

## UN REALISME LYRIQUE

(ou les fondements-ramification-restes d'un lyrisme réaliste chez quelques poètes contemporains)

La poésie se trouve volontiers placée au ban des accusés, prise en flagrant délit de ce qui est rapidement dénoncé comme un déni de la réalité. Se drapant dans un lexique tantôt abscons, tantôt abstrait, arrogante dans ses formulations ampoulées ou amphigouriques, elle prêterait le flanc aux reproches de quasi délire verbal de qui s'étourdit d'une parole prétendument libérée quand elle n'est que déconnectée de la nécessité de s'adosser pleinement au sens afin de ne pas s'égarer parmi les jeux hasardeux des sons. Attentifs à éviter un tel écueil, les auteurs contemporains étudiés dans ce chapitre<sup>1</sup> ont veillé à ce que la dimension lyrique de leur écriture ne les écarte en rien de ce qui, appréhendé de façon fort diverse, reste toujours nommé « réalité ». Comment s'articule cette attirance vers la parole incantatoire avec l'arrimage déterminant du poème au réel ? Quel usage lyrique du concret, de son encombrement en apparence vide de sens, les poètes du dire-transcrire d'un monde potentiellement musiqué-métaphorisé-ordonné par l'art avec/malgré ses (ir)régularités, ses carences/richesses proposent-ils encore aujourd'hui pour accomplir pleinement leur tâche ? Telles sont les questions auxquelles se trouvent confrontés nos auteurs. Lesquels s'évertuent à maintenir leur poésie à égale distance d'un réalisme vite ressenti comme réducteur et d'un lyrisme aux allures trop assurées<sup>2</sup>.

La revendication du lyrisme se traduit, chez James Sacré, par l'inscription de nombre de recueils dans le registre amoureux, lequel érige la voix, le visage, le corps... de l'autre en une présence comme en surimpression, voire « introjection », dirait les psychanalystes : c'est la voix, les gestes mêmes de l'aimé(e)<sup>3</sup> qui accompagnent, conduisent, pour ainsi dire, la venue du poème. Dédié à Jillali, *Une fin d'après-midi à Marrakech* s'ouvre sur quelques lignes qui mêlent intimement première et deuxième personnes : « Je sais et je ne sais pas qui tu es. Tu me donnes des phrases dans ces poèmes » (p. 7). L'intrication étroite des deux regards-réactions-sentiments<sup>4</sup> fonde la poésie de James Sacré sur une lecture enamourée

---

<sup>1</sup> James Sacré, Jacques Réda, Jean-Michel Maulpoix, Lionel Ray.

<sup>2</sup> Cf. Pierre Reverdy : « Ce qu'il faut faire, qui est très simple mais extrêmement compliqué, c'est fixer *le lyrisme de la réalité* (...) L'art est l'ensemble des moyens propres à fixer le lyrisme mouvant et émouvant de la réalité », in *Le gant de crin*, notes, 1927, p.15, Flammarion.

<sup>3</sup> On songe aux textes de Gustave Roud dont James Sacré a parlé avec une grande justesse, admiration.

<sup>4</sup> « Je t'accueillais dans mon cœur à Sidi Slimane, dans le tien » (p.51).

du paysage, des lieux. La composition des textes du recueil (mais aussi dans *Viens, dis quelque'un...*) repose fondamentalement sur le lien à l'autre qui confère comme une respiration plus ample à l'écriture grâce à la conjonction des points de vue : « Quelqu'un d'autre et soi-même : les mots plus grands » (p.9). Tel est le premier poème du livre, suivi immédiatement par un autre à valeur programmatique pour la suite du recueil :

« J'aimerais pouvoir écrire des poèmes très figuratifs » (p.11).

Les différents endroits, villes, bourgs... visités le sont dans une attention prêtée à la présence amoureuse. Comme habités par des moments plus ou moins fugitifs qui prennent sens par le biais d'autrui. Progressivement, c'est le paysage en son entier qui se met à vivre en raison même de quelques « gestes » simples, nécessaires pour qu'« Ecrire pren[ne] corps/ Dans la ruse et l'avancée du temps » (p. 15). Ce chant d'amour, hésitant, traversé d'incertitudes, de fragilités, c'est bien lui qui amène l'auteur à ouvrir son regard sur le monde extérieur, à en évoquer, de façon détaillée, des éléments nombreux et nuancés. Le second motif majeur qui assure une forte cohérence à *Une fin d'après-midi à Marrakech* et constitue le recueil en une manière de journal amoureux (de l'Amant-e, des lieux) se développe autour de ces poèmes-paysages vus sous l'angle de la description, de l'évocation souvent précise, relativement développée<sup>5</sup> où, pourtant, peu d'éléments du décor suffisent pour former, à eux seuls, comme une peinture, s'organiser en rapides croquis :

« ... des lignes se précisent :  
quelques cyprès, des collines ; on distingue une coupole  
ou la bâtisse en grand volume carré d'une ferme » (p. 73).

