
La photographie comme modèle lyrique des poèmes en prose du *Carnet bleu* (2003) de Carl Norac

Éloïse Grommerch

**Édition électronique**

URL : <https://journals.openedition.org/textyles/8562>

DOI : 10.4000/15chv

ISSN : 2295-2667

Éditeur

ker éditions

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2025

Pagination : 153-168

ISBN : 9782875865366

ISSN : 0776-0116

Ce document vous est fourni par Université de Liège

**Référence électronique**

Éloïse Grommerch, « La photographie comme modèle lyrique des poèmes en prose du *Carnet bleu* (2003) de Carl Norac », *Textyles* [En ligne], 69 | 2025, mis en ligne le 15 décembre 2025, consulté le 16 décembre 2025. URL : <http://journals.openedition.org/textyles/8562> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/15chv>



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

Éloïse GROMMERCH

Université de Liège

La photographie comme modèle lyrique des poèmes en prose du *Carnet bleu* (2003) de Carl Norac

Lorsqu'il est question des liens entre littérature et photographie, sont évoqués en premier lieu l'illustration et l'*ekphrasis*. Pourtant, dans les recueils poétiques contenant des clichés, il est rare que les textes soient seulement illustrés par ces derniers ou qu'ils se bornent à les décrire. Depuis le XIX^e siècle, la photographie influence la poésie, l'entraînant ainsi dans les voies de la modernité. Anne Reverseau, dans *Le Sens de la vue* (2018), démontre qu'entre 1900 et 1930, cette influence n'est pas de l'ordre de la transposition de techniques, mais de l'assimilation des propriétés de la photographie par la poésie¹. La photographie fournit donc un *modèle* à la poésie² qui présente alors quatre caractéristiques essentielles : la description, la fragmentation, l'instantanéité et l'indicialité³.

À la fin du XX^e siècle, tandis que la modernité littéraire s'achève, la photographie connaît une profonde révolution, tout en restant un modèle pour la poésie. Désormais conçue comme un instantané procédant d'un point de vue particulier, elle présente de nouvelles caractéristiques dont la poésie va s'emparer pour renouer avec le lyrisme dans sa forme neuve : le nouveau lyrisme. *Le Carnet bleu* du poète belge Carl Norac, paru en 2003 et dont les poèmes, tous en prose, ont été composés dans les dernières années du siècle, est représentatif de cette tendance. Son sous-titre, *Polaroïds*, réfère explicitement à la photographie et invite le lecteur à considérer ces poèmes

1 Reverseau (Anne), *Le Sens de la vue. Le Regard photographique dans la poésie moderne*, Paris, SUP, 2018, p. 23-24.

2 *Ibid.*, p. 26.

3 Reverseau (Anne), « USA-1927 de Paul Morand : une poétique photographique moderniste », dans *Revue d'Histoire Littéraire de France*, vol. 113, n° 4, 2013, p. 922.

comme des clichés. Après un état des lieux concernant la poésie et la photographie à la fin du XX^e siècle, puis une présentation de Carl Norac et du *Carnet bleu*, il s'agira d'étudier les textes du recueil afin de voir, d'abord, en quoi ils peuvent être considérés comme des polaroids à partir du concept de « métaphore photographique » d'Anne Reverseau, et, ensuite, comment la photographie, dès lors qu'elle fournit un modèle aux poèmes en prose, se fait le vecteur du nouveau lyrisme.

Le poème en prose, le lyrisme et la photographie à la fin du XX^e siècle

Le poème en prose ne semble *a priori* pas être une forme destinée à l'expression lyrique étant donné l'opposition traditionnelle existant entre prose et poésie, prose et vers, narration et expression de soi appelée *lyrisme*⁴. Le lyrisme a pour forme poétique par excellence l'élégie, versifiée et rimée. Dès lors, l'idée est que le poème en prose, puisqu'« il n'est pas en vers⁵ », n'est pas lyrique. Toutefois, des spécialistes, qui tentent de définir cette forme en dépassant la tautologie négative et la disposition typographique – ils redéterminent régulièrement, depuis le travail de Suzanne Bernard (1959)⁶, ses caractéristiques (unité, gratuité, intensité, rythme, image, autonomie...), s'accordant sur le fait que l'absence de vers doit être compensée par d'autres marques poétiques –, la caractérisent, sur le plan thématique, comme l'expression d'une expérience lyrique⁷. En fait, le poème en prose existait déjà avant Baudelaire : il était pratiqué par les petits romantiques, par définition lyriques, et c'est sous l'influence de l'auteur des *Fleurs du mal* qu'il devient caractéristique de la modernité poétique⁸ et l'outil, pour des poètes modernes, d'une critique des excès romantiques sur les plans du lyrisme et de la

4 Collani (Tania), « Du seuil fragile qui sépare la prose de la poésie – un aperçu des tendances au XX^e siècle », dans *Acta Fabula*, vol. 11, n° 2, février 2010, en ligne, URL : <https://www.fabula.org/revue/document5507.php> (consulté le 12 juillet 2023).

5 Charpentreau (Jacques), « Poème en prose », dans *Dictionnaire de la poésie française*, Paris, Fayard, 2006, p. 735.

6 Bernard (Suzanne), *Le Poème en prose de Baudelaire à nos jours*, Paris, Nizet, 1959.

7 Sandras (Michel), « Poème en prose », dans Jarrety (Michel), dir., *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris, PUF, 2001, p. 613.

