de 120 pages<sup>42</sup>. Il s'agit là d'une suite de 15 chapitres précédés d'un prologue et qui se veut un "tombeau" (p. 113). Tombeau littéraire pour un frère disparu au sortir de l'adolescence, suicidé de la même manière qu'un poète romantique, Gérard de Nerval. C'est au frère disparu que sont "destiné[es] ces pages griffonnées" (p. 66). C'est avec ce frère et avec le poète aimé que la narratrice dialogue alternativement. La typographie visualise les changements de destinataire. L'interlocution se déploie comme une méditation funéraire, donnant lieu à une réflexion sur la fonction et les procédés de l'écriture littéraire.

L'ouvrage est bâti sur un principe métaphorique: lire un auteur, c'est converser fictivement avec lui; errer à travers l'Europe (car la perte des êtres aimés déloge de soi), c'est recueillir et faire siens les mots d'un autre écrivain (le voyage conduit à Raron où repose Rilke, vers la campagne anglaise des sœurs Brontë et vers bien d'autres "lieux" littéraires). Les faits narrés au fur et à mesure symbolisent l'accroissement du texte propre.

Cet accroissement s'avère porteur d'une fonction réparatrice. "Dans ma solitude, je relis après lui [= Nerval] des poètes allemands qu'il a découverts dans l'ouvrage de Madame de Staël [...] Je transpose sa détresse par la souffrance intacte qu'a laissée en moi le vide d'un être chéri, bientôt creusé par une autre disparition" (p. 32). L'ouvrage est tissé de fragments de proses et de vers nervaliens, dont la mémoire est restituée aux lecteurs. Mais la narratrice, nouvelle Pénélope, est aux prises avec des forces de morcellement: "Je lui [= Nerval] confie que je tiens moi aussi des carnets (25 janvier, 22 mai, 26 août, 10 octobre). Souvent, malgré de longues périodes de paralysie, l'impulsion de l'écriture l'emporte et me laisse entrevoir des rivages apaisés." (p. 72). La réparation, opérée dans le corps de l'œuvre, est donc aussi réparation du psychisme propre. Le leitmotiv de la rose, emprunté au mythe isiaque (relu par Nerval), concrétise la régénération demandée au travail de l'écriture.

42 L'auteur est aussi critique littéraire et professeur d'Université, spécialiste des dix-neuvièmes siècles français et allemand.

Si le récit peut être qualifié de lyrique, ce n'est pas simplement en raison des "attracteurs" lyriques, soit du principe de répétition (phonique, énonciatif, architectural, intertextuel...) qui en sous-tend la construction. Le lyrisme est réclamé sur le plan réflexif: "La *Rosa x lugubris* est la rose lyrique" (p. 73). Mais la "rose lyrique" – faut-il le préciser? – est née d'un croisement: "Nous n'écrivons que pour recréer une fleur regrettée, la fleur de deuil, *Rosa x lugubris*, hybride naturel de la *Rosa cordis* et de la *Rosa noctis*" (p. 72). Le phénomène de l'hybridation des roses (p. 26) symbolise l'épanchement du lyrisme nervalien dans la prose de C. Bayle. Un tel lyrisme ne peut exister qu'en mineur, sous couvert de prose, "en un rapport déchiqueté au langage" (p. 116). L'ouvrage recèle une théorie du lyrisme comme ré-énonciation.

De son rapport au langage, la narratrice dévoile les fondements mythiques. Une image l'obsède: celle d'une penderie "ouverte sur de beaux vêtements" où l'on remarque une rangée de "cinquante-sept paires de chaussures qu'Elle ne porterait plus" (p. 18). Les chaussures en question ont appartenu à Maria Callas, dont le 16 septembre 1977 "la presse en émoi apprend au monde la mort" (p. 17). À cette photographie se superpose un souvenir d'enfance. Souvenir d'une petite fille cherchant à enfiler les "escarpins trop pointus et trop grands de [s]a mère" (p. 20). On tient là un mythe de la vocation: écrire, comme le fait C. Bayle, c'est se glisser dans l'enveloppement de la voix maternelle. Voix trop puissante – "Vous êtes *la* voix" (p. 23) dit la narratrice à Callas – pour être égalée. Le lyrisme demande à être soustrait aux grands genres; il se réfugie dans la prose de nos jours.



En 2007, Gerlind Reinshagen (écrivain née en 1926) a publié *Die Frau und die Stadt. Eine Nacht im Leben der Gertrud Kolmar* (Suhrkamp). L'ouvrage se veut une chronique fictive. Il retrace une des dernières nuits berlinoises de la poétesse Gertrud Kolmar, née à Berlin en 1894, assassinée à Auschwitz en 1943. Nous sommes en février 1943. Évincée du domicile parental, condamnée aux travaux en usine avant d'être déportée, la poétesse erre à travers sa ville natale. L'errance extériorise les déchirements de la conscience. Écartelée par la faim et le désespoir, "je" escalade la Colonne de la victoire (*Siegessäule*) pour se jeter en bas. Mais "je" (c'est ici un "je" féminin) finit par comprendre