Fréquemment, le poème prend appui sur ces couleurs, objets, arrangements qui, en raison de leur minutie mais aussi de leur nombre inhabituellement limité<sup>6</sup>, ébauchent les principaux traits d'un tableau où se superposent, parfois, plusieurs paysages (Cougou, Paris, Sidi Slimane, Northampton), ce qui a pour effet d'oblitérer la dimension de « composition d'un tableau » du poème, d'accentuer le caractère composite de l'ensemble.

Le paysage lui-même révèle sa part cachée/manifeste de lieu insolite qui parle à l'esprit d'intimité simple, silencieuse autant que d'inscription confiante dans un espace restreint/« immense » (id. p.173), cerné de ciel clair. Nombreux sont les espaces où James Sacré obéit au désir de dénicher le lyrisme dans des paysages-recoins-domaines où on ne le rechercherait pas a priori, là où, « à un bout du monde » (id. p.174), il semble qu'il n'y ait rien de particulier à voir-visiter-admirer, loin de ce que les guides touristiques mentionnent de

---

<sup>5</sup> p. 169, 171, 173, 186...

<sup>6</sup> p.31, 32, 37, 55, 65, 132

façon souvent impérative/impérieuse (v. la littérature de « Guide Bleu », p.174). Comme dans un envers du pittoresque. C'est ainsi que, le réalisme de James Sacré, dans *Une fin d'après-midi à Marrakech*, nous mène, sans détours, dans l'espace « intime et public » d'un « théâtre chiottique public » (p. 173) du centre de Marrakech, sorte de hors-lieu touristique, qui n'est cité dans aucun guide. Entre l'eau claire, le bleu et la merde que l'on nettoie, le texte opère le passage abrupt du plus limpide au plus chargé de décomposition dans sa dimension de rebut. Ce « moment le plus mélangé de mort et de vie » (p. 174), permet de relier de la plus efficace façon ce qui se défait et ce qui, comme inentamable, persiste. C'est cette même distorsion entre l'évidence du vivant et celle de la « misère », de l'« affirmation puante » que le texte « mesure » : « est-ce que c'est pas l'occasion de prendre une vraie mesure de ce qu'on est ? » (id. p.174). Il y a un moment où le corps comme vidé « peut se reprendre dans plus de fermeté et d'aise » (id. p.174). Si dans cet espace a-lyrique, on peut toutefois retrouver les éléments requis pour une intimité de vie et de mort, c'est qu'un poème aussi est à écrire sur/dans ce lieu où trouver si peu de « beauté » attendue, conforme. Même si le passage s'en tient, pour une large part, à une dimension strictement représentative sans être toutefois très minutieuse (« le voilà décrit (à peine) », p.174). Il sert de point de départ pour une réflexion existentielle fondée sur des systèmes d'oppositions qui confèrent sa cohérence/ses grands écarts à l'ensemble du texte :

« On voit tout, on ne voit rien  
plein d'histoire anciennes et de gens d'aujourd'hui  
des secrets qui n'en sont pas.  
endroit... Intime et public  
corps... à se vider, et se reprendre  
merde... délicate partie du corps  
autant s'isoler que se montrer... caché... montré » (id. p.173, 174).

La réalité telle qu'évoquée par James Sacré dans ces poèmes n'est pas ramenée uniquement à ce qu'elle a de plus crue, de plus nue : elle débouche sur une dimension d'ouverture au monde qui, parce que liée à un réalisme très prosaïque, garde potentiellement une relation, sous forme de raccourci, entre le plus concret et le plus abstrait, à la façon de la métaphore. Regarder-observer-décrire le plus anodin, voire ce qui est placé à l'écart<sup>7</sup>, permet, somme toute, de ne pas s'encombrer d'intermédiaires pour interroger ce qui pourrait distraire notre attention de questions aussi décisives que le rapport vie-mort.

---

<sup>7</sup> «comme à l'écart et pourtant central à Marrakech » (id. p.174)

La veine amoureuse, centrale dans l'ensemble du recueil, nourrit, ainsi, à tel point les différents textes, que les passages les plus directement descriptifs se trouvent comme filigranés par ces pensées-regards-gestes d'autrui au sein même de tableaux et de leurs moindres détails : ils participent de cette atmosphère où la sobriété du décor, la force précise du trait – le plus souvent quelques objets, couleurs, lignes - s'inscrivent dans une intimité gagnée grâce à la relation d'un amour qui permet d'aimer alors le paysage partagé dans le dépaysement: « Passer dans un pays pour ne pas le reconnaître, mais l'aimer : le tien » (id. p.148). La relation instaurée avec le paysage, par l'intermédiaire de ce qui est du domaine de l'Aimé(e)<sup>8</sup>, permet de nouer une forme d'intimité avec une campagne qui, bien qu'« étrangère », « fait des signes d'amitié » (id. p.35). Se met en place une sorte d'union étroite entre paysage, poète et présence enchantée du corps d'autrui :

« Tu transportes, en les plus beaux paysages, les plus désolés  
dans la solitude et la beauté,  
la musique en eau courante de ton corps. » (id. p.138).