8 Bertrand (Jean-Pierre), « Un genre sans queue ni tête : le poème en prose », dans Bertrand (Jean-Pierre) et Denis (Benoît), dir., *Lieux littéraires / La Revue*, n° 5, *Sociologie de la littérature : la question de l'illégitime*, 2002, p. 71-80.

versification⁹, puis de la tradition poétique par les avant-gardes et les poètes anti-lyriques. Pourtant, selon Antonio Rodriguez, cette forme demeure lyrique, mais elle rejoue constamment les modalités du lyrisme, par exemple en s'ouvrant à l'extérieur à travers la pratique de l'image, de Baudelaire à Gérard Macé, en passant par Pierre Reverdy, Max Jacob, Pierre Mac Orlan ou Jacques Roubaud¹⁰ – ces derniers partageant une même fascination pour la photographie. De fait, dès ses origines, le poème en prose est lié à l'image produite mécaniquement, comme l'a montré Philippe Ortel¹¹.

Dans les années 1980, la modernité littéraire s'achève avec le déclin des derniers grands mouvements que sont, en Belgique francophone, le néoclassicisme, le postsurréalisme et le textualisme, courants qui opposaient, sans que cela ne soit tout à fait radical et conflictuel, lyriques et anti-lyriques. Les jeunes poètes qui émergent à ce moment sur la scène poétique francophone belge ne souhaitent ni constituer une relève de ces tendances ni faire table rase du passé: ils veulent écrire une poésie neuve et, surtout, en réponse au formalisme et au textualisme qui ont dominé les années précédentes, renouer avec le lecteur en redonnant une certaine lisibilité à la poésie. Cela se traduit par un retour du sujet et du lyrisme, en rompant avec la critique adressée à ce dernier depuis plusieurs décennies. De fait, comme en France, le lyrisme de la fin du XX^e siècle n'a plus rien à voir avec l'exaltation de soi romantique: c'est un lyrisme modéré, que Jean-Michel Maulpoix a qualifié tantôt d'objectif¹², tantôt de critique¹³, naissant, comme le résume Michel Collot, de la « rencontre [...] entre le moi, le monde et les mots¹⁴ »: le *nouveau lyrisme*. Sur le plan formel, si les poètes français qui opèrent ce retour renouent avec le vers (souvent libre), on observe une pluralité des formes du côté des poètes belges: ils écrivent

9 Bertrand (Jean-Pierre), « Poème en prose », dans Aron (Paul), Saint-Jacques (Denis) et Viala (Alain), dir., *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 2014, p. 579.

10 Rodriguez (Antonio), *Modernité et paradoxe lyrique. Max Jacob, Francis Ponge*, Paris, Jean-Michel Place, coll. Surfaces, 2006.

11 Ortel (Philippe), « Chapitre 5: Poème en prose et photographie », dans *La Littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002, p. 141-167.

12 Maulpoix (Jean-Michel), « Existe-t-il en France un nouveau lyrisme? », dans *Australian Journal of French Studies*, vol. 34, n° 3, 1997, p. 260.

13 Maulpoix (Jean-Michel), *Pour un lyrisme critique*, Paris, José Corti, coll. En lisant en écrivant, 2009.

14 Collot (Michel), « Lyrisme et réalité », dans *Littérature*, n° 110, juin 1998, p. 40.

tant en vers libres qu'en vers réguliers et en prose, alternant les formes au sein de leur œuvre, voire d'un même recueil. Carl Norac, qui s'inscrit dans cette veine, écrit essentiellement de la prose, dans laquelle il cache régulièrement des alexandrins et des décasyllabes, rimés ou non – dans *Le Carnet bleu*, « Istanbul, Turquie » (p. 60¹⁵) s'ouvre sur un quatrain d'alexandrins dont trois riment en [or] : « Nous déguisons nos doigts des ombres du bateau, cassant en deux l'azur jusqu'aux flancs du Bosphore. Les autres étaient partis voir remuer des corps dans le cabaret mou d'un tour operator. »

Enfin, c'est durant la seconde moitié du XX^e siècle que la photographie connaît sa véritable démocratisation. Bien que l'on situe généralement celle-ci vers 1900, aux alentours de ce que François Brunet a nommé le « moment Kodak¹⁶ », Anne Reverseau rappelle qu'il s'agit davantage à l'époque d'une « mutation d'ordre sociologique liée à la diffusion d'un concept plus que d'un appareil¹⁷. » C'est seulement au début des années 1960 que l'appareil photo commence à se retrouver entre toutes les mains¹⁸ : des firmes telles Kodak et Polaroid mettent sur le marché européen de petits appareils à main à développement instantané accessibles à un large spectre de la population tant sur le plan technique que financier. Chacun peut dorénavant être photographe. Les types de clichés les plus fréquents durant la seconde moitié du XX^e siècle sont les photos touristiques et familiales¹⁹. Dans les deux cas, les images résultent d'un choix, d'une subjectivité, car c'est l'individu qui tient l'appareil qui choisit son objet, le cadrage, etc., et l'instant précis qu'il souhaite saisir. La photographie, considérée jusqu'alors comme objective, en lien avec le photoreportage qui connaît à ce moment une

15 Désormais, les numéros de page entre parenthèses sans nom d'auteur ni année réfèrent au *Carnet bleu*.

16 Brunet (François), *La Naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF, 2012, p. 248.

17 Reverseau (Anne), *Le Sens de la vue*, *op. cit.*, p. 19.

18 Maresca (Sylvain), « L'introduction de la photographie dans la vie quotidienne. Éléments d'histoire orale », dans *Études photographiques*, n° 15, *Institutions du photoreportage*, novembre 2004. URL : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/395#ftn1> (consulté le 4 octobre 2022).

19 Chalfen (Richard), « La photo de famille et ses usages communicationnels. Analyse d'une demi-minute décisive », trad. Jean-François Allain, dans *Études photographiques*, n° 32, printemps 2015. URL : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3502?lang=fr#tocto1n13> (consulté le 4 octobre 2022). Cependant, dans cet article, Richard Chalfen ne distingue pas ces deux catégories, le second type faisant, pour lui, partie du premier. Nous les différencions par souci de commodité.

