En quête des sources de la poésie

Robert Harvey (Ph.D, Université de Montréal)

Tristan Harvey (lecteur du balado)

Dans son art poétique, intitulé « Poésie, solitude rompue », Anne Hébert précise qu'il serait vain de vouloir « expliquer, situer et saisir la poésie dans sa source et son cheminement intérieur. [...] La poésie ne s'explique pas », dit-elle, « elle se vit ». Par ailleurs, l'autrice nous offre d'excellentes pistes de réflexion pour approcher au plus près de ce lieu de langage énigmatique où l'oeuvre prend racine.

Ce qui devrait nous permettre de répondre aux questions suivantes. Comment pourrait-on se représenter cet espace sémantique ou lieu de langage à partir duquel parle le poète? À quelle profondeur se situe-t-il? Quelles sont les attentes du poète? De quels moyens dispose-t-il pour s'exprimer?

Je tenterai de répondre à ces questions en m'appuyant sur quelques écrits d'auteurs qui s'y sont intéressés directement ou indirectement. Le sujet est vaste et complexe comme on peut l'imaginer. Il pourrait paraître téméraire dans ces conditions de vouloir en traiter. On voudra bien n'y voir cependant qu'une ébauche, un modeste aperçu en quelque sorte de certains de ses aspects les plus importants.

Cette réflexion sur les fondements de la poésie devrait également nous permettre de mieux comprendre pourquoi Anne Hébert donne préséance à la poésie dans son oeuvre, précisant par exemple qu'elle a toujours fait de la poésie, même en écrivant des romans. Mais plus encore, la poésie constitue pour elle l'objectif ultime de l'art. « Tout art, à un certain niveau », écrit-elle, « devient poésie ». Peut-être parce que l'art, tout comme la poésie, cherche à rendre possible à sa manière le « dévoilement originel des choses », selon l'expression qu'emploie Heidegger dans *L'origine de l'oeuvre d'art*. Ce qui expliquerait pourquoi l'art « est la forme suprême de la connaissance », écrit Schopenhauer dans *Le Monde comme volonté et comme représentation*.

Pour bien saisir la nature de ce dévoilement originel des choses, propre à l'art et à la poésie, il est important de rappeler d'abord que notre premier contact avec le monde est d'ordre affectif et imaginatif. Dès l'origine, il existe un lien étroit entre l'enfant et la nature, une sorte de porosité, de perméabilité, d'adhérence au monde qui empêche toute séparation d'avec le monde.

En ce sens, on pourrait dire avec Dany Laferrière dans *L'art presque perdu de ne rien faire* que « le monde de l'enfance est le plus vaste qui soit », comme en rappel peut-être de la description de Baudelaire qui le qualifiait « d'immense *mundus* enfantin, sacré, tout autre ». C'est précisément cet état d'être originel qu'on retrouve aux fondements de l'imagination poétique. « L'imaginaire », écrit Anne Hébert, « est fait du noyau même de notre être ». Ainsi, le poète, en puisant à même la matière sensible du monde pour créer l'oeuvre, est amené à redécouvrir à travers sa rêverie, ce travail inconscient et premier de l'imagination.

« Pour écrire », dit encore Anne Hébert, « il faut avoir longtemps rêvé ». La rêverie, trop souvent associée à une pensée vague ou à une rêvasserie, est en fait un « type de réalité fondamental à comprendre pour elle-même », écrit Gaston Bachelard dans *La Poétique de la rêverie*. Il s'agit ici d'une rêverie active qui permet au poète de se rendre disponible aux images poétiques qui naîtront par la suite. « Dans sa rêverie », ajoute Bachelard, « ce sont les mots eux-mêmes qui rêvent à travers les images qu'ils créent entre eux, et par là font rêver le poète. Il en résulte une suspension du temps qui ouvre vers une toute autre conscience du monde ».

Mais pour accéder à ce type de conscience, le poète doit d'abord renaître au monde. « Le poète est au monde deux fois plutôt qu'une », dit Anne Hébert, « et cette seconde vie est aussi intense que la première ». Cette renaissance du poète requiert cependant une pleine disponibilité au monde, une qualité de présence particulière, acquise « à la pointe extrême de l'attention », précise Anne Hébert.

Il revient ainsi au poète, comme à l'artiste, de dépasser la fausse transparence du monde créée par l'habitude, pour retrouver et regagner l'ouverture originelle aux êtres et aux

choses. Une fois dégagées du sens utilitaire qu'on leur prête habituellement, une fois libérées de la domestication qu'on leur impose, les choses du monde - c'est-à-dire les choses de la nature et de l'usage - peuvent apparaître aux yeux du poète dans leur étrangeté originelle, parce que perçues comme purs phénomènes à découvrir.

