

Université de Montréal

Le lyrisme à l'époque de son retour

par

Mathieu Arsenault

Département de littérature comparée

Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des Études supérieures

en vue de l'obtention du grade de

Philosophiæ Doctor (Ph.D) en Littérature

option épistémologie de la littérature

Septembre 2005



PR

14

U54

2006

V. 011

**Direction des bibliothèques**

**AVIS**

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

**NOTICE**

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal  
Faculté des Études supérieures

Cette thèse intitulée :  
Le lyrisme à l'époque de son retour

présentée par

Mathieu Arsenault

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes

Wladimir Kryszinski, président-rapporteur

Terry Cochran, directeur de recherche

Gilles Dupuis, membre du jury

Calin-Andrei Mihailescu, examinateur externe

Andrew John Miller, représentant du doyen de la FES

Thèse acceptée le : 31 mars 2006

## Résumé français

*Le Lyrisme à l'époque de son retour* examine les liens de la poésie avec son histoire telle qu'ils apparaissent dans le discours lyrique actuel en France. Car le lyrisme aujourd'hui apparaît marqué d'un motif à peine discernable, celui du retour, qui nécessite de repenser en profondeur l'articulation de concepts centraux du discours comme le sujet lyrique. Ce motif du retour se retrace d'abord dans l'histoire du concept de lyrisme que l'on croit à tort en continuité avec la tradition : il recèle plutôt en lui un principe de discontinuité historique qui permet de remettre en question la distinction entre « bon » et « mauvais lyrisme ». Le décalage que le retour installe au sein même des identités amène ensuite à repenser la notion de sujet lyrique qui loin d'être immédiat à lui-même est plutôt complètement virtuel et sans actualité, pur pli de langage uniquement lisible dans un texte qui lui refuse une toute présence possible. La pensée du retour demande aussi de repenser le concept de lecture lyrique à partir d'une économie de cette absence originaire et des rapports qui se créent affectivement entre le lecteur et le sujet lyrique. Repenser le lyrisme à l'époque de son retour signifie enfin chercher une voie de sortie au cynisme présent dans la critique littéraire contemporaine.

Mots-clés : lyrisme, retour, histoire de la littérature, virtuel, poétique du sujet

## English Abstract

*Le Lyrisme à l'époque de son retour* (Lyricism in the age of its comeback) examines the links between poetry and its history as they appear in contemporary discourse on the French lyric. Lyricism bears the scarcely discernible marks of its own return that calls for profoundly rethinking the articulation of the discourse's central concepts such as that of lyrical subject. This motif of return is first pursued in the history of the lyricism concept that, contrary to general assumption, is not continuous with the lyric tradition; instead, it suggests a principle of historical discontinuity allowing for us to question the distinction between "good" and "bad" lyricism. The gap that this ongoing return places at the very heart of identity then leads us to rethink the notion of lyrical subject. Far from being immediately identical to itself, this new subject is fully virtual and without presence, the result of a fold in language offering itself to be read solely in a text that forbids its coming to be. Thinking this return also calls for elaborating a new concept of lyrical reading based on an economy of this originary absence and of the affective relations between the reader and the lyrical subject. Rethinking the lyric in the age of its return, of its own comeback, ultimately means seeking a way out of the prevailing cynicism that permeates current literary criticism.

Keywords: lyricism, return, literary history, virtual, subject in poetry

## Table des matières

PAGE TITRE.....	i
IDENTIFICATION DU JURY.....	ii
RÉSUMÉ FRANÇAIS.....	iii
RÉSUMÉ ANGLAIS.....	iv
TABLE DES MATIÈRES.....	v
REMERCIEMENTS.....	vi
INTRODUCTION: CRISES ET CHRONOLOGIES.....	1
CHAPITRE 1 : L'ORIGINE ET LE NÉGATIF.....	9
Lyrique et lyrisme.....	11
Le suffixe politique.....	19
Le double négatif.....	23
La violence du lyrisme.....	32
De l'histoire à l'économie de l'histoire.....	39
Martine Broda : dada mais en pire.....	48
Jean-Claude Pinson : la répétition obsessive.....	54
Conclusion.....	62
CHAPITRE 2 : VIRTUALITÉS DU SUJET LYRIQUE.....	65
Entre l'imaginaire et la théorie.....	67
Le refoulement du retour.....	70
L'investissement affectif.....	77
Le paradoxe du virtuel.....	86
La dette perpétuelle.....	101
Conclusion.....	109
CHAPITRE 3: LA LECTURE LYRIQUE.....	112
Éthique et dialectique.....	115
La lecture comme mesure.....	120
Le temps de l'espoir.....	125
Virtualité transcendante ou transcendantale.....	130
Le contreseing.....	137
L'auteur excentré.....	145
Le pli de langage.....	151
Se virtualiser.....	159
Conclusion.....	167

CONCLUSION: L'ÉPOQUE DU RETOUR ET SON ESTHÉTIQUE.....	174
Histoire et actualité.....	176
Lyrisme et cynisme.....	183
Quel sujet maintenant.....	190
Du retour d'une esthétique à une esthétique du retour.....	195
L'usage du retour.....	204
Conclusion.....	210
 BIBLIOGRAPHIE.....	 212

## Remerciements

Un jour, paraît-il, j'aurais rencontré **Terry Cochran** dans la rue et je lui aurais annoncé très fâché qu'on venait de m'accorder la bourse du FCAR. Car il m'y a poussé, il m'a encouragé au-delà de mes propres ambitions, et quand dans les pires moments je ne me suis plus cru capable de poursuivre ce que je considérais comme un désastre, il a conservé pour moi la volonté de terminer. Je le rencontrais chez lui ou à son bureau, tout se passait bien et je retournais malgré tout chez moi pour tout récrire. J'ai tellement travaillé sur ce texte que je n'ai même plus la force d'en penser quelque chose, mais je sais que Terry conserve encore pour moi la volonté de me rendre jusqu'au bout, je l'en remercie.

Je voudrais remercier aussi **Rosemarie Carlos**, toute ma vie, qui considère que réfléchir, écrire et finir une thèse sont les choses les plus extraordinaires à accomplir. Elle aussi conserve quelque chose pour moi qui suis trop fatigué pour rien posséder : mon cœur et le respect pour mon activité académique. Elle n'est pas que ma raison de vivre, elle est ma raison tout court.

Merci aussi au fonds **FCAR**, nous ne nous sommes pas rencontrés mais j'en pense le plus grand bien.

## **Introduction : crise et chronologies**

Que de périls attendent ceux qui tentent une thèse sur un sujet d'actualité. Car l'actualité nous apparaît d'ordinaire comme le temps de l'éphémère, soumise aux modes et aux tendances, perméable à toutes les dérives – comme un travail enthousiaste sur les nouvelles technologies de l'information rédigé à la fin des années 90 peut nous paraître aujourd'hui suranné maintenant que la bulle spéculative a éclaté et que le droit d'auteur et l'obsession de sécurité font reculer tous les espoirs d'interconnectivité rhizomatique... Mais en réalité l'actualité ne se meut pas, la forme de sa temporalité demeure identique à elle-même, seul le contenu change. Comme les étagères d'une librairie qui reçoivent chaque semaine les nouveaux titres parus mais ne changent pas eux-mêmes de place, comme les critiques littéraires dont la chronique varie mais paraît toujours cependant dans le même cahier du même hebdomadaire, l'actualité garde cette même proximité à son époque, suivant la forme permanente de ce qui toujours vient de se produire. L'actualité tient dans ce paradoxe de l'évolution immobile où la nouveauté ne peut apparaître que dans la mesure où elle maintient intact l'espace qui lui a été assigné. L'actualité dont il est question ici, bien sûr, ne désigne pas la totalité de ce qui se trouve produit à un moment donné, par exemple l'ensemble des textes publiés ou non pour une période donnée mais bien le rapport qu'il est possible d'entretenir avec sa propre époque. Certains textes, c'est l'évidence, prennent des années à gagner assez d'importance pour qu'on en considère l'événementialité incontournable à partir de

laquelle se redéfinit l'époque dans laquelle ils ont paru, tandis que d'autres, apparemment incoutournables sur le moment, disparaissent complètement de la circulation à plus ou moins long terme. Pour ses contemporains l'actualité est donc insaisissable dans sa totalité et ce qui s'y trouve saisi n'est jamais de l'ordre de la vérité historique. Le danger d'une thèse sur un sujet d'actualité est là : à aucun moment on ne doit céder à la tentation de considérer cet objet comme représentatif de notre période historique. L'actualité n'est jamais situable dans l'histoire, ni à son point d'aboutissement ni ailleurs; elle est plutôt ce lieu à partir duquel l'histoire se trouve à chaque instant remise en question, remise en jeu d'une manière radicale. Elle constitue la résultante de tous les rapports de force en jeu entre les images de l'histoire en circulation présentement. L'actualité est l'espace polémique de l'histoire et constitue un de ses moments les plus fascinants.

Si je me suis intéressé au lyrisme, c'est avant tout parce qu'à travers l'analyse de son discours, il m'a semblé possible de penser quelque chose de l'actualité et de la manière de l'occuper en tant que participant. À première vue, la poésie lyrique ne semble avoir aucun rapport à l'actualité. Son nom évoque immédiatement quelque chose d'ancien : soit une poésie de l'expression subjective issue du dix-neuvième siècle, soit ce genre littéraire que la poétique classique juxtapose aux côtés de la poésie épique et tragique. Le lyrisme semble au plus loin de toute idée de nouveauté à laquelle on associe d'emblée l'actualité et pourtant il se trouve beaucoup de critiques et de poètes pour en faire aujourd'hui la promotion et pour soutenir sa pertinence. Lorsqu'on entend par lyrisme une codification de l'expression subjective, c'est-à-dire comme un genre littéraire, cette pertinence n'est nullement évidente. Pourquoi défendre ce qui apparaît d'emblée comme un type de littérature moribond qui n'intéresse apparemment

plus personne? Pourquoi vouloir ramener au devant de la scène une conception de la poésie centrée sur l'affect subjectif qu'on croyait, pour toutes sortes de raisons, avoir dépassé au moins depuis Mallarmé? Et, surtout, si ces penseurs cherchent tout de même à dire quelque chose de l'expression subjective en poésie, pour quels motifs tiennent-ils à réactiver un vocabulaire chargé d'une tradition aussi lourde à porter? S'il y a un rapport entre lyrisme et actualité, il semble bien se trouver là : dans l'espace polémique le lyrisme prend position pour une chronologie de l'histoire de la poésie contre toutes les autres chronologies possibles. Cette chronologie tente de minimiser au possible l'influence au vingtième siècle de la poésie « textualiste » de Mallarmé, des surréalistes, de Tel Quel et au-delà, pour en faire un épisode certes fâcheux mais non représentatif en regard de toute l'histoire de la poésie, entendue ici comme une continuité du genre de l'expression subjective. Dominique Combe minimise ainsi cette période, la circonscrivant historiquement autant que géographiquement et culturellement, attribuant cette véritable « dérive » à l'influence néfaste de la philosophie sur la poésie :

[Elle] se présente donc comme un moment daté de l'histoire de l'esthétique occidentale; assurément, comme telle elle entretient des liens très étroits avec le cours de l'histoire de la pensée. La rhétorique mallarméenne est liée à un courant de pensée qui met en question la représentation et le « sujet » au sens philosophique. Aussi paraît-il naturel que cette poésie redevenue narrative à la faveur d'une réhabilitation générale du récit et de la fiction concordée avec un retour à une philosophie du « sujet » et de la rationalité. Après la vogue des pensées de la déconstruction et du soupçon, la philosophie française contemporaine, sous l'influence des courants anglo-saxons mais aussi de l'École de Francfort, traduite et diffusée en France ces dernières années, semble avoir repris en compte l'exigence de la rationalité. Le développement de l'empirisme logique, de la philosophie analytique et de la pragmatique semble aller dans le même sens que le retour de l'ancienne rhétorique – vers une théorie de la conscience et du sujet, dont les pouvoirs représentatifs sont restaurés. [...] Autant dire que l'époque de l'histoire de la poétique déagée entre 1870 et 1970 est aussi un moment de l'histoire de la pensée et de la philosophie occidentales – ou plutôt françaises.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Dominique Combe, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, José Corti, 1989, p. 192-193.

Le problème qui se pose à la source du lyrisme actuel est celui du statut à donner à ce « moment de l'histoire de la pensée et de la philosophie », moment supposément violemment anti-lyrique au sortir duquel le lyrisme, contre toute attente, réapparaît. Il fait partout problème en ce qu'il brise en deux l'histoire du lyrisme de manière à ce qu'il ne puisse apparaître aujourd'hui que sous la forme d'un « retour du lyrisme » et jamais en tant que « lyrisme ». Tout l'intérêt du lyrisme se trouve là : sa conception de l'histoire d'où il tire la pertinence de son affirmation est fortement marquée par une conception du retour dont il n'a lui-même aucune idée des répercussions.

L'idée même du retour d'une esthétique ne pourrait mieux illustrer cette conception de l'actualité comme espace polémique de l'histoire. Chaque auteur, chaque artiste, chaque courant esthétique prend toujours nécessairement position dans l'actualité. Une grande partie de l'appareil institutionnel s'attache d'ailleurs à dégager cette position en nommant les influences évidentes ou en cherchant à comparer la démarche à d'autres démarches précédentes. Lorsque dans les médias culturels un nom se met à circuler, c'est bien souvent parce qu'on a réussi pour cet artiste l'opération d'identification : il possède alors sa propre histoire et peut entrer dans la compétition polémique. On pourrait prendre pour exemple le roman *Putain* de Nelly Arcan<sup>2</sup>. Une grande partie de son succès immédiat provient sans doute du rattachement de cette Québécoise au genre français de l'autofiction, forme actualisée de l'autobiographie qui renvoyait déjà à la confession rousseauiste, elle-même liée au genre de l'introspection classique apparu aux premiers siècles de l'ère chrétienne. C'est à partir du moment où s'est effectuée cette connexion Nelly Arcan – Catherine Millet – Serge Doubrovski –

---

<sup>2</sup> Nelly Arcan, *Putain*, Paris, Seuil, 2001, 187 pages.

Rousseau – Saint-Augustin, à partir du moment où Nelly Arcan s’est mise à représenter une chronologie littéraire spécifique que son roman est devenu un sujet d’actualité, réactivant un débat autour de la moralité de la confession qu’on croit nouveau mais qui n’est en fait que la forme la plus *actualisée* d’une discussion plus qu’ancienne, classique, à partir de laquelle toute notre époque cherche maintenant sa mesure. Le plus drôle, c’est que Nelly Arcan n’a pas eu à lire Catherine Millet, Serge Doubrovski, Rousseau et Saint-Augustin pour hériter de cette chronologie : la critique l’a fait pour elle, relayée maintenant par l’institution universitaire, toujours obsédée de chronologie. Il ne s’agit donc pas que d’un phénomène médiatique. Car toute institution culturelle, en tant qu’elle participe à l’actualité, propose des chronologies en conflits potentiels avec toutes les autres.

Même si leur effet est évident, le plus souvent ces chronologies ne sont pas immédiatement données. On retient plutôt les débats qui leur sont associés ou les prises de position que ces derniers suscitent sans toujours prendre la peine d’en rendre manifeste l’histoire. Le cas du lyrisme est pourtant quelque peu différent, puisqu’on peut y lire les traces de sa position en retour et de la chronologie que celle-ci suppose. Le mot « lyrisme » traîne avec lui son histoire et propose sa propre chaîne chronologique qui remonte de Pindare à Ronsard puis à Victor Hugo, jusqu’à Yves Bonnefoy et Judes Stéfan, élidant des époques comme des poètes, dont la moindre n’est certainement pas celle qui s’étend de Mallarmé à l’avant-garde des années 70, période de ruine poétique aux yeux des lyriques, supposé silence à partir duquel le lyrisme est censé émerger. Si le lyrisme laisse voir sa position en retour, c’est avant tout parce que sa chronologie se veut elle-même polémique et tente de réagir à une crise de la poésie à laquelle il se montre particulièrement sensible. La crise du lyrisme tient à la lecture : on

ne lit plus la poésie et si beaucoup de gens la tiennent encore en estime, il reste qu'elle ne trouve plus preneur chez les lecteurs. On ne vend plus de poésie, et on la célèbre encore à peine. La poésie, « parent pauvre », oui mais, disent les lyriques, elle se trouve aujourd'hui plus en péril que jamais, évincée des catalogues des éditeurs, avalée par les considérations financières de ceux-ci, mais aussi écartée de sa propre lisibilité par les excès de l'avant-garde littéraire tout au long du vingtième siècle par une bande d'« idéologues avant-gardistes » qui non contents d'avoir tout fait pour ridiculiser la belle poésie d'autrefois en ont rajouté en proposant une poésie minimaliste et « ennuyeuse » qui a depuis longtemps fait fuir tous ceux qui auraient pu être encore tentés d'ouvrir un recueil. Le lyrisme est un discours d'actualité parce qu'il participe de la polémique de l'histoire suivant ce raisonnement : d'une part, parce que dans son discours la poésie actuelle lui apparaît aujourd'hui dépourvue de ses éléments lyriques par l'idéologie d'avant-garde qui aurait tenté de faire disparaître le genre au profit d'une poésie objective et formelle; d'autre part, parce que cette même poésie actuelle se trouve aujourd'hui dans un état de délabrement et de marginalisation qui montre bien que ces expérimentations textuelles ont échoué, laissant la place à une restauration de la poésie lyrique que le discours tente de mettre de l'avant.

Le retour du lyrisme souhaite donc non seulement la restauration d'une tradition poétique mais prône aussi cette restauration comme une solution possible à la crise actuelle dans laquelle se trouve la poésie. L'idée peut paraître singulière, même étrange, de penser qu'une poésie pensée avec rigueur et intégrité mais néanmoins conforme à l'image banale que s'en fait le public, à savoir centrée sur l'expression subjective, pourrait à elle seule venir à bout de la crise économique de la poésie. Elle l'est. Et on peut douter de son efficacité. Je le fais. Mon intérêt n'est d'ailleurs pas de mesurer son

succès ni même de soutenir cette entreprise. Le lyrisme prend souvent les airs d'un conservatisme frustré s'étant rabattu sur le passé à défaut d'avoir pu proposer quelque chose d'original pour sa propre époque. L'intérêt est plutôt à chercher dans l'effet que produit la position en retour sur ces idées anciennes qui montrent par défaut comment le lyrisme occupe de fait l'actualité d'une manière souvent insoupçonnée des lyriques eux-mêmes.

Car si le lyrisme dévoile quelque chose de sa position en retour, il n'en tire cependant pas toutes les conséquences. En premier lieu pour le sujet de l'expression poétique qui ne peut prétendre se situer au même lieu d'énonciation que le « je » de la poésie lyrique romantique qui parlait depuis le *hic et nunc* de sa propre parole, immédiate à elle-même. À la différence du sujet lyrique, le sujet du retour du lyrisme est lui aussi en retour, excentré de sa position immédiate dans un espace virtuel à proximité du texte mais jamais ailleurs, dans l'actualité du texte lui-même ou de la réalité. Lorsqu'on en considère l'effet, la position « en retour » du lyrisme distord en quelque sorte sa position jusqu'à la rendre intenable, éloignant non seulement le sujet de lui-même mais aussi de sa propre situation historique. Car le lyrisme « en retour » doit nécessairement tenir compte des discontinuités qui grèvent sa chronologie et du négatif qui travaille son concept jusque dans ses fondements et qui par là le force à penser sa propre persistance dans les termes d'une économie qui cherche constamment l'équilibre avec le lyrisme négatif (qu'on appellera « mauvais lyrisme »). Le retour demande finalement de repenser tout le rapport au texte et à la lecture qui tienne compte de la virtualité et du négatif. Car en tant qu'il participe aussi à l'actualité le lecteur se trouve mis en question par la notion de retour.

Je propose donc d'analyser l'effet du retour sur le discours lyrique, quitte à en renverser les présupposés. Car, on le verra, la particularité d'un tel discours « en retour » est assurément de ne jamais parler depuis le lieu d'où il croit parler. La logique du retour est une logique du simulacre où la représentation précède toujours la présentation, où l'image est première par rapport à l'objet ou encore, comme c'est le cas ici, au sujet. Le lyrisme en retour croit souvent appartenir à une continuité de l'histoire de la poésie lyrique, il en effectue plutôt la rupture définitive, faisant basculer toute sa chronologie dans son image négative qui tient compte des périodes non lyriques. Un tel travail n'est certainement pas gratuit. Derrière ce travail de renversement se trouve un projet éthique qui cherche à trouver comment occuper l'espace de l'actualité depuis la position « en retour » qui domine partout dans la culture actuelle. Comment peut-on vivre en effet à l'époque de tous les retours historiques? La question s'impose et concerne directement le sujet en retour de l'époque de la psychanalyse, du discours et du langage, de la pensée post-structuraliste qui en ont tous fait la critique. Ce sujet ne peut plus affirmer aujourd'hui sa pleine immédiateté à lui-même et la complète singularité de son identité et pourtant il revient, réapparaît autant en littérature qu'en politique, partout dans la culture. En quoi ce sujet en retour est-il différent du sujet originaire dont il semble pourtant posséder tous les traits? Comment le retour marque-t-il son organisation, sa représentation et sa manière de communiquer? En ce que le discours lyrique s'occupe à la fois de subjectivité et de poésie, c'est-à-dire du sujet dans son rapport au langage, et en ce que le lyrisme se trouve lui aussi travaillé par la même *épistémè* du retour qui caractérise l'actualité, son analyse semble tout indiquée.

## Chapitre 1 : L'origine et le négatif

On assiste aujourd'hui au retour du lyrisme dans la critique. Ce qui ne manque pas d'étonner car rien ne semblait présager d'un tel retour il n'y a encore pas si longtemps. Il y a tout juste vingt-cinq ans en effet la critique portait encore aux nues le fonctionnalisme hérité de la tradition des Russes du début du siècle, on fondait encore des chaires de sémiotiques, la déconstruction faisait des petits et le carré sémiotique avait encore malgré tout la cote... La pensée qui s'élabore autour du retour du lyrisme ne saurait être plus éloignée de ce courant d'idées, elle se construit d'ailleurs dans la foulée de cet autre courant du retour du sujet qui voulait réagir aux excès de fonctionnalisme, répondant par l'héritage romantique à la poussée objectivisante et par l'appel à l'expérience intime à la rigueur scientifique de l'interprétation. Mais il n'y a pas que dans le domaine de la critique où le lyrisme fait figure d'événement inattendu, dans le domaine proprement littéraire on n'aurait pu imaginer une pire époque pour le genre poétique. De tous les genres existants, la poésie semble le plus près de l'extinction, malmené autant par les poussées expérimentales du roman et du récit dans lesquelles la poésie ne trouve que difficilement sa place que par les goûts du public pour le roman réaliste exacerbés dans l'institution littéraire par le contexte économique d'un marché littéraire où les maisons d'édition sont passées au modèle de la « production culturelle » et du rendement financier. Le modèle de la publication de poésie, la plaquette tirée à peu

d'exemplaires, semble désormais exclue. Aussi bien à l'université qu'à la librairie, la poésie semble toujours au bord du trépas.

Qu'on désire ainsi défendre l'indéfendable est une entreprise des plus louables, mais il semble que le discours qui s'élabore autour du retour du lyrisme aille plus loin encore que le projet moral de sauver la poésie de sa lente disparition. Car loin de minimiser la crise et l'improbabilité de la poésie aujourd'hui, le discours lyrique tente de la reprendre pour lui, de l'accentuer pour tenter d'en faire sa force. Et loin d'opérer avec succès une sortie de cette crise, le retour du lyrisme semble plutôt déterminé à en creuser les fondements en vue de la gérer et de la rendre vivable – « habitable » comme le dit Jean-Claude Pinson<sup>1</sup>.

Le retour du lyrisme se situe dans la foulée des nombreux « retours du sujet », mais une fois cela dit il demeure encore difficile de comprendre les raisons de ce retour. Mais est-ce bien un retour? Est-ce un repli frileux devant l'échec théorique des soi-disant « sciences de la littérature »? Est-ce une réhabilitation après des années sinon des siècles de « refoulement »? Ou encore le « retour » ne serait-il qu'une illusion de retour, la critique ne reprenant du sujet et du lyrisme que le nom sans possibilité d'effectuer une véritable filiation entre la tradition et l'actualité, coupée de tout lien véritable par la rupture radicale qu'on fait d'ordinaire remonter à Mallarmé, Nietzsche ou dada dans le champ de la pensée ou aux constructivistes russes au strict niveau de la théorie littéraire... Car la rupture du texte et de l'objectivité littéraire ne compterait pour rien si on ne la retrouvait secrètement énoncée partout dans le retour du lyrisme, comme cette marque qui la rendrait possible en même temps qu'elle le

---

<sup>1</sup> Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète*, Paris, Champ Vallon, coll. « recueil », 1995, 282 pages.

précipiterait dans un état perpétuel de déséquilibre qui constitue bien la grande innovation de ce lyrisme contemporain. De ce point de vue, il ne ressemble en rien à tout ce qui s'est vu auparavant en termes d'interprétation et de lecture. L'histoire du lyrisme recèle aussi l'histoire de son retour qui n'apparaît que d'une manière imperceptible, presque en secret ou à tout le moins clandestinement dans l'ombre d'un refoulement.

### *Lyrique et lyrisme.*

L'histoire du retour du lyrisme remonte sans doute au début des années 80 en France, mais les occurrences ne demeurent qu'épisodiques : déjà, en 1984, la revue *Incendits* consacrait un numéro spécial au lyrisme<sup>2</sup> et Jean-Michel Maulpoix publiait, en 1989, *La Voix d'Orphée*<sup>3</sup>, ouvrage marquant qui retrace l'histoire paradoxale du concept de lyrisme depuis les romantiques allemands. Mais il faudra véritablement attendre le milieu des années 90 pour que ce qui n'était qu'un mouvement s'organise en un discours assez homogène pour qu'on puisse le considérer comme tel. Le moment marquant demeure assurément un colloque intitulé « le sujet lyrique en question » qui s'est tenu à l'Université Michel-de-Montaigne – Bordeaux III en mars 1995, et duquel ont été tirés un recueil, *Le Sujet lyrique en question*<sup>4</sup> et un numéro

---

<sup>2</sup> *Incendits*, no 10-11, automne-hiver 1984.

<sup>3</sup> Paris, José Corti.

<sup>4</sup> Dominique Rabaté (éd.), P.U.F., collection « Perspectives littéraires », 1996, 163 pages.

spécial de la revue *Modernités*<sup>5</sup>. C'est véritablement à partir de ces deux volumes qu'il devient possible de considérer l'existence d'un discours du retour du lyrisme, c'est-à-dire d'effectuer les recoupements entre les pensées de différents auteurs marquants de la pensée lyrique actuelle, de mesurer l'importance des influences et de caractériser le positionnement du discours dans l'institution littéraire. Depuis, plusieurs numéros de revue ont été consacrés au retour du lyrisme, de même que quelques livres et, signe de reconnaissance évident, plusieurs grandes figures intellectuelles françaises se sont prononcées sur la question, dont Jacques Rancière et Henri Meschonnic. Encore récemment, en octobre 2003, se tenait un colloque consacré au lyrisme, ici au Québec, à l'Université de Sherbrooke.

Mais à quoi renvoie ce concept de lyrisme tel qu'il apparaît aujourd'hui? La remise en circulation du terme « lyrisme » procède avant tout d'une recherche de la spécificité du poétique par rapport aux autres genres, aussi bien le roman que le théâtre, mais aussi de genres plus actuels comme le scénario et l'autofiction. Comme en son temps la « littérarité » fut à la source de toute une manière de conceptualiser la littérature à partir de la textualité narrative, le lyrisme à son tour tente de caractériser ce pour quoi la poésie possède une raison d'être distincte du récit narratif. Même s'il doit beaucoup à la poétique des genres qui séparait, depuis les romantiques allemands, l'épique, le dramatique et le lyrique, il ne saurait être simplement question de réhabiliter un terme générique caractérisant d'une manière générale et univoque toute la production poétique. Dominique Combe, dans *Poésie et récit. Une rhétorique des*

---

<sup>5</sup> *Modernité*, « Le Sujet lyrique en question », no 8, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 301 pages.

*genres*<sup>6</sup>, montre bien ce qu'une telle séparation peut avoir de retors pour notre conception de la poésie travaillée par un siècle d'expérimentation moderne et post-moderne. Notre époque, en effet, tient pour beaucoup plus significative la séparation entre la poésie et le récit en prose alors qu'à l'époque de *L'Esthétique* de Hegel, par exemple, cette distinction n'avait à peu près pas d'influence sur le genre et on pouvait encore concevoir sans difficulté un poème épique, un poème dramatique *et* un poème lyrique. Néanmoins, sans jamais trouver de systématisation, Combe remarque que le genre lyrique s'est peu à peu recentré sur la poésie :

La substitution du lyrique à l'épique au sommet de la hiérarchie des genres est facilitée par le fait que, loin de disparaître, le genre épique se réfugie en réalité dans d'autres formes, en prose, comme le roman. On comprend dès lors que, tout naturellement, la poésie lyrique devienne synonyme de « poésie » tout court puisque l'épique s'est assimilée à la prose, c'est-à-dire à l'anti-poésie.<sup>7</sup>

Le retour du lyrisme, dans sa recherche de la spécificité du poétique sur la prose, a donc trouvé son terreau dans ce lent glissement de sens à partir duquel « poésie » et « lyrisme » en sont venus à signifier la même chose. Plusieurs auteurs, comme Käte Hamburger ou Gérard Genette, relèvent aussi à leur manière l'origine problématique de la lyrique moderne qui provient assurément d'une longue tradition de séparation des genres que l'on fait remonter souvent, à tort ou à raison, jusqu'à Aristote, mais qui ne saurait en même temps correspondre parfaitement à cette séparation. Parler de « lyrisme » au lieu de « lyrique » se montre ainsi plus exact du point de vue de l'étymologie puisque le mot « lyrisme », même s'il donne parfois l'impression de

---

<sup>6</sup> Dominique Combe, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, José Corti, 1989, 203 pages.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.152.

resurgir de très loin dans l'histoire des idées, est en fait un terme récent dont l'usage que nous lui connaissons n'a pas vingt ans. Cette précision est cruciale.

Lyrique et lyrisme diffèrent donc. D'Aristote à Hegel, le lyrisme n'existe pas encore, il est toujours question de lyrique. Elle trouve d'ordinaire sa place dans un système de classification et de spécification des genres par contenu. Chez Hegel la poésie lyrique s'inscrit dans le système des arts sous le type romantique parce qu'elle met de l'avant des contenus subjectifs. Elle peut donc être classée comme une poésie du « pour soi », entre la poésie épique aux contenus objectifs « en soi » et la poésie dramatique qui les supprime « en soi et pour soi ». De la lyrique pour Aristote on sait peu de choses sinon qu'il la classait parmi les genres « non mimétiques » comme l'épigramme, l'églogue et la satire, opposée aux genres mimétiques que sont l'épopée et la tragédie. L'abbé Batteux dans sa poétique reprend cette séparation entre arts mimétiques et non mimétiques pour classer à son tour la poésie lyrique dans la catégorie des arts non mimétiques<sup>8</sup>. Ainsi la lyrique a toujours trouvé sa place dans la logique classificatoire de la poétique des genres. Mais, chose extrêmement curieuse, le discours du lyrisme ne retient à peu près rien de cette classification, ni pour la réaffirmer ni pour la discréditer.

Le seul travail entamé dans la direction de la poétique des genres est celui de Dominique Combe. La réflexion de Combe porte sur ce qu'il nomme, dans *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, l'« exclusion du narratif » de la poésie, c'est-à-dire qu'il cherche à décrire comment la poésie en est venue à se concevoir dans une perspective qui n'est plus fondée sur les contenus eux-mêmes (mimétiques chez

---

<sup>8</sup> Rapporté par Gérard Genette dans *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979, p.11-12.

Aristote ou Batteux ou subjectif chez Hegel, par exemple) mais sur la forme de l'énonciation. C'est pour cette raison qu'il peut parler d'une rhétorique des genres en remplacement d'une poétique : c'est avant tout l'énonciation et son contexte qui déterminent dans quel genre se situe un texte. Ce lent glissement de la forme de contenu à la forme d'expression, qui s'amorce dès la moitié du dix-neuvième siècle et se poursuit jusqu'aux avant-gardes des années 70, a eu pour effet d'extraire la poésie de sa définition classique puisqu'elle cesse alors de s'opposer au récit comme genre : « le « récit », en revanche, est une catégorie « transversale » susceptible, au plan linguistique, de caractériser aussi bien la prose — littéraire ou non — que la poésie »<sup>9</sup>. Toute poétique des genres devient alors problématique puisqu'on peut trouver maints exemples de poésie en prose de Baudelaire à Francis Ponge, mais aussi de prose en vers chez Apollinaire ou Georges Perros. À considérer en revanche la forme de l'énonciation, une organisation par genre redevient possible dans une certaine mesure puisqu'on peut faire la part des choses au niveau des énoncés et du contexte de leur énonciation : par exemple entre un poème lyrique et un texte autobiographique où la différenciation peut se faire au niveau de ce que Dominique Combe appelle le « degré de fiction »<sup>10</sup> de l'énonciation. Ainsi on se trouve face à une rhétorique des genres à géométrie variable qui considère la localisation des énoncés de degré en degré et non plus dans leur différence essentielle.

Tout le discours du lyrisme, sans s'en tenir à la rhétorique des genres de Dominique Combe, considère de la même manière le lyrisme du point de vue de

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.33.

<sup>10</sup> Dominique Combe, « La référence dédoublée. Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », Rabat éd., *Figures du sujet lyrique*, P.U.F., collection « Perspectives littéraires », 1996, p.55.

l'énonciation. Ainsi Dominique Rabaté subordonne-t-il la question du « genre lyrique » à celle de sa « modalité spécifique d'inscription »<sup>11</sup>, à savoir une manière de rendre indéfinies les marques textuelles des circonstances comme les déictiques (« ici », « maintenant », « moi ») ou les indications de temps et de lieu qui demeurent tendues entre le figurable et l'infigurable. Pour invalider toute tentative de rapprochement entre le monologue intérieur et le poème lyrique, Joëlle de Sermet remet également en question une poétique des genres fondée sur les contenus au profit d'une spécificité de l'énonciation lyrique : « [le rapprochement] ne se fonde en effet que sur un critère formel et un critère relatif à un contenu psychologique, insuffisants à eux seuls pour définir un genre »<sup>12</sup>. Yves Vadé quant à lui relit le canon lyrique depuis la position énonciative du lyrisme lorsqu'il relève les procédés d'écriture lyrique qui permettent pour la première fois de faire apparaître l'écrivain dans son texte autrement qu'en tant qu'écrivain : référence biographique chez Hugo, adresse au lecteur, passage du sujet à travers une suite de positions d'énonciateurs qui, comme chez Musset ou Rolla, passe dans les trois personnes du singulier – jusqu'à une sorte de position globale depuis laquelle le sujet se donne la mission de devenir la voix de l'univers<sup>13</sup>.

Ainsi, si on ne trouve plus de trace de la poétique des genres et de la lyrique, cela ne veut certainement pas dire que le lyrisme ne considère pas un lien de filiation avec la poésie traditionnellement regroupée sous le vocable de « lyrique ». Mais on comprendra alors tout ce que cette filiation peut avoir de problématique puisque

---

<sup>11</sup> Dominique Rabaté, « Énonciation poétique, énonciation lyrique », *Figures du sujet lyrique*, op. cit., p. 65.

<sup>12</sup> Joëlle de Sermet, « L'adresse lyrique », *Figures du sujets lyrique*, op. cit., p.88.

<sup>13</sup> Yves Vadé, « L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », *Figures du sujet lyrique*, op.cit., p.26.

envisagée depuis le problème de l'énonciation, c'est toute l'histoire de la poésie qui accède à un nouvel ensemble de problèmes. La notion d'énonciation relève en effet d'une conception toute récente de l'écriture et de l'espace qui s'y joue entre présence et absence, entre immédiateté et différance desquels concepts l'idée de sujet n'est jamais étrangère ou innocente. En même temps on sent bien que toute la poétique des genres fondée sur les contenus ne pouvait qu'effleurer la question sans même arriver à l'adresser proprement. L'apparition de l'énonciation dans la lyrique entraîne ainsi une rupture dans la continuité de la filiation qui la fait basculer d'un coup de la poétique des genres vers sa rhétorique. L'énonciation fait alors figure d'événement pour la tradition lyrique puisqu'elle n'y peut trouver sa place qu'au prix d'une relecture du corpus lyrique qui modifie notre perception du rapport que les poètes lyriques ont pu avoir avec le langage et l'expression alors que n'importaient pour la tradition que l'articulation et la provenance des contenus. Et bien que rien ne se trouve modifié quant à la consistance de ce corpus, toute la signification qu'on peut lui accorder s'en trouve changée à partir du moment où la question du travail du poète sur la langue et l'écriture prend le dessus sur la sensation et la résonance harmonieuse de son âme avec le monde; nous sommes passés d'une poétique de la sensation où le sujet représente un état affectif à une poétique de la construction où la sensation apparaît avant tout comme un travail de la langue et un travail sur la langue. À partir du moment où l'on considère l'apparition de l'énonciation dans la lyrique, les concepts d'âme ou d'affection ne retrouvent leur place que dans l'après-coup de la construction énonciative comme effets rhétoriques de l'énonciation et non plus dans l'espace transcendant de la poétique des genres à l'époque où était encore pensable l'immédiateté du sujet avec le monde hors de toute médiation du langage. De telle

sorte que la lyrique se trouve finalement relevée dialectiquement par le lyrisme qui la reprend en même temps qu'il en supprime la tradition sans pourtant que son corpus s'en trouve modifié.

La relève dialectique de la lyrique par le lyrisme révèle aussi en quoi cet événement théorique que représente l'articulation à partir de l'énonciation s'installe ainsi d'une manière presque imperceptible dans la relecture qu'on peut faire de la tradition lyrique : rien ne semble avoir changé dans la poésie lyrique, on peut tout de même encore lire Victor Hugo et Alfred de Musset comme des poètes lyriques, même si l'interprétation s'est déplacée des contenus vers l'expression, du moi du poète comme source du monde au « je » mis en scène comme source de l'énonciation. Mais on peut cependant sentir l'événement de l'énonciation dans l'infime différence entre l'adjectif « lyrique » traditionnellement rapporté à « la lyrique » de la poétique des genres et l'adjectif « lyrique » rapporté au « lyrisme » et au réseau conceptuel développé par le discours. Ainsi au strict niveau grammatical la tradition lyrique apparaît dans sa plus parfaite continuité, au sens où on peut dire, comme Martine Broda que la poésie lyrique est bien vivante, de toute époque, qu'elle nous « enterrera tous »<sup>14</sup>. Mais au niveau de l'énonciation on parle bien de deux choses différentes, de la *lyrique* entendue comme continuité historique des contenus et du *lyrisme* entendu comme discontinuité de l'énonciation. La filiation est donc de cette manière problématique au sens où elle fonde sa discontinuité à même le maintien de la continuité et c'est la raison pour laquelle l'expression de « retour du lyrisme » est tout aussi vraie que fausse : il y a bien une réactualisation au sens propre de la poésie et de

---

<sup>14</sup> Martine Broda. Réponse à l'enquête « La forme-poésie va-t-elle, peut-elle, doit-elle disparaître? », *Action poétique*, no 133-134, Ivry-sur-Seine, p. 79.

la tradition lyrique, mais cette actualisation porte en sa répétition la marque de l'impossibilité de son retour. C'est-à-dire qu'elle ne s'est pas éclipsée pour rien, et que les raisons de sa disparition sont d'une quelconque manière actualisées avec son retour. Mais il faudra attendre encore un peu pour connaître le fond de l'histoire, pour le moment je souhaiterais qu'on en demeure à la surface, à savoir à ce moment grammatical où la lyrique et le lyrisme s'échangent les rôles à travers l'adjectif de « lyrique ».

#### *Le suffixe politique.*

Car le passage de « lyrique » à « lyrisme » concerne d'abord les mots eux-mêmes. La recherche étymologique que fait Jean-Michel Maulpoix sur l'apparition du mot « lyrisme » dans l'usage français du dix-neuvième siècle le montre bien. C'est peut-être à travers cette recherche qu'apparaît le mieux le caractère événementiel de la discontinuité qu'installe le lyrisme dans la lyrique, lorsque Maulpoix tente de retracer les racines du nom commun de « lyrisme » et de sa particularité dans l'usage, différent de l'adjectif « lyrique ». Ce qui caractérise le mot « lyrisme » c'est d'abord le suffixe en « -isme ». Sa particularité en est qu'il nous apparaît aujourd'hui comme une chose toute naturelle alors que son histoire demeure liée à celle des mouvements d'avant-gardes politiques et artistiques depuis le milieu du dix-neuvième siècle, dont le « communisme » et son manifeste par Marx et Engels ont sans doute beaucoup fait pour en généraliser l'usage. Le *Dictionnaire historique de la langue française* de Rey et Warburg rappelle cette histoire politique du suffixe : « Il a été productif dans la

première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle pour construire des termes politiques, économiques, philosophiques, puis s'est employé dans l'ensemble du lexique ». Maulpoix relève ainsi que c'est dans un contexte « militant » qu'apparaît pour la première fois le mot « lyrisme », chez Vigny dans la préface de sa traduction d'*Othello* de Shakespeare qui avec la préface de *Cromwell* de Hugo prenait valeur de manifeste pour la tragédie moderne. Or il s'agit précisément ici d'un militantisme remettant en question la poétique des genres mimétiques, puisque l'emploi du mot « lyrisme » renvoie directement à l'incapacité pour la poétique des genres mimétiques de tenir compte de la différence entre prose et poésie, c'est-à-dire de la forme d'énonciation qui se trouve mise en question dans la traduction de Vigny. Le terme de « lyrisme » apparaît alors comme concept intermédiaire permettant d'assurer la médiation entre la lyrique du vers et la prose, assignant le caractère lyrique à une différence de degré – du récitatif au chant – et non plus à une différence d'essence – entre l'épique, le tragique et la lyrique :

Dieu soit loué! Le poète pourra suivre son inspiration aussi librement que dans la prose, et parcourir sans obstacle l'échelle entière de ses idées sans craindre de sentir les degrés manquer sous lui. Nous ne sommes pas assez heureux pour mêler dans la même scène la prose aux vers blancs et aux vers rimés; vous avez en Angleterre ces trois octaves à parcourir, et elles ont entre elles une harmonie qui ne peut s'établir en français. Il fallait pour les traduire détendre le vers alexandrin jusqu'à la négligence la plus familière (le récitatif), puis le remonter jusqu'au lyrisme le plus haut (le chant), c'est ce que j'ai tenté. La prose, lorsqu'elle traduit les passages épiques, a un défaut bien grand, et visible sur la scène, c'est de paraître tout à coup boursouflée, guindée et mélodramatique, tandis que le vers, plus élastique, se ploie à toutes les formes : lorsqu'il vole on ne s'en étonne pas, car lorsqu'il marche on sent qu'il a des ailes.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Cité dans Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, coll. « en lisant en écrivant », 2000, p.33.

La particularité du suffixe en « -isme » se dévoile ainsi peu à peu. Apparaissant dans un contexte militant, il vient en quelque sorte politiser des termes préexistants en substantivant des adjectifs. Le *Dictionnaire historique de la langue française* donne encore :

joint à un nom ou à un adjectif, *-isme* forme des termes politiques et sociaux avec la valeur de « système d'opinions », « attitude, tendance », souvent combiné avec des préfixes comme *-anti, pro-...* des termes de philosophie, de science, de religion (« doctrine », « croyance »), des termes littéraires, artistiques (« école », « tendance »); *-isme* dénote une attitude positive par rapport à la croyance, etc., représentée par la base.

Ce qui se joue dans le glissement grammatical de l'adjectif au nom commun possède donc un rapport direct avec le devenir-politique de la base adjectivale. Car il est toujours question d'un mouvement, de l'organisation d'un mouvement dans le discours social, politique ou esthétique, et l'idée même d'un mouvement concerne justement une dynamique entre des termes avant de concerner ces mêmes termes dans leur identité. D'où l'importance politique du qualificatif qui en venant caractériser des identités vient en même temps en modifier le sens, entraînant les noms communs dans une dynamique où ils sont mis en rapport entre eux. Le suffixe en « -isme » s'inscrit dans ce processus de dynamisation des identités en venant systématiser les mises en rapport. On pourrait le dire du communisme qui repense la notion de propriété en fonction de l'adjectif « commun », on pourrait le dire du socialisme qui repense la communauté en fonction de l'adjectif « social » comme on peut tout à fait le dire pour le lyrisme qui au dix-neuvième siècle s'applique à repenser la poétique des genres mimétiques à partir de l'adjectif lyrique qui résultait d'un glissement à peine perceptible de la lyrique. Détachant la poésie de son adjectif « lyrique », le mot

« lyrique » pouvait s'échapper pour devenir la pierre de touche d'un mouvement ayant pour but de dynamiser les identités de la poétique des genres.

À la différence du communisme et du socialisme cependant, le lyrisme comme mouvement concerne moins un groupement politique d'individus que la mise en rapport des idées entre elles dans la poétique des genres. Car l'avant-garde française du début du dix-neuvième siècle se définit avant toute chose comme « romantique » et jamais comme « lyriste »; le lyrisme fonctionne bien plus dans un agencement de pensée dans lequel se mettent en branle des éléments d'une révolution théorique concernant un aspect seulement de la pensée romantique qu'on ne pourrait limiter au seul renversement de la poétique des genres mimétiques. Ainsi lorsque le mot « lyrisme » apparaît pour la première fois dans un dictionnaire, c'est pour caractériser une nouvelle manière de penser la littérature : la différence de degré dans le style. C'est en 1842, dans le *Dictionnaire universel de Pierre Boiste* qui en donne comme définition: « Caractère du style élevé, des inspirations solennelles; langage des prophètes, des poètes primitifs, des spiritualistes philosophes (nouveau, très bon) »<sup>16</sup>. Cette définition sera reprise en partie par l'édition de 1842 du *Dictionnaire de l'Académie* : « Caractère d'un style élevé et poétique; langage inspiré. « Le lyrisme sacré de la Bible » »<sup>17</sup>, puis dans le Littré et ainsi de suite. Le *Petit Robert* donne aujourd'hui comme définition quatre sens possibles. Le premier reprend à peu de choses près la définition du dix-neuvième siècle, précisant qu'il s'agit d'un usage désuet : « Style élevé et hardi de l'auteur inspiré (ode, poésie sacrée) ». Mais les trois autres définitions d'usages actuels qu'il donne ne tiennent plus compte du caractère

---

<sup>16</sup> Cité dans Maulpoix. *Ibid.*, p.27.

<sup>17</sup> Cité dans Maulpoix. *Ibid.*, p.28.

différentiel du lyrisme en opposition à la lyrique. Sens moderne : « poésie, genre lyrique. *Le lyrisme romantique* »; sens par extension : « mode d'expression évoquant la poésie lyrique. *Le lyrisme de Bossuet, de Chopin. Le lyrisme d'un film* »; sens figuré : « manière passionnée, poétique, de sentir, de vivre. « *notre bon sens bourgeois complètement dénué de lyrisme* » (Mac Orlan). » Ainsi le sens politique du lyrisme n'apparaît plus aussi bien pour nous aujourd'hui qu'au dix-neuvième siècle puisque, semble-t-il, la bataille de Vigny et des romantiques a bien été gagnée sur le front de la poétique des genres mimétiques. La citation de Mac Orlan que donne le *Petit Robert* laisse tout de même ironiquement planer un spectre, le spectre d'un lyrisme politique, sans toutefois donner la clé de cette politisation dans la définition où furtivement l'adjectif poétique est employé comme adjectif dynamique, marque du mouvement en parfaite opposition avec les identités fixes supposées dans *la* poétique et recoupées par la fixité du « bon sens » bourgeois connotée dans la phrase de Mac Orlan.

### *Le double négatif.*

Mais il ne suffit certainement pas d'opérer des recoupements historiques entre la politique et la substantivation, il faut encore voir à quoi renvoie la politisation de la lyrique en lyrisme. On a vu chez Vigny que le terme apparaît dans le cadre d'une remise en question radicale de la poétique des genres mimétiques où la lyrique trouvait son lieu d'origine. Les plus pointilleux des historiens de la littérature n'auront peut-être pas manqué d'être offusqués par ce qui a été dit jusqu'ici sur le passage

d'une poétique des contenus à une rhétorique des contenus qui se met en branle dès l'apparition du mot « lyrisme » chez les romantiques. Car d'Aristote à Hegel la théorie de la littérature n'a certainement pas l'allure d'une continuité lisse, et ce n'est qu'à travers le prisme romantique qu'une telle interprétation réductrice peut prendre son sens. Dans un ouvrage qui a fait date, M.H. Abrams dégage ainsi pour les XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles un paradigme « pragmatique » aux théories littéraires qui se place en rupture avec la poétique des genres mimétiques d'Aristote<sup>18</sup>. Or tout l'intérêt pour nous de la pragmatique littéraire de cette époque est justement qu'elle opère déjà ce glissement d'une poétique des contenus vers la rhétorique, cherchant à mettre en forme une théorie des effets produits. Abrams donne ainsi l'exemple de *The Apologie for Poetry* de Sir Philip Sidney où se met déjà en scène le glissement de la poésie pour la représentation à la poésie pour l'enseignement et le plaisir: « Poesy therefore is an arte of imitation, for so Aristotle termeth it in the word *Mimesis*, that is to say, a representing, counterfeiting, or figuring foorth – to speak metaphorically, a speaking picture: with this end, to teach and delight »<sup>19</sup>. Abrams remarque aussi avec beaucoup de justesse que la *Poétique* d'Aristote n'a eu d'échos en Occident qu'à partir de son intégration dans la tradition rhétorique initiée par Horace et poursuivie par Cicéron et les pères de l'Église. La tradition de *L'art poétique*, qui trouve sa place à l'époque classique avec Boileau, se situe également dans la perspective pragmatique d'une rhétorique des lettres. Sa particularité est d'ailleurs de ne pas penser par généralisation de genres mais par une étude des moyens en vue des fins. Le genre s'organise alors en

---

<sup>18</sup> M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theorie and the critical tradition*. New York, the Norton Library, 1953.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.14.-21. Abrams ajoute encore un troisième paradigme qui commence avec le romantisme qu'il nomme « expressive theories » précisément parce qu'elles tiennent compte de l'énonciation.

fonction de sa codification particulière sans possibilité véritable d'en organiser la classification. Ainsi, si Boileau peut parler de genres poétiques particuliers comme l'idylle, l'élégie, l'ode, la ballade, le madrigal, etc., il n'opère jamais de mise en ordre permettant de considérer plus largement une poésie lyrique aux côtés de la tragédie, de la comédie et de l'épopée. Il reprend en fait les genres énumérés par Quintilien auxquels il ajoute des formes médiévales qu'il définit par leurs critères formels comme la strophe égale ou non et les schémas de rimes. Il n'est donc ni question de formes de contenu ni question de formes d'énonciation mais bien de critères formels d'élaboration qui ne peuvent arriver à aucune conceptualisation de la lyrique puisque la généralisation se fait toujours en fonction des règles formelles et rhétoriques de construction du texte.

