

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LÀ OÙ FUT LE MONDE EN LUMIÈRE
SUIVI DE
ÉCRIRE LE DÉSIR

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAITRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR ROSE ELICEIRY

SEPTEMBRE 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

À Guillaume, mon *partner in crime*, merci pour cet entretien infini qu'est notre quotidien.

Merci aussi à Jeanne, de m'avoir appris à regarder autrement; merci de m'avoir toujours soutenue. Jonathan, merci pour cet amour partagé de la poésie et pour tes conseils éclairants. Et finalement merci à Denise, ma directrice, pour tes précieuses suggestions et ta rigueur de lectrice.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	iv
LÀ OÙ FUT LE MONDE EN LUMIÈRE.....	1
ÉCRIRE LE DÉSIR.....	51
CHAPITRE I : <i>Une conception du désir</i>	54
-Désir et manque.....	55
-Le désir puissant.....	57
-Le désir infini.....	58
-Désir et poésie.....	60
CHAPITRE II : <i>L'expression du désir dans la poésie lyrique</i>	61
-Un retour sur l'histoire.....	63
-Spécificités du texte lyrique.....	65
-La tonalité affective.....	65
-Le chant.....	66
-La quête de présence.....	69
-Embrasser la distance.....	73
CHAPITRE III : <i>L'expression du désir comme résistance</i>	78
-Quelques considérations sur notre époque.....	80
-Spécificité du texte lyrique contemporain.....	82
-Paul Chamberland – Endosser la souffrance.....	83
- Jean-Marc Desgent – Re-subjectiviser le monde.....	85
-Violaine Forest – Jusqu'au dernier souffle.....	88
- La poésie : Forteresse de notre humanité.....	91
CONCLUSION	93
BIBLIOGRAPHIE.....	94

RÉSUMÉ

Ce mémoire, composé d'un texte poétique et d'un essai réflexif, tente de rendre compte de l'expérience du désir comme moteur de l'écriture.

Le premier volet, *Là où fuit le monde en lumière*, prend la forme d'un long poème subdivisé en plusieurs sections autonomes. Il témoigne de la progression d'un sujet investi dans une quête de présence. Usant de l'adresse lyrique et s'ancrant dans le mouvement d'une parole désirante, le sujet tente de rejoindre l'autre et de s'y prolonger, alors que tout autour de lui semble voler en éclat. Dans ce double mouvement –*prolongement/morcèlement*–, le désir devient salvateur puisqu'il crée une ouverture vers l'autre, cet horizon de lumière qui point dans la noirceur.

Le désir, qu'il soit dirigé vers un être aimé, une nation, un pur espace, etc., pousse toujours le sujet à se projeter au dehors et ainsi à découvrir d'infinis possibles. Le deuxième volet de ce mémoire vise à comprendre comment cet élan vers l'extérieur se manifeste dans le poème et quelle importance prend son expression dans la construction d'un discours poétique. J'y présente, tout d'abord, une conception du désir basée sur la pensée de Spinoza et de Levinas; c'est-à-dire envisagé en tant qu'impulsion heureuse vers un dehors sans limite. Cette revue du concept de désir, qui constitue le premier chapitre, me permet ensuite de dégager les modalités d'une écriture désirante. Le deuxième chapitre se consacre ainsi à l'expression du désir dans la poésie lyrique moderne, alors que le troisième chapitre cherche plutôt à attester de la nécessité d'une écriture du désir dans le contexte de désenchantement actuel. *Écrire le désir* témoigne d'une prise de position en faveur d'une écriture sensible et infiniment tendue vers l'autre. M'appuyant sur les récentes recherches sur le lyrisme moderne, j'y affirme la puissance d'une écriture subjective et farouchement désirante. En effet, je crois que ce type d'écriture permet non seulement d'illimenter le monde, mais encore il lui redonne une portée affective en permettant un échange intersubjectif.

Ce mémoire appartient nécessairement à son époque. Il répond à l'impératif de défendre notre humanité dans une société qui prône la performance au détriment de la sensibilité. Aussi, tant dans le volet poétique que dans la partie réflexive, il présente le désir comme force de résistance et tente de démontrer comment son expression s'avère essentielle, aujourd'hui plus que jamais, au maintien d'un monde habitable.

MOTS CLÉS : POÉSIE, DÉSIR, LYRISME, SUBJECTIVITÉ, RÉSISTANCE

LÀ OÙ FUT LE MONDE EN LUMIÈRE

Je ne respire plus que de l'air vicié
des fêtes technicolores et des rêves poudreux
effondrés dans le sexe des miracles éteints
nous avons pris la couleur de nos guerres
nous avons crié si longtemps dans l'éclatement de la faim

entends-tu cette nuit qui s'abreuve dans nos yeux?

un ticket de vestiaire entre le bleu des dents

la 8 au coin

les rires coincés dans les trous du visage

ne pas être partis à temps

alors que sonnait encore le piano dans l'aube fine

où s'écartelaient d'indigo les grappes mûres des mugets

ta mâchoire soudée dans la mienne
les mains noires sur la table
les parfums ont le goût de la nuit
amère
je ne regarde plus en haut de peur de chuter
dans le ciel toutes les schizophrénies
de la rue s'écrasent dans mes bras

entends-tu toi aussi le fleurissement des étoiles
le glissement des pierres sous la neige nouvelle?

j'ai tant parcouru ton visage
j'en ai fait des couleurs
l'aquarelle de mes souvenirs
ensemble on avait l'odeur du goudron et de l'eau de javel
le corps entier qui goûte la main d'œuvre
et le sel des petites semaines

si tu me lances un bâton j'irai chercher
ce qu'il reste de nous
des morceaux de bras à étreindre
des clavicules à se défoncer dans la bouche

je n'ai plus assez d'âge pour te dire que je t'aime
comme on arrache un pissenlit
pour le voir refleurir dans le secret des mains

je n'ai pas la finesse de croire à l'impossible
je t'attends dans les failles
derrière la buée des fenêtres
avec mes bottes d'enfants qui dessinent des camions

mes doigts dans tes cheveux
mon haleine dans ton coat
ça fait des passerelles d'ange
quand il n'y a plus rien à dire

regarde par la fenêtre
je t'attends dehors
on en a assez vu
c'est assez pour ce soir

dans la lenteur des rues creuse-nous un détour
où se dissoudre en neige entre les craques des trottoirs

on a dévoré la lune et ses restes
léché ses dernières plaies
il reste si peu dans chacun des visages
qu'une fracture ouverte
une grande déchirure à remplir de bruit

toi, tu connais les arbres par leurs noms
tu soignes les oiseaux dans des boites à chaussures

agrippe ma main, agrippe mon cœur par les artères
on s'enfuira par les toitures d'asphalte
dans les quartiers industriels de notre amour
mes dents pétées sur les murs de la nuit
Montréal nous pleut au visage
entre les cheminées de l'univers
qui s'ouvrent et se referment comme un poumon d'enfant

on a déjà avalé tout l'orage
il nous reste quoi pour se saouler maintenant
j'ai la bouche creuse, la tête désaffectée
vouloir recommencer
à l'aide d'un barreau de chaise ou d'un cadre de bicycle
se dire qu'on changerait le monde à défoncer le décor
si on avait la technique

si on avait le courage

se dire encore que le meilleur reste à venir
que la nuit n'en finit plus de nous faire pousser des ailes
et chercher dans le corps de la ville
cette entaille profonde d'où s'écoule la sève

entends-tu sourdement la débâcle des eaux
l'entends-tu toi aussi derrière toute cette glace?

il fait décembre à se rompre le cœur
des ciels du Nord jusqu'au profond cartilage
je voulais juste que tu regardes
la panique dans mes yeux

je n'ai plus assez mal pour comprendre l'hiver
le soleil de ta face brille comme une lame

j'ai fendu ma tête pourrie pour chauffer notre histoire

et si tu veux me voir crouler, je serai là
quand il n'y aura plus personne
que le bruit du frigo et l'odeur de javel
la poussière qui retombe
dans l'intime tremblement des choses

j'aurai les mains sales comme toujours
un restant de forêt qui m'entache le cœur

nous étions les enfants sauvages de la faim
des branches d'épinette suspendues aux oreilles

je prends sur moi l'improbable blessure qui s'ouvre entre les pierres
dans la moiteur de la mousse
je prends sur moi la beauté de l'effondrement
et la fatigue du jour qui tombe
derrière le monde

si tu veux déposer le poids de ton visage
contre la pâleur d'une joue
contre la rudesse d'une main
si tu veux te fondre lentement
dans l'épaisseur du jour
alors je serai là
inextricable et dure
dans l'incohérence de l'histoire

nous ne savons plus recueillir ce qui déjà s'étiole
pour quelle saison tomber, se relever si peu
se faire les funérailles de tous les bourgeons dans les arbres
et rire encore de durer si brutal
dans le ventre des métropoles

faudra se faire l'attaque frontale
manger chacun dans sa gamelle, éteindre le four
recoller les morceaux cassés
faudra bien s'occuper, l'hiver est long

j'ai fait le dénombrement des visages
j'ai recensé les ombres
et compté sur mes doigts les parfums de l'absence
il manque les manquants
j'ai classé les départs, calculé mes églises
fait le décompte des jours burinés dans la peau
repris toute la vie par la fin, attendu l'origine
tendu mes mains
montré du doigt, crié un peu

j'ai fouillé dans ton corps
creusé dans les ruelles un semblant de passage
et tenté de cueillir au bout de mes silences
l'air, la peau et le vacarme

nous ne savons plus raccrocher nos cœurs
à la chair du siècle
nous sommes d'une croyance sans précédents
nous cherchons des cailloux
broyons des ruelles à main nue
ton crâne emboîté dans le mien
fluorescents sous les plafonds des nuits

je me suis mise à vouloir des choses insensées
des couleurs nouvelles, des portes de sortie
que le monde arrête de bouger

dans la cage d'escalier
je regarde le toit qui s'affaisse
et les étoiles qui sèchent à des années lumières
je ne fais rien
je n'ai jamais rien fait pour les étoiles
n'oublie pas de fermer ton visage dans le mien
de verrouiller nos tête contre tête
nous ne sauverons rien
mais le jour reste le jour
jusqu'à preuve du contraire

tu allumes la dernière lampe
dessines dans la poussière des images imprécises
nous connaissons l'exacte saveur de la perte
le motif du papier peint
la brûlure du tapis

pour la douleur c'est autre chose
faudra empêcher les coups dans les murs
tenir les poings serrés et attendre
d'être redevenus poissons sauvages
des œufs plein les entrailles

entre-temps je m'ajuste aux espérances de l'époque
je calcule les démolitions, j'amasse de la besogne
je laisse le temps passer
et si faible qu'est la lumière
je te vois habillé des blessures de ma race
fendre le paysage

je te regarde en face
on est pareil mon animal blessé
on n'en peut plus de marcher sur les murs
on en a trop des enfances traînantes
je n'ai pas la finesse de croire à l'impossible
je t'attends dans une autre saison

nous ne savons plus éviter l'abîme
nous retenir si fort à la trame du monde
les arbres périront après nous
il faudra leur dire pour la fin
pour le gel qui arrive
les couteaux dans l'écorce
pour l'odeur du bois mou qui finit par rancir
faudra encore forer des chemins de traverse
ramasser les carcasses
éteindre la lumière la nuit

tu as pleuré comme un homme pleure
à l'abri des regards
en arrachant un peu le coin du tapis
alors que je t'inventais mes plus beaux mensonges
Montréal s'éteignait
dans l'odeur tiède des sueurs humaines

j'aurais voulu un peu de temps pour connaître les oiseaux
leurs rêves, leurs trajectoires
goûter la lumière entre les branches
comme on fait l'équation des jours
dans le syndrome des villes

j'ai fait l'inventaire de la faim
il m'en reste pour mille ans à observer le monde tomber
dans mes mains agrandies comme des réceptacles

on ira dimanche soir boire du vin blanc au parc
manger des sandwiches au jambon
se raconter tout ce qu'on a perdu et finir un peu saouls
dans le prolongement du monde

on ira fabriquer des ruelles à même les trottoirs
oublier ce qu'on a perdu
et s'endormir l'un sur l'autre
dans le prolongement du monde

l'hiver se décharge sur la ville à force d'inconcevable
tu me baptises du nom de chaque fleur sauvage
il faut y croire car c'est décembre
et tout tombe sur le sol
dans la nuit
pays de chiens qu'on apprend lentement
à aimer comme sa mère

derrière le viaduc
tu me prends par la bouche
là où l'histoire s'arrête
comme un froissement d'oiseaux
enfoncé dans les paumes

je souris aux anges de la perte
nous n'avons que le vide et chargé de tristesse

porte-moi
dans le grand corridor
dans la fin imminente
dans toute l'histoire brisée

refais-moi lentement le vert des miracles
avec tes yeux si sombres et humides mammifères

j'entends les grincements du monte-charge
son affreuse mâchoire qui nous attend au bout
dans l'âcre délectation de mourir au pluriel
et sous les coups du vent
comme des colombes perdues
se jettent dans la nuit

après
il ne restera rien
quelques vieilles certitudes
émiettées sur le sol

nous sommes d'une race sans figure
n'avons pour héritage que la fuite du monde

peu importe maintenant que nous ne bougions plus
que nous ne pleurions plus
nous avons rattrapé le silence des ancêtres

j'irais bien aujourd'hui cueillir des champignons
suivre les grandes personnes
comme quand c'était l'enfance

on est toujours ailleurs
quand l'horizon change de bord
on s'assoit à sa table
on fait les gestes du jour
un petit vide dans les gestes

seul dans son gilet de laine
se dire qu'on est allé trop loin
dans l'univers des possibles
qu'on est loin du soleil

sous l'astre éclatant de six heures les pigeons
traversent la rue comme on traverse nos vies
pesant de leurs pas dans la neige

j'aurais voulu une grande autoroute
une grande promenade
une plaine incendiée où me traquer l'animal

on aurait presque cru à la forme des flammes
à la forme des ombres
à la forme du bruit quand le ciel crève si fort
que même l'absence se tait
on aurait presque cru
à l'horreur de l'horreur, à la rougeur du rouge
à la beauté du beau

beaucoup de gens sont partis
c'était la fin d'une fête qu'on avait prise pour la réalité
quand les néons s'allument
quand les lampadaires grésillent
quand on tient sa main dans sa main
pour se ramener vers nulle part
on prend la violence du froid pour ne plus se briser

sais-tu seulement le temps que ça m'a pris pour te dire je t'aime
sais-tu le grillage sur les plaies
le sang collé sur le fer en bataille
sais-tu le bruit du monde quand il tombe à genoux
et l'horrible parade d'être encore debout
parmi les débris des oiseaux au cœur de décembre
prisonniers des boulevards
sais-tu le froissement des feuilles qui rappelle à l'enfance bleue des anges
alors que tout avait le goût mûr des fruits

peux-tu seulement me dire que tu n'y connais rien
mais qu'il fait aujourd'hui une pluie fine et blanche
où marcher doucement dans l'odeur de sapin

quelque chose s'est fendu dans l'ordre des saisons
mais je ne m'achève pas
au creux de cette époque
qui tourne dans ma tête comme une crécelle en feu
je reste dans l'hiver comme un bouleau sans feuilles
arrachée de lumière dans l'ombre froide du soir
la courbe du silence ouvragée dans le bois

si je ne dis plus rien c'est faute d'avoir les mots
qui faisaient autrefois apparaître la splendeur
j'écris pourtant le ciel dans chacune des caresses
un message codé sur la peau de ton corps
qui vieillit dans mes bras

