



Claude Millet (dir.)

LA CIRCONSTANCE LYRIQUE



P.I.E. Peter Lang



Claude Millet (dir.)

LA CIRCONSTANCE LYRIQUE



P.I.E. Peter Lang

Avant-propos

Circonstance : l'entre-deux lyrique

Claude MILLET

« Lyrique », « lyrisme » sont des termes d'abord embarrassants, par leur élasticité ambiguë, par leur anachronisme dès lors que l'on s'attache à la poésie antérieure au *Sturm und Drang* et au romantisme (en France, le dictionnaire de l'Académie française n'enregistre le substantif qu'à la date tardive de 1835), et par leur inadéquation pour tout un pan de la poésie des XX^e et XXI^e siècles, qui met « de travers » le lyrisme (cf. N. Barberger à propos de Michaux), le tient à distance critique comme Francis Ponge (cf. B. Gorillot et G. Farasse), voire s'y oppose frontalement comme Emmanuel Hocquart ou ici même Jean-Marie Gleize. On admettra pour commencer (en choisissant à dessein la définition la plus basique, la plus passe-partout qui soit) que les mots « lyrique » et « lyrisme » désignent objectivement, sinon toujours subjectivement pour les poètes présents dans ce volume, un certain régime du discours poétique, caractérisé par la place centrale qu'y occupe un sujet d'énonciation (individuel ou non). Les mots « lyrisme » et « lyrique » appellent ainsi, par ce centre qui les définit, à une périphérie, une circonstance, qui situe le *Je* lyrique en son centre¹, dans le temps où lui-même l'ordonne comme son alentour ou son « à l'entour » (cf. M. Collot). Cette circonstance du monde du poème renvoie elle-même à la question de son rapport avec les circonstances réelles, celles qui ont donné son impulsion à sa création, celles que la circonstance lyrique configure dans le poème ; de même, le sujet d'énonciation, qu'on appellera génériquement le *Je* lyrique (même s'il peut être en réalité un *Nous*, comme le montrent les contributions de B. Méniel, de J. Vignes et de S. Provini, voir un *On*) renvoie à la question de son rapport avec le « moi » du poète, ou toute autre instance psychique. Or si le *Je lyrique* est

.....
¹ Et cela même si J.-M. Maulpoix et D. Rabaté ont raison de souligner le décentrement, l'éclatement du *Je*, insituable dans la poésie moderne, puisque c'est par ce décentrement qu'elle travaille négativement le lyrisme (Rabaté 1996).

12 La circonstance lyrique

depuis le romantisme une notion activement explorée par la théorie littéraire (et l'on ne peut ici que renvoyer le lecteur à l'ouvrage collectif paru sous la direction de Dominique Rabaté, *Figures du sujet lyrique*²), celle de la *circonstance lyrique* apparaît le plus souvent à la « périphérie », et pensée sous l'entière dépendance du *Je*, dont il n'est que le subalterne *complément* (circonstanciel). Et cependant, comme l'a écrit D. Rabaté, le *Je* lyrique ne saurait se comprendre hors de son « rapport à la circonstance » (Rabaté 1996 : 69), et c'est même ce *rapport* qui constitue et structure le lyrisme. M. Collot, étudiant la poésie moderne (celle qui naît avec le romantisme) par le biais d'une investigation phénoménologique, l'a nommé « structure d'horizon »³, et développe ici même une réflexion sur l'« à l'entour », la circonstance dans sa dimension spatiale, et le lyrisme comme *relation* d'un *Je* et d'un monde. C'est le « parti pris du circonstanciel » et la projection assassine du poème dans l'objet qui, à l'opposé du spectre théorico-poétique contemporain, est au centre des écrits de J.-M. Gleize, et de la réflexion qu'il nous propose ici sur ce qui l'a porté à ce « parti pris », dans et par la tension entre le circonstanciel (le réel, le littéral comme dispositif de « mécriture » anti-lyrique) et la « simplification lyrique » (comme opération de dénudation du circonstanciel). Décisions théoriques qui sont aussi des décisions d'écriture (Michel Collot est également un poète) : le volume qu'on va lire ne veut pas proposer une dogmatique unifiée du « rapport à la circonstance », mais au contraire reprendre la réflexion en la pluralisant, en se faisant le point de rencontre de perspectives qui se croisent rarement. Et de cette volonté de pluraliser la réflexion est née l'idée de rassembler des études sur des poésies très différentes et très éloignées dans le temps – de Pindare et Catulle à Marc Quaghebeur et Jean-Marie Gleize, pour proposer matière à une réflexion sur la circonstance lyrique qui ne soit pas normée par les attendus poétiques et idéologiques d'un nom, d'un corpus ou d'une époque de référence – fût-ce notre présent, ou la modernité.

La dissymétrie du traitement accordé par la critique (du moins par celle qui précisément s'occupe de la poésie moderne) au sujet lyrique d'une part, à la circonstance lyrique d'autre part, s'origine dans l'histoire de la théorie du lyrisme telle qu'elle s'élabore à partir de la fin du XVIII^e siècle, dans la brèche ouverte par l'abbé Batteux, à l'intérieur du principe

.....
² Voir en particulier la très dense synthèse du débat sur le *Je lyrique* dans la contribution de Dominique Combe, « La référence dédoublée – Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie ».

³ Cf. en particulier *L'Horizon fabuleux* (Collot 1988) et *La Poésie moderne et la structure d'horizon* (Collot 1989).

de l'imitation comme régime fondamental de tous les arts : on sait depuis les travaux de Gérard Genette en particulier – *Introduction à l'architecte* (1989) – que l'exclamation lyrique troue le système des *Beaux-Arts réduits à un seul principe*, l'imitation, en renvoyant à un principe tout autre, celui de l'expression, promis à devenir le socle de la modernité comme régime de l'expressivité généralisée (Rancière 1998). Le genre lyrique, une fois dissocié de la poésie mélodie (destinée par son accompagnement musical au chant), a été pensé comme un genre subjectif, hors de la *mimésis*, voire dans une large mesure contre elle, « contre le principe tyrannique de l'imitation », pour reprendre une expression de Novalis. Expression du sujet et/ou du moi, ou encore des forces psychiques qui viennent, du fond de l'*Abgrund*, le traverser et le déborder (Nietzsche, cf. V. Vivès), la constitution du genre lyrique en objet théorique a permis de penser la possibilité d'un déplacement de l'accent de l'œuvre, du monde à l'instance subjective qui le saisit et le met en forme, et d'affirmer l'autonomie du sujet créateur. Mais cela au prix (bien lourd à payer) d'une évacuation de la circonstance et des circonstances lyriques dans la contingence.