« crise » remettant en cause ces principes²⁰, acquiert une dimension neuve : l'image devient personnelle, émotionnelle et mémorielle.

Carl Norac et *Le Carnet bleu* (2003)

Né à Mons en 1960, Carl Norac se passionne, dès sa jeunesse, pour l'écriture et les voyages. Le premier départ en 1984 inaugure une série de périples qui s'étendra sur plusieurs années²¹ et, rapidement, nourrira l'écriture, d'abord, dans les albums pour enfants qu'il publie à partir de 1986²², puis dans ses recueils poétiques dont le premier paraît en 1990. Si l'auteur « a longtemps voyagé sans écrire », mais toujours accompagné de son appareil photo, il finira par « remplir ses carnets de voyage qui prendront la forme de plusieurs recueils poétiques²³ » : ainsi, *Le Voyeur libre* (Les Éperonniers, 1995) inaugure un cycle de recueils comprenant « des sections entières [qui] rassemblent des textes inspirés de choses vues aux quatre coins du monde²⁴ », précisément, *La Candeur* (Les Éperonniers, 1996), *Éloge de la patience* (La Différence, 1999) et *Le Carnet de Montréal* (Le Noroît, 1998)²⁵, et « cette démarche culminera avec *Le Carnet bleu* (2003), qu'elle définit entièrement²⁶. » D'ailleurs, cet ouvrage reprend des versions remaniées de poèmes parus dans les recueils précédents (p. 160). Outre ces différentes raisons – clôture d'un cycle, reprise de poèmes, même

20 Poivert (Michel), *La Photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2002, p. 44-50.

21 Bertels (Laurence), « Carl Norac, voyageur affectif », dans *La Libre Belgique*, le 10 octobre 2006, en ligne, URL : <https://www.lalibre.be/culture/livres-bd/2006/10/11/carl-norac-voyageur-affectif-RYZOHFV73VALTNC43PHLT-CAUEI/> (consulté le 17 septembre 2022).

22 Wallez (Natacha), « Carl Norac, l'ivre de contes et de poésie », dans *Le Carnet et les Instants*, n° 122, juin-septembre 2014, p. 19.

23 Martini (Alyssa), « Piéton du monde. Sur la route du soi avec Carl Norac », dans *Karoo. Critique & Création culturelle*, le 13 décembre 2021, en ligne, URL : <https://karoo.me/livres/pieton-du-monde-sur-la-route-du-soi-avec-carl-norac> (consulté le 15 septembre 2022).

24 Outers (Jean-Luc) et Purnelle (Gérald), « Postface », dans Norac (Carl), *Piéton du monde*, Bruxelles, Espace Nord, 2021, p. 278.

25 Le recueil *Métropolitaines* (L'Escampette, 2003) relève de la même démarche, mais nous ne l'intégrons pas dans le « cycle » car ces textes consistent exclusivement en des portraits de femmes croisées dans le métro parisien, alors que les poèmes des autres recueils évoquent des personnages et des paysages découverts aux quatre coins du globe.

26 Outers (Jean-Luc) et Purnelle (Gérald), *op. cit.*, p. 278.

démarche – qui lui confèrent une place particulière dans l'œuvre de Carl Norac, *Le Carnet bleu* est sous-titré, comme nous l'avons déjà souligné, *Polaroïds*. Tandis que le titre évoque le carnet de voyage – ce que soutient aussi la quatrième de couverture²⁷ –, le sous-titre annonce la présence de photographies. L'ouvrage contient en effet une série de photos en noir et blanc prises par l'auteur (p. 2), mais celles-ci ne sont pas légendées, le paratexte indique qu'elles « *illustrent* [l]e livre » (p. 2, nous soulignons) et il n'y en a que vingt-cinq pour cent soixante pages : tout le reste est composé de poèmes en prose. Le sous-titre invite donc le lecteur à considérer les poèmes *comme* des polaroïds, ce que ne contredit ni leur forme ni leur mise en page : de petits textes en prose rectangulaires aux dimensions similaires à celles des clichés qui les côtoient, disposés au centre de chaque page et indépendants les uns des autres comme les photos d'un album. En outre, chaque poème comporte un titre évoquant une légende de photo de voyage en indiquant systématiquement un lieu, sans date toutefois. Par ailleurs, comme les poètes et les commentateurs du XIX^e siècle qui comparaient les poèmes en prose à des images produites grâce aux dispositifs mécaniques²⁸, la critique contemporaine recourt, dès les années 1990, au lexique de l'image, et plus particulièrement de la photographie, pour parler des textes de Carl Norac : ses poèmes sont « de ces moments *croqués*, de ces *dessins* de bord de route ou de lisière de pays²⁹ », et le poète belge est qualifié d'« artiste de l'*image* » qui voyage « le stylo sous le bras, comme un *objectif photographique* » avec « cette envie de *croquer* l'anonyme³⁰ » de son écriture « presque *cinématographique* » qui « retient le souffle, le temps d'une *image* volée, *captée par l'objectif*³¹. » Carl Norac lui-même ne récusé

27 « Carl Norac, pendant 10 ans, est parti sur la route. Des chaleurs de l'Asie aux glaces du Cercle Arctique, il a goûté à la volupté, promise par Baudelaire, de se laisser traverser par le paysage. Carl Norac en a ramené des textes qui se veulent différents des habituels récits d'errances ou d'aventures. »

28 Ortel (Philippe), *op. cit.*, p. 141-142.

29 Robert (Laurent), « Jeunes poètes, qu'ils disaient », dans *Le Carnet et les Instants*, n° 88, mai-septembre 1995, p. 10. Nous soulignons.