La poésie pourrait ainsi se définir en partie comme « l'expérience de l'étrangeté du monde », dit Heidegger. Soit « l'expérience de ce surgissement inexplicable, primitif de la matière dans l'esprit du poète, sidéré devant ce qu'il découvre ». « La poésie », dit Anne Hébert, « colore les êtres, les objets, les paysages, les sensations, d'une espèce de clarté nouvelle ». Comme si le monde apparaissait soudain dans sa clarté native, originelle, et nous ouvrait à l'émerveillement. « Le lecteur de poésie », ajoute-elle, « est [lui-même] saisi par l'étrangeté du monde et s'abandonne à l'enchantement, subjugué par une loi nouvelle, totale et envahissante ».

Par ailleurs, les forces sous-jacentes à cette étrangeté du monde sont à chercher dans l'intensité et l'obscurité des sensations qu'éprouve le poète au contact du monde. Les choses ont toujours une part d'opacité, de mystère en elles, comme les êtres humains. Si la poésie peut nous ouvrir à un sens plus originel du monde, c'est parce qu'elle nous « rapproche au plus près de la matière des phénomènes liés au monde sensible qu'on habite. C'est à dire la Terre. Non pas comme opposé du ciel, mais bien la Terre dans sa dimension cachée, comme lieu de confusion, informe, inaccessible », écrit encore Heidegger, « en retrait dans les ténèbres germinatives d'où originent et retournent tout être et toute chose ».

C'est précisément à cette profondeur, dans ce fond insaisissable qu'Anne Hébert situe les origines, « parmi les âges brouillés, naissances et morts, toutes mémoires », dans « le coeur obscur de la terre ». Soit « dans cet en deçà des choses où l'opacité de la matière se dérobe à la représentation », dit Heidegger. C'est là que toute grande oeuvre prend racine. « La terre, qui nous entoure », écrit encore Anne Hébert, « fait pression, dans sa puissance énorme, et s'engouffre. Et il y a passage du dehors au dedans et du dedans au dehors, échange et jubilation. Le poète saisit sa propre vie à deux mains, au moment même où l'univers sauvage bascule en lui ».

Ce qui est accueilli alors de manière immédiate et inconsciente dans les sensations qu'éprouve le poète, est l'énergie qui anime « le tréfonds éternel de la Nature », autre expression de Heidegger. Soit l'échange des énergies créatrices et destructives qui animent la matière de l'intérieur comme principe moteur de l'existence, mais aussi comme essence du tragique de l'existence. C'est-à-dire que « la matière qui préside à la puissance d'éclosion souterraine de la vie et du monde, est la même matière qui fait resurgir sans cesse le chaos originel ». En somme, la vie, la mort se révèlent être inextricablement liées par un hermaphrodisme de la matière dont nous participons.

C'est précisément cette dualité, exprimée par un jeu subtil et continuel d'alternances entre opposition et complémentarité des contraires, qui structure l'oeuvre d'Anne Hébert, comme nous le verrons plus tard dans un balado consacré à quatre de ses grands romans. Cette dualité souligne l'importance pour l'homme de retrouver sa mesure profonde dans la pleine conscience de son appartenance sensible à la terre. Et que « s'accomplisse la farouche ressemblance du coeur avec sa terre originelle », souhaite Anne Hébert dans le poème « Terre originelle ». C'est à ce niveau de pensée que s'institue une relation sacrée à cette présence au monde chez la poète. Sacré non au sens religieux du terme, mais au sens sécularisé d'une conscience aigüe des limites.

Le rapport d'Anne Hébert à l'écriture témoigne également du combat que se livrent les forces antagonistes dans l'esprit de l'auteur. « Le poète », écrit l'autrice, « lutte avec la terre muette, et il apprend la résistance de son propre coeur tranquille de muet, n'ayant de cesse qu'il n'ait trouvé une voix juste et belle pour chanter les noces de l'homme avec la terre ». C'est-à-dire que le silence de la terre muette ne peut être vaincu par le poète qu'en apprenant à connaître la résistance que lui oppose son propre coeur tranquille de muet, lui-même issu de la « terre originelle ». La terre et l'homme formant ici une totalité que se doit d'exprimer et célébrer le poète, en référence ici à Albert Camus.