nous sommes la chute d'une étoile
nous le savons

peux-tu me pardonner d'avoir douté des anges
c'est qu'on ferme la porte pour souffler quelquefois
qu'on ne veut plus savoir la couleur du ciel
qu'on n'entend plus rien aux orgies de ce siècle
qu'il fait derrière la tête un paysage si jaune qu'on s'y perdrait
au détour d'une aurore où déboulent les perdrix comme une pluie de glaise
et qu'il fait bon dormir au milieu des feuilles mortes
dans l'odeur de la terre
se rappeler en secret la chaleur du déluge

quand tu auras senti sur la peau de ton cou
la lame fine qui entaille la candeur
quand on te dira de te taire
quand tu n'auras plus rien à dire
quand on ne t'écouterà plus
alors seulement tu pourras parler des colombes
de ce qu'elles recèlent d'émouvant et de fragile
tu pourras parler de leurs mains
de leur cœur mauve et chaud
comme on parle d'insurrection

alors tu me diras qu'il est temps de partir
mais il sera trop tard
nous aurons saigné les ruelles
jusqu'à leurs veines profondes
nous aurons les pieds enfoncés
dans la boue de nos cœurs

et nous resterons là
dans le ventre des saisons
malgré le vent qui glace et le bruit des moteurs

et nous resterons là
parmi les nôtres
ceux qui avaient les dents bleues du sourire
ceux qui parlaient la langue grave des bêtes
ceux qui riaient dans l'odeur du sapin
sous le signe d'un autre millénaire
tout ceux qu'on a perdus
un jour de pluie fine et blanche

il pleut
sur St-Dominique
on a laissé mourir le feu
quelque part
dans nos yeux

plus tard
un soleil jaune et mou recouvrira la ville
et je n'aurai plus d'alibi
pour consoler le ciel

il pleut une entaille précise
dans la chair du jour
comme une brèche ouverte
à même l'origine de la chair

on traîne ce grand jour
et son ombre épaisse
on le traîne avec soi entre les assiettes sales
sur la table de masonite
derrière les murs blancs d'une cuisine sans fenêtre

on se dit la couleur du chardon
le goût de la bardane
on se rappelle à peine comment nettoyer les giroles
reconnaître le paillement des grives dans la tourbière

pour toi seul à présent je retiens
les cheveux du soleil
creuse l'exact lit de ta présence
dans le cœur des choses

et si la terre nous abandonne
si le craquement des astres nous parvient de nouveau
si le soir se déchire crépusculaire de sang
je t'attendrai
dans les débris de la fête

là où fuit le monde en lumière

nous n'habitons que l'ombre chinoise de nos draps
ne sommes qu'un détail

tordus entre les sacs de linge, le métal des bicyclettes
se déchirer juste un peu pour voir où ça fait mal
d'être parmi les derniers
se dire qu'on n'y croit plus à l'odeur du goudron et de l'eau de javel
que c'était pour avant

se reconnaître dans chacun des mensonges
se trouver tristes et beaux
comme de vieilles personnes

et lécher sur ta nuque les dernières étoiles
dans la sueur acide d'un lendemain sidéral
nos lunes empaillées dans les replis du jour

entends-tu toi aussi l'épuisement de nos peaux
le bruit sourd des corps épaissis dans la chair?

peux-tu me rappeler la douceur d'une poitrine en bourgeons
la souplesse d'une crigne
la pureté d'un visage effleuré pour la première fois

tu regardes les fenêtres derrière ma fenêtre
ne cherches plus les mots
nous n'avons rien appris en somme
que la beauté du silence

l'époque a creusé son sillage dans ce qu'on croyait immortel
nous sommes la chute d'une étoile
avons été le feu qui décorait le ciel
parfois la cendre répandue dans les larmes
ta pénurie contre la mienne
on se rejoint si peu

on oublie les odeurs qui coloraient le vide
et on reste comme des chiens à veiller sur l'absence
un os dans la gueule
une croix sur le cœur pour se rappeler d'où on vient

pourtant on a touché quelque fois
à l'ultime lumière
brûlé jusqu'au nerf terminal
les ampoules de la nuit

ça aura creusé nos joues de sourires anormaux
des grimaces de bêtes affolées dans le noir
des soleils évidés dans le fond de nos yeux

ça aura fait le temps qui nous passe à travers

je garde une poignée de cailloux pour compter les manquants
n'ai plus assez de mains pour refaire tous leurs gestes
n'ai plus assez de mots pour recoudre leurs voix
il faudra bien pourtant que l'on se laisse faire
qu'on laisse gagner le monde juste pour une fois
en se sauvant l'amour jusqu'à la fin du corps

je crois aux fourrures du cœur
à la mémoire des roches, à la langue des arbres
je ne crois plus en Dieu, j'ai beaucoup trop d'espoir

on voulait habiter dans des ruches superbes
avec les cristaux des planètes enfoncés dans le ciel
on voulait lancer des astres dans les rues
mettre le feu au viaduc, le voir cramer comme un soleil
j'étais toujours la première à dire je m'en vais
toujours la dernière à partir
le cœur traînant au bout de ma laisse

tu me refais sans cesse l'alphabet de nos corps
jusqu'à la dernière tendresse
le poids du vide sur nos visages
entends-tu le silence comme il se fait entendre?
on a un peu d'écorce
en travers de la gorge
toujours de vieilles souches
qui nous sèchent dans le cœur

tu peux fermer la porte, tu peux aller dormir
je veille sur notre histoire
je regarde la nuit qui lèche nos fenêtres

bientôt nous ne serons plus
que la silhouette de notre passage
quelques pas dans la neige d'un raccourci fragile

en attendant tu peux aller dormir
je te choisis dans le silence
ma femme, mon homme, mon pin enraciné dans la suite du monde.

ÉCRIRE LE DÉSIR

INTRODUCTION

Écrire relève toujours du désir. Que ce désir soit celui d'atteindre l'absolu, celui de rendre le monde habitable, de déconstruire les codes ou bien tout simplement de partager sa douleur, sa colère, son bonheur, son émerveillement, il est toujours à la source de l'écriture. Car l'écriture est un acte intentionné, un geste vers l'extérieur, une prise de parole. Et cette prise de parole est nécessairement motivée par une impulsion préalable; celle de l'écrivain désirant entrer en relation avec le monde.

Ce mémoire lui-même m'apparaît comme étant l'expression d'un désir. Celui, tout d'abord naïf, de dire le monde tel que je l'accueille et de partager avec l'autre une certaine manière d'être parmi les choses. Puis celui d'observer comment la mise en poème d'une parole désirante favorise une relation intersubjective. Car si le désir motive la création, il laisse aussi son empreinte. Et c'est bien grâce aux dynamiques de désir présentes dans le texte que le lecteur peut s'y creuser une place et prendre part à la configuration d'un monde renouvelé à chaque lecture.

Si je me propose d'étudier l'incidence du désir dans le texte poétique, c'est que la poésie m'apparaît être un espace favorable à son expression. Mais aussi et surtout parce que le désir semble ouvrir le poème à d'innombrables possibles. Aussi voudrais-je, au fil de ces pages, me mettre sur la trace du désir. Non pas dans l'espoir de le définir, mais peut-être plutôt de voir où il nous porte. En faisant le détour par certains des poètes qui m'accompagnent, je voudrais ainsi découvrir vers quels horizons les pousse le désir et comment, même lorsque plus aucun espoir ne semble possible, celui-ci continue à bouleverser leur parole. Car c'est bien en se laissant porter par le désir que les poètes continuent de s'investir dans un rapport particulier aux choses. Et c'est précisément ce qui me semble faire de la poésie un acte nécessaire.

La poésie est avant tout un acte d'engagement dans le monde. Elle permet au poète de s'y projeter en tant qu'être humain – c'est-à-dire dans toute sa subjectivité désirante – et d'ainsi partager avec ses lecteurs une expérience sensible du réel. En ce sens, la poésie est

une tentative de « faire monde », d'ouvrir un espace de connaissance intersubjective en se détournant des discours officiels. C'est sur cette intuition que se fonde cet essai et c'est sans doute aussi puisqu'elle m'habite vivement que je continue à écrire, tentant de partager, au cœur du poème, cet infini désir.

CHAPITRE I UNE CONCEPTION DU DÉSIR

Malheur à qui n'a plus rien à désirer !
Il perd pour ainsi dire tout ce qu'il possède¹.

Jean-Jacques Rousseau

« Le désir, on ne sait pas par quel bout le saisir² », et cela non seulement parce que plusieurs ouvrages lui sont consacrés, mais aussi à cause de cette impression d'y être personnellement empêtré. Déjà au cœur de la pensée platonicienne et épicurienne, la question du désir fut aussi à la base de bon nombre d'études en psychanalyse, en sociologie et en philosophie moderne. Il va sans dire qu'au cours de toutes ces réflexions, se sont élaborées plusieurs définitions du désir qui sont parfois contradictoires. Mais ces contradictions, plus que de rendre l'étude du désir complexe, témoignent de l'insaisissable et mystérieux objet auquel nous avons affaire. En effet, le désir est un concept difficile à cerner. Si nous pouvons dire qu'il se présente comme un bouleversement intérieur portant le sujet à tendre vers quelque chose, reste encore à se demander quelle est la cause du désir, si le désir est bon, s'il doit être satisfait, entretenu ou aboli. Il importe de savoir s'il a un objet, quel est son objet et finalement s'il nous rend heureux, libres ou bien s'il nous enchaîne. Loin de vouloir dresser un portrait global du désir en présentant les principales théories sur le sujet, j'exposerai, dans ce premier chapitre, une certaine manière de concevoir le désir. C'est donc en m'attachant à la thèse du désir comme force de vie que je tenterai de répondre aux questions précédentes. On verra que dans cette perspective, le désir ne se base nullement sur un manque, ni n'aspire à être comblé. Il vise plutôt l'excès et se manifeste dans l'expression libre et mouvante d'un sujet infiniment tendu vers l'extérieur.

¹ Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes. Tome II. La nouvelle Héloïse*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, p. 693.

² David Rabouin, *Le désir. Textes choisis et présentés*, Paris, Flammarion, 1997, p. 10.

DÉSIR ET MANQUE

Désir, selon son étymologie latine *de-sidus*³, signifie sans astre. Cette origine du mot porte nécessairement à rapprocher le désir du manque puisqu'elle fait référence, d'entrée de jeu, à la privation d'une chose pour le qualifier. En effet, désir et manque sont deux concepts contigus dont le rapport a été questionné depuis l'antiquité grecque. Dans *Le banquet*⁴, dialogue mettant en scène Socrate dans une discussion sur l'amour et le désir, Platon propose déjà l'idée selon laquelle l'homme désirerait toujours ce dont il manque. À en croire le philosophe, celui qui désire une chose ne l'a pas encore, sans quoi il ne la désirerait plus. Il n'y a donc de désir en un être que parce qu'il ressent préalablement une carence. Le désir serait ainsi un sentiment souffrant puisqu'il prend sa source dans le manque et perdure dans l'insatisfaction jusqu'à son comblement, si celui-ci est accessible. Devant cette théorie, nous serions en droit de nous demander si le désir, bien qu'il soit douloureux, ne nous mène pas au bonheur au moment de sa satisfaction. Or Platon, qui distingue les désirs nécessaires des désirs superflus, nous apprend que tous les désirs ne sont pas bons à combler. Aussi nous invite-t-il à la tempérance; c'est à dire à dominer nos désirs de façon rationnelle en les orientant vers le Bon.

Cette conception du désir, à laquelle adhèrent encore aujourd'hui plusieurs philosophes, n'est pas très éloignée de la pensée freudienne qui naît au tournant du 20^e siècle. En effet, Freud propose lui aussi une vision du désir basée sur le manque. N'admettant pas de causalité si directe que chez Platon entre un objet manquant et le désir de cet objet, le psychanalyste acquiesce toutefois à l'idée que le désir soit associé à un manque qu'il vise à combler. Selon les enseignements de Freud, le sujet opérerait des déplacements et s'investirait dans des rapports fétichistes afin de retrouver, dans un objet accessible, le sentiment de satisfaction lié à un désir refoulé. Autrement dit, l'objet désiré devient pour lui

³ Cyrille Begorre-Bret, *Le désir. De Platon à Sartre*, Eyrolles, coll. « Petites philosophie des grandes idées », 2011, p. 8.

⁴ Platon (trad. Paul Vicaire), *Le banquet*, Paris, Librio, 2013, 75 p.

désirable dans la mesure où il représente inconsciemment autre chose. Illustrant cette dynamique, David Rabouin affirme, dans *Le désir*: « Si je désire la chaussure de cette femme, ce n'est peut-être pas parce que j'en manque, mais parce que mon désir pour elle s'est transporté sur les objets qu'elle possède [...] »⁵. Ainsi, en objectivant nos désirs, nous tendons à satisfaire nos désirs refoulés. Le désir, chez Freud, vise toujours à retrouver une satisfaction antérieure et la première de ces satisfactions est celle du moment de fusion avec la mère. La séparation d'avec la mère crée un sentiment de perte auquel le sujet tente de remédier en projetant inconsciemment son désir sur autre chose. Mais selon Freud, nos désirs sont souvent dirigés vers des objets contradictoires et certains de ces désirs sont même néfastes. Le psychanalyste suggère alors qu'afin de mieux vivre en société, le sujet doit modérer ses désirs excessifs ou les sublimer pour les rendre acceptables.

Ces deux pensées majeures, il va sans dire, ont influencé et influencent encore aujourd'hui notre manière de concevoir le désir. Et bien que de nombreuses distinctions s'imposent entre les deux, certaines similitudes me semblent néanmoins notables. Tout d'abord, les deux penseurs perçoivent le désir comme étant causé par le manque. De plus, ils suggèrent tous les deux que le désir, dans son mouvement, aspire à sa satisfaction. Or, j'aimerais voir ici ce qu'implique la compréhension du désir dans de telles perspectives. Notons premièrement que considérer le désir comme étant issu d'un manque préalable, c'est reconnaître chez l'homme une imperfection ontologique. Car en effet, si celui-ci manque de la chose qu'il désire, n'est-ce pas qu'il est a priori imparfait? Certes nous pouvons le croire. Comme nous pouvons croire que le sujet s'investit dans un mouvement de désir dans l'espoir d'atteindre le comblement et ultimement la plénitude. Mais n'est-ce pas alors dire que le sujet aspire simplement à remédier à son imperfection plutôt qu'à aimer, innover et apprendre dans le mouvement libre du désir? En effet, en pensant le désir en termes de négativité, c'est sa portée créatrice et sa liberté que ces théories mettent en doute⁶. De plus, il semble y avoir un

⁵ David Rabouin, *Le désir. Textes choisis et présentés*, Paris, Flammarion, 1997, p. 29.

⁶ Bien qu'à la suite de la lecture des travaux de Freud nous puissions questionner la portée créatrice d'un désir-manque, il importe de spécifier que les héritiers du psychanalyste, et notamment Didier Anzieu, sauront mettre en lumière un désir qui, bien que pensé en termes de négativité, devient le moteur de la création. En effet, dans son livre *Le corps de l'œuvre*, Anzieu propose de concevoir le travail créateur de la même manière qu'un travail de deuil; c'est-à-dire comme celui d'un individu se

paradoxe insoluble dans la conception du désir comme aspiration au comblement car cette idée implique que le sujet désirerait en finir avec le désir. En effet, si le désir vise la satisfaction, c'est alors qu'il tend à sa propre disparition. Or, plus le sujet désire atteindre la quiétude, plus il s'en inquiète. Le désir se creuserait alors sans cesse, entravant l'atteinte du bonheur en tendant pourtant vers celui-ci.