30 Purnelle (Gérald), « Carl Norac. Sonates pour un homme seul », dans *Culture. Le Magazine culturel en ligne de l'Université de Liège*, avril 2009, en ligne, URL : https://culture.uliege.be/jcms/c_39914/fr/carl-norac-sonates-pour-un-homme-seul (consulté le 14 octobre 2022). Nous soulignons.

31 Demaeseneer (Rony), « Le piéton du monde », dans *Le Carnet et les Instants. Le blog des Lettres belges francophones*, le 21 juillet 2022, en ligne, URL : <https://le-carnet-et-les-instants.net/2022/07/21/norac-l-envers-des-circonstances/> (consulté le 14 octobre 2022). Nous soulignons.

pas ce parallélisme entre écriture poétique et photographie puisque, outre la référence au polaroïd comme sous-titre du *Carnet bleu*, un autre recueil, *Métropolitaines* (2003), est explicitement sous-titré *Tentative de photographie avec le langage*.

Liens entre photographies et poèmes dans *Le Carnet bleu*

Dans *Le Carnet bleu*, les photos se trouvent toujours sur la page de gauche, face à un poème. Cette disposition a ici deux effets simultanés : d'un côté, elle invite le lecteur à considérer la double page et, de ce fait, à chercher un lien entre les deux médias ; de l'autre, elle pose une hiérarchie entre les deux éléments et rend l'image secondaire par rapport au texte situé sur la « belle page », cela d'autant plus que la majorité des poèmes du recueil ne sont pas accompagnés d'un cliché.

Le recueil est divisé en quatre parties : chacune s'ouvre sur une double page associant une photographie et un exergue consistant en un extrait de poème, non pas de Carl Norac, mais, respectivement, de Blaise Cendrars, de Hector de Saint-Denys Garneau, de François Jacqmin et de René Guy Cadou. Chaque fois, l'évocation d'un élément commun aux deux médias lie ceux-ci entre eux. Ainsi, une relation s'instaure entre, la photographie représentant une silhouette de dos assise sur un bateau en bois, contemplant la mer, à l'horizon de laquelle apparaît une île, et les vers de Cendrars où il est question d'eau, d'un hublot et de contemplation silencieuse :

Je me lève et trempe ma main dans l'eau
Ou je me parfume
J'ai voilà l'armoire à glace pour ne pas me voir écrire
Le hublot est une rondelle de soleil
Quand je pense
Il résonne comme la peau d'un tambour et parle fort.

De même, le « rayon du centre à la périphérie » de Saint-Denys Garneau apparaît sur le polaroïd sous une forme géométrique gravée dans un rocher. Le balcon de pierres de l'image ouvrant la section suivante fait écho à la métaphore « au large d'un caillou » de Jacqmin. Enfin, la bâtisse que l'on aperçoit au bout de l'allée arborée du polaroïd inaugurant l'ultime partie répond à l'idée d'*habiter* évoquée dans l'extrait de poème de Cadou : « Si ma poésie est inhabitable / où logerai-je ma descendance ? »

Cette mise en relation des photographies et des textes d'autres poètes invite à envisager de la même façon les doubles pages mettant côte à côte un cliché et un poème de Carl Norac et à chercher le lien existant entre

ces deux éléments. Pour plusieurs doubles pages, un ou deux mots seulement nouent une relation entre le poème et l'image : par exemple, l'expression « poissons aveugles » dans « Mirage, Maroc » (p. 67) qui renvoie aux poissons séchés dépourvus d'yeux de la photographie attenante. Ou, plus explicitement, le mot « crâne » dans « Cimetière, îles Célèbes » (p. 75) qui renvoie de fait au crâne de l'image. Parfois, une brève description lie les deux médias, comme dans « Keats House, Hampstead » (p. 113) où il est question d'un « cimetière paisible » dans lequel « les chats [...] se perchent sur les pierres », ce qui est visible sur le polaroïd. Mais, le lien peut être plus ténu : c'est parce qu'elle « ouvre la bouche et n'en sort qu'un silence de poison, un infime appel d'air » que « La petite folle, Trøms » (p. 49) entre en relation avec le graffiti reproduisant le *Cri* d'Edvard Munch photographié par le poète. Tandis que le visage de l'enfant apparaissant derrière une statuette sur la photo voisine de « Carrières, Saint-Denis » (p. 127) fait écho à la nostalgie du poème. Enfin, il arrive que seul le titre fasse le lien entre le poème et l'image, à condition que le lecteur ait quelque connaissance du lieu qu'il renseigne ou procède à une recherche. Cette analyse met en évidence, d'une part, le fait que les poèmes en prose ne constituent en aucun cas des *ekphrasis* des clichés, pas plus qu'ils ne sont simplement illustrés par ces derniers comme l'indique le paratexte ; d'autre part, qu'une image réelle « se cache » derrière chacun des textes, c'est-à-dire qu'il existe un référent réel préalable à chaque poème.

Les poèmes en prose : des images à part entière

S'il y a toujours une image réelle derrière le texte comme invitent à le penser les poèmes accompagnés de photos, alors les poèmes seuls fonctionnent selon le même principe, que les images existent physiquement hors du recueil ou seulement dans la mémoire du poète. Interrogeons donc le statut d'images à part entière des textes que suggère le sous-titre *Polaroïds* et que leur attribue la critique, au-delà de leur forme rectangulaire, impliquée par la disposition typographique de la prose, qui rappelle celle des photographies.