Le paradigme pragmatique permet donc de remettre en contexte le militantisme de Vigny au sens où l'événement de la rupture qu'il installe en venant poser un « lyrisme » de l'énonciation en lieu et place de la « lyrique » mimétique n'a autant d'éclat que parce qu'il a été préparé par le paradigme pragmatique pour lequel la lyrique ne trouvait aucune place. Ainsi le lyrisme, dès son apparition au début du dix-neuvième siècle, fonctionne déjà comme un « retour du lyrisme », comme l'événement de sa réapparition qui prend cependant toujours l'apparence d'un apparaître originaire. Lorsque Vigny politise l'adjectif de « lyrique » en lui accolant le suffixe en -isme, c'est toujours selon les prémisses d'une double rupture : d'une part le lyrisme rompt avec la tradition de la poétique des genres mimétiques en proposant à la place une poétique de l'énonciation; d'autre part il rompt aussi avec la pragmatique qui ne considère aucune forme de lyrisme. Mais alors que la première rupture relève véritablement d'une dialectique de l'histoire littéraire, supprimant, au

nom d'un progrès historique, un état pour un autre qu'il intègre – c'est-à-dire supprimant la lyrique pour la relever dans le lyrisme – la seconde rupture apparaît d'une manière autrement problématique au sens où elle supprime sans rien conserver de palpable ou de sensible. Car la politique du lyrisme se pose en rupture avec une instance traditionnelle avec laquelle la pragmatique avait déjà opéré précédemment une rupture. Le sens d'un « retour originaire » se comprend ainsi dans la propension du lyrisme à répéter un mouvement de rupture que pourtant il oblitère entièrement. En supprimant la tradition pragmatique le lyrisme refoule donc la rhétorique bien plus qu'il ne la dialectise, et il faudra attendre bien après la fin du romantisme, il faudra attendre à la fin du vingtième siècle pour que ce refoulement présent dès le départ dans l'usage du mot « lyrisme » au dix-neuvième siècle devienne sensible, conceptualisable.

On pourrait aisément remettre en question la nature de cette scène primitive du lyrisme, arguant que le geste de Vigny employant le terme de « lyrisme » ne possède rien de cette complexité sémantique, que pour Vigny la lyrique et le lyrisme vont assurément de pair sans opposition aucune. Mais à tout cela je voudrais répondre qu'il n'a jamais jusqu'ici été question d'histoire littéraire, qu'il n'a jamais été question du Réel, mais toujours de l'imaginaire fantasmatique du discours où Jean-Michel Maulpoix met en scène l'apparition du mot lyrisme, et où Dominique Combe articule poétique et rhétorique. La scène qui se déroule ici ne relève pas proprement de l'histoire littéraire, on s'en sert plutôt pour mettre en scène le mythe de sa fondation qui possède une valeur au moins aussi légitime que ces autres mythes où l'histoire littéraire fait apparaître les littératures nationales ou les théories littéraires. Parler ici de mythe procède d'ailleurs moins d'une faiblesse de l'articulation que du constat que

le paradigme littéraire est encore une fois en train de changer dans le discours du lyrisme qui entame lentement une sortie d'un certain positivisme littéraire depuis lequel on a pu reconstituer l'histoire de la poétique des genres depuis cette autre événementialité du formalisme russe.

Qu'est-ce qui se joue alors dans ce mythe fondateur du lyrisme? Je serais tenté de dire qu'il ne s'agit pas de la relève dialectique de la lyrique en lyrisme, qu'il ne s'agit pas du passage d'une poétique des genres mimétiques où la lyrique trouve son lieu à côté de la tragédie et du drame à une rhétorique des genres qui lui assigne sa place dans une échelle de style, qu'il ne s'agit pas d'une mise à mort de la lyrique qui trouverait sa fondation en lyrisme. Ces gestes après tout sont bien plus l'apanage du romantisme, et le militantisme de Vigny se tient de lui-même dans la pensée romantique, c'est-à-dire qu'il ne peut se lire comme refoulement que maintenant, alors que le discours du lyrisme tente de se penser comme rhétorique et non plus dans la perspective d'une poétique. Car si c'est bien dans l'avant-garde romantique française qu'on retrouve d'abord le terme, elle n'en a jamais fait un usage systématique, utilisant même le plus souvent l'adjectif de « lyrique » pour désigner la même chose; encore ici l'emploi de l'adjectif se retrouve dans sa connotation flottante portant indifféremment sur *la* lyrique et le lyrisme dans une formulation de pensée qui n'effectue pas définitivement la séparation entre les formes de contenu et les formes d'énonciation. Alors que le discours du lyrisme, posant comme fondamentale la distinction entre contenu et expression, fait apparaître un refoulement dans la pensée romantique et se fonde lui-même sur ce refoulement de la rhétorique. Ce qui se joue donc dans la scène primitive a bien plus à voir avec l'éclair d'une négativité qui disparaît au même moment qu'elle surgit, laissant paraître furtivement dans l'adjectif

« lyrique » l'ombre d'un mot, « lyrisme », chargé du refoulement de toute la tradition pragmatique de l'art poétique. Et tout cela crée une onde de choc qui fait paraître le négatif déjà chez Aristote dans le silence de la *Poétique* sur les caractéristiques de la lyrique qui n'apparaît jamais que comme un genre « *non* mimétique », sur lequel sans doute un deuxième volume consacré à la comédie aurait pu nous apprendre quelque chose mais dont on ne sait à peu près rien, sinon qu'il constitue un état absent.

Encore chez Hegel la poésie lyrique n'apparaît pas comme positivité pleine, mais empreinte d'une négativité que fait apparaître le mouvement dialectique de l'*Esthétique*. Sa place ici n'est certainement pas dépourvue de sens pour le discours du lyrisme qui puisera abondamment dans l'*Esthétique*. Sur le chemin de l'esprit la poésie apparaît en effet comme la dernière étape de l'esthétique puisqu'elle arrive à s'affranchir complètement de la forme corporelle sensible, c'est-à-dire du matériau pour la sculpture, de la couleur pour la peinture et des sons pour la musique. La poésie est entièrement spirituelle puisqu'elle trouve son lieu dans l'immédiateté du langage et peut tout exprimer, la réalité intérieure de l'homme comme la réalité extérieure. Hegel distingue trois genres successifs de poésie : l'épique, la lyrique et la dramatique. Or si la poésie lyrique ne se trouve pas à la fin c'est qu'elle se trouve supprimée par la poésie dramatique puisque celle-ci arrive à donner une conscience « en soi et pour soi » à l'intériorité de la poésie lyrique qui demeure dominée par ses passions et ne peut avoir de vue totalisante du monde; il faudra l'intégration de la poésie épique qui contient en elle toute l'objectivité des représentations langagières. Ainsi pour Hegel, dans la poésie dramatique :

l'action ne défile pas seulement devant nous sous la forme purement extérieure d'un événement réel, soit actuel, soit passé, mais vivifié par le récit: nous la voyons surgir

de la volonté particulière, de la moralité ou de l'immoralité de caractères individuels qui deviennent ainsi le centre du côté lyrique de la poésie dramatique. Les individus ne nous initient pas seulement à leur intériorité: dominés qu'ils sont par une passion qui les pousse à la réalisation de certains desseins, ils se présentent à nous sous un aspect épique, en ce sens qu'ils mesurent la valeur substantielle de leur passion et de leurs buts d'après les lois rationnelles et les conditions objectives de la réalité et, ainsi fixés sur cette valeur et sur les circonstances auxquelles ils auront à faire face, ils décident de leur sort. Cette objectivité, qui a sa source dans le sujet, et cette subjectivité, présentée dans sa réalité et sa signification objective, forment la totalité de l'esprit et constituent, en tant qu'action, la forme et le contenu de la poésie dramatique.<sup>20</sup> (89-90)

On retrouve donc dans la poésie lyrique une négativité dialectique dans l'insuffisance du point de vue intérieur que le poète porte sur le monde. Cette négativité trouve sa place et son efficacité dans l'édifice de l'esprit puisqu'elle prépare la place pour la poésie dramatique qui la supprime en même temps qu'elle l'intègre et la complète dans son projet totalisant. Le chemin sera ensuite ouvert pour l'esprit à la religion et enfin à la philosophie où le savoir absolu trouvera son expression finale. La négativité semble donc avoir trouvé sa fonction. Mais en lisant bien dans l'*Esthétique* on découvre aussi une autre négativité qui ressemble en tout point à celle refoulée du lyrisme. Or celle-ci ne sert véritablement à rien dans le processus de fondation de l'esprit, elle détourne plutôt du chemin vers le savoir absolu et a tout de suite de quoi nous intéresser puisqu'elle porte sur le statut de la rhétorique dans les lettres. C'est lors d'une mise en garde où Hegel traite du danger d'utiliser des figures verbales en poésie :

L'usage de ces figures peut souvent aboutir à la rhétorique déclamatoire du plus mauvais goût et détruire le caractère individuel et vivant des expressions employées, surtout lorsqu'au lieu d'être des effusions spontanées d'un sentiment ou d'une passion, elles sont détruites et composées selon certaines règles. Elles sont alors le

---

<sup>20</sup> Hegel. *Esthétique*. tome III (2e partie). Les arts romantiques (suite), la poésie. trad. S. Jankélévitch. Paris. Aubier Montaigne. coll. « Philosophie de l'esprit », 1944, p.90.

contraire de ces expressions intimes, brèves, fragmentaires de l'âme, dont la profondeur, pour s'exprimer, n'a pas besoin de beaucoup de mots; de l'âme romantique en particulier, dont la concentration exige un langage condensé.<sup>21</sup>

Il existerait donc une manière de « rater » la poésie en ayant recours à la rhétorique. Hegel fait même remonter à Horace la mauvaise poésie et dans une longue énumération des différentes nations peu ou pas poétiques, on retrouve évidemment les Français de l'époque classique.

Mais une fois engagée dans cette voie la poésie peut aller, dans cette recherche de l'expression, jusqu'à en faire son objectif principal, jusqu'à prêter moins d'attention à la vérité intérieure qu'à la belle forme, au poli, à l'élégance et à l'effet de langage. C'est alors que la rhétorique et la déclamation dont j'ai parlé plus haut font une irruption dévastatrice dans la vie de la poésie, et l'œuvre d'art née de la réflexion lucide devient une œuvre trahissant des intentions et des desseins; elle est soumise à des règles qui détruisent l'action émanant d'une œuvre spontanée, étrangère à toute fin et à toute contrainte extérieures. Il y a des peuples qui ont presque été incapables de produire d'autres œuvres poétiques que celles ayant un caractère rhétorique. C'est ainsi, par exemple, que, encore chez Cicéron, la langue latine continue d'apparaître naïve et spontanée; mais chez les poètes romains, chez Horace, chez Virgile et autres, l'art est déjà entaché d'artifices, de procédés voulus, répondant à certains desseins et intentions. On reconnaît dans leurs œuvres un contenu prosaïque, entouré seulement d'une parure extérieure, les poètes ayant suppléé au génie qui leur faisait défaut par une habileté verbale et des effets rhétoriques. Les Français, à l'époque classique de leur littérature, avaient une poésie du même genre qui leur servait principalement à écrire des poèmes didactiques et des satires. On y trouve en abondance des figures de rhétorique, et, malgré cela, l'exposé reste, dans son ensemble, tout à fait prosaïque, seule la langue revêt une forme imagée pittoresque<sup>22</sup>.

Cette mauvaise poésie prend finalement les allures d'un refoulement puisqu'elle assigne des vides qui sont tout de suite effacés du trajet de l'esprit vers le savoir absolu. À la suite de cette remarque de Hegel, la marque du refoulement devient encore une fois historique puisqu'elle en refoule toute une partie vers l'insignifiance pour effectuer la jonction entre la poésie antique et la poésie romantique :

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p.59.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p.61-62.

Chez les anciens, chez Homère surtout, l'expression est coulante et tranquille, mais chez les peuples que nous venons de nommer, elle jaillit comme d'une source tumultueuse qui cherche à déverser au dehors son trop-plein, l'âme gardant son impassibilité et l'entendement se livrant à un travail purement théorique qui consiste à séparer, à classer, à combiner, d'une façon ingénieuse ou plaisante, les images qui surgissent<sup>23</sup>.

La poésie lyrique apparaît donc, même chez Hegel, sous l'allure d'un « retour originaire » et nous fait découvrir une forme de négativité résolument non dialectique, une négativité qui non seulement ne « sert » à rien pour la dialectique mais qui de surcroît peut se montrer dangereuse, risquée pour l'édifice dialectique hégélien. Qu'on me permette de finir de citer le texte de Hegel puisque s'y dévoile la caractéristique principale de toute discontinuité : s'y crée un espacement dans lequel se brise toute forme d'immédiateté, de cette immédiateté du sujet à lui-même nécessaire à toute poésie lyrique :

L'expression purement poétique se tient aussi bien à l'écart de la rhétorique purement déclamatoire que de cette exubérance et de ce jeu ingénieux de la diction où cependant peut déjà se manifester une certaine beauté et une certaine liberté de création. Elle doit s'en tenir d'autant plus à l'écart qu'en tombant dans l'un ou l'autre de ces travers elle porte préjudice à la vérité naturelle interne et oublie le rôle que le contenu joue au point de vue de la formation du langage et de l'élaboration de l'expression. La diction, en effet, ne doit pas chercher à se rendre indépendante ni prétendre représenter à elle seule le tout de la poésie. D'une façon générale, même ce qui, dans le langage, est le produit de la réflexion ne doit pas perdre son caractère de spontanéité, mais doit donner l'impression d'avoir jailli tout seul du noyau intime de la chose.<sup>24</sup>

Comme pour Vigny il ne serait pas possible de lire l'*Esthétique* ainsi hors du paradigme de pensée ouvert par le discours du lyrisme. Car on ne peut donner d'importance à une telle mise en garde qu'à travers le mythe fondateur du lyrisme

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p.63.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p.63.

comme « retour originaire » dans lequel se dégage le double négatif caractéristique du lyrisme. Pour Hegel les deux négatifs ne fonctionnent pas ensemble d'une manière aussi cohérente que pour le discours du lyrisme qui en fera son moteur.

### *La violence du lyrisme.*

Nous sommes donc toujours dans le texte de Jean-Michel Maulpoix, en la périphérie de ses présupposés. Il est peut-être temps de revenir au texte. Dès l'ouverture, et cela paraît très étrange à l'abord, Maulpoix décrit le mot « lyrisme » à partir de ce qui lui manque, une valeur positive, « opératoire » :

La plupart des termes dont la critique fait usage valent d'ordinaire par leur capacité *opératoire* : univoques, ils ont pour fonction de rationaliser le fait littéraire. Ainsi savons-nous ce qu'est un alexandrin, une anaphore, une rime riche, ou un épilogue [...]. Quant au *lyrisme*, il est de ces notions confuses qui ne font qu'approcher ce qu'elles désignent, laissent l'intelligence sur sa faim, et tombent vite en désuétude.<sup>25</sup>

On retrouve ici la part négative du lyrisme, entendue comme un manque théorique, une insuffisance de la rigueur et de l'articulation sur laquelle son discours tentera de se fonder. Face à cette insuffisance, le critique doit alors délaissé la posture théorique et s'engager lui-même, parler au nom de son propre sujet là où la théorie cesse de produire du discours devant l'absence de totalisation possible du lyrisme :

Le caractère vague d'une telle notion ne suffit pas à la rendre inutile ou caduque. Elle exige un nouvel effort de pensée, voire une autre posture. Là où le fait littéraire résiste

---

<sup>25</sup> Jean-Michel Maulpoix. *Du lyrisme*, op.cit., p.13.

et se dérobe, l'exercice de la critique engage l'affectivité du sujet. Cela, précisément, a décidé de mon travail. Écrire sur le lyrisme : ne pas cesser tout à fait d'être écrivain.<sup>26</sup>

On retrouve ici tout le problème de la double négativité. D'une part le négatif paraît d'abord relever de la dialectique dans la forme discursive du lyrisme: devant l'insuffisance théorique un effort de pensée demeure tout de même possible dans lequel celui qui parle doit parler en son nom là où la notion de lyrisme se tait. La pensée peut ainsi poursuivre son travail de totalisation du concept de lyrisme à travers un discours qui certes ne possède plus les caractères de rationalité et d'opérativité mais conserve tout de même son intégrité comme discours. Mais alors cette forme de dialectique ne peut plus se réclamer de Hegel au sens propre du terme puisqu'elle ne prétend ni à une totalisation du savoir absolu, ni à un système esthétique hiérarchisé dans lequel le lyrisme trouverait sa place. Mais tout de même le négatif y fonctionne dialectiquement au sens où il permet l'ouverture à une relève dans laquelle il se trouve repris et supprimé.

Mais d'autre part cette reprise n'est plus dialectique et c'est là le deuxième aspect de la négativité : quelque chose se dérobe à la relève pour échapper à la suppression complète, quelque chose du négatif se trouve comme refoulé et persiste dans le discours sous une forme difficile à saisir. On le retrouve chez Maulpoix dès qu'il prend la parole pour parler du lyrisme en voulant opérer un acte de fondation du discours, dont je voudrais donner trois exemples. Dès l'ouverture des notes liminaires à *Du lyrisme*, Maulpoix fait du mot « lyrisme » un « objet d'inquiétude » pour tout sujet entrant en contact avec lui :

---

<sup>26</sup> *Ibid.* p.13-14.

Le mot « lyrisme » est-il sérieux? On observe un singulier décalage entre l'emploi apparemment innocent que la tradition universitaire en a fait depuis la fin du XIXe siècle et la complexité des valeurs ou des sens qu'il a pris dans la littérature. On a tendance à l'entendre comme un outil fabriqué par des professeurs et destiné à des manuels, alors qu'il fut et qu'il demeure un objet d'inquiétude sous la plume des écrivains.<sup>27</sup>

En introduction au chapitre sur le lyrisme contemporain de *La Poésie comme l'amour*, le même propos est repris et précise en quoi le lyrisme est un objet d'inquiétude : « Dès son apparition dans la langue française, à la fin du premier quart du XIXe siècle, le mot « lyrisme » s'est trouvé divisé entre une acception positive et une acception péjorative. D'un côté le sublime, de l'autre le pathos »<sup>28</sup>. Enfin au tout début du premier chapitre de *Du lyrisme* la double connotation du mot trouve sa place au point où se brise le discours théorique, au point de discontinuité du discours :

Le mot « lyrisme » est entendu d'ordinaire comme un terme vague, désignant un emportement, une effusion intime, un excès de parole et de sentiments. Il offre peu de prise à la critique qui n'en a fait qu'un usage très flou, au début de ce siècle notamment. Le lyrisme est ainsi perçu comme une sorte d'anachronisme, de zone brumeuse, ou de point aveugle de la théorie littéraire. On pense volontiers à lui comme à un terrain vague où l'ode côtoie l'élégie, le sonnet, le vers libre, le poème en prose et la prose poétique... Où la subjectivité se mélange avec le pathos. Où la parole se gonfle et se disperse. Se fourvoie souvent.<sup>29</sup>

La particularité de ce négatif non dialectique est donc de faire apparaître une part d'irrécupérable dans le lyrisme : le pathos, la dispersion, la possibilité de se fourvoyer, des termes qui renvoient tous à l'erreur inutile et à l'improductivité. Mais ce qui est le plus étonnant c'est qu'aucune glorification n'est faite de cette erreur, c'est-à-dire qu'aucun effort n'est tenté pour la rattraper et en faire quelque chose

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p.13.

<sup>28</sup> Jean-Michel Maulpoix. *La Poésie comme l'amour*, Paris, Mercure de France, 1998, p.115.

<sup>29</sup> Jean-Michel Maulpoix. *Du lyrisme*, op.cit., p.21.

d'autre. La négativité apparaît donc dans le discours en tant que négativité pure et non plus seulement dans le sillage d'une opération dialectique qui l'aurait par avance supprimée. Et c'est comme négativité qu'elle troue en quelque sorte la continuité du discours théorique, introduisant comme un bégaiement du discours ou encore une aspérité dans l'espace autrement lisse du savoir.

Et comment la négativité troue-t-elle le discours? Quelle en est sa forme discursive? Comme la négativité du lyrisme apparaît au milieu du discours, on ne peut définir sa forme qu'en relation avec ce qu'elle interrompt, à savoir la théorie. On pourrait dire en toute simplicité que la négativité du lyrisme prend la forme d'une non-théorie, mais ce serait un rien trop réducteur et qui plus est encore un rien trop dialectique. Car il y a plus encore à la négativité puisqu'elle a tout de même trait à la subjectivité : le pathos, la dispersion, la possibilité de se fourvoyer renvoient bien à un état du sujet s'éloignant d'une manière ou d'une autre du *logos* et du discours théorique, s'en éloignant même au risque de perdre la consistance de sa subjectivité que le discours théorique lui a d'abord conféré. La négativité n'est donc pas qu'un état d'absence pure de théorie, elle produit aussi quelque chose qui relève du sujet, d'une forme non théorique qui semble toujours caractérisée de la même manière : par une production fantastique d'énergie négative.

Une telle remarque a de quoi étonner mais elle se comprend tout de suite à l'analyse des textes où la négativité irrécupérable entre en jeu. C'est ce qui ressort de l'ensemble des occurrences étudiées par Maulpoix d'un usage au dix-neuvième siècle du lyrisme « en mauvaise part ». Chez Théophile Gautier la notion de lyrisme apparaît sous la plume du Chevalier d'Albert pour discréditer une tirade un peu trop longue : « Je me suis joliment laissé aller au lyrisme, mon très cher ami, et voilà déjà bien du

temps que je pindarise assez ridiculement »<sup>30</sup>. Ce qui frappe ici n'est pas tant le « laisser aller » que l'adverbe « ridiculement » et la formule péjorative du verbe « pindariser » qui l'accompagnent et viennent donner au mot « lyrisme » une signification particulièrement intense dans sa négativité. Chez Mallarmé encore, la seule mention du mot lyrisme désigne encore une production intense et somptuaire à propos d'un poème à la fiancée de son ami Henri Cazalis, la « turbulence » : « Je ne veux pas faire cela d'inspiration : la turbulence du lyrisme serait indigne de cette chaste apparition que tu aimes »<sup>31</sup>.

Le lyrisme négatif, le « mauvais lyrisme », désigne donc une production langagière complètement folle, exagérée au sens où elle produit du négatif au niveau subjectif, le mauvais lyrisme se trouve toujours associé au caractère violent. Mais comme pour toute désignation de la folie qui commence là où le savoir s'interrompt, il est impossible de savoir de quel côté provient cette violence, si elle est inhérente au négatif ou encore si elle lui est attribuée par les détracteurs de sa mauvaise part. On ne peut jamais savoir ainsi si c'est le savoir qui dénigre ce qu'il ne peut intégrer ou si c'est la folie qui produit la violence contre elle-même et contre le savoir. On pourrait trancher une telle question si la folie du lyrisme existait ailleurs que dans le discours du lyrisme, si on pouvait trouver une tierce perspective où l'analyse pourrait évaluer les faits. Mais la folie qu'on rencontre ici ne possède pas d'existence à l'extérieur du discours qui la produit, elle se trouve à la racine du lyrisme comme négatif irrécupérable et indissociable. La folie du lyrisme et la violence qu'elle produit ne peut donc se lire qu'en tant que production d'intensité négative par le discours lui-

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, cité p.34.

<sup>31</sup> *Ibid.*, cité, p.36.

même sans égard à sa provenance. Le lyrisme, tel qu'il apparaît dans l'étymologie qu'en fait Maulpoix, produit autant de savoir qu'il en interrompt dans une économie du discours qui lui est propre où les trous dans le savoir sont aussi originaires que le savoir lui-même.

Il n'est pas étonnant alors que Maulpoix reprenne dans son histoire de l'usage un violent réquisitoire réactionnaire de Francis-Alphonse Wey contre la nouveauté dans les lettres, autant l'innovation formelle de la prose poétique que l'ajout de néologismes au *Dictionnaire de l'Académie*, où le mot « lyrisme » focalise toute sa rage dans un chapitre de ses *Remarques sur la langue française au XIXe siècle* intitulé « du lyrisme dans la prose » dont il s'excuse ainsi :

Pour s'exprimer d'une manière orthodoxe, il aurait fallu intituler ce chapitre: – *De la prose lyrique*; mais, outre que ces mots s'ajustent médiocrement bien à ma pensée, je ne suis pas fâché d'avoir une occasion de faire observer que le mot *lyrisme* n'a pas trouvé place auprès de *truandaille*, de *tuable*, de *trousse-pète*, de *trôler* (verbe), de *tripette*, de *trigauderie*, de *tetonnière*, de *rassoter*, de *raccrocheuse*, de *râbler*, de *rabonmir* et de *ragot*, parmi les expressions choisies qu'enregistre l'Académie française dans son dictionnaire. [...] Puisque le lyrisme est une qualité dans les vers que nous appellerons *chantables* sans plus de scrupule que l'Académie n'en met à parler de moutons *tuables*, il en résulte que ce lyrisme, dans des vers faits pour être chantés, ne saurait y être un avantage et un mérite. Donc, loin d'être un des caractères, une des qualités *du style élevé et poétique*, le *lyrisme* est un défaut dans le style. Tout ce qui est bon à être chanté n'est pas bon à dire. Que le *lyrisme* soit un écueil dans les vers en général, c'est ce que l'on jugera plus tard; mais ce qui est incontestable, c'est que dans la prose, le *lyrisme* est un défaut manifeste et une inconvenance.<sup>32</sup>

On aura remarqué que le mauvais lyrisme apparaît encore une fois dans un contexte où intervient la notion de prose. Cela s'explique en partie du changement de signification résultant du passage de *la* lyrique *au* lyrique où, comme on l'a vu plus haut, l'adjectif en est venu à désigner une différence de degré dans le style, élévation

---

<sup>32</sup> Cité par Jean-Michel Maulpoix, op.cit., p.39-41.

au-dessus du caractère « prosaïque ». Pour F.-A. Wey il est alors compréhensible que la « prose lyrique » soit un terme impossible puisque cela reviendrait à accepter historiquement une théorie fonctionnant de degré en degré. Ce qui, comme il le dit, ne semble pas s'« ajuster » à sa pensée. Mais la citation de F.-A. Wey demeure intéressante surtout pour la violence qui s'y dégage et qui se trouve directement portée contre le lyrisme lui-même sans aucune possibilité d'y échapper. Un tel geste a de quoi étonner lorsqu'il apparaît dans un chapitre que l'auteur voudrait fondateur, où il voudrait affirmer la position du lyrisme. Force est de constater que nous ne sommes manifestement plus dans une logique dialectique, le négatif n'est plus supprimé par un concept positif qui l'engloberait, le sens péjoratif se trouve dès le départ inextricablement juxtaposé au sens mélioratif sans possibilité de le supprimer totalement, qu'un sens prenne le dessus sur l'autre. Dès lors les tenants du discours du lyrisme pourront bien tenter de minimiser l'importance de cette duplicité originaire du mot « lyrisme », ils pourront bien tenter de remettre en marche le processus dialectique, mais ce ne sera jamais que pour en différer l'échec ou pour en déplacer le négatif dans une économie qui n'aura de cesse de balancer ses comptes, distribuant le déficit dans tous les espaces possibles dans une gestion du négatif qui constitue peut-être ce que le discours du lyrisme a de plus original à proposer : non plus une conception de l'histoire où le lyrisme constituerait la pointe de son actualité, le terme du renversement de la lyrique en lyrisme, mais une économie du retour où le lyrisme doit gérer continuellement sa propre actualité, refoulant, déplaçant ou reportant sa perte, son négatif par où le sens s'échappe et où le mauvais lyrisme gagne sur le bon, où toute l'entreprise s'effondre d'elle-même devant l'impossibilité de sa tâche. Partout alors la violence gronde dans un discours qui ne produit pas que du savoir

théorique et des expériences subjectives, mais également, comme un reste, une énergie destructrice qui ne saurait comme on l'a vu trouver d'assignation distincte. On ne pourra pas savoir ainsi si la violence provient du côté des lyriques ou de leurs détracteurs mais on pourra cependant mesurer l'effet et la manière qu'a le discours du lyrisme d'en tenir compte au plus profond de son articulation, c'est-à-dire non pas comme une chose assignable mais comme une production libre en circulation dans le discours.

\*  
\* \*

*De l'histoire à l'économie de l'histoire.*

On trouve dès l'apparition du mot « lyrisme » sinon une forme de désaveu de son concept du moins un aveu de sa faiblesse et de son impuissance. Il se met en scène dès l'abord dans une sorte de violence du lyrisme envers lui-même. Toutefois lorsqu'il cite F.-A. Wey, Jean-Michel Maulpoix ne manque pas de commenter cette violence pour tenter de la remettre en contexte, de lui assigner une place dans le discours : « Wey s'en tient à l'entente du registre lyrique tel que la tradition l'a fixé. [...] Il n'entend pas encore que le lyrisme puisse être le « chant-dans-la-langue » ». <sup>33</sup> On aura reconnu cette position qui marque le passage brutal de la lyrique au lyrisme précédemment identifié chez Vigny. Mais le plus intéressant est encore à venir. C'est

---

<sup>33</sup> *Ibid.*

que toute la tentative de ramener le lyrisme sur la voie méliorative ne peut se faire sans arriver à supprimer la négativité qui vient d'apparaître dans le discours, et Maulpoix, s'il arrive bien à faire taire pour un temps la critique réactionnaire et violente de F.-A. Wey, ne peut le faire qu'en faisant apparaître une autre forme de violence à une autre époque qu'il nommera l'« irritation ». Le lyrisme change alors subtilement de position : il n'est plus tant le négatif absolu de F.-A. Wey qu'une perturbation potentiellement productive pour la poésie. Il parle encore de F.-A. Wey :

Sa virulente réaction témoigne des équivoques entretenues autour d'une notion victime de ses ambiguïtés et qui peine à se faire admettre. Il semble en effet qu'elle perturbe l'entente du fait littéraire. De sorte que se manifeste à son endroit une *irritation* dont la critique offre maints exemples. Ainsi, au XX<sup>e</sup> siècle, Francis Ponge dénoncera-t-il le « cancer romantico-lyrique » ou Christian Prigent fustigera-t-il ce qu'il nomme la « béance baveuse du moi ».<sup>34</sup>

Une telle récupération paraît sans doute banale dans sa forme tout ce qu'il y a de plus moderne : on reprend l'attaque à son compte pour montrer que quelque chose de crucial se joue dans la notion mise de l'avant par l'histoire littéraire mettant en question sinon l'avenir de la littérature, à tout le moins sa plus grande actualité. On sent tout de suite tout ce que cette position doit à la manière de polémiquer de l'avant-garde. Mais à bien y regarder on remarque tout de même que le scénario moderniste ne colle pas tout à fait au tableau. D'abord, pour la petite histoire, il convient de remarquer que les positions de Ponge et de Prigent sur le lyrisme se veulent précisément avant-gardistes et dénoncent toujours le lyrisme en tant que moment dépassé, relevé, supprimé par une histoire dans laquelle ils se posent au moment de sa plus grande actualité. Alors pour Maulpoix la conception de l'histoire se doit d'être

---

<sup>34</sup> *Ibid.*

totallement différente de celle des avant-gardes au sens où elle progresserait en reculant, dépassant la plus grande actualité vers un point se caractérisant par l'actualité de l'inactualité, c'est-à-dire l'actualité du lyrisme comme dépassement de ce qui voulait dépasser le lyrisme. Le scénario moderniste ne peut coller parfaitement pour une autre raison : Maulpoix ne cite pas Ponge et Prigent pour en discréditer les positions, pas plus qu'il ne citait précédemment F.-A. Wey pour montrer son erreur et indirectement la potentialité révolutionnaire du lyrisme comme « chant-dans-la-langue ». Comme Wey, Ponge et Prigent sont intégrés à la tradition lyrique non pas tant par ce qu'ils disent que par la violence de leur manière de dire : « Une telle rage – lyrique – de l'expression manifeste à tout le moins quelle force réactive possède cette notion partagée qui vient mettre en cause les *limites* de l'expression poétique ». <sup>35</sup> Il faut voir ce qui vient tout juste de se passer : on était parti d'une citation violente et réactionnaire attaquant le lyrisme, elle a ensuite été retournée en *irritation* générale qui ne se limite plus à l'apparition du mot au XIX<sup>e</sup> siècle mais à toute l'histoire de l'avant-garde au XX<sup>e</sup> siècle, et cette même irritation nous arrive maintenant en tant que « force réactive » où se joue quelque chose des limites de l'expression poétique. Citons jusqu'à la fin pour voir où se termine le parcours historique de la violence du lyrisme, dans un avenir de la poésie où l'incertitude domine: « Ce mot de « lyrisme » conduit la poésie jusqu'au lieu même où elle perd toute crédibilité. Autant dire qu'il fait peser sur elle une menace : celle du pur et simple *retournement* de la force en faiblesse ou de la grâce en abandon. Il semble qu'au-delà d'un certain taux le lyrisme devienne insupportable ». <sup>36</sup> On voit bien ici comment on passe subtilement d'une

---

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 41-42.

conception de l'histoire à ce qu'il faut bien appeler une forme d'économie : le « retournement » n'est plus du tout synonyme de « révolution », d'un changement radical qui redéfinirait l'actualité en fonction d'un renversement du passé, il a plutôt valeur d'une dépense d'énergie où le négatif apparaît comme perte régulière sur la ligne du temps sans profit possible pour rien ni personne. Il est pour cela tout naturel que Maulpoix recoure à un vocabulaire économique pour signifier cette dépense, le « taux » de lyrisme, qui reprend pour lui le sens mélioratif et le sens péjoratif. La mesure du négatif n'est alors plus l'histoire mais l'économie, et la question du lyrisme cesse d'être « quand le lyrisme est-il possible? » (question historique) pour devenir « quelle doit être la quantité de lyrisme convenable pour que la poésie lyrique puisse advenir? » (question économique). La quantité, évidemment, n'est pas mesurable comme telle positivement, elle ne cesse de renvoyer au sujet lyrique et aux potentialités de ce sujet par rapport à lui-même.

Si on passe à une économie du lyrisme, la question de l'histoire ne s'en trouve pas pour autant évacuée. Dans la mesure où il y a bien une forme de filiation entre l'apparition du mot « lyrisme » et son actualisation dans une économie, se constitue quelque chose comme une histoire négative du lyrisme, c'est-à-dire non plus une histoire de la poésie telle qu'elle mène à l'épanouissement aujourd'hui de la poésie lyrique mais une histoire de son refoulement, une histoire des diverses attaques portées contre le lyrisme. Du mépris à l'« irritation » à la menace de faiblesse s'est tout de même transmis quelque chose, une forme de négativité qui force aujourd'hui le lyrisme à se concevoir comme économie de moyens, comme mesure d'un taux de « bon lyrisme » et non comme événement historique. Et on retrouve alors le thème précédemment développé de la discontinuité : le discours du lyrisme est un événement

historique uniquement dans la mesure où son événementialité traîne avec elle son caractère discontinu en rupture avec toute forme d'histoire, il porte en lui une négativité impossible à supprimer dialectiquement qui le force à se penser économiquement, à calculer constamment ses chances de se maintenir dans l'actualité historique.

À quoi ressemblent les dangers de ce lyrisme excédentaire? Un essai de Jacques Marchand sur Claude Gauvreau nous met en garde : le cliché poétique exacerbé et la mièvrerie ampoulée mènent non seulement à la destruction de l'œuvre et du sujet qu'elle déploie, mais aussi potentiellement à la ruine de la société des lecteurs qui a choisi d'y reconnaître sa représentation. Ici, l'économie poétique ne concerne plus uniquement la seule question de la valeur esthétique, elle se penche aussi sur la question du bon gouvernement des sujets, devenant alors également une économie politique.

Tout l'intérêt du livre de Jacques Marchand, *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*, réside dans ce calcul du taux juste de lyrisme dans le poème au-delà duquel le mauvais lyrisme ruine massivement l'espace du sujet. En fait de calcul, Marchand propose un point précis dans la chronologie de l'œuvre de Gauvreau, la rédaction du manuscrit de *Beauté baroque*, qui permet de déterminer exactement selon lui en amont les œuvres de qualité et en aval les œuvres sans valeur aucune. « Roman moniste » dans lequel le narrateur pleure inlassablement la perte de l'idéal féminin (figure plaquée naïvement par la critique sur celle de Muriel Guilbault et de son suicide), *Beauté Baroque* regorge selon Marchand des pires infamies « plumitives » : empesé, laborieux, précieux, fétichiste, prétentieux, etc. « Gauvreau se transforme *subito presto* en poète médiocre d'un autre siècle. Ses métaphores

coulent dans une mièvrerie rose bonbon à faire pleurer»<sup>37</sup>. Alors que toute la première partie de l'œuvre relèverait de la plaisante synthèse entre la tradition surréaliste et un expressionnisme pulsionnel où passe dans l'écriture quelque chose du corps et de la vie, la production subséquente à *Beauté baroque* ne montre plutôt qu'une succession particulièrement dense de clichés du « poète assassiné », incompris et torturé par une souffrance incommunicable jusqu'à l'évacuation complète du sens dans les *Jappements à la lune*, marques subjectives dont l'exacerbation et la multiplication ne peuvent que relever d'une mécanique asubjective, d'une rhétorique mythomane cachant mal l'essoufflement de la production poétique de Gauvreau devant une schizophrénie rampante, pathétique et sans aucune valeur littéraire. Marchand commentant une de ses pièces tardives : « *L'Asile de la pureté* peut faire crever chez tout lecteur un mythe qui a le vent dans les voiles par les temps qui courent, mythe qui veut que le moindre dérèglement mental soit nécessairement illuminant. L'autre vie, la « vraie vie » à laquelle accède Gauvreau, n'est ici qu'un musée d'antiquités littéraires et religieuses, On dirait le produit d'un collégien studieux qui a mal digéré ses lectures »<sup>38</sup>. Ainsi l'excédent lyrique révèle le simulacre subjectif où l'identité a cédé le pas à la répétition maladroite et vide, au plagiat nécessairement fautif du collégien et le mauvais lyrisme révèle son imposture : qu'il n'est, au mieux, qu'un formalisme, qu'une rhétorique mimant un sujet inexistant et, au pire, une sinistre mystification pour d'honnêtes lecteurs à la recherche d'un sujet lyrique authentique.

---

<sup>37</sup> Jacques Marchand, *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*, Montréal-Nord, VLB éditeur, 1979, p. 268. Tous les adjectifs cités précédemment sont extraits du même segment.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p.281.

Comment Jacques Marchand fait-il pour calculer si précisément le taux de lyrisme nécessaire à Gauvreau et le moment où celui-ci bascule? La question n'a rien de mathématique ni de scientifique. Elle trouve plutôt son assise dans les motivations socio-historiques d'un tel calcul, au moment où, selon Marchand, le mythe de Gauvreau menaçait quelque chose de la société québécoise. En fait, l'économie lyrique s'installe à un point de discontinuité dans l'histoire littéraire québécoise. Quand, juste avant 1980, s'est effectué d'une manière imperceptible un déplacement de filiation de la tradition des poètes automutilés, Nelligan, Saint-Denys-Garneau et Gauvreau, tradition du sujet inconscient, victime de son incapacité à maîtriser ses pulsions, à une nouvelle tradition qui émergeait alors d'un sujet conscient et politisé, participant à la vie de la polis comme Gaston Miron ou Jacques Ferron. La nécessité de dénoncer le mythe de Gauvreau se fait donc sentir au nom du bien-être et de la santé de la nation québécoise à l'heure du choix de sa souveraineté. Dénoncer Gauvreau relève pratiquement d'un programme d'hygiène mentale pour le peuple québécois, qui loin de ses élites intellectuelles se laisse encore trop facilement impressionné par des images (il parle d'ailleurs à son sujet de « grand téléroman poignant »<sup>39</sup>) qui lui sont nuisibles : Jacques Ferron, qui s'y trouve cité, parle encore au sujet de la mort de Gauvreau des « fêtes criardes auxquelles a droit n'importe quel trépassé chez les peuples primitifs »<sup>40</sup>. Cette folie est en cela conforme à l'excès lyrique qu'elle ne se laisse pas écrire mais erre plutôt dans un surplus de voix sans identité, dans le souffle de la rumeur :

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p.10

<sup>40</sup> *Ibid.*, p.24.

C'est un mythe subi de façon démocratique, si j'ose dire. Les documents sont aussi disparates qu'abondants : commentaires des spectateurs du Théâtre du Nouveau Monde, lettres enflammées dans les journaux, éloges funèbres d'amis réels ou improvisés, embryons de tous ceux qui cherchent à comprendre le grand disparu. Le mythe a évidemment profité d'une tradition surtout orale. Les propos les plus instructifs, délirants, je les ai entendus et non lus : on est toujours moins prudent avec sa langue que devant sa machine à écrire. La tradition orale a l'avantage de permettre un contact direct avec l'imaginaire collectif. C'est en épiant de façon répétée les conversations des spectateurs lors des entractes de représentations des *Oranges sont vertes* ou de *La Charge de l'original épormyable* que j'ai commencé à deviner qu'un examen du mythe de Gauvreau serait un excellent biais pour saisir à quel niveau et de quelle manière la collectivité québécoise fait usage de sa littérature.<sup>41</sup>

Pour la bonne santé du peuple québécois, pour mettre fin à son délire collectif qui lui fait préférer les perdants et les crucifiés aux figures positives du pays à réaliser, pour que ce pays lui-même ne soit pas qu'un simulacre de plus, mythe ou image sans réalité, il importe donc d'en finir avec la discontinuité historique, que Marchand met ici en scène dans le moment interstitiel de l'entracte, temps du désœuvrement théâtral où le spectateur est laissé à lui-même et à son errance identitaire. Étrangement alors chez Jacques Marchand, la figure de Claude Gauvreau joue une fois de plus le rôle du sacrifié, mais d'un sacrifice qui n'est plus celui du poète mais celui du mythe collectif, entraînant avec lui non seulement le poète mais tous les lecteurs-sujets qui répondent à l'appel de son sujet lyrique. À l'approche de l'exercice démocratique du référendum de 1980, ces lecteurs sont abandonnés par la nation québécoise, laissés aux portes de la cité parce que leur inconscient pulsionnel les clive de l'intérieur. Sans souveraineté ils errent – et sans doute voteront-ils « non » devant se dire l'intellectuel pessimiste. Assassiner une fois de plus Gauvreau dans son mythe, c'est donc répéter encore une fois le geste platonicien en s'assurant que le seul poète habilité à demeurer dans la cité soit celui dont le « taux de lyrisme » soit en

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p.9-10.

quantité juste assez suffisante pour qu'il puisse persister dans son identité. C'est, à l'échelle de la nation québécoise, remplacer une fois de plus le personnage tragique grec par celui du mythe d'Er le Pamphylien, qui voyage dans la mort pour rencontrer ses juges qui lui expliqueront les conséquences d'une vie bonne ou mauvaise dans le cycle des réincarnations<sup>42</sup>.

Mais quel sens donner à ce nouvel assassinat? La violence du ton qu'emprunte Jacques Marchand empêche certainement d'y voir un progrès des Lumières sur l'obscurantisme pseudo-religieux. Il suffit d'ailleurs de lire un peu plus avant dans le texte pour y retrouver la figure de Jacques Marchand lui-même en un point interstitiel en tout point semblable à celui de l'entracte, et cette fois il n'« épie » plus dans l'ombre mais se donne en note de bas de page. C'est juste après une autre citation de Ferron dénonçant le mensonge de la pièce *Les Oranges sont vertes*. Marchand commente: « Au début, la violence de la diatribe de Ferron m'a scandalisé ». On trouve alors en note : « Voir mon texte ampoulé (parce qu'insuffisamment dégagé de l'emprise du mythe) : « Lettre ouverte à Jacques Ferron sur Claude Gauvreau », *Hobo-Québec*, no 19, sept-oct. 1974, p.7 »<sup>43</sup>. La discontinuité historique, moment-charnière du peuple québécois, se trouverait donc à l'origine dans le lecteur-sujet Marchand, dans cette rupture introduite par la lecture de Gauvreau dans une scène de lecture primitive, moment pulsionnel refoulé ici en bas de page, à laquelle tente de remédier la seconde lecture démystifiante, consciente et mesurée. On le voit ici encore une fois : la discontinuité du simulacre à l'œuvre dans le mauvais lyrisme, indissociable en essence du bon lyrisme, continue de faire effet, passant de la

---

<sup>42</sup> Platon. *République*, dernier livre.

<sup>43</sup> *Ibid.* p.25.

surenchère du texte poétique de Gauvreau dans la violence du ton du commentateur qui voudrait la maîtriser. La mesure du taux juste de lyrisme se paie ainsi d'un excès de pulsion dans le ton de celui qui l'effectue. Et une fois de plus, ce négatif que l'on voudrait éliminer se trouve déplacé ailleurs dans le discours constitué par la relation entre le sujet lyrique et le lecteur. C'est bien en cela qu'en lieu et place de l'histoire et de ses discontinuités se substitue une économie du négatif qui peut, dans ses plus beaux moments, se muer en économie politique, prélevant un excès de lyrisme dans un texte pour le diffuser dans la rumeur de tout un peuple. Bien sûr cet excès apparaissait ici chez Jacques Marchand en négatif comme une chose affreuse, mais on pourra en temps et lieu en arpenter les potentialités positives.

*Martine Broda : dada mais en pire.*

On vient de le voir, le passage de l'histoire à l'économie ne se fait pas sans heurts. L'étymologie de Jean-Michel Maulpoix comme l'entreprise politique de Jacques Marchand ne se font pas dans la mesure et la tranquillité du cabinet d'études mais en plein cœur de l'espace de la polémique de l'actualité où rien ne semble encore joué pour la suite de l'histoire (autant littéraire, nationale que mondiale). Par son ambiguïté fondamentale, le lyrisme enveloppe en lui une forme de violence que les motifs de la double négativité et de l'histoire tissée de discontinuités fait inévitablement ressurgir. Une telle histoire discontinue se manifeste à chaque fois qu'on évoque l'avant-garde et son héritage dans le paysage poétique contemporain. Dans cette perspective il revient sûrement à Martine Broda d'avoir dressé le portrait le

plus virulent de l'avant-garde poétique, ce qui ne manque pas de surprendre tellement le ton qu'elle utilise s'inscrit en ligne directe avec ce que Maulpoix nommait la « rage lyrique ». L'avant-garde apparaît chez Broda comme la pire des infamies, un genre de mouvement absolument immoral qui n'aurait rien produit de bon que l'organisation en hégémonie de l'« ennuyeuse poésie blanche »<sup>44</sup> et un affaiblissement général de la poésie, fondé sur un préjugé erroné contre le lyrisme.

On se trouve là dans une position similaire à celle de F.-A. Wey, à cette différence que cette fois-ci la violence s'y trouve mieux dirigée : contre une forme particulière de mauvais lyrisme et non plus contre tout lyrisme. Broda recourt à une forme de discours indirect libre, projetant dans une position qui n'est pas la sienne le point de vue d'agresseurs du lyrisme qui lui permet d'ouvrir un espace de parole où elle pourra ensuite apporter sa propre définition positive du lyrisme :

Ce qui dans la poésie est aujourd'hui comme jamais décrié, c'est le lyrisme. Il s'agit d'écarter quelques malentendus qui traînent – non le lyrisme, sauf dans quelques très mauvais cas, ce n'est pas la niaiserie, la mièvrerie, l'enflure du moi. Mon propos est de dissoudre d'abord le malentendu principal dont les autres découlent. Ce n'est pas la question du moi que pose le lyrisme, mais celle du désir.<sup>45</sup>

La négativité arrive donc au même point du discours, dès sa fondation, pour préparer un renversement du mauvais lyrisme par le « bon » lyrisme qui ne se poserait plus comme poésie du moi mais comme poésie du désir. L'intérêt de tout cela se trouve certainement moins dans la position que prend Broda que dans la manière qu'a la violence de circuler dans l'énonciation. À travers le discours indirect libre on suppose une violence extérieure à notre position puisqu'elle travaillerait à détruire toute

---

<sup>44</sup> Martine Broda, *L'Amour du nom. Essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*. Paris, José Corti. coll. « en lisant en écrivant ». 1997, p.262.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 9.

proposition positive du lyrisme, l'affublant des plus vils attributs (niaiserie, mièvrerie, enflure du moi) qui ne seraient là que par la paresse intellectuelle de ceux qui se laissent entraîner par les « malentendus ». Mais cette violence ne peut surgir que parce que ce discours indirect libre est lui-même violent, c'est-à-dire que les « malentendus » ne peuvent être agressants que dans la mesure où leur moteur se trouve véritablement dans la position de l'énonciateur qui lui prête cette violence<sup>46</sup>. On se trouve en fait dans la position d'une double caricature, on caricature un malentendu sur la poésie qui lui-même caricature le lyrisme, qui organise en fait un réseau d'intensité négative dans lequel la violence n'en peut revenir au lyrisme que parce qu'elle a d'abord été produite, imaginée, fantasmée par lui et objectivée ensuite dans une position extérieure. La violence qui circule dans cet extrait possède quelque chose de résolument fantasmatique puisqu'à l'époque de la publication de *L'Amour du nom*, en 1997, le débat sur le lyrisme était assez avancé et ses positions suffisamment appuyées pour ne pas avoir à forcer une place au lyrisme sur la scène poétique. Que les « malentendus » qu'invoque Martine Broda existent ou non hors du discours du lyrisme importe d'ailleurs fort peu, car la violence trouve un usage spécifique en accord avec le problème de la double négativité propre au lyrisme qui, ne pouvant se défaire de sa part de négativité, organise au sein de son discours un réseau de déplacement où la violence réapparaît comme à l'extérieur de sa position à travers le dispositif du discours indirect libre qui repousse le négatif sans pouvoir l'éliminer complètement.

