



Article scientifique

Article

1999

Accepted version

Open Access

This is an author manuscript post-peer-reviewing (accepted version) of the original publication. The layout of the published version may differ .

---

## "Taïre le "moi"" - dire "Je": Le lyrisme paradoxal de Pierre Chappuis

---

Dupuis, Sylviane

### How to cite

DUPUIS, Sylviane. 'Taïre le 'moi"' - dire 'Je': Le lyrisme paradoxal de Pierre Chappuis. In: La revue de Belles-Lettres, 1999, n° 3-4, p. 87-96.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:13218>

## «TAIRE LE *MOI*» – DIRE *JE* : LE LYRISME PARADOXAL DE PIERRE CHAPPUIS

*blanc // (ma respiration, ma voix) //  
sur le nuage qui ne se dissipe / je n'écris, ne marche  
(suspens) (D, I, 13)<sup>1</sup>*

*le sujet (non le moi, fermé sur lui-même) tient lieu de  
foyer, rassemble en lui, d'une brassée (écho,  
répercussion heureuse), ce qui l'entoure. (PV, 66)*

*... restituer à la recherche du sens l'éthique d'une re-  
cherche du sujet dans le langage. Par quoi la  
poétique et l'histoire de l'individuation ne se conçoit  
plus l'une sans l'autre.*

H. Meschonnic, *Les états de la poétique*

«*Intimement lié à la fonction émotive*» (Jakobson), expression de la subjectivité «*prenant conscience d'elle-même*» au sein du monde (Hegel) ou «*explosion de l'être dilaté par l'émotion vers l'extérieur*» (Reverdy), le lyrisme figure de nouveau au cœur de nos préoccupations. S'il n'a jamais cessé, ici en Suisse romande, de nous requérir (quoique souvent hors d'une suffisante mise en perspective historique, esthétique et critique), il s'est vu violemment rejeter en France durant les années soixante et soixante dix – malgré certaines résistances<sup>2</sup> notables! – au profit de l'abstraction, de la «*clôture du texte*», du formalisme et de la déconstruction; mais désormais, le sujet n'est plus tabou: une récente livraison de la revue *Littérature*<sup>3</sup> entièrement consacrée à la poésie française d'aujourd'hui vient d'en donner la preuve, en accordant l'essentiel de son attention au «*renouveau lyrique*» de ces deux dernières décennies (auquel les études de Michel Collot<sup>4</sup> et de Jean-Claude Pinson<sup>5</sup>, entre autres, ont aussi contribué).

Or, la mise en question du lyrisme figure précisément au premier plan de l'esthétique de Pierre Chappuis<sup>6</sup>, dont le cheminement poétique se double,

depuis une dizaine d'années (avec la parution de *La preuve par le vide* puis du *Biais des mots*), d'un questionnement, sur le mode du fragment en prose, de sa propre démarche. Et ce n'est sans doute pas l'effet du hasard si, autour de ce poète infiniment discret, dont l'œuvre s'est déployée durant trente ans dans un quasi retrait – tant par rapport à la Suisse romande où il vit, que par rapport à la France –, les hommages et les études critiques se multiplient au moment même où font retour, dans le champ de la poétique contemporaine, à la fois la problématique du sujet lyrique et l'horizon du monde.

Qui, chez Pierre Chappuis, est premier: c'est «*ce qui prend origine en dehors de moi*» (BM, 104) qui appelle le poème; c'est l'émotion éprouvée au contact de la réalité extérieure qui suscite le besoin d'une «*réponse*» à cette «*sommatation venue on ne sait d'où*» (BM, 79). Le «*paysage*» ici prend toute la place, au détriment d'un *moi* perpétuellement objet de soupçon – pour ne pas dire congédié. Pourtant, nous le savons: «*le paysage n'est pas le "pays" réel, mais le pays tel qu'il est mis en forme par l'artiste, ou par le point de vue d'un sujet percevant*»<sup>7</sup>. Il n'existe à son propos pas plus d'énoncé «*neutre*» que de pure «*objectivité*» possibles. Le discours, qu'il soit ou non d'ordre poétique, ne parle jamais que d'un réel construit, travaillé, dramatisé par un langage et une subjectivité. La nature, le monde des choses, s'il leur arrive *d'influer* sur celui qui les contemple, les parcourt ou les éprouve, sont quant à eux dépourvus de toute «*attente*» à notre égard. Nul poème, nulle *représentation*, ne sauraient advenir autrement qu'à partir d'un sujet; c'est bien la conscience humaine, et elle seule («*quelle réalité sous ce mot?*» – PV, 45), qui en se forgeant une langue, et en se projetant hors d'elle-même vers ce monde qui, en retour, l'assaille, donne à celui-ci forme, sens et nécessité.