Ainsi, le poème se gagne toujours de haute lutte. Il faut la « patience, le silence et l'espoir, sans cesse ranimés, au bord du désespoir », nous dit Anne Hébert, « afin que la parole surgisse, intacte et fraîche, juste et vigoureuse ». Placé devant les contraintes de l'oeuvre, en face du problème de la forme-matière, l'écrivaine comprend l'importance de

la mise en tension constante de l'écriture, sans cesse rééquilibrée, sans cesse menacée de mort. À cet effet, Roland Barthes, dans *Le bruissement de la langue*, précise que « l'écriture survient lorsqu'un certain effort (contradictoire) est produit: que le texte soit en même temps une folle dépense et une réserve inflexible ». Au terme de ce combat, l'écrivain « sait le prix du jour et de la lumière », nous dit l'autrice, « qui aura permis l'émergence de sa création ».

Par ailleurs, témoin sensible de l'éclosion continuelle de la vie par sa présence attentive au monde, le poète nous donne également à voir dans son oeuvre comment le monde advient à chaque instant dans le visible. C'est-à-dire comment les choses nous apparaissent, ne cessent jamais de nous apparaître, prises dans l'incessant mouvement du devenir. « Le monde, le monde toujours recommencé », comme aurait pu dire aussi Paul Valéry. Charmées par la parole poétique, les choses peuvent alors se produire devant nous. « Les choses », écrit la poète Marie Claire Bancquart, « tournent regard [sic] vers nous qui méritons lentement leur tendresse » (*Opéra des limites*) .

Ainsi, la poésie ne serait « ni dans le poème, ni dans le coeur des gens », écrit Dany Laferrière, « mais tout simplement cette chose qui aime à arriver », comme l'écrivait l'empereur romain Hadrien, poète et fin lettré cité par Laferrière. Quant au poème lui-même, il serait « le rituel qui permet à cette chose d'arriver ». En d'autres mots, « l'écriture, la poésie », explique Baudrillard, « n'est rien d'autre que la projection d'un code arbitraire, d'un dispositif arbitraire, soit l'invention des règles d'un jeu, où les choses viendront se prendre dans leur déroulement fatal ». Nous verrons plus loin l'importance qu'Anne Hébert attribue pour sa part à ce qu'elle appelle la « fatalité intérieure » du poème comme « condition de l'oeuvre d'art » (Le Torrent).

Mais voyons d'abord ce que signifie ce « déroulement fatal » des choses.

Originellement, toutes les formes s'expliquent les unes par les autres, ou plutôt s'impliquent nécessairement les unes les autres [...]. Rien n'est neutre, rien n'est indifférent, toutes choses convergent pour peu qu'on arrive à contourner les circuits de causalité, [soit ces rapports de causes à effets où s'élabore le sens], en lançant des leurres qui vont déjouer le déroulement objectif des choses, et réamorcer leur enchaînement fatal.

[...] Tout ce qui s'enchaîne hors de nous, aussi bien dans nos rêves que dans le langage, constitue un objet fatal. Même s'il n'entraîne pas la mort, il implique une dépossession du sujet, il l'entraîne dans le secret, malgré lui hors de lui, dans une sorte de ravissement, au moment où s'accomplit sa fusion avec l'objet. [Il en est de même pour] l'écriture qui va toujours plus vite que l'enchaînement conceptuel, alors que le sens, lui, est toujours en retard. En fait, les choses seraient toujours en avance sur le déroulement de leurs causes. (Baudrillard)

Avec l'écriture, nous sommes dans le « règne des enchaînements vertigineux, de ce qui rejoint sa fin sans passer par les moyens, de ce qui rejoint son effet sans passer par les causes, comme le trait d'esprit ou mot d'esprit, de ce qui ne procède pas par les détours du sens mais par les voies ultra-rapides de l'apparence ». En somme, le poète ne cherche pas à expliquer le monde, mais à lui rendre sa beauté énigmatique. Nul ne s'approprie jamais complètement les choses, et l'énigme de l'être reste toujours entière. Être poète est donc une manière particulière d'être au monde, d'habiter le monde, qui relève d'une attitude existentielle.