qu'en se soumettant au destin ennemi, elle fera paradoxalement acte de résistance. Rester, c'est retourner l'abjection contre le persécuteur. Aller jusqu'au bout de la dépossession involontaire, c'est augmenter l'infamie des bourreaux, hissée à une dimension d'éternité ("tausend Jahre"). Car "je" est sûre de témoigner pour les "postérieurs" ("die Späteren"). C'est pour préserver la dimension de l'avenir que "je" renonce au suicide. L'avenir, la poétesse est convaincue de le gagner non en sa personne physique, mais à travers ses œuvres. Tel est le sens des vers de G. Kolmar cités en exergue: "So wirf dich du dem Niederen hin, sei schwach, umarme das Leid,/Bis einst dein müder Wanderschuh auf den Nacken der Starken tritt" ("Jette-toi donc aux pieds de la bassesse, sois faible, embrasse la souffrance,/Pour que la fatigue de ton soulier errant écrase un jour la nuque des forts").

Le monologue dramatique imaginé par Gerlind Reinshagen propose un *sens* au choix existentiel que fit G. Kolmar (elle renonça à se réfugier en Suisse où sa sœur cadette était mariée). L'ouvrage permet d'imaginer ce que pouvait être une vie de femme juive sous les croix gammées. C'est ici une vie de poète. Dans la bouche de G. Kolmar, l'auteur met avant tout des notations sensorielles et atmosphériques d'une forte puissance évocatoire. Au manque d'une fourrure ravaudée se superpose le verbiage en lambeaux des puissants du jour; à la silhouette muette du docteur Benn entrevu à la fenêtre de sa villa font pendant les soucis cosmétiques des dames de la bonne société – autant de figures de la trahison des clercs; à tout moment, la "nuit de feu/où le verre sauta des fenêtres/ et se fracassa" s'allège de la montée des souvenirs d'une enfance berlinoise. Enfance nullement insouciantes cependant et qui fut un apprentissage de la colère. Car le milieu d'origine – le père, Ludwig Chodziesner, fut avocat brillant et patriote ardent – se montra conformiste, tant sur le plan politique que sur le plan moral (enseignante de formation, G. Kolmar était restée célibataire, sans doute pour dérober un espace de création; lorsqu'elle tomba enceinte, la famille la poussa à avorter). Le monologue intérieur créé par G. Reinshagen suggère que c'est la haine de la famille autant que l'amour qui lia Gertrud et l'empêcha de s'enfuir. En témoigne l'invocation de la ville, traitée comme une personne à la fois proche et abhorrée. Dès lors, les souvenirs du temps passé alternent avec la parole adressée aux absents. Ce sont le fils qui fut arraché à sa mère avant d'être né. C'est le cousin, à qui "je" est liée par une affectueuse complicité d'écrivains. Mais du cousin – c'est Walter Benjamin – il n'y

a plus de lettres. Du père, déporté à Theresienstadt l'automne précédent, "je" est sans nouvelles.

L'ouvrage a la forme d'un monologue dramatique. Il appelle une mise scène où des projections visuelles et sonores restitueraient le Berlin des années 1940, recréé à partir des observations précises de Reinshagen-Kolmar. Quant au texte à réciter, il est composé en vers libres aux homophonies rares. Huit sections se suivent, numérotées en chiffres romains et subdivisées en unités strophiques irrégulières. Chaque section est introduite par une brève didascalie. Sont indiqués les étapes et les lieux berlinois hantés par la poétesse lors de sa nuit d'errance: *Im letzten Zimmer, zubaues* (p. 7–90 vers), *Im letzten Zimmer, immer noch* (p. 11–167 vers), *In den Strassen der Stadt* (p. 17–200 vers), *Im Tiergarten* (p. 25–70 vers), *Im Innern der Siegessäule, dunkel* (p. 28–382 vers), *Im Treppenhaus, unten. Fast am Ausgang* (p. 42–142 vers), *Auf der oberen Plattform. Zu Viktorias Füßen* (p. 47–144 vers), *Im Treppenhaus der Siegessäule. Fast am Ausgang* (p. 53–153 vers).

En adoptant une forme dramatique, G. Reinshagen se tient à une distance respectueuse de l'œuvre et de la personne de G. Kolmar. En l'absence d'instance narratrice, son "je" d'auteur reste dans l'ombre. En cela, la ré-énonciation lyrique est différente de l'interlocution mise en œuvre par C. Bayle. Cependant, c'est la distance dramatique qui permet à G. Reinshagen de déployer un lyrisme dont la forme versifiée signale le *sens propre*. C'est un sens que le langage ordinaire échoue à dire. Parce que ce sens – en l'occurrence un choix existentiel – défie la raison pratique. Le lyrisme, même retenu, même né au second degré, se fait mémoire d'une existence en temps de détresse. Détresse sublimée en poésie.

## Abstract

Dieser Beitrag bespricht eine von R. Zymner eingebrachte Theorie der Lyrik vom Standpunkt frankophoner Theoriebildung aus. Trotz verschiedenartiger epistemologischer Ansätze zeichnet sich eine Übereinstimmung ab. Die Grundaussage – Lyrik generiert Sinn, der ausserhalb der Sprache noch nicht existiert – wird anhand zweier kürzlich erschienenener “lyrischer” Texte (französischer und deutscher Herkunft) überprüft.