Ainsi Hegel, qui affirme au départ du chapitre « Caractère général de la poésie lyrique » de son *Esthétique* que « Malgré son caractère particulier et individuel, une œuvre lyrique exprime ce qu'il y a de plus général, de plus profond et de plus élevé dans les croyances, représentations et connaissances humaines », ajoute quelques lignes plus loin : « Comme c'est enfin le sujet qui s'exprime dans la poésie lyrique, il peut à la rigueur se contenter d'un contenu insignifiant. [...] Les objets, le contenu en sont l'élément tout à fait accidentel [...] » Ces affirmations, fondamentales dans l'histoire de la théorie du lyrisme, appellent ici deux remarques. La première, c'est que « comme c'est enfin le sujet qui s'exprime » (je souligne), ce dont se saisit la poésie lyrique est non pas la réalité, mais l'ordre symbolique (« ce qu'il y a de plus général, de plus profond et de plus élevé dans les croyances, représentations et connaissances humaines »). La seconde, c'est que cette expansion de l'objet du lyrisme, qui participe pleinement à la promotion de celui-ci, se retourne quasi immédiatement pour basculer « les objets » du poème lyrique dans la contingence, identifier le circonstanciel à l'accidentel, et l'inscrire dans un rapport inessentiel à ce qui constitue le centre du poème : « le sujet qui s'exprime ». Le principe de l'expression tel que le formalise Hegel coupe ainsi deux fois le poème lyrique de la réalité : en substituant à celle-ci comme objet l'ordre symbolique (« les représentations ») et en renvoyant ce qui en est saisi à l'intérieur de cet ordre symbolique à la contingence. *Exit* ainsi le témoignage que peut porter le poème lyrique d'une réalité dont il est doublement barré.

14 La circonstance lyrique

C'est précisément cette polarisation du poème sur le *Je* qui l'oppose au monde qu'il compose (ou re-compose) comme le nécessaire au contingent, l'essentiel à l'accidentel, que remet en question l'approche du lyrisme par sa circonstance, pour inscrire le réel dans le lyrisme et le lyrisme dans le réel. Non qu'il faille renoncer à voir dans le lyrisme un genre subjectif : mais subjectivation ne veut pas forcément dire déréalisation, ou irréalisation d'une parole « en l'air » (« aus der Luft » dit Goethe), et le sujet lyrique ne se laisse saisir que dans son rapport à d'autres sujets (ceux qu'il évoque, ceux à qui, si souvent, il s'adresse pour infléchir le lyrisme du régime de l'expression à celui de la communication), et aux objets qu'il ordonne autour de lui. Soit la circonstance, telle que la déplie Horace dans son *Art poétique* (« La Muse donna à la lyre la mission de chanter les dieux et les enfants des dieux, l'athlète vainqueur, le cheval arrivé le premier à la course, les amours des jeunes gens, le vin qui délie les langues », cf. A. Deremetz) ou, plus tard, Paul Éluard dans son article de 1952 sur « La poésie de circonstance » : « ce qui a rapport à la personne, à la chose, au lieu, aux moyens, aux motifs, à la manière et au temps. » Soit aussi les circonstances, qui impulsent une écriture qui les exposera, les détournera, ou les enfouira, dans tous les cas les transposera en « mots-nument » (Ph. Forget).

*

C'est pourquoi, plutôt qu'à couper le lyrisme de la réalité et le chant (tonné, fredonné ou déchanté) de la référence, les études que rassemble ce volume invitent à penser le lyrisme comme une manière spécifique en sa diversité d'accrocher avec des mots du réel, du circonstanciel dans la circonstance, et à ne pas considérer cet accrochage avec la suspicion toujours un peu dégoûtée des amateurs de « poésie pure » ou d'une modernité poétique supposée être « déshumanisée » et « déréalisée » (Hugo Friedrich⁴).

De fait, un des traits sinon systématiques, du moins remarquablement récurrents de la théorie du lyrisme (mais aussi des études monographiques) est le fond d'énorme dégoût pour la réalité et la vie sur lequel elle élabore sa réflexion, même si les textes sur lesquels elle se fonde manifestent beaucoup moins clairement ce souci de pureté hors des miasmes de l'empirique. La création lyrique est ainsi dramatisée en une sorte de sauvetage hors d'une réalité oscillant entre vulgarité et insignifiance (dramatisation qui fait comprendre pourquoi le « parti pris du circonstanciel » débouche en réaction chez Gleize sur l'élection d'un

⁴
À la suite de Paul de Man, Dominique Rabaté (1996) récuse avec justesse cette conception de la poésie moderne que développe Hugo Friedrich dans *Structure de la poésie moderne* (1999).

« lieu obscène »). Remarquable est ainsi la négativité du rapport non pas entre l'« Ego pur » du *Je* lyrique et la circonstance lyrique (au sens ici de monde né du poème), mais entre le poète (ou le poème, mais cela revient en fait au même, puisque le poète n'est pas considéré comme un moi empirique, mais comme un sujet créateur) et les circonstances, comme objet, moteur et/ou visée du poème : ainsi le *Je* lyrique brise tous liens avec le moi empirique (au plus haut point haïssable) ; ainsi le poème « s'élève » au-dessus des circonstances, les « transcende », s'en « dégage », s'en « libère », voire plus prosaïquement s'en « débarrasse » – tandis que la vie du poète, et les circonstances historiques qui ont pu susciter le poème se voient polémiquement réduites à « l'anecdote biographique ».

Cette opération de sauvetage du *Je* et de la *circonstance* lyriques hors de la réalité empirique permet d'établir d'un point de vue méthodologique une saine distinction entre le monde du poème et son sujet d'énonciation textuel d'une part, l'auteur et la réalité qui l'entoure, et/ou qui suscite en lui l'écriture et dont il tente de porter témoignage d'autre part. Elle ruine la critique biographiste de la poésie lyrique, invalide l'identification acritique du *Je* à l'auteur. Elle nous a délivré du bavardage insupportable de ceux que J. Rancière appelle les « identificateurs », ceux qui à toute force, c'est-à-dire contre les textes, veulent que l'Elvire des *Méditations poétiques* soit Julie Charles, la madone des *Fleurs du mal* madame Sabatier, induisent du fait que Corbière a écrit une « Rhapsodie du sourd » qu'il n'entendait rien, ou encore se désespèrent de ne pouvoir identifier le « bleu laideron » de « Mes petites amoureuses » dans la biographie érotico-sentimentale de Rimbaud. Passons le sottisier du positivisme. L'anti-représentationnisme, à réduire les circonstances du poème à l'« anecdote » (comme si la vie et l'histoire n'étaient qu'anecdotes), est certes beaucoup plus fécond, mais il se laisse néanmoins enfermer par la polémique dans un rapport à la poésie au fond tout aussi cuistre.