LE DÉSIR PUISSANT

Il était inévitable que, confrontés à de telles conclusions, certains auteurs aient cru bon de revoir les bases sur lesquelles repose le concept de désir. Car le désir ne peut-il pas aussi être pensé en termes de positivité et de force? C'est du moins ce que propose de faire Spinoza. À sa suite, je crois que le désir est l'expression d'une puissance d'être plutôt que l'expression d'un manque. Car bien que le manque semble jouer un rôle dans le développement des désirs, il m'apparaît réducteur de prétendre que le désir n'en soit que le symptôme. Dans *Éthique*, l'œuvre charnière de Spinoza, celui-ci affirme que le désir est « l'effort par lequel toute chose s'efforce de persévérer dans son être⁷ ». Suivant cette logique, il n'est pas nécessaire de manquer de l'existence afin d'en désirer la conservation. D'ailleurs, selon la pensée spinoziste, le manque n'existe que comme réalité imaginaire. Un être ne manque de quelque chose que d'un point de vue extérieur. « Dans l'absolu, c'est-à-dire dans le vrai, personne ne manque de rien et toute réalité est perfection⁸ ». Ainsi le philosophe s'oppose à la pensée platonicienne en affirmant la perfection ontologique de l'homme.

Il affirme par la même occasion la portée puissante et créatrice du désir qui n'a plus

débatant avec le manque, la perte et la douleur. Le créateur vivrait une crise provoquant le désir de réordonner le chaos autour et à l'intérieur de lui, et ce, grâce à la création. Dans cette perspective, le désir serait à la fois le résultat du manque et le moteur de l'acte créateur. Nuançant ainsi la pensée freudienne, Anzieu se rapproche de la pensée spinoziste et allègue au désir une puissance créatrice. Cependant ce désir reste toujours conditionné par un manque préalable et n'est donc jamais entièrement libre.

⁷ Baruch Spinoza, « Éthique III » dans *Éthique*, Paris, Point, 2014 [1677], 713 p.

⁸ David Rabouin, *Op. cit.*, p.35.

pour visée de remédier à notre imperfection. Le désir, dans cette perspective, est un élan, une poussée vers le dehors, ne cherchant pas à combler une carence mais simplement à se déployer dans la joie. Ne pouvant se borner à atteindre un but, il vise le débordement plutôt que la plénitude. Il est mouvement infini, outrepassant les limites du possible. David Rabouin dit qu'« il ne s'agit plus d'atteindre la sérénité comme un état qu'on posséderait, mais d'exercer sa puissance de penser (son désir) et d'y trouver une joie qui serait appelée quiétude dans la mesure où elle se déploie dans l'assurance indéfectible du vrai⁹ ». Aussi le désir se découvre-t-il comme une force de vie excessive qui, par la joie qu'elle insuffle au sujet, augmente sa puissance d'être. Il va sans dire que l'ascétisme, qui prône une répression des désirs personnels pour atteindre la tranquillité d'esprit, ou même la tempérance proposée par Platon et Freud, ne semblent alors plus envisageables. Car si la quiétude se trouve dans l'exercice de notre force de penser et de désirer, réprimer ses désirs pour atteindre le bonheur serait un non-sens. En effet, considérer le désir comme une force heureuse tendant à l'excès, c'est aussi comprendre le bonheur comme un état atteignable dans le mouvement perpétuel du désir.

LE DÉSIR INFINI

C'est inspiré par une telle conception du désir que Levinas publie en 1948 *Le temps et l'autre*¹⁰, où il maintient l'idée d'un désir puissant et en mouvement, en y adjoignant toutefois une portée transcendante. Chez Levinas, le désir reste une force heureuse et active. Mais contrairement à son prédécesseur, qui voyait dans le désir un effort de persistance en soi-même, Levinas y voit une tension infinie vers l'Autre¹¹. Cette distinction entre les deux

⁹ David Rabouin, *Op. cit.*, p. 35.

¹⁰ Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1983, 92 p.

¹¹ Si Levinas remet en question l'idée d'immanence élaborée dans la pensée spinoziste, cette idée n'est pourtant pas écartée dans la totalité des études récentes sur le désir. La conception du désir comme mouvement ne répondant à aucun principe transcendant se perpétue notamment dans la pensée de Gilles Deleuze qui, en 1972, coécrit *l'Anti-Œdipe* avec Félix Guattari. Ce livre, tel que son titre l'annonce, se veut une réponse à la psychanalyse et particulièrement à la conception qu'elle se fait du désir. S'opposant à une compréhension négative du désir et au familialisme sur lequel se fonde la psychanalyse, Deleuze élabore la théorie des machines désirantes. Selon le penseur il n'y aurait « de

enseigneurs entraîne des divergences importantes dans la suite de leurs pensées. Pour Levinas, le désir est sans limite comme chez Spinoza, mais plutôt que de viser la conservation de chaque chose immanente à la nature, il est tendu vers un dehors qui échappe à tout système. Aussi, en affirmant la portée transcendante du désir, Levinas donne à celui-ci une vocation nouvelle, celle d'ouvrir le sujet au dehors absolu.

Dans *Totalité et Infini*¹², le penseur avance l'idée d'une relation dissymétrique entre le moi séparé (c'est-à-dire seul à être soi et par le fait même éloigné de tout ce qui n'est pas lui) et le dehors infini. Suivant la logique levinassienne, le sujet ne pourrait s'ouvrir à cet extérieur sans limite qu'en reconnaissant l'impossibilité de posséder sa propre totalité puisqu'étant in-fini. Alors naîtrait chez lui l'humilité lui permettant de s'investir dans le mouvement du désir. Le désir dans cette perspective ne vise donc pas la conservation de l'être, mais plutôt le dépassement de l'être. Il s'agit d'une tension vers un objet donné, laquelle implique la transcendance de cet objet. L'homme désirerait autrui comme un médiateur lui permettant d'avoir accès à l'absolument Autre qui se donnerait alors tout en demeurant à distance. L'impossibilité de la fusion avec l'autre, le caractère inévitablement inassimilable de ce qui doit garder son altérité pour rester autre, mais vers quoi on tend pourtant sans relâche, voilà le moteur du désir levinassien, qui cherche dans le visage d'autrui un accès au tout Autre.

Mais avant toute chose, le sujet doit habiter un soi séparé du reste. Car l'homme va au dehors à partir d'un chez-soi. C'est ainsi, en qualité d'être séparé, qu'il appréhende le dehors, qu'il va à sa rencontre. « L'homme est un être entre-ouvert », disait Gaston Bachelard, suivant le même chemin de pensée que Levinas. Sa demeure est à la fois la mère

désir qu'agencé ou machiné »; c'est-à-dire que tout désir ne peut se déployer qu'en participant à un système auquel il appartient. Maintenant ainsi le principe d'immanence, Deleuze s'inscrit, plus que Levinas, à la suite de la pensée spinoziste. Si j'ai préféré m'appuyer sur les travaux de Levinas dans la suite de ma réflexion, c'est qu'il m'a paru nécessaire de présenter la conception transcendante du désir qui me semblait plus à même d'expliquer le mouvement qui s'opère dans la poésie.

¹² Emmanuel Levinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, La Haye, Martinus Nijhoff, coll. « phaenomenologica », 1971, 284 p.

protectrice d'une intimité et un « instrument pour affronter le cosmos »¹³. Le désir, chez Levinas, se comprend sous la forme bien précise d'un désir du dehors par un moi réfugié dans l'intimité de sa demeure (son « moi » séparé). Aussi est-il non seulement le témoignage de la solitude de l'être séparé, mais aussi de son aspiration à s'ouvrir au-delà des limites de l'être.

Il s'agit d'une conception singulière du désir, qui peut certes être réfutée par les tenants du positivisme qui lui reprocheront sans doute son manque d'explications objectives. Car la pensée levinassienne, Levinas ne s'en cache pas, est grandement inspirée par les enseignements de la religion juive et s'appuie sur une croyance en l'existence d'un dieu et d'une réalité métaphysique. Le penseur propose, à travers une vision subjective du monde (et de ce qui l'excède), de réaffirmer sa subjectivité désirante afin de transcender son être et d'entrer en communion avec le dehors infini.

DÉSIR ET POÉSIE

Cette conception du désir, bien qu'elle soit fondée sur des croyances religieuses, ne reste pas moins envisageable dans une perspective athéologique. Et c'est précisément la poésie qui nous permet de le faire. En effet, tel que l'avance Jean-Claude Pinson dans *Sentimentale et naïve*, malgré la mort de Dieu, l'aspiration à la transcendance ne s'est pas évanouie à la fin du 19^e siècle. Ne pouvant plus s'assouvir dans la religion ou la philosophie, la demande d'infini perdurant sourdement trouve alors refuge dans la poésie. Car, contrairement au Dieu chrétien ou au Dieu des philosophies classique, le Dieu des poètes n'est pas mort. Il s'est simplement retiré, nous dit Pinson¹⁴, il brille par son absence. Aussi la poésie permet-elle d'envisager une transcendance du monde, une tension vers l'absolument Autre, et ce malgré la désillusion de l'époque. À l'image du sujet levinassien, le sujet poétique s'investirait dans un mouvement de désir, s'ouvrant à l'autre pour accéder au dehors sans limite.

¹³ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1957, p. 58.

¹⁴ Jean-Claude Pinson, *Sentimentale et naïve. Nouveaux essais sur la poésie contemporaine*, Seyssel sur le Rhône, Éditions Champ Vallon, coll. « Littérature », 2002, p. 94.

CHAPITRE II

L'EXPRESSION DU DÉSIR DANS LA POÉSIE LYRIQUE

Nous n'avons jamais, pas un seul jour
le pur espace devant nous, sur quoi les fleurs
s'ouvrent infiniment¹⁵.

Rainer Maria Rilke

Depuis le tournant du siècle dernier, la poésie sert d'asile au désir d'infini. Et bien qu'on ait souvent reproché au poème lyrique de n'exprimer que des sentiments personnels, celui-ci m'apparaît comme lieu privilégié de l'expression de ce désir. En effet, le texte lyrique met en scène des dynamiques de désir en faisant chanter le langage et en ouvrant un espace intersubjectif, ce qui permet d'envisager un monde sans limites.

Le lyrisme fut la bête noire de plusieurs écrivains et critiques depuis la fin du 19^e siècle jusqu'aux années 1970, où Denis Roche déclarait catégoriquement : « La poésie est inadmissible¹⁶ ». Les adhérents aux mouvements d'avant-garde voyaient dans l'énonciation lyrique l'expression affectée d'auteurs incapables de faire la part des choses entre la formulation de leurs angoisses intimes et l'écriture littéraire. Or, lyrisme et littérarité ne sont pas nécessairement opposés. Jean-Claude Pinson postule qu'il y a deux manières d'analyser l'écriture : soit en tenant compte de la teneur sémantique des mots, soit en focalisant sur les mouvements de la parole¹⁷. C'est en étant attentif aux aspects musicaux et rythmiques du texte lyrique que l'on peut découvrir sa puissance littéraire. Il m'est d'avis que l'anti-lyrisme qui sévit et se radicalise de Mallarmé jusqu'aux auteurs de la revue *Tel Quel* est fondé sur une erreur de lecture. En effet, en reprochant aux poètes lyriques de ne pas être littéraires, les

¹⁵ Rainer Maria Rilke (trad. Philippe Jaccottet), *Les élégies de Duino*, Genève, La Dogana, 2008, [1923] p. 71-73.

¹⁶ Denis Roche, *Le Mécrit. Poèmes. Précédé de lutte et rature et de l'aréopagite*, Paris, Éditions le Seuil, 1972, p.61.

¹⁷ Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel sur le Rhône, Éditions Champ Vallon, coll. « Littérature », 1995, p. 215.

auteurs d'avant-garde oublient de prendre en compte le mouvement de parole qui est une part essentielle de l'expression. Rebutés d'entrée de jeu par le Je et l'expression affectée du poème lyrique, ils ne prirent pas la peine de s'attarder à ce qui pouvait faire de lui un texte autonome. Or c'est précisément l'ancrage dans une subjectivité qui provoque un mouvement dans le langage, ce qui donne au texte, par la même occasion, toute sa puissance littéraire.

Il va de soi, depuis la célèbre phrase de Rimbaud « Je est un autre », que le Je poétique n'est pas un Je autobiographique. Il agit même dans les textes autofictifs comme une représentation du moi de l'auteur et non comme un Je empirique. Plus encore, dans le poème lyrique, sa fonction n'est pas de servir un propos personnel, mais plutôt de créer un espace où le même et l'autre pourraient se rencontrer. En confinant systématiquement le sujet dans un Je clos, on occulte l'un des aspects les plus importants du poème lyrique : sa propension à exprimer une subjectivité débordante. Car le poème lyrique n'est-il pas le lieu d'une subjectivité dépassant le moi, se construisant sans cesse dans le rapport de désir qui se tisse entre le même et son autre? C'est du moins ce que donnent à penser les recherches récentes sur le lyrisme.

Bien que l'énonciation lyrique s'inscrive dans une singularité, elle le fait pour mieux éprouver les tensions entre un être et tout ce qui lui est autre. Pour reprendre les mots de Martine Broda, « plutôt que celle du moi, le lyrisme pose la question du désir¹⁸ ». Comment alors pourrions-nous encore affirmer que le poème lyrique n'est qu'un lieu d'effusions larmoyantes? Si le désir ouvre une brèche dans l'être séparé, si ce désir lui ouvre les portes vers l'infini, comme l'affirme Levinas, le sujet lyrique en est un qui tente de saisir quelque chose de plus grand que lui, et ce, en s'ancrant dans une parole singulière. Le poème lyrique, plus que d'ouvrir un espace où le moi peut se dévoiler, permet l'expression d'un désir de présence sans limites, un élan vers le tout Autre se réactualisant sans cesse dans une parole mouvante.

¹⁸ Martine Broda, *L'amour du nom. Essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, Paris, Éditions José Corti, coll. « En lisant, en écrivant », 1997, quatrième de couverture.

UN RETOUR SUR L'HISTOIRE

Bien sûr, cette conception du poème lyrique dont la parole serait mue par l'expression d'un sujet désireux de franchir les limites de son être est récente. Ce n'est qu'à l'âge romantique, avec la reconsidération de la triade lyrique, épique, dramatique, que l'on attache le poème lyrique à l'expression d'une subjectivité individuelle. Et ce n'est qu'à partir des critiques des poètes modernes à l'endroit de la poésie romantique que s'imposera la nécessité de dissocier le lyrisme d'un épanchement personnel.

Dans l'Antiquité, la poésie lyrique référait à un genre. Les poètes dits lyriques chantaient alors des poèmes en les accompagnant de musique habituellement produite par la lyre (d'où le nom lyrique). C'est donc l'aspect musical du poème qui indiquait son appartenance au genre. Les poèmes de l'époque étaient voués à atteindre les Dieux par la louange (apologie) ou la plainte (élégie), et cherchaient à calmer les souffrances, à ramener l'harmonie. La place donnée au Je dans le poème n'avait que peu d'importance puisque le poète n'exprimait pas les bouleversements de son âme, mais transmettait plutôt un message inspiré par les muses. Bien sûr, la poésie lyrique dans son acception antique est devenue obsolète. Et si, au Moyen Âge, l'écriture lyrique fut réinvestie pour exprimer l'amour courtois dans des formes bien précises, telles la ballade ou la sérénade, si le poème lyrique conserva sa popularité pendant la Renaissance, où il permettait d'exprimer la mélancolie et l'enthousiasme, l'engouement pour la poésie lyrique se dissipe totalement à l'époque classique. Sans pour autant disparaître, le lyrisme trouve refuge dans des œuvres dramatiques. La poésie devient pour sa part une poésie d'idées, extrêmement codifiée et gouvernée par un propos moral. Il faudra alors attendre un siècle pour voir surgir de nouveaux textes poétiques empreints de lyrisme.

