

Retour sur la notion de gestes lyriques

Dominique RABATÉ
Institut Universitaire de France
CERILAC – Université Paris Diderot

Dans cette invitation à réfléchir ensemble aux « gestes du poème », il est facile de comprendre que j'ai pu voir avec satisfaction un prolongement de la notion que j'ai proposée dans mon livre *Gestes lyriques*¹. Je saisis donc l'occasion qui m'est donnée de revenir sur ce terme, avec ce qu'il faut de léger recul temporel, pour en accentuer certains traits. On excusera, j'espère, que l'exercice de ce retour réflexif ou d'auto-commentaire implique une telle quantité de « je » et de « moi », dont je vais donc abuser.

Un terme après-coup

La notion que ce livre met ainsi en avant ne m'est pas venue d'abord. Elle est venue avec le projet de réunir plusieurs études sur la poésie que j'avais publiées dans des revues ou des livres collectifs depuis près de vingt ans. Ces études portaient notamment sur le motif de la fenêtre dans la poésie moderne, sur le don des fleurs, l'écriture du deuil, le futur en poésie lyrique. On voit que les objets en étaient chaque fois spécifiques, et de nature assez différente. Même si pour moi, chaque travail témoignait de ce que je nommerais avec un peu de grandiloquence un « souci de la poésie », une exigence personnelle de rester à l'écoute de ses pratiques, de ses recueils, la volonté de ne pas lire que de la prose narrative ou du roman.

Comment réunir ces études ? Il ne s'agissait pas d'unifier artificiellement le contenu ; le pluriel retenu pour le titre atteste, au contraire, de la pluralité des gestes, de la multiplicité ouverte des écritures possibles. Malgré leur nature variée, ces analyses de poèmes participent d'une même approche générale, qui prête une attention prioritaire à la force figurale des textes poétiques, c'est-à-dire qui cherche à comprendre ce qui relève nécessairement de la diction poétique, de la forme spécifique du poème. Le titre s'est ainsi imposé pour traduire un rapport mobile entre intérieur et extérieur. Le geste permet de dire ce mixte, cette poussée du dedans qui est aussi un appel du dehors, une réponse à cet appel. Le mot permet de désigner cette double direction essentielle. Car le geste n'est pas la simple réponse réflexe à un stimulus externe ; il est le prolongement, l'accompagnement d'une énergie qu'il convertit en autre chose, d'une énergie qui m'a traversé et qui dure. En ce sens le geste – lyrique ou verbal – n'obéit pas directement à une intentionnalité même s'il se travaille et se perfectionne par une pratique répétée, comme le savent les musiciens ou les adeptes des arts martiaux.

¹ Dominique Rabaté, *Gestes lyriques*, Paris, José Corti, 2013.

J'ai repris à Bernard Vouilloux l'idée que le geste était ainsi « l'expression d'une force rectrice » qui traverse, infuse, détermine la forme de l'œuvre jusque dans ses moindres détails. Elle est une manière d'expansion, de « projection », de « jet en avant ». L'état de concentration et de dessaisissement du sujet qui exerce le geste va heureusement à l'encontre de son usage massif depuis une dizaine d'années. On a en effet vu se multiplier les usages de l'expression pour désigner, à qui mieux mieux, les *gestes* artistiques, architecturaux, pédagogiques, pour désigner plutôt la prise de forme d'un projet préalable. Je dois avouer que l'inflation du mot m'a posé problème et que j'avais scrupule à reprendre un mot aussi connoté par l'époque où nous sommes. Cet embarras réel ne m'a pourtant pas dissuadé de recourir au terme de geste, tant cette alliance dynamique d'une double direction, de quelque chose de passif et d'actif, était au cœur de ce que je voulais analyser, si le lyrisme est bien avant tout une sorte de saut hors de soi, une parole immédiatement adressée à un « tu ». Ou pour le dire encore d'une autre manière, le geste me permettait aussi de tresser dans le même mouvement quelque chose de personnel et quelque chose d'impersonnel, dans une négociation qui m'importe depuis *Le Roman et le sens de la vie*, livre consacré à la question du roman² donc mais dont ces *Gestes lyriques* pouvaient aussi prendre la suite, sur un autre terrain.