Alors dans cette campagne comme lieu parcouru, main dans la main avec l'être cher, la « respiration » des émotions qui se fait plus ample, mieux accordée au temps :

« On touche aux étoiles. L'éternité rentre-t-elle avec nous ?... Je m'explique mal comment de la campagne traversée fait mieux respirer dans les sentiments qu'on a. » (id. p.148).

La double condition d'un possible lyrisme tient autant à cet accompagnement amoureux susceptible de transfigurer le paysage et de superposer les lieux<sup>9</sup> qu'à cette attention fixée sur des détails concrets susceptibles de façonner/favoriser une ambiance propice à une lecture « poétisée » du paysage<sup>10</sup>.

Si l'imprégnation du poème par l'importance, la présence première de la relation sentimentale constitue comme la condition préalable pour s'appropriier un paysage, peu d'autres auteurs autant que James Sacré auront placé au cœur de leur pratique d'écriture une telle lyrique amoureuse. De façon toute différente, on a le sentiment que, chez un Jacques Réda ou un Jean-Michel Maulpoix, la réalité requiert si fortement l'attention des auteurs que le poème finit par avoir, entre autres, pour vocation d'en manifester la multiplicité illimitée, saisissante. Avant de/afin de parvenir, peut-être, à une forme de réélaboration poétique qui la magnifie. La question se pose, en effet, de savoir si, en engageant de façon délibérée la poésie

---

<sup>8</sup> Lequel rend le rapport au réel plus immédiat, tout en étant « médiatisé » par l'Autre.

<sup>9</sup> « J'entends ton pays dans le mien » (id. p.32).

<sup>10</sup> « campagne écrite et grands gestes » (id. p.185).

sur la voie d'une nomination-inventaire de la réalité extérieure, les poètes contemporains parviennent à prendre appui sur la prose du monde pour en exprimer la dimension lyrique.

Il y a comme un fourmillement d'objets, dans bon nombre de textes de Jacques Réda : la réalité y est appréhendée à travers les innombrables détails qui la composent. L'un des exemples les plus nets se lit dans *Les ruines de Paris* avec l'énumération hétéroclite des provisions à acquérir dans « On ne sait quoi d'introuvable » (p.65) qui reprend en neuf pages et dix points une diversité d'achats insolites (v. le titre) qui va du tambour de chasseurs à pied en tenue d'avant quatorze jusqu'aux paquets de cigarettes *Leduc* en passant par un disque de Bud Powel en réédition japonaise. Peu de textes aussi où au foisonnement du réel ne correspond une diversité importante du vocabulaire qui implique le recours fréquent au dictionnaire pour éclairer des descriptions, le plus souvent détaillées, de tel ou tel élément du décor. Le mot précis, souvent singulier, entraîne le lecteur dans un double mouvement d'attention/inattention à ce qu'il lit : à une lecture qui ne s'arrête pas sur la signification de chaque mot peu ou mal connu, se laisse séduire par la combinaison inattendue de sons qui maintiennent le sens dans une indétermination proche de l'incantation, peut succéder, voire se superposer, une lecture autre qui engrange, dans son avancée, les résultats d'une découverte/vérification de sens inconnus-méconnus<sup>11</sup>, permet l'appriivoisement progressif d'une réalité profuse, cependant toujours très partiellement éclairée.

Les poèmes de Jacques Réda permettent volontiers cette libre promenade dans un dictionnaire riche, diversifié, savoureux, rigoureux de mots jamais vraiment savants, souvent aussi peu courants que les plantes ramassées par un Jean-Jacques Rousseau herborisant (les *Buplevrum falcatum* ou *Cerastium aquaticum* des *Rêveries*). Un plaisir qui consiste à glaner, en quelque sorte, dans l'« herbier des mots », une flore insolite, offre au lecteur la possibilité de revenir d'une lecture des *Ruines de Paris*, de *Amen*, *Récitatif* ou *La tourne* avec des brassées de noms, verbes, formules à identifier. Le lyrisme de Réda repose, pour une part, non des moindres, sur cette présence attachante de nombreux mots très concrets qui préservent, toutefois, leur halo mystérieux de ne pas conduire l'esprit de façon trop directive des sons vers un/des sens. Avec l'impression, pour le lecteur, de se trouver, tout à la

---

<sup>11</sup> Leur méconnaissance, plus encore peut-être que leur entière nouveauté, participe pleinement de cette capacité à emmener l'imaginaire vers des domaines indécis où l'esprit semble papillonner autour de plusieurs solutions possibles quant à leur signification.

fois, dans un jardin connu, bien entretenu<sup>12</sup> et dans des terres semi à l'abandon où poussent toutes sortes de plantes déjà vues, oubliées, à reconnaître<sup>13</sup>. On peut, de la sorte, sans souci particulier de tri, relever, au cours d'une relecture nullement systématique des recueils précédemment cités, des termes peu courants<sup>14</sup>. On le voit, le vocabulaire de Jacques Réda s'ouvre à des domaines très variés, du plus familier jusqu'aux plus techniques. C'est sur ce soubassement d'un lexique fortement arrimé au réel que peut se donner libre cours une rêverie qui emporte avec elle les éléments les plus variés de descriptions bigarrées et riches. Plus encore que chez d'autres poètes, c'est dans cet alliage d'un vocabulaire inusuel, surprenant, parfois spécifiquement forgé pour tel ou tel poème et d'une attention détailliste au concret du monde que Jacques Réda donne son plein développement<sup>15</sup> à un univers dont le charme s'accroît de véhiculer avec lui tout ce bric-à-brac aux allures baroques du quotidien. Loin de constituer un encombrement fastidieux d'objets et de vocabulaire, le réalisme de Réda débouche sur un lyrisme imagé, fécond qui rend vaguement familières, étrangement proches des régions mal connues.