Ce que les premiers Romantiques du cercle d'Iéna gardent, quelques siècles plus tard, du poème lyrique antique est surtout la propension à faire chanter le langage et la recherche d'harmonie. Mais le poète lyrique s'assigne aussi un nouveau devoir : celui d'exprimer sa subjectivité et de mettre son cœur à nu. Pour les Romantiques, le retour au lyrisme devient un

moyen de se libérer des visées esthétiques classiques et de laisser libre cours à une expression personnelle. Le poème est alors envisagé comme un lieu d'épanchement intime ou d'expression exaltée du bonheur et de la souffrance. On y voit l'occasion d'exposer l'idéal romantique de beauté et de grandeur, de briser les formes établies et les conventions de langage. Les poètes romantiques intègrent en outre une interrogation métaphysique au cœur de la poésie. Ils s'emploient à peindre la nature, le cosmos et l'humanité avec le projet grandiose d'atteindre l'universel. L'appellation « lyrisme » apparaît au moment où l'expression lyrique semble avoir englobé toute la poésie. C'est alors que les écrivains du 19^e siècle engageront leur propre critique.

Mallarmé et Rimbaud en tête de liste, les auteurs modernes s'acharneront à contester les fondements de la poésie d'expression lyrique, favorisant plutôt une écriture dépourvue d'émotivité effusive et de fioritures. Cette réaction, certes excessive, de rejeter en bloc toute la poésie lyrique prend pourtant sa source dans un problème réel. C'est que dans son enthousiasme à peindre l'émotion passionnée du poète, le romantisme a généré, par la même occasion et sûrement bien malgré la volonté des poètes, son lot de poèmes ampoulés et plaintifs qu'on taxerait aujourd'hui de « mauvais lyrisme ». Mallarmé, dans sa recherche de beauté, tentera de rompre avec une poésie « élocutoire », cherchant plutôt à produire un effet poétique. Rimbaud, pour sa part, tranchera en faveur d'une poésie impersonnelle, alors que d'autres, tels Baudelaire et Théodore de Banville, dans leurs poèmes en prose teintés d'ironie, laisseront simplement transparaître un mépris face au lyrisme de leurs contemporains leur paraissant dégénéré.

Ce rejet permettra au lyrisme de redéfinir ses bases et aura pour effet d'élargir ses frontières. En effet, à la suite de ce rejet, la poésie lyrique s'affranchit de l'obligation d'exprimer un propos émotif et personnel. Désormais, elle tente plutôt de rendre compte d'une certaine manière d'être au monde, d'une disposition à recevoir le monde à partir d'un foyer perceptif. L'accueil du monde produit chez le sujet un bouleversement. C'est ce bouleversement que Mallarmé propose de traduire en parole lorsqu'il avance « [p]eindre non

la chose, mais l'effet qu'elle produit¹⁹ ». Ce mot d'ordre mallarméen marque de façon franche le passage entre deux attitudes poétiques. Le poème ne tend plus à représenter le monde, il cherche plutôt à en proposer une expérience, en donnant la parole à un sujet qui entretient un rapport sensible avec les choses. Il est aujourd'hui consenti, chez les penseurs du lyrisme, que le poème ouvre un espace de connaissance subjective. Le sujet, dans sa prise de parole, crée un lieu à travers lequel comprendre le monde en projetant sur lui un ordre. Et bien que cette connaissance du monde ne relève en rien d'un consensus objectif, elle reste pourtant partageable. Ainsi pourrions-nous dire que la poésie lyrique d'aujourd'hui a trouvé une voie nouvelle; elle investit le monde d'un sens, se faisant lieu de partage d'expériences sensibles.

SPÉCIFICITÉS DU TEXTE LYRIQUE

Le texte lyrique poursuivant de nouveaux objectifs depuis la fin du 19^e siècle, il présente nécessairement de nouvelles particularités. Comme je l'ai annoncé, je crois que l'une des principales caractéristiques du poème lyrique moderne est sa propension à exprimer le désir. En effet, c'est en suivant son désir et en se projetant vers l'autre que le sujet tente de donner un sens au monde. En m'appuyant sur les travaux de Jean-Michel Maulpoix et de Jean-Claude Pinson, qui interrogent le retour du lyrisme, j'ai identifié trois moments dans lesquels semblent désormais se fonder l'expérience lyrique: la tonalité affective, le caractère chanté du poème et la quête de présence.

- LA TONALITÉ AFFECTIVE

La tonalité affective est un concept élaboré par Hölderlin et repris par Heidegger dans son réputé *Être et temps*²⁰ sous l'appellation de *Stimmung*. Elle désigne la disposition d'un sujet à être concerné par l'existence; un mode d'être originel à partir duquel l'être prend en

¹⁹ Stéphane Mallarmé, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1995 [1862-1871], p. 206.

²⁰ Martin Heidegger, *Être et temps*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 2012 [1927], 589 p.

charge le monde et lui-même. Elle ne désigne donc pas, comme nous pourrions le croire, la couleur donnée à une parole affectée, mais bien la source dans laquelle se fomentent notre connaissance sensible du monde. « La tonalité n'est [...] nullement un épiphénomène qui ne ferait qu'accompagner la saisie originellement rationnelle des choses, mais au contraire ce qui permet la découverte originelle du monde²¹ ». Concept assez délicat puisqu'il ne réfère ni à un phénomène objectif, ni à un phénomène subjectif, la *Stimmung* renvoie plutôt à un état pré-réflexif du sujet en phase avec le monde. Suivant une métaphore musicale, elle serait la note sur laquelle est pré-consciemment accordé le sujet au diapason avec le monde. Aussi l'idée de tonalité affective impose-t-elle de concevoir un temps où il n'y aurait pas de différence entre le sujet et l'objet, une harmonie originelle que le langage n'aurait pas encore rompue. Si la vision originelle s'est vue largement contestée depuis la fin du Romantisme, je crois que la parole du sujet lyrique demeure néanmoins le témoin d'une disposition affective, celle à travers laquelle s'effectue l'être-au-monde.

Affirmer que la tonalité affective est au fondement de la poésie lyrique, c'est dire que le poète cherche encore, par le biais de l'écriture, à révéler une certaine manière d'être accordé au monde qu'il habite. Afin de mieux comprendre comment la parole peut espérer rendre compte de la *Stimmung* alors qu'elle se propose elle-même comme l'articulation du langage, il importe de se pencher sur la deuxième spécificité du texte lyrique : son caractère chanté.

- LE CHANT

Le poème lyrique, bien qu'il ne soit plus nécessairement déclamé, comporte toujours un aspect chanté, même lorsqu'il se décline sous la forme d'un texte écrit. Le mouvement de la parole, dont j'ai dit précédemment qu'il était une part importante de l'expression, agit comme gardien de cette tradition millénaire qui veut que le lyrisme fasse chanter le langage. Mais qui plus est, il assure sa littéarité, puisque c'est à travers la rythmique et la musicalité que se découvre la richesse du texte lyrique. En effet, plutôt que de focaliser sur le sens des mots afin d'exprimer une idée, les auteurs lyriques cherchent une justesse de la voix passant

²¹ Françoise Dastur, *Heidegger*, Paris, Éditions J. Vrin, coll. « Bibliothèque des philosophies », 2007, p. 114.

par une prise en charge du débit, des écoulements et des cassures de rythme dans le poème. Car n'est-ce pas là la responsabilité de la poésie, demande Yves Bonnefoy, que de dire ce qui ne peut être dit par les mots, de déjouer les codes de langage par les formes sonores pour ainsi faire ressentir la présence du monde²²? Selon le poète et essayiste, la poésie serait une tentative de racheter la faute du langage. Car paradoxalement, le langage, n'étant qu'une représentation partielle d'un réel tangible, ne parviendrait qu'à nous éloigner d'une saisie du monde, en le fragmentant sans cesse. Le langage serait donc à la fois l'outil du poète et celui duquel il tente de réparer l'erreur. Ainsi, en faisant chanter le langage, en y insérant des cassures, assonances, flots de paroles, répétitions ou encore des silences, le poète cherche à recréer l'harmonie originelle du monde. Et bien qu'il ne puisse rétablir cette harmonie, il tend infiniment vers elle.

Aussi la poésie lyrique, plutôt que de vouloir communiquer un propos par le biais des mots, aspire-t-elle à exprimer un *ethos* vécu directement dans le langage. Son sujet n'a aucune identité préalable, il est mu et ému par l'expérimentation qu'il fait du monde au moment même de l'énonciation. La manière dont il parle témoigne de sa manière d'être au monde. Meschonnic soutient que le rythme est « l'organisation ou la configuration du sujet dans son discours²³ ». Le sujet fonderait donc son identité dans l'exercice même de sa parole.

Certes, cette thèse s'applique à tout type de discours et pas seulement au discours lyrique. Toutefois, contrairement au roman ou à la nouvelle traditionnelle, le poème lyrique ne tend pas à insérer le discours dans la totalité englobante d'un récit. La parole n'y est pas refermée dans le cadre d'une histoire dont la visée serait perfective. Les formes narratives classiques, pour leur part, usent du discours dans la composition d'un récit se voulant totalement ordonné. En effet, la narration y est structurée en fonction du temps du récit, ce qui conduit nécessairement à considérer le début et la fin de l'histoire comme ultimes frontières de l'univers présenté. Le poème lyrique, plutôt que d'inclure la parole dans l'ensemble structuré d'une histoire, cherche à dire la circonstance de la parole. Il crée un espace où le sujet pourrait habiter sensiblement un *maintenant* sans cesse réactualisé. En

²² Yves Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Paris, Éditions Mercure de France, coll. « Essais », 1990, p. 227.

²³ Henri Meschonnic cité dans Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel sur le Rhône, Éditions Champ Vallon, coll. « Littérature », 1995, p. 232.

prenant la situation de l'énonciation comme référence, la parole lyrique se déploie dans un présent ouvert, toujours inachevé. Le sujet d'énonciation renouvèle sans cesse son rapport au présent, mais aussi au passé et à l'avenir. Il s'« organise » dans le texte hors de toute contextualisation narrative. L'organisation rythmique du sujet devient alors elle-même porteuse du sens; elle témoigne d'une certaine manière de s'accorder au monde.

Si le mouvement insinué dans le langage devient gage d'une certaine tonalité affective et si la visée du poème est précisément de dévoiler cette tonalité, il s'avère donc nécessaire de tenir compte de l'oralité du poème, et ce même dans l'analyse de textes écrits. L'oralité, selon Henri Meschonnic, serait un type d'expression distinct du parlé et de l'écrit; elle se propose comme l'expression d'une voix dans un langage²⁴. Faire ressentir cette oralité dans le texte écrit réclame nécessairement un travail sur la rythmique du texte. À cet effet, plusieurs dispositifs sont mis en place par les poètes lyriques afin d'insinuer un certain débit – rapide ou lent –, une certaine intonation – exclamative ou posée –, un certain écoulement – fluide ou irrégulier –, afin de mettre au jour une manière d'être affecté par le monde. Et qui mieux que Rimbaud sait user de ces procédés! Le texte « Enfance » des *Illuminations* offre un exemple idéal de poème faisant chanter le langage. La présentation en bloc des quatre sections du poème donne à entendre une voix intarissable, bien que saccadée par l'usage abondant des tirets.

C'est elle, la petite morte, derrière les rosiers. — La jeune maman trépassée descend le perron. — La calèche du cousin crie sur le sable. — Le petit frère — (il est aux Indes!) là, devant le couchant, sur le pré d'œillets. — Les vieux qu'on a enterrés tout droits dans le rempart aux giroflées [...]²⁵

Les choix de mise en page et de ponctuation produisent un effet d'abondance. L'enchaînement rapide des scènes invite à imaginer un paysage chargé. Nous pouvons ainsi discerner dans ce poème une tonalité saturée. Les inflexions de la voix réfléchissent les modulations sur lesquelles les choses s'accordent entre elles dans le monde. Le poète ne se borne pas à représenter l'expérience d'un sujet; il substitue au monde le poème qui se fait dès lors lieu d'une expérience sensible de la surabondance.

²⁴ Henri Meschonnic et Gérard Dessons, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998, p. 45-46.

²⁵ Arthur Rimbaud, *Illuminations*, Paris, Éditions Pocket, coll. « Pocket Classique Petit Prix », 2009 [1874-1876], p. 13.

De plus, Rimbaud convie le lecteur à partager cette expérience en insérant des indicateurs dans le texte, comme le remarque Michel Collot²⁶. Les indicateurs sont des signes vides de sens, prenant leur signification dans leurs rapports aux autres mots. Aussi ces mots agissent-ils en tant que référants à une expérience singulière. Ils doivent être mis en situation pour acquérir un sens. Dans le poème qui nous intéresse, le mot *là* (« Le petit frère — (il est aux Indes!) là, devant le couchant, sur le pré d'œillets ») indique un certain lieu que le lecteur ne peut saisir qu'en se référant au contexte d'énonciation. Le lecteur est ainsi appelé à prendre part à la construction d'un monde en intégrant son expérience à celle proposée par le biais d'une parole vivante.

En somme, le poème de Rimbaud fait montre d'un désir de présence en insinuant un mouvement dans le langage et en intégrant des indicateurs de temps et de lieu relatifs au présent de l'énonciation. D'une part, le poète exprime, en s'investissant dans une voix singulière et sensible, le désir de vivre en phase avec le dehors et de s'ouvrir à lui en s'y projetant. D'autre part, il instaure un lien avec le lecteur, ce dernier devant dès lors prendre part à la configuration d'un monde. Aussi le chant propre au poème lyrique se manifeste-t-il dans une voix permettant à la fois de tisser un lien avec le dehors et de s'ouvrir à autrui en le rapprochant de soi.

- LA QUÊTE DE PRÉSENCE

C'est en tenant compte de cette constante du texte lyrique – la prise en charge de la parole par un sujet désirant s'ouvrir au dehors et inviter le lecteur à prendre part à une expérience sensible – que je considère la quête de présence comme troisième spécificité attribuable au poème lyrique. En effet, l'aspiration à une présence pleine pousserait le sujet à s'investir dans un rapport de désir infini avec ce qui l'excède. Aussi impossible à satisfaire soit-elle, cette quête aiguillonnerait le désir.

²⁶ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses universitaires de France, 1989, p. 189.

À l'instar de Michel Collot, je crois que « l'expérience poétique est [...] comme l'existence elle-même, une totalisation toujours inachevée²⁷ ». En articulant les mots entre eux comme s'articulent les choses dans le monde, le poète substitue au monde le poème qui devient lui-même une expérience de l'infini désir. En effet, selon le poéticien, le sentiment d'une profondeur sans fin régirait notre expérience du monde. Le sujet saisirait partiellement le réel dépendamment de l'orientation de son regard. Et ce regard singulier – celui donnant un sens au monde – sonderait nécessairement l'horizon. Il faut comprendre que chez Collot, le concept d'horizon réfère à l'insaisissable ligne délimitant le monde visible d'un infini possible toujours dérobé. « À chaque horizon découvert s'ouvre de nouveaux horizons à explorer²⁸ », avance-t-il, décrivant la relation exponentielle qu'entretient le sujet avec le réel. Aussi le sujet en quête de présence tendrait-il sans relâche à rejoindre des horizons toujours fuyants.