---

<sup>46</sup> Je dis bien « prêter » parce qu'on se trouve ici en pleine économie du discours: en effet on prête négativement à l'avant-garde. c'est-à-dire qu'on redistribue une forme de déficit comme nous le verrons plus loin.

On retrouve ainsi sous une autre forme d'une économie discursive semblable à la comptabilité de Maulpoix. Le discours commence à parler à partir de son propre silence, d'une négativité qui demeurerait silencieuse si elle n'était investie subjectivement d'une forme extériorisée de pulsion violente qui lui permet de commencer à parler avant même d'avoir quelque chose à dire, c'est-à-dire de faire précéder le savoir et la théorie d'un règlement de compte où s'échange le non-savoir d'une position à l'autre, un non-savoir subjectivé en niaiserie, en mièvrerie et en malentendus de toutes sortes. La violence est présente dès l'origine, dès la fondation du discours parce que, pour une rare fois, ce discours possède un appendice subjectif qui lui permet de mettre en forme son silence et son absence. Gilles Deleuze souligne quelque part l'imposture nécessaire de tous les systèmes philosophiques au moment de prendre la parole puisqu'on y trouve toujours nécessairement une sorte de mise en scène du non-savoir qui prend la forme d'un « tout le monde sait... » ou d'un « personne ne peut nier... », faisant appel au sens commun. Mais pour que ce système puisse véritablement commencer, nous dit Deleuze, il faut un idiot particulier, un idiot de première classe, qui fasse véritablement événement dans sa manière de n'avoir aucun présupposé. Car c'est à lui que s'adresse le « personne ne peut nier », et c'est à lui aussi que s'adresse la philosophie dans ce qu'elle apporte de nouveau :

Il ne s'agit pas de dire que peu de gens pensent, et savent ce que signifie penser. Mais au contraire, il y a quelqu'un, ne fût-ce qu'un, avec la modestie nécessaire, qui n'arrive pas à savoir ce que tout le monde sait, et qui nie modestement ce que tout le monde est censé connaître. Quelqu'un qui ne se laisse pas représenter, mais qui ne veut pas davantage représenter quoi que ce soit. Non pas un particulier doué de bonne volonté et de pensée naturelle, mais un singulier plein de mauvaise volonté qui

n'arrive pas à penser, ni dans la nature ni dans le concept. Lui seul est sans présupposés. Lui seul commence effectivement, et répète effectivement.<sup>47</sup>

Le retour du lyrisme ne peut commencer autrement que dans cette répétition qui suppose un parfait imbécile, idiot et violent, sujet autodestructeur qui pourtant est nécessaire au lyrisme puisque la négativité y trouve son circuit de résistance comme dans un circuit électrique qui accumule, déplace et délaie la négativité originaire, le silence et le non-savoir qui précèdent la parole et la minent de l'intérieur. Elle se trouve subjectivée chez Martine Broda qui la met en scène comme personnage.

On vient de le voir, ce personnage se trouve extériorisé dans le discours indirect libre qui suppose la figure vague et imprécise d'un colporteur des malentendus. Mais en d'autres endroits l'extériorisation devient manifeste et donne la parole aux « poètes de l'avant-garde » dans une figuration tout aussi violente. Ainsi dans cette note de bas de page qui commente les « malentendus », Broda ridiculise jusqu'à leurs prétentions idéologiques en mettant bien la distance par un usage des guillemets qui sont fort loin d'être innocents :

Un bel exemple de ces malentendus est à mes yeux la récente préface d'Henri Deluy à d'assez médiocres traductions de Marina Tsvétaïeva, le recueil intitulé *L'Offense lyrique* (Fourbis, 1993). Texte quelque peu hypocrite, car le lyrisme y est à la fois la part naïveuse et incurablement romantique dans son égocentrisme narcissique, dont nous, les poètes français de l'« avant-garde » actuelle, sommes fiers d'avoir « dégraissé » la poésie et, comme si cela n'était pas contradictoire, « la part incontournable de toute poésie ».<sup>48</sup>

L'avant-garde qu' imagine Broda n'est pas n'importe quelle avant-garde. C'en est une de première classe, championne toute catégorie du « dégraissage » et de la négativité,

---

<sup>47</sup> Gilles Delcuze. *Différence et répétition*, Paris, Presse universitaire de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1969, p.170-171.

<sup>48</sup> Martine Broda. *La Poésie comme l'amour*, Op.cit., p. 9.

niant jusqu'à son propre projet d'avant-garde : dada mais en pire, qui ne laisserait rien pour l'avenir de la poésie. Faut-il rappeler que cette avant-garde fantasmée travaille aussi le texte dans le même sens, vers une purification plus blanche que blanche, plus silencieuse que le silence? On pourrait reprendre pour la compléter un extrait sur lequel nous sommes déjà passés auparavant, il s'agit de la réponse à l'enquête sur la disparition de la poésie où la blancheur formaliste en prend pour son rhume et où elle côtoie la caricature du mauvais lyrisme :

La poésie existe depuis des milliers d'années et vous enterrera tous. Elle survivra à sa crise actuelle, qui n'est que l'effet de l'absence d'une vraie pensée. La poésie survivra à ceux qui croient que le langage peut être libéré du sens, et l'écriture de la charge de produire le sens, même dans son sens le plus grave, celui de sens de la vie pour chacun chaque fois autre. Elle survivra aux galipettes formalistes, aux calembredaines de l'humour débile, à la blancheur squelettique, exténuée, par laquelle on s'efforce d'imiter l'abstraction minimale picturale, mouvement répété épigonalement vingt fois, alors que la poésie ne peut aller dans le dépouillement aussi loin que la peinture, en raison du lien du langage au désir, qu'on ne tranche qu'au risque de tout perdre. Elle survivra, peut-être même dans ce qui constitue, de toujours, son noyau dur, le lyrisme, que par un étrange malentendu, sans cesse reconduit depuis le romantisme, certains identifient à la niaiserie et à l'enflure du moi, alors que, de toute évidence, comme Rilke convoquant les anges a tenté exemplairement de le penser, il ne relève que du « raptus » sublime, cette expérience rarement donnée qui conjoint le beau et le terrible, l'extase et l'horreur.<sup>49</sup>

C'est sur de telles ruines que se construit l'économie du lyrisme, sur les fondations d'un massacre qui n'a laissé pour le lyrisme que des miettes poisseuses et corrompues d'une poésie lyrique qui doit constamment faire la part des choses pour affirmer qu'elle survivra malgré tout. Et encore ici le plus étonnant n'est pas tant la position prise que la manière de prendre position, voulant constamment représenter le négatif. Comme si le lyrisme ne pouvait se tenir de lui-même dans le sublime, comme si on

---

<sup>49</sup> Martine Broda, Réponse à l'enquête « La forme-poésie va-t-elle, peut-elle, doit-elle disparaître? », *Action poétique*, no 133-134, Ivry-sur-Seine, p.79-80

devait réaffirmer chaque fois à quel point ce sublime doit quelque chose au grotesque, au « terrible », à l'« horreur », et à quel point ce grotesque doit être absolument différent du caractère grotesque du mauvais lyrisme. Or on sent bien que d'un grotesque à l'autre, de la terreur sublime au terrorisme niais de l'avant-garde il se passe quelque chose de l'ordre d'un transfert de négativité en trop dont le lyrisme ne pourrait faire l'économie qu'en la déplaçant dans une position extérieure, celle de l'avant-garde.

*Jean-Claude Pinson : la répétition obsessive.*

Si Martine Broda choisit la « rage lyrique » pour sublimer la négativité rampante inhérente au lyrisme, il en va tout autrement de la posture que Jean-Claude Pinson adopte dans *Habiter en poète* pour répondre, somme toute, à cette même problématique de l'héritage négatif de l'avant-garde. Tout son travail vise en effet à rendre « habitable » la poésie contemporaine compte tenu de la crise dans laquelle l'a plongée toute l'époque qui l'a précédée. À la différence de Broda, Pinson identifie cependant non pas un seul mais deux courants distincts pour la poésie qui n'ont plus selon lui d'actualité, et qui par là constituent des points de négativité pour la poésie contemporaine. Le premier courant concerne tout l'héritage en poésie de la tradition allemande en France qui s'étend des romantiques de Hölderlin à la philosophie de Heidegger, dont peuvent se réclamer Yves Bonnefoy et Dominique Fourcade; Pinson l'appelle le courant « poésophique », ou « philopoétique », ou encore plus simplement « romantique ». La seconde tradition est plus ou moins assimilable à l'avant-garde

vers laquelle pointait Broda. Il s'agit du « modèle textualiste » qui trouve son point d'aboutissement dans les années 70 autour de la revue *Tel Quel* et du poète Denis Roche à qui l'on doit la fameuse formule assassine « la poésie est inadmissible ». Selon Pinson ces deux courants qui ont en leur temps dominé la poésie n'ont rien laissé derrière eux pour l'avenir sinon une volonté de retour au « monde ». Toute l'originalité du travail de Pinson se trouve là, dans sa manière de penser à partir du négatif, du vide, de ce que la tradition n'a pas laissé, au lieu de faire remonter aux prémisses historiques de ce genre de poésie qui voudrait remplacer les traditions poésopique et textualiste. La pensée de Pinson avance pour ainsi dire à reculons, posant toujours la poésie contemporaine comme une sorte de libération ouverte une fois levés les interdits, ouverte mais informe, aboutissement logique de l'histoire littéraire, mais d'une logique et d'une histoire irrémédiablement laissées à l'état de ruines. Elle ne se produit donc jamais pour elle-même mais toujours depuis ce vide de la défaite des interdits et de la chute des avant-gardes :

Aujourd'hui, le modèle « textualiste » n'exerce plus ce magistère qui a pu être un temps le sien. Il ne pèse plus de façon aussi déterminante que dans les années soixante et soixante-dix sur la pratique poétique, en même temps qu'il est remis en cause par la réflexion poétologique. S'affirme au contraire depuis un peu plus d'une décennie une poésie qui cesse de tenir pour nécessairement rétrograde le désir que peut avoir le lecteur de livres qui lui fassent lever les yeux d'entre leurs lignes. On se donne enfin de l'air et on se souvient que « ne sont réussis, comme l'écrit Renaud Camus, que les poèmes qui sans cesse nous distraient d'eux-mêmes »<sup>50</sup>.

Cette position produit un double effet : d'une part, comme nous l'avons déjà vu, la poésie contemporaine nous apparaît comme un surgissement spontané, comme l'effet d'une libération d'une forme d'expression qui aurait été refoulée jusqu'ici,

---

<sup>50</sup> Jean-Claude Pinson. *Habiter en poète*, Paris, Champ Vallon, coll. « recueil », 1995, p.13.

interdite de séjour par un régime esthétique répressif qui aurait refusé jusqu'à sa propre chute de reconnaître le désir du « lecteur de livre ». Dans ce portrait à saveur vaguement démagogique, le retour de la poésie soi-disant « ouverte sur le monde » prend pratiquement la consistance d'un événement historique assimilable à la Pologne de Solidarnosc ou à l'Allemagne de 89. À cela s'ajoute un autre effet, beaucoup plus problématique celui-là. Car pour que le retour de la poésie ouverte sur le monde puisse apparaître comme événement, il importe que cette poésie ne trouve pas la raison de son actualité en elle-même mais toujours seulement dans le déclin historique des autres formes. La poésie contemporaine ne peut se penser alors qu'à partir d'un défaut de paradigme, et son actualité ne se pense que négativement comme une absence de tradition, c'est-à-dire une absence de perpétuation du passé dans le présent : « penser la poésie contemporaine en sa pointe la plus actuelle, c'est donc d'abord tenter de penser la situation qui est aujourd'hui la sienne au moment où s'estompent ses anciens amers sous l'effet d'une mise en question des deux paradigmes (« romantiques » et « textualistes ») qui jusque-là en réglaient le jeu »<sup>51</sup>. Il résulte de cette position une forme de faiblesse générale de la poésie, une difficulté de la poésie de se penser pour elle-même, elle qui pourtant dans sa forme lyrique voudrait justement le retour d'une expression subjective, c'est-à-dire pour elle-même.

Cette position négative entraîne toute la pensée de Pinson dans une tentative de dépassement de la tradition négative mais qui n'arrivant pas, ici encore, à s'inscrire dans l'histoire, se déplace dans une économie du lyrisme. Car en tant que la poésie contemporaine hérite d'une tradition négative, il est bien toujours question de lyrisme chez Pinson. Mais la stratégie ne sera pas comme chez Martine Broda de représenter

---

<sup>51</sup> *Ibid.*

violemment la négativité. Pinson tente plutôt à première vue d'inscrire dans la pensée et non dans l'affect le problème du lyrisme, il tente de former un concept pour le lyrisme qui lui permettrait de se constituer pour lui-même à partir de cette tradition négative. Le plus intéressant de toute cette expérience est sans doute que ça rate. Car si le propos fait montre d'une retenue incomparablement plus manifeste que chez Broda, au niveau de la forme point assez vite une chose pour le moins étrange qu'on pourrait presque assimiler à de l'obsession. Car on ne compte plus le nombre de retours chez Pinson à cet énoncé que le lyrisme *n'est pas* une poésie de l'effusion et du moi. L'énoncé prend toujours la forme d'une négation et possède deux variantes. La première se retrouve dans les énoncés portant sur des poètes. Ainsi parlant de Lionel Ray : « ce retour au chant, dans son œuvre, *ne signifie ni un abandon à l'effusion facile, ni un renoncement à la recherche formelle, ni un retour à quelque réalisme du « reportage »* »<sup>52</sup>; d'Emmanuel Hocquard : « le poème *ne naît pas d'un sentiment plus ou moins complaisant ou nostalgique qui le précéderait en amont,* mais d'une opération qui vise à décaler la lettre d'un texte quelconque<sup>53</sup>; de plusieurs poètes dont Jean-Michel Maulpoix, William Cliff, James Sacré et Guy Goffette : « chez aucun d'entre eux la présence du sujet lyrique *n'est synonyme de la rhétorique d'une subjectivité souveraine faisant régner sur le poème la certitude de soi d'un ego* »<sup>54</sup>; de Verlaine : « on trouve en effet chez lui une poésie où le lyrisme *n'est plus l'effusion d'une intériorité subjective,* mais la modulation d'une ambiance où l'individualité du poète se trouve dissoute jusqu'à la perte du sentiment de soi »<sup>55</sup>; de

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 56. Je souligne. ici comme dans tout ce qui va suivre.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 214.

Verlaine encore : « le lyrisme *n'est pas ici effusion d'un sujet*, il est d'abord communication d'une « tonalité affective » (d'une *Stimmung*), d'un pur « sentir » anonyme qui renvoie à la fibre la plus dénudée<sup>56</sup>. La seconde variante se retrouve dans les propositions portant sur la théorie lyrique : « On avait donc un peu trop vite instruit le procès de *tout* lyrisme. *Comme s'il était nécessairement synonyme de psychologisme, d'idéalisme subjectif, de sentimentalité mièvre, de parole « patheuse » autant que mensongère. Comme s'il ne pouvait relever que de cet « expressivisme », dont Derrida fait la juste critique* »<sup>57</sup>; « Un premier argument consisterait à montrer que le lyrisme *ne se réduit pas au lyrisme subjectif* »<sup>58</sup>; « *L'élosion du sujet effusif n'interdit donc ni la persistance de la voix ni celle de l'affect* »<sup>59</sup>. Ce ne sont pas là toutes les occurrences, je voudrais cependant donner un dernier exemple, le plus significatif à mon sens puisque l'énoncé s'y trouve repris à six reprises :

Contrairement à ce qu'affirme la vieille opposition du genre épique et du genre lyrique, la poésie lyrique, montre Staiger, *ne peut être qualifiée de subjective*. Car elle *n'est pas d'abord poésie du sujet*, comme le veut la tradition issue du romantisme, mais poésie de l'existence en tant que celle-ci est portée par une « tonalité affective ». La *Stimmung ne renvoie pas à quelque état psychique intérieur*, mais définit la façon dont nous sommes à tel ou tel moment « affectivement » présents au monde. Le poème lyrique *ne traduit pas d'abord un sentiment intérieur*; il nous communique une tonalité affective qui nous ouvre le monde selon tel ou tel « climat ». *Il n'y a donc nulle contradiction à ce qu'une poésie se refuse à l'effusion et puisse cependant résonner d'une tonalité affective*<sup>60</sup>.

Il ne faudrait pas pousser trop loin et voir dans cette incessante reprise un constat d'échec sur toute la ligne du lyrisme dans sa capacité à dépasser sa position

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p.57.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p.213.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p.235.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p.234.

négative et ambiguë pour arriver à l'affirmation positive d'un genre poétique défini et viable. Car même si la reprise et la répétition relèvent bien d'un procédé rhétorique tout à fait légitime, l'intérêt de ce procédé vient précisément du fait qu'il se situe là exactement où le discours a maille à partir avec la double négativité. S'il y a répétition rhétorique c'est avant tout parce que l'argumentation répète sans cesse le geste de sa fondation et que cette reprise, parce qu'elle s'ancre dans la rhétorique, signifie le contraire du dépassement de la négativité avec laquelle Pinson voudrait en finir. La rhétorique en vient à se réclamer d'une force du dire là où la pensée bute un moment devant le négatif, et cette force n'est différente qu'au niveau de l'énonciation d'avec la violence de Martine Broda : non plus au niveau du représenté mais de la forme d'expression.

L'importance que je tente de donner ici à la répétition rhétorique n'aurait pas beaucoup de sens en soi si on ne s'attardait pas à ce vers quoi l'énoncé veut nous amener : à cet ensemble d'avenues possibles du lyrisme que Pinson veut proposer pour dépasser l'idée d'une poésie effusive. Il en propose plusieurs qui ne forment cependant pas un système. Il invoque ainsi tour à tour l'idée chez Jean-Pierre Richard (parlant de Verlaine) d'une dissolution de soi dans la « modulation d'une ambiance » qui communique une tonalité affective, l'idée d'un sujet décentré du flâneur baudelairien chez Adorno, l'idée du rythme chez Meschonnic qui en associe le caractère subjectif à l'individualité du style dans une identité de la voix, et l'idée finalement d'un sujet de l'énonciation propre au lyrisme qu'il reprend de la critique allemande Käte Hamburger. Toutes ces conceptions ont en commun de faire appel à la notion de subjectivité sans toutefois la situer au cœur théorique du problème. Le caractère général qui se dégage alors est toujours négatif : ce sujet qui n'est plus

effusif ne peut le remplacer que dans la mesure où il se trouve décalé par rapport à lui-même, dissolu, décentré par rapport à la société, à sa propre voix ou encore à sa position énonciative.

On peut comprendre ainsi la particularité de la crise du sujet lyrique, non seulement chez Pinson mais dans tout le discours du lyrisme. Ce sujet virtuel avec lequel nous avons commencé ne peut apparaître comme tel dans le discours que parce qu'il met en scène une forme de décalage par rapport au lieu où la tradition devrait le trouver. C'est dans ce décalage que se déploie toute la tradition négative et l'impossibilité du lyrisme à exister pour lui-même. Car on se rappellera qu'il n'y a jamais eu de lyrisme mais toujours un « retour du lyrisme » dans l'histoire, parce que justement toute expression subjective se trouve par avance niée par le discours et la tradition qui en font le lieu d'une production de négativité, soit qu'on lui attribue la possibilité de son propre effondrement, soit qu'on veuille assigner à cette conception effusive une place si horrible qu'il soit impossible pour elle d'en sortir. À la première possibilité correspond la position de Jean-Michel Maulpoix qui refait l'histoire parallèle de la médisance contre le lyrisme pour montrer que celui-ci peut être autre chose lorsqu'il est utilisé « en bonne part ». À la seconde possibilité correspond la stratégie de Martine Broda qui va porter très loin dans la parole d'une avant-garde autodestructrice la possibilité d'un sujet négatif et auto-destructeur. C'est avec Jean-Claude Pinson qu'apparaissent les conséquences de l'impossibilité de se débarrasser du mauvais lyrisme : comme si l'histoire se trouvait définitivement stoppée dans sa progression, prise dans une boucle de répétition où le négatif se trouve déplacé d'un sujet à l'autre pour autant que tous ces sujets puissent apparaître en décalage par rapport à eux-mêmes et par rapport au sujet négatif initial, au sujet effusif. Il n'y

aurait pas alors à forcer de beaucoup l'interprétation pour affirmer que Pinson parle ici de son propre travail lorsqu'il affirme à propos des *Élégies* d'Emmanuel Hocquard :

Si percent, notamment à travers la répétition de tournures négatives, l'idée de la perte d'un pays d'enfance ou d'adolescence, ou celle encore de quelque quête inaboutie, rien pourtant n'est confessé. Mais il n'empêche qu'on entend, dans les interstices de cette écriture dépouillée de tout pathos, la tonalité affective d'une vague nostalgie, et c'est pourquoi le poème mérite bien son appellation d'« élégie ».<sup>61</sup>

Puisque le sujet lyrique se montre toujours en retour par rapport à lui-même, il ne peut se concevoir qu'en tant que sujet nostalgique. Mais dans cette nostalgie se remarque moins le désir de retrouver un état de nature du sujet immédiat lui-même, un état fantasmatique où l'effusion eût encore été possible, que le déficit du désir qui le contraint à regarder en arrière et à contempler la rupture qui le rend possible, le négatif qui le travaille de toutes les manières et qui le place en défaut de lui-même dans un décalage où la dette ne peut qu'être reportée ou déplacée. « Il ne cherche pas la défection radicale du sens; il se contente de le faire bouger »<sup>62</sup>. Il ne la cherche pas peut-être parce qu'il ne peut plus se la payer.

\*  
\* \*

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 234-235.

<sup>62</sup> *Ibid.* p., 216.

Une crise menace le lyrisme. Elle se situe à son origine et constitue une crise en ce que le discours du lyrisme doit toujours considérer, à un moment ou à un autre, une forme négative qu'il ne peut éliminer par la suite. À l'origine du lyrisme on trouve toujours son absence d'origine, une absence de lyrisme qui, enveloppée au cœur du lyrisme, en fait un véritable événement, une apparition fulgurante où la figure de la discontinuité domine. À son origine donc, le lyrisme puise à même son inexistence, à même l'impossibilité de son apparition. Ainsi le lyrisme apparaît toujours comme « en retour » par rapport à lui-même, revenant d'un point où pourtant il n'est jamais apparu que négativement. Chez Jean-Michel Maulpoix le lyrisme revient du discrédit jeté sur la lyrique au dix-neuvième siècle sous le substantif en « -isme »; chez Martine Broda il revient du discours indirect libre et violent porté par l'avant-garde sur la niaiserie, la mièvrerie et l'enflure du moi; chez Jean-Claude Pinson finalement il revient de l'impossibilité d'en finir avec la poésie comme « effusion du moi ». Alors que chez Maulpoix et Broda le retour prend la forme de l'histoire et d'une économie de l'histoire où l'avant-garde joue un rôle négatif prépondérant, dans l'articulation du lyrisme par Pinson on pénètre peu à peu au cœur de la structure discursive du lyrisme. La reprise incessante de l'énoncé « le lyrisme est autre chose que l'effusion du moi » engendre alors plus qu'un ensemble de possibilités pour l'avenir de la poésie, il engendre également une forme d'espace impossible à réduire entre les diverses conceptions du lyrisme où celui-ci se retrouve à la place de son « autre », d'un autre qui n'est plus l'« effusion du moi » sans toutefois arriver à en dépasser le statut.

On serait tenté d'y voir un échec, une impossibilité pour le lyrisme à incarner autre chose qu'une effusion du moi, mais la situation est beaucoup plus complexe.

Car de l'effusion du moi à la multiplicité lyrique se lit en filigrane la forme de refoulement particulière au discours lyrique. Ce qui se trouve refoulé, c'est le retour, le fait que le lyrisme, parce qu'il revient, est tout différent de la lyrique. La répétition obsessive relève ainsi directement de la posture historique dans laquelle se trouve le lyrisme. Car le lyrisme aussi répète, il ne fait même que ça, répéter, reprendre, faire revenir la poésie lyrique. Mais la répétition comme le retour ne peuvent cependant reprendre un énoncé original qui précéderait toute répétition. Toujours la répétition lyrique ne peut que se répéter elle-même puisqu'elle répète son absence de véritable origine, elle répète que la poésie *n'est pas* une effusion du moi. Et l'espacement qui s'aménage dans le décalage du sujet par rapport à lui-même, l'espacement que l'on retrouve dans chaque proposition répondant à l'énoncé originaire, reprend lui aussi cette absence d'origine, décentrant assez le sujet pour qu'il ne s'annule pas lui-même dans l'effusion du moi, mais jamais assez pour que cette effusion ne constitue pas le centre de toute énonciation lyrique, le centre négatif et impossible. Pour le lyrisme, cette position est la seule possible pour qu'arrive à s'énoncer quelque chose. Même si le lyrisme semble répéter platement la lyrique, il n'en est rien. Car dans la logique du retour la répétition n'est jamais identique à l'original : A n'est jamais identique à A' qui le répète. Même s'il paraît le même, tout se joue plutôt dans l'espacement, où la distance entre A et A' s'appuie sur l'espacement à l'origine de tout A qui en fait à chaque fois sa propre répétition, sa propre reprise, et qui prend la forme du négatif dans le discours du lyrisme.

Le discours du lyrisme ne diffère pas dans son articulation de la forme de sujet qu'il propose. Tout comme pour le sujet lyrique, le discours du lyrisme se construit sur une origine ontologiquement ambiguë dont le statut ne saurait être clairement

défini. Le problème qui se pose déjà pour ce sujet sera celui de l'immédiateté à lui-même. Comment en effet pouvoir prétendre à une présence à soi et à un énoncé qui rend quelque chose de cette originalité quand l'histoire de cette parole ne peut apparaître que dans le temps du retour, c'est-à-dire dans le temps du simulacre où tout s'énonce d'abord comme répétition sans parole originale, comme signe sans référent, comme virtualité sans actualité? Le problème historique qui se pose pour le retour du lyrisme concerne directement le type de subjectivité qu'il enveloppe, mais il nous concerne aussi car cette époque « en retour » est aussi la nôtre, nous sommes aussi ceux qui doivent constamment contempler les discontinuités qui travaillent violemment notre histoire autant collective qu'individuelle puisque c'est autour d'elles que se cristallisent les débats qui tissent notre actualité.

## Chapitre 2 : Virtualité du sujet lyrique

Depuis la position historique dans laquelle il apparaît, le discours lyrique répète : « le lyrisme n'est pas une effusion du moi », « le lyrisme n'est jamais une effusion du moi ». Ce problème n'est pas uniquement celui du discours, il est aussi celui du sujet lyrique qui hérite lui aussi de cette position historique. Si entre lyrique et lyrisme s'ouvre dans l'histoire le gouffre du langage et de sa consistance impersonnelle, le sujet lyrique doit lui aussi nécessairement le traverser s'il veut arriver à s'exprimer. Il garde de ce gouffre les marques les plus profondes. La source de son énonciation marquée dans le texte par le pronom personnel « moi » ou « je » doit tout faire pour retenir l'excès de pathos. Mais à quoi doit-il ressembler s'il ne doit avoir aucun rapport avec l'épanchement pathétique du moi ? On pourrait comme Jean-Michel Maulpoix suivre cette voie de la comptabilité de l'énonciation personnelle, tenter de déterminer à quel moment le bon lyrisme se retourne en mauvais lyrisme à force de trop vouloir en faire, de trop vouloir se dire. Mais on a déjà pu voir comment cette comptabilité relevait en fait d'une forme de refoulement de la position « en retour » du lyrisme pour laquelle ne saurait convenir aucun événement originaire. Si l'effusion du moi est autant à proscrire, c'est peut-être parce que s'y énonce quelque chose du retour. L'épanchement apparaît en effet ridicule parce qu'il sonne le plus souvent faux, parce que dans l'excès qui lui est propre l'effusion apparaît comme le simulacre d'une

véritable émotion inexistante et ce « moi » par la même occasion a l'air lui aussi factice, image sans référent, mimant un « moi » inexistant. Et si le lyrisme se refuse l'effusion, ce peut être surtout parce qu'à l'époque de son retour le sujet ne peut plus prétendre naïvement à un accès immédiat à ses propres états d'âme, à ses propres affects. Ainsi, si le sujet lyrique relève bien du retour du lyrisme, il doit se situer dans cet espace ambigu où le « moi » n'est déjà plus immédiat à sa propre effusion mais où il n'est cependant pas encore complètement annulé par son propre simulacre, relégué à la pure objectivité du signe. Entre ces deux pôles, la particularité du lyrisme semble en effet se trouver dans la possibilité d'expérimenter subjectivement le simulacre, d'ouvrir un accès au monde des images. Car le sujet dont il est question n'est en rien comparable au moi romantique dont la vaste intériorité trouvait son expression poétique au dix-neuvième siècle.

Le sujet lyrique, d'entre tous les sujets, semble le plus fuyant, presque inexistant. On en trouve seulement que des traces, moins qu'une présence, un appel peut-être qui suscite l'intuition d'un sujet et le désir de l'approcher, sans plus. Pour cette seule raison il est bien l'étrange héritier de ce qui reste des ruines d'une science objective de la littérature dans sa manière de s'installer aux limites de la textualité, des signes et du langage, sur des fondations cruellement objectives et structurales d'où tout contact subjectif avec le texte semble par avance exclu et que le sujet lyrique côtoie avec un imperceptible respect mêlé d'inquiétude. Une fois intégrée dans la pensée cette tradition négative qui trouve autant son assise dans la pensée romantique que dans son discrédit textualiste, le discours lyrique se voit forcé de penser son sujet en décalage par rapport à lui-même. Ni dans le « moi » romantique du poète, ni dans le

« je » textuel du poème, il s'élabore comme virtualité inactualisable mais pourtant sensible, bien réelle. Car il produit des effets, il produit du savoir, il produit même d'autres sujets, mais toujours à partir de cette même ligne négative sur laquelle le discours du lyrisme trouve sa place dans l'histoire, et toujours dans le cadre de cette économie du négatif sans laquelle le lyrisme s'effondrerait sur lui-même dans sa propre impuissance.

*Entre l'imaginaire et la théorie.*

Du strict point de vue des idées, le lyrisme reprend dans ses grandes lignes l'articulation romantique du concept de poésie lyrique. Essentiellement, elle consistait en la mise en forme d'une représentation du monde médiatisée par le sujet et non plus objectivement. La particularité de ce sujet est sans doute qu'il n'existe jamais en tant que concept autonome, mais apparaît à travers sa manifestation dans une forme d'expression. Le sujet trouve toujours ainsi sa caractérisation à travers l'expérience esthétique. L'esthétique romantique cherchera donc à caractériser la poésie lyrique à partir de cette expérience partagée du sujet par des formules intuitives qui en sondent les contours. Il revient peut-être à Hegel d'avoir formulé dans son *Esthétique* l'expression la plus achevée de ce qu'est la poésie lyrique pour l'époque romantique :

Elle a pour contenu le subjectif, le monde intérieur, l'âme agitée par des sentiments et qui, au lieu d'agir, persiste dans son intériorité et ne peut par conséquent avoir pour forme et pour but que l'épanchement du sujet, son expression. Il ne s'agit donc pas d'une totalité substantielle se développant sous la forme d'événements extérieurs, mais

l'intuition, le sentiment, la méditation de la subjectivité repliée sur elle-même expriment même le plus substantiel et le plus concret comme faisant partie du sujet, comme se rattachant étroitement à ses passions, dispositions et réflexions, comme naissant en lui au moment même où il s'exprime. Ce mouvement intérieur n'a pas besoin, pour sa communication extérieure, de la récitation mécanique qu'exige la poésie épique. Au contraire, le chanteur doit faire en sorte que les représentations et les considérations qu'il exprime apparaissent justement comme faisant partie de sa subjectivité, comme des états éprouvés par lui-même. Et comme c'est l'intériorité qui doit animer le récit, son expression revêt presque nécessairement un caractère musical et rend possible, souvent même nécessaire, des modulations variées de la voix, du chant, un accompagnement musicale, etc.<sup>1</sup>

On le voit, la conception hégélienne de la poésie lyrique opère ainsi par description d'expériences entièrement intuitives puisque le « monde intérieur » (*die innere Welt*) ne peut s'appréhender dans le discours qu'analogiquement en rapportant l'expérience racontée à notre propre expérience subjective. L'esthétique de la poésie lyrique ne peut être ainsi décrite qu'après seulement avoir été ressentie, par-delà l'objectivité, d'une subjectivité à l'autre, lorsque les états éprouvés apparaissent « comme » faisant partie de la subjectivité, « comme » se rattachant aux passions, dispositions et réflexions, « comme » exprimés immédiatement, etc. De ce « comme » (*als*) on ne peut rien tirer

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III (2e partie). Les arts romantiques (suite), la poésie. trad. S. Jankélévitch, Paris, Aubier Montaigne, coll. « Philosophie de l'esprit », 1944, p.89. L'original donne :

« Ihr Inhalt ist das Subjective, die innere Welt, das betrachtende, empfindende Gemüth, das statt zu Handlungen fortzugehen, vielmehr bei sich als Innerlichkeit stehn bleibt, und sich deshalb auch das Sich Ausprechen des Subjekts zur einzigen Form und zum letzten Ziel nehmen kann. Hier ist es also keine substantielle Totalität, die sich als äußeres Geschehen entwickelt, sondern die vereinzelte Anschauung, Empfindung und Betrachtung der in sich gehenden Subjectivität theilt auch das Substantielle und Sachliche selbst als das Ihrige, als ihre Leidenschaft, Stimmung oder Reflexion und als gegenwärtiges Erzeugniß derselben mit. Diese Erfüllung und innerliche Bewegung nun darf in ihrem äußeren Vortrag kein so mechanisches Sprechen sehn, wie es für das epische Recitiren genügt und zu fordern ist. Im Gegentheil, der Sänger muß die Vorstellungen und Betrachtungen des Ihrigen Kunstwerks als eine subjektive Erfüllung seiner selbst, als etwas eigen Empfundenes kund geben. Und da es die Innerlichkeit ist, welche den Vortrag beseelen soll, so wird der Ausdruck derselben sich vornehmlich nach der musikalischen Seite hinwenden, und eine vielseitige Modulation der Stimme, Gesang, Begleitung von Instrumenten und dergleichen mehr Theils erlauben, Theils nothwendig machen. » Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, vol. 3, Stuttgart, Fr. Frommanns Verlag, 1928, p.323

d'autre que cette compréhension intuitive et intersubjective. Il constitue le point de rencontre originaire entre la théorie et l'imaginaire duquel découle ensuite tout le discours sur la poésie lyrique.

Cette définition met bien en valeur tout ce qui dès l'origine fait la particularité du lyrisme, à savoir qu'il s'agit d'un discours sur le sujet prenant pour point de départ le partage d'une expérience subjective, partage au sens d'une mise en commun, mais aussi au sens d'une séparation originaire de cette même expérience en une partie imaginaire et une partie théorique. Les tenants contemporains du discours lyrique situent l'origine de leur discours exactement au même endroit que Hegel, sur le point de rencontre de la théorie et de l'imaginaire où s'esquisse un espace de l'intersubjectif qui possède son fonctionnement propre et détaché de la *phusis*, au double sens où cet espace intérieur n'appartient ni au domaine de l'extension, de la « chose étendue » comme c'est le cas de la sculpture, de la peinture et du cinéma qui travaillent à leur manière avec la matière (la pierre, le pigment ou la lumière), ni à aucun domaine de connaissance s'apparentant à la psychologie, c'est-à-dire à une *phusis* de la pensée qui rechercherait dans le sujet lyrique les caractéristiques du fonctionnement du cerveau ou des éléments du comportement humain. Le lyrisme se détache aussi de toute matérialité de la langue en marginalisant l'usage de la notion de « texte » puisque l'expérience subjective n'opère véritablement qu'en-deça et au-delà du texte, dans l'attention aux « modulations variées de la voix », dans une attention qui n'est pas de l'ordre de la perception objectivante du genre de la stylistique mais toujours d'une perception subjective de l'ordre de l'interprétation. On comprend ainsi tout ce que le

---

discours lyrique a de problématique et, dans une certaine mesure, de prometteur, dans sa manière d'offrir une alternative à la théorie littéraire moderne, qu'elle soit sémiotique, structuraliste ou même historique comme on l'a vu plus haut. Dominique Rabaté effectue à sa manière cet espace originaire de l'imaginaire dans une conception de la voix qu'il n'assimile pas à la musicalité romantique mais plutôt à l'idée tout à fait contemporaine d'« écart » et de « tension » :

porter attention au sujet, entendre une voix singulière qui dit le texte ne peut se faire sans être soucieux des écarts, des déports qui trament ce sujet, qui le construisent ou l'écartèlent entre énoncé et énonciation, dans une tension qui donne sa dynamique à chaque œuvre. Actualité double en effet, car cette réhabilitation du sujet s'est fait récemment sentir dans la poésie contemporaine française autour de ce que certains ont pu nommer un « nouveau lyrisme »<sup>2</sup>.

Ainsi l'espace de la voix où se déploie l'imaginaire ne se situe pas dans le texte mais « entre énoncé et énonciation », dans une tension qui n'est contenue que différemment dans le texte, dans l'ensemble des espacements qu'il aménage en lui.

### *Le refoulement du retour.*

Même si Hegel et les romantiques allemands trouvent leur place en tant que figures marquantes pour l'élaboration du discours lyrique<sup>3</sup>, la grande figure responsable de l'articulation théorique du lyrisme contemporain demeure assurément

---

<sup>2</sup> Dominique Rabaté, « Introduction », *Figures du sujet lyrique*, Rabaté éd., P.U.F., collection « Perspectives littéraires », 1996, p. 6-7.

<sup>3</sup> Cf. notamment Michel Collot qui y puise abondamment, « Le sujet lyrique hors de soi », *Figures du sujet lyrique*, p.113-125.

Käte Hamburger qui a su la première développer les implications du sujet lyrique pour notre sensibilité contemporaine dans *La Logique des genres littéraires*<sup>4</sup>. Si les idées de Käte Hamburger ont pu avoir une si grande postérité, c'est avant tout parce qu'elle travaille justement à la description d'un espace subjectif spécifique à la poésie lyrique se situant au même endroit que le « comme » de Hegel mais qui trouve cependant une formulation plus complète.

L'articulation d'une « logique des genres littéraires » se fait chez Käte Hamburger à partir du positionnement des énoncés dans leur rapport avec la réalité selon une articulation qui doit beaucoup à la phénoménologie. Elle dégage ainsi trois types d'énoncés : les énoncés historiques pour lesquels on peut retracer un sujet historique (auteur de lettre, témoignage, etc.), les énoncés théoriques dans lesquels aucun sujet ne trouve de fonction et les énoncés pragmatiques qui recourent tous les autres énoncés allant de l'ordre donné à la question posée. Une telle systématisation a pour effet immédiat de séparer le type d'énonciation de la polarisation entre subjectivité et objectivité. Car pour les trois types d'énoncés on peut toujours trouver des exemples objectifs ou subjectifs à différents degrés, par exemple un énoncé théorique où Kant s'exclame et apostrophe le concept de devoir, ou encore un énoncé pragmatique objectif (« ne pas marcher sur la pelouse ») et subjectif (« comment vas-tu »), de même qu'un énoncé historique objectif ou subjectif, etc. Et grâce à cette séparation entre la subjectivité et l'objectivité du type d'énonciation elle arrive ensuite à caractériser les genres littéraires du modèle traditionnel où l'on retrouve la poésie

---

<sup>4</sup> Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, trad. de l'allemand par Pierre Cadiot, Paris, Ed. du Seuil, coll. « poétique », 1986, p.208.

lyrique, dont Käte Hamburger arrive à caractériser le sujet en tant que sujet d'énonciation distinct de tout investissement subjectif psychologisant ou biographisant. L'analyse d'un poème de Mörike sur le printemps révèle ainsi que l'énonciation n'est plus dominée par un pôle-objet du même type que dans les énoncés communicationnels (historiques, théoriques, pragmatiques), que le printemps comme objet n'est pas le centre du poème, mais que c'est bien du côté du pôle-sujet que se crée un « complexe de sens » qui organise l'énonciation : le ruban bleu qui voltige dans le poème de Mörike, le rêve d'éclosion des violettes, le doux son de la harpe ne renvoient directement au printemps qu'à la condition de donner aux images une interprétation métaphorique. Mais au strict niveau des énoncés, l'ensemble des images est compréhensible seulement si on admet l'existence d'un Je lyrique qui les organise entre eux, et fait se retirer par le fait même l'énonciation du pôle-objet<sup>5</sup>.

La spécificité de la poésie lyrique se retrouve ainsi dans la figure de ce sujet dont la présence est nécessaire à la compréhension de la scène représentée. Même s'il ne paraît pas immédiatement lui-même dans le texte, un sujet doit être supposé par le lecteur pour que la succession des images invoquées tienne ensemble et rende quelque chose de l'idée, ici, du printemps. Cette supposition d'un sujet qui n'est jamais présent dans le texte demande de revoir tout le rapport du texte poétique à la représentation puisque son absence *a priori* de représentation rend impossible toute lecture objective. C'est à partir de ce constat que se pose pour la première fois le problème du retour et de la répétition spécifique au lyrisme, au moment où, dans la logique de Hamburger, la « représentation » cède la pas à ce qu'elle nomme la « ré-expérience » :

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.220.

Nous ne voyons pas dans les énoncés du poème un semblant de fiction, une illusion. La façon dont nous appréhendons, comprenons, interprétons le poème est largement une « ré-expérience »; si nous voulons comprendre le poème, il faut nous interroger nous-mêmes. Car nous sommes toujours directement en face de lui, de même que nous sommes face aux manifestations d'un « autre » réel, d'un Tu qui parle à un Je.<sup>6</sup>

On entend bien en français la similarité entre « ré-expérience » et « représentation », dans ce préfixe « re- » qui connote une répétition. Et d'une certaine manière, toute représentation par le langage invite à la répétition d'une expérience, qu'elle soit sensible ou de l'ordre de la pensée – c'est le fondement de la phénoménologie dont s'inspire largement la démarche de Hamburger. On serait donc en droit de s'attendre à ce que le préfixe vienne marquer dans l'expérience poétique les conséquences de la répétition propre au langage. Il n'en est cependant rien. Au contraire, la répétition de l'expérience vient plutôt masquer toute possibilité de répétition langagière et la répétition d'expérience en vient aussitôt à signifier l'expérience elle-même en tant qu'elle revient comme pour la première fois, hors des signes, hors langage. Dans la lecture du poème lyrique, la notion de texte et de signe perdent leur prédominance puisque la médiation du mot s'efface devant l'immédiateté de cette expérience vécue de la rencontre du lecteur et du sujet du poème. Le signe retrouve alors sa place d'outil, de médiateur parfaitement transparent à l'objet qu'il est censé rendre présent : « Pas d'intermédiaire : il n'y a que le mot, et rien de plus [...]. Il ne vise rien d'autre que l'énonciation elle-même, il s'y identifie, il est immédiat et direct. Il est, dans son

---

<sup>6</sup> *Ibid.* p.237-238.

immédiateté, le Je lyrique que nous rencontrons dans le poème. »<sup>7</sup> Bien que présente, la répétition de la « ré-expérience » semble immédiatement refoulée.

Cette position ambiguë du refoulement du retour constitue le véritable point d'ancrage de tout le lyrisme, elle le travaille de bout en bout depuis son origine, et travaille en premier lieu son concept central, le sujet lyrique. Son statut apparaît ainsi d'une manière tout à fait étonnante : il n'appartient aucunement à la réalité au sens où le sujet de l'énoncé ne saurait avoir de lien de représentation avec un objet de la réalité, comme l'auteur par exemple, mais il n'apparaît cependant pas dans le texte non plus mais toujours comme au-delà, hors de toute possibilité de répétition langagière. Ainsi le sujet, la source de ce qui s'exprime dans et par le poème, ne peut être assimilable à aucune figure biographique, psychologique ou socio-historique qui lui préexisterait. Mais en même temps cette figure arrive tout de même à une forme d'existence puisque c'est tout de même réellement, affranchie de toute représentation textuelle, que son expression apparaît : « Si le Je lyrique a le pouvoir de donner forme à son énoncé en marquant qu'il n'est pas orienté vers l'objet ou vers la réalité, il n'a pas le pouvoir de s'éliminer lui-même comme sujet d'énonciation effective, réel, de l'énoncé »<sup>8</sup>.

Du refoulement de la répétition résulte donc un sujet lyrique posé dans un mode d'être réel qui ne peut toutefois prétendre à aucune forme d'actualité. Hors des signes et hors de toute réalité matérielle, il ne peut apparaître que virtuellement à travers l'expérience réelle de sa rencontre par l'expérience de la lecture qui reprend sur elle toute la répétition langagière, devenant par là « ré-expérience ». Déterminer l'identité du sujet virtuel hors du poème, lui trouver une actualité, reviendrait à nier la

---

<sup>7</sup> *Ibid.*

spécificité du genre lyrique. Assimiler le sujet lyrique à l'identité du poète nous ferait retomber selon Hamburger dans le cadre des énoncés communicationnels non littéraires, tandis qu'à l'inverse, installer le sujet lyrique dans une représentation allégorique ou métaphorique, c'est-à-dire textuelle, ferait basculer tout le lyrisme dans le genre épique ou dramatique puisque le Je devient sujet d'énonciation fictif. Le sujet lyrique trouve donc sa place dans cet espace de l'expérience à peine dicible de la rencontre intersubjective entre le sujet réel du lecteur et le sujet virtuel du poème, dans une expérience analogique semblable à celle du « comme » de Hegel où l'imaginaire rencontre le réel. Ainsi peu importe que le Je soit ou non réel puisque l'expérience de l'objet que le sujet de l'énonciation fait par le poème l'est, elle.

Apparu dans le champ de la critique littéraire allemande des années 50, cette théorie du sujet lyrique a néanmoins trouvé un écho considérable dans la pensée poétique contemporaine de même que des développements très riches. Ainsi Dominique Combe a pu travailler la caractérisation d'une forme d'expérience propre au poème comme la rencontre entre le vécu et la fiction allégorique dans un espace réel et non plus fictionnel ou narratif comme cela se produit, par exemple, dans le pacte autobiographique<sup>9</sup>. Joëlle de Sermet, à l'opposé complètement, s'est intéressée à la spécificité du sujet lyrique comme sujet réel de la rencontre et non plus comme objet strictement littéraire en distinguant le type de mémoire particulier au sujet lyrique, une mémoire non plus psychologique mais textuelle :

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.241.

<sup>9</sup> Dominique Combe, « La référence dédoublée. Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », *Figures du sujet lyrique*, op.cit., p.60-61

L'autobiographie investit sur le mode du récit rétrospectif la mémoire d'un narrateur-auteur afin de conférer à la vie remémorée un sens plein à partir d'un point de vue qui serait la mort anticipée. Le lyrisme, à l'inverse, construit une mémoire du sujet au point précis où convergent, à l'intérieur du présent, les linéaments d'une mémoire formelle : mémoire sédimentée en tradition et dont les composantes collectives ont été intériorisées pour donner naissance à la figure singulière du poète, par référence à la norme antérieure du Poète-archétype.<sup>10</sup>

Si elles s'opposent dans leurs interprétations, ces deux conceptions du sujet lyrique ont cependant la même localisation dans cet espace paradoxal où la fiction et le réel ne s'opposent plus nécessairement, où le sujet du texte arrive à une forme de réalité qui n'est jamais actuelle bien sûr mais qui produit ses effets dans l'actualité. Car dans le refoulement de la répétition langagière où l'expérience devient « ré-expérience » à la place de la « représentation », c'est toute l'expérience qui bascule dans une répétition insaisissable. La fiction peut alors prétendre au même statut que le réel dans la mesure où l'expérience peut saisir « réellement » ce qui échappe à l'actualité, ce qui n'a de statut que virtuellement.

On pourrait se représenter le sujet lyrique comme un hologramme. L'effet de mode est aujourd'hui passé, mais tout le monde se souvient de ces images en vert et noir créées par une technologie complexe et qui, par un jeu de perspective, apparaissaient à l'observateur vouloir sortir de leur cadre et flotter librement devant lui dans l'espace. Le sujet lyrique fonctionne analogiquement dans une espace qui n'est plus celui du visible et de l'optique mais de l'imaginaire et de l'affectif : s'avancant au-devant de sa surface d'inscription comme s'il voulait en sortir mais sans jamais pourtant trouver d'actualisation ailleurs, hors du texte. Lorsque Joëlle de Sermet parle d'un « point précis où convergent, à l'intérieur du présent, les linéaments d'une

---

<sup>10</sup> Joëlle de Sermet, « L'adresse lyrique », *Figures du sujet lyrique*, Op.cit., p.82.

mémoire formelle », elle renvoie bien métaphoriquement à cet imaginaire de la physique optique qui peut placer dans le réel une image virtuelle au lieu de convergence d'une série de rayons lumineux; à cette différence près qu'il ne s'agit plus ici de physique mais de « vécu » où l'« immédiat » remplace l'espace et les « linéaments de mémoire » les rayons lumineux.

Cet espace « holographique » du sujet n'a peut-être pas trouvé de meilleure explicitation que chez Dominique Rabaté qui donne véritablement à la pensée de Käte Hamburger son actualisation définitive dans son article sur l'énonciation lyrique<sup>11</sup>. Pour Rabaté, le sujet lyrique ne peut apparaître que sous la forme paradoxale d'une tension entre le sujet de l'énoncé et le sujet de l'énonciation. De sorte que le sujet n'arrive jamais à un positionnement définitif par rapport à sa référence : à chaque fois que le poème dit « je » l'impossibilité de coordonner le sujet de l'énoncé et le sujet de l'énonciation font en sorte que le pronom renvoie et ne renvoie pas à la fois au je du poète comme au je du poème. Il se trouve délocalisé et ouvre alors un rapport nouveau à l'expérience qui ne passe plus par le sujet, mais le précède et l'excède :

Ce que j'appelle énonciation lyrique serait ainsi cette possibilité d'articuler à la parole subjective, à son aventure singulière quelque chose qui est pré-subjectif, une dimension a-subjective de la subjectivité (ce qui fonde réellement la parole), et qui serait aussi bien en-deça qu'au-delà du sujet. Double dimension qui peut aussi thématiser ou se figurer comme naissance du sujet (représentation de cet événement dont aucun sujet ne peut avoir conscience), ou à l'inverse comme sa mort (dont personne ne saurait, est-il la peine de le redire, avoir en propre l'expérience).<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Dominique Rabaté, « Énonciation poétique, énonciation lyrique », *ibid.*, p.65-79.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.72-73.