Existe, de façon assez voisine, portée à un point extrême, chez Jean-Michel Maulpoix cette même veine d'un réalisme ancré dans l'évocation/énumération d'un grand nombre d'objets qui viennent comme saturer le réel d'un fatras impressionnant de remarques-notations-objets faisant appel à tous les sens et correspondant à ce constat décourageant<sup>16</sup> :

« Impossible d'ordonner les images de ce monde. Il se présente à moi *en vrac*, à la façon d'un grand bazar. Le réel est innombrable ; je ne peux qu'en dresser la liste : flaques, ruisselets, eaux croupies, odeurs de ferme, saucisses et paniers d'osier, cuivre des *Mille et nuits*, brosse à dents, tapis... » (« Le grand bazar », in *Chutes de pluie fine*, p.86).

La liste très disparate qui constitue comme un catalogage du réel se poursuit sur une demie page : cette étape, comme nécessaire à la saisie du réel dans le cadre du poème, consiste à rendre compte de la diversité, dans des sortes d'inventaires délibérément rudimentaires, syntaxiquement elliptiques, de ce qui est vu : « Chameau, sandales, cuillers en bois, pendentifs de corail en forme de piments... » (id. p.89). Rendu au sol, le poète a pour

---

<sup>12</sup> V. « Un jardin », *Château des courants d'air*, p.75.

<sup>13</sup> Comme dans un terrain vague du vocabulaire.

<sup>14</sup> « âme hercynienne » (p.14), « furlane » (p.26) dans *Amen*, « déclive » (p.53), « plumier » (p.66), « bréhaigne » (p.82), « coudriers » (p.106), « céruse » (p.125) dans *Récitatif*, « éléates » (p.162), « wassingues » (p.178) dans *La tourne*, « théurgique » (p.53), « pizzicato » (p.14), « reponponnent » (p.17), « nuageusement » (p.20), « calicole » (p.74), « roussette » (p. 113), « en coin-de-bois » (p.114), « maryland » (p.149), « piquer » (pour une cloche, p.149), « dinguer » (p.165), sans parler des nombreuses fleurs et plantes présentes tout au long des recueils : pauwlonias, budliéas, thuyas, troènes...

<sup>15</sup> La longueur de certains textes en témoigne.

<sup>16</sup> V. la brièveté de la phrase, souvent nominale.

tâche, plus modeste, plus scrupuleuse aussi, de dire le réel qui l'entoure avec une forme d'exactitude, presque d'hyperréalisme, pris dans un mouvement de tentative pour embrasser le paysage dans son foisonnement, son instantanéité. L'écriture de Jean-Michel Maulpoix obéit à une sorte d'infléchissement qui la mène d'un lyrisme intime, relativement concis, dans *Une histoire de bleu*<sup>17</sup> à une « poétique »<sup>18</sup> du regard qui, rapidement, réunit tout ce qui s'offre à lui, dans l'urgence de la prose, sorte d'écriture la plus en phase avec cette disparate du contemporain qui désoriente, déconcerte:

« La vie vivante est un morceau de prose qui réclame encore de la prose. Des objets ou des phrases, peu importe : en vrac, elle voudrait tout dire... La poésie c'est la réalité même, à l'instant précis où elle me touche... Les poètes ne changent pas le monde, mais sans les poètes le monde ne change pas... Ma vie n'est désormais qu'un long et déraisonnable discours décousu » (id. p.92).

La « salutation » à la vie, dans sa plus grande diversité, peut encore s'opérer sur le mode, classique, de l'adresse, mais repris dans un contexte qui amène à offrir un toast comme dans un « Verre de saké »<sup>19</sup> à un nombre impressionnant de personnes, choses, bruits...(le texte s'étend sur quatre pages)<sup>20</sup>. Les anaphores fréquentes en « A », « Aux »<sup>21</sup> s'organisent à la façon d'une abondance de louanges à des lieux-personnes-choses très disparates, la poésie se tenant au plus près de notations saisies sur le vif sans que soit recherché un quelconque arrangement dans un texte qui prendrait appui sur une logique rapidement repérable. Le coq-à-l'âne et le fourre-tout sont de règle dans une prose qui se refuse à la maîtrise, se veut aussi ouverte que possible à l'accueil de tous les signes, détails, courtes notes qu'un passant/passager toujours en transit est susceptible de glaner.