Grâce à la parole, le sujet lyrique fonde un lieu où entrer en rapport affectif avec le dehors, et ce, afin de transcender un premier horizon : celui se dressant entre un être séparé et ce qui l'excède. Ce premier mouvement du sujet signe déjà son désir de tenir en équilibre sur l'impossible point de jonction entre le monde qu'il est et le monde du dehors. Mais son désir de rassembler le réel ne se borne pas à un désir de rétablir un lien entre lui-même et le monde extérieur. Car sans le détour d'un autre, le monde extérieur ne serait que la continuité du même. Le sujet ne pourrait appréhender le monde qu'en fonction de la connaissance qu'il en a préalablement. C'est donc en invitant le lecteur à devenir co-énonciateur du poème que le sujet de l'énonciation s'ouvre à une expérience de l'infinie profondeur. En proposant à l'autre de prendre part à une expérience sensible vécue dans le présent de l'énonciation, le sujet du poème tend à vivre sur le mode de la co-présence. Il partage la tâche de l'énonciation, concédant à l'autre un droit de regard sur le monde. Le sujet peut dès lors confirmer son expérience en la partageant, mais aussi et surtout s'ouvrir à ce qui lui échappe. Car c'est le regard de l'autre qui lui permet d'affirmer la présence de ce qui se dérobe à ses propres perceptions. En effet, le hors-champ, l'invisible à découvrir ne peuvent exister comme a-présentés que s'ils se présentent à autrui. Suivant cette logique, le monde partagé

²⁷ *Ibid.*, p. 169.

²⁸ *Ibid.*, p. 69.

apparaît dès lors dans sa pleine dimension. N'étant plus présentes ou absentes, les choses s'organiseraient entre elles et avec le sujet dans un rapport de distance. Toute altérité ne pouvant totalement être intégrée au moi, l'autre serait lui-même à une certaine distance du sujet qui tenterait de le rapprocher de soi en s'ancrant dans une relation intersubjective. Aussi le sujet lyrique chercherait-il à percer l'épaisseur du réel en désignant le lointain à un être lointain²⁹.

C'est que le sujet lyrique, conscient de son infinitude, ne peut jouir de la présence qu'en se projetant dans le monde et ne peut coïncider avec lui-même qu'en s'accomplissant comme un autre. Il désire le monde infini pour mieux habiter sa propre condition d'être entrouvert. En effet, le sujet lyrique serait son propre « désiré » vers lequel il tendrait sans fin. L'acceptation de son incomplétude le pousserait à s'élancer dans le dehors infini à la recherche d'un soi excédant les limites du moi. En d'autres mots, « tout se passe comme si le sujet lyrique moderne se trouvait lancé au dehors de soi, à la recherche de son propre centre³⁰ ». C'est dans cet ordre d'idées que Maulpoix élabore le concept de quatrième personne du singulier, qui serait un sujet « extime » vivant dans la voix et tentant d'accéder à une présence débordante. Selon Maulpoix, ce sujet articulerait l'éloignement et la proximité comme autant de modalités de présence. En faisant entrer en relation le sujet d'énonciation et le co-énonciateur sous-entendu qu'est le lecteur, le sujet « extime » impose une coexistence entre le moi et l'autre et ce afin de pouvoir désigner sensiblement ce qui se profile à l'horizon et qu'un sujet unique ne pourrait repérer. En intégrant l'altérité au cœur même d'une voix singulière, le sujet lyrique dissout l'opacité de l'horizon, fait du lointain un réel à conquérir. Ainsi pourrions-nous dire que l'aspiration à rassembler le réel motive l'expression d'un sujet désirant s'investir, grâce à la parole, dans une expérience intersubjective infinie. Ce faisant, le sujet fait preuve du désir ardent d'intégrer l'infinie présence dans son discours, et ce, afin de contrer son morcèlement essentiel.

²⁹ *Ibid.*, p. 207.

³⁰ Jean-Michel Maulpoix « La quatrième personne du singulier », dans Dominique, Rabaté (dir.) *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1996, p.155.

Selon Lucie Bourassa, le poète tenterait de remédier à l'impression de morcèlement de la vie quotidienne en insérant l'in-fini dans la totalité temporelle englobante du poème³¹. En effet, en présentant dans le texte un sujet sans cesse mu par le désir de découvrir et de rassembler les infinis possibles, le poète met en scène une expérience de l'en-devenir. Et bien que le sujet in-fini renouève sans cesse son ouverture à l'infini présence du monde, le texte s'achève, il offre l'apparence d'un Tout. Aussi le poème aurait-il comme visée ultime d'insérer l'expérience inachevée d'un sujet infiniment désirant dans un contexte totalisant (le texte), et ce, toujours dans l'espoir de palier la fragmentation du réel et de rétablir une certaine unité originelle.

Il devient évident, à quiconque se penche sur les nouvelles spécificités du lyrisme depuis Mallarmé, que les poètes s'inscrivant dans une démarche lyrique ne cherchent plus à exprimer les émotions d'un être égoïstement tourmenté. Au contraire, le poète lyrique choisit d'adopter une posture subjective afin de redonner un sens au monde qu'il habite. Plutôt que de tendre à dire objectivement le monde (ce qui par ailleurs serait impossible), les poètes lyriques cherchent à instaurer des rapports d'intersubjectivité sans fin pour repousser toujours plus loin leur compréhension du réel³². En adoptant une voix singulière, le poète lyrique d'aujourd'hui s'investit dans une quête de présence au monde et à autrui. Conscient de l'hétérogénéité irréductible du monde, il renonce à son unité pour embrasser l'unicité des relations reliant les singularités. Il accepte alors d'entrer en *relation* puisque la *fusion* avec l'extérieur s'avère impossible. Cependant, la nostalgie de l'unité absolue ne le quitte pas pour autant. Guidé par celle-ci, le poète lyrique tente de colmater les failles dans le réel en usant d'une parole puissamment désirante. Plutôt que de se voir gagné par l'abatement, il se laisse polariser par le désir, ce qui lui permet d'assumer le caractère in-fini de son être tout en demeurant tendu vers l'infini. Aussi se voue-t-il à une tâche décevante puisque infinie, mais grâce à laquelle le monde s'illimite.

³¹ Lucie Bourassa, *L'entrelacs des temporalités. Du temps rythmique au temps narratif*, Montréal, Éditions Nota Bene, coll. « Littérature(s) », 2009, p. 70.

³² Michel Collot, *Op. cit.*, p.183.

EMBRASSER LA DISTANCE

En exprimant son désir d'infini, le poète révèle l'éternel inachèvement de sa quête de présence, celle-là même nourrie par ce que Mallarmé appelle l'« instinct de ciel ». De la sorte, il lève le voile sur sa faiblesse et son inéluctable achoppement. En tenant compte de cette fatalité, il me semble impératif de sonder les motifs du poète poursuivant une quête de présence qui, bien qu'illimitante, reste impossible à satisfaire. Car la question se pose : pourquoi continuer à écrire si nous savons inatteignable l'objet de notre désir? Afin de répondre, du moins partiellement, à cette question ambitieuse, je propose un détour par l'œuvre de deux « bêtes féroces de l'espoir³³ », Paul Chamberland et Rainer Maria Rilke, qui ont su, à deux époques et dans deux langues différentes, faire de la poésie un lieu où le désir s'offre comme force de vie créatrice. Je crois que l'analyse des rapports intersubjectifs dans ces textes nous permettra de comprendre ce qui incite un sujet à s'investir dans une quête impossible à satisfaire.

En 1965, en plein réveil culturel et politique du Québec, Chamberland publie *L'afficheur hurle*, opus poétique écrit dans une langue brute empreinte d'autant de tendresse que de rage. Le lyrisme de cette œuvre se manifeste dans l'incontestable oralité d'un sujet se configurant au cours de l'énonciation. Pour leur part, les rapports de désir nouant un sujet singulier à ce qui l'excède se révèlent grâce à l'adresse, qui sera ici l'objet de notre attention. Dans le poème lyrique, l'adresse permet au sujet d'exprimer son désir de rapprocher l'autre de soi, de lui concéder un droit de regard sur le monde pour en avoir une vue plus large. Plus qu'un auditeur choisi, le Tu est une instance polyvalente permettant au sujet d'exprimer son utopie de co-présence. « Je et Tu sont des figures tremblées, tremblantes de ce qui les pousse l'un vers l'autre³⁴ ». Le Tu n'a jamais de statut définitif dans le texte lyrique. Il n'est autrui que pour faire apparaître la tension entre deux entités subjectives. Joëlle de Sermet propose

³³ Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, Paris, Gallimard, 2012, p. 54.

³⁴ Joëlle de Sermet, « L'adresse lyrique », dans Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1996, p. 97.

l'idée que le « destinataire » lyrique soit une hypostase du Je plutôt que son alter ego. « L'adresse lyrique [serait] tout au plus une captation et une annexion de la figure de l'autre : pure projection métaphorique de l'espace subjectif qui se scinde en sujet et objet³⁵ ». Aussi le Je et le Tu contribueraient-ils à créer le même espace subjectif en prenant à tour de rôle la responsabilité d'être sujet d'énonciation et objet à conquérir. Lorsque le sujet de *L'afficheur hurle* dit « Toi, tu es peut-être sauvée par cette façon que tu as de te dérober sans cesse³⁶ », il s'adresse à une femme idéalisée, magnifiée et toujours hors d'atteinte. Cette femme s'avère l'objet de désir fuyant vers lequel tendre. Que le lecteur s'identifie à elle ou au locuteur, que la femme soit présente ou non comme référent dans le texte n'importe que très peu; sa seule présence comme allocutaire ouvre l'espace intersubjectif et permet de dévoiler une intersection où déceler des horizon inattendus. Il semble évident que le destinataire n'est plus le même lorsqu'il scande « C'est toi, toi, toi, tu n'as rien, tu te fais des idées sur le monde³⁷ ». En renversant les rôles de sujet et d'objet, le poète donne alors la parole à un autre (en soi ou extérieur à soi) afin de poser un regard sur un soi-même. Se positionnant parfois dans le Je et parfois dans le Tu, le sujet lyrique met au jour la distance entre chaque posture subjective. Il brosse par la même occasion le portrait tridimensionnel d'un monde régi par des rapports d'éloignement.

L'autre, qu'il soit personnifié par un Tu ou un Je, reste toujours un autre à conquérir, un autre qui, dès qu'il est reconnu comme tel, permet d'accéder à d'infinis possibles. Paul Chamberland illustre cette propension de l'autre à ouvrir le monde dans ce passage de *L'afficheur hurle* :

Je te pénètre et connais le besoin de toi qui est le monde livré à ma faim je vois
s'éteindre dans tes yeux les monstres de ce temps tu es Demain palpable dans
l'aujourd'hui de nos luttes femme où le monde n'est plus qu'une page blanche
d'écolier³⁸

³⁵ *Ibid.*, p. 93.

³⁶ Paul Chamberland, *L'afficheur hurle*, Montréal, Éditions Parti Pris, coll. « Paroles » 1965, p. 48.

³⁷ *Ibid.*, p. 61.

³⁸ *Ibid.*, p. 47.

L'autre, pour Chamberland, est celui qui redonne espoir. Grâce à lui « le monde se livre » au sujet et l'idée d'un « Demain » semble devenir tangible. En effet, la rencontre avec l'autre permet au sujet de « connaître le besoin », de désirer plus encore. Et c'est précisément ce désir qui lui permet d'envisager un autre monde possible, un monde à la grandeur de sa « faim » et ce malgré le fait qu'il ne puisse s'arracher totalement à « l'aujourd'hui de ses luttes ». Ainsi, ce n'est pas seulement autrui qui s'offre au sujet désirant, mais avec lui tous les horizons qu'il dévoile, un monde vierge où tout reste à écrire comme sur une « page blanche d'écolier ». En suivant cette logique, l'autre devient le médiateur permettant de vivre sensiblement dans un monde sans mesure.

En effet, qu'il représente un amoureux, comme c'est le cas dans ce poème, ou bien la part d'altérité en soi, ou même un ange, comme c'est souvent le cas dans les poèmes de Rilke, le Tu permet d'ouvrir l'espace de subjectivité à un réel plus vaste que celui imposé par les contingences de la vie quotidienne. Le sujet peut alors faire l'expérience authentique d'un réel sans limites. Chez Chamberland, le monde qui se profile à l'horizon est celui d'un « Demain » magnifique lui permettant de briser les frontières du temps. D'autres poètes tendront à dissoudre les frontières de l'espace. Investi dans une dynamique de désir, se cherchant lui-même dans son infinie extériorité, le poète aspire à repousser toujours plus loin sa connaissance du hors-champ, à s'avancer sans cesse dans l'invisible possible. Mais n'arrive-t-il pas ultimement à ce dernier horizon, celui où s'arrête la vie et où commence l'absolu inconnu?

Rilke, dans ses *Élégies de Duino*, sonde l'horizon de la mort. Dans la huitième élégie, le Je révèle le rapport qu'il entretient avec son autre éventuel, un ange.

Qui, si je criais, m'entendrait donc, d'entre
 les ordres des anges ? et supposé même que l'un d'eux
 me prit soudain contre son cœur, je périrais
 de son trop de présence.
 Car le beau n'est rien
 que ce commencement du Terrible que nous supportons encore [...] ³⁹

³⁹ Rainer Maria Rilke, *Op. cit.*, p. 9.

Chez Rilke, le rapport à l'ange et la potentielle communion avec lui se soldent par l'avènement d'une présence démesurée. Le Je, s'élançant vers cet autre, tente de s'inscrire pour un instant dans un état de co-présence. Se tenant à distance, caché derrière une parole subjonctive, il entrevoit la possibilité d'une rencontre qu'il ne semble pas à même de soutenir; car la réelle fusion avec l'autre ne se conclue-t-elle pas par la mort? Il faut comprendre que l'Ange des *Élégies de Duino* est l'habitant et le messenger de ce que Rilke nomme « l'Ouvert ». L'Ouvert, quant à lui, réfère conceptuellement au pur espace, au-delà de toute temporalité, de toute désignation. Sa rencontre est Terrible puisque humainement intolérable. À la fois attirant, puisqu'il résout le problème de la conscience humaine morcelée, et effroyable, puisqu'il implique la mort de la conscience, ce « pur espace », l'Ouvert, ne trouve son équivalent que dans les brefs instants de l'amour. Le sujet se rapproche ainsi précautionneusement de cet autre, effleurant l'idée d'une harmonie parfaite, d'un soi enfin accordé avec l'extérieur, restant pourtant toujours en équilibre précaire entre sa posture singulière et l'infini en-dehors. En sa qualité d'être entre-ouvert, le sujet lyrique met au jour les tensions entre l'intimité de sa vie et l'au-delà sans mesure. Aussi pourrions-nous dire que le sujet chez Rilke tente de vivre dans l'ultime rapprochement des choses, à la lisière entre la vie splendidement pleine et le néant qui menace de l'engloutir.

Adoptant une parole désirante, le sujet tente par tous les moyens de rapprocher le soi et l'autre; et ce moment d'extrême rapprochement est ce que nous pourrions appeler la beauté. La beauté, dit Pinson, « se donne toujours selon une structure qui est celle de la rencontre, de la corrélation, structure qui est caractéristique de l'idée phénoménologique de distancionnalité⁴⁰ ». La beauté, vif sentiment de joie et de peur de la perte, ne peut se produire que dans un moment éphémère où le sujet entre-ouvert saisit furtivement ce qui est hors de lui-même. Par conséquent, le désir de l'autre, permettant la connaissance sensible du dehors, s'avère nécessaire à son apparition. Le désir, nous l'avons vu, témoigne d'une quête de présence irréalisable et ouvre infiniment le monde des possibles. Mais il donne, de surcroît, accès à la beauté. En s'ancrant dans une parole désirante, le sujet se tient en équilibre sur la fine ligne entre le soi et l'autre, à cet endroit précis où la beauté peut éclore. Aussi, au détour

⁴⁰ Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel sur le Rhône, Éditions Champ Vallon, coll. « Littérature », 1995, p. 174.

de sa quête d'harmonie, le poète découvre-t-il autre chose; le ravissement d'une rencontre furtive. Bien que l'unité pure et immuable, cette utopie du poète, ne puisse jamais être regagnée, la quête de présence permet de vivre sur le mode du désir et d'accéder en de brefs instants de grâce à ce phénomène limite où la beauté jaillit en un vif éclat de splendeur.