### *L'investissement affectif.*

Si on voulait pousser un peu l'usage de la métaphore scientifique, on pourrait sans peine renvoyer au principe d'incertitude de Heisenberg selon lequel il est impossible de déterminer précisément la position d'une particule parce que toute observation exige un investissement d'énergie qui modifie irrémédiablement à l'échelle subatomique la position et le comportement de cette particule. Cette impossibilité de mesure est à l'origine de la physique quantique, longtemps contestée parce qu'elle destituait le principe transcendant de la physique classique qui ne pouvait plus prétendre à une explication exhaustive et déterministe du monde – on pouvait encore penser, jusqu'à Heisenberg, que si on pouvait connaître la position précise de tous les corps de l'univers pour un instant donné, alors la totalité des événements à venir deviendrait prévisible et calculable dans les termes de la physique newtonienne ou relativiste. Pour nous qui nous occupons de lyrisme et non de particules, l'intérêt de cette destitution vient du fait que l'apparition de l'immanence en physique est entièrement due à la prise en compte dans les calculs d'un sujet mesurant. Non pas que ce sujet soit imparfait et puisse être trompé, mais simplement parce que son activité minimale dans le système, l'observation, nécessite un investissement d'énergie faisant en sorte que le système observé s'en trouve perturbé. Or c'est tout à fait ce qui se produit pour l'observation du sujet lyrique : son observation, c'est-à-dire sa reconnaissance comme objet littéraire sur lequel on peut construire un discours, nécessite de participer à l'objet observé en effectuant un investissement d'énergie qui rend impossible de situer précisément la position actuelle du sujet lyrique.

L'investissement, bien évidemment, n'est pas de l'ordre de l'énergie quantitative mais bien de l'énergie affective et de cet investissement dépend toute possibilité de lecture du poème. C'est-à-dire que pour pouvoir lire le poème lyrique, il faut suspendre un moment la séparation entre fiction et réalité pour concéder l'existence d'un sujet hors du texte, un sujet illisible mais nécessaire qui dit « je » et « ici » depuis un point situé hors de toute convention narrative possible. Je prends pour exemple un des poèmes les plus courts de l'histoire de la poésie, qui est d'Ungaretti, « M'illumino d'immenso » (ce n'est pas le titre, c'est le poème entier). La première personne ne renvoie ni à Ungaretti lui-même (sujet actuel, ayant existé réellement), ni à un personnage qui s'exclamerait « M'illumino d'immenso » dans un temps et un espace supposé narrativement (sujet actuel matérialisé par le texte). La première personne échappe, on ne peut savoir qui parle exactement. Il faut alors supposer une instance virtuelle, extérieure au texte, dans sa périphérie réelle. Elle ne se trouve donc actualisée nulle part, ni dans le texte ni à l'extérieur de lui mais elle est nécessaire à toutes les actualités en jeu dans le poème : en premier lieu pour le texte lui-même qui ne saurait être lu correctement sans sujet virtuel, mais aussi pour l'auteur dont le statut dépend de la lisibilité du même texte.

Supposer un sujet virtuel, ne veut certainement pas dire que le lecteur de poésie se laisse « berner » en acceptant momentanément l'existence d'un sujet lyrique inexistant, en le limitant dans le sujet de l'énoncé, c'est-à-dire dans une articulation grammaticale restreinte au texte, car ce serait le situer irrémédiablement du côté de la fiction. Ça ne veut pas dire non plus situer le sujet lyrique du côté du sujet de l'énonciation, identifier le « je » à un sujet autobiographique ou même à une figure

hypothétique du « poète », comme on le faisait auparavant dans la forme classique du commentaire de poésie. La tension que relève Dominique Rabaté entre le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé est irréductible et dépend entièrement du statut accordé au sujet lyrique par un autre sujet, le sujet à l'écoute du poème. Car pour fonctionner, le poème lyrique réfère nécessairement à une forme de vécu, à une expérience, qui ne trouve sa signification que par sa mise en forme dans le poème qui le rend autonome à toute référentialité extérieure en même temps que s'y trouve préservée la possibilité pour cette expérience de signifier quelque chose. Or cette « possibilité de signifier » constitue véritablement la part d'investissement affectif du sujet-lecteur qui autrement pourrait aborder le texte d'une manière strictement objective dans laquelle la signification ne renverrait qu'à des notions de sémantique. La signification, la recherche du « sens » dont parlent les tenants du lyrisme renvoie à cette pratique de l'investissement affectif qui ne se trouve systématisée que dans la poésie et qui pour cela ne saurait être considérée comme un écart à la théorie littéraire ou une forme de débordement passionnel sans pertinence ou droit de cité dans le discours académique. Il importe donc de considérer cet investissement comme une pratique littéraire à la source d'un discours théorique et indissociablement liée à lui. Tout comme en physique quantique l'activité de l'observateur ne peut être abstraite des résultats de l'observation. La prise en compte de l'activité du lecteur ne constitue en rien une faiblesse du discours ou de la technique d'interprétation. Bien au contraire, la présence du lecteur permet de poser tout un ensemble de problèmes qui ont trait à l'investissement affectif autrement impossible à poser dans le cadre objectivant de la théorie littéraire classique, sémiotique ou structuraliste.

Cette notion de sujet lyrique a d'ailleurs connu d'étonnants développements dans une forme très originale de théorie de l'expérience. On a vu comment le sujet lyrique atteint avec Joëlle de Sermet une consistance existentielle telle qu'il apparaît avec la même prégnance que le sujet vivant et humain, possédant même une mémoire formelle en remplacement d'une mémoire individuelle. L'impression de découvrir, avec le sujet lyrique, la consistante réalité d'un espace insoupçonné est très forte et montre avec quelle intensité le discours lyrique utilise l'investissement affectif pour approcher son objet. La particularité de cette « nouvelle espèce » est bien de se situer entre la marque du sujet et l'objectivité formelle du langage. Le concept que Joëlle de Sermet développe dans cette perspective est celui de l'« adresse lyrique » dans laquelle le « tu » apparaît dans le poème lyrique comme une forme particulière de déictique qui ne permet de situer aucun destinataire précis au poème, en même temps qu'il permet à virtuellement tout le monde de constituer un allocutaire possible. Mais en même temps le lecteur du poème se trouve également dans la position de pouvoir également remplir le rôle du destinataire sans qu'il y ait possibilité en définitive d'occuper aucune des positions, par exemple en répétant le poème à l'intention de quelqu'un, dans une lettre d'amour, emporté dans une forme de « décalage » propre au sujet lyrique qui ne saurait se soutenir d'aucune présence ni d'aucune identité fixe.

Le discours lyrique a pour particularité de mettre en question non seulement le statut du sujet mais, plus décisivement encore, la situation d'interlocution comme rapport explicite d'un « je » à un « tu ». Il se loge en effet dans un système d'énonciation original qui se définit moins par rapport au « je » de l'énonciation que relativement au « tu » de l'allocutaire, ce qui revient à nuancer, voire à inverser le schéma avancé par Benveniste pour analyser le dialogue oral. Ce système repose sur une série de substitutions des marques de la personne ménageant une instabilité généralisée des références déictiques. Le poème à la première personne convie en fait son lecteur à

prendre place dans une véritable ronde de pronoms personnels dont l'ancrage est perpétuellement décalé<sup>13</sup>.

Le sujet lyrique se trouve toujours ainsi dans cette position d'ambiguïté qu'il ne cesse de réitérer de multiples façons comme si un reste demeurait toujours, irréductible, de cette position originaire entre l'imaginaire et le théorique, entre le sujet et l'objet, entre le destinataire et le destinataire, et qui renverserait toutes les oppositions pour en déconstruire l'articulation, les retenant dans cette formule typiquement paradoxale où les oppositions sont maintenues sans pourtant qu'il demeure une possibilité d'en occuper l'espace.

Une même forme d'ambiguïté persiste, mais ailleurs encore une fois, dans l'élaboration du sujet lyrique par Laurent Jenny entre « fiction du moi » et « figuration du moi » qui le laisse dans un espace à partir duquel toutes les énonciations d'un même réel sont possibles, mais qui en même temps rend impossible toute actualisation d'une réalité du moi. L'espace ontologique du sujet lyrique ne peut ainsi apparaître qu'à partir d'un déséquilibre entre figuration et fiction – c'est-à-dire entre référentialité et imaginaire – qui laisse le sujet dans une oscillation perpétuelle entre ces deux pôles. Encore ici c'est un système de traces et de décalages qui rend possible l'espace du sujet lyrique :

Cet espace ne saurait véritablement apparaître que construit par un système d'ambiguïtés et de tensions qui active l'oscillation entre figuration et fiction. Si un tel dispositif est concevable, c'est parce que le statut fictif d'un texte est susceptible d'une certaine instabilité en ce qu'il résulte d'un ensemble de déterminations très hétérogènes.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Joëlle de Sermet, *Figures du sujet lyrique*, p.96.

<sup>14</sup> Laurent Jenny, « Fictions du moi et figurations du moi », *Figures du sujet lyrique*, op.cit., p.101.

La particularité d'une telle articulation est assurément qu'elle met l'accent non pas sur une hétérogénéité des termes ou une multiplicité interne au dispositif, mais bien sur le fait qu'un tel dispositif fonde toute son efficacité sur sa propre instabilité, sur un déséquilibre originaire et irréductible. Mais Laurent Jenny ne revient pas sur la place et la signification de ce déséquilibre dans son article. C'est bien plutôt d'une manière performative qu'il va nous indiquer le lieu de son énonciation, sur la pointe de ce déséquilibre.

Pour développer son propos, Jenny analyse un texte d'Henri Michaux, « Portrait des Meidosems », un de ses textes les plus déroutants car, c'est ce que montre Jenny, il devient impossible à un moment d'en situer l'énonciation. En effet, le « Portrait des Meidosems » s'inscrit en partie dans le genre fictionnel de l'« ethnologie fantastique » que pratiquait Michaux dans des textes comme *Le Voyage en grande Garabagne*, mais une partie échappe complètement aux caractéristiques de ce sous-genre en ce que des éléments demeurent irréductiblement contradictoires à l'intérieur du texte et empêchent résolument d'effectuer une représentation de ce que pourrait être le monde imaginaire des Meidosems. Ainsi peut-on l'affirmer de l'incohérence de l'espace des Meidosems (ils vivent « dans des camps de concentration », fréquentent « de très grands arbres » et entourent leur paysage d'échelles), de même que de l'incohérence de leur apparence (tantôt leur visage est comme un treillis de fils parcourus de tremblements électriques, tantôt ils ont la tête « constellée de ventouses », tantôt elle est « habitée d'arborescences » ou encore « calcinée »). Tout cela fait dire à Laurent Jenny que l'essence du Meidosem n'est pas représentationnelle

mais « ontologique » : « l'essence du Meidosem, c'est une absence radicale d'être ou de propriété »<sup>15</sup>. Le texte de Michaux ne saurait donc relever d'un genre représentatif, ou fictif comme le nomme Jenny. Le chemin de l'interprétation du texte bifurque alors pour se concentrer sur ce que laisse entendre le titre, que c'est avant tout un « portrait » dans lequel se laisse lire la marque subjective de Michaux (l'initiale du nom propre dans le « m » qui encadre l'« eidos » présent dans le nom étrange des « Meidosems » : M. – *eidos* – M.). À partir de cette trace se déploie alors une lecture qui comble les lacunes de la fiction par la présomption d'une subjectivité qui se met en scène, qui trouve une figuration au milieu de sa propre fiction. L'incohérence de l'ensemble se trouve alors relevée par une synthèse subjective dans laquelle « moi » réunit toutes les parties, fictionnelle et figurative.

L'article de Jenny vise donc, comme je l'ai dit, à inscrire un ensemble d'énoncés discursifs sur la pointe d'une ignorance et d'une ambiguïté originaire. Il est en effet impossible de savoir si le texte de Michaux est autoréférentiel ou fictif parce que des éléments contradictoires empêchent de faire pencher la balance d'un côté ou de l'autre. Mais pourtant le discours persiste et réussit à la fin à effectuer la synthèse de cette disparate, faisant apparaître après-coup la position du texte au point de cette totalisation ambiguë où l'interprétation, pour arriver à la synthèse, se voit forcée de s'extraire de l'objectivité du commentaire pour engager quelque chose de la subjectivité du commentateur. Car c'est avant tout parce que l'interprète choisit, courageusement il est vrai, de faire tenir ensemble les éléments irréconciliables, de considérer le texte en tant qu'unité de sens, que la lyrique peut apparaître, lorsque le

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p.103.

sujet s'investit personnellement dans la lecture pour patiemment en combler les lacunes, installer de la figuration là où la fiction manque et de la fiction là où la figuration se trouble, et par le fait même supposer, au-delà du texte fragmentaire, une instance subjective, un moi virtuel qui le rend possible. L'interprétant, personnage central de la théorie de la littérarité, personnage effacé et mesuré dans chacun de ses propos souvent jusqu'à l'exagération, laisse ainsi la place au sujet lyrique, un personnage qui se retrouve aussi bien du côté du lecteur que du côté du texte, lecteur et texte liés ensemble par une économie de l'investissement affectif où le sujet donne autant qu'il est donné dans l'activité de lecture, dans la possibilité de toute lisibilité des textes. La notion de « moi fictif » à laquelle renvoie souvent Laurent Jenny est très caractéristique en ce sens : ce « moi » est autant une construction du lecteur que de l'auteur puisque si l'auteur demeure tout de même l'écrivain, celui qui organise les signes en texte, il revient véritablement au lecteur d'effectuer tout le travail de montage affectif qui rend possible l'unification des éléments déictiques – les « ici », les « maintenant » et surtout les « moi » – en une figure qui échappe autant qu'elle leur appartient à la fois au texte et à l'interprétant. Car ce « moi fictif » apparaît bien là où il échappe à toute appropriation, dans l'espace virtuel situé entre le texte de Michaux, qui le refuse par son caractère irréductiblement fragmentaire, et le texte de Jenny qui le repousse au plus loin de son interprétation vers le texte de Michaux. L'investissement affectif du sujet s'opère ainsi dans cet espace de la « ré-expérience » de Käte Hamburger dans lequel la compréhension du poème implique une figuration et une

construction de soi qui porte le sujet-lecteur jusqu'à cette interrogation de soi : « si nous voulons comprendre le poème, il faut nous interroger nous-mêmes »<sup>16</sup>.

*Le paradoxe du virtuel.*

Le problème du sujet lyrique se précise : il ne peut être perçu d'emblée, on ne peut y accéder que dans la mesure où le lecteur arrive à passer de la position objective d'interprétant à une position subjective depuis laquelle il investit quelque chose de lui-même dans le texte, lui permettant de présupposer une autre subjectivité qu'il produit effectivement en parcourant tous les espaces apparemment vides, vides dans la mesure où ils demeurent indifférents pour le lecteur qui s'en tiendrait à la stricte objectivité langagière. On peut dire qu'il y a investissement dans la mesure où, à la différence du processus d'interprétation des tenants d'une science de la littérature, le sujet cherche autre chose qu'une signification objective et consensuelle. En fait la lecture tente moins de donner un sens au texte qu'à établir une communication avec un autre sujet. Elle arpente le texte à la recherche des signes de la présence de l'autre, mais d'un autre qui justement ne peut se donner tel qu'il est dans l'immédiateté du sensible. Le sujet lyrique ne peut apparaître qu'à travers des signes et lorsqu'il apparaît ce n'est pas en tant que signe mais en tant que plus-value de signe, production subjective résultant d'un investissement subjectif dans lequel le sujet risque sa parole, lançant un appel au-delà des signes vers un autre sujet qui n'est jamais présent à lui-même mais toujours

---

<sup>16</sup> Käte Hamburger, *op.cit.*, p.237.

dans l'après-coup de l'appel. Pour un peu on pourrait croire qu'on se trouve là en plein spiritisme. Ce n'est évidemment pas le cas, puisqu'on ne quitte jamais le cadre de l'expérience esthétique dans laquelle la présence subjective ne peut jamais se marquer ailleurs que dans les signes. Au plus loin de l'informe spiritualité « nouvel âge », une telle conception de l'autre comme appel lancé renvoie plutôt à tout le courant contemporain de l'éthique déconstructionniste dont le « viens » de Derrida dans *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, représente peut-être l'expression la mieux appropriée : « Je ne sais pas ce que c'est, non parce que je cède à l'obscurantisme mais parce que la question « qu'est-ce que c'est » appartient à un espace (l'ontologie et depuis elle les savoirs grammaticaux, linguistiques, sémantiques, etc.) ouvert par un « viens » venu de l'autre. »<sup>17</sup> En effet, on ne cesse de poser la question « qu'est-ce que c'est? » devant le sujet lyrique.

Qu'est-ce que c'est? Il ne s'agit ni d'un pur objet – linguistique ou littéraire – puisque la dimension subjective a préséance sur le texte, ni d'un pur sujet puisqu'il ne s'agit manifestement pas d'une personne mais d'un effet produit par le texte. Cette question intéresse évidemment au premier plan l'histoire de la philosophie et de la métaphysique qui offre encore une fois une ouverture à sa déconstruction, mais à travers elle, à ce niveau du sujet-lecteur auquel nous nous maintenons depuis le tout début, la question concerne au plus près l'investissement affectif en ce qu'en elle s'exprime une forme de méfiance ou, à tout le moins, une vigilance dans l'approche du sujet lyrique par le sujet-lecteur. Car la particularité du sujet lyrique est bien d'être un sujet sans mode de présence possible auquel revient au sujet-lecteur la responsabilité

---

<sup>17</sup> Jacques Derrida, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Paris, Galilée, 1983, p. 94.

de l'effectuer. Et cette responsabilité ne peut se faire que par l'investissement affectif du lecteur qui accepte de donner une présence au sujet lyrique à travers son travail de lecture. Mais puisque cette présence ne peut jamais être donnée d'avance, subsiste toujours le risque pour le lecteur de travailler « pour rien », c'est-à-dire d'effectuer un sujet qui pour toutes sortes de raisons ne peut arriver à se constituer dans la communication. Le lecteur court surtout le risque d'être trompé par son propre désir d'investir le texte d'une subjectivité ruineuse, trop faiblement perceptible pour pouvoir se maintenir dans l'ouverture du texte et qui pourrait à la longue s'effacer, effaçant également la possibilité pour le lecteur de se maintenir dans le rapport subjectif au texte.

Dans ce mode de lecture subjective, la tromperie elle-même se produit moins qu'elle plane comme risque, et c'est ce risque qui prend ici toute la place. Les exemples de tromperies effectives sont cependant peu nombreux. On pourrait penser à des canulars comme celui de la « chasse spirituelle », poème « retrouvé » de Rimbaud qui une fois révélé comme pastiche, c'est-à-dire comme répétition consciente de son état, fit perdre immédiatement tout le statut subjectif qu'on aura pu attribuer au poème. Le démenti du canular représente bien ce moment où le lecteur perd son investissement, ayant cru y voir un instant la marque d'un sujet autorisé par la figure rimbaldienne, quand il ne s'agissait en fait que d'un tour de prestidigitation langagière sans doute révélateur quant au fonctionnement de l'institution littéraire, mais pour le moins décevant pour le sujet-lecteur.

Si les cas d'impostures réelles sont rares, l'est moins cependant toute la méfiance qui peut circuler autour d'un texte et qui en organise le désintéressement.

C'est-à-dire que le lecteur lyrique préfère de loin prévenir que d'avoir à payer le prix d'un démenti. C'est ce que démontre par exemple la réception critique du recueil *écRiturEs* de Paul-Marie Lapointe en 1980. Lapointe, dont la poésie avait toujours été perçue comme étant très personnelle, avouait en entrevue avoir trouvé le matériau principal de son nouveau recueil dans les définitions de mots croisés qu'il avait réarrangées et qu'il n'avait rien voulu y dire de particulier<sup>18</sup>. La longueur effarante du recueil (900 pages) a aussi contribué à imprégner dans l'esprit des lecteurs cette désagréable impression de vide subjectif, l'impression que l'agencement des mots, que le collage des définitions pouvait n'être que le fruit du hasard seul ou du simple plaisir ludique du jeu langagier. Les lecteurs de Lapointe n'ont pas manqué de s'en trouver déçus, amers même, comme si le poète les avait abandonnés. Pierre Nepveu décrivait ainsi son expérience de lecture :

Je tiens Lapointe pour l'un de nos poètes essentiels et plusieurs, c'est connu, le placent au premier rang. Mais dans *Écritures* [sic], il me paraît faire la preuve par l'absurde (mais cette preuve n'a-t-elle pas déjà été faite, par les dadaïstes, par certaines tentatives surréalistes et formalistes?) que la course vers la poésie absolue est perdue d'avance, et surtout qu'elle aggrave son cas en croyant se dégager de la question du sens, de celle du sujet et de celle du social.<sup>19</sup>

*écRiturEs* serait donc un livre « dangereux » dans la mesure où sa logique pousse au désinvestissement subjectif, c'est-à-dire vers une dépense affective non seulement ruineuse pour l'œuvre de Paul-Marie Lapointe (en effet on ne peut plus relire de la même manière « Arbres » qui consiste lui aussi en un collage de citations d'ouvrages

---

<sup>18</sup> Lapointe Paul-Marie et Melançon, Robert, « L'injustifiable poésie », *Études françaises*, Montréal, Vol. 16, no 1, p.81-102.

<sup>19</sup> Pierre Nepveu, « De l'« importance » de la littérature », *Lettres québécoises*, no 19, octobre 1980, p.28.

de botanique), mais ruineuse aussi pour toute la poésie puisque se dépense ici quelque chose de la relation stable entre la figure du poète et celle du sujet-lecteur.

Ce même danger, Jean-Michel Maulpoix le retrouve dans le rapport que nous entretenons souvent bien malgré nous avec la publicité, où un tel évidence du sujet se produit et contre lequel la poésie doit agir :

L'affichage publicitaire vient lui aussi aujourd'hui nous rappeler sans cesse combien les images exaspèrent la soif bien davantage qu'elles ne l'étanchent. Elles engendrent un vertige et aggravent une absence, à proportion même de l'effet de présence qu'elle produisent. Que peut donc faire le poète quand il ne répudie pas l'image, soldant comme Rimbaud ses trouvailles, sinon aller et venir sans cesse entre ce désir qu'elle ravive, et cette réalité dont elle se détourne. Écrire est ce boitement. Écrire, c'est demeurer sur le seuil. C'est accueillir et congédier les images. Prendre ainsi la mesure de cette soif que l'on est. Ne pouvoir traverser la fenêtre, le rideau, ou le mur de toile de la langue sur lequel se projettent nos visions. C'est demeurer dans l'entrebâillement et montrer le rideau aussi bien que l'objet, ou l'objet pris dans le rideau de la langue. Le poète, en définitive, n'est jamais qu'effort vers l'image ou contre elle. Oscillant entre l'abandon et la lucidité.<sup>20</sup>

On le voit ici, si la poésie s'oppose à la publicité c'est bien parce qu'elle s'inscrit elle aussi dans ce rapport potentiellement ruineux du désir aux images. Tout le problème se situe dans la perpétuelle « oscillation » du poète que le lyrisme n'arrive jamais à résoudre mais qui se présente à lui comme une menace à réprimer. Le thème de la possible tromperie représente la réaction conservatrice du discours lyrique à toute l'instabilité qu'amène le simulacre lyrique, à l'inconfort qu'il engendre pour tout rétablissement de ce sujet lyrique traditionnel qui disait « je », « ici » et « maintenant » avec la pleine souveraineté de son être-présent dans la pure transparence des signes. Car ce simulacre lyrique qui rôde, que je retrouve partout dans le discours et qui se montre si peu conforme à son esprit, ce n'est plus tout à fait l'objet du lyrisme mais

déjà celui de son retour. Pour restaurer le lyrisme, le retour du lyrisme doit ignorer le décalage que le retour instaure en lui. La « tromperie » résonne depuis ce repli imperceptible qu'opère le retour sur le lyrisme, menaçant son projet de restauration, et celui-ci est bien décidé à le contraindre d'une quelconque manière, en l'intégrant comme on va le voir à une économie de l'expérience de lecture.

Dans d'autres circonstances ce travail inutile du lecteur se perdant dans un simulacre de sujet ne porterait pas à conséquence, il serait à considérer dans le registre de l'erreur, de l'égarement momentané, de la perte de temps qui ne compterait pour rien à la fin en regard de tout le travail théorique positif effectué. Mais pour le lyrisme il ne saurait y avoir d'erreur précisément parce qu'il ne saurait y avoir d'objectivité première. Puisque la subjectivité constitue la base de tout l'édifice théorique, l'ambiguïté est elle aussi première qui ne peut considérer en soi l'erreur d'une part et la vérité de l'autre.

Tout cela tient au fait que le simulacre à l'œuvre dans le lyrisme incite à une pensée de l'immanence de la lecture dans laquelle l'expérience subjective de la rencontre est à chaque fois originaire et événementielle. Il y a immanence en ce que cette expérience, si elle est bien répétable, est chaque fois originale, chaque fois événementielle, et ne permet pas d'effectuer une synthèse généralisée. L'expérience du lecteur demeure immanente en ce qu'elle conserve à tout moment son ancrage dans la perspective du sujet qui en fait l'expérience, elle n'est pas échangeable ni généralisable dans son événementialité. En contrepartie si l'immanence du sujet ne peut être synthétisée, elle conserve cependant une relation au transcendantal par le sujet lyrique

---

<sup>20</sup> Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, op. cit., p. 284-285.

qu'elle approche, sujet à chaque fois virtuel, résultat d'une synthèse non plus générale mais ponctuelle dans son événementialité, limitée à la seule expérience du sujet. C'est-à-dire qu'il ne peut jamais exister de sujet lyrique sans l'intervention d'un lecteur qui vienne l'effectuer, qui vienne en faire l'expérience par un contact avec le texte poétique, texte qui pour lui seul ne contient que des mots sans présence possible, sans puissance. Le lyrisme, son discours ne cesse de le répéter, n'a jamais lieu dans le langage pur mais dans cette relation que le lecteur entretient avec le langage et le texte jusqu'à en faire apparaître le potentiel affectif qui ne s'y trouvait qu'en puissance seulement, dans une virtualité qui ne se rend palpable, présente, réelle, que dans l'horizon affectif du lecteur qui cesse par là d'être un observateur objectif pour venir s'inscrire dans le dispositif du texte lyrique.

Ce sujet virtuel, en ce qu'il constitue le résultat d'une synthèse ponctuelle relevant de l'horizon événementiel du sujet-lecteur, n'arrive cependant jamais à sa pleine énonciation théorique. C'est ce que met en évidence l'articulation théorique de l'article de Joëlle de Sermet, qu'on a déjà évoqué plus haut<sup>21</sup>. Le propos de de Sermet est en fait de considérer le sujet lyrique du poème à partir de l'expérience qu'en fait le lecteur tel qu'il se trouve préparé par le texte comme destinataire. Car le sujet lyrique comme tel ne peut être saisi sous aucune forme d'actualité, ni comme sujet autobiographique ni même comme dispositif narratif. Le portrait qu'elle fait du sujet lyrique ne relève pas d'une subjectivité précise mais d'une subjectivité indéterminée, impersonnelle. Ainsi les souvenirs ne sont pas les souvenirs d'un individu mais les

---

<sup>21</sup> Joëlle de Sermet, « L'adresse lyrique », op.cit., p.81-97.

« linéaments d'une mémoire formelle »<sup>22</sup>. Il s'ensuit que la figure du poète prend la forme d'une position textuelle sans référence, que de Sermet reconnaît dans le prélude au *Roman inachevé* d'Aragon où se laissent lire des souvenirs qui ne sont les souvenirs de personne : « ce qui se dit là, c'est la désertion du passé, amplifiée par une voix coupée de toute antériorité inassignable. [...] Tout poète est d'abord un dépossédé : la formule est son lieu. Car, à la différence du récit autobiographique, le poème retrace l'émergence non pas d'une subjectivité, mais de *la* subjectivité. »<sup>23</sup>. Absolument abstraite, cette subjectivité demeurerait insaisissable si elle n'était investie de son allocutaire qu'elle suppose et qui tire toute sa force de cette même indétermination, de ce même flottement qui, ne s'adressant à personne en particulier, parle par le fait même à tout le monde. Mais cet allocutaire n'est cependant pas plus présent dans le texte que le sujet lyrique, il est tout aussi virtuel, prenant place à ce même point d'origine improbable, dans l'espace du poème où celui-ci s'arrête de parler. Le lecteur-allocutaire, comme l'appelle de Sermet, trouve bien sa place mais « en creux ou en négatif dans le poème »<sup>24</sup>.

Si le sujet lyrique arrive bien, comme l'explique Laurent Jenny, dans l'espace négatif du sens où pour l'interprétant objectif il n'y a rien à dire, le sujet-lecteur apparaît lui aussi chez Joëlle de Sermet dans ce même espace négatif. Plus encore il *est* cet espace, absence d'objectivité qu'il ne faudrait pas confondre avec un « défaut d'objectivité », un vice d'interprétation. Il s'agit plutôt d'un négatif originaire par lequel peut arriver la possibilité pour le poème de devenir communication subjective.

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p.83.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p.83-84.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p.92.

Pour illustrer ce négatif, de Sermet invoque un autre cas où le destinataire est explicite et localisé dans une adresse à la deuxième personne. Mais ce « tu », s'il est bien localisé, est tout aussi impossible à effectuer par le poème que le lecteur-allocutaire l'est à poser autrement qu'en creux car, il ne peut apparaître qu'en tant qu'image sans profondeur, « fragile édifice signifiant »<sup>25</sup> mais pourtant bien réel, Plus encore il mine le « je » du sujet en tant qu'il constitue son hypostase, adresse spécifique de son discours tombant dans un flottement inassignable qui entraîne le sujet dans cette opacité des signes à eux-mêmes, le tirant vers son simulacre, c'est-à-dire vers une énonciation où il n'est plus présent à lui-même, laissant le poème sans sujet possible. Et pourtant le lyrisme permet que s'établisse la communication subjective en rendant possible l'investissement affectif d'un lecteur qui peut toujours s'immiscer dans cette position du « tu » justement par cette vertu d'inassignabilité d'un destinataire explicite :

Dans ce cas, le lecteur-allocutaire est témoin non plus d'une adresse précisément orientée mais d'un flottement structurel de l'adresse, dont il peut remplir les blancs avec les éléments circonstanciels tirés de sa propre expérience. Là où le dialogue se dénoue avec le ou la destinataire explicite, il se renoue obliquement avec une instance polyvalente anonyme, un « tiers inclus ».<sup>26</sup>

C'est donc à partir du négatif que devient possible l'investissement affectif et qui prend la forme chez de Sermet d'un remplissage des blancs du poème, remplissage énonciatif opéré au même endroit où Laurent Jenny remplissait les blancs de savoir chez Michaux, c'est-à-dire au-delà des limites du poème, là où celui-ci ne peut plus parler.

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p.93.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 94.

Le problème de Laurent Jenny était celui d'une responsabilité théorique qui demandait comment produire du savoir là où précisément il n'y a rien à dire, comment donner une légitimité à une interprétation qui s'installe là où tout dire est par avance impossible. Après tout le « Portrait des Meidosems » de Michaux ne dit que ce qu'il dit, présentant des incohérences qui restent muettes en elles-mêmes. Faire de ces incohérences la marque d'un sujet, même si ce sujet n'est pas situable dans la personne d'Henri Michaux, relève d'autre chose que du savoir. Ce geste relève bien du désir, non seulement de la volonté de lire un texte jusqu'aux limites de ses incohérences, de leur donner un sens, mais aussi de la volonté intime du lecteur de parvenir pour lui-même jusqu'au sujet, de se donner un sujet par la lecture en entrant en communication avec le poème, en se trouvant une place en lui sur son seuil. L'article de Joëlle de Sermet va beaucoup plus loin dans l'analyse de cette volonté du lecteur d'accéder au statut d'interprétant subjectif lorsqu'elle examine sa position à ce moment. Car il ne saurait s'agir d'une subjectivité complète et présente à elle-même, elle dit bien comment le remplissage des blancs s'effectue par des « éléments circonstanciels » de l'expérience, des fragments pour un sujet lui aussi fragmentaire. Mais plus encore ce sujet diffère de toute subjectivité traditionnelle par son impossible actualisation à elle-même du fait que la subjectivité du lecteur permise par l'adresse lyrique se trouve déclinée de la négativité originaire du sujet lyrique sans présence à lui-même, irrémédiablement virtuel. Ainsi loin d'atteindre à un statut subjectif originaire, le lecteur ne peut jamais qu'arriver pour lui-même à un sujet clivé de l'intérieur, apparenté au simulacre où il est davantage questionné qu'acquis. Dans sa position de destinataire, « il ne peut qu'endosser le rôle du sujet lyrique afin d'expérimenter, sous

une forme virtuelle, les fluctuations de son identité»<sup>27</sup>, fluctuations forcément troublantes puisque l'identité, si elle n'est pas perdue, se trouve bien mise en question par l'intrusion, dans l'immédiateté à lui-même du sujet, d'éléments forcément apparentés au flottement propre au langage et aux signes, propre à la capacité des signes de jouer leur propre présence hors de toute certitude. Il s'opère donc, dans l'expérience de la lecture lyrique, quelque chose de l'ordre d'un échange de négativité : d'une part l'investissement affectif arrive bien à remplir les blancs du poème, effectuant ce poème en le rendant lisible, mais d'autre part cet investissement ne peut se faire qu'au prix de la mise en jeu de sa propre identité qui expérimente un état de fluctuation qui entraîne le sujet-lecteur vers son illisibilité.

L'investissement affectif se trouve donc bien loin de jouer le rôle de panacée pour des textes incomplets ou des erreurs de lecture. Il organise plutôt tout un système économique où le sens et le négatif se transigent sur une même scène subjective où rien n'est jamais gagné d'avance, où tout doit être remis en jeu constamment dans une sorte de fluctuation permanente des identités où la négativité de l'origine change perpétuellement de main. Le discours lyrique, loin de constituer une théorie littéraire produisant du savoir, se veut plutôt la mise en place d'une pensée de la crise perpétuelle du savoir impossible. Cette pensée paradoxale recueille en elle non pas l'erreur elle-même mais son inquiétude fondamentale dans la possibilité toujours présente que la subjectivité à l'origine du lyrisme s'effondre sur elle-même en se révélant impossibilité de toute origine, subjectivité-simulacre qui ne serait en fait qu'une absence de subjectivité.

---

<sup>27</sup> *Ibid*, p. 95.

Le problème vient principalement du fait que dans tout le discours lyrique la subjectivité n'est jamais clairement posable mais toujours déplacée, différée, décalée par rapport à elle-même. À certains moments la subjectivité apparaît en tant que produit, lorsque par exemple le lecteur jusque là désincarné effectue un investissement affectif sur la foi d'un appel qu'il croit déceler parmi les espacements du texte poétique; mais en d'autres endroits cette même subjectivité apparaît non plus comme cause mais comme produit car le lecteur se voit lui aussi attribué un statut subjectif par l'appel que lance le poème à un autre sujet au-dehors du texte. Tout le paradoxe est bien là, à l'origine de l'expérience lyrique : la subjectivité-cause provoque une forme de « résonance » chez le lecteur semblable à l'analogie intuitive de Hegel et qui permet l'effectuation réelle de ce sujet qui n'était qu'en puissance seulement dans le texte; mais en contrepartie on ne peut jamais savoir s'il y avait un sujet à percevoir dans ces espacements, s'il y avait bien un appel, qu'une fois seulement que le lecteur se soit avancé dans sa propre position subjective d'où l'appel peut lui devenir sensible. Joëlle de Sermet se situe bien dans ce paradoxe lorsqu'elle met de l'avant la notion d'« homophonie » en toute fin de son article :

Pour rendre compte des effets d'un tel discours, la notion d'« adresse » reste insuffisante. Elle demande à être complétée par celle d'« homophonie » le destinataire étant en dernier ressort un lecteur-allocutaire virtuel, un « tiers inclus » qui n'est ni construit de toutes pièces, ainsi que peut l'être le narrataire de la fiction, ni érigé en pouvoir de sanction externe, comme le lecteur avec qui se noue le pacte autobiographique, mais *appelé* à l'intérieur de la configuration énonciative afin d'y prendre en charge la double position de destinataire et destinataire.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 96.

Puisqu'elle se retrouve à la fois cause des effets et effet des causes, la subjectivité ne trouve donc jamais d'origine. Et non seulement court-on toujours le risque d'investir affectivement des espaces *a priori* vides de sujet, ce risque constitue la condition de la lecture qui effectue sans cesse des virtualités sans existence concrète, des sujets qui ne sont jamais qu'en puissance seulement sans qu'il y ait possibilité pour le lecteur de faire autre chose qu'un acte de foi, créant dans la lecture un sujet lyrique à partir de ce même sujet qui l'instaure lui aussi par le même geste dans la position de sujet. Comme pour les images publicitaires la poésie demande un investissement affectif sans assurance d'un retour, sans assurance que le sujet décelé par le lecteur dans son parcours des espacements du poème soit autre chose que le reflet de son propre désir de ne pas se sentir seul devant le vide insensé du texte.

La crise du lyrisme est donc perpétuelle en ce que celui-ci dans son discours n'arrive à parler qu'à partir d'une origine impossible, miné de l'intérieur par le paradoxe du statut virtuel de sa subjectivité qui n'apparaît nulle part en premier : ni dans le texte puisqu'il lui faut invoquer un sujet-lecteur pour la déceler, ni chez le lecteur puisqu'il lui faut sentir intuitivement l'appel d'un sujet dans cet espace improbable à tout appel constitué non de l'objectivité langagière du texte mais des moments de vide que ce texte recèle, fermés à toute production de sens. La grande innovation qui fait que le discours contemporain sur le lyrisme n'est pas uniquement une reprise du discours sur la lyrique du dix-neuvième siècle se trouve dans l'usage qu'il fait de la virtualité du sujet, un sujet qui n'est qu'en puissance seulement et dont la puissance s'éloigne des catégories traditionnelles de la vérité et de l'erreur. Si on peut en venir à affirmer la réalité du sujet lyrique à son endroit le plus improbable, où

le texte objectif se tait pour ne laisser qu'un silence, c'est parce que le virtuel n'arrive jamais à l'actualité d'un savoir et à la vérité d'une connaissance. Le virtuel ne relève pas du *logos* mais, là est aussi sa puissance, il *peut* produire des effets actuels, des effets dans le discours et dans le savoir. Le sujet lyrique cesse d'appartenir à l'illusion lorsque le lecteur qui l'effectue par l'expérience de son investissement affectif arrive à le rendre palpable à travers le compte-rendu de son expérience dans lequel il engage sa parole, témoignage en différé d'un sujet qui ne possède aucun mode de présence, payé à même l'investissement affectif de ce sujet-lecteur qui ne peut lui-même en finir avec le risque de la tromperie ou de l'illusion mais qui peut à son tour remettre en jeu son investissement.

Par « virtuel », il faut donc entendre quelque chose d'un état ontologique particulier, ou plutôt de l'absence d'état ontologique déterminé. Lorsqu'il évoque le virtuel pour la première fois dans son travail, Gilles Deleuze s'en sert pour caractériser l'état particulier des souvenirs purs chez Bergson, purs en cela qu'ils ne s'actualisent dans aucun présent, dans aucun mouvement ou réflexe corporel nécessité par une situation donnée. La mémoire pure et ses souvenirs n'ont aucune existence en soi pour le corps, ils lui demeurent inconscients au sens où rien ne permet de les rappeler à soi, mais pourtant leur réalité est indéniable puisque les souvenirs arrivent bien à l'actualisation au bon moment. Selon Deleuze, le virtuel possède donc bien une réalité mais il ne s'inscrit dans aucune durée ni aucun mode d'existence dans le présent, il ne rend sensible que le « saut dans l'ontologie » propre à la remémoration<sup>29</sup>. Le virtuel n'existe ainsi seulement qu'en tant qu'il produit des événements dans l'actualité, en

tant qu'il est la condition inexistante mais bien réelle de l'événement. Ce concept de virtuel ne s'oppose donc pas comme on pourrait le penser au réel; le virtuel n'est pas le possible de ce qui n'est pas encore arrivé ou l'irréel de ce qui ne peut arriver. Il est plutôt considéré dans sa relation avec le processus d'actualisation. Il est ce qui permet l'actualisation tout en s'en différenciant par essence; il est la part inactuelle de l'actualisation. Lorsqu'il revient sur le virtuel dans *Différence et répétition*, Deleuze l'assimile à un problème à résoudre : « S'actualiser, pour un potentiel ou un virtuel, c'est toujours créer les lignes divergentes qui correspondent sans ressemblance à la multiplicité virtuelle. Le virtuel a la réalité d'une tâche à remplir, comme d'un problème à résoudre; c'est le problème qui oriente, conditionne, engendre les solutions, mais celles-ci ne ressemblent pas aux conditions du problème »<sup>30</sup>. Il me semble que la virtualité du sujet lyrique est à comprendre dans ce sens : elle représente un état différent par essence de la matérialité du texte, de l'identité de l'auteur et de l'identité du lecteur. La virtualité du sujet lyrique concerne l'origine du poème en tant que cette origine ne constitue pas un état actualisable. En tant que virtuel, le sujet lyrique est bien réel mais il n'existe pas cependant. Il ne peut être démontré, représenté, analysé qu'à travers le récit d'un autre sujet qu'il met au jour et le met au jour. Mais ce récit lui-même ne peut apparaître à son tour comme une démonstration, une représentation ou une analyse, il voile le sujet lyrique autant qu'il le rend sensible, faisant correspondre ainsi chacune de ses actualisations à un virtuel différent par

---

<sup>29</sup> Gilles Deleuze, *Le Bergsonisme*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « S.U.P. initiation philosophique », 1966, p. 52.

<sup>30</sup> Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », p. 274.

essence, inactualisable. C'est à partir de cette structure que se met en place l'économie du lyrisme.

*La dette perpétuelle.*

On peut maintenant dégager la spécificité de l'économie affective. Elle a à voir avec l'apparition d'une virtualité de l'expérience de la lecture, avec la supposition d'un sujet au statut ambigu, apparu comme de nulle part. Puisque le sujet lyrique ne préexiste pas à sa supposition, il se trouve comme arraché d'un négatif, que le sujet doit nécessairement compenser par un investissement originaire. Que l'auteur d'un poème ait voulu y placer quelque chose de sa subjectivité en y insérant une marque comme pour éviter cette dépense du sujet, celle-ci ne compte pour rien dans la lecture puisque le sujet lyrique ne se laisse surprendre qu'à son endroit le plus improbable, non pas dans les manifestations d'un individu qui dirait « moi » ou « je », mais là où précisément ce « moi » et ce « je » cessent de référer à quelque chose, lorsqu'ils cessent d'opérer comme signes de la référence à un sujet actuel pour fonctionner dans l'absence de toute référence. Sans identité, en flottement perpétuel depuis l'abîme du négatif, le lecteur croit percevoir l'appel d'un « je » en dérive comme une énigme qui le force à combler le vide en s'impliquant subjectivement dans le texte. Par vertu de la relation s'établissant entre eux sur l'abîme de ce vide, lecteur et sujet lyrique arrivent donc ensemble au statut de sujet par l'événement de leur rencontre dans lequel ils se

trouvent en quelque sorte co-générés l'un par rapport à l'autre. Au cœur de cet événement cependant se trouve toujours le négatif. À sa limite il n'y a rien et c'est la raison pour laquelle le sujet lyrique ne peut apparaître qu'en tant que virtualité et jamais actuellement. Un négatif subsiste toujours, impossible à annuler, et le sujet s'engendrant ainsi doit toujours porter avec lui la marque d'une dette impossible à honorer qu'il ne peut que repasser à un autre lecteur dans une économie du discours qui n'a plus rien de commun avec l'économie du savoir objectif.

Pour mieux caractériser ce renvoi perpétuel de sujet en sujet, on pourrait revenir au texte de Laurent Jenny qu'on avait précédemment commenté. On a déjà vu comment l'interprétation se construisait sur un non-savoir en construisant un sujet lyrique à partir des discontinuités du texte d'Henri Michaux qui rendent impossible d'en effectuer la synthèse objective. Ce processus d'interprétation engage plus qu'un simple commentaire, il construit véritablement élément par élément la présence d'un sujet virtuel au-delà du texte du « Portrait des Meidosems ». En posant l'impossibilité de mener l'interprétation objective du poème de Michaux, il doit engager quelque chose du sujet pour arriver à l'hypothèse qu'il s'agit bien là du portrait d'un sujet figurable dans le texte. Une série de discontinuités apparaît tout de suite dans cette articulation qui loin d'éliminer la négativité originaire – le non-savoir, le commentaire impossible – la reprend plutôt à son compte et en organise l'économie. On trouve d'abord une discontinuité d'interprétation : la piste de la fiction s'arrête devant la tâche impossible d'opérer une synthèse objective des fragments de représentation des Meidosems. Mais cette discontinuité se déplace ensuite dans le texte de Jenny quand on passe de la fiction à la figuration dans l'investissement affectif qui a lieu. Devant

supposer la figuration d'un sujet qui vient combler les vides de la fiction fragmentaire on passe alors à la performance dans laquelle le sujet-lecteur fait l'expérience d'un appel où il se place lui-même dans la place laissée vide par l'interprétation et se met en position de témoigner de la figuration du sujet du poème par le récit d'une expérience de lecture. On trouve des marques de ce récit dans le texte de Jenny sous la forme d'hésitations qui reprennent la discontinuité d'interprétation pour l'approfondir et la rendre sensible: « En un soudain revirement, le Meidosem est institué en 3<sup>e</sup> personne, destinataire d'une apostrophe goguenarde. Voici beaucoup de contrats rompus d'un coup »<sup>31</sup>. On remarquera aussi l'emploi de la première personne du pluriel pour appuyer cette expérience : « Avons-nous les moyens de trancher cette question? »<sup>32</sup>; « Mais si nous nous engageons dans une telle lecture, nous serions amenés à une réinterprétation de la réalité meidosemme »<sup>33</sup>; « cette fois-ci, plus encore qu'auparavant, nous sommes captifs de la sphère mentale de l'énonciateur »<sup>34</sup>. Tout cela montre bien comment la discontinuité de l'interprétation ne saurait être le simple fait d'une incapacité ou d'une paresse de l'auteur à terminer son interprétation puisque d'une part les marques de la discontinuité servent de base au récit d'expérience par lequel s'ouvre l'appel au sujet lyrique, et que d'autre part l'utilisation de la première personne du pluriel indique en quoi cette expérience est singulière dans son apparaître mais répétable dans son cheminement. Le récit de Jenny se construit de cette façon sur la pointe d'un non-savoir, sur l'impossibilité de mener à terme une interprétation. Mais

---

<sup>31</sup> Laurent Jenny, « Fictions du moi et figurations du moi », *Figures du sujet lyrique*, Rabat éd. P.U.F., collection « Perspectives littéraires », 1996, p.107.

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> *Ibid.*, p.108.

<sup>34</sup> *Ibid.*

en même temps, par le récit de son expérience de lecture, l'énonciation peut tout de même se poursuivre et se construire puisque la subjectivité du lecteur mise en place par son dispositif narratif invite elle aussi à un investissement affectif du lecteur du commentaire. Celui-ci, parcourant le « Portrait des Meidosems » avec le sujet-lecteur à l'intérieur de ce « nous » inclusif, peut lui aussi accéder par l'expérience à la présence du sujet lyrique figuré par le texte; ainsi en lisant ce texte, « Fictions et figurations du moi » de Laurent Jenny, je dois m'investir comme sujet, accepter de prendre part à l'expérience de lecture ouverte par le sujet du texte par la seule disposition de l'énonciation qui n'engage plus un auteur mais un système de positions aménagé, préparé par le discours lyrique.

On voit ainsi en quoi l'énonciation du discours lyrique possède une double part d'événementialité. D'une part le discours fait événement par sa manière d'engager des singularités à travers le récit d'une expérience avec sa temporalité et son mode de présence propre (les marques subjectives, les hésitations, le cheminement de la pensée, etc.). D'autre part le discours fait événement par la dimension irréductible des discontinuités engagées par l'apparition d'un récit d'expérience au sein de l'interprétation. Ainsi à partir du moment où apparaît cette discontinuité dans l'interprétation, au moment où des impasses surgissent dans la description du « Portrait des Meidosems » comme texte de fiction, tout se passe comme si on n'arrivait plus à se débarrasser du négatif de la discontinuité. Car la discontinuité se trouve répétée par le récit qui se construit sur les ruines de l'interprétation, par les marques de son hésitation, mais elle doit aussi être répétée par le lecteur non plus du poème mais du commentaire, lecteur de deuxième degré qui doit accepter d'entrer

dans le récit interprétatif pour comprendre en quoi le texte de Michaux comporte une part de figuration, en quoi un sujet lyrique peut émerger des fragments de fiction. On voit ainsi comment fonctionne la mécanique de déplacement du négatif : il se trouve d'abord produit par la rupture d'interprétation qui construit le texte de Michaux comme un ensemble fragmenté, donc discontinu, et cette discontinuité se trouve ensuite déplacée du texte au sujet de l'énonciation du commentaire d'abord qui laisse derrière lui les marques de son hésitation, puis elle se trouve déplacée encore vers le lecteur du commentaire qui doit entrer lui aussi dans la position énonciative du commentaire pour pouvoir en suivre le déroulement. De sorte que si le texte de Laurent Jenny apparaît bien finalement comme un ensemble continu, puisqu'après tout l'hésitation de l'interprétation objective du texte comme fiction a bien été compensée par une lecture du texte comme figuration d'un sujet lyrique qui en rétablit l'unité, si le texte produit bien un effet de continuité, ce n'est pas d'avoir fait disparaître le négatif de la discontinuité ni de l'avoir supprimé dialectiquement dans une nouvelle synthèse. Car de la discontinuité de l'interprétation fictive à la continuité de la figuration subjective la discontinuité et son négatif n'ont jamais été que déplacés d'une instance à l'autre, du texte au lecteur qui trouve sa place dans le texte comme événement, au même endroit qui avait vu précédemment l'interprétation narrative chanceler.