*

Cette désaffection des circonstances du poème tient aussi à une fréquente confusion sur le rapport entre trois questions distinctes, celle de l'autonomie du poème en tant qu'espace de langage se constituant suivant sa logique interne, celle de la référence ou de la fonction « informative », et celle enfin de l'(in-)utilité de la poésie ou de sa fonction pragmatique.

De cette confusion témoigne par exemple un texte de Baudelaire sur Auguste Barbier, grand poète dit-il, mais affaibli par la fonction à la fois politique et didactique de sa poésie (Barbier est connu pour ses *Iambes*

16 La circonstance lyrique

lancées contre la monarchie de Juillet, mais il est aussi, avant Sully Prudhomme, l'un des premiers à avoir chanté les progrès de la science et de la technique). Voici donc ce qu'écrit Baudelaire à l'endroit de ce poète, et de toute « poésie de circonstance » :

L'origine de [sa] gloire n'est pas *pure* ; car elle est née de l'*occasion*. La poésie se suffit à elle-même. Elle est éternelle et ne doit jamais avoir besoin d'un secours extérieur. [...] [sa] grandeur naturelle, cette éloquence lyrique, se manifestèrent d'une manière éclatante dans toutes les poésies *adaptées* à la révolution de 1830 et aux troubles spirituels et sociaux qui s'en suivirent. Mais ces poésies, je le répète, étaient *adaptées* à des circonstances et, si belles qu'elles soient, elles sont marquées du misérable caractère de la circonstance et de la mode. [...] Un de mes amis a travaillé à un poème anonyme sur l'invention d'un dentiste ; aussi bien les vers auraient pu être bons et l'auteur plein de conviction. Cependant qui oserait dire que, même en ce cas, c'eût été de la poésie ? » (Baudelaire 1962 : 748 et 750).

L'autonomie du poème, déclinée en poésie pure, repose ici sur trois postulats, qui visent tous trois à évacuer le circonstanciel : le postulat selon lequel le poème cesserait d'être autonome (de « se suffire » à lui-même) dès lors qu'il aurait une visée pratique (en l'occurrence politique et didactique) ; le postulat selon lequel la référence à la réalité (déclinée dans son versant bête : l'invention d'un dentiste) est la mort de la poésie – à moins de comprendre qu'il y a des réalités poétiques et d'autres, comme l'invention d'un dentiste, qui ne le sont pas ; enfin le postulat selon lequel toute poésie de circonstance, née de l'occasion, est une poésie « *adaptée* » et donc hétéronome, inféodée à ce qui n'est pas elle.

Évidemment, Baudelaire va ici à l'encontre de sa propre théorie du Beau moderne, comme rencontre de l'éternel et du transitoire, de l'antique et de la mode, et de sa propre pratique poétique, qui fait de ses *Fleurs du mal* une poésie *adaptée* aux réalités de son expérience et aux circonstances du Second Empire, et non seulement rendue impure, mais bien syphilitisée, et entraînée par lui à être marquée « du caractère misérable de la circonstance » – cette circonstance à la fois intime et historique qui, jointe à l'Idéal, en fait une illustration du Beau moderne, non de la poésie « pure » et « éternelle ». Je n'ai pas retenu ce texte pour sa valeur d'explication de l'œuvre baudelairien, mais pour son caractère exemplaire de la difficulté de penser l'autonomie du poème sans lui barrer tout accès – référentiel et pratique – à la réalité⁵. Cette même difficulté, on la retrouve souvent après Baudelaire, et cela même chez

.....
⁵ N'importe quel type de textes littéraires, n'importe quel *genre* peut renvoyer à ces questions, mais c'est significativement sur la poésie lyrique qu'elles se sont cristallisées.

Käte Hamburger, qui, en constituant le *Je* lyrique en « Je-origine réel » semble ouvrir au poème lyrique un accès aux circonstances effective de son élaboration. Or si pour Käte Hamburger le *Je* lyrique est bien un *Je* réel, l'énonciation lyrique se définit par une dissolution de la référence objective, et son remplacement par une expérience qui est définie en termes phénoménologiques, comme « intentionnalité de la conscience ». Cette identification de l'expérience du « Je-origine réel » à une expérience phénoménologique fonde dans *l'estasis* la séparation étanche entre énoncé lyrique (peu distinct en fait de l'énoncé poétique) d'une part, énoncé historique et énoncé pragmatique, « au service de l'information, de la communication » d'autre part. Cette distinction lui permet d'exclure du lyrisme tout énoncé « orienté » vers son objet. Et à ses yeux, un même texte, selon qu'il est énoncé par un sujet d'énonciation pragmatique ou lyrique, est ou n'est pas « orienté vers l'objet ». Hamburger donne l'exemple des *Chants spirituels* de Novalis, poèmes « à double visage », l'un s'offrant, dans « une visée pratique » au croyant participant au rituel du service protestant, l'autre au lecteur, au lecteur d'un recueil, c'est-à-dire dans un contexte « qui, par essence, signifie que le poème n'a plus de visée pratique » (Hamburger 1986 : 207 et suivantes). Ainsi, pour Käte Hamburger, l'articulation du sens à la référence, articulation qui polarise le texte sur son objet, ne fonctionne qu'à partir du moment où le poème, changeant de réseau de circulation et de contexte de (ré-)énonciation, modifie son statut, et de lyrique devient informatif et/ou pragmatique. Ces trois dimensions, ou ces trois fonctionnements d'un poème, « lyrique », « historique » et « pragmatique », ne sont déterminés que par le seul contexte – la seule circonstance – de son énonciation ou de sa ré-énonciation (comme le souligne Käte Hamburger, le texte des *Chants spirituels* reste le même). Et l'exemple de Novalis suggère que la disjonction de ces trois fonctionnements (ou bien le texte est lyrique, ou bien il est informatif/pragmatique) repose sur la différence sans reste entre le livre de poésie lyrique qu'on lit de manière désintéressée et la performance orale qui le re-énonce à des fins pratiques, en l'occurrence religieuse : dans le dispositif théorique de Käte Hamburger, la poésie lyrique est par conséquent associée au seul plaisir esthétique, à l'exclusion de toute visée pratique à l'intérieur d'une communauté non pas lisante, mais agissante. Pour être lyrique, la poésie doit s'exclure des rites, dans l'intimité de la lecture oisive.