Cette évidence – l'impossibilité d'annuler le *je* ou la subjectivité en poésie, l'illusion de l'«*objectivité lyrique*» –, je me souviens que c'est avec elle qu'a débuté, il y a dix ans, notre dialogue. Car rencontrer Pierre Chappuis, le lire, c'est nécessairement, très vite, en venir à cette «*angoissante question du moi*» (BM, 37) à laquelle les deux versants de l'œuvre, le versant poétique comme le versant réflexif, ne cessent de nous renvoyer, question tout à fait centrale, et lancinante, pour qui voudrait «*ne plus avoir affaire à soi*» (PS, 9), rêve d'une «*poésie qui taise le moi, lui donne congé sans l'opprimer*» (PV, 85) – prétendit même «*renoncer à la première personne*» (PV, 116) –, et avoue sa nostalgique d'un «*échange total*» entre le *je* et le monde («*le vœu le plus profond, démesuré, impossible, n'est-il pas (...) de rejoindre les choses dans leur mystère?*» – BM, 73), tout en demeurant éminemment conscient des limites de tout langage: «*nous manquons de mots*» (CN, 13).

C'est qu'il existe un mode de perception du réel *antérieur à la parole*, premier (remontant à l'archaïque en nous), dont le propre du poète serait précisément, selon Chappuis, d'éprouver le manque («*Conscience poétique, peut-être, celle qui éprouve douloureusement d'être séparée*» – *BM*, 32), et dont nous n'avons l'intuition que lors de ces *instants* fugitifs où, brutalement, il nous semble retrouver l'accord (physique, «pneumatique», quasi originaire) avec le monde, les êtres et les choses... Extases brèves, sans mots: «*Mutisme alors non équivalent d'emmurement, mais d'échange total; silence synonyme de plénitude*» (*BM*, 64); comme suspendu, le *moi*, réduit à sa pure faculté d'accueil, cesse momentanément de faire «*obstacle*» pour se changer en «*trait d'union*»: alors seulement la «*participation à la souveraineté de l'instant dans son intensité, sa fulgurance*» (*BM*, 96) devient possible.

Saisir dans l'écriture ces rares instants d'accord silencieux ou de «*résonance*» entre le *moi* et le monde, leur donner forme par le moyen d'une «*subversion à l'intérieur même du langage*» (*BM*, 67) qui est «*ressourcement de la langue*» (*BM*, 19), et d'une mise en page quasi dramaturgique («*besoin de marges – parfois intérieures – où les mots se ressourcent, reprennent vie, (...) Les blancs marquent le lieu d'une respiration; davantage, ils assurent un passage...*» – *BM*, 31), voilà, depuis qu'elle a pris conscience d'elle-même, l'objet de la poétique de Pierre Chappuis: trouver une langue capable de «*fixer le lyrisme de la réalité*» (selon une formule que le poète reprend à Reverdy<sup>8</sup>), une langue accordée à la pulsation du vivant et apte à faire «*exister (les choses) de par leur seule évidence, comme elles sont dans la réalité*»<sup>9</sup>, «*c'est-à-dire avec autant d'intensité, ou de profondeur, d'épaisseur, fût-ce (non moins évidemment) illusoirement: (...) parce qu'on ne peut, cela va de soi, que recréer, et non reproduire (il n'y a de réalisme que comme ambition, théoriquement, de fidélité au réel...)*»<sup>10</sup>.

Loin de prétendre pouvoir en faire le tour, je me contenterai de proposer ici quelques notes (très subjectives, sans doute) à propos de la «poétique du *je*» chez Pierre Chappuis – en guise, plutôt, de préliminaire à une étude plus fouillée qui me semblerait s'imposer<sup>11</sup>.