Ainsi, il faut savoir d'abord que la nature, selon Schopenhauer, est commandée par un élan vital appelé le « vouloir vivre », une énergie anonyme, sans origine et sans fin, automatique et opiniâtre, une sorte de grand régisseur universel. La poésie vient en fait soustraire le poète à « l'infini torrent du vouloir vivre » :

[...] ce principe agissant en toute chose qui vise à la perpétuation aveugle de la vie. Le poète, en se détachant du caractère utilitaire des choses, en s'abstrayant du principe de raison et de ses rapports de causalité propre à l'explication et la démonstration, perd de vue les raisons d'agir en rapport au désir. Désintéressé, libéré comme sujet, le poète libère à son tour l'objet de son observation qui devient sublimé, magnifié. (Schopenhauer)

L'artiste, le poète se transforme alors en « sujet connaissant pur », nous dit Schopenhauer, « œil limpide de l'univers entier, clair reflet de l'être du monde », au moment où communiquent intimement l'esprit et la matière du monde.

La poésie et l'art libèrent de cette façon la connaissance de sa servitude en rapport au vouloir vivre ou à la Volonté - ici avec une majuscule -, permettant ainsi au poète et à l'artiste de tirer profit d'une « puissance cognitive qui excède de beaucoup celle qui est nécessaire pour une volonté individuelle », écrit pour sa part Henri Bergson. La poésie naît précisément de cet excédent, ou de cette « vie de surcroît, comme l'appelle Anne Hébert, réclamant son droit à la parole dans la lumière ». C'est cette « vie de surcroît » ou ce « surcroît de vie » selon l'expression de Bergson, qui rend possible l'exercice d'un tout autre mode de connaissance qu'on nomme l'intuition, par opposition à l'intellection.

Seul le ravissement de l'intuition peut arracher le poète à lui-même, à son propre désir, pour le rendre à la souveraineté du monde. « Un grand élan », écrit encore Bergson, « emporte les êtres et les choses dans le devenir. Par lui, nous nous sentons soulevé, porté. Nous vivons davantage ». « Ce qui nous fait exister » écrit pour sa part Baudrillard, « ce n'est pas la force de notre désir, c'est le jeu du monde, la rencontre, la surprise de ce qui existe avant nous, hors de nous, sans nous ». En ce sens que l'intuition est toujours soudaine, c'est-à-dire qu'elle a lieu dans l'événement fulgurant et fragile de l'instant. Tel ce « souffle d'eau dans le noir », évoqué par Anne Hébert dans « Poésie, solitude rompue », pour signifier la présence invisible d'une source d'eau pressentie dans le silence de la terre.

L'intuition est mystérieusement capable de ce dont l'intelligence est incapable. Soit de faire coïncider le poète avec l'objet de sa rêverie à travers le poème. L'ordre abstrait de l'intellection, à l'opposé, doit se tenir à distance de son objet pour le dissoudre en relations intelligentes, plutôt que de se situer de plain-pied avec lui comme le fait l'intuition. L'intellection conceptualise, nomme, définit dans le but de déchiffrer, d'élucider la complexité et d'en arriver à la résolution du monde par les moyens du savoir. À l'inverse, l'intuition permet au poète de penser une continuité entre lui et le monde, de dépasser la dichotomie de la conscience et du monde par une compréhension intime et centrale de l'objet. (Vladimir Yankelevitch)

« Nous sommes pris dans le tissu du monde », écrit Maurice Merleau-Ponty. « La matière et la vie qui remplissent le monde sont aussi en nous », semble lui faire écho Jankélévitch. « Les forces qui travaillent en toutes choses, nous les sentons en nous. Quelle que soit l'essence intime de ce qui est et de ce qui se fait, nous en faisons partie ».

Dès lors, le monde n'est plus perçu par le poète et l'artiste comme spectacle ou comme lieu d'exploitation, mais comme réalité à vivre.

En réalité, ce que découvre l'intuition instantanée n'est pas une « chose » comme telle, mais bien la résonance, le retentissement que trouve cette « chose » dans l'univers du sensible, dans le tout qu'elle constitue comme partie et le devenir auquel elle participe. « À l'image de la conscience qu'on peut avoir parfois de la mélodie dans son ensemble », nous dit Bergson, « à partir d'un seul de ses aspects ». « Je lance un coup d'archet », écrivait aussi Rimbaud, « et la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène ». Envisagé ainsi sous l'angle de la totalité englobante du monde, « tout s'enchaîne aux yeux du poète selon un cycle incessant de métamorphoses, de substitutions spontanées des formes. Tout y éclate de connexions: rien n'est neutre, rien n'est indifférent [...], toutes choses convergent: la corrélation est totale » (Baudrillard).