Aussi la seule chose que l'on puisse dire de cette étrange schize du texte « à double visage » de Käte Hamburger, c'est qu'elle est historiquement datée : datée d'un temps où ce n'est pas seulement le texte poétique qui se suffit à lui-même (ce qu'il a toujours fait dans la pratique,

18 La circonstance lyrique

évidemment), mais la poésie, séparée de la société parce que sans usage, coupée de ses rituels et de ses liturgies. Cette coupure explique pourquoi Käte Hamburger oublie l'évidence que les trois dimensions, « lyrique » d'une part, « historique » et « pragmatique » d'autre part, peuvent coexister dans la même performance poétique, et interagir, et prendre sens de cette interaction – et c'est bien cette interaction que précisément travaillent de manière réflexive les *Chants spirituels* de Novalis. En réalité, l'incongruité de la théorie du texte « à double visage » de Käte Hamburger tient non seulement à la confusion du rapport établi entre les questions de l'autonomie, de la référence et de la visée pratique, mais encore à celle du statut de la poésie dans la société. Dans des temps, comme ceux de la Renaissance, où la poésie lyrique, comme le souligne J. Vignes, assurait en l'absence de tout journal pour une grande part la diffusion de l'information (fonction qu'on retrouve dans les chansons de croisade étudiées par D. Lechat), dans ces temps où les poètes, en cela héritiers des Grands Rhétoriciens (cf. E. Doudet), avaient acquis une fonction non discutée dans le champ des forces politiques, les chants de victoire qu'étudie B. Méniel ont bien un seul visage. Et cela sans qu'il y ait discontinuité entre les psaumes de David entonnés par l'armée du roi de Navarre avant d'affronter les troupes de Joyeuse en 1587, les mêmes psaumes publiés à des dizaines de milliers d'exemplaires dans la traduction de Clément Marot, au plus noir des guerres de Religion, entre 1571 et 1572, et tel chant de victoire composé à la même époque par Jean Dorat ou Pierre de Ronsard. Temps où « vers et lyres rythment l'Action », dit le Voyant rimbaldien à propos de la Grèce, l'accompagnent, la portent, et lui donnent « sa haute signification », et projettent la circonstance dans l'éternité. Temps des liturgies poétiques, des poètes « prêcheurs » (D. Lechat). Temps des célébrations.

Le fait que le poème lyrique se « tourne » vers les circonstances qui le rendent nécessaire et l'animent (Io ! Péan !, crient les chants de victoire) ne le détourne ni de son statut de poème, ni de son fonctionnement lyrique. Bien plus, dans les sociétés où la poésie lyrique est ritualisée, l'occasion du poème peut décider de son sens et de son appartenance générique, et réciproquement. C'est ce que montre l'analyse par Ph. Rousseau de la *Troisième Pythique* de Pindare. En l'absence de toute donnée extérieure sur les circonstances de ce poème, seule l'analyse textuelle, et en particulier la détermination du sens de l'adverbe *pote* (*jadis* ou *un jour*) et de la valeur d'un pluriel (désignant des victoires ou poétiquement une victoire), permet de définir l'occasion du poème (soit le type de circonstances attaché conventionnellement, rituellement à tel type de poèmes), et du coup son sens, son genre, son statut pragmatique, et finalement ses circonstances, sa date de création. Mais le chemin peut

être réalisé dans l'autre sens, comme le fait M. Winkler à propos d'une ballade de Henrich Heine, « Les deux grenadiers », et ceci partir de sa date, qui constitue ce poème en réflexion sur la poésie en réponse à la mort de Napoléon.

« Les deux grenadiers », poème de circonstance, dit la « fin de toute la poésie mythifiante qui s'inspire de l'itinéraire héroïque de Bonaparte, demi-dieu et fils messianique de la Révolution » (M. Winckler). La circonstance du poème est la mort de la poésie : mal du siècle. En France, après les noces fugaces du poète et du roi (« Ode à la naissance du duc de Bordeaux » de Lamartine, « Chant du sacre » de Hugo), la lyre désormais s'interdit « les poèmes d'acquiescement » (René Char), trouve dans la rupture – révolte, révolution – son mode d'articulation à la circonstance présente. Son lieu est l'exil : non-lieu de l'action directe, – je cite J.-M. Gleize – :

lié à tout le possible et à tout l'impossible de l'expérience de poésie. À cet égard *Châtiments* est un livre clef ; le pouvoir-dire, la puissance et la présence efficiente du langage s'y fondent sur l'impuissance, le retrait et l'absence de celui qui parle. Le rocher de Jersey est bien ce non-lieu, cet espace utopique, où la parole d'un homme prend forme et force poétiques à mesure que l'individu s'efface et disparaît. (Hugo 1985 et 1998 ; préface : 7)

Hugo n'attend guère de répercussions immédiates de « ses paroles dont l'éclair luit », se désintéresse de la diffusion du recueil, entravée par l'interdiction de sa possession sous peine de prison, sait que de toutes les façons pour lors une majorité écrasante plébiscite le nain dont la propagande fait un géant, l'empereur Napoléon III. Le poète banni n'appartient pas à ce présent et n'habite nulle part, sinon dans cette langue de la propagande (« L'ordre est rétabli », « La société est sauvée », etc.) qu'elle dé- et recompose, comme plus tard, l'exilé Paul Celan choisira l'allemand pour témoigner des camps, afin que ce soit « du dedans de la langue-de-mort » (George Steiner) que soit ramenée au langage et gardée en mémoire la solution finale. « Parl[ant] dans l'ombre tout haut », le banni de Jersey redresse le langage inversé de la propagande qui recouvre les cris des morts de 1851 et des condamnés politiques qui vont mourir dans les bagnes lointains de l'Algérie ou de la Nouvelle-Calédonie. Hugo fait de la poésie le lieu où la langue, et avec elle l'histoire, reprennent sens, la redisant dans l'attente du moment où elle sera action, du moment indéterminé où elle deviendra « de circonstance » – en 1870, quand les droits de sa nouvelle édition serviront à fondre deux canons, et plus tard dans les maquis de la Résistance, des résistances. En 1870, presque tous les poètes qui gravitent plus ou moins autour du Parnasse se livrent comme lui à une intense activité de poésie de circonstance. Et puis Rimbaud : « Je serai un