Il résulte de cela que tous les lecteurs de cette chaîne des discontinuités, du premier degré du commentateur (Jenny) et du second degré (les lecteurs de Jenny) héritent chacun leur tour du négatif, devant effectuer eux aussi leur investissement affectif originaire qui les placera dans la situation de sujet et non plus d'interprétant objectif; le lecteur au premier degré fait apparaître le sujet lyrique du poème, les

lecteurs au second degré rendent sensible cette lecture. Plus qu'une expérience de lecture, le lyrisme organise un système de passation d'une dette originaire que chacun doit contracter à titre personnel pour accéder au statut de sujet-lecteur. Chaque lecture appelle un sujet différent mais une seule dette lui correspond pourtant, instituée par le lecteur de premier degré auprès du texte. Cette dette, on ne saurait le répéter assez, ne doit pas être vue comme une mauvaise chose, une erreur ou une faiblesse théorique. Elle fait partie d'un mode de lecture qui n'a plus rien à voir avec la forme scolaire du commentaire de texte où l'on devait auparavant persuader et prouver à une tierce personne la justesse de notre lecture. La lecture lyrique cherche plutôt à faire se perdre son lecteur, à le compromettre dans une relation intime au texte qui l'implique affectivement en lui faisant contracter une dette subjective dont il ne pourra jamais s'acquitter.

Ainsi plus qu'une articulation théorique le discours lyrique propose aux études littéraires une nouvelle logique économique du sujet. Cette logique n'est somme toute pas différente du processus de création de la monnaie telle que la théorie économique contemporaine la conçoit. L'économie classique pensait en effet que la monnaie agissait comme symbole d'échange pour un actif réel entreposé quelque part dans un lieu donné. Par exemple on croyait, dans le modèle traditionnel de la création de la monnaie, que sa valeur était déterminée par la quantité d'or détenue par le trésor national. Ainsi la banque d'un pays pouvait mettre en circulation un montant  $x$  de monnaie strictement équivalent par la valeur de son numéraire à un montant  $y$  d'or. Mais les fluctuations et les diverses crises économiques qui ont secoué le monde depuis cent ans ne pouvant être expliquées par cette hypothèse, il fallut revoir le

modèle théorique. Le problème qui s'est alors posé est tout à fait semblable à celui du sujet : la monnaie est-elle une unité mesurante qui fixe la valeur de tous les biens disponibles ou est-elle plutôt mesurée par la valeur de ces mêmes biens? Est-elle la mesure de la cause ou encore est-elle la mesure de l'effet? Car dans une économie spéculative comme la nôtre même si l'or fixait encore la valeur de la monnaie sa propre valeur fluctue elle aussi sur les marchés au gré des échanges. En réexaminant le modèle théorique de la création de monnaie, on s'est alors aperçu que la réserve nationale d'un pays ne jouait qu'un rôle secondaire dans la création de monnaie, n'étant jamais que la débitrice des banques de crédit et que ce sont à ces banques qui prêtent à leurs clients que revient en définitive la responsabilité de la création et de la fluctuation de la valeur de la monnaie. Dans le modèle dit du « flux monétaire »<sup>35</sup> l'établissement de l'équivalence monétaire entre les biens et la quantité du numéraire disponible s'établit lorsque la banque prête à un investisseur une quantité  $x$  de monnaie pour produire une quantité  $y$  de biens. Cette quantité de monnaie se trouve directement versée dans le compte de l'investisseur mais *en négatif seulement*, elle ne pourra apparaître en positif qu'une fois l'objet mis en circulation dans le circuit d'échange des biens où l'équivalence pourra être effectuée et que le remboursement à la banque pourra être fait. Mais au moment de cette équivalence un autre versement en négatif se trouve déjà versé au compte de cet investisseur ou d'un autre pour produire d'autres biens pour un montant négatif qui ne sera actualisé qu'à la fin du prochain cycle de remboursement. À l'origine de la création de monnaie ne se trouve donc pas une quantité fixe de biens matériels comme on a pu le croire mais bien une quantité négative, un bien à créer

---

<sup>35</sup> cf. *Encyclopedia Universalis*, article « monnaie ».

auquel correspond un montant à valoir. Le principe de cette économie est fascinant puisqu'à son origine se trouve bien une dette, une valeur négative que le cycle économique ne peut jamais rembourser, cette dette se trouvant réinvestie dès le début d'un nouveau cycle pour la production de nouveaux biens. De sorte que le système se trouve à chaque fois en déficit général sans retour absolu à l'équilibre mais sans non plus que ce déséquilibre occasionne la faillite de tout le système. La dette, loin d'être annulée, se trouve plutôt échangée, déplacée, décalée perpétuellement d'une instance à l'autre dans une économie négative toujours en avance d'un cycle sur l'économie positive et dont la négativité n'est jamais perceptible actuellement dans la situation monétaire générale mais virtuellement dans son principe différant par essence de celui de la circulation des biens.

Le retour du lyrisme semble procéder d'une telle économie, à cette exception qu'on crée de la subjectivité à laquelle ne correspond aucune valeur d'équivalence, d'où il suit nécessairement que cette subjectivité ne saurait être rapportée à aucune valeur quantifiable, et nécessairement à aucune équation. L'économie du sujet lyrique procède d'une logique monétaire mais elle ne s'applique pas à la valeur, elle concerne plutôt le désir entendu comme ce lien particulier qui lie subjectivement un lecteur au texte. Il ne relève pas d'un manque, d'une incomplétude de l'identité. Sa logique ne peut plus concevoir la réalité dans les termes du manque et de l'identité, car ce désir est propre au simulacre, c'est-à-dire à ce pour quoi l'identité manque déjà à l'origine, qui conçoit son sujet sans identité, comme sujet impersonnel qui dit « je » sans référent précis, qui dit « je » comme tout le monde, en même temps qu'il le dit comme personne. Le désir qui fait côtoyer ce sujet-image est un désir de l'image, un désir de

plonger plus avant dans l'ensemble de devenirs offerts au sujet par le simulacre. Il n'y a donc pas de manque à combler mais des potentialités à gagner. Cependant ce désir se paie. Par la logique dont il procède, se trouve irrémédiablement en retard sur lui-même, en situation de déficit virtuel. Car si la virtualité du sujet lyrique a toujours besoin d'un lecteur pour l'effectuer et que ce lecteur n'est à même d'effectuer cette puissance que parce qu'il y a avant tout un sujet au-delà du texte, sujet qui ne peut préexister en réalité au lecteur, le lyrisme se retrouve vraisemblablement sans origine autre que ce moment événementiel de la rencontre entre le lecteur et le texte où quelque chose s'échange qui n'est pas de l'ordre de la communication ou du don mais de l'ordre du négatif : entre les sujets s'échange l'impossible responsabilité de l'origine comme une dette impossible à honorer mais qui se pose comme la condition nécessaire pour que s'établisse une communication intersubjective. Le sujet du lyrisme est un sujet débiteur dans une société de crédit.

\*  
\* \*

L'histoire du retour lyrisme est l'histoire des discontinuités qui l'ont travaillé. C'est en fait l'histoire du mauvais lyrisme. La théorie du sujet lyrique trouve de la même manière son lieu au sein de cette histoire comme théorie du mauvais lyrisme, d'une impossibilité d'en finir avec l'incertitude et l'ambiguïté qui grèvent le lyrisme positif et qui retiennent le lecteur de s'abandonner à la communication immédiate avec le sujet du poème. Le sujet lyrique ne peut être un objet au sens le plus fort du terme :

il est bien réel mais objectivement imperceptible, il doit nécessairement être perçu par un autre sujet qui par son propre investissement dans l'expérience de son approche peut à son tour entrer dans la chaîne négative qui commence dans l'incertitude d'une origine et qui se termine dans l'actualité de l'incertitude, l'incertitude quant à savoir exactement si le sujet que l'on perçoit ici est bien le produit du poème ou s'il n'est que le miroir inconscient de notre propre désir de nous retrouver dans un texte irrémédiablement vide de sens.

Car le sujet lyrique ne parle jamais du lieu d'où semble parler, il s'installe plutôt dans ce décalage infini entre le signe et son objet qui n'admet aucune certitude ontologique. La virtualité n'est pas *qu'une* image, car ce serait déjà admettre qu'un objet originaire est possible et préférable à l'image. La virtualité est non seulement une image mais la possibilité qu'il n'y ait pas d'objets, pas de référents, pas d'actualité pour les autoriser. Et loin de miner tout espoir, de rendre impossible toute communication, la virtualité ouvre plutôt le sujet à un nouvel ensemble de potentialités, à une nouvelle communication, une nouvelle entente entre l'actuel et le virtuel. L'économie moderne a su se débarrasser de l'étalon-or en le virtualisant, c'est-à-dire en faisant précéder à sa quantité actuelle l'image abstraite de sa valeur sur le marché. Tout comme pour l'économie, le discours lyrique se voit offrir la possibilité de virtualiser non seulement le sujet du poème mais aussi le sujet en général dans son rapport à la communication intersubjective. Une telle virtualisation nécessite comme on l'a vu d'entrer dans une économie de la dette perpétuelle, d'une suspension définitive des valeurs ontologiques. Mais il faut voir aussi que cette économie ne crée pas la dette, elle en prend compte. Elle tient compte de l'époque historique dans laquelle nous sommes plongés, l'époque

du retour, c'est-à-dire de ce temps depuis lequel la représentation continue de l'histoire a cédé la place à une vision discontinue, marquée par le négatif et la rupture. Le sujet ne peut plus prétendre à une identité continue, il doit tenir compte de tout le négatif qui constitue son histoire. Il doit tenir compte d'une dette, en faire l'économie. Et au plus loin de cette comptabilité mesquine et minable qui voudrait ménager à tout prix une identité subjective, une instance d'autorité du sujet sur tous les autres alors même que la structure même du sujet se fissure de partout, une autre économie apparaît dans laquelle la virtualisation du sujet prend la forme d'un partage de la dette, d'un renvoi indéfini d'identité. En dénouant le lien du sujet à l'identité quelque chose se trouve donc moins perdu que partagé, et loin de rendre toute subjectivité impossible, ce partage l'enrichit plutôt lui donnant accès à tout un monde d'affects. Lire peut alors redevenir une expérience affective à condition de bien entendre dans « re-devenant » la marque du retour qui indique tout ce qui a été gagné par là : la possibilité d'expérimenter la représentation de l'intérieur, c'est-à-dire depuis le simulacre de l'image sans origine.

### Chapitre 3 : La lecture lyrique

On a déjà pu prendre la mesure de ce qu'implique l'économie du lyrisme dans le rapport que celui-ci entretient avec sa position historique, travaillée du plus loin que l'on puisse remonter par une ligne négative qui mine toute possibilité de synthèse du lyrisme en une pensée univoque et continue. Conséquence de cette position, le sujet lyrique, concept central du discours, se trouve lui aussi marqué du sceau de l'ambiguïté. Le sujet lyrique se défile à toute identité fixe. Il se présente à la fois comme idée et objet concret, à la fois comme fantasme et manifestation extériorisée. Toujours réel cependant, le sujet lyrique se trouve dans la position du simulacre, non pas sous les traits de cette fausse imagination aisément démontable par la raison que la métaphysique mettait de l'avant comme pour s'en protéger, mais sous ceux impossibles à fixer d'un objet qui échapperait à toute métaphysique sans pourtant constituer sa pure folie. Le simulacre dont on parle répond à une tout autre logique, une logique économique dans laquelle l'absence est première et vient permettre la présence, cependant toujours « décalée d'un cycle » par rapport à ce qui est. Le simulacre alors n'est plus le résultat d'une erreur de lecture ou d'une dégradation générale du monde en son image vide et déliée de toute référence à la réalité, il est l'image absente à l'origine de toute réalité, l'erreur qui s'efface en permettant qu'il existe une « bonne » lecture mais qui, précédant toute bonne lecture, ne peut constituer en cela une véritable erreur ou une pure image. Le sujet lyrique apparaît comme une image sans actualité, une

virtualité essentielle qui permet cependant qu'une lecture actuelle puisse se produire, modifiant le rapport au texte, faisant entrer le lecteur lui-même dans un rapport de virtualité subjective où le sujet lyrique peut alors apparaître. Il y a une économie dans la venue au sujet du lecteur dans la mesure où celui-ci doit investir affectivement une position subjective qui ne lui préexiste pas plus qu'elle ne préexiste au texte seul.

Lorsqu'il nous en fait le portrait, le discours lyrique décrit l'expérience de la lecture comme une rencontre avec ce sujet virtuel mais néanmoins réel qui n'apparaît jamais dans les signes eux-mêmes mais jamais non plus ailleurs que dans les discontinuités produites par le texte. L'activité de la lecture rassemble ainsi dans sa pratique à la fois des éléments de l'interprétation et de l'expérience vécue, cherchant moins à découvrir dans les discontinuités du langage un sujet qui s'y trouvait caché qu'à investir ces discontinuités de sa propre attente, acceptant cette virtualité subjective sans actualité proprement textuelle comme une marque à laquelle vient répondre le sujet-lecteur. La lecture lyrique possède les traits d'une économie du silence et du vide, tissant patiemment sur le vide une relation au sujet lyrique attentive aux dérives et aux faux-semblants qui ne se trouve jamais complètement éliminée.

Mais dans la mesure où cette lecture ne peut se passer d'un investissement affectif, on peut déjà sentir comment, depuis cette position, le simulacre peut apparaître comme une menace, un danger ou du moins l'annonce d'une crise profonde pour l'identité du sujet. Cette menace pourrait prendre la forme économique d'un « déficit » d'investissement affectif, c'est-à-dire de la perte de toute possibilité pour un lecteur d'avoir recours à une position subjective pour remplir les interstices muets d'un texte. On a vu pareille situation précédemment chez Paul-Marie Lapointe pour *écRiturEs*. Ce qui se trouve donc menacé dans ce krach annoncé de l'investissement subjectif, c'est

l'avenir du lyrisme comme discours sur l'expérience poétique puisque la possibilité de lecture subjective se trouve mise en jeu à chaque fois qu'un lecteur approche un texte poétique. On aurait pu croire cette menace extérieure au « véritable » poème lyrique, celui qui chante et fait chanter la langue, on aurait pu croire la faillite du sujet circonscrite à la mauvaise poésie, à la poésie ennuyeuse, mièvre, niaise où l'effusion du moi domine. Mais puisque le simulacre se trouve déjà à l'origine de tout le lyrisme, on devra constater que la négativité étend ce risque à tout le discours et excède toute prétention économique à en maintenir l'équilibre comptable. La possibilité de différer le négatif entraîne aussi sa part d'impondérable. L'économie du lyrisme serait-elle donc vouée au pur hasard du pari, ou existe-t-il une possibilité de l'approcher de telle manière qu'à défaut de mettre fin à l'incertitude le lecteur puisse tout de même arriver à trouver une forme d'équilibre dans l'expérience lyrique?

Ce qui se pose ici en des termes économiques se pose ailleurs dans ceux de l'éthique, dans une éthique particulière. Le sujet lyrique se pose toujours dans l'ambiguïté de signes produisant un effet de sujet avec lequel le lecteur peut entrer en relation affective. Peut-on penser les modalités de cette relation sujet-signes ou faut-il se replier sur l'autorité de l'auteur pour s'assurer de la bonne conduite du sujet lyrique? Une fois de plus la pensée du retour travaille déjà secrètement ces concepts, et s'il faut parier quelque chose, c'est que l'auteur et le lecteur ne pourront revenir sur la scène que profondément changés, décalés par rapport à eux-mêmes dans cette subtile différence qu'introduit partout le simulacre. Je chercherai à approcher ce problème à partir de la perspective du sujet-lecteur qui s'élabore en marge des réflexions de Michel Jarrety sur l'éthique du poème. Depuis la « marge » d'un autre texte car, à la manière du sujet

virtuel nécessaire mais absent du texte, l'article « Sujet éthique, sujet lyrique »<sup>1</sup> invite irrésistiblement à une critique qui permettra, en deuxième partie, de définir plus clairement le concept de lecture lyrique tel que le nécessite la pensée du retour.

### *Éthique et dialectique.*

Puisque le sujet lyrique tente de s'établir au-delà des signes et de la textualité du texte dans un rapport avec d'autres sujets, il est donc tout naturel que s'élabore au sein du discours du lyrisme une réflexion sur l'éthique. Toute l'attention portée sur la voix et la parole authentique ne va pas sans une recherche des postures subjectives qui permettent à cette parole d'émerger et au sujet de se construire. Plusieurs auteurs en parlent, notamment Benoît Conort, qui dans une pensée qui doit beaucoup à Heidegger, définit le lyrisme comme un « chant qui apprend la mort » dans lequel se trouve impliquée une éthique du sujet devant la mort qui conditionne tout son rapport au temps : « non pas je vis ou je suis mort, non pas je vais mourir ou je vais vivre, mais je suis en train de vivre, je suis en train de mourir »<sup>2</sup>. Si l'éthique est au cœur des préoccupations du discours du lyrisme, il revient certainement à Michel Jarrety d'avoir su le mieux poser le problème d'une éthique propre au lyrisme.

Jarrety articule la question du poème en fonction de sa capacité à rendre une parole authentique, fidèle à l'expérience subjective qui en fonde l'énonciation. Pour que

---

<sup>1</sup> Rabaté ed., *Figures du sujet lyrique*, P.U.F., collection « Perspectives littéraires », 1996, p.127-146.

<sup>2</sup> Benoît Conort, « L'impossible conciliation », *Modernités*, 8, « Le Sujet lyrique en question », Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, p. 259.

le texte poétique puisse avoir une valeur il importe que ce qui est dit soit cautionné d'une manière ou d'une autre par le réel afin de ne pas être que pure imagination sans fondement. Par une double lecture des postures d'Yves Bonnefoy et de René Char, il délimite ainsi les paramètres éthiques de la parole poétique. Chez Bonnefoy l'exigence éthique prend la forme d'une quête en vertu de laquelle la poésie donne la mission de « retrouver la présence de l'être et l'entière ouverture à autrui »<sup>3</sup> depuis un double lieu de la volonté du sujet et de sa présence à lui-même. Un des éléments de la poétique de Bonnefoy consiste ainsi à dénoncer les leurres de l'écriture au nom d'une parole retrouvée qui par son ouverture nécessaire à l'autre éloigne de tout refermement sur le langage autocentré. Mais le *Je* qui s'exprime dans la poésie de Bonnefoy court aussi le risque de ne pas dépasser le cadre de l'expérience personnelle sans intérêt pour autrui. D'où l'exigence d'une parole en constante tension entre le particulier et l'universel, entre l'expérience fondatrice et sa mise en forme dans le langage. L'éthique qui s'articule ainsi se donne alors comme objectif pour la poésie de redonner à la langue son contact avec le réel, d'opérer le « rachat de cette faute » : « cette virtualité de l'absence qui menace toujours » (p.140).

On aura remarqué tout ce que cette pensée représente d'intéressant pour nous dès l'abord, puisque la crainte de la crise s'y manifeste on ne peut plus clairement dans les mêmes termes qui ont été employés précédemment, « virtualité », « menace » mais également, *texto*, « négativité » que Jarrety rapporte au langage : « ainsi, c'est la négativité de la langue qu'il s'agit de combattre, cette dispersion des mots qui dit l'éloignement des choses, et leur interdit toute emprise sur le réel même que la poésie a pour charge de réunifier – et c'est la fonction du sujet » (p.140). Jarrety ne parle pas de

---

<sup>3</sup> *Ibid.* p.128. J'indiquerai dorénavant dans le corps du texte les numéros de pages correspondants.

n'importe quelle négativité mais bien de la négativité dialectique, qui implique une forme de « dépassement » de l'universel objectif du concept par sa réunification avec le subjectif dans l'espace de la « Poésie » entendu comme « totalité rétablie » : « Car si la visée du poème est l'ouverture à une forme de totalité rétablie, on ne peut espérer y accéder que par l'élargissement du particulier, non pas l'universel immédiatement donné, qui n'est que l'absence indéfectiblement attachée à cette généralité qu'il se plaît à nommer *concept*, et n'existe qu'en rupture avec le sujet » (p. 131). L'éthique du sujet lyrique ne serait donc pensable qu'en regard d'une dialectique du poème se donnant pour tâche le dépassement de l'universel objectif (pur en-soi) à travers la conservation du particulier subjectif (pour-soi) dans une « totalité rétablie » (en-soi-et-pour-soi). Toute l'exigence du poète trouve alors son sens : « Le sujet n'existerait pas s'il ne prenait appui sur une expérience du réel qu'il est en charge de dépasser, et d'une certaine manière d'effacer dans son apparence première, quand son devoir pourtant demeure d'y maintenir ancrage » (p. 130). Alors que *L'Esthétique* de Hegel faisait s'étaler la poésie dans l'histoire, Jarrety développe ici une dialectique de la poésie à la plus petite échelle possible, dans le processus d'élaboration du poème, donnant au sujet le rôle actif de passeur, celui qui pourra faire passer l'objectivité du réel au niveau supérieur dans une totalité où le sujet lui-même trouvera sa juste place, non pas dans l'anecdote du témoignage mais dans l'universalisation de son expérience propre.

La lecture que fait Michel Jarrety de René Char va dans le même sens, recherchant la mesure selon laquelle le sujet peut supporter l'épreuve de la dialectique, conservant quelque chose du pour-soi subjectif dans l'expérience de la suppression. Car chez René Char ce n'est plus dans la présence du *Je* que se révèle l'exigence éthique

mais dans la figure du « poète » et de sa souveraineté que sans relâche tout son œuvre poétique tente d'articuler. Toute la question tourne autour de ce que Char lui-même appelle la « Vérité », c'est-à-dire, selon ses mots, non pas ce que le poème veut dire mais « ce qu'il entend être » (p. 139), à savoir une affirmation en « conjonction éphémère » avec la réalité. La vérité du poème ne saurait ainsi relever de l'« imagination trompeuse » ou de la fiction parce que le poème se veut une « découverte » ou une « révélation » au plus loin de l'« invention » (p. 137). De la même manière le poème ne se conçoit plus comme représentation mais comme manifestation de la totalité du monde, « la plus pure part manifestée dans l'instant du fragment » (p. 138). La réussite de cette entreprise repose entièrement sur la capacité du sujet à maintenir ensemble le particulier subjectif et l'universel objectif afin d'atteindre à cette exigence de vérité à travers l'opération dialectique dans laquelle se trouve dépassée l'objectivité de la langue par la célèbre « matière-émotion ». L'interprétation qu'en fait Jarrety met surtout l'accent sur la maîtrise du sujet: « ce dont nous assure la formule fameuse de *Moulin premier* [...] c'est aussi le refus d'une parole poétique qui, dans l'instant éprouvé de l'émotion, n'appartiendrait pas à celui qui l'écrit » (p. 139). La parole ne peut donc être vraie qu'à la double condition d'avoir été éprouvée et maîtrisée par le sujet.

Comme chez Bonnefoy, l'articulation dialectique a besoin de s'ancrer d'une manière ou d'une autre dans une forme d'actualité pour arriver à traverser la menace d'imposture de la langue et des signes vers un certain *dire-vrai*. La marque de l'exigence éthique de Char peut se lire dans le « drame personnel » lié à la rédaction des *Feuillets d'Hypnos* pendant les combats de la Résistance, de même que dans la constante dénonciation des « impostures » et des « tricheries » poétiques dont le modèle

était pour Char le surréalisme et le trop grand détachement de ses images du vécu. La « justesse » de l'œuvre en communion avec le vécu dont elle origine s'étend ainsi à une « justice » (p. 136) où la qualité du sujet se mesure à la loyauté dont le poète fait preuve envers lui-même et envers ce qu'il écrit. Car la figure du poète n'est pas tout à fait celle du sujet, elle constitue plutôt le résultat du dépassement de sa condition, et elle se trouve limitée dans le temps, dans l'instant fugitif de la manifestation où la parole vraie émerge hors de la représentation. La figure du poète représente en quelque sorte la totalisation idéale du poème, le modèle par rapport auquel le sujet trouve sa juste place au sein du processus dialectique. Le sujet s'y trouve d'ailleurs sollicité d'une manière peu commune puisque c'est à lui que revient la tâche de se maintenir à travers l'épreuve de la révélation poétique, de façon à ce que sa parole demeure hors de toute transcendance prophétique, qu'elle soit autre chose que le produit d'une « dictée qui traverserait celui qui écrit ». D'où l'importance d'une « souveraineté » du sujet qui permet de lier ensemble l'origine vécue du drame personnel à la représentation objective du monde, une souveraineté qui permet au sujet de se maintenir identique dans sa traversée de l'autre :

La parole ne devient impersonnelle qu'au moment où la poésie se fait vérité, dans le dépassement du sujet qui l'exprime. Mais pour que celui-ci l'énonce et qu'elle devienne poème, pour que l'expérience intérieure puisse trouver son accomplissement extérieur, le poète doit précairement s'installer à sa propre limite dans le difficile maintien du dedans, tout ensemble, et d'un dehors possible. (p.133)

Dans son cheminement le texte de Jarrety articule de cette façon une pensée de l'éthique du sujet lyrique inscrite dans un processus dialectique où s'opère la difficile tâche d'un « enlèvement du sujet », tout cela à l'intérieur des limites d'une poésie qui se veut célébration de la réalité hors de la représentation mais dans laquelle se trouve

maintenue tout de même une « loyauté » ou une fidélité à l'« expérience fondatrice du poète qui assure sa naissance » (p. 127).

Éthique et dialectique se trouvent liés ainsi dans la figure de celui qui écrit par cette exigence à laquelle il doit se tenir de toujours conserver dans la pratique objective du langage le lien à l'expérience individuelle et de ne jamais se laisser aller au seul jeu des images et associations. À cette éthique se trouve cependant liée une autre forme d'éthique que Jarrety ne développe malheureusement qu'en fin d'article, et imparfaitement encore, qui lui est cependant immédiatement corrélative. Elle a trait au lecteur et à la pratique de la lecture comme travail du négatif. Pourquoi la lecture occupe-t-elle une place excentrée dans ce texte? C'est cette question que je voudrais développer ici, car elle concerne par extension toute la théorie du retour du lyrisme, puisqu'elle représente sa limite, son point de retournement depuis lequel la virtualité du sujet peut apparaître dans toute sa complexité.

### *La lecture comme mesure.*

Pour que le processus dialectique arrive bien à terme, pour que le Poème puisse apparaître comme « totalité rétablie » du monde dans sa représentation, le texte poétique doit pouvoir être lu. Au sein de ce processus, la lecture du poème trouve une place déterminante : c'est à elle que revient finalement la tâche d'effectuer le travail de relève dialectique du sujet, c'est-à-dire de faire apparaître dans le texte poétique le sujet lyrique auquel il manque par son statut extra-langagier. La subtile différence que Jarrety marque dans la pensée de Char entre le vouloir-dire du poème et « ce qu'il entend être »

tient de cette caractéristique qu'on ne lit jamais le Poème qu'à la condition de s'y installer, c'est-à-dire d'investir ses interstices pour y faire apparaître le sujet lyrique qui l'anime. C'est donc à dire que l'œuvre poétique ne peut se présenter à la lecture qu'en tant qu'inachèvement puisqu'il faut nécessairement l'intervention d'un lecteur pour en faire apparaître la virtualité. Il n'y a donc d'éthique de celui qui écrit, c'est-à-dire d'exigence individuelle pour ancrer sa parole dans le réel d'où elle provient, que dans la mesure où cette parole pourra être reconnue comme telle dans la lecture et distinguée de la « parole autonome » qui ne doit rien à son origine. Autrement, l'*ethos* de l'écrivain n'aurait aucune valeur puisque, s'imposant à lui-même ses règles et responsabilités « selon ce qui lui paraît préférable ou nuisible » (p.128), elles ne valent en tant que règles que dans la mesure où elles peuvent trouver un écho ailleurs qu'en lui-même, chez autrui. Comme le précise Jarrety, il ne s'agit pas d'une morale au sens où ces règles ne prescrivent rien pour les autres, mais en tant qu'éthique de l'écriture elles doivent tout de même porter sur l'expression et de là impliquer non seulement une altérité du lecteur pour cet écrivain, mais aussi un ensemble de règles et de responsabilités virtuellement impliquées pour ce lecteur dans les principes de l'*ethos* de celui qui écrit. L'éthique de la lecture suppose elle aussi un devoir et une responsabilité similaire à celle qu'on a déjà pu rencontrer chez Jean-Michel Maulpoix : la lecture devient la mesure d'un taux, la pesée d'une parole subjective qui se distingue par sa différence d'avec le langage purement objectif du poème d'où pourtant elle émerge. Pour que le Poème puisse apparaître, il importe ainsi au lecteur de faire la différence entre le signe objectif et la marque subjective qui se distingue du signe en ce qu'elle a gardé pour elle le lien à son origine alors que les autres signes, et c'est en cela qu'ils

sont bien des signes, permettent de représenter abstraitement une réalité dont le lieu d'origine n'a pas à être systématiquement rappelé.

Mais que sont au juste ces « marques subjectives » que la lecture doit débusquer? Leur approche demande un développement théorique un peu long mais nécessaire qu'on me pardonnera – je l'espère. Car en dehors de cette exigence de conserver un lien à l'expérience de son origine, le texte de Jarrety nous donne très peu d'indices quant à leur apparence. Comme partout ailleurs dans le discours lyrique lorsqu'il est question du sujet, celui-ci s'installe sur la pointe d'un non-savoir, dans les discontinuités au sein du langage sur lesquelles il n'y a proprement rien à dire sinon à supposer que s'y joue là la venue au jour du sujet. Jarrety nous donne cependant quelques balises permettant de mieux situer l'espace de ce non-savoir. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle la lecture est avant tout rapportée à une éthique plutôt qu'à une herméneutique : la lecture possède les traits d'une rencontre avec l'autre dans laquelle l'authentification du processus se trouve circonscrite à la singularité de l'événement et jamais dans l'universalité communicable du langage. De fait, dans son approche de la marque subjective, l'éthique de la lecture de Jarrety délimite moins un objet dans sa positivité qu'une négativité de sa condition sous la forme d'un ensemble de mises en garde. On y apprend beaucoup plus sur ce que ces marques ne sont pas, ou plutôt en quoi il serait possible de se méprendre au sujet de marques vides qui n'appartiennent au sujet qu'en apparence. Les méprises sont de deux ordres : celles qui relèvent des élans d'imagination déliés de toute appartenance à la réalité qui les a vus naître et celles qui au contraire demeurent ancrées d'une manière irrécupérable dans l'anecdote individuelle. À défaut d'exemples concrets, Jarrety y va plutôt d'une vigoureuse dénonciation : risque (p. 127), « péril de la rêverie » (p.131), contrefaçon, échec,

supercherie, mensonge (p.132), « parole usurpée » (p.133), leurre (p. 139), menace (p. 146). De telles invectives rappellent évidemment celles de Broda contre les textualistes et si l'objet de la dénonciation ne se situe plus dans l'histoire littéraire mais dans l'analyse des énoncés poétiques, le motif n'en est pas cependant différent : il vise à contrecarrer une menace au lyrisme qui semble provenir de l'extérieur mais qui se trouve contenue dans ses présupposés comme nous allons le voir plus loin, d'où la violence de ces énoncés. Dans le cadre de cette réflexion éthique, la mauvaise poésie qui transporte les simulacres de sujet, qui ruse d'effusion du moi à défaut de chercher la vérité du Poème ou qui, comme le surréalisme, fait régner la « rêverie libérée du sujet » (p.143) n'est assimilée à rien d'autre qu'au *mal* : « si la mauvaise poésie peut ne pas nuire à celui qui écrit, le mal qu'elle accompagne se retourne sur autrui – et c'est là sans doute une part, la plus lourde peut-être, du *devoir* reconnu à celui qui écrit » (p.128). L'expression « retournée sur autrui » renvoie bien à l'éthique en ce que la communication entre sujet lyrique et lecteur peut se dégrader et même s'interrompre, rendant par là impossible toute manifestation du Poème, ne laissant pour la lecture qu'un vulgaire bout de texte absolument vide. Si le mauvais lyrisme du sujet-supercherie et de l'imaginaire débridé est condamnable en tout point, c'est qu'il *coûte* quelque chose, qu'il paie l'efficacité de sa rhétorique du prix de la perte de l'investissement affectif de son lecteur. Jarrety définit ainsi ce leurre du faux sujet : « une parole vaine dont l'efficacité sur le lecteur aurait à se payer bientôt de la désillusion du démenti » (p.139).

Le langage se montre donc hors de prix pour le lecteur parce que c'est à lui que revient à la toute fin la responsabilité d'en payer les excès lorsqu'il a manqué à son devoir de méfiance envers les signes et négligé de s'assurer de leur lien véritable à

l'origine. Le lecteur se retrouve alors par défaut débiteur d'une parole qui ne possède aucun répondant, aucune garantie de paiement que le « réel » pourtant pourrait donner : « Le mensonge du poème [...] se resserre alors tout entier dans le péril d'un texte séparé dont l'imagination ferait sa pure propriété, sans que le réel le garantisse » (137). L'« emploi frauduleux du langage » serait ainsi de cet ordre : on cacherait au lecteur, naïvement ou intentionnellement, que le poème se « paie », qu'il entraîne une dépense dont il aura tôt ou tard à faire les frais. Car il ne faut pas oublier que nous sommes toujours dans cette même économie de l'investissement affectif où le sujet lecteur s'installe dans les interstices du poème, dans ces marques auxquelles il revient à lui seul d'y reconnaître les traces de la présence du sujet. Dès lors ce que le sujet lecteur redoute le plus, c'est en quelque sorte un krach de la valeur subjective dans lequel ces mêmes marques deviendraient pour lui un véritable gouffre non pas financier mais affectif : ce sentiment désolant qu'on s'est investi à perte dans la construction d'un sujet lyrique qui n'aurait pas de consistance même virtuelle, un sujet inexistant. Du coup, le lecteur se réveillerait face à un texte absolument vide qu'il n'aurait investi qu'un instant et insuffisamment de l'image de son propre moi, frustré dans son désir de communication avec un autre que soi-même.

Comme mesure, la lecture semble donc fonctionner dans une perspective économique de la production subjective, cherchant dans les signes les traces d'un sujet lyrique pour ensuite évaluer son potentiel de rendement. Mais le problème qui se pose déjà est celui de savoir comment départager la réalité des apparences. Car pour le lecteur il ne peut y avoir d'abord que des apparences, que du texte pur enchaînant le pronom personnel « je » de la même manière que tous les autres signes. Il n'y a donc pas *a priori* de différence entre le poème dépensant le sujet qu'il met en scène dans

l'imagination déliée de toute responsabilité et le poème « authentique » au sujet bien ancré dans le réel d'où il provient. Dans son approche du texte, la lecture lyrique prend alors ses distances avec l'analyse textuelle, faisant du partage entre bon et mauvais lyrisme une mesure qui décode le texte au lieu de le coder, qui lui retire ses caractéristiques objectives. Loin de se fonder sur des données quantifiables et sur des paramètres linguistiques structuraux, la lecture lyrique demande non seulement de faire appel à l'intuition du lecteur mais, plus encore, elle exige de celui-ci qu'il entre dans un rapport décodé au texte où l'économie du rendement subjectif cède alors la place à une pratique décodée du don.

### *Le temps de l'espoir.*

Si l'exigence éthique semble capable de maintenir le lien intersubjectif établi par le poème, réussissant par son opération dialectique à conserver quelque chose de l'expérience fondatrice qui vient prévenir contre une perte d'investissement pour le lecteur, si elle arrive bien à supprimer cette forme de dépense excédentaire de la « parole autonome » et « dénouée du réel », en contrepartie cependant la parole lyrique ne constitue pas plus une forme de gain pour Michel Jarrety. Elle prend plutôt la forme du don. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle une « esthétique de l'échange » devient possible : on ne communique pas, le sujet lyrique ne se communique pas, il donne et ce faisant invite aussi au don de la part du lecteur. Les caractères de ce don semblent ainsi permettre qu'une dépense puisse avoir lieu sans que le lecteur ait à rembourser quoi que

ce soit à un moment ou à un autre. C'est que la garantie du lien à l'expérience permet d'offrir gratuitement ce « don du poème » :

Le passage de l'expérience vécue au travail de l'œuvre, ce n'est rien d'autre que le mouvement d'une conversion où, par un renversement essentiel, l'œuvre s'accroît de pouvoir donner, car un tel don n'est pas d'appauvrissement mais d'alliance, et la délivrance si souvent évoquée par Bonnefoy n'est que la recherche d'un autre lien : en se délivrant de son Moi trop étroit, le *Je* délivre aux autres le poème qui les réunit. (p.146)

Un tel don n'est ainsi possible que parce que se trouve conservé le lien à l'origine du poème. Mais s'agit-il véritablement d'un don? On sait depuis Marcel Mauss tout ce que cette notion a de problématique. Dans la plupart des cultures et la plupart du temps, le don, geste arbitraire et unilatéral, est régulièrement suivi d'un contre-don tout aussi arbitraire et unilatéral suivant des règles et des pratiques formelles qui ne se trouvent cependant explicitées nulle part. Il y a bien un échange dans le don mais la valeur de ce qui se trouve échangé ne peut se trouver quantifiée par un système de signes abstraits comme la monnaie. Ainsi le temps donné pour une activité de bénévolat exclut d'emblée toute forme de rétribution monétaire, c'est-à-dire le paiement en un numéraire abstrait échangeable contre un ensemble d'autres biens et services dans l'espace d'un marché qui organise les modalités de l'échange, mais permet tout de même une forme de rétribution impossible à quantifier pour le marché. Passer du temps en compagnie de personnes âgées permet par exemple de combler un sentiment de vide intérieur, de remplacer un parent absent, de se sentir utile ou nécessaire auprès de quelqu'un, de s'acquitter d'un certain devoir de mémoire, etc. Un tel qui donne ainsi son temps peut même recevoir parfois quelque chose en échange, un plat cuisiné, un objet, un service, etc., en autant que les modalités de l'échange échappent en tout temps et à toute

condition à leur codification dans un système de signes déterminant d'une manière fixe la valeur du temps échangé<sup>4</sup>. La logique du don implique toujours ainsi une éthique de la clandestinité par rapport aux signes. On ne donne qu'à la seule condition que l'activité d'échange conserve les caractères d'une rencontre singulière et événementielle dont la valeur associée au temps échangé ne peut être négociée ou déterminée. On commence ainsi à comprendre en quoi le lyrisme se rapporte au don et à son éthique : il importe avant tout que, tout comme les marques sur lesquelles il porte, l'investissement affectif de la part du lecteur échappe à toute codification dans les signes. D'où l'idée d'un don dans lequel la rétribution, si elle peut être attendue, échappe toujours à sa comptabilisation tout en prescrivant un comportement à ses participants.

Mais si l'éthique du don semble convenir à la lecture lyrique, elle ne vient pas sans un certain nombre de problèmes que l'on devra considérer sérieusement pour la suite qui relèvent tous plus ou moins de la notion de valeur. Car si l'éthique du don n'implique la notion de valeur que dans la mesure où l'échange n'est jamais codifié, elle n'implique pas non plus l'assurance d'une rétribution. Pour donner il importe qu'on ne s'attende à rien recevoir en échange, d'où il suit que toute rétribution, sous quelque forme que ce soit, n'est pas nécessaire. Cette condition semble aller à l'encontre de l'énoncé qu'on a vu précédemment chez Michel Jarrety selon lequel l'écrivain doit absolument éviter les leurres « dont l'efficacité sur le lecteur aurait à se payer bientôt de la désillusion du démenti ». Opposé à la marque subjective véritable, celle qui conserve bien le lien à son origine, le leurre du faux sujet établi bien une condition de fraude pour

---

<sup>4</sup> Cette modalité du don se retrouve plus expressément marquée dans le *common law* que dans le système français, obligeant ainsi la plupart des actes de cession à échanger une somme d'argent symbolique (ne serait-ce qu'un dollar) de manière à ce qu'ils puissent trouver à s'inscrire dans le code de la loi.

le don du poème, dans laquelle l'investissement du lecteur sera bel et bien perdu à terme. Sans codifier explicitement une valeur aux marques subjectives, l'énoncé de Jarrety en fixe cependant une temporalité, marquée par le « bientôt » qu'on y retrouve. S'il n'y a donc pas de valeur fixe attachée au retour d'investissement affectif, il existe en revanche un temps pour cette rétribution, au sens où la rétribution est attendue. L'échange, s'il n'est pas codifié, découvre une forme de règle de conversion dans laquelle la quantité d'investissement affectif se mue en temporalité abstraite de l'attente au terme de laquelle vraisemblablement une nouvelle quantité pourrait être reconvertie en affectivité. Cette reconversion, on va le voir, prendra la forme d'une présence à soi du sujet.

La temporalité propre à la relation du lecteur au sujet lyrique, c'est la temporalité de l'espoir : « Cette esthétique de l'échange, tout entière soumise à une *intention* éthique, suppose donc moins l'abandon d'un poème qu'elle n'appelle à la réciprocité différée, certes, mais espérée entre lecture et écriture – réciprocité fondatrice d'une communauté possible » (p. 146). Ainsi toute l'esthétique de l'échange ne fonctionnerait qu'en tant qu'à-valoir pour le sujet, certes garanti mais tout de même impossible à payer, impossible à honorer immédiatement, c'est-à-dire dans les conditions de la parole qui manifeste et révèle le sujet. Le temps de l'espoir apparaît donc dans un temps du différé, du renvoi indéfini mais possiblement fini où une véritable réciprocité entre lecteur et sujet écrit permet la fondation d'une communauté. Le temps du différé caractérise bien toute l'entreprise de relève du sujet lyrique telle que la conçoit Michel Jarrety : il s'agit bien de ce temps de la lecture où le partage reste à faire entre les signes et les marques subjectives et où la réalisation du Poème comme vérité reste encore à faire mais se trouve en chemin, pourvu que les exigences éthiques

de l'écriture soient maintenues autant que celles de la lecture. C'est à cet endroit de l'opération dialectique que s'installe l'économie de la lecture puisque du succès de l'investissement du lecteur dépend la relève du texte poétique en Poème et dans laquelle relève se manifeste, au sein de l'universalité du langage, quelque chose de la fidélité à l'origine du poème. Le différé lui-même représente l'inachèvement de ce processus et dans la logique qui lui est propre se joue aussi le statut du langage dans le lyrisme, car il ne peut y avoir de renvoi qu'en vertu des propriétés du langage lui-même et de sa capacité à re-présenter ce qui s'est absenté mais qui se faisant dépouille cette représentation de toute exigence de fidélité à la présence originaire de son référent. Et si l'investissement du lecteur ne peut prendre d'autre forme que celle d'un don à la rétribution incertaine, c'est avant tout parce qu'on ne peut s'investir qu'à travers les interstices de la représentation dont seules les limites permettent de déceler la présence du sujet. C'est donc dire que la présence se trouve toujours pariée sur l'absence et le différé du langage, jouant la présence du sujet contre l'absence par défaut où il doit s'écrire et contre lequel essaie de jouer l'exigence éthique de l'écriture, essayant véritablement de convertir en réciprocité véritable une communication entre lecteur et sujet qui ne doit se contenter pour l'heure que d'une réciprocité incertaine dans laquelle l'échange est toujours brouillé par l'absence propre aux signes et où le sujet n'apparaît jamais qu'indistinctement dans l'écho d'un appel lancé au-delà du langage. Mais si un espoir est possible au sein de cette temporalité du différé, c'est parce qu'une opération s'organise qui convertira justement le différé en espoir, c'est-à-dire qui rassemblera toute la négativité à l'œuvre dans le langage pour la renvoyer dans un avenir de sa résolution où le devenir-présent sera de nouveau possible.

C'est à cette opération que renvoie la lecture des marques subjectives, à l'entreprise d'une reconversion du don de la lecture en espoir de rétribution malgré le fait que toute réciprocity de l'échange ne puisse apparaître sur le moment que sous la forme incertaine de son renvoi dans l'avenir. La communauté formée par le lecteur et le sujet n'apparaît donc jamais qu'en tant que virtualité sans actualité, sans présent. Son présent n'est jamais qu'un à-venir de son devenir-présent, qu'une promesse qu'entretient l'espoir. L'espoir représente ainsi la forme virtualisée de la dépense, c'est-à-dire qu'elle met bien en scène une dépense réelle dans l'économie de l'éthique lyrique, mais que cette dépense ne se trouve jamais actualisée, effectuée dans l'actualité où le sujet entre en contact avec le poème. L'espoir se pose donc comme certitude d'une dépense sans actualité mais bien réelle pourtant.

*Virtualité transcendante ou transcendantale.*

À la lumière de ce qu'on vient de voir il devient impératif de revenir à l'opération dialectique à l'œuvre dans la lecture. Elle vise, on s'en souvient, à rétablir une totalité du « Poème » à travers la reconnaissance des marques subjectives où, au contraire des signes langagiers, se retrouve et se maintient le lien à leur origine, permettant ainsi de dépasser la généralité abstraite de l'origine autant que la particularité localisée de l'anecdote subjective et de l'effusion du moi. La question porte alors sur le destin de cette opération. Puisque d'une part la lecture ne peut faire l'économie parfaite du différé du langage que sous la forme d'un don où le renvoi se convertit en espoir qu'un jour le langage puisse être « battu » et que la réciprocity de

l'échange entre lecteur et sujet se fasse dans leur présence immédiate, et que d'autre part cet espoir doit pouvoir se passer de toute comptabilisation d'investissement et de toute codification de la rétribution, on ne peut alors savoir dans quelle mesure cette dialectique forcément inachevée peut être achevable. Car l'espoir déporte la dialectique dans ce statut ambigu de l'inachèvement sans donner la possibilité de trancher définitivement la question. Si l'espoir est permis alors la dialectique est forcément achevable puisque tout son mouvement y porte. Mais d'autre part les modalités du don interdisent aussi de marquer son achèvement quelque part autrement que dans une parole pratiquement prophétique qui doit se contenter d'annoncer l'avenir sans jamais pouvoir le rendre manifeste. L'avenir sans devenir-présent maintient alors la dialectique dans l'actualité de son inachèvement, reportant son achèvement dans sa virtualité. Dans ce mode de l'attente indéfinie, la lecture comme déchiffrement des marques subjectives fait alors résolument problème puisque la vérification du lien à l'origine de présentation originaire se trouve renvoyée, différée, déplacée dans l'à-venir de l'espoir. Sans devenir-présent possible, les marques subjectives elles-mêmes sont maintenues dans un statut ambigu où, dans le pire des cas, l'authentification est impossible et la marque subjective rendue invérifiable ne se distingue plus du signe langagier et où, dans le meilleur des cas, cette même authentification se présente sans devenir-présent, c'est-à-dire elle aussi comme un signe langagier autorisant les dépenses subjectives faites en son nom. La lecture lyrique arrive-t-elle bien alors à ses fins? Peut-elle véritablement lire le sujet ou ne peut-elle encore que l'imaginer, lui aménager une place tout en sachant que celle-ci demeurera irrémédiablement vide?

L'espoir sans rétribution d'un retour à l'immédiateté et à la présence, l'espoir d'un retour du sujet que pourtant aucun signe n'annonce véritablement, n'est pas sans

rappeler certains énoncés théologiques. Pourtant hors de tout principe religieux, la pensée de Jarrety ouvre à une forme d'eschatologie du sujet portée par une foi qui se remarque subtilement à la toute fin par cet énoncé qui porte: « [l'esthétique de l'échange] réside tout entière dans la certitude qu'à l'espoir placé dans le poème puisse venir répondre, par le relais précisément du sens, la certitude, en nous, de retrouver ce qui s'accorde à lui » (p.146). Sans garantie codifiée de rétribution, la dialectique de la lecture se poursuit tout de même grâce à cette certitude à deux étages, une « certitude de certitude » : certitude que notre certitude puisse venir répondre à l'espoir placé dans le poème. La certitude à deux étages implique donc ensemble une certitude transitive et raisonnable qui s'élabore en fonction d'un objet précis et une certitude intransitive, sans terme, qui préexiste à tout objet, certitude assimilable à la foi en ce qu'elle se passe de preuves pour se pratiquer. La tradition littéraire reconnaît très bien une semblable imbrication de certitudes : dans le pari de Pascal, avec une articulation identique à celle que l'on retrouve ici dans l'éthique du lyrisme.