« Dans l'écriture poétique, les mots ont la même compulsion à venir s'ordonner comme par miracle, écrit encore Baudrillard, « et à suivre leur enchaînement inéluctable ou fatal quand on les laisse jouer librement ». Ainsi, dans « Le Torrent », l'étudiant sensible et perspicace qu'est François Perreault, aura une intuition éclairante à ce sujet: « Je considérais », dit-il, « la formation d'une tragédie classique ou d'une pièce de vers telle un mécanisme de principes et de recettes, enchaînés par la seule volonté de l'auteur. Une ou deux fois pourtant, la grâce m'effleura. J'eus la perception que la tragédie ou le poème pourraient bien ne dépendre que de leur propre fatalité intérieure, condition de l'oeuvre d'art ».

Encore une fois, le mot fatalité doit s'entendre ici dans un sens bien particulier.

Quand deux mots se séduisent, à leur insu même, dans le déroulement du poème », écrit Baudrillard, « cette séduction a des conséquences éblouissantes sur toute la phrase et sur l'effet de communication. Tout le langage peut ainsi venir s'engouffrer dans une seule phrase par un effet de séduction qui précipite les signes flottants vers un enchaînement central. [...] Les écrivains connaissent cette réaction en chaîne, et l'évidence avec laquelle elle s'impose, l'étrange familiarité que retrouve le cours des choses lorsqu'il joue

tout seul, c'est-à-dire quand nous ne lui opposons pas nos enchaînements rationnels, nos constructions logiques et finales. Ces petites phrases fatales, sont comme l'irruption d'un objet pur non identifié, qui rend le sujet à lui-même non identifiable. (Baudrillard)

Anne Hébert témoigne elle-même de son ébahissement devant le phénomène. « Une fois exprimée », écrit-elle, « la parole nous apparaît surprenante et de naissance inconnue, pourrait-on croire, tant l'événement nous dépasse et nous enchante ». Ainsi, « l'irruption de l'objet pur », conclut Baudrillard, « inverse tous les rapports: l'objet se trouve puissant de toute la puissance du sujet. Toute son énergie lui est ravie, instantanément détournée par cet objet venu d'ailleurs ».

On constate que tout, depuis le début de ce balado, contribue à renforcer l'impression de mystère associée à la parole poétique. « La poésie est une expérience profonde et mystérieuse », écrivait d'entrée de jeu Anne Hébert dans « Poésie, solitude rompue », texte d'introduction à son troisième recueil de poésie intitulé *Mystère de la parole*. La complexité inhérente au processus d'écriture qui donne naissance à la parole poétique, en est l'illustration même.

Cette complexité tient essentiellement au fait que le poème résulte d'un travail soutenu du sujet sur le langage, et réciproquement du langage sur le sujet, comme nous le verrons finalement ici. D'une part, l'expérience accumulée par le poète au cours de toute une vie, soit le sens qu'a pris cette vie au cours de l'existence, agit à la fois comme ferment et comme vecteur dans la recherche d'une parole qui pourrait l'exprimer. Bref, « un sens (celui d'une vie) crée sa forme », écrit Henri Meschonnic. D'autre part, la forme qui se crée, qui émerge peu à peu de ce travail du poète sur le langage, « génère également son sens à travers l'incessant mouvement de ses transformations » ajoute Meschonnic. Et ce travail du langage sur lui-même agit en retour sur le poète qui s'en trouve transformé à mesure qu'il écrit.

Il en va de même pour la lecture de l'oeuvre. Le sens à donner au texte à travers sa lecture est issu de la « combinaison de deux stratégies discursives ». D'une part, l'oeuvre invite le lecteur, la lectrice à participer, par son acte de lecture, à la dynamique des échanges qui ont lieu dans les formes textuelles.

Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner. [...] Lire implique une série de déductions, de conjectures, d'inférences à confirmer, à infirmer ou à corriger au cours de la lecture. Ce retour constant sur le texte constitue l'effort attendu du lecteur. C'est même la condition indispensable pour que le texte puisse jouer de toutes ses résonances et exprimer toutes ses potentialités. (Umberto Eco)

D'autre part, cette coopération interprétative exigée du lecteur, de la lectrice, implique qu'ils puissent eux-mêmes s'investir personnellement dans la lecture de l'oeuvre pour en faire un « texte de jouissance », selon l'expression de Roland Barthes dans *Le plaisir du texte*. Mais pour y arriver, ils « ne doivent pas réduire l'oeuvre littéraire à un objet d'étude », nous dit Northrop Frye, étant donné que la matière première de cette oeuvre est d'ordre langagier. « Le langage n'est pas un objet, un instrument au sens objectif du terme, il est le sujet qui l'organise et le parle. » Ainsi, la matière qu'abordent le lecteur, la lectrice, « est leur propre langage qu'ils appliquent à l'oeuvre, avec ses configurations propres, son histoire, ses connaissances, ses codes, ses attentes ». En ce sens que « la lecture d'une oeuvre est toujours le résultat de la fusion de l'oeuvre avec nous-même ». Il en résulte une appropriation de l'oeuvre, qui ne doit pas être pour autant une expropriation.