20 La circonstance lyrique

travailleur ». Ensuite, c'est le grand écart. L'ombre écrasante de celui que la III^e République (une fois clôt le débat sur l'amnistie des Communards) statufie en grand-homme-de-la-patrie d'un côté, et les jeunes poètes, que la société laisse dans un coin sans guère s'occuper d'eux, de l'autre (c'est du moins ainsi que la jeune génération poétique se mythifie). Alors l'idéal d'une communauté de poètes, celle de la république des Grands Rhétoriqueurs (*cf.* E. Doudet), refait surface, en même temps que le désir de redonner une fonction liturgique à la poésie dans la célébration des Tombeaux de poètes qu'étudie C. Furmanek. Le sacre de la poésie qui s'y lit conjure la crise poétique en cours, faute de présent, faute de tout : « morts à leur époque ou peu s'en faut, les poètes sont aimantés par le passé et le futur ». La Renaissance constitue leur modèle anachronique et leur âge d'or, leur utopie, en même temps qu'ils sont dans ce que Mallarmé appelle « l'attente posthume ». Poésie de circonstance mineure au sens deleuzien, essentiellement intempestive et a-topique, qui de la mort d'un poète seule peut faire naître une communauté de poètes. « En Grèce, ai-je dit, vers et lyres rythment l'Action. Après, musiques et rimes sont jeux, délassement » : tout un pan de la poésie moderne se définit dans cette nostalgie d'un âge d'or de la poésie de circonstance que Rimbaud situe dans la Grèce, les poètes autour de Mallarmé dans la Renaissance, Aragon plus tard dans l'exil hugolien, Ponge dans l'Antiquité et chez Malherbe (*cf.* B. Gorillot). Le poète est en attente de commande. Car l'occasion fait nécessité, arrache la poésie à son flottement « en l'air », lui donne la consistance des choses dont elle prend le parti, et seule la « niche » à *nouveau* dans le marbre, disent ces vers que cite B. Gorillot, extrait des *Lyres* de Ponge :

Paroles, fondez du haut des airs sur ce papier !
Vous voliez jadis... et ne nichiez, par occasion, que dans le marbre.
Jetez-vous aujourd'hui sur cet indigne support :
Noircissez, décrivez-, déchirez ce papier !
Aujourd'hui les écrits volent, comme des oiseaux de basse-cour, et ne nichent qu'aux cabinets.
Effrayez cette monstrueuse prolifération d'oiseaux infirmes.
Puis revolez aux frontons
O regrettés ramiers
Rares et farouches.

Bien loin de vouloir toujours « se délivrer » des circonstances, la poésie lyrique est habitée du rêve de coller à elles : épitaphes gravées à même les tombeaux, acrostiche de Delavigne déposé sur le cercueil de Vendôme, plaquettes du même disposées le long des stations du cortège d'Anne de Bretagne (S. Provini), libelles trop vite imprimés placardés aux murs des villes aux lendemains immédiats de la Saint-Barthélemy

(J. Vignes), « bel éclat d'obus » dont Hugo fait l'encrier de *L'Année terrible*, recoins où se replie le poète beuvien (C. Millet), logogrammes de Dotremont graffités au lieu même de sa poésie, dans la neige et la glace de la Finlande (S. Linarès). Attachée aux circonstances, la poésie lyrique est performance.

*

« L'Histoire, écrit Michel Butor dans *L'Utilité poétique*, est en quelque sorte suspendue entre l'or et l'or. L'homme intelligent et sensible ne peut que chercher ce qu'il y a d'or à l'intérieur même du temps où il se trouve. [...] Il faut essayer de transformer le plomb de l'Histoire en or de l'éternité. » Et le plomb de la vie aussi. La parole lyrique éternise l'instant, le moment mémorable, celui qu'il ne faut pas oublier, soit comme triomphe, soit comme désastre. Ou du moins, à défaut d'éternité, lui donne-t-elle une survie, une vie après, afin que même si les circonstances sont celles de l'absence d'avenir, comme dans le dernier poème de Rilke avant sa mort, celui ou cela qui meurt ou qui va mourir en réalité ne meurt pas (cf. Ph. Forget). Tombeau pour l'éternité, ou en tout cas pour gagner du temps, étendre dans la survie la vie brusquement interrompue, comme le fait Pierre Albert-Birot (cf. A. Rodriguez) dans *Ma Morte* : « Germaine, j'ai voulu que, quand même, tu ne te sois pas trompée, j'ai voulu te donner, après, ton bonheur, et j'ai fait ce livre qui, déposé à la Bibliothèque nationale, te donnera une immortalité terrestre de quelques siècles ». Il te le donnera, ou plutôt te le donne déjà, puisque ce faisant je te parle, et transforme ainsi ton absence en présence. Le présent propre au lyrisme permet précisément ce *miracle* (ou plus calmement cette interruption des enchaînements), puisque grammaticalement il est à la fois le temps de la pure coïncidence de l'instant à lui-même, dans la fusion toujours postulée du moment de l'énonciation et du moment de l'énoncé, et le temps de l'éternité. Deuxième définition du poème lyrique : il est l'espace langagier où se nouent ensemble l'instant, toujours transitoire, et un temps autre, ou l'autre du temps qu'est l'éternité. Par la parole lyrique, le circonstanciel et l'éternel se rencontrent. « Elle est retrouvée. / Quoi ? L'Éternité. / C'est la mer en allée avec le soleil. » – Ou bien, à défaut d'éternité, une « immortalité terrestre de quelques siècles », un temps immémorial, ou, comme chez Verlaine, une intemporalité, ou encore la longue durée de l'Histoire dans *La Nuit de Yuste* de Marc Quaghebeur : en tout cas un *autre* régime du temps. La poésie lyrique joint l'instant à son autre.

Elle fixe l'instantané : « J'écris, donc je photographie », re-dit Jean-Marie Gleize à la suite de Denis Roche : le texte écrit ou « mécrit » l'instant saisi par un polaroid, à moins qu'à s'inscrire sur un support

22 La circonstance lyrique

trop mobile, il ne réclame, comme les logogrammes sur neige de Dotremont, une photographie (cf. S. Linarès). Et sans doute faut-il penser la réciproque : l'instantanéité des circonstances vient dans tous les sens du terme remobiliser la poésie, la mémoire de la tradition poétique (cf. en particulier J. Fabre-Serris et M. Winkler), et donner à l'immémorial la figure sensible d'un moment mémorable : va-et-vient « de l'éternel et du transitoire » dans le lyrisme, dirait Baudelaire. Dans ce va-et-vient l'instant n'est pas aboli par l'éternité que le poème lui confère : il continue son transit, dans le double présent lyrique, de circonstance et d'éternité. Le « sang blanc » de la leucémie innerve le dernier poème de Rilke à jamais, comme la maladie de Hiéron, tyran de Syracuse, la *Troisième Pythique* de Pindare.