Ce *je*, s'il se refuse à la position lyrique traditionnelle, et en dépit de son ambition d'«inventer une langue», n'est pas non plus, à première vue, celui de Rimbaud: «*Méfiance (...) à l'endroit de l'ivresse (la plongée doit être autre)...*» (*PV*, 36); il n'est pas (ne se veut pas) un *je* remplacé par (de) l'Autre, c'est-à-dire un *je* dont le principe d'identité aurait éclaté au profit de la toute-puissance d'un imaginaire<sup>12</sup>. Car il s'agit impérativement de *rester lucide*, sans s'abandonner à ce qui – rêve, délire, folie ou ivresse – entraînerait «hors de soi». (Le rêve, parce qu'il nous ouvre les portes de

notre propre profondeur psychique, et figure l'instrument d'une transgression positive, du franchissement d'un interdit intérieur ou d'un «*décillement*» (PV, 29), mais aussi une forme de conscience seconde, n'est pas tout à fait l'objet de la même méfiance. Mais si, dans *Le biais des mots*, on compare le travail exact et minutieux de la mise en place du poème à la reconstitution de son rêve par le rêveur «*à partir des bribes qui lui restent*» (71), recourant à son tour à la même métaphore, *La preuve par le vide* précisait cependant: «*descendre au fond de soi-même comme le rêveur au fond de son rêve, mais (différence majeure) sans se départir d'une vigilance extrême. Le poème est le rêve réinventé.*» (71). – Quant à un Autre qui serait figure de la transcendance, il n'en est ici jamais question.)

Pourtant, si dans un texte récent Pierre Chappuis déclare se refuser, aujourd'hui, à «*céder l'initiative aux mots*», tout en reconnaissant qu'en passer par l'expérience surréaliste lui a permis jadis «*la prise de conscience que rien ne peut avoir force sinon par la vertu des mots vivants*»<sup>13</sup>, paradoxalement, il s'agit pour lui, écrit-il ailleurs, de «*laisser le poème s'écrire*»; car la poésie ne saurait faire abstraction de cette «*force étrangère aussi vitale que l'air*» qui nous travaille: «*Inspiration? inconscient? termes, le second surtout, bardés de références théoriciennes, qui dénoncent leur propre insuffisance*»; mais «*l'inconnu est en nous*» (PV, 46); et «*le poème vit de ce qui, en-deçà ou au-delà des mots, le brûle, le souffle d'un coup, le fonde, chaos surmonté*» (PV, 93). Il existe donc bien, en dehors du paysage et d'autrui, une *autre altérité*, un «en-deçà» des mots qui travaille la langue et soulève le poème, lui imprimant son mouvement intérieur, une «*poussée montée du fond de nous-mêmes*» (BM, 69) – c'est-à-dire de l'expérience physique et affective, dont l'oubli, le refoulement ou la dénégation sont tôt ou tard fatals à la poésie (et sans doute à toute écriture). «*Le coït. Tension vers un extrême point de soudure, intensité follement brève. Même trajectoire et même tension dans la contemplation, dans la création poétique (...). Élan et chute.*» (PV, 16): si le *moi* est l'objet de toutes les suspicions (de même que les «*contrées imaginaires*» quand elles renvoient au pur fantasma), le corps (singulier mais relié au rythme du monde) et sa dimension inconsciente, mais aussi l'affect, constituent deux composantes essentielles de la poésie de Pierre Chappuis, pour qui «*marcher, écrire*», au même titre qu'union physique, tension contemplative et création, se rejoignent.

Le très paradoxal sujet de cette poétique – à la fois irrésistiblement emporté par un mouvement qui l'excède, et recherchant une forme de neutralité, de dessaisissement ou de distance –, comment donc le définir? Essentiellement, je crois, comme un réceptacle de la réalité extérieure, qu'il tente de saisir (non de soumettre, mais de happer, en quelque sorte, dans son geste même, comme le peintre chinois du bout de son pinceau) et de réper-

cuter avec la plus grande précision: «*Toute prise refusée à la violence (...), à un égoïste repli sur soi*» (IP, 19); «*il s'agit d'une sorte de (provisoire) anéantissement de soi, de mise à zéro de la conscience pour lui permettre, délivrée des contraintes habituelles, d'accueillir tant les choses environnantes que les sentiments, les émotions qui l'agitent (...). Rien à espérer autrement, sauf à tomber dans le déjà éprouvé, le déjà dit...*» (BM, 71-72). Au prix seulement de cette sorte d'ascèse, de «*dépossession de soi*» momentanée (manière *de faire le vide*), quelque chose de la réalité (celle des choses comme celle des êtres – ou celle, aussi bien, du poète, de ses propres émotions) pourra être approché, dit, «*une langue nouvelle*» pourra être trouvée, capable de «*susciter la chose avec tant d'intensité qu'ils [les mots] la recréent*» (Reverdy), et par là susceptible aussi d'atteindre intimement le lecteur et de le transformer. Car voilà bien la finalité ultime: «*(le poème) n'a de valeur que s'il modèle, que s'il modifie notre manière d'être et de sentir*» (BM, 29).