Le problème de Pascal en est un d'investissement et de retour sur l'investissement : est-il possible de parier sa propre vie tout en assurant que ce pari sera gagnant? Le fragment intitulé « *Infini. Rien* » pose le problème du point de vue du fini de l'existence opposé à l'infini de Dieu de telle manière qu'on ait en définitive à choisir entre un pari situé dans le cadre de l'existence humaine, un pari dans le fini, et un pari qui mène à l'infini divin et où la finité des probabilités se trouve infiniment diluée dans l'infinité de Dieu. Tout se joue précisément sur la nature de la certitude :

Tout joueur hasarde avec certitude pour gagner avec incertitude; et néanmoins il hasarde certainement le fini pour gagner incertainement le fini, sans pêcher contre la raison. Il n'y a pas infinité de distance entre cette certitude de ce qu'on s'expose et

l'incertitude du gain; cela est faux. Il y a, à la vérité, infinité entre la certitude de gagner et la certitude de perdre.<sup>5</sup>

Aucune certitude finie ne suffit alors à garantir de soi-même un retour d'investissement. En l'absence de Dieu on ne parie jamais qu'incertainement, pour un avenir dominé entièrement par le pur hasard, tandis qu'en sa présence l'infinie distance entre la certitude de gagner et la certitude de perdre est reprise par lui et le négatif du hasard fini se trouve définitivement aboli. Le problème consiste donc à choisir entre deux formes du pari, entre un pari fini et un pari infini, et le choix qui s'offre alors au parieur n'est plus à faire entre l'existence ou l'inexistence de Dieu mais entre un pari où l'on hasarde et un pari où l'importance du hasard s'efface, où l'on passe du fini à l'infini et où la certitude passe de la raison à la foi. C'est pour cette raison que Pascal fait finalement porter le jeu non pas sur les possibilités du pari de procurer un gain au parieur mais sur les possibilités pour le parieur d'employer le pari afin d'améliorer son existence immédiate. Il fonde alors le pari non pas sur le gain différé d'une deuxième vie dans l'infinité de Dieu mais sur la perte de quelque chose, les passions, où on ne joue plus à la roulette mais bien à « qui perd gagne ». Et le gain est alors immédiat, d'autant plus qu'il amène à la foi où le gain différé d'infinité se trouve lui aussi assuré :

Travaillez donc, non pas à vous convaincre par l'augmentation des preuves de Dieu, mais par la diminution de vos passions. [...] Apprenez de ceux qui ont été liés comme vous, et qui parient maintenant tout leur bien; ce sont gens qui savent que ce chemin que vous voudriez suivre, et guéris d'un mal dont vous voulez guérir. Suivez la manière par où ils ont commencé : c'est en faisant tout comme ils croyaient, en prenant de l'eau bénite, en faisant dire des messes, etc. Naturellement même cela vous fait croire et vous abêtira. – « Mais c'est ce que je crains. » – Et pourquoi? Qu'avez-vous à perdre? » [...] Or, quel mal arrivera-t-il en prenant ce parti? Vous serez fidèle, honnête, humble, reconnaissant, bienfaisant, ami sincère, véritable. À la vérité, vous ne serez point dans les plaisirs empestés, dans la gloire, dans les délices; mais n'en aurez-vous point

---

<sup>5</sup> Pascal, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1963, p.551.

d'autre? Je vous dis que vous y gagnerez en cette vie; et qu'à chaque pas que vous ferez dans ce chemin, vous verrez tant de certitude du gain, et tant de néant de ce que vous avez parié pour une chose certaine, infinie, pour laquelle vous n'avez rien donné.<sup>6</sup>

Le pari de Pascal, Deleuze le remarque d'ailleurs quelque part<sup>7</sup>, ne porte donc pas sur une question de calcul des probabilités mais sur une question éthique : quelle est l'image de Dieu la plus appropriée pour donner à l'homme la meilleure existence? L'enjeu du pari s'en trouve ainsi déplacé de la transcendance divine à l'immanence de l'existence humaine que la dimension transcendantale du pari contribue à organiser non plus du point de vue de la foi mais du point de vue de la raison. On retrouve ici la même structure des deux étages, certitude de la raison et certitude de la foi, sur lesquels joue Pascal. La certitude de la raison constitue ce point d'entrée dans la foi. Depuis ce point on est certain de l'incertitude de l'issue du pari, mais on peut être certain aussi que l'existence puisse être orientée par le point de vue de la foi depuis lequel l'issue du pari est certaine, point de vue qu'on ne possède jamais mais qui demeure accessible en ce qu'il est déjà pensable, c'est-à-dire accessible depuis l'immanence de la pratique de la piété. Tout se joue là, sur ce point virtuel qu'offre la foi, point imaginable mais inaccessible pour le sujet à partir duquel il devient possible pour lui d'aménager l'immanence de son existence. Par l'intermédiaire de ce point virtuel, l'immatérialité abstraite de Dieu arrive alors à produire des effets concrets sur l'existence. À la manière du foyer virtuel d'un miroir convexe depuis lequel s'organise la marche des rayons lumineux qui viennent le frapper, la certitude de la foi constitue un point de convergence pour l'existence dans la première certitude qui vient en organiser les activités. Qu'on arrive réellement un jour à la certitude de la foi importe finalement peu

---

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Cf. Pierre-André Boutang, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, Éditions Montparnasse, 3 vol.

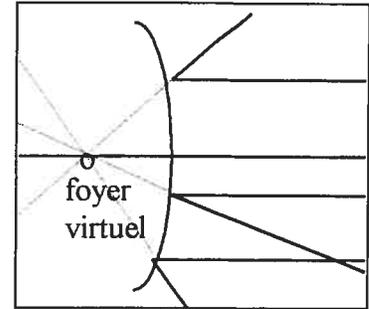
dans le fragment de Pascal, car depuis ce point de vue de la foi il ne saurait être question de calcul ou de pari. La certitude de la foi reprend tout pour elle, occupe toute la place.

De la même manière chez Michel Jarrety la question de la certitude de la foi renvoie à une pratique d'existence, à une éthique de la lecture et à une pratique de la raison portée par l'espoir de la foi. Se montrant sans relâche attentive aux impostures et aux tromperies dans sa recherche du lien véritable à l'origine, cette pratique de la lecture est pour elle-même insensée puisque ses résultats ne s'y manifestent que dans la perspective inachevée de l'attente. Le don dont parle Jarrety s'ajoute de la même manière au pari puisque le lecteur y risque quelque chose de soi dans l'espoir de gagner quelque chose, non plus son existence mais l'échange intersubjectif à travers une pratique qui échappe pourtant à sa propre raison d'être : tout comme la pratique de la vie pieuse chez Pascal n'amène pas à la foi par la raison mais par son « abêtissement », la pratique de la lecture lyrique ne vise en aucun moment à une approche du sujet par la compréhension de texte, mais plutôt par un décodage qui arpente les limites de sa compréhension, de ce qu'on peut en dire.

L'analogie entre Pascal et Jarrety nous amène aussi à faire la distinction cruciale entre transcendance et virtualité au sujet de la notion de foi à partir de laquelle le commentaire sur « sujet éthique, sujet lyrique » pourra prendre une nouvelle direction. Comme on l'a vu, la virtualité de la foi chez Pascal se nourrit d'une transcendance divine nettement marquée par l'expérience fulgurante de la révélation. Il n'y a donc nulle nécessité *a priori* de Dieu dans l'immanence de l'existence, d'où la nécessité de s'« abêtir » pour accéder à la certitude de la foi. Mais il existe aussi un autre type de virtualité induite quant à elle non par la transcendance mais par le transcendantal, c'est-

à-dire par les nécessités *a priori* déductibles par l'analyse du champ d'immanence qu'elle vient organiser. C'est le cas notamment du foyer virtuel d'un miroir convexe dont l'existence ne s'induit que par l'extrapolation de la

marche des rayons dans un espace imaginaire situé au-delà de l'actualité leur surface de divergence (cf. le miroir). Les modalités de ce virtuel transcendantal ne dépendent alors que des conditions actuelles de la situation donnée et de l'inachèvement qu'elle enveloppe – par exemple ici, l'inachèvement de la marche des rayons. On sait déjà que la



*Foyer virtuel d'un miroir convexe.*

foi chez Jarrety comme chez Pascal en appelle à une pratique plus qu'à un savoir, et que la certitude de cette foi organise toute la lecture depuis un point pour elle inaccessible puisque la réciprocité de l'échange intersubjectif, on s'en souvient, aux prises avec le langage, ne peut se présenter à nous qu'en tant qu'à-venir du Poème sans devenir-présent possible. Elle n'a d'existence que « différée, certes, mais espérée ». Mais s'agit-il d'une foi transcendante ou transcendantale? C'est-à-dire : Se trouve-t-elle induite par une instance extérieure au texte poétique ou par son seul inachèvement?

La lecture du texte de Jarrety laisse penser d'abord qu'il existe bien un point d'extériorité transcendant au poème. Mais pour bien respecter son argumentation nous serons bien forcés ensuite de rechercher contre Jarrety lui-même la virtualité transcendantale et de suivre la logique qui lui est propre.

\*  
\* \*

*Le contreseing.*

Peut-on mettre fin à l'attente et répondre enfin à la question de la page 122 : « Mais que sont au juste ces « marques subjectives » que la lecture doit débusquer? » Avant d'y arriver finalement il conviendrait peut-être de récapituler l'argumentation qui nous a menés jusqu'ici. Le problème qui se posait dès le départ, celui de la nature des marques subjectives, concerne la lecture et l'opération dialectique à laquelle elle se trouve rattachée. Car il revient à la lecture d'effectuer la relève du sujet dans le poème, c'est-à-dire la reconnaissance, au cœur de l'universalité, d'un lien maintenu à l'origine subjective du poème sans que son expression s'en tienne malgré cela à une singularité du « moi » refermée sur elle-même. La lecture advient donc dans un moment forcément inachevé de l'opération dialectique puisque le texte poétique se présente dans une forme en elle-même inachevée à laquelle échappe le caractère virtuel du sujet lyrique. Mais pour que cet inachèvement trouve sa résolution, il faudrait que puisse s'établir entre le lecteur et le sujet lyrique une forme d'échange réciproque et immédiat qui serait la preuve du dépassement du langage où le danger du renfermement sur l'univers personnel ou du repli sur l'invention langagière irresponsable serait définitivement écarté. Or une telle réciprocité n'apparaît dans le texte que « différée, certes mais espérée », c'est-à-dire que l'inachèvement ne trouve jamais son actualisation que sous la forme du renvoi indéfini à un à-venir sans devenir-présent que le concept d'espoir enveloppe en lui. Avant de pouvoir lire, le lecteur doit pouvoir espérer qu'au-delà du texte poétique un sujet puisse se détacher, se marquer d'une tout autre manière qu'avec les signes du langage. C'est sur la base de cet espoir qu'il se donne alors pour répondre

au don du poème, investissant affectivement les discontinuités du texte, misant la certitude de la raison dans une attente indéfinie portée par la certitude de la foi. Cette lecture qui ne s'effectue que dans le temps de l'espoir, orientée tout entière par la virtualité de la foi dans le sujet, ne peut rapporter elle-même que des virtualités accessibles uniquement aux sujets ayant accepté d'effectuer à leur tour un don. C'est pour cette raison que les marques subjectives ne cessent d'échapper à la représentation : leur vérité échappe à l'universalité du langage, elles ne valent qu'à l'intérieur d'un espace singulier limité à la relation du lecteur au sujet lyrique. On croirait presque entendre ici le discours du gourou d'une secte, la hantise du spiritisme menace. Pour nous rassurer, un exemple s'impose donc au plus vite. On ne pourrait d'ailleurs pas insérer mieux qu'ici les seuls exemples véritables de marques subjectives que donne Michel Jarrety. Il en donne deux : chez Yves Bonnefoy, elles prendront une forme énigmatique, chez René Char une forme engagée dans les *Feuillets d'Hypnos*.

Pour bien marquer chez Bonnefoy l'exigence éthique d'enracinement du poème dans son origine subjective, Jarrety évoque un passage des *Entretiens sur la poésie* dans lequel Bonnefoy affirme

éprouver le besoin de laisser au poème d'énigmatiques allusions à des réalités de son existence, comme s'il fallait que la marque singulière, mais par un vœu qui n'a de sens que pour soi-même puisque son effet est indéchiffrable au lecteur, vînt contresigner l'authenticité – non l'autorité – d'une parole qui s'interdit de faire du poème un objet d'écriture séparé de sa naissance (p.130, c'est Jarrety qui reformule, il ne cite pas).

Tout l'intérêt se trouve ici dans l'adjectif « énigmatique » où se joue l'essentiel de l'exigence éthique. Car ce n'est que par l'« énigme » que les marques cessent d'appartenir en propre à la langue. En clair elles cessent de faire office de signes puisqu'elles ne peuvent plus être lues. Signes étranges à vrai dire puisque tout en

conservant leur consistance langagière, elles adoptent la position dialectique du sujet « pour soi-même ». Cessant d'appartenir au domaine des signes, ces marques ne peuvent que se retrouver dans une espèce de flottement de sens, et c'est à ce moment que se met en place toute l'économie lyrique. Exactement comme on l'a vu chez Laurent Jenny, ces absences de signification deviennent le lieu de l'investissement subjectif où, en l'absence de signification objective, le signe devient une marque du sujet, comme la trace de sa présence. Car en l'absence de toute réappropriation possible par le langage, il semble bien que la marque ne puisse pas faire office de présentation différée et répétée, de *re-présentation*. Dans ces marques se trouve ainsi dissociée l'identité du *Moi* et du *Je* au sens où, étant « indéchiffrables au lecteur », elles ne peuvent relever proprement d'une représentation du sujet.

Elles sont donc illisibles comme telles, mais comment se présentent-elles dans le texte poétique? À vrai dire elles se présentent ou ne se présentent pas, nous n'en savons rien. On ne peut pas les lire, mais nous pouvons en revanche les sentir, avoir l'impression que certains mots échappent à la logique du texte, sentir l'obscurité irréductible d'une référence. Ou encore du seul fait que le texte poétique échappe par avance à toute représentation codifiée – ici pas de narrateur, pas d'intrigue, pas d'espace et de temporalité pré-données – il arrive de sentir que c'est tout le langage qui se met à fuir, étrangement obscur malgré l'apparente évidence du sens. De tels sentiments sont plus souvent la norme qu'autre chose dans la lecture de poésie contemporaine, équivalente en cela à la musique post-sérielle qui ne se satisfait plus d'aucune codification de timbre, de durée, de hauteur et de dynamique et où tout rapport entre

éléments se construit à partir de la singularité de la pièce musicale<sup>8</sup>. Invisibles et illisibles pour le lecteur, ces allusions à l'existence de Bonnefoy courent le long du texte, y introduisant partout un flottement de sens. On comprend ainsi comment la lecture lyrique peut « abêtir » comme la vie pieuse du pari pascalien : le seul doute introduit par la supposition de l'existence des marques subjectives pourtant illisibles (c'est-à-dire d'une virtualité sans actualité) introduit le sens des mots dans un temps de flottement où la signification se trouve suspendue. Qui est « Douve », qu'est-ce que « Douve » dans le recueil de Bonnefoy? Nous ne le savons pas et, partant, le reste nous échappe aussi qui nous force à reconstruire des rapports de signification entre les mots dont l'horizon, qui doit être subjectif pour ne pas refermer la lecture sur un jeu de libres associations, échappe aussi à sa lisibilité. Et puisque *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* n'est pas non plus une autobiographie cryptée de Bonnefoy, il importe que ces marques demeurent illisibles pour le lecteur qui pourrait être tenté d'y réintroduire un principe de codification. L'éthique de Bonnefoy selon Jarrety se rapporte donc à l'exigence de préservation du lien du poème à son origine mais indirectement aussi à l'exigence d'une lecture qui se refuse au renfermement sur l'interprétation univoque qui en finirait pour de bon avec les discontinuités du texte.

Mais par leur caractère énigmatique les marques subjectives sont paradoxalement le point de consistance langagier le plus dense possible pour le texte, qui parce qu'absolument dépourvues de signifié ont la consistance de purs signifiants, traces posées sans doute par un sujet, on en convient, mais qui demeurent muettes pour

---

<sup>8</sup> cf. Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gallimard, coll. « tel », 1963. Boulez y développe aussi un concept de virtuel semblable au sujet lyrique de Jarrety en ce qu'il vient marquer la manifestation d'une identité des rapports ouverte sur la différence : la virtualité vient caractériser une octave ayant pris mille précautions pour ne pas réintroduire dans l'ensemble de l'œuvre une codification de tonalité, alors qu'une octave réelle, par son évidence, reporte instantanément toute la pièce dans le système classique (p.48-51).

le lecteur. Qu'on puisse lui demander d'investir affectivement ce point d'écriture pur où toute subjectivité semble par avance exclue relève d'une profession de foi à peine croyable. On peut ainsi retourner ce mot « Douve » dans tous les sens suivant le texte, l'investir de toutes les significations permises par l'interprétation, il faudra à la fin le laisser tel qu'on l'a trouvé – non pas vide de sens mais d'une signification toujours encore à investir – pour sentir l'ambiguïté propre au sujet lyrique. Ni le nom d'une femme précise auquel pensait peut-être Bonnefoy, ni un mot quelconque désignant un référent insaisissable pour nous, mais un mot énigmatique posé là comme la marque de tout ce qui échappe à la lecture et invite à l'écoute de ce qui fuit dans tous les autres mots. Comme un espace vide qui permet aux signes de se défaire de leur objectivité, laisser « Douve » donc dans l'ambiguïté du fossé qu'il ouvre dans le langage, lui laisser promettre la voix du sujet lyrique en son point d'écriture la plus consistante.

Le mot « Douve » mais aussi tous les autres signes de la fuite possible hors des significations, s'ils promettent bien à la lecture une rencontre avec le sujet lyrique, assurent-ils pour autant que ces fuites ramènent à leur lieu de naissance subjective? N'y a-t-il pas aussi dans ces marques, du fait de l'épaisseur infinie de leur signifiant, si épais qu'elles échappent même au statut de signe, au plus près de ce retour possible à la proximité intime du sujet, le plus grand danger de tromperie et de faux-semblant, de la rêverie cette fois non plus de l'auteur mais du lecteur? Face à ce danger Jarrety ne peut opposer que la parole donnée de Bonnefoy opposée à ce moment à son écriture. Car la valeur attribuée au caractère « énigmatique » des marques n'est positive que parce que Bonnefoy en fait la confidence de vive voix à John E. Jackson dans les *Entretiens sur la poésie*, c'est-à-dire en marge de la pratique d'écriture poétique. Cette parole donnée lors d'entretiens possède un statut irréductiblement ambigu dans la mesure où la parole y

travaille contre l'écriture sans arriver pourtant à en faire l'économie complète. Tout un aspect de la poétique de Bonnefoy qu'invoque Michel Jarrety maintient l'opposition métaphysique inlassablement dénoncée par Derrida entre parole et écriture, allant même jusqu'à attribuer à l'écriture le statut d'une faute que seule l'exigence du poète peut arriver à éloigner. Aussi ce n'est pas par naïveté que j'évoquais « Douve » comme exemple de marque subjective. Lorsque j'affirmais il y a un instant que le mot ouvrait comme un fossé dans la langue, j'étais bien conscient que ce fossé se trouve déjà contenu dans le sens du mot (« fossé rempli d'eau autour d'un château », cf. *Le Robert*) et que, pouvant signifier le vide de signification, « Douve » se place dans une position d'ambiguïté indécidable, à un moment où le signe ne s'efface pas encore mais indique déjà son évident sans pour autant toutefois arriver à ouvrir la lecture sur le lieu subjectif de son énonciation. Jarrety rappelle d'ailleurs comment, à la suite de la rédaction *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, Bonnefoy ressentit une culpabilité d'écriture liée à la volonté de perfection esthétique à laquelle se trouve rattachée la hantise de la séparation absolue de l'origine du sujet : « En fait, ce que j'accusais en moi, ce que je croyais pouvoir y reconnaître, et juger, c'était le plaisir de créer artistiquement » (*L'Arrière-pays*, cité en page 143). L'écriture s'y trouve véritablement condamnée comme une satisfaction solitaire, comme une faute coupable qu'on ne peut s'éviter qu'à travers l'exigence de vérité et la transmission de parole. Le doute personnel quant à la vérité dans *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, l'impression d'une perfection esthétique se coupant de la vérité de la parole brute s'en trouveraient définitivement écartés selon Jarrety une fois que Bonnefoy, en marge du poème et de vive voix, nous assurerait malignement de l'existence de marques illisibles dans l'écriture. Mais ce doute ne semble en vérité que changer de forme dans la mesure

où la vérité n'arrive pas plus dans la parole de l'entretien que dans l'écriture du poème. Car les entretiens ont tout de même été écrits et la lecture n'y a accès que parce qu'ils sont écrits. Même si l'entretien reproduit plus fidèlement sans doute que l'écriture poétique le mouvement immédiat de la parole et de la pensée, la parole qui s'y trouve donnée ne peut en avoir que l'apparence seulement puisque l'entretien se trouve nécessairement saisi par l'écriture. Ce détail ne serait pas significatif si Jarrety ne précisait que les *Entretiens* ne viennent assurer l'authenticité du lien de l'écriture du poème à son origine sous la forme d'un « contreseing » : « comme s'il fallait que la marque singulière, mais par un vœu qui n'a de sens que pour soi-même puisque son effet est indéchiffrable au lecteur, vînt *contresigner* l'authenticité – non l'autorité – d'une parole qui s'interdit de faire du poème un objet d'écriture séparé de sa naissance » (op.cit., je souligne). La confiance de Bonnefoy n'a donc pas immédiatement valeur de parole donnée pour le poème mais plutôt de répétition d'écriture, d'une seconde signature destinée à authentifier une signature principale absente.

Le droit reconnaît cette pratique du contreseing dans la mesure où un second signataire se montre solidaire d'un engagement pris auparavant, par exemple un ministre contresignant un décret. Tout l'intérêt se trouve ici dans la répétition qu'instaure le contreseing par rapport à une première signature absente du texte original. Le contreseing d'un décret par exemple ne possède jamais de « seing » original, il peut être émis par un premier ministre mais il ne se trouve paraphé, c'est-à-dire authentifié par une personne qui s'engage à l'appliquer, que par une contresignature qui répète par là la signature originaire absente du premier ministre. Passant du droit au lyrisme cette distinction prend toute son importance puisque la parole

donnée venant ici contresigner le poème révèle en même temps toute l'ambiguïté du poème à trouver pour lui une signature originaire. Propre à toute écriture la répétition du contreseing éloigne ici toute présence à elle-même de la parole donnée dans la mesure où la première signature sur laquelle se fonde la seconde ne se trouve nulle part, sinon dans la virtualité instaurée par la répétition originaire du contreseing. La parole de Bonnefoy ne peut valoir de la même façon qu'en marge du texte, dans les entretiens avec John E. Jackson, parce que le texte poétique lui-même ne peut accepter d'identité entre « je » et Yves Bonnefoy. C'est plutôt parce qu'elle peut être d'abord répétée que la parole donnée de Bonnefoy vaut alors hors de toute présence à elle-même, rapportée à la possibilité du langage de différer par la répétition. La seconde signature ne vient donc pas en authentifier une première, elle transpose plutôt la parole donnée dans le différé de l'écriture, créant quelque chose comme une « écriture donnée » depuis laquelle la parole donnée ouvre plutôt à la négativité de son origine, à la possibilité que toute parole soit déjà une écriture, une répétition d'elle-même sans originalité.

Même s'il veut faire en sorte que la parole devienne le lieu exempt de toute tromperie opposé à l'écriture où elle est toujours possible, l'éthique de Jarrety n'arrive jamais à faire l'économie du différé et du négatif propre à l'origine du sujet lyrique. Car il ne peut apparaître dans le texte poétique qu'à partir d'une écriture et jamais d'une parole. Dans le texte lyrique la parole ne peut qu'être seconde en regard de l'écriture et ne peut jamais s'en extraire sous aucune condition. Parce que la parole donnée n'est jamais qu'écriture donnée, parce qu'elle ne vaut qu'à condition d'être d'abord répétée, contresignée avant toute signature, le risque de tromperie et de renfermement sur soi ou sur le langage ne peuvent être évités, et le lecteur ne peut s'en prémunir par aucune assurance prise sur la parole donnée, fût-elle celle du poète lui-même. Une fois de plus

on voudrait avoir la certitude fervente d'un sujet lyrique à proximité de soi, on voudrait l'entendre, le sentir vivant derrière le voile du signifiant, mais on ne peut se tenir malgré tout que dans l'incertitude du pari sans jamais avoir l'assurance qu'un sujet véritable s'organise dans le poème. Malgré l'assurance que voudrait nous donner Michel Jarrety, il ne peut y avoir de garantie pour le texte poétique, car une parole donnée en poésie n'est jamais que gagée par la répétition de l'écriture où le contreseing précède la signature, lui faisant perdre alors l'assurance de son fondement. Il ne peut y avoir de parole donnée que dans la logique économique du lyrisme, c'est-à-dire qu'elle ne peut être donnée que sans assurance de rétribution dans un temps de l'attente indéfinie. L'origine du sujet lyrique se montre une fois de plus négative, constituée par une dette impossible à éliminer sur laquelle pourtant se construit tout le système d'investissement affectif que la lecture met en place.

### *L'auteur excentré.*

On se demandait plus haut si la virtualité du sujet lyrique était induite par le texte seul, si elle était transcendante, ou si elle pouvait être donnée par une instance extérieure, si elle était transcendante. La logique économique du lyrisme qui impose une dette à l'origine du sujet exclut toute possibilité de transcendance au texte qui pourrait récupérer le négatif pour l'emporter ailleurs, dans une parole donnée lors d'un entretien par exemple. L'ambiguïté du mot « Douve », ne signifiant rien qu'à condition de continuer de signifier lui-même quelque chose, le « fossé », montre bien comment l'investissement affectif du texte poétique est possible en même temps qu'inachevable.

L'infime dédoublement du mot occasionné par la lettre majuscule permet de constituer une allégorie muette dont on ne peut que sentir qu'elle représente quelque chose sans pouvoir savoir exactement quoi, mais qui par cette seule intuition permet d'en faire l'investissement affectif par lequel elle devient la représentante possible de l'origine subjective du poème. Dans ce flottement de signification, le mot « Douve » reçoit ainsi l'attention d'une marque subjective en même temps que son silence se trouve déjà dénoté par la définition du mot, permettant aussi de penser que « Douve » ne cache rien, qu'il se referme sur lui-même. Le caractère énigmatique du mot « Meidosem » sur lequel Laurent Jenny faisait porter son article se retrouvait dans le même équilibre ambigu entre la marque subjective et le signe objectif. Les deux « M » entourant l'« eidos » (M-eidos-M) se lisent bien comme une chaîne de signifiants induite par les discontinuités du texte de Michaux qui ne peut constituer qu'une représentation contradictoire du peuple des Meidosems. La chaîne de signifiants appartient donc bien au texte mais s'en échappe pourtant en ce qu'elle s'appuie sur l'illisible, l'absence de représentation possible. L'initiale « M » qui enchâsse « Meidosem » fait alors littéralement figure de contreseing, de marque indécidable du sujet qui ne vient poser dans le poème la signature d'une identité, un lien à l'origine de Michaux écrivant, qu'à la condition que la présence d'Henri Michaux dans son texte s'en trouve aussi défaite par la répétition qui signe une deuxième fois le texte, faisant de Michaux non plus un sujet présent à lui-même mais un sujet constitué d'absences, présence silencieuse empêchant la représentation de tenir dans un ensemble cohérent. Le portrait des Meidosems n'apparaît alors comme portrait de Michaux qu'à la condition de faire des soixante-neuf poèmes qui composent l'ensemble autant de traits pulsionnels posés là comme la totalité des taches et des traits sur la surface d'un tableau d'abstraction

lyrique américain qui hors de toute volonté de représentation et de cohérence figurative se trouvent rapportées à la pratique d'un sujet dont l'écriture serait menée par l'impulsion affective. Mais encore ici nulle certitude ne permet de faire du portrait des Meidosems un autoportrait d'Henri Michaux. Seul le non-savoir, l'impossible totalisation permet de le supposer. Une telle position se montre d'ailleurs conséquente à ce que la psychanalyse a pu nous apprendre au sujet de la pulsion affective, rapportable elle-même d'une manière indécidable au sujet travaillé par son propre inconscient. Le sujet lyrique ne peut donc se présenter dans la lecture qu'en tant que virtualité transcendantale et non transcendante puisque la transcendance qu'on voudrait lui inférer, de Michaux, de Bonnefoy ou d'un autre, n'acquiert de consistance affective qu'au prix de la disparition de son autorité, défaisant le sujet réel, ce sujet que désigne le nom propre, par cette opération d'évidement de l'origine propre au lyrisme.

Ce qui se trouve donc ici en question, c'est le statut de l'auteur dans la poésie dont l'importance s'efface devant le sujet lyrique. La relation qui s'établit dans la lecture ne s'établit jamais entre le lecteur et l'auteur, mais toujours entre le sujet-lecteur et un sujet lyrique qui ne possède en rien les traits identifiables de l'auteur. Puisqu'elle recherche avant tout les silences et les discontinuités du langage, la lecture lyrique ne cherche jamais à rapporter au vécu intime de son auteur le contenu d'un texte poétique, car le poème, même s'il arrivât qu'il abuse de la première personne, ne constitue jamais un énoncé référentiel. Même des textes aux limites du genre permettent tout de même une lecture lyrique. Comme par exemple *Une vie ordinaire* de Georges Perros<sup>9</sup>, où l'identité entre l'auteur et le sujet se trouve maintes fois réaffirmée dans des textes au ton prosaïque qui n'ont apparemment du vers que la disposition spatiale. Ne serait-ce

---

<sup>9</sup> Georges Perros, *Une vie ordinaire*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1967, 216 p.

que dans la seule disposition qui sépare les moments de vie en petits textes en vers, introduisant par là une décontextualisation des épisodes, forçant aussi l'évidement des déictiques (ici, maintenant, il, je), brisant d'avance tout pacte autobiographique. Un des effets les plus frappants pour la lecture lyrique se mesure dans l'impossibilité de fixer au « je » du texte un âge. Le sujet ainsi détemporalisé se trouve expulsé de la singularité de sa perspective, de son « ici et maintenant », pour prendre alors la dimension d'une vie, comme ici dans ce poème où on ne peut vraiment pas déterminer si le texte prend le point de vue d'un enfant, d'un jeune adulte ou d'un vieil homme :

J'avance en âge mais vraiment  
je recule en toute autre chose  
et si l'enfance a pris du temps  
à trouver place en moi je pense  
voilà qui est fait et je suis  
devenu susceptible au point  
qu'on peut me faire pleurer rien  
qu'en me prenant la main Je traîne  
en moi ne sais quelle santé  
plus prompte que la maladie  
à me faire sentir la mort  
Tout m'émeut comme si j'allais  
disparaître dans le moment  
Ce n'est pas toujours amusant.<sup>10</sup>

La chronologie du temps de la vie ne dépend pas ici d'une narration autobiographique. L'enfance y figure comme un moment libre qui a dû trouver sa place dans le sujet tout comme la mort ne se juxtapose pas à la maladie mais côtoie la santé comme son négatif. L'absence de ponctuation (hormis les majuscules et le point final) ajoute à ce sentiment d'un sujet inscrit dans la continuité d'un temps unique d'où la notion de moment ou d'instant ponctuel est par avance exclue. C'est un temps virtuel délié de toute

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.73.

actualisation possible dans le temps chronologique d'une narration où le « je » devrait alors nécessairement prendre place dans un moment ou un autre. L'évocation finale de cette possibilité de « disparaître dans le moment » joue d'ailleurs sur la virtualité du temps lyrique opposée à l'actualité du temps chronologique : l'ironie de la finale, « ce n'est pas toujours amusant », rappelle que la mort sentie n'est pas la véritable mort mais sa virtualité provoque tout de même un effet indécidable entre la crainte réelle et l'insouciance pour un événement que nulle maladie n'annonce. Une telle lecture n'est possible que parce que le lecteur installe le sujet lyrique dans les discontinuités du texte, dans l'absence de référence claire sur l'instant où se situe le « je », flottant au milieu de cette indication sans contexte référentiel (à quand renvoie le « voilà qui est fait »?) comme le texte lui-même flotte en fragment au milieu d'autres moments de cette « vie ordinaire » à laquelle les moments marquants dignes d'être notés échappent. L'anecdote ne vaut alors que parce qu'elle échappe à sa singularisation, devenant l'anecdote de tout le monde comme ce temps virtuel du sujet lyrique n'est le propre de personne en particulier, seulement d'un « je » dont l'intimité impose de laisser à ses déictiques la pudeur de leur opacité signifiante.

Que le statut réel de l'auteur perde de son importance dans la lecture lyrique, cela n'a rien pour étonner. Mais portant cette logique jusqu'au bout on constate alors que la figure autobiographique de Georges Perros change de statut dans *Une vie ordinaire*, se trouvant non seulement excentrée mais en même temps vidée de son référent, de sa singularité qui se virtualise dans une généralité inassignable, comme cannibalisée par son caractère ordinaire au point de ne devenir à toute fin pratique la vie de personne mais « une vie ». Avec le lyrisme, la figure de l'auteur entre véritablement et bien malgré elle dans une nouvelle phase de sa crise de « disparition élocutoire »

constatée d'abord par Mallarmé. Car la parole que le lyrisme voudrait présente à elle-même, dans l'immédiateté de son « chant dans la langue », s'éloigne en fait de toute certitude de présence à mesure qu'elle se rapproche de la réalité de ce chant. C'est-à-dire que plus son élocuteur semble engager sa parole, plus l'écriture le ramène à l'impossibilité de sa présence, installant dans le fondement de tout sujet la marque de son retour, la marque de sa répétition en tant qu'originalité. Car on n'assiste pas aujourd'hui, je le répète, à l'émergence de la poésie lyrique, mais bien au retour du lyrisme, de retour après un siècle de textualisme, marqué dès l'origine par ce textualisme qui a fait du lyrisme originaire un « mauvais lyrisme » contre lequel toute la pensée du retour tente de s'ériger. Mais ce faisant, construisant ce lyrisme avant tout comme « retour du lyrisme », l'auteur et le sujet en viennent à s'opposer, forçant l'auteur à l'exil au profit de son simulacre sous la forme du sujet lyrique, de cette image virtuelle dont on ne peut jamais dire si elle existe ou non, si elle se trouve bien dans le texte ou si le lecteur ne fait que l'imaginer seulement, sans qu'aucune parole ne puisse venir le rassurer, le conforter d'aucune manière dans l'un ou l'autre sens. Qu'on décide, comme Michel Jarrety, de se mettre à la recherche d'un débiteur pour cette parole dépensière du simulacre où l'investissement affectif se trouve à découvert, on ne pourra à la fin que différer dans une instance de plus cette même parole incertaine qui ne retourne à la présence du sujet que pour mieux constater son absence. On en trouve la dernière preuve dans le second exemple de marque subjective qu'il invoque pour justifier son éthique de l'écriture qui devrait, si elle était bien menée, venir rassurer l'investisseur-lecteur.

*Le pli de langage.*

C'est chez René Char que Jarrety trouve son second exemple de marque subjective, marque échappant, je le rappelle, au langage, illisible dans le texte mais virtuellement présente et surtout nécessaire à l'achèvement dialectique du poème. Cette marque est celle de la souveraineté du poète qui lui permet d'affirmer et de dépasser la vulgaire « appartenance du poète au monde » (p.132) et que Jarrety définit plus ou moins comme « la présence de l'absolu dans le subjectif », « une rencontre mystique où Vérité, Beauté viennent tenir lieu d'une présence divine » (p.133-134). Une telle conception du poète ne cache donc en aucun moment sa visée transcendante sur le poème à partir de laquelle toute velléité de tromperie s'en trouverait définitivement éloignée. Illisible dans le poème, cette souveraineté se marque cependant en marge de celui-ci, notamment dans l'engagement indéfectible de René Char à la cause de la vérité, répété dans des formules que Jarrety relève tout au long de son œuvre qui constituent une forme d'art poétique charien. Mais la souveraineté se marque mieux encore selon Jarrety dans des actions réelles posées par Char dans lesquelles peuvent se lire les traces du « drame personnel » à partir duquel la parole souveraine trouverait sa véritable fondation et où viendraient définitivement se dissiper les tromperies inhérentes à l'écriture. L'acte de foi demandé par le lecteur serait alors payé par un gage d'authenticité :

L'épreuve du drame personnel vient d'une certaine manière gager la loyauté commune à celui qui écrit et à l'écriture authentique, qui la traduira – et c'est naturellement ce qui

assure, dans l'œuvre, une place centrale à *Feuillets d'Hypnos*, écrit pendant les combats de la Résistance, gagé sur cet engagement même. Aussi la présence d'un Je, explicite, implicite, marque-t-elle la superposition d'un Sujet lyrique qui ne renvoie pas à la personne ordinaire de l'auteur, et d'un Sujet éthique qui, lui aussi, s'exhausse au-delà de l'individuelle faiblesse. Cette présence, du même coup, détermine une *position* : la double affirmation d'un engagement de soi et d'une posture, d'une présence qui garantit et d'une puissance qui soulève et commence. Et tout se passe comme si le drame fondateur de toute authenticité poétique était le coût qui ramène à la vraie vie en dépouillant de tous miasmes passés (p.135-136).

Comme chez Bonnefoy, le « drame personnel » devrait en principe venir contresigner un texte poétique pour lequel aucune identité entre « je » et l'auteur ne pourrait être effectuée. C'est-à-dire qu'à défaut de signer soi-même son œuvre, Char pourrait authentifier sa démarche en la contresignant ailleurs, instaurant par là une transcendance à la signature originaire virtuellement absente du texte. Mais à la différence de la remarque de Bonnefoy qui a lieu en marge de l'œuvre poétique dans l'espace prosaïque de l'entretien entre Bonnefoy et John E. Jackson, le contresign ici se situe dans l'œuvre elle-même, dans les *Feuillets d'Hypnos* publiés en 1946 et repris ensuite dans *Fureur et mystère*. Qu'en est-il alors de l'identité entre le « je » des textes et le « moi » de l'auteur? Jarrety lui-même paraît hésitant quant à sa présence, faisant osciller le Je entre « explicite, implicite », insérant, malignement il est vrai, une contradiction à l'origine du poème que la lecture a pour tâche de supprimer dans l'opération dialectique. Ainsi la faiblesse d'une partie se trouve reprise par l'autre et inversement : l'insuffisance autobiographique du Je explicite et refermé sur son vécu se trouve emportée dans la puissance du sujet lyrique ouvert à la Vérité, et l'insuffisance du Je implicite et refermé sur le langage se trouve emportée par l'exigence éthique rendue présente par le sujet réel. La souveraineté du sujet qui arrive à maintenir l'équilibre entre sujet éthique et sujet lyrique constituerait cet opérateur indéfectible

assurant que rien ne se trouve perdu dans le commerce mutuel de l'une et de l'autre partie. Mais à relire les *Feuillets d'Hypnos* l'évidence d'une telle opération n'est plus aussi claire et la souveraineté de l'auteur qui devrait constituer le gage de sa réussite peut tout aussi bien s'y dépenser sans compensation.

Du strict point de vue littéraire, les *Feuillets d'Hypnos* est un texte problématique du fait de l'ambiguïté de son ambition. Celle-ci se trouve posée clairement dans une notice qui ouvre le texte. Les courts textes qui forment les feuillets sont présentés comme des « notes », rien de plus, qui jamais ne furent écrites dans la perspective de leur publication : « Un feu d'herbe eût tout aussi bien été leur éditeur »<sup>11</sup>. Il s'agit donc en quelque sorte d'un texte se rapprochant des écrits posthumes au sens où l'intention de l'auteur n'est pas immédiatement orientée vers un lecteur. Il n'y a donc pas de lecteur impliqué nécessairement dès le départ dans ces textes et, de là, pas nécessairement non plus d'auteur impliqué dans un vouloir-dire. Mais du fait que la publication en ait bien été *autorisée* et même suscitée par Char après-coup, on comprend mieux alors le statut ambigu du texte : l'auteur « autorise » bien son texte mais en prenant bien soin de marquer dès l'introduction que certaines parties demeureront irrémédiablement illisibles pour le lecteur, qu'elles ne s'adressent pas à lui mais se perdent dans l'arbitraire des circonstances de leur rédaction comme une note jetée dans un feu d'herbe. Char problématise aussi dans son introduction ces discontinuités du texte qui le rendent illisible, indiquant bien que ces notes « n'empruntent rien à l'amour de soi, à la nouvelle, à la maxime ou au roman »<sup>12</sup>, donc qu'elles échappent au vouloir-dire du poète sans pour autant s'en trouver réhabilitées

---

<sup>11</sup> René Char. « Feuillets d'Hypnos », *Fureur et mystère*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1967, p.85.

<sup>12</sup> *Op.cit.*

dans une prose, autobiographique ou autre, dont il serait l'auteur. Si Char souhaite à tout prix publier telles quelles ses notes sans révision, « plus souvent survolées que relues », c'est pour marquer la discontinuité de l'événement comme absence de poésie, comme une absence de sens qui n'est pas sans rappeler le silence et le désarroi des soldats de retour du front qu'évoque Benjamin dans « Le narrateur » : « la vue du sang supplicié en a fait une fois perdre le fil, a réduit à néant leur importance »<sup>13</sup>. L'ambition des *Feuillets d'Hypnos* se trouverait alors dans la position d'un témoignage renversé sur lui-même: non plus raconter un événement dans sa singularité éprouvante mais indiquer plutôt le silence qu'il occasionne pour le genre poétique.

Si tel est bien le cas, le statut du poète comme auteur ne s'en trouverait nullement renforcé comme instance transcendante pour le sujet virtuel qui se dit partout ailleurs dans l'œuvre. Tout au contraire il s'en trouverait plutôt affaibli par sa volonté d'effacement, par le désaveu de sa complète souveraineté d'un sujet qui ne se maîtrise plus devant la démesure de l'événement : « elles furent écrites dans la tension, la colère, la peur, l'émulation, le dégoût, la ruse, le recueillement furtif, l'illusion de l'avenir, l'amitié, l'amour. C'est dire combien elles sont affectées par l'événement »<sup>14</sup>. Dans la logique du texte, en tant qu'il constitue son insuffisance et même s'il se décline dans un style poétique, l'aveu de l'échec est nécessairement une marque non poétique, qui prend la forme d'une dette envers la poésie comme envers l'humanité : « ces notes marquent la résistance d'un humanisme conscient de ses devoirs, discret de ses vertus, désirant réserver l'inaccessible champ libre à la fantaisie de ses soleils, et décidé à *payer le prix*

---

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Ibid.*

pour cela. »<sup>15</sup>. Ainsi les *Feuillets d'Hypnos* ne valent qu'en tant que leur échec marque l'importance accordée par René Char à la poésie à une époque et dans des circonstances où celle-ci n'a pas sa place. Dans le maquis, en pleine guerre, qu'on fasse *encore* de la poésie devient la marque d'une résistance à l'oppression et de la défense par tous les moyens de l'humanisme et de la souveraineté de l'homme. Mais paradoxalement le texte de cette poésie ne vaut qu'en vertu de la circonstance, que par les ratages qu'il contient qui en font une poésie inachevée, qu'on imagine forcément griffonnée à la va-vite et donnée comme telle sans relecture. Et l'auteur de ces poésies ne trouve d'importance qu'en tant qu'agent de ces événements, c'est-à-dire non plus comme auteur mais comme personnage d'un drame qui ne se trouve écrit nulle part sinon dans le commentaire de Jarrety attribuant au contexte de leur rédaction une valeur en soi.

Pris en eux-mêmes, ces fragments qui forment les *Feuillets d'Hypnos* ne représentent alors une défense de la poésie qu'en tant seulement qu'ils s'éloignent d'elle dans un espace de l'ambiguïté où le mauvais lyrisme n'est jamais loin, ce lyrisme de la prose dont on se rappellera la dénonciation dès le début du dix-neuvième siècle. Ce « je » et ce « nous » des combats, ces pronoms qui pointent dans les fragments ne sont là que pour garder la place d'un sujet à naître, d'un sujet qui pourra exercer sa pleine souveraineté une fois la guerre terminée et la mort éloignée du quotidien. Mais au moment de son énonciation, le « je » des feuillets relève d'un mauvais lyrisme assimilable à celui de l'effusion du moi qui ne dit « moi » que par naïveté ou bêtise ou encore, comme ici, par manque de temps. Ce qui s'y lit alors n'a pas immédiatement rapport à la poésie mais plutôt à la prose, comme une poésie épuisée, sans souveraineté. L'épuisement se lit entre autres dans le fragment 128, le plus long, où dans un style

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p.85, je souligne.

pratiquement journalistique, complètement dépourvu de métaphore le « je » raconte comment le hasard fit passer dans la rue où on torturait un jeune maçon un groupe de villageois qu'on rassemblait à la place centrale, évitant ainsi au maçon de divulguer l'endroit où se terrait le maquisard, et comment leurs yeux se sont rencontrés ensuite depuis la fenêtre d'où il avait pu voir toute la scène.<sup>16</sup> L'urgence dans ce fragment, la peur muette de la mort, sont ici rendus palpables par l'absence de procédés poétiques, tout est raconté de la manière la plus réaliste possible, comme un témoignage. Ainsi, paradoxalement, ce « je » du maquisard voué à l'action et à l'espoir, déterminé à faire de la poésie au prix le plus élevé, ne peut se lire en fait qu'en tant que sujet de l'inaction poétique, c'est-à-dire refermé sur la particularité de son expérience, incapable d'en communiquer la généralité. Il faut cependant reconnaître ce qu'il y a d'injuste dans cette analyse qui vise moins, il est vrai, à discréditer le travail de René Char que de montrer en quoi le discours du lyrisme, pour peu qu'il persiste dans ses distinctions entre bon et mauvais lyrisme, entre imposture et authenticité, ouvre la porte à une lecture partielle des œuvres. Elle montre en quoi la figure d'autorité de l'auteur joue un rôle dans la hiérarchisation du jugement, en quoi par exemple une certaine forme d'hagiographie de Char est nécessaire pour soustraire de sa poésie les moments de silence qui ne prennent pas toujours la forme d'un blanc solennel mais parfois, comme ici, la forme de la prose comme d'une poésie manquant à elle-même, c'est-à-dire soumise et non pas souveraine à la singularité de l'événement. Car à la différence de toutes les autres discontinuités dans l'œuvre de Char, qui sont nombreuses et qui font toute la richesse et la force de son style, cette discontinuité des notes rédigées à la hâte ne peut être rapportée à un vouloir-dire « explicite, implicite ». Un doute plane alors sur

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.128.

chaque image avancée, sur sa pertinence et sa justesse quand on se prend à imaginer le contexte de leur rédaction. Le « je » qui raconte son vécu fait face à l'énigme du réel et au hasard insignifiant de l'événementialité de la guerre sans qu'aucun sujet lyrique ne puisse parvenir à en extraire une lisibilité certaine, le vouloir-dire d'un auteur interprétable par un lecteur. Ainsi l'orvet du fragment 94: « Ce matin, comme j'examinais un tout petit serpent qui se glissait entre deux pierres : « L'orvet du deuil », s'est écrié Félix. La disparition de Lefèvre, tué la semaine passée, affleure superstitieusement en image »<sup>17</sup>. Si l'image peut bien être comprise, le vouloir-dire qui relie ensemble le serpent et la mort échappe à la lecture puisqu'on arrive aussi à y lire la gratuité d'une telle association, la contingence d'un serpent qui aurait passé par là, mais également la contingence de la mort du combattant Lefèvre. L'ambiguïté du hasard et l'inquiétante étrangeté de son insignifiance se trouvent même relevées comme « superstition », c'est-à-dire comme événement absurde d'où toute transcendance théologique se trouve par avance discréditée. Plus encore, la rencontre fait « image », rejoignant ainsi tout ce que le langage et l'écriture peuvent avoir de mauvais, de pernicieux, de trompeur.

Loin d'assurer quelque chose, le gage de l'engagement de René Char dans les *Feuillets d'Hypnos* produit plutôt l'effet contraire : il inquiète. En contresignant à même son œuvre, en acceptant de marquer la trace de sa présence, René Char s'efface plus qu'il ne se rapproche dans sa parole poétique, installant dans le texte un vide du hasard et de l'événement à partir duquel le langage s'épaissit encore plus et laisse glisser derrière lui des ombres indicibles. En contresignant l'introduction, René Char se défait de son autorité en même temps qu'il met en contact le hasard du réel et une autre forme

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p.110

de subjectivité qui n'est plus celle actuelle du poète mais une subjectivité inassignée, virtuelle qui se présente au lecteur comme un repli dans le langage. La marque subjective, non celle rassurante de Jarrety mais celle qui inquiète, possède les traits d'un tel pli. Le mot « Douve » par son ambiguïté inassignable, par l'épaisseur de son signifiant si dense qu'aucune interprétation ne peut l'épuiser, le mot « Meidosem » de Laurent Jenny, enchaînement d'initiales et d'eidos, comme le nom d'« Hypnos » qui chapeaute les notes de Char, tous ces termes fonctionnent de la même manière. Ils construisent une identité à partir d'éléments signifiants, faisant basculer un terme dans le registre du nom propre comme pour en laisser émerger une apparence de sujet. Ce sujet travaille à sa manière le nom et l'identité de l'auteur : « Douve » installe un fossé dans le langage du « je » qui le décrit, « Meidosems » ne redouble l'initiale de Michaux que dans la perspective où les fragments discontinus ne peuvent avoir de sens que si on les rapporte à un sujet. De même « Hypnos » qui replie l'un sur l'autre l'identité clandestine du maquisard et le silence brut d'un carnet qui pourrait n'avoir été griffonné pour personne. Le sujet lyrique apparaît sous ces vocables dans sa forme la plus manifeste, comme un ourlet dans le langage qui cacherait au sein de son pli non pas le sujet présent à lui-même mais la possibilité de son absence, la possibilité de spéculer sur lui, c'est-à-dire d'investir le texte affectivement là où autrement seule une lecture objective pourrait avoir lieu. Mais si le sujet lyrique se décrit bien par ce nom propre emprunté au nom commun, il n'est cependant pas nécessaire puisque c'est véritablement dans la lecture que s'opère la subjectivation, c'est elle qui nomme les plis qu'elle rencontre dans la poésie. Le pli n'a pas même besoin d'avoir de nom dans le poème. Comme on l'a vu, un déictique suffit à replier le langage sur lui-même. « Ici », « maintenant », « je » : les discontinuités du texte poétique (le blanc du vers,

l'impossibilité d' « effectuer » un personnage, de se créer une représentation par image, etc.) n'en permettent pas une lecture qui rendrait possible leur actualisation. Ils demeurent inassignables et inassignés, voilant une signification possiblement inexistante, inquiétante. À la limite, le pli de langage n'aurait besoin ni d'un nom ni d'un déictique manifeste. Le texte poétique n'a besoin que d'un subtil décalage dans son énonciation pour que le pli devienne sensible au lecteur. Käte Hamburger donnait d'ailleurs pour exemple un poème de Georg Trakl, *Musik im Mirabell*, où seule l'absence de lieu pour une maison et de propriétaire pour une oreille qui à la toute fin entend la musique suffit à faire basculer tout le texte hors de ce que Hamburger nomme le « complexe-objet », c'est-à-dire la représentation objective, dans l'énonciation lyrique<sup>18</sup>.