Un livre de lecteur

C'est donc cette dynamique spécifique dont je voulais faire le centre mobile de ce livre : elle trouvait justement à se constituer par le déplacement ou le rebond de cette question. Question que je voulais envisager essentiellement du côté du lecteur, en saisissant la nature des gestes lyriques par l'effet d'une lecture, par l'émotion qui se transmet du poème jusqu'au sujet qui le lit ou le récite. Livre de lecteur donc, de lectures, *Gestes lyriques* est voué à un éclectisme volontaire : les poèmes les plus classiques du dix-neuvième siècle (« Green » de Verlaine, « J'ai cueilli cette fleur » de Hugo) voisinent des textes très contemporains, parfois d'avant-garde. Le caractère hétéroclite des rencontres entre les œuvres est ainsi assumé, même s'il a pu irriter ou surprendre : que viendrait faire Cadiot entre Bonnefoy et Deguy ? Mais je ne souhaitais pas dessiner un panorama de la poésie moderne, ni hiérarchiser des pratiques qui m'intéressaient de façon plus personnelle, comme autant d'expériences variées de cette dynamique du geste poétique.

J'ai aussi voulu faire une place assez importante à la chanson, notamment dans le chapitre sur le futur lyrique. Ou à des formes désuètes de la poésie amoureuse. Car ce n'est pas le livre d'un poète qui plaide pour une certaine idée de la poésie, comme il est normal que le fassent les écrivains, en défendant ce qui va dans le sens de sa recherche propre, en polémiquant contre ce qui lui paraît à l'inverse de sa définition. Je ne me situe évidemment pas sur un tel terrain. Je crois important qu'il y ait aussi des livres de réflexion sur la poésie qui ne soient pas écrits par ceux et celles qui la font, mais par ceux et celles qui la lisent, qui la consomment et la font vivre. Car j'ai voulu essayer de comprendre (de comprendre aussi pour moi, de m'expliquer) les effets de la diction poétique sur un sujet. D'une certaine manière, je suis donc ce sujet, à la fois personnellement engagé avec mes goûts, mes limites, mes envies, mais plus impersonnellement comme témoin et récepteur analysable de ce que produit un poème. C'est par ma propre subjectivité que j'évalue la force d'une impulsion qui s'exerce sur le destinataire toujours inconnu d'un texte littéraire. Je suis ce destinataire, ce récepteur, en qui le geste continue d'agir.

² *Le Roman et le sens de la vie*, Paris, José Corti, 2010.

Je touche ici à un point théorique qui m'importe : une des caractérisations majeures de l'énonciation poétique reste le fait que le poème est toujours peu ou prou *re-citation*. J'ai défendu cette thèse dans *Figures du sujet lyrique*³ et elle reste pour moi primordiale. Dans l'opération poétique, il faut ce moment de ré-énonciation (orale ou mentale, qu'importe) du poème, moment qui participe aussi de la création du poème par son auteur. Cette récitation mobilise physiquement le lecteur, puisqu'il éprouve ce qu'André Spire a analysé comme « plaisir musculaire » ou ce que Gaston Bachelard a décrit comme « rythme nerveux ». Il y a donc bien participation physiologique, émotionnelle du destinataire, comme lorsque l'on écoute de la musique. Mais ce mouvement de ré-énonciation dépasse cette première participation, ou prend appui sur elle. Car c'est la plasticité même de l'énonciation lyrique qui est ici en cause : le « je » lyrique a une certaine porosité, une manière de transparence subjective qui permet justement que la subjectivité du lecteur s'y loge, que le récitant puisse devenir le temps de sa lecture le « je » du poème qu'il lit. Disons les choses plus précisément, puisque ce lecteur peut tout aussi bien s'identifier au « tu » : le lecteur ne s'identifie pas au sujet qui dit le poème, au sens d'une identification romanesque. Il prend la place, momentanée, il devient le foyer d'énonciation (et donc aussi bien de verbalisation que de réception ou de destination) de l'opération de langage à laquelle il doit prêter son concours, donner sa voix.

Je voulais m'expliquer cette porosité particulière du texte poétique. Elle se manifeste notamment quand nous fredonnons des morceaux de poèmes qui viennent nous visiter à l'improviste, ou des fragments de chansons. Ces vers qui surgissent me semblent comme des condensés d'états affectifs, ou des concentrés de disposition humorale. Leur récitation participe d'une ambiance subjective qu'ils appellent et rappellent, comme s'ils donnaient le ton à un moment du jour. Je dois confesser que, souvent, des vers des *Mégères de la mer* de Louis-René des Forêts me reviennent, dans les circonstances les plus variées et même parfois les plus apparemment antinomiques. Bizarrement aussi, quand je vais à la piscine, me hantent ces deux vers de « La Chanson du Mal-Aimé » : « Nageurs morts suivrons-nous d'ahan / Ton cours vers d'autres nébuleuses ». Je n'entends pas faire ici la psychanalyse – peut-être nécessaire – de ces surgissements, dont je veux plutôt souligner le fonctionnement. Un vers, un morceau de poème ou de chanson joue de façon métonymique : le fragment vaut comme rappel du tout du poème, ou plus exactement de l'impression laissée par le tout du poème, avec ce qui en reste d'obscur ou d'incompréhensible. Dans ce bout de poème qui revient, c'est une scansion qui se redonne, une motricité verbale et mentale qui fait signe pour configurer et résumer l'ambiance d'un moment de vie.