Peu d'œuvres (mais l'on pourrait aussi évoquer ici l'esthétique de Philippe Jaccottet – issu à l'origine de la même aire géographique et littéraire – et sa perspective d'«*effacement*», ou encore celle d'André du Bouchet, à qui Pierre Chappuis consacra une étude en 1979<sup>14</sup>) auront autant cherché à multiplier les stratégies pour, à la fois, effacer le *moi*, ou le mettre entre parenthèses, et restreindre le *je* à la stricte fonction *de foyer* de la vision. Sans nier aucunement la subjectivité à l'œuvre dans tout regard; mais cherchant à ne jamais interposer le «*mur*» du *moi* entre la réalité à faire surgir et sa saisie par la langue.

Ainsi par exemple, les énoncés, dans la poésie de Pierre Chappuis, le plus souvent extrêmement elliptiques, recourent rarement au verbe – faisant par là l'économie, remarque M. Collot<sup>15</sup>, «*de la distinction logique entre le sujet et le prédicat, c'est-à-dire du jugement*». Il arrive même que les substantifs se retrouvent comme suspendus dans le vide, réduits à leur pure émergence sémantique et musicale: «*Grisaille, / vols et piailllements gris. // Cris.*» (PM, 34); «*(Le jour / dans sa transparence. // Le jour.) // Ciel, lac.*» (PM, 24).

Quant au *je*, il est très rarement explicitement présent dans le poème (trois occurrences dans *Décalages*, trois dans *Moins que glaise*, trois dans *Un cahier de nuages*: «*Comme j'ouvre mon cahier pour l'y fixer, une fois de plus, mon objet m'échappe*» (CN, 16), et pas une seule, me semble-t-il, dans *Soustrait au temps* ou *D'un pas suspendu*); il n'y figure guère que sous la forme de l'adjectif possessif («*ma chambre*», «*sous mes pieds*», «*à mon insu*», «*mon regard*», «*dans mon dos*», etc.), ou parfois d'un «*tu*», d'un «*il*» substitutif, ou d'un «*nous*» englobant le *je*. Mais celui-ci se dissimulera parfois dans les fréquentes parenthèses qui sont une autre marque stylistique de cette poésie (et à quoi *La preuve par le vide* consacre un long

fragment réflexif) – ainsi, dans *L'invisible parole*: «*En ce lieu (non celui où j'écris)...*»; ou transparaîtra, de manière toute allusive, derrière les adverbess («*Des cris d'enfants / lumineusement éclatent*» – *PM*, 59) et les adjectifs («*arrogantes hirondelles*» (*PM*, 52), «*frileuses campanules de décembre*» – *DF*, 90), qui dénotent – tout comme, ailleurs, l'usage des points d'exclamation ou d'interrogation – la subjectivité du locuteur; ou encore, plus rarement, le poète empruntera le détour de la comparaison («*Ici / – comme bat le pouls – / le bleu des iris.*» (*PM*, 45), «*Sol sans aspérités / qu'avivent / comme une joie éparse / les premiers pollens*» – *PM*, 43) ou de la métaphore («*la colonne de la nuit*» (*D*, 1.1), «*la rampe du ciel*» – *PM*, 17) pour suggérer une émotion qui n'est pas dite.

Remarquons que la subjectivité se cache aussi, tout simplement, dans le choix des éléments du paysage sélectionnés par l'œil – le poème, quelque totalité qu'il vise, et même s'il enferme le contradictoire («*lente explosion*» (*D*, I, 6), «*radieuse catastrophe*» – *D*, III, 6), ne pouvant jamais tout englober du réel. On sera donc frappé, dans cette poésie délibérément placée sous le signe de la fragilité de toute consistance (y compris et d'abord celle du *moi*) comme de toute saisie (songeons aux titres successifs des recueils: *Décalages*, *Moins que glaise*, *La preuve par le vide...*), par la récurrence, précisément, du discontinu, du fragmentaire, du flou, du mouvant, des décombres, de la ruine; par la présence privilégiée, parmi les éléments naturels, de l'eau qui coule, de la glaise (*entre terre et eau*), de l'air et de la brume, ou du nuage – c'est-à-dire de tout ce qui bouge et se métamorphose perpétuellement, ou se tient comme suspendu entre deux états; par l'accent mis sur la blancheur, la transparence, le vide (plus que sur l'opacité ou la profondeur); ou encore par le privilège accordé à l'aube («*l'aube soit mon lieu*» – *PS*, 9), à la naissance du jour, comme à tout ce qui suggère, non la fixité ou le définitif, mais le suspens, le possible, l'ouvert.