Ainsi que l'a démontré la comparaison au point précédent, les poèmes ne décrivent pas les photos, mais en évoquent quelques éléments de façon plus ou moins explicite. Cependant, ils comportent une importante part descriptive. Dans « Keats House, Hampstead » (p. 113), par exemple, se dessine une image dépassant largement celle du chat perché sur une stèle :

À Hampstead, John Keats écrivait le torse collé au dossier d'une chaise. Dans le jardin qu'il regardait fleurir, nulle âme ne vous accoste. À côté, la rue descend, prudente, par étages, et ne tombe pas au bas du paysage. Plus loin, le cimetière, paisible, enlace les os des morts et les enrubanne de glycines. Les chats et les paons se perchent sur les pierres, sans se chamailler. Les mots du poète que je récite à voix haute s'éteignent en touchant terre, puis ravivent, dans les cailloux, leurs brindilles de feux follets. C'est dans ce décor sans âpreté que Keats a pourtant brûlé, lentement, le torse en flammes contre le dossier d'une chaise.

Le lecteur découvre progressivement, au rythme d'une avancée guidée par des indications spatiales, un paysage composé d'un jardin, d'une rue, d'un cimetière. Il en va de même pour les poèmes non accompagnés d'une photographie qui donnent à *voir* un tableau. Par exemple, « Aéroport, Atlanta » (p. 32) décrit « le fourmillement » des « insectes sortant des cockpits, dames en flamme, hommes gris, passants comme autant de papillons fous » du métro, et « Bénarès, Inde » (p. 13) dépeint les ghâts de la ville :

À Bénarès, on s'en vient, on s'en meurt. On lave son linge avec les morts. Partout, la fumée marche et nous ressemble. Des saris se tournent vers la chute. La chair rôtit au bord du fleuve et le bois se fait humble. Un bijou tombe dans les flots, attrapé par la main d'un enfant qui remue un tamis comme on secoue son cœur en pure perte.

Les descriptions sont composées d'éléments visuels, dont l'effet d'image est renforcé par les figures de style – en particulier les métonymies tels « les saris » représentant les femmes, et les métaphores, comme, dans le poème précédent, le « torse en flammes » de John Keats qui figure la douleur éprouvée par le poète souffrant de la tuberculose. Une autre manifestation de l'effet photographique des poèmes est la possibilité de les décrire grâce au lexique de la photographie. « Bécasses, Bergen » (p. 54) s'ouvre sur un *plan large*, puis *zoom*e sur un *détail* :

Sur le chemin de Bergen, le train s'arrête. Panne en montagne. Pour certains, paysage obligatoire. Bleu et nu. Au bord d'un étang tout proche pa-taigent des bécasses. Je les vois dessiner, avec leurs pattes, des messages sur la boue. Ensuite, comme dégagées d'un secret, elles s'élèvent dans les airs avec une aisance retrouvée.

Dans ces deux derniers poèmes, la description est radicalisée d'un point de vue stylistique par les figures de rhétorique et par le caractère paratactique des textes qui juxtaposent une série d'images révélant un paysage et son atmosphère. Les descriptions ne sont donc pas totalisantes : contrairement à la photographie qui, par son dispositif technique, « enregistre la

totalité du visible dans un cadre donné³² », le poème procède à une sélection d'éléments. En cela, il fonctionne moins comme la photographie que comme le regard, ce que confirme l'abondance des verbes relatifs à la vue (*voir, regarder, contempler, observer, apercevoir*, etc.) employés dans les poèmes, par opposition à la rareté des références à la photographie qui se comptent au nombre de deux – dans « Fête tamoule, Sri Lanka » (p. 29), le poète photographie un homme avant de « range[r] [s]a pellicule », et dans « En attendant la mousson, Bihar » (p. 78), il « arpent[e] les villages avec un Nikon ». Le regard saisit donc rarement totalement un décor, mais se trouve attiré par un certain nombre de ses composantes grâce auxquelles l'individu recrée une image globale de ce qu'il a vu. Pour qualifier ce procédé traduit en poésie, nous emprunterons l'expression de « fragmentation de la vision » à Anne Reverseau³³, bien qu'il ne soit pas question chez Carl Norac de listes et d'inventaires comme dans la poésie moderniste et que les phrases non-verbales et nominales soient plutôt rares dans *Le Carnet bleu*. Le principe est celui de la juxtaposition ou de l'enchaînement d'une série d'images participant à la reproduction – puisque le référent est réel – d'une vue et de son ambiance. Cette sélection d'objets met en évidence le fait que les poèmes procèdent d'un point de vue particulier, celui du poète. Elle révèle donc la subjectivité derrière les textes, même quand le sujet s'en efface le plus possible, nous y reviendrons.

D'autre part, le polaroïd est l'image produite par un appareil dit *instantané*, qui lui donne son synonyme. Les poèmes devant être envisagés comme des polaroïds, l'instantanéité y est primordiale et a été assimilée de deux façons. D'abord, le poème, dans *Le Carnet bleu*, peut être défini comme un instantané, c'est-à-dire la « représentation, [la] description d'un instant », d'après le CNRTL. Ainsi, « Building Aldred » (p. 137), dans lequel le « regard photographique » se manifeste à travers les métonymies et la parataxe qui sélectionnent et juxtaposent des éléments visuels, décrit une vision soudaine et momentanée : « Au bas du building Aldred, une femme promène une selle. Cuir noir, aluminium rutilant. Elle pose sur moi un regard de résine, puis se fraye un passage parmi quelques touristes [...] Je l'ai suivie un peu, sans dénicher le vélo [...] ». Cette volonté de saisir par le poème un événement bref et unique apparaît dans tous les textes du recueil. Elle est explicite dans « Jeune fille, Jaipur » (p. 21) où le poète s'adresse à

32 Reverseau (Anne), « *USA-1927* de Paul Morand : une poétique photographique moderniste », *op. cit.*, p. 925.

33 *Ibid.*

une jeune fille brièvement aperçue et dont la posture, « le coude posé sur du fil de fer tressé », observable sur le cliché attendant, l'a intrigué :

Que faisais-tu là, brune immobile au centre du trafic, absente de l'espace et du temps ? Avant que ton image ne disparaisse, tu semblas souffler doucement sur la foi de ce dieu qui t'empêcha de naître. À défaut de t'étreindre, de te toucher comme un frère le désire, je fus emporté par la foule, tenant en pure perte la minute inconnue où tu pouvais être au monde [...].