*

Cette rencontre entre l'instant et ce par quoi il est débordé explique pourquoi il sera si souvent question dans ce volume de la mort (ou avec G. Farasse de cette mort inversée qu'est la naissance) : la mort interrompt la parole lyrique, fracture par une ligne de points *Les Contemplations* comme plus tard le chant d'Éluard par la seule date du décès de Nusch – « Vingt-huit novembre mille neuf cent quarante-six » – quand *Le Temps déborde* : quand le temps déborde à la place du présent lyrique, et rend impossible le Tombeau de la femme ou de l'enfant aimé. Mais en même temps, la mort fait parler : « toast funèbre » de Mallarmé aux poètes défunts, à défaut de l'inachevable Tombeau d'Anatole (cf. C. Furmanek). Si Mallarmé ne surmonte pas la mort de l'enfant, c'est d'elle, et de son silence, que le poète des *Contemplations* remonte jusqu'au « bord de l'infini. » Apollon l'immortel n'avait rien d'autre à faire de la lyre que de la donner à l'homme Orphée, le premier poète lyrique, et le premier à franchir le fleuve des enfers. « Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron », dira « le Ténébreux, – le Veuf, – l'Inconsolé », le poète des *Chimères*. Va-et-vient de la vie et de la mort.

La mort, la vie, l'amour, la naissance, la souffrance, la joie, la victoire et la défaite, le printemps et l'automne sont bien les *lieux communs* de la poésie lyrique. D'une certaine façon, elle ne parle que de lieux communs, plus ou moins appropriés au poète – *Ma morte* dit Albert-Birot – plus ou moins définis dans la circonstance lyrique. Cette circonstance, rappelle Hugo dans *Littérature et philosophie mêlées*, n'a pas besoin d'avoir été vécue par le poète lyrique. Lamartine écrit « Le Lac » avant la mort de Julie Charles, comme les adolescents épellent la poésie amoureuse de Baudelaire avant le temps des aventures. La poésie lyrique célèbre les exceptions ; elle dit également les rudiments anthropologiques : les dieux, les héros, les chevaux vainqueurs, mais aussi les amours des

jeunes gens et l'ivresse du vin, dit Horace. Et elle peut aller très loin dans cette simplicité rudimentaire. « Ô triste, triste était mon âme, / À cause, à cause d'une femme ».

La poésie lyrique synthétise les expériences fondamentales en les singularisant : la « scène de diction » d'Horace et des autres poètes latins qu'étudie A. Deremetz relève de la biographie fictive, qui incarne un projet poétique et nullement la personne du poète, sinon sur un mode parfaitement codé, déréalisé et idéalisé. Et le poète horacien, glorieux de sa familiarité avec les nymphes, ne fait que dire par là ce qu'il offre à Mécène : un espace de parole pour saisir le dionysiaque, qui n'est à personne, et à tous. La singularité de l'expérience individuelle est toujours débordée. L'universalité, les fondamentaux anthropologiques, ou l'Histoire sont toujours circonscrits dans la circonférence, la circonstance d'un *Je*. Va-et-vient du circonstanciel et de l'universel, du particulier et du général, de l'exceptionnel et du banal, du personnel et du commun. Le poète lyrique a à choisir où la circonstance du poème se situera dans ce va-et-vient. Il trouve sa voix et sa voie en décidant de son degré de précision, d'individuation et de généralisation, et aussi du rapport entre écriture lyrique et autobiographie.

Cette question du rapport entre lyrisme et autobiographie ne renvoie pas à une psychologie des poètes ou des époques poétiques (temps des pudeurs, des mises à distance ou du narcissisme et de la complaisance à soi), mais à des choix d'écriture, qui renvoient eux-mêmes à des conceptions du moi et de la réalité empiriques, auxquels est dévolue plus ou moins la capacité de faire sens dans la circonstance du poème. Rendre compte de l'expérience d'un bras cassé comme le fait Michaux, de cette souffrance bénigne d'un bras cassé, c'est, N. Barberger le montre, un choix d'écriture – qu'est-ce qu'écrire de la main gauche, avec et à propos de la main gauche ? – qui tient à la décision de faire entrer dans la circonstance du poème des circonstances *a priori* prosaïques, cocasses dans leur banalité piteuse, résistant à s'élever au « plus haut sens » (cf. E. Doudet) comme au pathétique sublime. Rappeler dans ses poèmes les détails de la vie ordinaire – un mariage heureusement manqué avec un prétendant trop dépensier, les heures passées à la broderie dans le cercle familial –, c'est pour Macrin, comme l'explique Perrine Galand-Hallyn, ou pour cet autre poète néo-latin qu'est George Buchanan (cf. N. Catellani-Dufrêne), choisir une poésie de la *mediocritas*. Une poésie de la *mediocritas*, du commun, et une certaine découpe du monde lyrique, qui fait entrer non pas seulement la rhétorique des *realia* ou la métapoéticité des effets de réel, mais des réalités concrètes, fortement individualisées, circonstanciées. Leur présence est autorisée par le fait que la vie individuelle se découvre

24 La circonstance lyrique

exemplaire, et qu'Erasmus enseigne à ces poètes une « éthique de la "médiocrité" et du naturel » (P. Galand) qui donne sens à des poèmes où ce n'est pas la mort des grands, mais des proches, qui est commémorée. Ce qui reste des circonstances de la vie dans la circonstance du poème n'est pas déterminé par le plus ou moins intense besoin d'épanchement de l'auteur (du « petit monsieur » qu'il est, pour parler comme Valéry), mais par des décisions d'écriture prises par le *poète*, ou des décisions que prend l'écriture pour lui, et qui renvoient à la fois à la question du scriptible, de la possibilité d'accorder ou non une expérience individuelle à du commun et/ou de l'universel, et d'accorder la poésie et la vie (cf. P. Loubier et C. Millet).