Un tel projet (tenter, en s'effaçant, de faire exister les choses «par elles-mêmes» dans le poème) ne relève-t-il pas finalement de l'utopie? de l'impossible? Sans doute! Et le poète lui-même le sait: «*La poésie ne fait pas toucher les choses qu'elle nomme, mais seulement les mots*» (*PV*, 83); d'eux au réel subsiste un écart impossible à combler, et qui ne cesse précisément d'attiser le désir, de relancer le besoin (et le travail) du poème. Bien plus, évoquant dans un texte récent l'ancienne «*erreur propre à qui, bien loin de chercher la zone muette ou les rejoindre, croyait avoir à exprimer les choses*», il constate aujourd'hui que «*près de vingt ans allaient devoir s'écouler avant que ne (lui) vienne le soupçon*» de «*l'origine toute subjective*» du besoin de rejoindre par les mots un réel «insondable» et qui résistera toujours au langage<sup>16</sup>.

Ce projet, cependant (qui renvoie en premier lieu à une aventure de la langue), il vaut précisément – au même titre que les entreprises «à la limite» d'un Francis Ponge, ou d'un André du Bouchet, figures majeures, avec Reverdy, Jean Tortel et quelques autres, pour qui cherche à situer la poétique de Chappuis – d'avoir été tenté jusqu'à l'extrême bord: là où l'évitement de la subjectivité, comme une boucle qui se referme sur elle-même, nous ramène à son point d'origine: au *je*.

Mais *ce n'est plus le même*: à s'être déployé de livre en livre, le trajet – tant littéraire qu'existential – menant d'une volonté d'«anéantissement» du *moi* (mais aussi d'une forme d'angoisse: «Écrirais-je par peur?» – PV, 24) à la reconnaissance assumée d'un *je* affronté à son énigme a permis au poète tout à la fois d'advenir à lui-même, de trouver sa langue et d'élargir sa vision. «Le sujet lyrique ne s'accomplit qu'en devenant "autre"»<sup>17</sup>: ce *je* issu de l'œuvre lentement constituée n'a plus grand chose à voir avec celui des débuts; absent (le plus souvent) de la scène du poème qu'il oriente cependant tout entier, il est devenu ce «*foyer*» capable d'accueillir simplement, légèrement, presque anonymement, en effet (c'est-à-dire à un certain niveau d'universalité), le rythme du monde, sans l'opprimer en rien ni surtout le figer: le *laissant être* sous nos yeux (donné à voir, ou à entendre), en suspension sur le blanc.

Si «*la poésie est la voix du je, voix intérieure, sans interlocuteur, l'autre, qui la reçoit, l'entend comme sa propre voix, sa propre parole*» (PV, 61): c'est le point d'aboutissement de la trajectoire – et de l'utopie; l'autre (mais c'est le lecteur, cette fois, tout lecteur) a rejoint le *je*, reconnaissant dans les mots du poème quelque chose de sa propre voix intérieure (qui est aussi, d'une certaine manière, la voix de tous). Un *je* qui cherchait passionnément à s'effacer (à se fuir, presque à se nier), pour s'être peu à peu constitué, comme par réfraction, à travers l'écriture, pour s'être fait renvoyer à lui-même et au monde par son propre poème (lui qui avait dû s'arracher, au début, à des «*années d'emmurement*» et de silence, lui qui peut-être s'était alors tourné vers la poésie, cette autre forme de solitude, par désespoir de trouver jamais cet *alter ego* dont il rêvait<sup>18</sup>), découvre que l'autre, tout autre, est capable de se retrouver dans ses mots – pour peu qu'il en fasse l'effort –, et que ni la «marche», donc, ni le solitaire et retranché travail d'écriture conduisant à une forme, ne furent inutiles.