Les poèmes ne se bornent pas à décrire des espaces, mais saisissent aussi des personnages, des atmosphères, des événements et des situations. Dès lors, plus encore qu'une image, le texte enregistre un *instant*, c'est-à-dire, comme la photographie, une « portion d'espace-temps particulière³⁴ ». Ceci confère au poème en prose une dimension lyrique, émotionnelle, l'empêchant de tomber dans la simple description et l'imitation plate de la réalité : le poème imite la photographie qui, en tant que capture et conservation d'un instant, éphémère, est, selon Susan Sontag, un art élégiaque³⁵. Ce lyrisme est toutefois ténu : il pointe sous la dimension descriptive du texte, l'observation du poète, le texte ne tombant pas, de la sorte, dans la sensiblerie d'un romantisme dépassé.

En outre, l'effet d'instantanéité ressort de la forme du recueil : similaire à un album photo, chaque poème est autonome et, pour chacun, « le contexte de l'instant présenté se dérobe, le lecteur n'en connaît ni l'avant ni l'après³⁶ », ce que renforce encore l'emploi de l'indicatif présent dans la majorité des textes. L'instantanéité devient ici synonyme d'immédiateté. L'image est directe grâce au présent, mais aussi grâce à la fragmentation au niveau du recueil et sur le plan de la juxtaposition des images, à l'absence de date du titre-légende qui en permet la réactualisation, ainsi qu'aux indications spatiotemporelles que contiennent les textes et qui donnent l'impression au lecteur d'être inclus dans le poème.

Finalement, les poèmes du *Carnet bleu* présentent des caractéristiques photographiques pouvant être résumées selon trois concepts : description, fragmentation et instantanéité. D'une part, ceux-ci correspondent à des traits du poème en prose mis en avant par les spécialistes : la description

34 Reverseau (Anne), « Photographie », dans Bernard (Mathilde), Gefen (Alexandre) et Talon-Hugon (Carole), dir., *Dictionnaire. Arts et émotions*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 334.

35 Sontag (Susan), *Sur la photographie*, trad. Philippe Blanchard, Paris, Christian Bourgeois, 2003, p. 32.

36 Reverseau (Anne), « USA-1927 de Paul Morand : une poétique photographique moderniste », *op. cit.*, p. 927.

parce que le poème est un « tableau organisé » rendant compte de la « grâce de l'instant » et, dès lors, de « l'inscription d'une subjectivité³⁷ », ce qui rejoint l'idée de l'expression d'une expérience lyrique³⁸; la fragmentation renvoie à l'autonomie du poème³⁹, prônée par Baudelaire⁴⁰, et dont découle l'instantanéité. D'autre part, il s'agit de trois principes dégagés par Anne Reverseau dans son étude des rapports entre photographie et poésie moderniste, qu'elle rassemble sous l'appellation de « métaphore photographique », c'est-à-dire « faire en sorte que les poèmes soient comme des photographies⁴¹ ». Toutefois, pour être réalisée, la « métaphore photographique » dépend d'un ultime principe : l'indicialité.

Photographie, regard et nouveau lyrisme

Le polaroid fournit bien un modèle aux poèmes, comme le suggère le sous-titre du *Carnet bleu*, mais en quoi les textes de ce recueil relèvent-ils dès lors de l'expression d'une émotion, du nouveau lyrisme? Et en quoi cela est-il lié à l'imitation de la photographie? Les poèmes de Carl Norac ne sont pas uniquement des descriptions, et celles-ci sont encore moins objectives. Tout d'abord, « même quand aucun sujet ne s'exprime à la première personne dans un poème [...], c'est toujours et d'abord, le regard de ce sujet qui suscite le poème », écrit Gérald Purnelle à propos des poèmes de William Cliff⁴², de la même façon qu'il y a toujours un photographe derrière un cliché. Dans « Tatous, Louisiane » (p. 53) ou « Joliette » (p. 147), par exemple, n'apparaît aucun pronom personnel renvoyant au sujet, mais le poète se manifeste à travers la fragmentation : il donne à voir *ce qu'il a vu*, ce qui *a attiré son attention*. Sa présence est aussi révélée par les marques du lyrisme : pronoms (*nous, vous, on*), lexique subjectif, interpellations, interrogations, exclamations et réflexions sur des thèmes universels. Dans le texte « Phacochères, frontière mauritanienne » (p. 56), l'image des animaux en pleine course suscite une réflexion où transparaissent plusieurs marques citées :

37 Sandras (Michel), *op. cit.*, p. 613.

38 *Ibid.*, p. 612.

39 *Ibid.*

40 Ortel (Philippe), *op. cit.*, p. 149.

41 Reverseau (Anne), « USA-1927 de Paul Morand : une poétique photographique moderniste », *op. cit.*, p. 923.

42 Purnelle (Gérald), « Postface », dans Cliff (William), *Immortel et périssable*, Bruxelles, Espace Nord, 2019, p. 222.

Les phacochères sont nés pour courir. On dirait que sur eux pèse le poids du monde. Mais ce monde a-t-il créé assez de sable pour les ensevelir ? Ce qu'ils laissent tomber dans leur fuite incessante, c'est un peu du destin qui s'ennuie à les suivre. Même la poussière qu'ils soulèvent de l'aube au crépuscule ne semble pas leur appartenir. Ces phacochères ne connaissent ni la vie, ni la mort. Que leur importe de s'éteindre ou de renaître ! Leur métier d'âme est d'avancer.