Ce goût flaubertien pour la description qui s'en tient à un simple relevé d'éléments du réel se retrouve dans *Boulevard des Capucines* où l'évocation de l'exposition universelle donne lieu à un défilé vertigineux de noms pour, sur le mode de la dérision, décrire/dénoncer/se délecter de « La Babel et le bric-à-brac du nouveau » (p.65). Une suite excentrique d'objets expressément choisis pour leur caractère exotique, venus des quatre

---

<sup>17</sup> 1992.

<sup>18</sup> *Chutes de pluie fine*, p. 92, 2002.

<sup>19</sup> *Domaine public*, p. 94.

<sup>20</sup> Le texte s'étend sur quatre pages.

<sup>21</sup> Cf. le texte de Yves Bonnefoy intitulé « Dévotion » (*Poèmes*, p.179) qui recourt, de même, à de nombreuses phrases nominales s'ouvrant sur des « A », « Au »... anaphoriques, célébrant des domaines très hétérogènes : des « mathématiques sévères » aux « mots patients et sévères », sans oublier de nombreux lieux : la chapelle Brancacci, Galla Placidia...

coins de la planète, vient dresser cette sorte d'«épopée» de la modernité des sciences et techniques triomphantes : « Voici venu le temps *réaliste* du nombre et de l'universel »<sup>22</sup>.

Est-ce à dire qu'un tel réalisme, volontairement envahissant, serait tout à fait incompatible avec ce qui relève d'une lyrique de la quotidienneté ? Il y a, dans ces textes de Jean-Michel Maulpoix, tout à la fois, un regard goguenard, comme fatigué devant un tel étalage de la bêtise à la Bouvard et Pécuchet et un goût profond pour l'extravagante diversité d'une planète ressemblant à « une gigantesque corne d'abondance »<sup>23</sup>. On pressent, à la lecture de tels textes, un goût profond pour des recensements interminables<sup>24</sup> qui laisse à penser que l'auteur oscille entre la volonté de raillerie à l'égard d'un kitch si prononcé et le plaisir, somme toute, léger, futile (?), fertile pour l'imagination, de dénombrer, par pur jeu, ce réel, étonnamment composite. L'éloge d'un certain réalisme mêle quasi inextricablement le sarcasme à l'encontre de la dimension de fourre-tout cocasse et baroque d'une réalité, présentée, qui plus est, de façon aussi condensée que dans ce microcosme qu'est une exposition universelle et le plaisir simple de l'énumération amusée d'une telle quantité d'objets sans aucun lien les uns avec les autres. C'est par ce biais, d'une sorte de souk, de caverne d'Ali Baba extraordinairement disparate, que le lyrisme retrouve ses droits : du caractère risible de leur mise en série, de leur côtoiement improbable, naît ce chapelet de mots et sonorités qui, faisant fond, à certains moments, sur des liaisons phoniques<sup>25</sup>, propose du monde une vision, tout compte fait, distrayante, bizarre, « extra-curieuse »<sup>26</sup>. Le goût de Jean-Michel Maulpoix, par-delà une causticité vigoureuse, pour cet amoncellement excessif, « inconcevable », relève d'un lyrisme qui n'a plus guère de dimension verticale<sup>27</sup> mais amène le regard à s'en tenir à l'observation démultipliée du fourmillement d'une réalité donnée de façon immédiate, proliférante. La poésie de Jean-Michel Maulpoix allie à ce lyrisme persifleur la contemplation critique, amusée, jamais vraiment distanciée (?) d'une modernité – celle de l'exposition universelle, celle des Boulevards<sup>28</sup> – où les listes d'objets, longuement poursuivies, font s'alterner, voire se superposer, les registres de la dérision, de l'insignifiant,

---

<sup>22</sup> Id. p.64, entre autres passages.

<sup>23</sup> Id. p.66, Cf. p.64 : « Le monde est un magasin pittoresque ».

<sup>24</sup> Ce qui rapproche encore le travail de Jean-Michel Maulpoix de certaines orientations de l'écriture de Jacques Réda.

<sup>25</sup> Lesquelles « accélèrent » le rythme du déroulement de cette litanie d'objets : « harnais...hamacs », « fourrures roumaines », « poupées et porcelaines »...).

<sup>26</sup> Flaubert, cité dans le même texte.

<sup>27</sup> Pour la verticalité, il faut la rechercher dans cet hyper-échafaudage de fer qu'est la Tour : « ce qu'en définitive il reste aujourd'hui du lyrisme ascensionnel ! » (id. p. 128).

<sup>28</sup> *Boulevard des Capucines*, aussi bien que celle de « Poétique du boulevard », *Domaine public*, p.40.



du poncif et de la compréhension attendrie aussi bien qu'agacée. De cette immersion profonde au sein d'une réalité encombrante, le plus souvent abêtissante, cependant secrètement séduisante, ressort une écriture qui prend à bras le corps le réel, embrasse toute sa diversité, en fête, tout ensemble, les merveilles et les médiocrités, empêchée qu'elle est d'opérer le départ net entre ce qui serait à éliminer comme a- ou anti-poétique et ce qu'une tradition a, de longue date, inscrit au patrimoine assurée du Poème. Se dégage, de cet environnement qui resserre l'espace, une perplexité sombre identique à celle de l'Ange de *Melancolia I* de Dürer<sup>29</sup>. Ici, l'écriture du monde fait fond sur une manière d'inventaire du réel qui engrange, sans discrimination particulière, le tout venant de ce qui peut prendre place dans un carnet d'envol d'un voyageur aux innombrables destinations.