Force et forme

La re-citation poétique peut très bien s'accompagner du vieil exercice de récitation scolaire, dont l'intérêt est justement de proposer cette participation physique, musculaire, orale au poème. S'il s'agit de réénoncer la forme même du texte, c'est moins par souci formaliste que pour prolonger la force qui a trouvé dans cette forme à se déployer. Penser le poème dans sa dimension de geste, c'est en effet sortir des apories formalistes. Car cela revient à donner immédiatement une dynamique à la forme qui n'est pas envisagée comme cadre fixe, comme texte pétrifié, mais dans le mouvement d'une énonciation qui doit être relancée.

³ *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996. Et avec Joëlle de Sermet et Yves Vadé, *Le Sujet lyrique en question, Modernités 8*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996.

J'entends donc dans la notion de « gestes lyriques » ni une traduction ni une imitation de quelque chose qui serait préalable. Je vois, au contraire, le poème comme la production continuée de l'impulsion initiale qui se poursuit dans le tracé des mots. Il y a bien quelque chose qui est avant le poème, une incitation à laquelle le geste verbal complexe de la poésie donne sa figure exacte. S'il faut en même temps restituer et mettre en forme cette énergie première, cela explique l'allure de bien des textes modernes qui doivent épouser les ratés, les reprises, les formulations successives pour accompagner au plus juste la dynamique qui est leur élan premier et la force à maintenir. On le vérifie amplement chez Francis Ponge, ou chez James Sacré : le poème devenant l'atelier du dire à la recherche de sa diction.

Parler de gestes, c'est donc, malgré le risque de la mode actuelle pour cette expression, penser d'emblée la relation conflictuelle et mouvementée de la force et de la forme, sans résolution harmonieuse nécessaire. Car il se peut que ce doive être même l'informe qui puisse seul accueillir semblable impulsion et Rimbaud désigne cette limite, cette épreuve dans ses célèbres Lettres du voyant. On comprend aussi que c'est l'âge moderne de la poésie qui est ici visé, et qui oblige à cette pensée nouvelle du geste, parce que la crise de vers qui l'inaugure périmé les formes données, les recettes métriques, en ouvrant à toutes les solutions du vers libre, du poème en prose.

Il y a donc dans l'opération poétique ce double mouvement paradoxal, qui va dans deux directions opposées : le poème est l'expression du sujet (du rapport de ce sujet au monde et aux autres) qui lui préexiste, qui est en amont, mais le texte lyrique produit tout autant ce sujet à mesure que le poème s'invente et se déroule. Karlheinz Stierle a bien décrit ce mouvement double, qui complique une simple lecture autobiographique du poème. Produit par l'énonciation du poème, le sujet est aussi celui qui produit le texte. Cet aller-retour n'est en rien un cercle vicieux, mais le tracé d'une dynamique qui dépasse la problématique de l'expression romantique de soi comme définition du lyrisme. Mes réflexions sur les gestes lyriques prolongent donc les travaux que j'avais initiés avec Joëlle de Sermet et Yves Vadé sur le sujet lyrique, sur ses figurations problématiques, sur ses ressources énonciatives propres. Mais elles cherchent aussi à échapper à une forme de substantialisation que j'ai vu s'opérer de cette notion. *Gestes lyriques* marque donc une étape de plus pour moi.

S'il nous avait semblé nécessaire, dans les années 1990, de déplacer la question du lyrisme hors de la définition générique et de lui substituer donc la figure dynamique, instable, paradoxale de sujet lyrique, ce déplacement devait être réitéré d'une nouvelle façon, presque vingt ans après. Certes l'événement figural que le poème lyrique produit reste au centre de l'attention critique. Mais il faut rendre à son énonciateur sa mobilité plastique. Comme le « sujet éthique » dont on abuse récemment, le « sujet lyrique » est en train de devenir un petit personnage trop constitué, qui se tiendrait tout prêt dans la galerie des *postures* (autre mot fétiche de notre époque récente) et des rôles subjectifs. Mettre directement l'accent sur les « gestes » au lieu d'inscrire d'emblée, dès le titre, un sujet, c'est donc pour moi tenter de désubstantialiser le sujet poétique, de faire entendre qu'il y a toujours accompagnant tout procès de subjectivation un mouvement connexe de désubjectivation auquel il faut rester attentif.