*Se virtualiser.*

Par ce pli de langage que la lecture retrouve dans le texte lyrique, c'est toute l'énonciation qui se détache de la représentation objective pour se virtualiser comme parole du sujet lyrique, c'est-à-dire non plus la voix du poète ou celle de l'auteur mais véritablement la voix de personne, une voix qui est aussi la voix de tout le monde, pour que, par exemple, cet énoncé (tiré du poème de Georges Perros cité précédemment) « Tout m'émeut comme si j'allais / disparaître dans le moment » soit disponible comme si celui qui l'énonçait était au plus près de celui qui le lit. Car on aura compris aussi que

---

<sup>18</sup> Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, trad. de l'allemand par Pierre Cadiot, Paris, Ed. du Seuil, coll. « poétique », 1986, p.223.

ce sujet qui apparaît dans le lyrisme, absolument virtuel sans actualité possible, ne peut communiquer qu'avec un sujet-lecteur tout aussi virtuel, au-delà seulement de cet investissement affectif qui parie dans le texte ce que le lecteur ne possède jamais lui-même. Ce sujet lecteur n'arrive à lire qu'à la condition de s'excentrer lui aussi de sa position immédiate, approchant indéfiniment ce point où il ne sera plus le sujet de personne. C'est ce qui se produit dans la chaîne des lecteurs qu'on a vue au dernier chapitre : le commentateur lègue véritablement au lecteur du commentaire la même inquiétude issue des discontinuités du texte, lui cédant par là sa propre place, celle d'un « je » qui ne s'exprime qu'à la condition de replier le langage sur lui-même, d'abdiquer sa propre identité c'est-à-dire le lien à l'origine de sa parole. Il ne saurait alors subsister d'extériorité transcendante pour venir authentifier le poème ou la lecture elle-même : issue de ses discontinuités elle n'y retourne pas avant d'y avoir indiqué le point virtuel vers lequel elles convergent, et ce point n'est rendu sensible qu'au prix de sa propre virtualisation, de ce passage du lecteur du « je » de l'identité au « je » du simulacre, c'est-à-dire à ce point impersonnel où c'est tout le langage qui dit « je ».

Je me souviens d'une conférence de Gilles Cyr. Elle était construite d'une manière des plus étranges. Pendant plus d'une heure, il passa en revue trois de ses recueils de poèmes, lisant et indiquant au passage le plus souvent qu'il lui était possible de se rappeler les lieux et les moments précis d'où provenaient certains vers : une température froide lors de la montée à pied du Mont-Albert associée à un bout de bois qui traînait sur le chemin, une inscription impossible à identifier sur une boîte de conserve insérée telle quelle au milieu d'un poème qui ne traitait qu'indirectement de l'état d'esprit de Gilles Cyr lui-même un certain après-midi dans sa cuisine. Évidemment j'en oublie, et ces indications sont peut-être fausses tellement j'ai la

mémoire qui flanche, mais Cyr aussi avait la mémoire qui flanchait en cet après-midi de conférence à la librairie Olivieri, ne détachant des poèmes qu'un nombre limité d'anecdotes pour un texte, voilà l'aspect important, qui devenait soudainement suspect. On ne pouvait plus à partir de ce moment interpréter le poème du point de vue strictement objectif en même temps que la lecture subjective nous demeurait interdite par défaut d'expérience. Et loin d'organiser une tromperie ou une fraude du langage à l'égard du sujet, cette conférence renversait plutôt l'ensemble, organisant une fraude du sujet à l'égard du langage, expulsant le texte hors de la représentation dans un flottement où ne pouvait se lire que la discontinuité de toute lecture, rendue possible non pas tant par les quelques anecdotes que le témoignage de Cyr nous transmettait que par l'oubli et le silence que ces anecdotes imposaient à tout le langage des poèmes de Cyr. La lecture lyrique pouvait se mettre en branle à partir de ce moment, pariant sur ces signes étranges, y plaçant un investissement affectif pour tenter de mettre fin à l'ambiguïté sans jamais pourtant y arriver car le sujet lyrique qui se dégageait des poèmes de Cyr possédait la même ambiguïté. Ce n'était pas cet homme qui nous parlait, ce n'était pas ses textes, c'était tout entier l'oubli qui s'insérait entre l'auteur et le texte pour les distendre en les maintenant pourtant en lien avec assez d'insistance pour qu'il soit impossible de revenir parfaitement à l'interprétation textualiste, au jeu de langage objectif. La conférence avançait et tous nous nous virtualisions.

Il n'est pas nécessaire de demander son témoignage à Gilles Cyr pour expérimenter la virtualisation. La lecture de poésie suffit en autant qu'on arrive à en déceler les discontinuités et les plis de langage où le sujet lyrique devient possible. Je voudrais donner ici un exemple de lecture où ce sera plutôt l'absence de Gilles Cyr qui

sera nécessaire. Le premier poème n'a pas de titre, il se retrouve dans *Andromède attendra* :

« Verres stérilisés »  
dit l'enseigne

au-dessus de la porte  
c'est une invitation

pourquoi pas un billard  
je réfléchis

derrière la taverne  
continue l'univers<sup>19</sup>

On trouve ici trois expériences liées à la perception: un mot est lu sur une affiche, le mot est interprété comme une invitation, une question arrive « pourquoi pas un billard ». Si on retrouve dans les trois premières strophes la présence d'un énonciateur subjectif (il lit l'enseigne, il l'interprète, il reçoit la question et réagit), dans la dernière strophe « derrière la taverne / continue l'univers » la présence de l'énonciateur s'efface dans une apparence d'affirmation objective. Mais c'est à ce moment d'effacement que la présence du sujet se fait le mieux sentir : la juxtaposition de l'univers et de l'espace restreint de la taverne (réduit à une enseigne et un billard) ne peut se produire que depuis un espace hors du texte mais cependant préparé par lui, par le non-dit du texte. Si l'univers peut apparaître extérieur à la taverne, c'est avant tout parce que le sujet lyrique se trouve absorbé par les petites perceptions de la taverne, extrait du flux continu pour se concentrer sur une affiche dans laquelle il perçoit une invitation et sur l'expérience englobante du jeu de billard qui lui arrive comme une question. L'invitation – la question – le constat, les trois moments du texte ne peuvent tenir

---

<sup>19</sup> Gilles Cyr, *Andromède attendra*, Montréal, L'Hexagone, p.15.

ensemble qu'à la condition d'y entrer soi-même, à la taverne, de considérer l'instance extérieure d'énonciation, le sujet qui l'énonce. C'est-à-dire qu'avant de pouvoir articuler toute interprétation, il faut avant tout se placer soi-même dans cette posture du sujet de la perception, reparcourir l'expérience perceptive, pour tenter de voir en quoi les fragments de sensation parviennent à tenir ensemble. Mais il faut également accepter le fait que la répétition à l'œuvre dans l'action de « re-parcourir » la perception du poème ne relève que de la répétition du langage lui-même et jamais de la répétition du vécu, et accepter par là le fait que cette expérience que l'on fait relève de ce qui est à chaque fois originaire dans la répétition elle-même. On ne revit pas ici l'expérience de Gilles Cyr ou encore du « poète », sujet du poème; mais on expérimente plutôt pour la première fois un vécu qui ne relève que du simulacre, d'une répétition qui parce qu'elle est sans modèle original est elle-même originaire.

Un tel fait d'expérience échappe peut-être ici en ce que l'ensemble des trois moments du texte pourrait facilement être rapporté à un vécu précis. L'image de Gilles Cyr en personne entrant à la taverne des Verres stérilisés sur la rue Rachel a de quoi reconforter le lecteur encore effrayé par l'abîme ouvert dans la réalité par le langage. Mais il suffit de tourner la page d'*Andromède attendra* pour entrer dans un rapport de sensation beaucoup moins confortable :

M'arrange votre arbuste  
cher voisin (sacré cochon)

en grandissant il cache  
un peu plus ces gravats

qui depuis si longtemps  
bon, désespèrent<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p.16.

La situation initiale est aussi claire que la précédente : s'adressant à un voisin, l'énonciateur se réjouit que la croissance d'un arbuste cache un tas de gravats. Mais deux éléments viennent obscurcir l'énonciation. D'abord la présence du sujet se trouve réduite, effacée elle-même, au statut de complément d'objet d'une phrase sans sujet. Ensuite, à lire la dernière strophe ce sont les gravats qui, semble-t-il, désespèrent. Mais de quoi désespèrent-ils ? Et pourquoi ? Et comment, tiens, des débris peuvent-ils désespérer dans un contexte de poème réaliste comme celui-ci ? Et que vient faire ce « bon » juste avant ? À bien relier ensemble la première et la dernière strophe, on pourrait arriver à lire un pronom personnel sujet manquant à la fin de la même manière qu'au début l'énoncé se lit déjà tronqué d'un pronom personnel sujet ; on pourrait lire : « ces gravats / qui depuis si longtemps / bon, [me] désespèrent » comme on pourrait lire au début « [il] m'arrange votre arbuste » dans une phrase qui reproduirait l'expressivité présente ailleurs dans la phrase par le « sacré cochon » entre parenthèses. Pour que le poème devienne lisible il faut donc accepter une subtile torsion de la langue qui escamote certaines parties, précisément les parties mettant l'accent sur la présence du sujet : l'expressivité de la répétition ([il] m'arrange votre arbuste) dans la première strophe, et le pronom personnel « me » de la dernière strophe, remplacé étonnamment par une autre marque expressive, un « bon » tout à fait inopiné qui peut suggérer quelque chose d'un ton décidé destiné d'ordinaire à clore une discussion. Nous n'avons pas quitté le Gilles Cyr des Verres stérilisés (nous sommes une page plus loin, je l'ai dit), mais nous n'avons pas quitté non plus l'expérience langagière du sujet lyrique, une expérience qui nécessite cette fois-ci non plus le reparcours d'expérience mais l'adoption d'une posture langagière particulière, c'est-à-dire de se placer dans une

situation d'écoute grammaticale où l'escamotage du sujet devient perceptible. Tout comme on devait, pour pouvoir lire le premier texte, se mettre dans la position de percevoir le circuit de sensation qui s'établit entre les trois moments fragmentaires (l'invitation – la question – le constat), il faut maintenant se mettre dans la position pour percevoir la présence de l'énonciateur dans la torsion grammaticale.

Qu'elle soit sensible ou grammaticale, la posture que doit adopter le lecteur ne relève pas moins du rapport qu'il établit avec le sujet lyrique, c'est-à-dire une position d'énonciation qui n'est pas donnée par le texte mais doit se construire dans un espace qui lui est virtuel, c'est-à-dire nécessaire pour sa lecture mais cependant inassigné et inactualisé, sans représentation dans aucun signifiant. La présence du sujet virtuel dans le deuxième texte est franchement escamotée jusque dans ses marques, nécessitant au lecteur d'occuper une posture elle-même effacée dans son énonciation, celui-ci doit se faire un corps grammatical dans lequel il ne pourra dire « je ». L'expérience du sujet est alors pleinement langagière et montre en quoi la lecture à l'époque du retour du lyrisme, au plus loin des élans de la poésie lyrique romantique, demande non pas de pénétrer dans l'imaginaire empathique de l'« effusion du moi », mais au contraire de laisser entrer en soi l'inquiétante étrangeté du langage à l'emplacement le moins opportun de la présence à soi du sujet qu'on aurait pu croire miraculeusement rescapé du raz de marée de l'époque du textualisme en poésie.

À la lumière de ces exemples, on conçoit mieux la spécificité de la lecture lyrique. Elle ne cherche pas tant la compréhension du texte que son expérience, cherchant à occuper son espace langagier, arpentant le texte non pour l'éclairer, l'expliquer, l'interpréter, mais pour en trouver le point d'entrée à partir duquel une expérience du langage devient possible. Lire, c'est ici se virtualiser, c'est-à-dire investir

les discontinuités du texte pour que s'y effectue un sujet. Mais ce sujet alors n'est jamais de l'ordre de l'immédiateté ni de la présence mais de la virtualité et du simulacre. Un sujet inassigné qui ne devient lisible que par l'investissement affectif, et qui par cette inassignabilité n'est pas de l'ordre du désir anthropomorphique, d'un désir autocentré du lecteur de se retrouver dans le texte tel qu'il se connaît dans la réalité. L'investissement affectif n'est pas à considérer pour ce qu'il apporte au texte. Parce qu'il n'apporte rien. Il permet au lecteur d'expérimenter sur lui-même les silences du poème et ne pose un sujet lyrique qu'en-dehors du texte seulement, jamais dans l'actualité objective de ses signes. L'investissement affectif produit plutôt son effet sur le lecteur qui s'y dépense et perd alors quelque chose de lui-même, s'évide en quelque sorte, reproduisant pour lui-même les discontinuités du texte qu'il parcourt. Il n'y aurait donc pas anthropomorphisation par empathie du texte sur le lecteur mais plutôt textualisation du lecteur par sa répétition, par la reprise de ses postures, virtualisation d'un sujet-lecteur qui se découvre inassigné au plus près de lui-même.

La lecture lyrique ne sert-elle qu'à la déconstruction du sujet, qu'à la répétition d'un mouvement qu'elle répète à défaut de pouvoir le dépasser? Il recèle, il me semble, un potentiel positif. Le sujet lyrique n'est pas un sujet purement négatif, c'est un sujet excentré par le langage, déplacé, différé mais jamais supprimé qui fait du fragmentaire et de la discontinuité son origine, disant « je », « ici », « maintenant » comme personne, c'est-à-dire parlant au nom de tout le monde, de tous ceux qui du moins acceptent de s'y investir affectivement, de tous ceux qui au bord de l'effondrement demeurent cependant sereins par la découverte de ce pouvoir du sujet de persister au sein du langage, s'y repliant d'un geste qui tout à la fois reconforte et inquiète.

\*  
\* \*

Après avoir développé le problème de son origine absente et de son impossible relève dialectique, la réflexion sur le sujet lyrique comme virtualité s'est tournée vers la question de la lecture. Elle s'impose d'elle-même lorsqu'on rappelle que la particularité du sujet virtuel est de n'apparaître nulle part sauf dans les effets qu'il produit et que ces effets sont littéraires, qu'ils se manifestent nécessairement dans un texte poétique. Mon approche de la conception de la lecture impliquée par le sujet lyrique a d'abord pris la forme de la critique du texte de Michel Jarrety. Cette critique s'est attachée à dégager la nature de la « marque subjective », une marque qui dans l'argumentation de Jarrety doit se distinguer du signe langagier par le lien qu'elle réussirait à maintenir avec son lieu d'énonciation originaire. Pour s'en distinguer radicalement, pour éviter tout mauvais lyrisme d'une poésie refermée sur le moi ou le plaisir solitaire de l'écriture, la marque subjective doit cesser elle-même d'appartenir au langage, s'extraire de la catégorie de signe de la représentation pour ouvrir à la parole souveraine du poète. Affirmer, comme le fait Jarrety, que la marque subjective est le signe d'une exigence éthique d'authenticité du poète qui écrit engage cependant la pensée sur une voie quasi théologique dans laquelle la marque devient le signe d'une promesse de réunification du sujet avec lui-même dans un Poème ayant enfin achevé son opération dialectique. Mais pour que la marque subjective puisse soutenir cette promesse, la virtualité du sujet lyrique devra être transcendante, soutenue par une instance extérieure au texte. Le commentaire des *Entretiens sur la poésie* d'Yves Bonnefoy et de la présentation des

*Feuillets d'Hypnos* de René Char ont fait apparaître en quoi cette transcendance s'avère problématique, travaillée elle aussi dès l'origine par l'ambiguïté de l'écriture qui ne peut que contresigner le texte poétique, c'est-à-dire répéter une signature originellement absente, impossible. Cette situation nous force alors à penser le sujet lyrique non plus comme virtualité transcendante mais bien transcendantale, c'est-à-dire induite par les exigences du champ d'immanence qu'elle vient recouvrir, à savoir le texte.

La question de la lecture apparaît alors dans toute sa nécessité comme pratique d'analyse du texte qui en arpente les discontinuités pour rendre sensible le sujet lyrique. Du point de vue de la lecture, la marque subjective qui s'offre à la lecture se distingue du signe de la représentation non plus par son lien privilégié (et hypothétique) à l'expérience fondatrice du poème mais par l'épaisseur impénétrable de son signifiant qui le rend parfaitement illisible mais permet à l'ensemble du texte de s'extraire de l'énonciation objective pour se rapporter à une instance subjective virtuelle. Illisible, la marque se rapporte bien au sujet mais le rend aussi par là inaccessible, inactualisable dans le texte comme à l'extérieur de lui. C'est donc à dire que l'auteur se trouve lui aussi excentré dans la lecture, perdant l'importance que lui accorderait autrement son vouloir-dire. C'est ce qu'on a pu voir dans la lecture des *Feuillets d'Hypnos* où la figure de René Char comme poète s'efface devant l'urgence d'une guerre qui ne peut se dire, laissant alors dans le texte des images orphelines qui gardent pour elles leur signification. La marque subjective n'est donc pas rapportable à la présence de l'auteur comme le prétend Michel Jarrety mais à son indécidable effacement. Ce ne sont plus alors les noms d'auteurs qui désignent le sujet lyrique (Michaux, Bonnefoy, Char), noms désignant une réalité subjective extérieure au texte, mais des noms propres cristallisant une représentation impossible à actualiser autour de laquelle tourne le texte

poétique (Meidosem, Douve, Hypnos, etc.). La marque du sujet lyrique peut aussi prendre la forme de déictiques indiquant des réalités absentes pour le lecteur (je, ici, maintenant). Mais elle peut aussi être produite simplement par un pli de langage qui s'opère dans le poème, retirant une référence ou un élément de la phrase, entraînant alors la représentation hors de toute référence possible dans une virtualité inassignable.

La marque subjective diffère donc du signe langagier ordinaire par son caractère impénétrable et surtout indécidable. « Je », « ici », « maintenant » fonctionnent bien comme des unités de sens dans la phrase, on peut lire sans problème l'énoncé : « Je vois Douve étendue. Dans une pièce blanche, les yeux cernés de plâtre »<sup>21</sup>, ou encore : « C'est aujourd'hui l'après-midi du délassement des Meidosemmes »<sup>22</sup>, mais à la condition d'accepter ces marques dans le flottement inassigné et inépuisable de leur référent, c'est-à-dire rapportable à l'énonciation d'un sujet virtuel au texte. Car loin d'apaiser le flottement de l'écriture, la lecture lyrique l'intensifie plutôt puisque le vouloir-dire s'y trouve délié complètement de l'autorité transcendante de celui qui écrit. Elle fait pour ainsi dire éclater le verrou de sécurité de l'auteur à qui la lecture objective pouvait toujours en dernière instance attribuer l'intention d'avoir voulu dire l'absence de sens ou d'avoir voulu faire jouer les sens entre eux. De la même manière que le mot « Meidosem » laisse croire sans certitude à un monogramme de Michaux, la marque subjective retient l'épuisement de l'interprétation en déplaçant l'instance d'énonciation de l'auteur à un sujet lyrique sans vouloir-dire, sans actualité, sans identité. La marque subjective se présente à la lecture tout à fait comme le « signifiant flottant » de Jacques Lacan qu'il symbolise par S(A), où S représente le signe et A le référentiel à

---

<sup>21</sup> Yves Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1978, p.68.

<sup>22</sup> Henri Michaux, *La vie dans les plis*, Paris, Gallimard, 1972, p.112.

représenter. Que le référentiel A apparaisse barré ne signifie pas qu'il n'existe pas mais plutôt qu'il nous demeure inaccessible dans ce type de signe.

S(A) ne veut pas dire que tout ce qui se passe au niveau de A ne vaut rien, à savoir que toute vérité est fallacieuse. Toute conclusion, tout verdict radical, à prendre une forme accentuée dans l'ordre de ce qu'on appelle pessimisme, nous voilerait encore de ce dont il s'agit. [...] S(A) veut dire ceci — qu'en A, qui n'est pas un être, mais le lieu de la parole, où repose l'ensemble du système des signifiants, c'est-à-dire d'un langage, il manque quelque chose, quelque chose qui peut n'être qu'un signifiant. Un signifiant fait défaut au niveau de l'Autre.<sup>23</sup>

Pouvant n'être lui aussi « qu'un signifiant », le sujet lyrique inquiète. Comment peut-on y croire s'il se récuse constamment? C'était, en filigrane, la question de Michel Jarrety qui lui faisait en appeler à une éthique pour celui qui écrit tout en sachant bien que les règles que le poète se donne ne valent que pour lui-même sans ouverture possible et sans vérification possible non plus que l'étude des signes hors-texte de la sincérité de l'auteur. Depuis la perspective de la lecture il devient cependant possible de reprendre la question autrement, ne cherchant plus à rejeter immédiatement le statut inquiétant de la virtualité lyrique mais plutôt à en examiner les potentialités. Le signifiant flottant du simulacre fait apparaître à la fois l'imposture du langage à représenter véritablement et l'imposture originaire du sujet à se croire immédiatement présent à lui-même, n'étant jamais constitué que de langage et à travers lui. Mais loin d'organiser une destruction du sujet par le langage, le lyrisme permet de refonder le sujet à partir de l'état virtuel qui s'y esquisse. Il se sert de ce défaut de référentiel pour passer d'un autre à l'Autre, c'est-à-dire à une altérité dont le flottement lui fait échapper au système de référentialité du langage. Transcendantal, le sujet lyrique se trouve alors

---

<sup>23</sup> Jacques Lacan. « Le désir et son interprétation ». extrait publié dans *Ornicar?*, no 26, 1982, p.31.

entraîné dans la fuite de l'écriture sans pour autant se fragmenter et disparaître. Au contraire il persiste, inassigné en retrait du texte dans les plis de langage qui se forment à la surface de ce dernier. Il persiste en autant que le lecteur continue de l'investir affectivement, arpentant les plis, choisissant non pas de les expliquer ou de les interpréter mais de les expérimenter, c'est-à-dire d'en répéter le mouvement pour son propre sujet, à l'écoute de ce « je », de cet « ici », de ce « maintenant » qui ne sont de personne, de nulle part et d'aucun temps réel.

La lecture lyrique d'un poème implique d'occuper un instant la virtualité de son espace et la virtualité de son sujet. Elle implique par exemple d'investir les postures de perception de ce « je » à l'entrée des « Verres stérilisés » dans le poème de Gilles Cyr pour comprendre ce que veut dire « derrière la taverne / continue l'univers ». Elle implique de la même manière d'investir la phrase dans le poème suivant, d'emprunter la posture langagière et d'en accepter le caractère fragmentaire et inachevé pour en rendre sensible la singularité. Avant de se poser comme commentaire, la lecture lyrique est une répétition du poème pour en expérimenter les interstices sur le sujet-lecteur. Il ne peut y avoir de lyrisme sans lecteur qui se dépense pour le texte, c'est-à-dire qui effectue dans le texte un sujet qu'il ne possède pas lui-même, qui s'évide en lui de la même manière exactement que les déictiques se replient sur eux-mêmes. La lecture lyrique n'est pas une pratique de l'approfondissement des textes qui arriverait à percer leur surface langagière pour retrouver la profondeur, authentique et vraie, du sujet à lui-même. C'est une pratique de la surface sans profondeur qui repose sans cesse la même question de savoir comment occuper l'espace sans disparaître soi-même avalé par cette surface. Elle ne cède ni à la tentation fusionnelle d'identification avec un sujet qui n'a de consistance que langagière, ni au désespoir de la desubjectivation par le langage.

Parce qu'il y a quelque chose de l'ordre de l'événement dans la lecture lyrique, de la singularité d'une rencontre entre un texte et son lecteur, on ne pourrait pas élaborer une méthode, établir des règles pour sa pratique. Il n'y a pas de bonne ou de mauvaise manière de s'investir affectivement, la possibilité d'une lecture lyrique dépend des possibilités du lecteur d'investir affectivement les discontinuités du texte et par là de se virtualiser à travers elles. Mais l'expérience de la lecture lyrique n'est pas cependant un événement incommunicable. On n'a cessé de voir dans le discours lyrique des lecteurs capables de transmettre quelque chose de leur expérience, engendrant pour chaque lecture comme on l'a vu une chaîne de lecteurs potentiels pour qui l'expérience devient sensible, permettant à leur tour d'investir affectivement le texte. La lecture communiquée permet de rendre sensibles les lignes de fuite du texte poétique que tout lecteur peut emprunter ensuite en autant qu'il paie son tribut affectif.

Entendue de cette manière, l'expérience de la lecture renvoie à une conception immanente du texte dont la seule instance extérieure – le sujet lyrique – ne peut que lui être inférée analytiquement par les éléments et les discontinuités perceptibles dans le texte. Mais la lecture renvoie aussi à une conception immanente de la littérature au sens où l'expérience de la lecture ne dépend pas d'une hiérarchie institutionnelle ou d'un canon littéraire. Puisque l'auteur s'y trouve par avance excentré, tout texte est susceptible d'offrir un sujet lyrique à la lecture en autant qu'une rencontre ait bien lieu entre le texte et son lecteur, qu'un investissement affectif s'y effectue. Il ne saurait donc y avoir de canon pour le lyrisme, mais pas non plus de partage définitif entre bon et mauvais lyrisme. Non pas que tous les textes possèdent une même valeur, simplement que l'expérience de la lecture, à l'exemple de l'expérience phénoménologique, est virtuellement accessible à tout le monde et à tous les textes. C'est de ce point de vue

peut-être que le retour du lyrisme présente un intérêt pour la littérature aujourd'hui. Son articulation présente les potentialités pour une sortie de la crise qui marque toute l'époque de son apparition.

## Conclusion : l'époque du retour et son esthétique

Nous nous trouvons aujourd'hui dans une époque fortement marquée par la forme du retour. On retourne constamment à quelque chose. On retourne aux récits de l'holocauste, on relit Saint-Denys-Garneau ou Jacques Ferron, on revient à Barthes vingt ans après sa mort, on retourne à Cordoue pour comprendre l'islam et à Cluny pour comprendre les Américains. Et quand on en a vraiment assez, on s'enferme pour de bon dans sa cellule avec les Romantiques allemands, Proust, Saint Augustin ou les présocratiques, et on retournerait au-delà si c'était possible. Qu'on la nomme moderniste-tardive ou postmoderne, l'économie de notre actualité culturelle accumule et enchaîne les retours historiques, tente d'en penser la bonne entente et pourtant chacun de ces retours semble à sa manière marqué d'une tristesse sourde et mélancolique, nostalgique moins de l'époque esthétique dont il prône le retour que d'une modernité où l'histoire donnait encore clairement son sens et sa direction. Apparemment, car hormis l'ensemble extrêmement isolé des artistes d'avant-garde, l'actualité propre à cette modernité devait elle-même apparaître à ses participants ordinaires au mieux comme la perpétuelle restauration d'un ordre plus ancien, au pire comme une lente décadence. Les retours sont tristes aussi parce qu'ils savent qu'ils n'ont aucune permanence, que chacun s'effacera de nouveau plus tôt qu'on pourrait penser et qu'en définitive la forme de leur cohabitation est plutôt celle du combat que celle de la communauté, plutôt celle du marché que celle du savoir. Et pourtant nous ne

pouvons y échapper. Le monde de l'édition, les médias, l'université, le système des subventions de recherche, aucun espace de la culture et de la pensée n'est à l'abri de la pression qu'exerce l'actualité et sa forme en retour. L'actualité est impitoyable.

Dans ce contexte, le lyrisme ne fait certainement pas exception. On le trouve aujourd'hui lui aussi à l'époque de son retour. Cette affirmation se répercute dans toute l'histoire de son concept, depuis la première occurrence du mot au dix-neuvième siècle d'où il nous apparaît maintenant comme dépourvu d'origine, comme émergeant de sa propre répétition. Il n'y a jamais eu de lyrisme qu'en retour d'autre chose, de la rhétorique, de la poésie objective ou de l'avant-garde. Il n'y a jamais eu de lyrisme avant ce retour, même à son origine dans le livre manquant d'Aristote sur les genres non mimétiques. Jamais comme maintenant, dis-je, le concept de lyrisme n'aura pu se concevoir autrement qu'en tant que retour du lyrisme : il est maintenant impossible de croire qu'il ait pu exister sous une autre forme que celle-là. Mais s'il finit toujours par revenir, pourquoi revient-il maintenant? En ce qu'il tente de lier ensemble langage et subjectivité, la chose n'est pas étonnante. Même s'il semble provenir de très loin dans l'histoire, même si, de son propre aveu, le lyrisme possède un côté suranné, subtilement décalé par rapport à sa propre époque, il n'en est pas moins le plus pur produit, une de ses manifestations les plus caractéristiques. Si le discours lyrique m'a d'abord intéressé, c'est justement parce qu'il offre une représentation de l'actualité en tant qu'époque du retour, et qu'il m'a semblé que dans son articulation se mettait en scène quelque chose de la politique de la littérature et de son institution, avec ses forces conservatrices mais aussi avec ses potentialités révolutionnaires. L'époque du retour dans laquelle la littérature semble se trouver engluée ne semble offrir guère plus que des potentialités à peine lisibles en périphérie de son institution. J'ai cherché à penser ces potentialités à

partir du discours lyrique, dans le rapport qu'elles entretiennent avec le conservatisme qui en émane comme un gaz asphyxiant de cynisme et d'impuissance. Car ce conservatisme ne semble rien produire d'autre que de l'impuissance, impuissance à dépasser sa propre époque et à saisir sa propre condition, ne souhaitant le plus souvent pour l'avenir qu'un espoir de retour à cette grande époque du sujet immédiat à lui-même tout en sentant bien au sein même de cet espoir la marque indélébile du retour. J'ai tenté de dégager du discours lyrique un concept de virtualité parce qu'il permet de dégager les éléments du discours qui s'y trouvent « en puissance » justement et hors de toute vanité de transcendance dans un rapport concret à l'actualité. Pourtant issu du discours lyrique, le sujet virtuel, lorsqu'il est pensé jusqu'au bout, permet d'en organiser le renversement, transformant le retour d'une esthétique en esthétique du retour à partir de laquelle un nouveau rapport à l'actualité peut devenir possible qui sans rien laisser à ce qu'elle peut avoir d'intolérable se donne cependant les moyens d'y réagir.

### *Histoire et actualité.*

Pourquoi aujourd'hui un groupe de penseurs et de poètes s'attache-t-il à ramener sur la scène littéraire un genre de poésie qu'on croyait, à tort ou à raison, définitivement rangé dans les manuels d'histoire littéraire? Le libellé de cette question met déjà en relation deux éléments de réponse : plus qu'une entreprise de renouvellement des genres littéraires, le projet du lyrisme tente de repenser une conception institutionnelle de l'histoire littéraire à partir de l'actualité culturelle. L'affirmation du lyrisme cherche

ainsi à inscrire une continuité de la tradition poétique dans une actualité littéraire où elle n'apparaît pas encore. Selon les tenants du discours, le lyrisme aurait alors droit de cité non parce qu'il trouve ses échos dans le public, non parce que sa forme ou son propos trouvent une quelconque pertinence en regard de l'actualité, mais simplement parce qu'il représente le dernier tenant d'une tradition littéraire immémoriale qu'on a bien tenté de museler (dans l'idéologie textualiste) mais dont l'évidence du retour (ce sont les lyriques qui parlent) prouve bien le bon droit. Le moment de ce retour est sans doute le plus intéressant du discours lyrique puisque l'idée même du retour d'une tradition immémoriale tient de l'oxymore et nécessite un exercice périlleux de pensée. Car le statut de l'actualité se trouve mis en question dans son rapport à l'histoire. Si d'une part la valeur d'une tradition tient à sa persistance dans l'histoire et si d'autre part l'époque où s'effectue son retour semble avoir oublié cette même tradition, alors ou bien la tradition a cessé de valoir de même que le récit historique qui en effectuait la valeur, ou bien c'est l'actualité elle-même qui souffre d'un aveuglement, d'un détournement. Plus spécifiquement pour les lyriques, lorsque le public refuse de « reconnaître la pertinence de la poésie », trop dévoyé qu'il fut dans son éducation par les « idéologues de la poésie textuelle ». L'actualité n'apparaît donc ici jamais comme un moment de l'histoire, encore moins comme son aboutissement mais plutôt en opposition avec elle dans un espace de *polemos*, de jeu de pouvoir au terme duquel se décide la vérité de la tradition et de l'histoire. Les lyriques, évidemment, prennent position dans ce conflit au-delà de toute mesure pour la tradition et contre l'état actuel des choses, refusant même de reconnaître à l'actualité une valeur polémique, la considérant plutôt malade et aveuglée par l'avant-garde tout autant que par le marché. Ce clivage entre l'histoire et l'actualité apparaît dès qu'il est question pour le lyrique de

se positionner lui-même par rapport aux autres genres, aux institutions en place ou au réseau littéraire. Le rapport à l'actualité est par avance négatif et provoque immédiatement chez lui un repli sur une conception de l'histoire qui exclut d'avance toute commune mesure avec l'actualité. Le lyrisme se veut la réponse conservatrice à l'époque de crise – ou même pire, de décadence – qu'il diagnostique en poésie. Jean-Claude Pinson illustre fort bien ce positionnement lorsqu'il déclare :

*À quoi bon encore penser la poésie [...] s'il est vrai qu'elle n'est plus aujourd'hui que l'enclos le plus marginal et le canton le plus refroidi d'une culture livresque qui n'aurait elle-même d'avenir que recyclée dans la fête? À quoi bon la penser dans sa localité étriquée (puisque c'est de la seule poésie française qu'il s'agira), quand l'époque ne veut entendre parler que de *world fiction* monnayable en scénario?*<sup>1</sup>

Repli national autant que générique, la poésie (française) pourrait être un refuge à la dérive de l'économie mondialisée des lettres et de la culture.

Cela pourrait se défendre. Après tout, les mesures de protectionnisme culturel autant en France qu'au Québec possèdent une certaine efficacité et permettent une diversité culturelle autrement impossible à soutenir dans le cadre d'une économie parfaitement mondialisée. Des mesures comme les subventions aux artistes, le prix unique du livre ou le système des quotas de diffusion dans les médias permettent de faire fonctionner une économie symbolique en parallèle avec l'économie marchande. De telles pratiques ne vont pas non plus sans contradictions car si elles favorisent bien la multiplicité culturelle mondiale, elles n'en possèdent pas moins un revers conservateur à l'échelle nationale où elles agissent, entretenant un système d'institution peu enclin au changement et à l'innovation. Les comités de fonctionnaires chargés de

---

<sup>1</sup> Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète*, Paris, Champ Vallon, coll. « recueil », 1995, p. 14.

les mettre en pratique favorisent d'emblée les artistes établis, préférablement représentants d'un courant reconnu. Le drame d'époque au cinéma, le roman d'apprentissage en littérature ou encore la chanson d'interprète en musique priment sur le documentaire, le récit et la musique concrète. À ce titre, le lyrisme se montre tout à fait conforme aux irritants des politiques d'exception culturelle. Car le discours lyrique ne propose somme toute qu'un ensemble limité d'innovations esthétiques. Sa prise de position au nom de l'expression subjective reprend sans trop les modifier les présupposés théoriques des premiers romantiques tout en refusant le plus souvent l'héritage positif de l'avant-garde textualiste des cent dernières années. En tant qu'esthétique formelle, le discours lyrique ne bouleverse pas grand-chose. Rétrograde dans l'utilisation qu'il suggère du vers libre, il se montre aussi frileux quant aux thèmes platement intimistes ou encore empêtrés dans un réseau de symboles de la transcendance d'un héritage religieux vaguement assumé : portes, horizon, lumière, immuables rochers, etc. Bien sûr quelques « voix » se détachent de l'ensemble comme James Sacré, Jude Stéfan ou Hédi Kaddour, mais il ne s'agit pas ici de jauger le talent, plutôt la pertinence du lyrisme en regard de la position qu'il voudrait prendre contre l'actualité. Au lieu de proposer son renouvellement, il recommande plutôt sa négation complète au profit du retour à un état ancien qui ne se retrouve plus nulle part aujourd'hui. Lorsqu'il se montre prompt à faire le procès de l'avant-garde, le lyrisme semble souvent oublier que cette stratégie de repli sur sa spécificité générique et de radicalisation des exigences de son lectorat a été durant un siècle le moteur de l'expérimentation textuelle et qu'une telle critique de l'avant-garde ne peut se faire qu'au nom d'un plus large public. La seule erreur du lyrisme est de fantasmer ce public nombreux, de le vouloir aussi pur et immaculé que l'a été le « Poème » mallarméen

pour l'avant-garde textualiste. Mais dans les faits, le public apparaît indissociable de l'économie marchande dans l'actualité. Pour le lyrique qui le cherche, le public n'est jamais le bon, lui laissant s'adresser finalement sa poésie à un « peuple qui manque »<sup>2</sup>, toujours à venir. À ce titre on pourrait s'étonner que le lyrisme ne renvoie pas plus souvent à la chanson populaire où la parole subjective semble aujourd'hui la plus vivante, trouvant son public nombreux, proposant même une version concrète du « chant dans la langue ». Mais ce serait à mon sens prendre un peu trop au pied de la lettre la rhétorique d'un discours qui dans les faits n'en appelle jamais au public que pour mieux prendre une distance esthétique avec la poésie textuelle.

Le projet du lyrisme serait donc d'essayer de renouveler une certaine tradition subjective de la poésie (qu'on peut bien faire remonter aux Grecs si on veut, mais qui s'ancre plus raisonnablement dans la première moitié du dix-neuvième siècle), de lui redonner une pertinence en tant que tradition grâce à un savant retapage théorique de ses concepts. C'est à l'égard de ce projet qu'apparaît la place du sujet lyrique, un sujet justement en relation à l'actualité par la virtualité de son caractère. Qu'il n'y ait pas d'actualisation possible au sujet virtuel tient de ce positionnement impossible qui se retrouve partout dans le discours lyrique : son inactualité est avant tout historique. La pleine présence de sa parole, si elle est vivement souhaitée, attendue, désirée, ne peut apparaître dans le contexte actuel que différée, déplacée, projetée. La tradition elle-même entre dans cet impossible positionnement qui n'en affirme la pertinence qu'au prix de sa délocalisation actuelle, qui la virtualise à défaut d'en constater la vivacité dans la culture actuelle.

---

<sup>2</sup> cf. Jean-Claude Pinson, « Poésie pour un peuple qui manque », *Littérature*, no110, juin 1998, p.22-37.

Peut-on prendre au sérieux ce discours de faux-fuyants et d'apparentes demi-vérités? Mon intention n'a jamais été de le faire. Je ne vois pas l'intérêt de défendre une pareille esthétique de poéticiens cyniques et amers d'une culture à laquelle pourtant ils ne peuvent échapper faute d'une force et d'une volonté suffisante pour proposer autre chose qu'un repli stratégique sur la tradition. En revanche le caractère virtuel du positionnement semble quant à lui tout à fait significatif et loin de s'opposer à son époque il semble au contraire y participer pleinement. Et le lyrisme de ce point de vue structurel ne se montre plus si résolument opposé à l'époque qu'il voudrait pourtant rejeter. Si elle se trouve bien inscrite dans une logique de marché, l'actualité culturelle n'est-elle pas faite aussi en grande partie de « retours »? Les saisons littéraires en France comme partout ailleurs sont marquées par les centenaires d'œuvres et d'auteurs, centenaires de naissance, de mort, de publication, etc., qui sont l'occasion d'une relecture, d'une redécouverte, de colloques, d'éditions critiques et de livres-hommages où bien peu de choses nouvelles sont dites sinon que l'œuvre ou l'auteur en retour ne cesse de nous parler et de questionner notre époque. En littérature mais aussi au cinéma, dans la musique, dans la mode, dans les musées<sup>3</sup>, l'économie du retour précipite des consécration à la chaîne tout en évitant leur signification puisque l'actualité qui les consomme ne les y fait apparaître que pour mieux les oublier ensuite. On ne cesse de passer d'une tradition à l'autre, un peu machinalement suivant

---

<sup>3</sup> Au cinéma on ne cesse de tourner des suites ou des réadaptations de « classiques » qui n'apparaissent tels justement que par la réification qu'occasionne la répétition du retour. La mode et la musique n'apparaissent actuellement dans les médias qu'en tant qu'elles reviennent d'une autre époque : retour du rock progressif, du glam rock, de l'élégance et, comble du raffinement, retour du « néo- » : néo-hippie, néo-classique, néo-hellénique, etc. Je ne suis d'ailleurs toujours pas revenu d'avoir assisté en très peu de temps au retour des années 80 en musique électronique et au retour du retour des années 80 – oserais-je y compter aussi les années 80, pourtant absentes à elles-mêmes dans leur affirmation en retour du classicisme, des années folles et des années 50, de tout un réseau hétéroclite d'époques imbriquées entre elles?

l'arbitraire des éphémérides et des nécrologies, et sans se poser de questions sur la logique interne de toute cette succession d'époques dans la même actualité puisque l'actualité, elle, ne change jamais de forme mais seulement de contenus. Pour les adhérents de chaque saison particulière en revanche, le point de vue est différent en ce qu'il voit l'occasion pour le chercheur spécialiste de sortir au grand jour, acceptant volontiers qu'on s'intéresse enfin à ses résultats. La saison Hugo du point de vue du chercheur hugolien comme la saison Deleuze le serait du point de vue du deleuzien, n'ont pas la même signification que pour l'observateur de l'actualité. L'hugolien comme le deleuzien y voient l'occasion d'une plus grande diffusion qui ne remet pas en question le statut de l'actualité en regard de la tradition qu'ils soutiennent. Dans cette économie particulière de la culture, l'histoire littéraire diffère radicalement de l'actualité qui l'exclut, et la saison littéraire devient une tribune pour faire en sorte que se rétablisse cette continuité brisée de l'histoire et de l'actualité. Mais du point de vue structurel l'actualité met en compétition les différentes traditions dans un espace de diffusion à chaque fois de plus en plus restreint sans qu'aucun des représentants de chacune d'elles n'arrive jamais véritablement à la remettre en question efficacement. Cette même impuissance se lit chez les lyriques qui ne s'opposent à l'actualité que pour mieux y participer, ou plutôt attendre que le marché les y invite. Le conservatisme travaille donc malgré lui à la poursuite de ce qu'il dénonce faute d'arriver à en questionner la structure fondamentale, reprenant même cette structure du retour pour la consacrer, ce qui explique pour l'essentiel la position résolument cynique du lyrisme, une position qui se présente comme politique mais qui dans les faits consacre sa propre aliénation, sa propre impuissance à questionner l'appareil du pouvoir dans lequel elle se trouve prisonnière. Le lyrisme, qui voudrait donc affirmer une continuité de l'histoire

littéraire contre l'actualité de laquelle elle se trouve par avance exclue, n'arrive au contraire qu'à reconduire la structure de cette actualité, qu'à faire de la répétition à l'œuvre dans le retour du lyrisme la seule forme possible de représentation de la tradition qui n'actualise rien mais construit plutôt un simulacre de continuité en tout point similaire dans cette perspective au mauvais lyrisme qu'il passe pourtant le plus clair de son temps à dénoncer.

### *Lyrisme et cynisme.*

Sur ce chapitre, oubliant *La Poésie n'est pas seule* et d'innombrables articles, la meilleure contribution de Michel Deguy au lyrisme ne serait-elle pas son roman autobiographique de 1988, *Le Comité*<sup>4</sup>, ce règlement de compte virulent dénonçant la logique commerciale qui peu à peu s'est installée chez Gallimard et au dévoiement de laquelle Deguy attribue son renvoi? L'appellation même de « roman » est symptomatique de cette position impossible dans laquelle se trouve le sujet duquel le lyrisme se réclame. Car il s'agit bien là d'un pamphlet autobiographique, du prétexte saisi par le récit du renvoi du narrateur de dénoncer publiquement les malversations de la maison d'édition et de ses administrateurs encore en poste au moment de la publication du livre. Mais le statut symboliquement ambigu à partir duquel se positionne Deguy pour parler fait mériter à son pamphlet l'appellation générique de roman. Le récit du renvoi de Deguy du comité de Gallimard devient alors l'histoire de

---

<sup>4</sup> Michel Deguy, *Le Comité. Confessions d'un lecteur de grande maison*, Paris, Champ Vallon, 1988, 207 pages.

cette exclusion progressive de la tradition poétique et philosophique de l'actualité du marché, dans laquelle le comité joue le rôle de ce statut symbolique qui se perd :

Il se peut qu'il n'ait tenu à aucune grande décision d'adapter l'Édition à une époque qui exige les gros tirages – comme la guerre fait les canons –, le roulement des stocks [...], la mise en Poche, la déqualification, puis la casse, des Essais ou Poèmes, la pelliculisation, et crémeuse, de la « blanche », et le pont des désirs sur la rue de l'Université, autrement dit le rajeunissement Foliopuer, Foliominime et Pirana, et Maracuda, et Découverte, de la photo par la photo, et Rambo Junior; et que le Comité se transforme, de conseil d'édition en colon descendant pour l'évacuation des tapuscrits... au point qu'un livre pour *être livre* (édité) doive *ne pas* passer par le Comité, c'est la nouveauté.<sup>5</sup>

L'économie du marché éditorial qu'il présente fait en sorte qu'il n'y a plus d'actualité possible pour le sujet. En avalant le symbolique, le marché du livre a fait perdre à tous les sujets la capacité de parler en leur nom propre et les ramène au statut de virtualité irréaliste, de représentation inactualisable dans la présence et la réalité de leur propre témoignage. L'autobiographie apparaît alors solidaire du cynisme du poète qui sent son travail devenu aujourd'hui impossible, impubliable. À la parole immédiate du poète succède alors la parole différée du personnage autobiographique qui parle sans conviction d'une actualité qui l'exclut d'emblée. Deguy présente ainsi son renvoi :

Que veut dire ce geste gratuit, insultant, inutile? Ce geste isolé, insignifiant, n'adressant que l'injure, ne servant à rien. Et en effet n'annonçant aucune transformation, dépourvu de toute efficacité, de toute valeur de signe ou de symbole pour d'autres, il serait resté secret, comme une mauvaise action entre deux, sans ma lettre qui informa mes collègues – lesquels ne se seraient, bien sûr aperçus de rien, inquiétés de rien – et sans ce livre ensuite, qui en fait toute une histoire.<sup>6</sup>

On ne peut s'empêcher de noter les similitudes qui parcourent le projet narratif de Deguy et son renvoi du comité, au point de se demander si le « geste » ne pourrait être

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.18-19.

<sup>6</sup> *Ibid.* p.16.

l'autobiographie elle-même. Elle tente de donner une importance symbolique au renvoi en en faisant la marque même de la désymbolisation générale. Et l'autobiographie qui effectue cette marque se montre elle aussi gratuite, insultante et inutile à sa manière en ce qu'elle s'attaque au statut symbolique de cette institution que sont les Éditions Gallimard pour en dénoncer le marché qui a dévoyé sa nature. Le point de vue de Deguy se situe donc au même point d'actualité et de pouvoir qu'il dénonce, désymbolisant définitivement l'institution pour en dévoiler la réalité marchande. Geste cynique s'il en est au sens que Sloterdijk donne à cette posture car en voulant dénoncer une situation il la réifie en fait, consacrant malgré lui le pouvoir qu'il fustige, retournant le « pouvoir du savoir » de l'intellectuel en « savoir du pouvoir »<sup>7</sup> de l'observateur détaché de la situation mais d'un détachement sans contrepartie.

Ce n'est donc pas en tant que poète que Michel Deguy s'exprime ici, même pas en tant qu'auteur car l'actualité à son sens en exclut désormais toute représentation. Le sujet qui s'y exprime se place donc en retrait par rapport à lui-même, maintenu virtuellement à l'écart de l'actualité par le marché dans ce simulacre de culture que Deguy appelle le « culturel », règne fétichiste de l'archive et du patrimoine autant que celui de la circulation passagère de l'auteur sur la scène médiatique où la littérature trouve une représentation déliée de toute nécessité, dépolitisée au profit de sa libre circulation sans entraves. Une telle virtualité est impossible à soutenir longtemps car le sujet qui s'y maintient devient la scène impossible du déséquilibre des forces en présence qu'il voudrait pourtant dénoncer. Dans *Le Comité*, tout peut être ramené à l'impossibilité de mettre définitivement à mort la structure symbolique qui étouffe la

---

<sup>7</sup> cf. Peter Sloterdijk, *Critique de la raison cynique*, Paris, Bourgois, 1987 (1983), p.237-253.

littérature. La virulente attaque contre Gallimard, dénonçant au grand jour les mille bassesses et veuleries quotidiennes de l'administration, voudrait mettre à mort un père qui à ses yeux refuse de prendre les responsabilités de sa fonction :

Ces princes qui nous éditent, qui manipulent nos livres, n'ont pas lus, ou, s'ils lisent, ne savent pas, ne sont pas des intellectuels. [...] Ce que Gaston [Gallimard] savait, avec nostalgie : « J'ai raté ma vie (...) à partir du jour où je suis devenu un commerçant j'ai perdu mes vrais amis ». Et Assouline repère un document où Gaston *remplace* « intérêts », mot d'abord écrit, par « auteurs ». Puis il se gorge d'alibis, et le plus fort est ainsi résumé par l'Éditeur : « Si je peux éditer des poètes que les gens ne comprennent pas, c'est grâce à la Série noire... » Où il se flatte encore d'être *au service* de la littérature...<sup>8</sup>

Mais dans la position qu'adopte Deguy, ce meurtre du père excède le seul nom de Gallimard puisque c'est toute la structure économique de l'édition dans laquelle la maison se trouve engagée qui la rend impossible. Le narrateur du *Comité* qui dans ses moments proches de la psychose paranoïaque perd son nom de Deguy pour prendre celui d'« ego », se voit forcé de devenir son propre père symbolique, c'est-à-dire que dans son refus de considérer encore l'administration Gallimard apte à remplir ce rôle d'attributeur du nom d'auteur, Deguy doit lui-même en l'absence de père s'attribuer son nom d'auteur et se mettre à mort symboliquement, comme ici dans un des moments les plus schizophréniques du récit où la répétition, le dédoublement et la projection montrent bien en quoi cette virtualité est proprement folle et destructrice :

– Tu ne vas pas te prendre, toi, maintenant qui passes le temps à poser la question « Pour qui se prend-il? », pour quelqu'un qui se prend pour quelqu'un à qui il est arrivé quelque chose!

– Je me prends pour quelqu'un qui considère les modèles pour lesquels il faut bien se prendre, faute de quoi rien ne (me) sera arrivé. Je me prends donc pour un écrivain qui fut il y a plus d'un quart de siècle invité à siéger au Comité de Lecture, avec majuscules, et qui fut avisé par dactylogramme en 1986 qu'il ne fallait plus qu'il

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 29-30.

s'imaginât en faire partie [...]. Supposons que Beaumarchais, ou P.-L. Courier, si vous préférez, eût été méprisé par son éditeur, et qu'on lut maintenant son libelle, de circonstance, on ne le déplorerait pas et ce n'est pas forcément l'éditeur qui aurait laissé le meilleur souvenir.

– Tu te prends pour Paul-Louis Courier! Pourtant, avouant les circonstances où tu fus dilapidé, tu révéles en quelle piètre estime tu étais tenu et, par conséquent te tenais, tu t'affaiblis au moment de te poser en écrivain de quelque estime...