CHAPITRE III

L'ÉCRITURE DU DÉSIR COMME RÉSISTANCE

J'écris à la circonstance de ma vie et de la
tienne et de la vôtre ma femme mes camarades
j'écris le poème d'une circonstance mortelle inéluctable
ne m'en veuillez pas de ce ton familier de ce langage
parfois gagné par des marais de silence
je ne sais plus parler
je ne sais plus que dire⁴¹

Paul Chamberland

Ainsi la quête de présence, même incombable, aiguillonne-t-elle le désir du sujet lyrique, trouvant, au détour de sa quête, la beauté consolatrice de la relation. Mais qu'arrive-t-il si le poème ne réussit plus à offrir le soulagement de se savoir relié au monde que nous habitons par un quelconque sentiment de prise sur le réel? Qu'arrive-t-il si les auteurs ont eux-mêmes fait le deuil de la consolation? Qu'advient-il de la poésie lyrique à une époque qui ne croit plus à l'enchantement?

Lors du siècle dernier, la poésie lyrique a grandement perdu en popularité. Bien qu'elle ait continué d'exister, sous la plume d'auteurs comme Valéry et St-John Perse, les événements politiques marquant le début du 20^e siècle ont causé une large remise en question chez les écrivains. Les horreurs de la Première Guerre mondiale et les bouleversements socioéconomiques, épistémologiques et technologiques ont tôt fait de susciter ce que nous appelons aujourd'hui la crise moderniste. Dans ce contexte d'incertitude s'éveille une méfiance envers toute éventuelle illusion; méfiance qui ne sera pas sans toucher les écrivains. Nouvellement confrontés à la propension mensongère de la littérature et épris d'un désir d'engagement, bon nombre d'écrivains du début du siècle se détourneront de nouveau du lyrisme qui, même réinventé sous la plume de Mallarmé, de Rimbaud et de Baudelaire, ne semble plus convenir à l'époque. Ce nouveau rejet du lyrisme, je l'ai mentionné, atteindra son paroxysme dans les années 1960, alors que les auteurs de *Tel Quel* prennent féroce-ment le parti du textualisme.

⁴¹ Paul Chamberland, *L'afficheur hurle*, Montréal, Éditions Parti Pris, coll. « Paroles » 1965, p. 9.

En 1989, Jean-Michel Maulpoix publie *La voix d'Orphée*⁴², essai traitant de l'expression lyrique à l'époque moderne. Ce livre, en plus d'avoir lui-même contribué à raviver l'intérêt des poètes et poéticiens envers ce genre qui semblait oublié, suggère de reconnaître, dans certains textes du début du 20^e siècle jusqu'à aujourd'hui, les marques d'un nouveau lyrisme. Maulpoix ouvre alors la porte à un nouveau champ d'étude. Lui emboîtant le pas, d'autres penseurs sauront mettre en lumière les nouvelles caractéristiques d'un lyrisme désormais critique⁴³. Si ce champ d'étude a intéressé les penseurs contemporains, c'est que depuis les années 1970, le lyrisme semble avoir tranquillement conquis une nouvelle génération de poètes. Près de trente ans après la Deuxième Guerre mondiale, il semblait de nouveau possible de tenir un discours subjectif, dégagé de partis pris sociaux. Sans dire que le lyrisme soit redevenu un genre à la mode, nous pouvons néanmoins remarquer sa résurgence parmi la multitude de pratiques qui occupent désormais la scène littéraire. Pour cette raison, il me semble intéressant d'observer comment le lyrisme se décline dans les œuvres contemporaines. Baignés dans un tout autre contexte idéologique que celui dans lequel évoluaient les auteurs de la fin du 19^e siècle, les poètes d'aujourd'hui ne sauraient être « lyriques » de la même manière que leurs prédécesseurs. Cependant, aussi diversifiées puissent être les pratiques lyriques contemporaines, il me semble qu'elles répondent encore à cette aspiration de faire du poème une expérience sensible du désir. Mais outre cela, la poésie lyrique d'aujourd'hui s'assigne le devoir de résister au désenchantement.

⁴² Jean-Michel Maulpoix, *La voix d'Orphée. Essai sur le lyrisme*, Paris, José Corti, 1989, 226 p.

⁴³ En 1995, le groupe de recherche « Problématique et analyse des modernités littéraires » de l'Université Michel de Montaigne – Bordeaux III organise un colloque autour de la question du sujet lyrique. Cette rencontre internationale qui permit à une trentaine de chercheurs et écrivains de croiser leurs interrogations donne lieu, l'année suivante, à la publication de deux livres collectifs. *Figures du sujet lyrique*, dirigé par Dominique Rabaté, réunit des textes portant sur le dispositif énonciatif du lyrisme alors que *Le sujet lyrique en question*, codirigé par Dominique Rabaté, Yves Vadé et Joëlle de Sermet, trace un portrait plus global du sujet lyrique moderne. Ont contribué à ces ouvrages, Michel Collot, Henri Meschonnic, Michel Deguy, etc. Voulant poursuivre la réflexion entamée lors du colloque de Bordeaux, Nathalie Watteyne, professeure à l'Université de Sherbrooke, organise une autre rencontre et rassemble en 2006, sous le titre *Lyrisme et énonciations lyriques*, de nouveaux textes traitant du lyrisme. Dans ce nouvel ouvrage, des auteurs québécois, parmi lesquels Paul Chamberland et Lucie Bourassa, joignent leurs voix à celles de chercheurs présents au colloque de 1995 afin de poser un regard neuf sur la question du lyrisme.

QUELQUES CONSIDÉRATIONS SUR NOTRE ÉPOQUE

Si l'époque moderne était celle des confrontations, l'époque contemporaine se définit plutôt par la perte des idéaux. Le désenchantement caractéristique de nos sociétés occidentales trouve en partie sa source dans les sentiments d'impuissance et de dégoût nés à la suite des deux grandes Guerres. Les conflits mondiaux du 20e siècle n'ont pu faire autrement que de laisser un goût amer; le nationalisme étant aujourd'hui considéré entre autres idéologies comme étant instigateur de haine. Mais cette désillusion collective relève aussi d'autres phénomènes, dont l'essor des sciences modernes et la sécularisation. En effet, la science, dans son entreprise de démystification de tout phénomène surnaturel, a réduit au cours des ans la place accordée à la religion. Désormais privé des traditions et des certitudes collectives qui créaient un ordre dans le monde, le sujet contemporain fait l'expérience d'un réel dont le sens n'est plus donné. Bien que la rupture avec les croyances préétablies ait pourvu le sujet contemporain d'une certaine liberté, cette liberté s'accompagne d'un sentiment de désorientation et de déracinement. Sans croyances partagées, chaque être est confronté à la prise en charge de son existence qui n'a désormais aucun sens déterminé en dehors d'elle-même. Aussi cette perte de sens commun est-elle indissociable des sentiments de solitude, d'isolement et d'errance identitaire auxquels est confronté le sujet contemporain. Mais plus encore, ces sentiments se voient exacerbés à mesure que s'urbanise le monde et que se déploie un réseau d'informations à échelle inhumaine. En effet, le sujet contemporain, en plus de faire l'épreuve d'un réel dépourvu d'ordre commun, fait face à une multitude d'idées plus ou moins pertinentes. Il erre dans un monde chaotique et insensé où toutes les opinions semblent avoir une valeur égale. Face à ce réel pluriel, le sujet n'a d'autre choix que d'acquiescer à sa propre altérabilité et à la petitesse de sa voix dans la rumeur.

Cette perte de vision commune et cette impression d'errance identitaire ne sont sans doute pas étrangères à l'essor fulgurant du culte de l'objectivité. La perte de croyances collectives mène à concevoir l'objectivité comme unique vérité et à renier la subjectivité comme forme de savoir. Suivant cette logique, la pensée objective issue du positivisme semble aujourd'hui s'être imposée comme l'unique voie possible vers l'atteinte de la vérité. Cependant, bien qu'on doive accorder à l'objectivité d'avoir permis de nombreuses avancées

scientifiques entraînant une meilleure compréhension des lois physiques régissant le monde, il reste que l'unique croyance en une pensée rationnelle et le discrédit de l'expérience subjective ont des conséquences directes sur notre compréhension de l'existence, dont toute la dimension affective se trouve délégitimée. Certains diront qu'il s'agit d'une bonne chose; que l'accession à la vérité ne se peut qu'en occultant toute valeur personnelle. Mais peut-on réduire la subjectivité à une simple valeur personnelle donnée aux choses? Et l'objectivisme peut-il prétendre à l'atteinte de la vérité par la neutralité de jugement, alors qu'il semble lui-même se fonder sur un présupposé idéologique; celui que la nature doit se révéler d'elle-même, sans l'interférence de la pensée subjective, afin de se montrer sous son véritable visage? La tendance actuelle à réduire la connaissance à un seul mode de pensée soutient non seulement une vision froide du réel, dévalorisant l'expérience affective, mais, par la même occasion, elle mène tranquillement à une homogénéisation de la pensée et enlève tout crédit à d'éventuels échanges intersubjectifs. Le sujet se voit évacué de l'expérience; et ce fait n'est pas anodin. À en croire Paul Chamberland, le « fanatisme de l'objectivité » participe de cette grande entreprise de déshumanisation de l'humain qui sévit depuis quelques décennies.

Dans une société où le progrès technique et la croissance économique sont les seuls mots d'ordre, l'humain est perçu comme un être inefficace et dysfonctionnel. Celui qui souhaite encore affirmer son humanité est désormais envisagé comme un être faible et nuisible, entravant le projet de perfectionnement de la machine sociale. La pensée utilitariste et l'attrait du perfectionnement – en lien étroit avec la quête de profit capitaliste – a mené, ces dernières années, à ne voir de valeur que dans l'utilité et le caractère performant des choses. L'être humain lui-même est désormais évalué comme un produit, en fonction de ses aptitudes à remplir des tâches et à assurer du profit. Dans la pensée populaire, la valeur d'un homme s'estime par sa propension à performer et à servir le système en place. Il va sans dire que le poète – dont le travail, en plus de ne servir aucun projet profitable, met en lumière la vulnérabilité et la sensibilité de l'humain – se voit rapidement relégué au banc des indésirables. Cette nouvelle réalité ne peut faire autrement que d'influencer l'expression poétique qui se voit dès lors marginalisée et chargée d'une nouvelle responsabilité : celle de résister au devenir-machine en œuvrant à la conservation de notre humanité.

Dans le contexte idéologique contemporain, qui n'est certes pas des plus propices à la célébration, les poètes continuent pourtant à chanter, exposant dans une parole bouleversée leur inépuisable désir. Car, comme l'affirme Leopardi, « bien que le grand, le beau, le vivant aient disparu de ce monde, l'inclinaison que nous leur portons n'a pas disparu. Si les obtenir nous est ôté, notre désir ne l'est pas et ne saurait l'être⁴⁴ ». Mais que désire le poète contemporain? Sans doute simplement mieux vivre dans le monde qu'il habite. Ayant rompu depuis longtemps avec ses aspirations d'harmonie absolue et d'œuvre totale, il reste néanmoins mu par un désir de s'accorder au monde; un monde qui se définit désormais par son manque de sens et sa fragmentation.

SPÉCIFICITÉ DU TEXTE LYRIQUE CONTEMPORAIN

Le poète lyrique qui ne saurait se résoudre au silence continue à élever sa voix. Mais le désordre ambiant perturbe le mouvement de sa parole qui, tentant de donner un sens à ce qu'il perçoit, n'y arrive plus. La blessure de la perte d'un sens commun, l'errance identitaire, la dévalorisation de l'expérience subjective et l'impératif de la performance qui caractérisent notre époque deviennent non seulement des thèmes privilégiés de la poésie actuelle, mais encore ils bouleversent la parole du sujet lyrique qui ne peut désormais espérer s'accorder au monde qu'en mettant à nu sa propre discordance. Aussi la poésie lyrique contemporaine se démarque-t-elle par sa tendance à montrer les failles dans son discours, et ce, afin de mettre à nu l'impuissance même de son sujet. Car si l'exposition des failles dans le discours a pu servir et sert encore à critiquer le langage, elle se fait aussi aujourd'hui l'aveu d'un morcèlement du sujet dont la parole prend acte.

Mais plus que la mise en scène d'un échec, la poésie actuelle est une requête, « une plainte déposée dans la langue. Un recours⁴⁵ », affirme Jean-Michel Maulpoix. En effet, le

⁴⁴ Giacomo Leopardi cité dans Jean-Claude Pinson, *Sentimentale et naïve. Nouveaux essais sur la poésie contemporaine*, Seyssel sur le Rhône, Éditions Champ Vallon, coll. « Littérature », 2002, p. 102.

⁴⁵ Jean-Michel Maulpoix, « La poésie n'est pas une maladie honteuse... Pour un lyrisme critique », sur *Jean-Michel Maulpoix et Cie*, en ligne < <http://www.maulpoix.net/honteuse.html> >, 2001.

poète contemporain, en interrogeant sans relâche la poésie, continue à la solliciter, lui demandant d'accuser sa discordance tout en affirmant son désir. Le poème lyrique se présente dès lors comme le lieu d'expression d'une force de vie tenace, bien que manifestée dans une parole toujours contrariée. Ainsi peut-on dire qu'il s'opère, dans la poésie d'aujourd'hui, une forme de résistance; la parole lyrique se réorganise autour de la blessure qu'elle porte, et s'appuie même sur elle, afin de continuer à chanter la grandeur du désir, et ce en dépit de sa défaite.

Si la poésie de Paul Chamberland a pu nous permettre d'observer à l'œuvre un lyrisme désirant, elle s'avère d'autant plus riche si nous l'étudions dans cette perspective de résistance. En effet, plus que de pourvoir le monde d'une profondeur en demandant à l'autre d'y prendre part, la poésie de Chamberland cherche à résister aux représentations dominantes en partageant sa vulnérabilité à travers une parole blessée. Investis dans cette même dynamique, des auteurs tels que Jean-Marc Desgent et Violaine Forest prennent d'assaut le langage, le tordent et le trouent, le façonnent à l'image de leur propre discordance, affichant ainsi leur indomptable désir d'habiter sensiblement le monde.

- CHAMBERLAND – ENDOSSER LA SOUFFRANCE

Dans *l'afficheur hurle*, Paul Chamberland prend férocement le parti de la transparence, au risque d'assassiner « ce que vous appelleriez vous la poésie⁴⁶ ». Dans son incipit, le poète prétend « renonce[r] à tout mensonge [...] ne rien [vouloir] dire que [s]oi-même, cette vérité sans poésie qu'est [s]oi-même⁴⁷ ». Par cette affirmation, il affiche d'entrée de jeu ses couleurs; son refus d'adhérer au discours officiel, son refus de cacher l'incapacité à dire sous le fard d'une « belle écriture » et sa persistance à dire son être-au-monde, quitte à endosser la douleur de sa discordance et à révéler son impuissance dans une parole brisée.

⁴⁶ Paul Chamberland, *L'afficheur hurle*, Montréal, Éditions Parti pris, coll. « Paroles » 1965, p.10.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 10.