Une telle passion, qui s'intensifie au fil des recueils, pour la mise en série d'éléments/détails d'un quotidien fortement dépareillés, est particulièrement sensible dans *Chutes de pluie fine* où l'auteur reprend à plusieurs reprises des descriptions sans adjectivations, recourant relativement peu à l'image, ce qui donne du réel la vision la plus composite et, tout à la fois, neutre. Entre autres exemples<sup>30</sup>, l'évocation de *Zaghouan*, de son marché, relève de l'énumération saugrenue d'une modernité où se côtoient des objets discordants, modernité aussi peu soucieuse que possible de cohérence :

« On vend des slips rayés, des claquettes et des Adidas, des œufs de poule et de la menthe, des théières en émail bleu, des paniers, des piles, des pulls et des déodorants... La poésie se fait toute seule » (*Chute de pluie fine* p. 81).

On pourrait multiplier les exemples de ce type de construction des poèmes qui reposent aussi bien sur la longue mise en série, sans déterminants, d'objets que sur des anaphores ponctuant l'ensemble de reprises à valeur comme incantatoire, psalmodique :

« Flaques d'ombre, plages de soleil, fils électriques et carillons, coups de ciseaux des chants d'oiseaux... Mes villes ont des stridences, des discordances et des murmures. Mes villes ont des rues qui se terminent en arrière-cours... Mes villes... Elles...Elles... » (id. P.87).

Ici, plus de périodes, de montée de la phrase, de suspens, plutôt une mise à plat de la parole poétique qui maintient le texte à ras de la prose tout en l'étirant selon des rythmes le plus souvent répétitifs, réguliers, brefs. C'est ainsi que le goût d'un Jacques Réda ou d'un André Velter pour les listes de noms de ville, se retrouve, dans ce même recueil, avec

---

<sup>29</sup> Rapprochement suggéré par l'auteur.

<sup>30</sup> On pourrait, aussi bien, citer les pages 77, 87, 105, 150 ou 151, signes d'un travail d'écriture qui renonce à nombre d'effets de montage, fréquents dans les précédents recueils.

le défilé des noms de gares d'une province française : « Blainville. Bayon. Charmes. Vincey. Châtel-Nomexy. Thaon. » (id. p.149). Délesté de tout exotisme, cette autre variété d'énumération parle à l'imaginaire bien davantage en termes d'univers étriqué, sans magnificence, loin de tout orient mystérieux à la André Velter : elle est prolongée par une seconde, longue suite d'éléments tirés du quotidien le plus banal : « Des pavillons très ordinaires. Des talus, des prairies, des coqs, beaucoup de noisetiers, des tôles, des cheminées, des pissenlits, de salades et des tulipes » (id. p.149). Le texte, ici encore, pose les bases d'une poésie qui utilise comme terreau à la fois, d'une part, la richesse infinie de la simple juxtaposition/suite aléatoire des sons - séduisants de ce seul fait - et, d'autre part, un regard attentif porté aux divers éléments d'un décor ne présentant aucun « relief », aucun particularisme où accrocher le regard, le recours aux déterminants indéfinis réduisant à leur minimum toute recherche de « poétisation » du décor. C'est, toutefois, cet exercice, cette pratique même de « prosaïsation » de l'écriture qui donne, une fois de plus, à la poésie son droit de lyrisme : dans ce capharnaüm d'un réel apparemment dépourvu de sens, dans cet « envers » de la poésie, le poème continue de se frayer un chemin grâce à une attention de tous les instants à la multiplicité du vivant divertissant/déconcertant quoiqu'/parce qu'ordinaire.

Les pérégrinations multipliées provoquent aisément de tels effets grisants/dégrisants : là où le dépaysement peut générer surprise, curiosité et sentiment d'« infini de l'altérité »<sup>31</sup>, il brouille aussi rapidement le regard qui emmagasine des successions d'images, de scènes brèves, d'impressions sans parvenir à trier parmi ce qui reste finalement simple décor d'où si peu de savoir se dégage, toujours en décalage d'un envol ou d'une chute, d'une attente ou d'une déception, d'une réalité ou d'une illusion :

« Qu'est-ce que les mots ont à voir avec ces décors de carton et cette ronde un peu folle dont je sais qu'elle n'a pas pour objet de visiter le monde ? Que fuient-ils et que cherchent-ils ? En avant ou en arrière, s'en aller ou s'en retourner, le voyage n'est-il qu'un album d'images ? Une illusion d'optique ? » (*Chutes de pluie fine*, p.131).

Le tourbillon des destinations ressortit à une volonté d'arpenter des espaces. Qui, bien vite, pourrait déboucher sur le morcellement ou le rien :

« C'est ma vie entière qui part en morceaux. En tickets de métro, en billets d'avion, en carnets de notes... Debout dans l'impossible en marchant vers nulle part. » (id. p.139).