« Le poème, écrivait Jean Starobinski dans sa préface aux *Noces* de Pierre-Jean Jouve à propos de la poésie post-baudelairienne, ne peut plus être une pièce d'éloquence versifiée ou un chuchotement confidentiel, lié à un moi ingénu et borné ». Désormais, il réduit au silence sa « première parole » sur le monde, pour le retrouver « dans un monde régénéré ». Exemple entre mille autres, et pris à dessein chez un critique que j'admire vraiment, d'un discours théorique qui rejette dans les deux poubelles d'une éloquence ornée ou d'une immédiateté idiote toute l'histoire de la poésie lyrique avant la modernité (identifiée à Baudelaire), ce qui revient au fond à faire du seul lyrisme moderne un travail d'écriture poétique. Or si Sainte-Beuve (pour prendre un cas limite) dans ses poésies fait précisément de l'invention de ce « moi ingénu et borné » l'utopie (au sens précis) de son écriture, il en fait aussi sa difficulté : son risque en même temps que son salut. Et le rétrécissement du monde du poème autour de ce *Je* borné vaut défi de la poésie au prosaïque, qui envahit le poème mais que le poème contient par la rime et le rythme : le « chuchotement confidentiel » des *Confessions* de Sainte-Beuve est scandé (C. Millet). Comme le rappelle Ph. Forget, pas d'écriture lyrique, ni même d'ailleurs d'écriture, sans interruption de l'immédiateté, altération et transposition dans un *autre monde*, bref travail suspensif du silence entre la parole première sur le monde, dictée par les circonstances, et le monde tel que la langue du poème le re-dispose. La réversion immédiate des circonstances vécues dans le texte ne saurait produire que ce que Paul Celan nomme un *Genicht* – un « paème » comme Ph. Forget le traduit. N'y aurait-il donc eu avant le lyrisme moderne que des morceaux d'éloquence et des « paèmes », soit pas de poésie ? Lamartine, puisque c'est évidemment du côté des romantiques qu'il nous faut essayer de trouver des exemples du « paème », et du « chuchotement confidentiel, lié à un moi ingénu et borné », écrit d'abord « Le Lac du Bourget », puis « Le Lac de B*** », puis « Le Lac », par une « simplification lyrique » qu'a étudiée J.-M. Gleize

dans *Poésie et figuration*. « Le Lac » est le sujet du poème (dans les deux sens du terme), d'où surgissent des voix sans nom – celle de l'amant d'abord, puis de la morte, et puis des rochers jusqu'alors muets, des roseaux et du vent, de « tout ce qu'on entend, l'on voit ou l'on respire », et qui est le sujet d'énonciation des derniers mots du poème : « Ils ont aimé ». « L'être ne réside plus au cœur du sujet ni au centre de son histoire, mais *dans* ce qui l'entoure, dans la *circonstance lyrique* », écrit Michel Collot, et cela dans le rapport indéterminé, indéterminé parce qu'enfoui, de cette circonstance – Le Lac – et des circonstances qui l'ont inspirée – Le lac du Bourget, Julie Charles, etc. Et toute la question pour le critique est non pas : « est-ce que “Le Lac” est bien le lac du Bourget ? » (cela, c'est l'éternel problème des « identificateurs »), mais : « comment est-ce que Lamartine va du lac du Bourget au “Lac du Bourget” puis au “Lac” ? » (question qui porte sur la genèse du texte), et : « quel type de poésie lyrique – c'est-à-dire de rapport d'un *Je* à une *circonstance* – résulte du choix de dire “Le Lac” plutôt que “Le Lac de B***” ou “Le Lac du Bourget” », puisqu'en réalité ces trois choix sont envisageables en régime lyrique ? (question qui porte sur l'effet du poème, et qui est une question de poète, et de lecteur, et qu'on pourrait poser dans les mêmes termes à Jouve comme à Ovide). Et puis : « pourquoi dans “Le Lac” l'aimée n'a-t-elle pas de nom, alors qu'ailleurs dans *Méditations poétiques* Lamartine choisit de la nommer Elvire, en l'absence de toutes les Julie ? La question de la circonstance lyrique engage celles des noms propres ou communs du poème. Non seulement parce que patronymes et toponymes définissent la référence du poème (historique ou mythique, réelle ou fictive, ou légendaire), mais parce que les noms propres décident de la circonscription du *Je* lyrique, dans le va-et-vient entre individualisation et désindividualisation, comme ils décident du degré de partage de la circonstance dans l'offrande lyrique du poème à son lecteur ou à ses auditeurs. La poésie lyrique de Hugo est sans doute l'une des plus investies par les noms propres, les noms de la vie du poète, qui le rattachent à la vie commune des hommes, c'est-à-dire la vie individuelle, à proportion du fait que Hugo travaille avec radicalité à la diffusion et la dilution du moi poétique dans des instances supra-personnelle (le génie, qui n'a pas de moi, sinon « autrui », dit une page détachée de *William Shakespeare*), et infra-personnelle : Je suis, dit le poète des *Contemplations*, ces « mémoires d'une âme », un jeune homme amoureux, un poète romantique livré à la bataille contre le classicisme, un père inconsolable, un homme politique exilé, et puis « la fleur des murailles », « la feuille morte emportée par le vent », « la voix sinistre » de l'horizon, « Le souffle des douleurs, la bouche / Du clairon noir », « le frère de l'ombre » – et « Je ne suis rien ». *Je* perdu dans la

26 La circonstance lyrique

circonstance in-circonstanciée de l'infini, mais qui prend sens à partir du *Je* circonstancié du lyrisme « autobiographique », et qu'arrime à l'expérience commune ce *Je* déterminé. *Homo sum*, dit Hugo dans la préface des *Contemplations*, au lecteur « insensé qui croit “que je ne suis pas toi” ». À l'inverse, ce *Je* circonstancié ne prend sens que dans ce qui l'excède, dans la communion et dans l'effondrement, dans l'extase et dans la diffusion sublime en Tout.

Hugo et Lamartine ont commencé à écrire en un temps, la Restauration, qui, comme le montre ici même P. Loubier, s'est saisi de l'élégie comme langage, individualisant par son intimité, de sa secrète énergie. Ils écrivent aussi en un temps où l'individu rencontre partout, dans la nature infinie révélée à ses forces chaotiques par l'esthétique du sublime, dans la terreur de l'histoire, mais aussi dans la société née de la Révolution industrielle, des forces qui le désindividualisent. L'écart permanent dans le lyrisme romantique entre individuation et désindividuation, consolidation ou dérive du sujet « vers le non-situé » (P. Loubier), circonstanciation et dé-circonstanciation, est l'expression poétique de cette expérience historiquement datée. En même temps, le lyrisme romantique ne fait que creuser un écart qui habite toute la poésie lyrique, entre individuation et désindividuation du *Je*, détermination et indétermination du monde qui l'entoure et le lyrisme « personnel » de Sainte-Beuve relève de l'auto-fiction, tout comme celui de Musset.