L'horizon de *Gestes lyriques* est ainsi de penser la performativité singulière du texte lyrique, l'efficace d'une parole qui produit son propre régime d'existence. C'est pourquoi j'ai choisi d'organiser partiellement la table des matières selon certains verbes, en renonçant au caractère systématique de ce dispositif auquel j'avais un temps songé. Se placer du côté des verbes, c'est souligner une action, une activité qui me paraît antérieure à la distribution des places subjectives qu'elle ordonne. Le noyau verbal serait ainsi premier, comme une force qui choisira ses agents, ses destinataires. Cette perspective permet de faire de nouveau bouger les lignes théoriques, et de ramener la

poésie à ce qui serait sa source dynamique, cette « véritable vie gestuelle, autrement impossible » dont parle si magnifiquement Michaux⁴.

L'échelle du geste

S'intéresser aux gestes du poème, c'est ainsi interroger la consistance du sujet poétique comme producteur et comme récepteur de l'énergie lyrique. C'est envisager sa façon de se tenir comme relais de forces dans un rythme et dans une scansion qui se fabriquent à mesure que le poème va. Cette notion ne résout évidemment pas tous les problèmes, mais elle peut participer à un déplacement de l'attention qui met en lumière d'autres processus dynamiques.

L'une des questions qui me semble ouverte, et que je perçois mieux une fois le livre publié, est celle qui concerne l'échelle sur laquelle faire porter l'analyse en termes de gestualité. Lors d'une présentation à l'université de Lyon 3, Michel Jourde m'avait interrogé sur ce point, sans que je comprenne bien sur le coup ce qu'il voulait dire, et à quoi je n'avais pas su répondre. Sa remarque a continué de cheminer lentement. Il voulait savoir sur quelle échelle portait cette notion de gestes : fallait-il la mesurer sur un poème, sur le tracé toujours unique de chaque texte ? Ou plus subtilement encore, pouvait-elle s'appliquer à un moment du poème ? Comment faire pour l'articuler au projet d'un véritable recueil poétique ? Cette dernière question est d'autant plus importante qu'on sait que cette injonction de faire un livre (même sans la majuscule mallarméenne) est décisive pour l'ambition de la poésie moderne depuis Baudelaire. Ce dernier a suffisamment insisté sur sa volonté de faire des *Fleurs du mal* un livre composé avec soin. Ses critiques contre Hugo visent le caractère disparate de la collection des poèmes dans un ensemble qui n'a pas de principe régulateur assez exigeant. Si ce trait est manifeste pour *La Légende des siècles* (suite de « petites épopées »), on sait que la composition des *Contemplations* obéit, de son côté, à un ordre supérieur et nécessaire.

J'ai conscience d'avoir utilisé dans *Gestes lyriques* une échelle mobile qui peut aller de la citation isolée, même si elle fonctionne comme un indice métonymique du tout du poème, au poème singulier (« Les Fenêtres »). Mais dans d'autres chapitres, c'est tout un recueil de Bonnefoy ou de Frénaud qui est lu comme déploiement d'un geste particulier : appeler ou interroger. L'analyse de certaines écritures du deuil (chez Éluard, Roubaud et Deguy) s'attache elle aussi à des livres entiers. Mais c'est que le geste n'est en rien incompatible, tout au contraire, avec le calcul formel – calcul qui est toujours nécessaire, même s'il ouvre nécessairement à quelque chose d'incalculable.

Le registre des gestes lyriques n'est donc pas de l'ordre du spontané. Il n'est pas donné dans un premier jet, même si je crois que pour de nombreux poèmes, il y a bien une scansion qui surgit avec un fragment de phrase qui en forme le noyau, qui appelle à continuer sur ce tempo, sur cette tonalité. L'exemple des « vers donnés », chers à Valéry, vient ici à l'esprit, pour un poète très éloigné de tout spontanéisme. Il faut pour organiser un poème, un recueil, un livre, un rapport de continuité et de discontinuité qui se trouve dans la recherche d'une formule rythmique d'ensemble. Un peu à la manière dont Louis-René des Forêts a intitulé superbement *Ostinato* la suite de ses fragments autobiographiques en troisième personne, puisque ce mot désigne en musique le maintien d'un certain tempo, la poursuite d'une cadence.

C'est sur ce dernier point que je voudrais conclure ce parcours réflexif. La poésie a à voir avec cette idée, ce désir, ce projet de maintenir quelque chose, de le faire durer, de lui donner la forme, même imparfaite, qui lui fera traverser le temps, aller jusqu'à

⁴ Henri Michaux, *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, Paris, Gallimard, 2004, p. 140.

son lecteur. Faire durer et endurer. Ce « quelque chose » pousse en avant le poème, en se répétant pourtant aussi bien en écho interne. Dans le projet de composition globale d'un livre de poésie, là où une suite de textes plus ou moins disjoints trouve sa nécessité organique, il n'y a sans doute jamais de geste unique, mais bien l'articulation de plusieurs gestes, auxquels la totalisation du livre dicte leur tenue singulière.