---

<sup>31</sup> Maurice Blanchot.

Elancement donc, élation de l'être vers un toujours autre qui met à jour les similitudes entre la dispersion et la « Disparition » (id. p. 140). En ce point fuyant, aveuglant où briller, brasiller, fulgurer et brûler situe l'écriture entre « incandescence » et « cendre » :

« Toujours à la recherche du point d'incandescence où la flamme même de vivre devient visible – ce qu'autrefois on appelait âme, ce feu obstiné qui tient éveillé dans le temps – le cœur s'élançait vers la flamme rouge, s'y brûle, se recroqueville, souffle un instant, se calme... Je fais un livre avec de la cendre » (id. p.140).

On retrouve, avec ce motif de la cendre, une des tonalités majeures de l'époque marquée par le sentiment que la plupart des valeurs humanistes ont été comme détruites, réduites à presque rien : difficile pour l'artiste d'accorder encore une quelconque magnificence au monde extérieur. La poésie se tourne, presque nécessairement, vers ce qui se rétracte, se flétrit. Ce que souligne Lionel Ray dans son entretien<sup>32</sup> : « C'est l'objet de l'écriture poétique et, si vous voulez, sa grandeur, que de perpétuer un monde sur le point de disparaître, l'automne des choses. Nous ne sommes pas dans un contexte de vif éclat mais pas non plus dans les teintes froides : le fané lui aussi a son charme et n'est pas neutre » (id. p.154). La relation aux objets passe, alors, par ce goût de cendre qui confère aux textes de Lionel Ray leur aspect de « dé-construction » d'un réel, alors, ramené à bien peu. On rechercherait, sans grands résultats, chez cet auteur, les composants d'une écriture qui s'élabore selon une visée réaliste, qui tire de la nature, des cités, des espaces environnants matière à dire le monde de façon détaillée, habitée du désir incommensurable de dénombrer. Néanmoins, s'il est dans la manière de Lionel Ray de restreindre fortement la dimension descriptive du poème, de se tenir à l'écart de tout travail de figuration rigoureuse du réel, peut-on, pour autant, y lire une orientation délibérément non-réaliste, voire anti-réaliste de sa poésie ? Nous sommes certes éloignés des approches d'un Jacques Réda ou d'un Jean-Michel Maulpoix, voire d'un James Sacré qui répondent avec une passion plus ou moins maîtrisée/maîtrisable, (s)élective, railleuse ou radicale au besoin de traduire dans l'écriture « la réalité rugueuse à étreindre » avec sa part encombrante, difficilement com-préhensible, de concrétude.

Seuls subsistent deux, trois détails d'un décor qui, inscrits dans une liste hétérogène, rendent compte d'un certain délitement de la réalité, dans des poèmes emportés vers une sorte d'(ir)réalité composée des « jardins de nulle part » (p. 182), d'une « Approche de nulle saison » (id. p. 183), d'un « horizon indéchiffré » (id. p.185). Le monde extérieur est

---

<sup>32</sup> V. annexe et *Le nouveau recueil*, Juin-Août, 2006

présent à travers ce qui le constitue de façon très imprécise et incomplète. Le texte, pour sa part, s'en tient aux seuls noms avec une suite de groupes paratactiques, comme s'il était difficile de recueillir autre chose que de brefs moments regroupés autour de notations éparses suffisant à se constituer en poème. Ainsi, page 44, successivement « Une île », « un grand corps étendu », « Un œil », « Une phrase » ouvrent le vers et confèrent au texte son caractère inchoatif, énumératif, ne se développant guère au-delà de quelques bribes d'images. La volonté de référence au réel se résume à la mise en série de mots renvoyant à des domaines très divers : « nous le [le feu] cherchons/ Dans les prisons, les gares, les alphabets, les chiffres. » (id. p.84). La juxtaposition et la « déponctuation » des termes réunis pour dire ce « grand désordre... des routes des heures des paysages » (id. p.113) offrent du réel une image morcelée, très fragmentaire, entre termes abstraits et termes concrets. Les vestiges d'un décor décomposé, dans des énumérations tronquées (le plus souvent ternaires), constituent comme un semblant de réel. La lecture des paysages y procède par élection de termes - fréquemment des substantifs non adjectivés - qui sont comme autant de petites touches à peine posées pour constituer des notations/impressions réduites à si peu :

« Les rues qui ne s'achèvent pas,  
les souterrains, les porches, le désir, l'ennui :  
je parle de la ville. » (*Comme un château défait*, p.69).

De tels éléments finissent par devenir constitutifs de celui qui les côtoient :

« Je parle de l'insinuation en toi des murs  
De métal de verre de marbre de fer de larmes. » (id. p.69).

En incorporant ce qui relève du monde extérieur le poète en vient à donner une réalité rêvée<sup>33</sup> à une intimité entièrement innervée par un arbre, ses branches, des sentiers :

« Tu te demandes si l'espace intérieur  
est tout aussi réel que ces arbres,  
si tes rêves en sont les branches... » (id. p.51).