«*Le poème est tout entier élan vers l'Autre, amour, n'étant pourtant qu'absence*» (PV, 20): ce qu'il vise, par le «*biais des mots*» et celui de ce «*vide*» fertile, la page blanche recouverte de signes, c'est, à chaque fois, la réunion silencieuse de deux consciences; et, issu de leur rencontre, le surgissement de cette «*réalité*» perpétuellement mouvante qui est «*intime intrication du monde intérieur et du monde extérieur*»<sup>19</sup>.

## NOTES

- <sup>1</sup> Nous renverrons aux ouvrages de Pierre Chappuis par les abréviations suivantes : *IP* pour *L'invisible parole*, Neuchâtel, La Galerne, 1977 ; *D* pour *Décalages*, Genève, La Dogana, 1982 ; *CN* pour *Un cahier de nuages*, Fribourg, Le Feu de nuit, 1989 ; *MG* pour *Moins que glaise*, Paris, Corti, 1990 ; *ST* pour *Soustrait au temps*, Lausanne, Empreintes, 1990 ; *PK* pour *La preuve par le vide*, Corti 1992 ; *DPS* pour *D'un pas suspendu*, Corti 1994 ; *DF* pour *Dans la foulée*, Empreintes 1996 ; *PM* pour *Pleines marges*, Corti 1997 ; *BM* pour *Le biais des mots*, Corti 1999.
- <sup>2</sup> Celles (outre Philippe Jaccottet) d'Yves Bonnefoy, d'André du Bouchet, de Jacques Dupin, etc.
- <sup>3</sup> n° 110, juin 1998, Paris, Flammarion.
- <sup>4</sup> Cf. *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 1989, et *La matière-émotion*, PUF, 1997.
- <sup>5</sup> Cf. *Habiter en poésie*, Seyssel, Champ Vallon, 1995.
- <sup>6</sup> Voir encore, tout récemment, dans «La réalité ambiante», *SERTA*, 2/1997, Madrid : «Quant au lyrisme (...), comment désormais ne pas faire sienne la forte aspiration qui le nie, le ruine de l'intérieur, en dégonfle les exagérations pour nous jeter dans le vide, par où se délivrer de soi.»
- <sup>7</sup> M. Collot, *Paysage et poésie*, Institut neuchâtelois, 1997.
- <sup>8</sup> *Le gant de crin*, Paris, Flammarion, 1968, p. 15.
- <sup>9</sup> Lettre du 29 septembre 1987 (archives personnelles).
- <sup>10</sup> Lettre du 4 janvier 1988 (archives personnelles).
- <sup>11</sup> Voir déjà «L'horizon nu de Pierre Chappuis», in *Prétexte* n° 17, 1998, où Chantal Colomb propose, non sans pertinence, de parler de «lyrisme négatif». M. Collot quant à lui, dans *Paysage et poésie* (*op. cit.*), compare la poétique de Chappuis à l'«abstraction lyrique» de Tal Coat ou d'André Siron.
- <sup>12</sup> Aucune condamnation de l'imagination *en soi*, chez Pierre Chappuis – qui cite Éluard, rappelant que pour celui-ci «la vraie source» est précisément l'imagination : «C'est de ce sommeil vivant que le jour naît et meurt à chaque instant» (*PV*, 39) ; le péril consisterait plutôt selon lui à se couper de l'expérience pour lui préférer les «contrées imaginaires» (celles du surréalisme?), ou toute forme de poésie déconnectée de la relation au sensible et au «dehors» : paysage, êtres, choses, ou encore, comme dans *L'invisible parole*, œuvres d'art contemplées comme un paysage.
- <sup>13</sup> *La réalité ambiante*, *op. cit.*
- <sup>14</sup> André du Bouchet, Paris, Seghers, coll. «Poètes d'aujourd'hui», 1979.
- <sup>15</sup> «Paysages de P. Chappuis», in *Le Nouveau Recueil* n° 43, p. 127.
- <sup>16</sup> *La réalité ambiante*, *op. cit.*
- <sup>17</sup> M. Collot, in *Littérature* n° 110, *op. cit.*, p. 41.

- <sup>18</sup> «*Du lecteur anonyme, (...) n'attend-on pas plus que de quiconque ? n'exige-t-on pas une totale adhésion, comme d'un alter ego ? Et ne vient-on pas à l'écriture pour avoir été déçu, égoïstement, par les autres ? Écrire véritablement n'est qu'au-delà...*» (PV, 85-86).
- <sup>19</sup> E. Staiger, *Les concepts fondamentaux de la poétique* (1946), trad. française, Lebeer-Hossmann, 1990, à propos de la poésie.