C'est donc afin d'affirmer librement son rapport sensible au monde que Chamberland s'investit dans une écriture contrariée. Selon le poète et essayiste, la poésie serait l'expression « d'une liberté d'invention qui s'éprouve dans le rigoureux exercice de mise en valeur des ressources de figurativité et de rythmicité dont dispose la langue⁴⁸ ». Chamberland va même jusqu'à affirmer que la tâche éthique du poète est d'inquiéter le langage. En manipulant la langue, en la refaçonant sans cesse de manière à ce qu'elle reste précaire, le poète se libère des représentations dominantes, ce qui lui permet d'affirmer un rapport singulier aux choses, et de perpétuer par la même occasion la possibilité d'un échange intersubjectif.

Se donner la liberté de dire sensiblement son être-au-monde malgré l'incapacité à se sentir accordé au monde; voilà le pari que fait Paul Chamberland dans *L'afficheur hurle*. Aussi exhibe-t-il, en gage d'authenticité, l'impuissance de sa parole. Le poète adopte une parole encombrée de multiples répétitions. La forme répétitive, qui se décline dans le texte par un ressassement perpétuel des mêmes événements, permet d'exposer l'obsession d'un sujet désirant embrasser une identité impossible. Cristallisant en un moment précis son échec identitaire, le sujet rejoue inlassablement la scène de sa défaite.

dans la ruelle Saint-Christophe dans la ruelle vérité est-ce la vie qui fait claquer
son grand pas d'ombre et de démente [...] dans la ruelle Saint-Christophe est-ce ma vie
que je dispute aux poubelles au pavé [...] quelqu'un s'est tu est-ce ma vie est-ce mon
sang quelqu'un s'est tu au fond de la ruelle est-ce la fin de ce mal gris qui est ma vie [...]
En la ruelle St-Christophe s'achève un peuple jamais né [...]⁴⁹

Dans ce passage, la répétition se révèle comme une pathologie du langage répondant au sentiment d'impuissance d'un sujet n'arrivant plus à coïncider avec le monde. L'improbable identité québécoise, l'amertume laissée par une lutte perdue et l'impression de ne pouvoir désormais plus trouver de sens au monde se manifestent dans la parole symptomatique d'un sujet désorienté. En appuyant sur la gravité de son propre mutisme et en usant abondamment

⁴⁸ Paul Chamberland, « Dire à la limite », dans Nathalie Watteyne (dir.), *Lyrisme et énonciation lyrique*, Québec / Bordeaux, Nota Bene / Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, p. 134.

⁴⁹ Paul Chamberland, *L'afficheur hurle*, Montréal, Éditions Parti pris, coll. « Paroles » 1965, p. 19.

de la forme interrogative (voire invocatoire), le sujet tente de racheter son incapacité à dire, son incapacité à être. L'excès de la parole répond à un excès de manque qu'il tente de combler. En effet, en insistant sur son échec, en tentant d'en définir les précises circonstances, le sujet tente de palier le vide. Bien que ce poème se caractérise par une abondance de parole, ce n'est que pour montrer l'insuffisance du sujet. « Peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit ». La consigne mallarméenne semble encore s'appliquer. Car si le poème de Chamberland tourne en rond, réemployant sans cesse les mêmes mots, ce qui importe est bien de savoir ce autour de quoi il tourne. En créant ce mouvement de parole circonvolutoire, le poète trace les contours d'un soi improbable : un soi accordé avec le monde qu'il habite.

Mais plus encore, en exhibant son incapacité à s'harmoniser avec le monde, le poète témoigne de la persistance de son désir. Bien qu'ayant perdu tout espoir, il continue à « hurler » son désir du monde, il reste en tension, ne déniait pas sa défaite mais ne s'y résignant pas non plus. Le désir devient alors lui-même un mode d'habitation. Il permet au poète de résister aux représentations statiques de notre monde, sans pour autant sombrer dans le désespoir de se savoir discordant. Toujours investi dans le mouvement du désir, c'est son rapport particulier au monde que le sujet chez Chamberland continue de clamer malgré la douleur. N'espérant plus colmater les brèches dans le réel, ni même atteindre une beauté consolatrice, le poète tente simplement d'endosser la souffrance en la partageant avec le lecteur dans un rapport authentique.

- DESGENT – RE-SUBJECTIVER LE MONDE

« Je ne peux rien dire de léger qui soulagerait chaque vie⁵⁰ » affirme, pour sa part, Jean-Marc Desgent. En effet, la poésie de l'auteur de *Vingtièmes siècles* ne console pas. Au mieux, elle se fait partage de l'intime expérience du désastre. Tout comme celle de Paul Chamberland, la poésie de Jean-Marc Desgent porte les marques d'une humanité blessée. Si le sujet de *L'afficheur hurle* révèle son incapacité à dire et sa désorientation à travers une parole répétitive et invocatoire, le sujet de *Vingtièmes siècles* exprime son impuissance

⁵⁰ Jean-Marc Desgent, *Vingtièmes siècles*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 2005, p. 28.

devant le morcèlement du monde en arborant une parole détraquée et en s'investissant dans un mouvement d'errance.

En adoptant une syntaxe déréglée, Desgent met en scène un sujet qui peine à trouver un angle définitif sous lequel appréhender le réel dont il fait l'expérience. En effet, si le sujet de *Vingtièmes siècles* n'arrive pas à guider ses phrases dans une seule direction, c'est qu'il ne parvient pas non plus à projeter un ordre sur le monde qu'il habite. Aussi erre-t-il parmi les mots comme il le fait parmi les choses. Ne sachant plus très bien qui il est, il change de posture au milieu d'une phrase. Ne sachant pas non plus où poser son regard, il tente de rendre compte d'une multitude d'expériences qu'il fait coexister en désordre dans une seule proposition.

Moi-même qui brûle, j'ai la pharmacologie avec vitesse dans le crâne, vite, vite et un épuisé s'envole, je me vois rêver à trois corps qui ne m'en feraient qu'un seul, le froid s'ouvre, la fenêtre donne sur la main qui tremble, crâne, c'est plus ou moins blanc, crâne, c'est le vent qui est immense⁵¹.

Dans ce passage, par exemple, un glissement s'effectue entre la première et la troisième personne du singulier. Le « moi-même » brûlant du début de la phrase devient cet « épuisé » que le sujet regarde de l'extérieur avant de se réapproprier le Je de l'énonciation. De même, l'attention du sujet semble lentement dévier du corps, pour s'égarer dans des considérations abstraites sur Dieu avant de se porter sur une fenêtre béante. Ne tenant aucune des directions qu'il emprunte, le sujet de *Vingtièmes siècles* veut tout dire à la fois, sans pour autant prioriser l'une ou à l'autre de ses propositions. Le désordre phrastique qui persiste tout au long du recueil témoigne ainsi du chaos intérieur d'un sujet désorienté.

Tenant de vivre à la mesure du 20e siècle – *des* 20e siècles à en croire le titre de l'ouvrage qui appuie sur le caractère pluriel de l'époque – le sujet fait l'épreuve d'un réel dépourvu de sens. Là où Chamberland affirmait son désir d'être au monde en mettant à nu son impuissance pour en partager la douleur, Desgent cherche plutôt à assumer le chaos du monde, à en endosser la violence et les contradictions. Tentant de réunir une multitude de voix dans une parole unique, le poète manifeste son désir de s'accorder au monde qu'il

⁵¹ Jean-Marc Desgent, *Op. cit.*, p. 13.

habite, d'en devenir le vecteur, et ce, malgré l'insurmontable morcèlement de celui-ci. « Dommages à la planète, problèmes de l'humanité et sujet lyrique ne font qu'un dans ce qu'il nomme son "existence brouillonne"⁵² ». En effet, le sujet de *Vingtèmes siècles* « a tout vu, tout connu, y compris ce qui n'a pas eu lieu. La seule chose dont il se souviendra mal dans tout ce désordre c'est lui-même⁵³ ». Chez Desgent, l'hypermnésie se manifeste par l'assimilation de toutes les identités à celle du Je. « J'avais le grand manteau, et j'avais plus que la vie, j'avais la guerre et les camps⁵⁴ », avance le sujet adoptant la posture d'un soldat, avant de troquer cette identité contre celle du fou (« J'ai cette situation, j'ai le fou qui ne songe qu'à Saturne⁵⁵ »), celle du bénévole (« J'ai aimé mon travail de bénévole, je me suis roulé dans leurs armes⁵⁶ ») ou celle du philosophe (« J'ai été l'inventeur des cavernes avec ombres⁵⁷ »). Le sujet va même jusqu'à s'identifier à Dieu (« Je suis jeté dans les trois êtres qui ont le visage qu'on ignore⁵⁸ »), avant d'avouer sa propre dissension (« J'ai les vies nombreuses, le drap plié sur l'âme⁵⁹ »). Tentant de vivre à la grandeur du monde, de se faire porte-parole du 20e siècle, le poète affirme son désir d'être en phase avec le dehors, mais il se heurte par la même occasion à une pluralité insurmontable. Si la poésie lyrique se définit par son aspiration à rendre compte d'une tonalité affective, la poésie de Desgent cherche à témoigner du chaos comme manière d'être au monde. Tentant de s'accorder à un monde désuni, le sujet erre d'une posture à une autre, dévoilant en une parole singulière, mais sans identité fixe, l'expérience contemporaine d'un réel insensé.

⁵² Lilianne Fournelle « Une poétique de la résistance », dans Denise Brassard (dir.), *Aux frontières de l'intime. Le sujet lyrique dans la poésie québécoise actuelle*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur l'imaginaire, 2007, p. 48.

⁵³ Jean-Michel Maulpoix, « La quatrième personne du singulier », dans Dominique Rabaté (dir.), *Figure du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1996, p.159.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁵⁵ *Ibid.*, p.19.

⁵⁶ *Ibid.*, p.23.

⁵⁷ *Ibid.*, p.36.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 52.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 60.

Mais l'errance identitaire, plutôt que d'être l'aveu d'une condition misérable, marque une certaine prise en charge de la dépossession par le sujet⁶⁰. En errant parmi les voix qui le constituent et l'excèdent et en circulant d'un endroit et d'une époque à une autre, le sujet devient lui-même le lieu articulatoire de réalités disparates. Appréhendant l'histoire de l'intérieur, il se donne l'opportunité de rendre au monde sa portée subjective. En effet, bien qu'il se veuille un portrait de la réalité du siècle dernier, *Vingtièmes siècles* ne porte pas pour autant de regard objectif. Au contraire, ce livre déconstruit la linéarité de l'histoire officielle afin de lui redonner une qualité sensible. En évoquant divers faits historiques (la Deuxième Guerre mondiale, le conflit armé colombien, le combat linguistique au Québec, etc.) et en les assimilant à sa vie, le sujet franchit les frontières de l'expérience personnelle et devient le canalisateur d'une quantité démesurée de voix. Et bien qu'il semble par moments devenir un bourreau inhumain, ce n'est pas moins dans une tentative de « rendre à l'humanité son humanité⁶¹ ». En mettant en scène des dynamiques de violence, en adoptant parfois le rôle du tortionnaire ou celui de la victime, Desgent prend à sa charge une humanité désunie et, faute de pouvoir la réunifier, lui donne la parole pour que puisse s'exprimer sensiblement notre expérience collective du désastre. Ainsi montre-t-il son désir de faire une expérience authentique du réel, quitte à poser un regard sensible sur les atrocités, faire l'épreuve de la souffrance et de la méchanceté à leur source, afin de s'éloigner d'un discours historique objectif évacuant l'humain de l'histoire.

- FOREST – DIRE JUSQU'AU DERNIER SOUFFLE

Tout est affaire d'habitation. Nous le voyons chez Paul Chamberland comme chez Jean-Marc Desgent, le poète contemporain cherche, à travers une parole blessée, à habiter sensiblement le monde, à résister à l'apathie. Chamberland tient tête au sentiment de défaite de son « peuple jamais né ». Desgent déconstruit la linéarité d'un discours officiel

⁶⁰ Jean-Michel Maulpoix, « La quatrième personne du singulier », dans Dominique Rabaté (dir.) *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1996, p.159.

⁶¹ Lilianne Fournelle, *Op. cit.*, p. 43.

déshumanisé. La poésie de Violaine Forest répond pour sa part à la banalisation de la perte et de la mort. Car comme l'affirme Chamberland, « on peut dire sans être perturbé le moins du monde, qu'aucun homme n'échappe à la mort. Mais c'est alors qu'on n'y croit pas⁶² ». Forest propose avec *Magnificat* de réinvestir émotionnellement le sentiment de notre propre effacement.

C'est sur une citation de l'auteur grec Dimitri Dimitriadis que s'ouvre le livre de Violaine Forest : « Le toujours dans la perte et le jamais dans ma vie. Toute ma vie sera comme ça. Comme elle a été. Une marche irréversible. Tout ce temps et maintenant plus rien. La vie égale à rien. La voilà ma vie [...]»⁶³ ». Tentant de rendre compte de cette fragilité de la vie, la poète met en scène un monde où se confrontent la précarité des êtres vivants (des grillons, des oiseaux, des fleurs et d'elle-même) et la pérennité des cathédrales et des palais. Mais plus encore que d'appuyer sur notre vulnérabilité en exhibant cette dualité, Forest affirme son inassouvissable désir d'éternité. Dans *Magnificat*, le désir de perdurer se manifeste par une mise en scène de l'essoufflement d'un sujet tentant sans relâche de rattraper un réel toujours fuyant. Par son titre qui évoque le cantique chanté par la vierge lors de l'annonciation, le recueil s'annonce déjà. Contrairement au sujet de *Vingtièmes siècles* rompant la fluidité attendue d'une parole lyrique, le sujet chez Forest s'évertue à chanter, et même à prier, dans un phrasé limpide et une langue somptueuse. Le texte sans ponctuation invite à se laisser guider par le mouvement d'une parole coulante. Cependant, si la parole semble à première vue celle d'un sujet accordé harmonieusement avec le monde, il n'en est rien. Car bien que la parole chante, elle chante jusqu'à s'éteindre, jusqu'à s'effriter et à se perdre dans le silence.

la dernière fois que le ciel m'a touché
c'était avant la pluie
je vais à toi porter
ce qui reste d'amour
me pend au bout des doigts⁶⁴

⁶² Paul Chamberland, *Une politique de la douleur. Pour résister à notre anéantissement*, Montréal, VLB éditeur, 2004, p. 184.

⁶³ Violaine Forest, « Exorde », dans *Magnificat*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2012, p. 8.

⁶⁴ Violaine Forest, *Magnificat*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2012, p. 14.

Dans cet extrait, comme dans plusieurs autres passages, l'effritement de la parole se manifeste par l'usage d'une double structure, ce qui donne l'impression d'un propos inachevé ou d'un vers manquant dans le corps du texte. En effet, le vers « ce qui reste d'amour » peut à la fois servir de groupe sujet pour le verbe « pendre » ou de complément d'objet pour le verbe « porter ». Dépendamment du point de vue que le lecteur adopte, l'une des deux phrases possibles est laissée en suspens. Toujours à bout de souffle, le sujet chez Forest tente de rattraper un réel qui semble toujours se soustraire à sa prise. Et si parfois une image semble faire figure de conclusion (« mille ans de solitude/ne peuvent détruire la beauté/d'une seule cathédrale ») c'est pour être réinvestie et déployée de plus belle dès la page suivante (« c'est doux une cathédrale/quand on entre par hasard/qu'on suit la pente douce [...]»⁶⁵).