D'une certaine façon, même lorsque le lyrisme tend vers l'écriture autobiographique, dans les *Tristes* d'Ovide, la *Lettre de Théophile à son frère* durant la captivité de Viau, *The Prelude* de Coleridge, *Les Contemplations* de Hugo, *Ma Morte* de Pierre Albert-Birot, *Le Roman inachevé* d'Aragon, ou plus récemment *Une vie ordinaire* de Georges Perros, l'écriture vise à l'indétermination de ce qui dans les circonstances était déterminé, à la désindividualisation de l'expérience personnelle, et avec elle, du *Je*. Mais à l'inverse, on peut dire que l'écriture lyrique donne un langage à l'indéterminé, et en ce sens le détermine, le rend au monde sensible, que cet indéterminé vienne du dionysiaque (cf. A. Deremetz et A. Vivès), ou de l'expérience vécue dans son caractère opaque. Ainsi Marc Quaghebeur rend compte du choc qu'a produit en lui la visite du monastère d'Yuste, lieu étrange, saturé, qui fut la résidence de Charles Quint, et de la nécessité d'écrire un poème de Charles Quint, sans vouloir élucider les motifs de ce choc et de cette nécessité, ni préciser les rapports entre la vieillesse de l'empereur et celle de ses proches, ni les échos entre l'empire du XVI^e siècle et l'Europe actuelle. Enfouies dans *La Nuit d'Yuste*, les circonstances qui ont suscité son écriture peuvent être par lui racontées précisément : non le noeud

d'affects qui l'a porté à écrire les premiers vers du poème dans la quatre-chevaux qui l'avait amené à Yuste. Il arrive ainsi que les circonstances affectives soient recouvertes par le poème, ou détournées (cf. J. Fabre-Serris), ou mythifiées (cf. M. Winkler, Ph. Forget). Il arrive aussi qu'elles soient mises à distance par un changement de focal, comme le montre G. Farasse à propos de « La Jeune Mère » de Francis Ponge, qui fait voir comme une chose la mère d'Armande Ponge, et recouvre sa naissance par la naissance du poème, arraché à ses (bouleversantes) circonstances. « La Jeune Mère » est « une œuvre détachée », c'est-à-dire une œuvre de laquelle Ponge s'est efforcé d'ôter « toutes les agrafes » – ou les « épingles de nourrice », et que par un geste à rebours, G. Farasse rattache au texte, comme « une manière d'ombre portée » du *Parti pris des choses*. Dans des textes ultérieurs, Ponge multipliera les appels de note, à la périphérie du poème, pour montrer dans ses brouillons ce travail de décirconstanciation et de désindividualisation, mais du coup aussi, comme le remarque G. Farasse, pour exhiber dans son écriture la dynamique de la détermination et de l'indétermination qui est au cœur de l'écriture. Va-et-vient du déterminé et de l'indéterminé dans les « lyres » de Ponge. Va-et-vient du déterminé et de l'indéterminé dans la circonstance lyrique.

*

La poésie lyrique, dernier trait définitionnel, se définit non seulement par la position centrale qu'elle accorde au *Je* dans son « *son rapport à la circonstance* » (D. Rabaté), et par le flottement dans son présent de l'instant et d'un autre temps ou de l'autre du temps qu'est l'éternité, mais plus globalement par un traitement particulier de la *réalité*, qu'on désignera par le terme de spectral. Cela sans vouloir par là même ramener toute la tradition lyrique au vague verlainien, mais pour désigner un certain flottement fantomatique de ses objets, leur *aura* (Walter Benjamin) qui les fait pointer toujours vers autre chose qu'eux-mêmes (y compris lorsque le poète a perdu son auréole). Cette orientation du monde lyrique n'en fait pas une abstraction, ni même forcément une allégorisation ou une mythification, mais plus globalement un processus d'altération, de devenir-autre. Cet autre entretient avec lui, selon les époques et selon les poètes, le rapport du nécessaire au contingent, de l'éternel à l'actuel, du « plus haut sens » au factuel, du général au particulier, de la vérité universelle à l'exemplum, de l'Idée à l'empiricité, de l'Idéal au réel comme il va, du mythe à l'histoire, de la mémoire de la tradition poétique ou de l'intertexte au présent du texte, d'une focale à une autre focale, ou simplement d'une chose à une autre chose, comme dans la métaphore. Comme cette dernière, le lyrisme réalise un transfert. La circonstance lyrique est ainsi toujours comprise dans un entre-deux,

28 La circonstance lyrique

toujours à mi-chemin du circonstanciel et de l'autre du circonstanciel, quel que soit le nom donné à cet autre. Le lyrisme est une performance, parce que situant son monde dans un entre-deux, un mi-chemin, il définit le poème comme une voie et une voix de passage, dont le *Je* est moins le centre que le *medium* ou le milieu.

Bibliographie

- BAUDELAIRE, Charles, *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, 3. « Auguste Barbier », dans *L'Art Romantique*, édition H. Lemaître, Garnier, 1962.
- BOLLACK, Jean, *Poésie contre poésie. Celan et la littérature*, PUF, 2001.
- COLLOT, Michel, *L'horizon fabuleux*, Paris, Corti, 1988.
- COLLOT, Michel, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1989.
- FRIEDRICH, Hugo, *Structure de la poésie moderne*, Librairie Générale Française, 1999.
- GENETTE, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.
- GLEIZE, Jean-Marie, *Poésie et figuration*, Seuil, 1983.
- GLEIZE, Jean-Marie, préface de *Châtiments* de Victor Hugo, édition Jean-Marie GLEIZE et Guy ROSA, Le Livre de poche classique, 1985 et 1998.
- HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires*, Seuil, 1986 pour la traduction de Pierre Cadiot.
- RABATÉ, Dominique (dir.), *Figures du sujet lyrique*, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1996 : Jean-Michel Maulpoix, « La quatrième personne du singulier » et Dominique Rabaté, « Énonciation poétique, énonciation lyrique ».
- RANCIERE, Jacques, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Hachette Littératures, 1998.
- STAROBINSKI, Jean, Préface de Pierre-Jean Jouve, *Les Noces* suivi de *Sueur de sang*, Poésie/Gallimard, 1966.