C'est en ce point précis que la part minimale, mais bien déterminante, de références aux choses, objets... qui nous entourent prend une dimension proprement lyrique, lorsque s'élabore – serait-ce le propre, entre autres, de la métaphore ? – « une ré-invention du

---

<sup>33</sup> On songe à Gaston Bachelard : « On n'a jamais bien vu le monde si l'on n'a pas rêvé ce que l'on voyait ».

réel »<sup>34</sup>, cette intériorisation qui permet une reconnaissance/renaissance des pensées les plus personnelles, les plus imprécises dans les « feuillages » de la réalité :

« Si tes pensées, même indistinctes,  
En sont les feuilles,...//  
Alors tu fermes les yeux,  
tu reconnais chaque tronc,  
les clairières, les sentiers. » (id. p.51).

En limitant de la sorte sensiblement sa recension des éléments de tout décor, Lionel Ray pose les assises d'un lyrisme léger où se réalise la conjonction d'un regard et d'une transparence relative, préservée du monde.

Qu'il s'agisse de James Sacré qui alimente son réalisme à la prégnance de la passion amoureuse, de Jacques Réda dont les textes manifestent ce travail jubilatoire de rigoureuse nomination des choses en leur variété divertissante et insolite, d'un Jean-Michel Maulpoix lorsqu'il inventorie le réel avec un sentiment ambivalent d'ironie proche de la dérision et d'étonnement presque enfantin face au « grand bazar » de toute modernité ou d'un Lionel Ray qui redéploie en son for intérieur, de façon éclatée, délibérément terne, « fanée », les ruines de ce que le réel offre encore, comme en inversé, d'éclatant, les poètes étudiés dans cet article ne rechignent pas à se colleter avec le réel même si c'est pour n'en décrire que les guenilles, les bizarreries banales, les merveilles à deux sous dans de « caverneuses boutiques »<sup>35</sup> ou les lieux peu remarquables<sup>36</sup>. Ils s'octroient toujours, de ce fait, un certain droit au lyrisme à proportion de l'acuité du regard qu'ils portent sur la réalité alentour. Que cette réalité ne soit que très partiellement nommée ou, au contraire, inscrite dans des énumérations inhabituellement prolongées, elle devient garante d'un certain ancrage du poème dans la matière-monde. Ce qui lui permet de contrer un des arguments récurrents de ses détracteurs : son insouciance à rendre précisément compte du réel. Sans, pour autant, rien lui ôter de sa relation privilégiée avec l'imaginaire. Poèmes d'aujourd'hui caractérisés par une matérialité comme aggravée, poèmes-regards sur le monde, traversés par d'autres regards<sup>37</sup>, volontiers attachés<sup>38</sup> à l'évocation de mots-choses dénichés, semble-t-il, dans un marché à la brocante<sup>39</sup>, chargés à plein bord d'un fatras attirant/accablant d'objets en tous genres<sup>40</sup>,

---

<sup>34</sup> V. entretien en annexe et *Le Nouveau Recueil*, juin-août 2006 : « Au reste, savons-nous ce qu'est le réel objectif, tout le réel ?... ». On n'est guère éloigné, ici, des réflexions d'un Antonio Gamoneda sur l'émergence des mots dans leur lien au réel, comme « naissant d'une source invisible et insituable intérieurement à la réalité même. » (revue *Europe*, pp.223-226, août-septembre 2006).

<sup>35</sup> Jacques Réda, *Les ruines de Paris*, p.68.

<sup>36</sup> V. *Une fin d'après-midi à Marrakech*, le cimetière de Sidi Slimane ou la maison centrale de Kénitra.

<sup>37</sup> James Sacré.

<sup>38</sup> Attachants pour cette même raison.

<sup>39</sup> Jacques Réda.

<sup>40</sup> Jean-Michel Maulpoix.

laissant se détacher/dégager du réel quelques éléments mis bout à bout loin de toute stricte logique<sup>41</sup>, les textes évoqués traduisent, par leur attention à *Si peu de terre, tout*, à *L'herbe des talus*, aux *Pas sur la neige*, aux *Empreintes*<sup>42</sup>, ce « lyrisme de la réalité »<sup>43</sup> qui tire son énergie des quelques/multiples traces d'un réel où se découvrent les restes (les revifs ?), si minimes soient-ils, de toute lumière.

On le voit par les analyses des chapitres antérieurs, le lyrisme aujourd'hui prend des visages très divers en poésie. Il est présent, chez les auteurs du corpus, parfois de façon affirmée, même s'il n'est guère assuré que de douter de ses pouvoirs naguère prônés avec un rien de présomption. Munis de ces différentes données d'analyse concernant les points de convergence/divergence des différents poètes étudiés vis-à-vis du lyrisme, il nous reste, dans une troisième partie, à étudier précisément les éléments pour une définition de cette composante déterminante de la poésie d'aujourd'hui.

---

<sup>41</sup> Lionel Ray.

<sup>42</sup> Titres de recueil de, successivement, James Sacré, Jacques Réda, Jean-Michel Maulpoix, Lionel Ray.

<sup>43</sup> Pierre Reverdy, cf. « La saveur du réel » du même Reverdy.