Aussi, loin de camoufler son manque de souffle, le sujet l'entretient et l'exhibe, montrant son incapacité à saisir définitivement le réel et l'irréversible marche en avant dans laquelle il est investi. Chez Violaine Forest, tout glisse entre les doigts, alors que le sujet continue d'avancer vers la mort. Pourtant ce livre ne porte en aucun lieu la marque d'une résignation. Dans son prologue, Forest affirme d'ailleurs qu'en écrivant ce livre, « la chose ultime, [s]a seule urgence, tel un condamné, fut ce cri dans l'univers, l'achèvement de cette longue prière païenne où les saisons se mêlent pour prolonger la vie⁶⁶ ». Bien plus que la mise en scène de notre irrémédiable perte, *Magnificat* est l'affirmation du désir de vivre qui perdure malgré tout et l'expression authentique de l'angoisse liée au sentiment de la fin. En effet, rouvrant la blessure inhérente à notre perte de croyances, Forest met au jour sa vulnérabilité d'humain, sans rien n'en dénier, afin de partager avec son lecteur la souffrance de n'être que de passage, mais d'être tout de même.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁶⁶ Violaine Forest, « Prologue », *Ibid.*, p. 10.

LA POÉSIE : FORTERESSE DE NOTRE HUMANITÉ

En pointant la faille dans leur propre parole, Chamberland, Desgent et Forest exhibent la discordance de sujets dont l'habitation du monde se fait malaisée. Mais plus que de souligner leur défaite, ils affirment ainsi un désir qui demeure envers et contre tout : le désir d'être au monde, de vivre authentiquement. Chamberland, en affirmant son manque à dire, en chargeant le langage de multiples répétitions et en adoptant une parole invocatoire, témoigne de sa persistance à lutter, quitte à prendre sur lui la douleur de l'impuissance. Pour sa part Desgent déconstruit la syntaxe, façonnant « ses strophes [...] à l'image de la démesure du monde, de sa folie⁶⁷ ». Alors que Forest brûle le langage par les deux bouts, s'attachant à dépeindre l'effacement de toutes choses et le désir ardent de perdurer.

Tirailé entre son aspiration à être au monde et sa désillusion, le poète contemporain met en scène un « sujet lyrique compris comme capacité de chant et d'enchantement, comme puissance mélodique et mélodieuse, qui se voit entravé par un sujet critique qui le dédouble pour en faire un sujet du doute, de l'ironie et de la distance⁶⁸. » Il lève ainsi le voile sur la blessure contemporaine du morcèlement, mais atteste en même temps la force qui l'habite : lui qui continue à désirer malgré son propre scepticisme.

En effet, aujourd'hui plus que jamais, l'écriture lyrique se fait lieu d'expression d'un désir tenace. Son sujet cherche à faire authentiquement l'épreuve du réel au risque d'exhiber sa souffrance. Ce n'est donc plus la quête d'harmonie qui aiguillonne le désir, mais bien ce dernier élan du condamné voulant être au monde et partager un regard sensible malgré son propre sentiment du désastre. La poésie lyrique d'aujourd'hui s'offre ainsi en réponse au désenchantement de l'époque. Elle se fait acte de résistance en ouvrant un espace où peut encore se partager notre sensibilité. Permettant de réinstaurer un échange intersubjectif et

⁶⁷ Lilianne Fournelle, *Op. cit.*, p. 45.

⁶⁸ Evelyne Gagnon, *Négativité et dynamique du sujet lyrique dans la poésie de Jacques Brault, de Michel Beaulieu et d'Hélène Dorion*, (Thèse de Doctorat), Université du Québec à Montréal, Montréal, 2011, p. 14.

d'ainsi « faire monde » en se détournant des discours réifiés, elle devient forteresse de notre humanité.

Si les œuvres de Chamberland, Desgent et Forest ont pu nous permettre de voir de quelle manière la résistance peut se manifester dans un texte poétique, je crois qu'un tel témoignage du désir-résistant est aussi présent dans bon nombre d'autres recueils contemporains. Suffit de penser à la *Trilogie inavouée*⁶⁹ de Danny Plourde, où l'absence du *Je* devient aussi pesante que l'absence de pays, ou aux œuvres de Mathieu Arsenault, dans lesquelles le sujet témoigne avec fièvre d'un quotidien étouffé par la technologie, pour voir que l'écriture lyrique est aujourd'hui devenue le refuge d'une parole humaine brisée qui continue à réclamer droit de cité dans une époque désenchanté.

Mais plus encore que d'être un abri où peut s'exprimer librement notre voix humaine, la poésie lyrique permet de reconfigurer le monde, de le refaçonner à la grandeur de notre désir. Car le désir, auquel elle redonne sa pleine profondeur, « projette sans précaution des figures d'utopie. [Et] de telles projections donnent opportunément à la pensée l'occasion de découvrir dans quelle direction nous pousse un tel désir, irréfutable *en tant que désir*⁷⁰. » Aussi la poésie lyrique, même lorsqu'elle exhibe une parole dérèglée, permet-elle d'envisager un réel utopique. Ce faisant, elle pousse à remettre en cause les représentations statiques et invite à reconstruire ensemble un monde habitable.

⁶⁹ *La Trilogie inavouée* de Danny Plourde réunit ses trois premiers recueils : *Vers quelque (sommés nombreux à être seul)*, Montréal, 2004, L'Hexagone, 91 p. ; *Calme aurore (s'unir ailleurs, du napalm plein l'œil)*, Montréal, 2007, L'Hexagone, 104 p. ; *Cellule speranza (n'existe pas sans nous)*, Montréal, 2009, L'Hexagone, 132 p.

⁷⁰ Paul Chamberland, *Une politique de la douleur. Pour résister à notre anéantissement*, Montréal, VLB éditeur, 2004, p. 250.

CONCLUSION

Au terme de ce travail une certitude m'habite; celle que la poésie n'a pas dit son dernier mot. Car bien qu'il puisse être tentant par moments de se taire, de se laisser bercer au rythme de l'époque, de ne plus se débattre, je crois avoir réussi à saisir, un tant soit peu, au fil de ces pages, ce qui m'émeut et qui me pousse à partager avec l'autre, au cœur du poème, cet intime tremblement.

En faisant le détour par quelques textes philosophiques, en lisant des poéticiens qui, comme Yves Bonnefoy, Jean-Claude Pinson et Jean-Michel Maulpoix, savent encore déceler la beauté d'une voix humaine brisée, en sondant les œuvres des poètes qui m'accompagnent, j'ai cherché à comprendre le mouvement qui s'opère dans mes propres poèmes. J'ai voulu voir comment cette force désirante dont j'avais l'intuition se manifeste dans un texte poétique et ce qu'implique son expression tant sur le plan littéraire qu'en tant que forme d'engagement. Car une prise de parole est toujours politique. En cette fin de parcours, j'ai l'intime conviction que la poésie lyrique est un acte de résistance et qu'elle s'avère nécessaire, puisqu'elle permet de repenser notre manière de nous investir en tant que sujet dans le monde.

Je continue toutefois à croire que le poème se construit dans un mouvement libre de toutes autres considérations. Et quoiqu'il crée, en définitive, un lieu de résistance à l'aliénation, il naît d'une simple intuition, celle du poète voulant perdurer en tant qu'humain; c'est-à-dire dans toute sa subjectivité désirante. J'écris, je désire. Je me débats avec les mots pour me réapproprier le langage, pour qu'il redevienne le mien, le nôtre, et pour faire apparaître en filigrane du poème l'horizon d'un monde, sa part d'a-présenté; l'ultime objet du désir.

Et bien que j'aie trouvé au détour de mes lectures ce que j'espère pouvoir redonner en écrivant à mon tour – c'est-à-dire le sentiment d'appartenir à une communauté et la vive impression qu'il est encore possible de dire et de partager notre désir d'être au monde –, je reste convaincue que la poésie saura toujours mieux que tout autre mode d'expression témoigner de ce mouvement nous poussant à suivre résolument l'infime point de fuite de la lumière.

BIBLIOGRAPHIE

a) Corpus étudié

- Chamberland, Paul, *L'afficheur hurle*, Montréal, Éditions Parti pris, coll. « Paroles » 1965, 78 p.
- Desgent, Jean-Marc, *Vingtièmes siècles*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 2005, 64 p.
- Forest, Violaine, *Magnificat*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2012, 149 p.
- Miron, Gaston, *L'homme rapaillé*, Montréal, L'Hexagone, 2015, 259 p.
- Plourde, Danny, *Vers quelque (sommets nombreux à être seul)*, Montréal, 2004, L'Hexagone, 91 p.
- _____, *Calme aurore (s'unir ailleurs. du napalm plein l'œil)*, Montréal, 2007, L'Hexagone, 104 p.
- _____, *Cellule esperanza (n'existe pas sans nous)*, Montréal, 2009, L'Hexagone, 132 p.
- Rilke, Rainer Maria (trad. Philippe Jaccottet), *Les élégies de Duino*, Genève, La Dogana, 2008 [1923], 115 p.
- Rimbaud, Arthur, *Illuminations*, Paris, Éditions Pocket, coll. « Pocket Classique Petit Prix », 2009 [1874-1876], 54p.
- Roche, Denis, *Le Mécrit. Poèmes. Précédé de lutte et rature et de l'aréopagite*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, 147 p.

b) Corpus théorique

- Adorno, Theodor W. *Notes sur la littérature*, Paris, Éditions Flammarion, coll. « Champs. Essais », 2009, 448 p.
- Anzieu, Didier, *Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard, 1981, 377 p.
- Arsenault, Mathieu, *Le lyrisme à l'époque de son retour*, Montréal, Edition Nota bene, coll. « Nouveau Essais Spirale », 2007, 170 p.
- Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1957, 214 p.
- Barthes, Roland, *Fragment d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1977, 280 p.

- Begorre-Bret, Cyrille, *Le Désir. De Platon à Sartre*, Eyrolles, coll. « Petites philosophie des grandes idées », 2011, 223 p.
- Bergson, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèques de philosophie contemporaine », 1958, 180 p.
- Bident, Christophe, *Voix de Koltès*, Paris, Éditions Séguier, coll. « Carnets Séguier », 2004, 218 p.
- Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « folio essais », 1955, 374 p.
- Bonnefoy, Yves, *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Paris, Éditions Mercure de France, coll. « Essais », 1990, 384 p.
- Bourassa, Lucie, *L'entrelacs des temporalités. Du temps rythmique au temps narratif*, Montréal, Éditions Nota Bene, coll. « Littérature(s) », 2009, 285 p.
- _____, *Rythme et sens, le processus rythmique en poésie contemporaine*, Montréal, Éditions Balzac, coll. « L'univers des discours », 1993, 447 p.
- Brassard, Denise et Evelyne Gagnon, *Aux frontières de l'intime. Le lyrisme dans la poésie québécoise actuelle*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur l'imaginaire, 2007, 182 p.
- Broda, Martine, *L'amour du nom. Essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, Paris, Éditions José Corti, coll. « En lisant, en écrivant », 1997, 264 p.
- Buchner, Vincent, *Une pratique sans théorie. Le très long poème américain de seconde génération*, (Thèse de Doctorat), Sorbonne Nouvelle, Paris, 2012, 365 p.
- Certeau, Michel, *La fable mystique 1. XV-XVII siècle*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1982, 411 p.
- Chamberland, Paul, *Une politique de la douleur. Pour résister à notre anéantissement*, Montréal, VLB éditeur, 2004, 283 p.
- Collot, Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses universitaires de France, 1989, 263 p.
- Dastur, Françoise, *Heidegger*, Paris, Éditions J. Vrin, coll. « Bibliothèque des philosophies », 2007, 254 p.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. L'anti-Œdipe*, Paris, Éditions de Minuit, 2012, 500 p.

Freud, Sigmund, « Au delà du principe de plaisir » dans *Essais psychanalytiques*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2010, 277 p.

Gagnon, Evelyne, *Négativité et dynamique du sujet lyrique dans la poésie de Jacques Brault, de Michel Beaulieu et d'Hélène Dorion*, (Thèse de Doctorat), Université du Québec à Montréal, Montréal, 2011, 421 p.

Garelli, Jacques, *Le temps des signes*, Paris, Klincksieck, 1983, 207 p.

Heidegger, Martin, « partie II », *Essais et conférences*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1954, p.151-245.

_____, *Être et temps*, Paris, Gallimard, coll. « bibliothèque de philosophie », 1927, 589 p.

Killeen, Marie-Chantale, *Essai sur l'indicible. Jabès, Duras, Blanchot*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte », 1994, 185 p.

Kristeva, Julia, « Sémiotique et symbolique » et « Rythmes phoniques et sémantiques », *La révolution du langage poétique*, Paris, Édition du Seuil, coll. « Tel Quel », 1974, p. 17-86, p. 209-239.

Levinas, Emmanuel, *Le temps et l'autre*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1983, 92 p.

_____, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, La Haye, Martinus Nijhoff, coll. « phaenomenologica », 1971, 284 p.

Mallarmé, Stéphane, *Correspondances. Lettres sur la poésie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1995 [1862-1871], 668 p.

Maulpoix, Jean-Michel, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 2000, 432 p.

_____, *Pour un lyrisme critique*, Paris, José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 2002, 250 p.

Meschonnic, Henri, *Critique du rythme*, Paris, Lagrasse Verdier, 1982, 713 p.

_____, Gérard Dessons, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998, 242 p.

Moati, Raoul, *Évènements Nocturnes. Essai sur Totalité et Infini*, Paris, Hermann, coll. « Le bel Aujourd'hui » 2012, 356 p.

Munier, Roger, *La dimension d'inconnu*, Paris, José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 1998, 136 p.

_____, *Exode*, Paris, Éditions Arfuyen, coll. « Les Cahiers d'Arfuyen », 1993, 109 p.

- _____, *L'extase nue*, Paris, Éditions Gallimard, collection blanche, 2003, 147 p.
- Nancy, Jean-Luc, Philippe Lacoue-Labarthe, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Éditions du Seuil, Paris, 1978, 444 p.
- Neiva, Saulo, *Désirs et débris d'épopées au XXe siècle*, Berne, Peter Lang Publisher, 2009, 391 p.
- Paz, Octavio, *L'arc et la lyre*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Les Essais », 1965, 384 p.
- Pinson, Jean-Claude, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel sur le Rhône, Éditions Champ Vallon, coll. « Littérature », 1995, 257 p.
- _____, *Sentimentale et naïve. Nouveaux essais sur la poésie contemporaine*, Seyssel sur le Rhône, Éditions Champ Vallon, coll. « Littérature », 2002, 261 p.
- Platon (trad. Paul Vicaire), *Le banquet*, Paris, Librio, 2013, 75 p.
- Rabaté, Dominique (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1996, 162 p.
- Rabaté, Dominique, Joëlle de Sermet et Yves Vadé (dir.), *Le sujet lyrique en question*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », 1996, 305 p.
- Rabouin, David, *Le désir. Textes choisis et présentés*, Paris, Flammarion, 1997, 245 p.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Œuvres complètes. Tome II. La nouvelle Héloïse*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, 2160 p.
- Ricoeur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Les Éditions du Seuil, coll. « Points », 1990, 424 p.
- _____, *Utopie et idéologie*, Paris, Édition du Seuil, Coll. « Points », 1997, 411 p.
- Rodriguez, Antonio, *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, Sprimont, Mardaga, 2003, 276 p.
- Spinoza, Baruch, « Éthique III » dans *Éthique*, Paris, Point, 2014 [1677], 713 p.
- Tysh, Christine, *Allen Ginsberg*, Paris, Éditions Segher, coll. « Poètes d'aujourd'hui » 1974, 182 p.
- Watteyne, Nathalie (dir.), *Lyrisme et énonciation lyrique*, Québec / Bordeaux, Nota Bene / Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, 358 p.

c) Autres sources

- Maulpoix, Jean-Michel, *Jean-Michel Maulpoix & Cie*, en ligne, < <http://www.maulpoix.net> > consulté de septembre 2013 à septembre 2015..