En conclusion, on peut constater qu'une « réciprocity interne infinie », selon l'expression de Jean Michel Adam, s'opère dans l'oeuvre, qui va d'une part, du travail de l'auteur, l'autrice sur le langage, et réciproquement du travail du langage sur l'auteur, l'autrice. D'autre part, de l'interprétation du texte, à son appropriation par le lecteur, la lectrice. Il ressort de la complexité de ces nombreuses interactions, qu'il subsiste beaucoup d'inconnu quant à l'origine précise de la parole poétique. D'où le terme de « mystère » qui lui est associé à juste titre par Anne Hébert au début de son art poétique.

** Nous vous rappelons qu'en visitant le site anne-hebert.com, vous pourrez consulter ma correspondance inédite avec Anne Hébert, ainsi que l'appréciation qu'elle y fait de ma lecture de l'oeuvre.*

** Veuillez noter que toute reproduction de ce texte, en partie ou en totalité, devra porter la mention du nom de l'auteur et de l'adresse du site.*

BIBLIOGRAPHIE

- Adam, Jean Michel, *Pour lire un poème*, De Boeck-Duculot, 1992.
- Bachelard, Gaston, *Poétique de la rêverie*, PUF, 2005
- Balazut, Joël, « La thèse de Heidegger sur l'art », *L'origine de l'oeuvre d'art, Nouvelle revue d'esthétique* no 5, 2010. [En ligne] Cairn.Info
- Bancquart, Marie Claire, *Opéra des limites*, José Corti, 1988.
- Barthes, Roland, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Seuil, 1984.
- _____, *Le plaisir du texte*, Seuil, coll. essais, 1982.
- Baudelaire, Charles, « Le peintre de la vie moderne », dans *Curiosités esthétiques. L'art romantique et autres oeuvres critiques*, Garnier, 1962.
- Baudrillard, Jean, *Le crime parfait*, Galilée, 1995.
- _____, *L'autre par lui-même*, Galilée, coll. Habilitation, 1987.
- _____, *Les stratégies fatales*, Grasset et Fasquelle, coll. « Biblio/Essais », 1983.
- _____, *De la séduction. L'horizon sacré des apparences*, Denoel/Gonthier, Bibliothèque Médiations, 1979.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur. Le livre de poche*, coll. « Biblio/Essais », Grasset, 1985.
- Frye, Northrop, *La Parole souveraine. La Bible et la littérature II*, Seuil, coll. Poétique, 1994
- Hébert, Anne, « Poésie, solitude rompue », dans *Oeuvre poétique (1950-1990)*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1992.
- _____, « Terre originelle », dans *Oeuvre poétique (1950-1990)*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1992.

___, *Le Torrent*, Bibliothèque Québécoise, 1989.

Laferrière, Dany, *L'art presque perdu de ne rien faire*, Boréal, 2011.

Meschonnic, Henri, *Pour la poétique*, Paris, Gallimard, coll. Le Chemin, 1970

Moreau, Daniel, « L'intelligence dans ou devant le monde. Réflexion basée sur les thèses de Jankélévitch et d'Aristote ». [En ligne] *Érudit*, juin 2008.

Nouveaux chemins de la connaissance (*Les*), « Bergson: La pensée et le mouvant », balado France culture, par Adèle Van Reeth, juin 2017.

___, « Jankélévitch: Ne manquez pas votre unique matinée de printemps », balado France culture, par Adèle Van Reeth, mai 2015.

___, « L'inquiétante étrangeté » : « L'étrangeté chez Heidegger », balado France culture, par Adèle Van Reeth et Philippe Petit, septembre 2013.

___, « Schopenhauer : la consolation », balado France culture, par Adèle Van Reeth, octobre 2013.

___, « Merleau-Ponty : L'œil et l'esprit », balado France culture, par Adèle Van Reeth, février 2009.

Ponge, Francis, *Le parti-pris des choses*, Poésie/Gallimard, 1967.

Rimbaud, Arthur, « Lettre à Paul Demeny », *Oeuvres complètes*, édition établie par Antoine Adam, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1972.