Pendant, un « je » apparaît dans nombre de poèmes, sans pour autant envahir ceux-ci avec des états d'âme. Au contraire, il se contente d'observer le monde, ce que traduisent les verbes de perception visuelle déjà évoqués – « Je vois » (p. 42), « Moi qui l'observe » (p. 71), « je contemple » (p. 93), « je regarde » (p. 94), etc. –, et d'en rapporter les éléments qui retiennent son attention parce qu'ils sont au fondement d'une émotion. « Jeune fille, Jaipur » témoigne de ce processus analogue à celui de la photographie : une vision précise, soudaine et éphémère, porte *et* crée une émotion, par définition subite, intense et momentanée⁴³, que le poète capte et traduit avec le langage pour la conserver. L'émotion émane du contact du poète au monde par le biais du regard. « Pleureuses, Héraklion » (p. 57) illustre ce « mouvement de l'émotion qui n'est pas nécessairement l'expression du sentiment et de l'identité personnelles mais plutôt une ouverture à l'altérité du monde extérieur⁴⁴ » :

Sous les boisseaux, on en voit certaines se recueillir, s'étouffer dans un priedieu [sic] comme au milieu de la foule. Que leur silence est long à sortir de la plaie ! Leurs yeux laissent couler une eau assez dispendieuse pour que d'autres pleureuses y trempent leur mouchoir. Autour d'elles, on ne trouve, près du chœur, qu'un lambeau de vierge noire. Des plaques en argent, clouées sur les murs, sont censées rendre la vue ou le pas. Partout, l'encens se mêle au fond de teint humide. Du sommet de cette église, plus aucun homme, pour elles, ne se laisse tomber par amour.

L'absence d'un sujet à la première personne du singulier dans le poème nie l'expression d'une émotion propre au poète, mais celle-ci émane de la description du lieu qui se fonde, dès l'ouverture du texte avec l'indication spatiale « sous les boisseaux », sur le regard, le lieu étant identifiable par la

43 Talon-Hugon (Carole), « L'émotion poétique », dans *Noesis*, n° 7, *La philosophie du XX^e siècle et le défi poétique*, 2004, en ligne, URL : <https://journals.openedition.org/noesis/30> (consulté le 4 octobre 2022).

44 Bougault (Laurence) et Bourkhis (Ridha), « “Le paysage est un lieu privilégié du lyrisme moderne...” », entretien avec Michel Collot », dans *Acta fabula*, vol. 9, n° 6, juin 2008, en ligne, URL : <https://www.fabula.org/acta/document4257.php> (consulté le 3 octobre 2022).

juxtaposition d'une série d'éléments précis : le prie-Dieu, le chœur, la vierge, les *ex-voto*, l'encens... qui amènent à désigner l'endroit nommé à la fin du poème seulement : une église. L'instant choisi par le poète, le lexique employé, l'exclamation, les images induites par les figures de style, la « chute » finale, saisissent la scène et l'émotion qui s'en dégage, la traduisent et la transmettent au lecteur. De cette façon, à l'instar de la photographie, le poème n'est pas l'expression directe du moi, mais celle de l'émotion résultant de l'observation du monde et de sa relation à celui-ci à un instant précis, ce qui définit le nouveau lyrisme⁴⁵. Comme l'écrit Michel Collot à propos d'un poème de Jean-Michel Maulpoix, « plus qu'un sentiment personnel, ce texte exprime une tonalité affective [...] qui n'appartient pas en propre au poète, mais [...] participe de l'atmosphère ambiante⁴⁶ ». Il n'est pas question pour le poète de « projeter sur l'univers ses dispositions intérieures » à la façon des romantiques, mais d'« intérioriser les influx extérieurs⁴⁷ » au moyen de l'écriture qui devient alors « un lieu de communication entre l'intérieur et l'extérieur », une façon de « prendre sa place dans le monde⁴⁸ ». En imitant la photographie, la poésie s'ouvre au monde, à l'Autre, au réel, dans ce qu'il a de plus « vrai », parfois de plus trivial – un trajet en taxi (p. 73) ou un clochard à Paris (p. 40) –, allant ainsi à l'encontre de la clôture du texte qui dominait la poésie jusqu'aux années 1980. C'est précisément le regard qui permet cette ouverture, qui « établit [...] un rapport de présence au monde⁴⁹ », l'être-au-monde étant une des possibles conceptions du nouveau lyrisme dans la poésie belge contemporaine⁵⁰. Il faut dès lors distinguer deux concepts, qui restent étroitement liés : le regard, au fondement des poèmes, et la photographie en tant qu'image, à laquelle s'identifie le texte.

Par ailleurs, l'effet de présence résulte de ces textes-polaroïds. Les poèmes ne sont pas de pures descriptions, ils relèvent donc moins de la *mimesis* que de la *deixis*. Ceci est renforcé par l'emploi de l'indicatif présent, ainsi que par les

45 Gally (Michèle), « Lyrisme », dans Aron (Paul), Saint-Jacques (Denis) et Viala (Alain), dir., *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 2014, p. 446.

46 Collot (Michel), « Lyrisme et réalité », op. cit., p. 44.

47 Ibid., p. 46.

48 Saint-Laurent (Julie), « Le paysage en soi. Hector de Saint-Denys Garneau et Francis Ponge », dans Lambert (Vincent), dir., *Québec français*, n° 169, *Paysages illimités*, 2013, p. 48.