– Oui; c'est indémerdable; il faudrait que ce témoignage fût livré par un autre, non pas ego.<sup>9</sup>

Si Deguy en arrive à une telle folie, c'est parce qu'il persiste encore à conserver son nom et sa fonction d'auteur et à constater cette même autorité impossible à actualiser dans le culturel. Même les portes de sortie évidentes s'y trouvent consciemment condamnées, comme par exemple lorsqu'il raconte comment la direction de Gallimard, fatiguée d'avoir à refuser les recommandations du comité à publier des poètes, eut l'idée de constituer une petite revue *Les Cahiers de poésie*, « un petit ghetto pas cher » à présentation « laide » et à tirage apériodique, où les jeunes auteurs étaient renvoyés avec le faux-espoir qu'ils pourraient accéder plus tard à la publication en volume<sup>10</sup>. La conception de l'auteur au nom de laquelle s'immole littéralement Deguy sur la place publique, voudrait se passer de subvention et tenir encore, comme dans ce fantasme passéiste d'un Gallimard du temps de Paulhan ou de Jacques Rivière, le haut du pavé économique et symbolique qui consacrerait dans l'espace médiatique le lien indéfectible de l'auteur à son public.

Or cette conception passéiste de la littérature qui laisse inévitablement amer celui qui la tient, c'est-à-dire non seulement Deguy mais aussi tout le mouvement lyrique, n'est pas le fruit d'un petit groupe de marginaux comme on pourrait le croire. Il est plutôt le produit de cette actualité des saisons littéraires qui carbure aux « retours »,

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.34.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.90-92.

à la célébration des cinquantièmes, des centénaires et des bicenténaires de publication, de mort ou de naissance, qui constamment relit, réhabilite, redécouvre des classiques qui n'en avaient la plupart du temps pas besoin. C'est en regard de l'actualité que le lien de filiation se trouve rompu, comme le formule si bien Deguy lorsqu'il affirme :

à peine avons-nous commencé, et nous apprenons que nous sommes déjà fichés comme « théoriciens » (voire « terroristes »!) des années soixante, etc. [...] Il me sembla qu'ils ne voulaient pas de pères, mais des grands-pères. Ils se réclamaient d'André Breton, de Desnos, et de Char-Michaux-Ponge, bien sûr; mais ils affectent de ne pas « nous » connaître. Le couple grand-père/petit-fils est moins psychanalytique. Ils ne nouent pas connaissance pour éviter la reconnaissance. Cependant la reconnaissance de paternité est légitime<sup>11</sup>.

Pour l'actualité des retours la limite impossible à franchir est celle de la progression dans la filiation. Dans l'actualité les grands-pères restent des grands-pères et les fils des fils parce qu'il n'y a aucune place pour qu'un père vienne en effectuer la relève dynamique. Quand il reprend pour lui cette posture en retour et qu'il adopte le nom de son courant littéraire, le « lyrique » n'a encore aucune idée de ce dans quoi il s'est embarqué. Sait-il seulement qu'il restera toujours ce petit-fils maintenu par l'actualité à l'état d'enfance faute d'un père à dépasser, lié à des figures d'autorité qui vont et viennent dans l'actualité sans autre progression ni logique que celle de la nécessité de consommation culturelle du marché?

L'échec de Deguy, car c'en est un puisqu'il n'arrive même pas à se maintenir dans l'écart qu'il installe entre lui et l'actualité, est aussi l'échec de la part la plus esthétiquement conservatrice du lyrisme. Le discours lyrique s'épuise littéralement à refermer la brèche que creuse la virtualité dans le sujet lyrique, trop obsédé qu'il est par ces anciennes structures que sont l'auteur, la parole immédiate et la transcendance du

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.168-169.

dire. Le « chant dans la langue » se referme immédiatement sur sa propre signification et devient l'étendard vide d'un espace subjectivement intenable par la psychose paranoïaque qu'il induit non chez les individus mais dans la culture poétique elle-même, cette culture contrainte faute de mieux à la non-circulation de ses recueils destinés à un non-public. C'est alors tout le lyrisme qui s'immole sur la place publique au nom de la figure de l'auteur. Ce constat se remarque dans le discours lyrique de la manière la plus plate : si on trouve à profusion des recueils de poésie lyrique et si les poètes qui les font participent en leur nom à la production du discours, il est relativement difficile de trouver des textes s'essayant à l'analyse de la production actuelle, sur ses enjeux, son esthétique, la vigueur de sa production. Le nom d'auteur qui circule dans le discours est le plus souvent celui du grand-père, celui d'avant la « rupture » depuis laquelle le lyrisme organise son retour et fantasme sa Némésis, le marché, ne laissant à la communauté lyrique que les miettes du nom du petit-fils, célébrant anonyme qui n'a le plus souvent droit à la parole qu'en tant que commentateur, rarement en tant qu'auteur ou poète. Cela est vrai pour le lyrisme mais ce l'est aussi pour toute la poésie aujourd'hui où, statistiquement, le nombre de manuscrits postés aux éditeurs s'approche dangereusement du nombre d'exemplaires vendus en librairie. Comme pour le lyrique, le nom de « poète » est frappé du même mal de filiation. Et dans le lyrisme comme ailleurs en poésie, une communauté vénère les ancêtres et retient ses enfants, rejetant la faute sur une économie de marché qui n'apparaît finalement être que l'autre face de la même économie symbolique. La poésie, loin de marquer une distance d'avec le marché, en consacre plutôt l'efficace de la manière la plus inconsciemment cynique, ajoutant bien malgré elle sa poussée à la dynamique de l'actualité culturelle qui l'exclut.

*Quel sujet maintenant?*

Que peut-on faire à partir d'un tel constat? Le cynisme bloque-t-il pour autant toutes les avenues? Ce problème ne se limite pas à la culture, encore moins à la littérature, à la poésie ou au lyrisme. Il s'est intensifié partout dans la société depuis une quinzaine d'années. Le cynisme a mené à ce désengagement complet du citoyen de l'actualité, ne lui laissant que la place du consommateur ou, pire, du « payeur de taxes floué » qui impuissant assiste en maugréant aux dévoilements de la plus intense succession de scandales politiques de l'histoire contemporaine : Enron, Worldcom, la première élection de George W. Bush, la guerre au terrorisme, le scandale des commandites au parti libéral du Canada, l'interminable succession des malversations des hauts-fonctionnaires et des représentants français, Chirac, Juppé, Jospin, etc. Il est sans doute de la plus haute importance de poser ce problème dans l'espace politique, mais il l'est à mon sens tout autant de le poser comme je tente de la faire ici dans le domaine du sujet. Comment faire pour que le sujet retrouve un peu de souveraineté, qu'on cesse en son nom de replier l'apparente passivité du lecteur sur celle du consommateur et d'assimiler son expression à un produit de marchandise? En travaillant sur un discours qui voudrait penser l'état actuel de la poésie et qui se montre pourtant incapable de dégager une esthétique pour les poètes de son époque, mon intention n'était pas de critiquer cette impuissance du lyrisme à représenter l'actualité. Plutôt de creuser une intuition, l'impression que j'avais que cette incapacité pouvait nous dire quelque chose de fondamental sur le cynisme de notre époque.

Il y a certainement quelque chose de ridicule, de pathétique même, à voir s'opposer entre eux les derniers descendants de traditions pratiquement disparues comme les lyriques et les avant-gardistes, d'assister à d'inutiles déchirements au milieu des ruines de leurs institutions respectives quand, à toute fin pratique, ils s'entendent sur l'état de délabrement général de la poésie. Tous ensemble ils répètent que plus personne ne lit la poésie actuelle et, pendant ce temps, la poésie qu'ils font entendre n'apparaît que par égards pour une tradition figée. Elle se trouve dans la même situation que celle du jazz aujourd'hui où les vedettes consacrées ne sont même plus celles qui ont révolutionné la musique mais celles qui ont joué avec Miles Davis, John Coltrane et Charlie Parker. Dans les festivals on se désole des têtes d'affiches pendant qu'en marge, très tard le soir ou sur les scènes « off-festival » une autre pensée s'essaie, une dissidence se met en scène dans laquelle le vocable même de jazz se trouve mis en question tout en demeurant en lien avec son héritage. Je pense à des musiciens ou des groupes comme Prefuse 73, Tortoise, Jaga jazzist ou Saul Williams. J'aurais pu chercher dans mon travail à nommer cette dissidence en poésie, à chercher en quoi cette esthétique dans laquelle le nom même de poésie se trouve suspendue se trouve en relation de rupture ou de continuité avec la tradition. Mais j'aurais aussi couru le risque de fausser la représentation de la dissidence même qui n'est pas tout à fait la même chose que l'opposition, c'est-à-dire la contrepartie négative d'un état de chose capable de la renverser ou de la supprimer. La dissidence ne peut arriver à former cette contrepartie parce qu'elle provient à chaque fois d'initiatives et de réflexions individuelles. Y a-t-il un rapport entre *Rush papier ciseau* de Patricia Lamontagne et les textes de Pascal-Angelo Fioramore des Abdigradationnistes? Entre *Album de finissants*

de Mathieu Arsenault et *À ceux qui sont dans la tribulation* de Thierry Dimanche?<sup>12</sup> Rien n'est encore sûr. Comme il n'est pas certain qu'il serait fructueux de s'en servir pour questionner l'actualité du lyrisme. Mon projet n'a jamais été d'annoncer ou de consacrer la venue d'une relève en poésie mais plutôt de chercher à même les représentations qu'on fait de la poésie les potentialités qui lui sont propres<sup>13</sup>. Se faisant, j'ai voulu marquer la possibilité non pas tant d'une dissidence esthétique que d'une dissidence théorique qui, elle, n'a rien d'abstrait ou de potentiel.

Si de tous les retours possibles j'ai choisi pour objet le retour du lyrisme, c'est bien parce qu'il permet de réfléchir à une sortie du cynisme en faisant se rejoindre la notion de retour et la notion de sujet. Ce n'était au départ qu'une intuition, rien de plus qu'une impression que bien peu de choses dans les textes semblaient venir confirmer. Le lyrisme dans son discours reste le plus souvent cantonné dans l'aliénation de son conservatisme esthétique qui participe de la crise autant qu'il la constate. L'intuition que j'en avais était en ce sens conforme à son objet, virtuelle sans apparente actualisation possible. Il m'a donc fallu détailler la courbe d'un discours apparemment plat pour en faire apparaître l'image virtuelle, hors du discours mais jamais ailleurs

---

<sup>12</sup> Patricia Lamontagne, *Rush papier ciseau*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Poésie », 1992, 83 pages; Mathieu Arsenault, *Album de finissants*, Montréal, Triptyque, 2004, 142 pages; Thierry Dimanche, *À ceux qui sont dans la tribulation*, Montréal, L'Hexagone, 2004. Des textes de Pascal-Angelo Fioramore du groupes les Abdigradationnistes, on peut entendre *Vierges mais expérimentés* sur disques Rodrigol, 1997.

<sup>13</sup> Sur ce chapitre, la relecture du texte de Benjamin sur l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique a été pour moi des plus éclairantes. Benjamin y cherche justement les potentialités de sortie de la crise dans laquelle la reproduction a plongé l'art. Il adopte d'abord apparemment la position qui sera celle d'Adorno d'une nostalgie cynique de la grande époque de l'art et de son aura, posture que rien ne semble vouloir renverser. Mais Benjamin travaille en fait à se débarrasser du problème de l'aura pour une recherche des potentialités propres à la reproductibilité de l'art. Il trouve à développer toute une série de petites perceptions à la portée de tout le monde (le gros plan, le ralenti, etc.) qui enrichissent la vie des individus et qui permet d'organiser une résistance au capitalisme duquel est issu le bouleversement de l'art. Benjamin ne cherche pas à donner des exemples précis de film. Les petites perceptions appartiennent à la forme du cinéma. Comme les potentialités politiques du sujet appartiennent à la forme du lyrisme.

pourtant, de manière à mettre en évidence certains éléments autrement marginalisés par le discours. Comme tout pliage déplace le centre d'un objet pour en rapprocher les extrémités, j'ai cherché à expliciter les relations qu'entretiennent entre eux un ensemble d'énoncés en périphérie du discours lyrique pour rendre sensibles les potentialités les plus intéressantes d'une sortie de crise. Sans rien ajouter, sans rien enlever, sans rien fausser ni rien présumer, j'ai voulu intensifier ce discours, c'est-à-dire trouver comment agencer ses potentialités révolutionnaires de manière à en mettre en échec le conservatisme qui semble être la cause de tout le malaise et de toute son impuissance à renouveler le problème de l'actualité et de la poésie. Le lyrisme en appelle à un nouveau « souffle de la parole », à la « voix », à la « présence » : tout un réseau de sens visant la transcendance et relégué à l'indicible d'une expérience immédiate cherche à tout prix à se maintenir hors de l'actualité d'où il est pourtant issu, produisant un discours de plus en plus schizophrénique, étiré dans ce « double bind » qui lui fait rejeter avec une violence inouïe l'actualité de sa propre crise. Peut-on vivre longtemps dans cette position? Pour Jean-Claude Pinson, l'un des penseurs les plus fins de l'actualité du lyrisme, comme on a pu le constater, la réponse est négative lorsqu'il reconnaît qu'à la fin la distinction entre bon et mauvais lyrisme est peut-être inexistante et que le mot « lyrisme » possède peut-être une connotation historique trop lourde pour marquer la nécessité actuelle d'un retour du sujet en poésie :

Il y a indéniablement, dans ce qu'on a pu définir, à partir des années 80, comme « retour du lyrisme », une pulsion régressive. « Empirant dans le vieux beau » (la formule est de Jude Stéfan), elle conduit à un « réenchantement » suspect du monde. Qu'un tel lyrisme gagne quelques suffrages, qu'il soit, à une bien modeste échelle, « populaire » n'est pas surprenant. L'époque, ne croyant plus au futur, aimerait se

bercer d'airs anciens, capables, un instant, de lui faire croire à la possibilité d'une communauté réconciliée et d'une terre réservée.<sup>14</sup>

C'est aussi sans surprise que le ton de l'article dans lequel se fait cette intervention relève d'une toute autre dynamique, se montrant beaucoup plus rassembleur qu'ailleurs dans les moments plus radicaux du discours, en appelant à la réconciliation par une mise en commun de l'héritage textualiste et des avancées récentes de la poésie subjective. Au ton conciliant s'ajoute aussi, pour une rare fois, une analyse et une défense de poètes contemporains comme Anne-Marie Albiach (adepte par excellence de la « poésie blanche » si fustigée ailleurs) et James Sacré (lyrique consacré). L'article de Pinson porte d'ailleurs sur les potentialités d'une sortie de la crise, proposant de chercher comment l'« asocialité » de la poésie désengagée de la politique et de l'actualité, par la représentation « pastorale » autant que par l'épure textuelle, tente de « repeupler la poésie » par la recherche d'un nouveau rapport langagier au sensible. Cette nouvelle entente se décide, comme on le voit, en marge du lyrisme mais nulle part ailleurs non plus.

Jean-Claude Pinson cherche à mettre fin à la torpeur induite par la forme du « retour » en mettant en relation les démarches individuelles de plusieurs poètes. Mais son optimisme rafraîchissant contourne aussi par le fait même le cynisme au cœur de la question du lyrisme, et si Pinson cherche à prendre ses distances d'avec ce terme, c'est vraisemblablement pour écarter de la réflexion cette question. J'ai choisi pour ma part une stratégie différente. J'ai voulu renverser la hiérarchie à l'intérieur de laquelle les conditions matérielles et historiques de production se subordonnent au désir de transcendance esthétique, faisant de ces conditions rien de plus qu'un « irritant » pour

---

<sup>14</sup> Jean-Claude Pinson, « Poésie pour un peuple qui manque », op.cit., p.36.

les poètes dont la mention se trouve reléguée bien souvent en note de bas de page. Le discours lyrique en général souscrit entièrement à l'ahistoricité qui en résulte, même si pour ce faire il doit aussi s'aveugler lui-même sur le caractère historique de cet énoncé qui reconduit aveuglément un modèle institutionnel de la poésie fondé sur une tradition pourtant remise en question par ces mêmes « irritants » marginalisés par le discours. Or les « irritants » renvoient justement aux fondements historiques, à ce qui fait du discours lyrique un discours « en retour » et non une pleine affirmation de la parole du sujet. Mon projet aura été de les mettre en relation avec les concepts centraux du lyrisme qui leur correspondent et à l'intérieur desquels s'opèrent leur marginalisation. Je me suis concentré sur trois de ces groupes de concepts : le virtuel et le « sujet lyrique », le « mauvais » et le « bon » lyrisme, la lecture transcendantale et la lecture « éthique ».

*Du retour d'une esthétique à une esthétique du retour.*

J'ai dès le départ tenté de dégager du discours la notion de virtuel impliquée dans le concept de sujet lyrique. Le sujet lyrique apparaît dans la poésie en tant qu'il n'apparaît pas dans le poème, c'est-à-dire en tant qu'il échappe à la lecture et au texte pour lequel il représente une limite. Son statut relève du simulacre, c'est-à-dire d'une représentation ontologiquement ambiguë au sens où s'il est bien le produit d'une interprétation, il n'en constitue jamais un produit positif relevant de la vérité. La notion

de sujet lyrique n'éclaire jamais un texte, elle le complique plutôt en venant y ajouter une dimension qui n'appartient plus à la subjectivité d'auteur mais ne relève pas non plus de la pure objectivité textuelle. Car le sujet lyrique n'est pas un produit contrôlé par la volonté de l'auteur, ce qui dit « moi », « ici », « maintenant » dans le poème n'est pas l'auteur lui-même, mais ne peut être non plus ramené à une position purement textuelle de narrateur ou de personnage. Le « je » du texte échappe à toute catégorie linguistique, il ne dit « ici, maintenant » que pour révéler l'imposture de toute énonciation à pouvoir dire « ici, maintenant ». De la même manière il ne dit « je » que depuis l'espace impossible de toute énonciation subjective, depuis l'absence de toute actualité mais jamais ailleurs qu'en sa périphérie, dans un rapport qui lui est propre. Le sujet lyrique est un produit de la textualité car, après tout, « je », « ici » et « maintenant » ne sont apparemment pour lui que des signes. Mais leur caractère irréductible vient également de la position du lecteur qui ne peut garder la distance objective que le bon sens devrait d'ordinaire lui prescrire. Pour avoir accès au texte, le lecteur de poésie doit accepter de se laisser berner par les signes, investir ce signe constitué des lettres m-o-i, de son imaginaire. Il doit désirer au-delà du « moi » la virtualité d'un sujet à partir duquel le texte devient lisible. Produit de la rencontre entre le signe et le lecteur, le sujet lyrique relève totalement du simulacre et le lecteur doit en tenir compte, à moins de se refuser à le lire, de s'en détourner. La virtualité du sujet lyrique révèle en quoi la poésie possède toujours les potentialités d'une dissidence si on veut bien considérer que le marché culturel dans lequel la littérature se trouve engagée fonde son économie symbolique sur la circulation d'une marque ontologique univoque, sur la certitude que le nom d'auteur authentifie bien chacune des phrases, chacune des images, chacun des signes en circulation. N'appartenant à personne, le sujet lyrique

possède les potentialités pour jeter le doute sur la légitimité de cette économie, ne jouant la présence que pour en montrer l'imposture.

Si j'ai mis en évidence la part de simulacre à l'œuvre dans le sujet lyrique, moment le moins conventionnel qui soit en regard de sa conception institutionnelle, le discours lyrique possède également une part conservatrice. Que le sujet lyrique échappe, qu'il se construise sur la pointe d'un non-savoir, permet aussi par la bande de donner une légitimité à une part illisible du canon littéraire. Par exemple un lecteur peut contribuer à reconduire l'autorité d'un poète s'il investit le texte commenté du désir d'y trouver un sujet lyrique assimilable à la volonté consciente du poète, rapportant alors le texte à son auteur d'une manière univoque. Le sujet lyrique n'est alors que la caution aveugle d'un canon reconduisant l'espace transcendant de l'« œuvre » interprétable à l'infini dans sa continuité exempte de silence et de hasard. La lecture lyrique ressemble alors à un abrutissement d'un sujet qui aurait basculé dans la transcendance de l'illisible jusqu'à la négation de la textualité elle-même, véhicule purement transparent de l'intention. L'article de Michel Jarrety, « Sujet éthique, sujet lyrique » fraie malheureusement avec ce conservatisme lyrique où le sujet lyrique n'existe que pour contresigner la présence de l'auteur quand une relecture attentive des textes d'Yves Bonnefoy et de René Char sur lesquels Jarrety s'appuie permet de voir à l'œuvre une toute autre économie du contreseing. Mon analyse de l'article de Laurent Jenny, « Fictions du moi et figurations du moi », a aussi cherché à travailler ce problème politique du lyrisme. Car en cherchant à donner un sens au « Portrait des Meidosems », Jenny semble d'abord céder à cette tentation du nom d'auteur, attribuant d'abord à Michaux le « génie » d'avoir inscrit dans le texte la possibilité de lire ce portrait imaginaire comme un autoportrait de son imaginaire propre. Comme marque d'une

écriture particulièrement sophistiquée où tout se déroulerait dans la connotation et rien dans la dénotation, la notion de sujet lyrique n'aurait cependant aucun intérêt pour nous qui cherchons une sortie de crise. Mais à bien y regarder le sujet lyrique que décrit Jenny est textuellement apatride, il n'appartient ni entièrement à une connotation de Michaux ni parfaitement non plus au désir de Jenny de lire autre chose que le texte. Le sujet lyrique apparaît dans toute son ambiguïté, autant comme inconscient de Michaux que comme inconscient de Jenny, c'est-à-dire comme présence de l'autre produite par le désir de lire une altérité que n'arrive à contenir parfaitement aucune interprétation mais dont on ne peut cependant plus faire abstraction. Le sujet lyrique apparaît ici au plus loin du conservatisme institutionnel en ce que l'interprétation ne peut plus travailler à reconduire la transcendance d'une autorité, c'est-à-dire à réaffirmer la supériorité du sujet-Michaux, de son nom et de l'appareil de pouvoir qui en permet la circulation. Le sujet du « Portrait des Meidosems » excède cette position et invite à repenser le mode de circulation symbolique de la poésie. On ne la pense plus alors institutionnellement dans son rapport au canon et à la tradition, mais dans l'immanence du réseau affectif que crée le sujet lyrique.

L'ambiguïté ontologique dans laquelle il se trouve force le lecteur à contracter une dette originaire par rapport au texte. C'est-à-dire que pour arriver à lire le sujet lyrique il faut investir affectivement le texte, prendre sur soi de nommer une chose qui ne se trouve marquée nulle part et à partir de laquelle on doit engager sa parole pour affirmer son existence réelle, et accepter par la même occasion que cet engagement ne se trouve à son tour marqué nulle part. Lorsqu'il affirme par exemple que les fragments épars du « Portrait de Meidosems » constituent en réalité un tout, que le silence de ses interstices est en fait chargé de signification si on considère la virtualité d'un sujet qui

s'y exprime, Laurent Jenny gage sa propre parole et engage ses lecteurs à faire de même, investissant affectivement un espace sur lequel rien ne peut être *a priori* affirmé. Un réseau d'immanence se crée alors, une chaîne de lecteurs devient possible entre le sujet lyrique et les sujets-lecteurs potentiels, rendant possible, pensable, une lecture complètement déliée à la fois de l'esthétique de la répétition historique qui caractérise notre actualité et à la fois du marché où circule cette monnaie subjective du nom d'auteur à valeur ontologique univoque. Mais si un réseau immanent de lecteurs devient alors possible, il ne saurait être à aucun moment assimilable à un partage d'identité commune. La lecture affective que donne à penser le retour du lyrisme se trouve sur ce point à cent lieues des pratiques identitaires d'interprétation, de l'écriture féminine, queer, nationale, etc. Elle fonde plutôt son partage sur la non-identité, sur la part subjective du lecteur qui échappe à la présence, à l'immédiateté et à la singularité de l'expérience. Elle évide plutôt le sujet-lecteur de toute prétention à la singularité en le mettant en contact avec l'expérience du simulacre subjectif, avec sa propre subjectivité en tant que repli du langage. La dette originaire nécessaire à l'investissement affectif n'apparaît plus alors uniquement comme la marque d'une institution défailante, comme si le sujet-lecteur devait pallier ou suppléer à un canon littéraire en ruines. Cette dette, c'est celle du sujet envers le langage, conscient que toute marque de présence se paie de sa propre absence et que tout prise de parole se contresigne dans le langage, se répétant elle-même en rendant par là toute signature impossible.

Ainsi, même si le lyrisme apparaît d'abord comme le « retour » d'une esthétique empreint de conservatisme, il donne quand même les moyens de le repenser dans les termes d'une esthétique du retour et de la répétition. Traduit en termes nietzschéens, il s'agit véritablement d'opérer un renversement des valeurs du lyrisme de manière à ce

que le nihilisme cynique réussisse son ouverture à autre chose, à une politique qui, sans adhérer à l'actualité, au règne du culturel et au marché du livre, réussirait tout de même à s'affirmer malgré elle mais dans ses propres termes. Une réflexion sur la signification du virtuel en poésie y mène nécessairement si on arrive à trouver en quoi cette virtualité constitue la seule contrepartie possible de l'actualité, c'est-à-dire lorsqu'elle arrive à désigner l'ensemble des discontinuités à l'œuvre dans l'apparente immédiateté, lorsqu'elle arrive à montrer comment l'actualité n'est jamais l'accomplissement de l'histoire pour l'époque que nous habitons mais toujours le lieu intemporel de toutes les tensions historiques. Lorsqu'il donne à penser une esthétique du retour et non plus le retour d'une esthétique, le lyrisme perd alors jusqu'à sa propre identité, jusqu'à son propre nom et la partie de l'histoire littéraire qu'on pourrait lui consacrer bascule alors dans une chronologie clandestine, une ligne négative faite de discontinuités et d'absences. Si cette histoire négative peut nous apprendre une chose, c'est certainement qu'il n'y a jamais eu de lyrisme, toujours seulement du « mauvais lyrisme ».

Le mauvais lyrisme hante le discours lyrique de la manière la plus intéressante. Lorsque Jean-Michel Maulpoix retrace l'étymologie du mot « lyrisme » pour en donner une signification distincte de « lyrique », associée à « tragique » et « épique » dans la poétique classique des genres, il ne peut passer sous silence la connotation péjorative que le suffixe en « -isme » a attiré sur lui depuis près de deux cents ans. Si des réactions particulièrement violentes comme celles de Francis-Alphonse Wey laissent d'abord penser que le mot « lyrisme » dérange par sa nouveauté et le manque d'élégance du néologisme, l'étude de ses différents usages révèle plutôt que le mot lui-même traîne avec lui sa propre histoire négative. S'il manque d'élégance, c'est que le néologisme se montre en rupture complète avec la poétique des genres classiques, donnant à penser

une différence de degré et non plus d'essence entre le « prosaïque » et le « poétique ». La discontinuité introduite par cette rupture ne constitue pas un événement isolé dans l'histoire de la lyrique, elle en change radicalement les fondements et s'y répercute partout dans cette histoire au point de la rendre impossible. Le lyrisme fait ainsi apparaître le refoulement dans l'histoire de la lyrique dont l'histoire ne se fonde pas sur une classification de genre mais sur l'absence de classification, en premier lieu dans ce livre perdu d'Aristote mais ensuite aussi chez Hegel qui ne peut trouver d'espace ou de moment historique dans son esthétique pour assigner une place à une certaine poésie lyrique de « mauvais goût » qui peut tromper son public par l'usage de figures de rhétorique qui ne se trouve en rien issu de sa source subjective. Le mauvais lyrisme ne trouve pas sa place dans la dialectique esthétique de Hegel parce qu'il représente déjà une forme inopinée de retour dans la mesure où cette poésie qui devrait être totalement subjective répète en fait la poésie objective dans une autre forme centrée sur l'expression et non sur le contenu comme le voudrait Hegel. Déjà intuitivement perçue comme une esthétique du retour, donc de l'impossible achèvement du processus dialectique, Hegel doit alors exclure de son esthétique ce simulacre trompeur de lyrisme où l'expression prétend « représenter à elle seule le tout de la poésie »<sup>15</sup>. Le mauvais lyrisme réapparaît également, et c'est là l'occurrence la plus importante, dans le discours de l'avant-garde qui en a fait la caricature de l'épanchement affectif en poésie, image contre laquelle tout le lyrisme en tant que « retour d'une esthétique » tente violemment de s'opposer. Mais dans ce cliché de l'épanchement du mauvais lyrisme se retrouve aussi le motif de la répétition que voudrait à tout prix refouler le lyrisme dans

---

<sup>15</sup> Hegel, *Esthétique*, tome III (2e partie). Les arts romantiques (suite), la poésie. trad. S. Jankélévitch, Paris, Aubier Montaigne, coll. « Philosophie de l'esprit », 1944, p.63.

la mesure où le sujet qui s'épanche se dépense sans compter et révèle aussi par là la nature langagière de son expression : plus consistante que le sujet lui-même qui s'épanche, elle représente la forme la plus visible de ce pli de langage qui constitue le sujet. Dans la perspective du lyrisme comme esthétique du retour il n'y aura donc jamais eu que du « mauvais lyrisme », non pas ce lyrisme-cliché de l'épanchement, mais un lyrisme du cliché, une poésie du simulacre qui ne laisse croire au sujet que pour mieux en rendre sensible la consistance langagière, ne produisant que des effets de sujet dans le raffinement d'une rhétorique assez forte pour engager jusqu'à la subjectivité du lecteur qui se laisse fasciner par elle.

Parce qu'il n'y a pas de différence de nature entre le mauvais et le « bon lyrisme », j'ai voulu travailler sur l'article de Michel Jarrety qui, lui, réaffirme constamment cette différence. L'article « Sujet éthique, sujet lyrique » demande des comptes à la poésie d'une étrange manière : il demande aux signes d'agir comme en êtres humains, de se comporter d'une manière responsable. Mais les signes ne sont redevables de rien ni de personne. Ce constat menace toute la théorie du lyrisme comme manifestation souveraine du sujet, d'où la violence qui gronde sourdement dans le discours à laquelle Jarrety n'échappe pas non plus, fustigeant les « leurres », les « supercheries » et les « périls de la rêverie » du langage soi-disant « délié » de toute expérience fondatrice. Le drame de Michel Jarrety, mais de tout le lyrisme aussi, tient dans l'impossibilité de départager une fois pour toutes le simulacre de la réalité, l'écriture de la parole, le mauvais lyrisme du bon. Parce que la poésie aujourd'hui ne se dit pas sans s'écrire d'abord, ne se présente pas sans d'abord s'absenter. Incapable de sortir le sujet du langage, Jarrety ne peut à la fin que s'en remettre finalement au nom d'auteur et à sa circulation dans un réseau de signification tout autre que celui du texte

poétique, celui de la parole donnée du poète en entrevue (Bonnefoy) ou dans le récit biographique ou autobiographique (René Char). Ce n'est que parce que Yves Bonnefoy accepte son rôle de poète consacré que peuvent avoir lieu les entrevues dans lesquelles il donne à penser que les marques énigmatiques de ses textes réfèrent à des expériences singulières connues de lui seul, et parce que René Char a combattu en personne dans la résistance française que les imperfections des « Feuilletts d'Hypnos » peuvent en venir à désigner le gage d'une foi en l'humanité, quand on pourrait tout aussi bien y lire l'impossibilité du poème à parler devant l'imminence de la mort réelle. Pour que le poème arrive à totaliser dans son expression le monde et son expérience, pour qu'il soit autre chose qu'une énigme en grande partie indéchiffrable, Jarrety doit renvoyer à une dimension transcendante du poème de laquelle on ne peut rien dire. Mais tout indique pourtant que le lyrisme fait appel à un espace transcendantal, c'est-à-dire virtuel, ontologiquement ambigu par son isolement de toute généralisation possible. Le sujet qui émerge du texte poétique n'appartient qu'à ce texte seul et ne peut apparaître ou se vérifier ailleurs. Il n'apparaît, comme un hologramme, que dans l'espace imaginaire périphérique à ce texte comme un pur produit de la perception du lecteur, comme un trompe-l'œil ou une supercherie qui en révèle cependant plus sur la réalité qu'aucune représentation authentique. Le nom d'auteur, à qui on voudrait encore faire porter le poids de légitimation à ces textes ambigus, se trouve en fait emporté lui aussi par la force du simulacre lyrique. Le René Char qui signe l'introduction apparaît comme un être muet devant la mort qui rôde dans ces feuillets épars que chapeaute le nom d'Hypnos, *la* « vie ordinaire » désingularise le nom de Georges Perros pour en faire le porteur d'une vie ordinaire, indéfinie et sans propriété possible. La dimension virtuelle et transcendante que porte le texte lyrique cannibalise le nom d'auteur, déporte le

nom propre sur le terrain du langage où la référence à une personne actuelle devenue impossible fait se replier le signe sur la consistance infinie de son signifiant et rend alors possible au lecteur d'expérimenter à son tour l'angoissante répétition à la source de toute expression subjective. Dire « je » comme personne, « ici » comme nulle part, « maintenant » comme jamais, le poème lyrique ne cesse de le faire avec l'apparente légèreté de la parole intimement confiée à l'oreille d'un ami. Mais cette parole n'est jamais qu'écriture et cet ami jamais autre chose que lecteur.

#### *L'usage du retour.*

On sent que les potentialités de la virtualisation du sujet dépassent les questions de genres littéraires. Mais quel usage peut-on en faire? J'aurais voulu intituler ce travail « usage du lyrisme ». Mais parce qu'il ne peut penser jusqu'au bout les modalités de son retour, le lyrisme ne trouve aucun espace de mouvement au-delà de cet intenable cynisme dans lequel il se trouve empêtré. Pour qu'un usage du lyrisme puisse devenir possible, il faut tout renverser, renverser le bon lyrisme en mauvais lyrisme et le retour d'une esthétique en esthétique du retour, c'est-à-dire travailler le lyrisme jusqu'à lui faire perdre son propre nom pour tenter de voir ce que la poésie – apparemment intemporelle et apolitique – peut nous apprendre sur l'actualité, sur le malaise que la littérature entretient avec elle et surtout sur la forme de sujet qu'il serait nécessaire de concevoir pour qu'on puisse s'y maintenir sans se déchirer soi-même dans un cynisme ou une nostalgie nettement au-dessus de nos moyens. À travers ma réflexion sur le retour, j'ai cherché un usage du sujet approprié pour notre époque, c'est-à-dire une

posture par laquelle celui-ci pourrait se maintenir dans cet espace polémique de l'actualité où une multiplicité de traditions s'affrontent en même temps sur la scène de leur retour perpétuel et où le repli sur soi ou sur l'institution est encore la solution la plus facile et la moins féconde. Au-delà du lyrisme se trouve son propre retour comme simulacre de lyrisme, je voudrais donc parler d'un « usage du retour », marquant par là en quoi le problème excède le seul discours lyrique.

À quoi ressemblerait l'usage du retour? Elle pourrait prendre la forme d'une politique du simulacre et du virtuel et trouverait son équilibre dans les images déliées de leur lien de subordination au référent. Le sujet lyrique ne renvoie à aucun sujet réel. Pour le lecteur sa virtualité *est* sur le même plan de réalité que tous les autres sujets, avec tout ce que cela peut supposer d'incertitude et de doute perpétuel. Pour le simulacre la répétition est donc toujours première. Par extension, une politique du retour considérerait l'actualité non comme la réalité brute mais comme l'espace d'actualisation de toutes les virtualités et, par là, de toutes les répétitions. L'actualité, je le mentionnais en introduction, est un espace polémique où toutes les chronologies s'affrontent, où tous les retours historiques sont en compétition les uns avec les autres. Consciente de cet état de fait, la politique du retour possède deux moyens d'action complémentaires : elle peut actualiser des virtualités, par exemple actualiser le lyrisme et sa chronologie dans l'espace de l'actualité *en tant* qu'ils sont d'abord un retour et une répétition (c'est ce que j'ai essayé de faire ici), mais elle peut aussi virtualiser des actualités, c'est-à-dire articuler une critique de l'identité, par exemple du sujet *hic et nunc* à travers la lecture.

Un tel mouvement commun d'actualisation et de virtualisation possède à mon sens les potentialités du dépassement du cynisme dans la mesure où la conscience de

l'actualité ne mène pas à une impuissance de ses participants. « Tout revient » : cette phrase est non seulement sur la pointe du nihilisme nietzschéen au moment où celui-ci se retourne, elle est aussi à la bouche des critiques littéraires les plus désabusés qui sont, justement, « revenus de tout », expérience terrifiante dont on ne revient pas brisé jusqu'au plus profond de soi. Si on persiste à s'accrocher à ces débris d'identité qui nous maintiennent immobiles dans la conscience de notre propre impuissance et de notre absence complète d'originalité et de singularité, on risque de finir comme le véritable Michel Deguy que j'ai entendu une fois en conférence, fustigeant absolument toute l'actualité, tout ce qui arrive, le regard errant dans le vide, comme s'il était à la recherche du palimpseste d'une grande époque de la littérature qu'il avait peut-être vécue tout en sachant bien qu'il lui était impossible de la saisir autrement qu'en retour d'elle-même, c'est-à-dire « dégradée ». Il était venu parler des fonds d'archives dont il trouvait l'idée ridicule, de son propre fonds d'archive qu'il trouvait tout aussi ridicule; il errait à l'université comme dans un simulacre, il nous parlait depuis ce lieu impossible où le cynique se nie lui-même, s'interdit d'avance tout mouvement, toute réaction.

En regard de l'expérience du retour, dépasser le cynisme voudrait dire en finir avec la valeur transcendante de sa propre identité pour prendre conscience de son caractère discontinu non seulement à l'échelle de l'expérience individuelle dans la lecture subjective mais aussi au niveau de la collectivité, de l'histoire comme récit identitaire collectif. C'est là la seule manière, me semble-t-il, de rendre l'actualité possible pour le sujet, cette actualité qui juxtapose tous les retours historiques sans ordre apparent et où toutes les chronologies s'affrontent les unes les autres, attendant leur moment, attendant leur saison. Une telle polémique ne peut avoir lieu que dans la

mesure où des identités s'y trouvent rattachées (lyriques, textualistes, mais aussi dix-neuviémistes, heideggeriens, spécialistes de littératures nationales, etc.) dont la spécialisation nécessaire ne permet pas toujours de réfléchir à la forme d'actualité qui permet cette cohabitation d'époques et de domaines et, par là, au sens de cette position « en retour » de l'histoire. J'ai essayé de montrer que cette dernière semble caractérisée par la discontinuité à partir de laquelle il devient impossible de parler d'identité dans la mesure où celle-ci trouve son origine dans l'ensemble des discontinuités, des silences et de la distance qui permettent au discours d'apparaître dans l'actualité, en parlant depuis le point de son propre retour et non pas dans l'immédiateté de son état. Lorsqu'on considère le lyrisme à l'époque de son retour, ces discontinuités prennent le nom de « mauvais lyrisme », d'un lyrisme brisé dans sa chronologie par la marque de sa propre disparition historique. Le lyrisme actuel n'est ainsi jamais « le bon » non parce que son époque est bel et bien terminée, plutôt parce que le retour historique dans lequel il prend place fait apparaître l'ensemble des discontinuités qui le constituent. Mais parce qu'elle considère d'abord les modalités d'expression du sujet cette position du mauvais lyrisme est aussi la nôtre, de nous les sujets qui ne pouvons nous exprimer ailleurs que dans cette époque du retour. Pour éviter d'être happés par ce retour nous devons prendre acte de notre propre position depuis laquelle « tout revient » et apprendre à accepter ce retour qui défait les identités, apprendre à surfer sur les vagues historiques discontinues qui déferlent constamment dans l'actualité. Sans quoi nous risquons de nous y perdre. Et paradoxalement le seul sujet possible à l'époque du « tout revient » est un sujet revenu justement de nulle part, non pas sans histoire mais plutôt travaillé par l'ensemble des discontinuités qui permettent à toutes ces chronologies historiques de prétendre à leur propre retour.

Si un usage du retour est possible, il se trouve dans l'apprentissage de cette communauté de fragments d'histoire qui font notre actualité, dans la recherche d'une nouvelle entente historique qui, loin de se maintenir dans la célébration cyclique de ses segments épars, laisse plutôt la place aux discontinuités qu'elle recèle, aux silences et aux contradictions qui se glissent dans l'ensemble des discours où l'actualité trouve l'espace pour faire jouer les histoires entre elles, les juxtaposant, les recoupant jusqu'à faire apparaître de nouvelles potentialités à partir desquelles surgiront à terme de nouveaux segments encore insoupçonnés jusque là. Cet espace de la discontinuité, c'est l'espace du virtuel, de l'inactualisable en soi, à partir duquel se structure pourtant toute l'actualité, tout le visible. C'est en occupant cet espace « comme personne », en troquant son identité, son *sujet*, pour *un* sujet qu'un dépassement du cynisme devient possible.

Dépasser le cynisme voudrait donc dire accepter jusqu'au plus profond de soi l'expérience du retour qui brise toutes les singularités mais qui permet en échange d'expérimenter une certaine mise en commun des expériences. Lorsqu'un poème dit « je » comme personne, la possibilité m'est offerte comme lecteur de faire l'expérience de l'impersonnel comme espace d'un partage général d'affects qui ne se limitent plus à l'identification dans le texte des affects que je peux reconnaître à partir de mon expérience singulière. Au contraire la lecture invite plutôt à porter attention au-delà de toute reconnaissance à l'étrangeté de l'expérience qui en autorise secrètement le partage. L'expérience d'un poème de Gilles Cyr, par exemple, ne renvoie à personne en particulier, d'où l'exigence de son écriture qui travaille par elle-même à en organiser le partage général, à la rendre sensible à tout le monde, c'est-à-dire à personne en particulier. Parce que la poésie organise en périphérie du texte un espace inassigné où

les signes ne renvoient plus de manière univoque et codifiée à un référentiel, où peuvent apparaître par exemple des déictiques énigmatiques et les noms propres d'individus réels mais inexistantes, elle nous permet non seulement d'expérimenter l'impersonnalité langagière de toute posture subjective (virtualisation du sujet actuel) mais aussi de rendre habitable ce pli du langage par le sujet, de le remplir d'affects réels (actualisation du sujet virtuel). Loin de briser le sujet, l'usage du retour lui ouvre plutôt un ensemble incroyable de potentialités puisque, n'étant plus rattaché à l'exigence identitaire, il lui devient possible d'expérimenter au-delà un monde de micro-singularités.

Comment est-il possible par exemple de se tenir au courant des actualités internationales quand l'identité et le mode d'existence nord-américains nous coupent de toute notion de pauvreté, de tragédie, de désespoir, etc.? Devant les images des bulletins télévisés nous voudrions pleurer de compassion mais pourtant il ne se passe rien et l'humanisme, duquel pourtant tout le monde se réclame, tombe immédiatement puisqu'il nous est tout simplement impossible de faire l'expérience immédiate et concrète de la misère quotidienne. La succession ininterrompue de ces images ne permet pas de s'y arrêter, elles sont sans mesure avec toute action individuelle et nous forcent, à défaut d'une perpétuelle horreur, à une indifférence inquiète. Cette actualité, c'est aussi l'actualité du retour où le simulacre règne, image d'un monde impossible à rendre présent à l'expérience. Devant ces images on peut toujours, en l'absence de tout point de comparaison, se porter attentif en soi à ce qui échappe à l'identité et qui rend encore possible de poser la question de la compassion. Un humanisme du simulacre devient alors pensable qui pose les termes de la communauté de l'expérience humaine à partir du partage des images et non plus du partage de l'identité.

\*

\* \*

Une telle idée est déjà en germe dans le retour du lyrisme dans la mesure où il permet de penser en quoi le sujet peut être affecté par l'image d'autres sujets présentée à lui à défaut de tout autre immédiateté. Même s'il n'est qu'une image, le sujet virtuel possède cependant le même statut, la même importance que le sujet actuel à cette exception qu'il nécessite de tout autres modalités d'expérimentation, une communication qui se fait dans les termes de la lecture, dans le contact d'un lecteur avec le texte.

Mais du lyrisme lui-même, on ne sait plus trop qu'en penser. Car à l'époque de son retour, il est méconnaissable. On croit d'abord qu'il parle de la présence, il parle en fait de virtualité. On croit qu'il parle du passé, mais il parle de notre époque. On le croit issu d'une longue histoire littéraire, qu'il trouve ses racines chez les Grecs quand pourtant le lyrisme incarne en réalité la rupture de l'histoire, la tradition brisée dont la fêlure s'étend jusqu'à ses tous débuts, faisant perdre pied à toute identité possible du discours lyrique et de ses objets : l'auteur, le sujet, le poème. C'est parce qu'il est un discours intenable aujourd'hui qu'il réapparaît maintenant, en retour improbable de lui-même, en marge de son actualité dans son propre retrait, virtuellement parlant de virtualité, d'un sujet qui ne sait plus se tenir présent à lui-même mais qui persiste tout de même et par là réinvente son mode d'existence dans une éthique du simulacre, proposant par la même occasion une manière d'occuper notre époque, de nous trouver un équilibre dans un monde de signes où l'impermanence semble régner.

Que penser en effet du lyrisme sinon que dans son repli, dans son retour, se lit toute notre époque, notre condition en rupture d'avec elle-même, parlant toujours depuis un lieu différent de celui d'où sa parole croit parvenir? Parce que nous vivons aujourd'hui dans la conscience de notre propre histoire, nous avons perdu son sens. Parce que nous vivons aujourd'hui dans la conscience de notre actualité, nous devons nous tenir dans sa périphérie, dans une virtualité à laquelle toute actualité échappe mais où elle se construit. On trouve dans le lyrisme les éléments pour penser ce mode d'existence particulier, en ouvrant l'œil on peut en déchiffrer l'*ethos*, son mode d'affectivité, de communication, de représentation, etc. Ainsi dans ce qui apparaît comme « l'enclos le plus marginal et le canton le plus refroidi d'une culture livresque qui n'aurait elle-même d'avenir que recyclée dans la fête », dans un discours qui paraît le plus replié sur les splendeurs passées, on trouve paradoxalement les potentialités pour penser notre condition dans sa plus grande actualité en rupture de toute histoire. On les y trouve car ce paradoxe est celui de notre époque, celui de notre culture.

## Bibliographie

### Corpus Critique

*Le Sujet lyrique en question*, Dominique Rabaté (éd.), Paris, P.U.F., collection « Perspectives littéraires », 1996, 163 pages.

*Modernité*, « Le Sujet lyrique en question », no 8, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 301 pages.

*Incendits*, Bondy, no 10-11, automne-hiver 1984.

ABRAMS, M.H., *The Mirror and the Lamp. Romantic Theorie and the critical tradition*. New York, the Norton Library, 1953. 406 pages.

BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », Maurice de Gandillac (trad.), dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », p.269-316.

BOULEZ, Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gallimard, coll. « tel », 1963, 167 pages.

BRODA, Martine, *L'Amour du nom. Essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*. Paris, José Corti, coll. « en lisant en écrivant », 1997, 262 pages.

BRODA, Martine, Réponse à l'enquête « La forme-poésie va-t-elle, peut-elle, doit-elle disparaître? », *Action poétique*, no 133-134, Ivry-sur-Seine, p.79.

COMBE, Dominique, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989, 203 pages.

DEGUY, Michel, *Le Comité. Confessions d'un lecteur de grande maison*, Paris, Champ Vallon, 1988, 207 pages.

DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Presse universitaire de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1969, 409 pages.

GENETTE, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979, 89 pages.

HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires*, trad. de l'allemand par Pierre Cadiot, Paris, Ed. du Seuil, coll. « poétique », 1986, 312 pages.

HEGEL, G.W.F., *Esthétique*, tome III (2e partie). Les arts romantiques (suite), la poésie. trad. S. Jankélévitch, Paris, Aubier Montaigne, coll. « Philosophie de l'esprit », 1944, 140 pages.

HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik*, vol. 3, Stuttgart, Fr. Frommans Verlag, 1928, 581 pages.

LACAN, Jacques, « Le désir et son interprétation », *Ornicar?*, no 26, 1982, p.5-40.

MARCHAND, Jacques, *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*, Montréal-Nord, VLB éditeur, 1979, 443 pages.

MAULPOIX, Jean-Michel, *La Poésie comme l'amour*, Paris, Mercure de France, 1998, 165 pages.

MAULPOIX, Jean-Michel, *La Voix d'Orphée*, Paris, José Corti. 226 pages.

MAULPOIX, Jean-Michel, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, coll. « en lisant en écrivant », 2000, 442 pages.

NEPVEU, Pierre, « De l'« importance » de la littérature », *Lettres québécoises*, no 19, octobre 1980, p.28.

PASCAL, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1963, 677 pages.

BOUTANG, Pierre-André, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, Paris, Éditions Montparnasse, 1996, 3 vol.

PINSON, Jean-Claude, « Poésie pour un peuple qui manque », *Littérature*, no 110, juin 1998, p.22-37.

PINSON, Jean-Claude, *Habiter en poète*, Paris, Champ Vallon, coll. « recueil », 1995, 282 pages.

PLATON, *La République*, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « GF », 1966, 510 pages.

SLOTERDIJK, Peter, *Critique de la raison cynique*, Hans Hildenbrand (trad.), Paris, Bourgois, 1987 (1983), 670 pages.

## Corpus littéraire

ABDIGRADATIONNISTES, *Vierges mais expérimentés*, Montréal, Rodrigol, 1997.

ARCAN, Nelly, *Putain*, Paris, Seuil, 2001, 187 pages.

ARSENAULT, Mathieu, *Album de finissants*, Montréal, Triptyque, 2004, 142 pages.

BONNEFOY, Yves, *Poèmes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1978, 346 pages.

CHAR, René, *Fureur et mystère*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1967, 222 pages.

CYR, Gilles, *Andromède attendra*, Montréal, L'Hexagone, 113 pages.

DIMANCHE, Thierry, *À ceux qui sont dans la tribulation*, Montréal, L'Hexagone, 2004, 143 pages.

LAMONTAGNE, Patricia, *Rush papier ciseau*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Poésie », 1992, 83 pages.

LAPOINTE, Paul-Marie, *écRiturEs*, Outremont, L'Obsidienne, 1980, 2 vol.

LAPOINTE Paul-Marie et Melançon, Robert, « L'injustifiable poésie », *Études françaises*, Montréal, Vol. 16, no 1, p.81-102.

MICHAUX, Henri, *La Vie dans les plis*, Paris, Gallimard, 1972, 205 pages.

PERROS, Georges, *Une vie ordinaire*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1967, 216 pages.