49 Reverseau (Anne), *Le Sens de la vue*, op. cit., p. 10.

50 Purnelle (Gérald), « Préface », dans *Une Poésie de vingt ans. Anthologie de la poésie en Belgique francophone (2000-2020)*, Bruxelles, Espace Nord, 2022, p. 11.

abondantes indications spatiotemporelles, les déictiques et les titres consistant en des toponymes qui réalisent « l'idéal déictique⁵¹ » parce qu'ils ne décrivent rien – bien qu'ils soient suffisamment évocateurs –, mais *désignent* un endroit. Les textes quittent le régime du récit pour celui du discours, ce que l'on observe de façon explicite dans « Escale, Bahrein » (p. 91), poème dont l'objet est indéniablement prosaïque, loin de la nature de la poésie romantique :

Dans ce *free-tax*, les chemins tournent en rond pour que les gens ne puissent pas échapper à eux-mêmes. [...] Les hommes perdent la tête et la remplacent par un objet. En voici un qui porte une télévision, presque allumée déjà. Il bouscule un homme à face d'ordinateur et évite un autre type. Celui-ci, à tête d'horloge décorée d'un oiseau d'or, montre l'heure en guise de faciès. Puis, une femme s'avance. Ses mains sont vides, mais son visage, sous le voile, est fermé par une cage.

Ce poème apparaît à la fois comme un récit, à travers la succession des actions et le passage temporel (« puis »), et comme une description, par le biais de l'introduction dans un lieu précis (« Dans ce *free-tax* »), la présence de participes (« allumée », « décorée »), mais aussi de présentatifs (« en voici un ») et de démonstratifs (« celui-ci »). Plus encore que de participer à la description, ces deux derniers éléments tirent le texte vers le régime du discours. Couplés à l'indicatif présent, ils mettent en évidence la fusion entre l'acte de voir et celui de montrer, augmentant de la sorte l'effet d'instantanéité, de direct, et, par conséquent, de présence au monde *et* au lecteur : en plus d'avoir le sentiment que le poète décrit une scène en même temps qu'il l'observe, le lecteur se voit intégré à l'espace-temps présenté par le texte. En outre, tout en conservant un instant et une émotion, le poète les transmet par le poème et en crée peut-être une nouvelle chez le lecteur, comme le fait un cliché⁵². Le poème devient une interface entre le poète, le monde et le lecteur, et renoue ainsi avec ce dernier, ce qui correspond à la volonté des jeunes poètes des années 1980 dont fait partie Carl Norac.

Cet *ego-hic-nunc* réalise l'ultime condition de la « métaphore photographique », l'indicialité. Le poème devient une façon d'attester de la présence, non de ce qu'a vu le poète, mais de la sienne propre, une tentative, comme l'écrit Carl Norac, de « prendre place dans le territoire » (p. 150), dans ce « décor où [il] éprouve tant de mal à prendre consistance » (p. 11), difficulté qu'il évoque dès le premier texte du recueil. Quitte à s'observer de l'extérieur comme dans « Mélancolie, Dublin » (p. 38), où il décrit un homme qui

51 Reverseau (Anne), *Le Sens de la vue*, *op. cit.*, p. 239.

52 Reverseau (Anne), « Photographie », *op. cit.*, p. 332.

« s'essouffle à Dublin » avant de conclure : « Allongé sur l'herbe d'un square, cet homme-là, c'est moi. » Ce recul, cette « quatrième personne du singulier⁵³ », permet d'éviter l'expression larmoyante de soi par la décentralisation du sujet, le fait d'être « hors de soi », caractéristique du nouveau lyrisme⁵⁴.

Conclusion

En prenant pour modèle la photographie instantanée de la fin du XX^e siècle, comprise comme l'expression de la subjectivité à travers l'image capturée, la poésie trouve un équilibre entre description du monde et expression de soi. Elle évite ainsi un double écueil : d'une part, « celui du lyrisme romantique, entendu comme exaltation du sentiment personnel », d'autre part, « celui du naturalisme, conçu comme une plate imitation de la réalité extérieure⁵⁵. » Elle s'ouvre au monde à travers la description pour en saisir l'émotion, opérant une décentralisation du sujet qui évite ainsi l'exaltation de soi tout en parvenant à « maintenir le chant dans le désenchantement, ou le sentiment de la merveille en l'absence du merveilleux⁵⁶ », et, enfin, par l'effet de présence, elle renoue avec le lecteur. Finalement, comme le suggérait le sous-titre du recueil, la photographie n'est pas un modèle en tant que procédé technique, mais en tant que résultat de ce procédé, l'image, dont la fonction est de conserver, transmettre et créer une émotion. Avant cela, c'est le regard qui prime et la relation directe qu'il établit entre le poète et le monde. Nous rejoindrons donc Anne Reverseau lorsqu'elle constate que le poète s'identifie non pas au photographe mais à l'appareil photo⁵⁷ : Carl Norac est l'œil qui voit le monde, saisit le réel, sans intermédiaire, puis le traduit en mots. Les poèmes résultent donc d'un « regard photographique » et sont de véritables « photographies verbales⁵⁸ », même plus précisément des *instantanés verbaux*. Avec *Le Carnet bleu*, Carl Norac accomplit ce qu'il considère être une « tentative de photographier avec le langage ».

53 Maulpoix (Jean-Michel), « La quatrième personne du singulier », dans Rabaté (Dominique), dir., *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, coll. Perspectives littéraires, 1996, p. 147-160.

54 Collot (Michel), *La Matière-émotion*, Paris, PUF, coll. Écriture, 1997, p. 29-51.

55 Collot (Michel), « Lyrisme et réalité », *op. cit.*, p. 39.

56 Maulpoix (Jean-Michel), « Existe-t-il en France un nouveau lyrisme ? », *op. cit.*, p. 267.

57 Reverseau (Anne), *Le Sens de la vue*, *op. cit.*, p. 334.

58 *Ibid.*, p. 332.