Poésie et autobiographie. Les obstacles à la confidence poétique

Éric Benoît

« Parler de soi... Qui le pourrait ? »
[anonyme]

1 - Préalables méthodologiques

Si l’Occident chrétien a longtemps tenu le moi pour « haïssable » (selon le mot de Blaise Pascal), dévalorisant le souci de soi au profit du souci de Dieu et du souci d’autrui, la modernité littéraire a au contraire, surtout à partir de Rousseau puis de l’individualisme romantique, procédé à une réhabilitation du moi, et de son expression poétique. Au début du XIXᵉ siècle, Hegel définit le genre lyrique comme celui de l’expression de la subjectivité : « Dans la poésie lyrique, il s’agit du besoin [du sujet] de s’exprimer et de se percevoir à travers ses épanchements, les effusions de son être »¹. Cette conception est, à la même époque, celle de Goethe affirmant : « Tout ce qui a été publié de moi ne représente que les fragments d’une grande confession »². Cette idée d’une Erlebnislyrik, c’est-à-dire d’une poésie lyrique de l’expérience vécue, s’est maintenue jusque dans l’interprétation biographiste et psychologisante d’un critique comme Wilhelm Dilthey au début du XXᵉ siècle. Mais elle avait déjà été récusée par les poètes Parnassiens comme Leconte de Lisle avec son idéal d’impassibilité, par l’idée chère à Mallarmé d’une « disparition élocutoire du poète qui cède l’initiative aux mots »³, par le rejet rimbaldien du « moi » et de sa « signification fausse » chez

¹ Cité par Kate Hamburger, Logique des genres littéraires [1957], Seuil, 1986, p. 208.
les Romantiques au profit d’un « je » essentiellement « autre », par le refus rimballdien d’une « poésie subjective » au profit d’une « poésie objective »\(^4\), par la conception nietzschéenne d’une poésie lyrique non-personnelle\(^5\), et le XX\(^e\) continuera ce procès avec le constat, par le critique Hugo Friedrich, d’une « dépersonnalisation » de la poésie depuis Baudelaire\(^6\), jusqu’aux programmes des poètes textualistes, littéralistes, et objectivistes, et des théoriciens du structuralisme, qui veulent rester « hors sujet » et loin de toute « présence réelle ».

Dans ce débat, dont les étapes sont aujourd’hui bien balisées, la théoricienne allemande Käte Hamburger a, on le sait, tenté de construire une voie médiane, selon laquelle le sujet lyrique ne serait ni tout à fait autobiographique ou référentiel ni tout à fait fictif ou verbal, mais tiendrait simultanément des deux côtés, le sujet d’énonciation étant toujours un sujet réel quand bien même le contenu de son énoncé serait fictif et non-véridictionnel (dualité qui porte en germe la problématique de la tension entre une intention de se dire et l’empêchement de le faire). Cette dualité est d’ailleurs confirmée par Goethe qui, dans une lettre à Eckermann du 17 février 1830, écrivait à propos de son œuvre poétique : « Aucun trait ne figure qui n’ait été vécu ; mais aucun trait ne figure tel qu’il a été vécu »\(^7\). L’expérience vécue est transformée en poème, refigurée en poème, et il y a de ce fait toute une gamme de subjectivité dans le lyrisme. Quand bien même a-t-elle pour origine une expérience personnelle et une référence circonstancielle, la poésie procède par effacement des repères référentiels et circonstanciels, et par transferts métaphoriques. Après Käte Hamburger, Karlheinz Stierle\(^8\) a pu définir plus subtilement encore le sujet lyrique non pas comme un donné préalable ou un « moi » référentiel et empirique se représentant dans le texte, mais comme un « sujet problématique » en

\(^5\) Nietzsche, La Naissance de la tragédie, chapitre 5.
\(^6\) Hugo Friedrich, Structure de la poésie moderne [1956], Le livre de poche, 1999.
\(^7\) Cité par Käte Hamburger, op. cit., p. 245.
quête de lui-même, se construisant et s’effectuant dans l’acte

autobiographique dans la mesure où elle peut s’inscrire dans ce que Lejeune appelle « l’espace autobiographique »\textsuperscript{13}, dans lequel un texte de fiction (roman ou poésie) peut par le détour de la fiction utiliser des éléments de la biographie de l’écrivain : il peut donc y avoir une dimension autobiographique dans le texte poétique, – étant entendu que la poésie autobiographique ne saurait satisfaire à tous les critères de l’autobiographie proprement dite que Lejeune l’a définie. D’ailleurs, s’il fallait appliquer rigoureusement les critères définitionnels, le genre de l’autobiographie se réduirait simplement à un ensemble vide\textsuperscript{14} ; d’où les salutaires élargissements et les lucides mises au point que Philippe Lejeune effectue en 1986 dans « Le Pacte autobiographique (bis) »\textsuperscript{15}, prônant l’« élasticité » et la « plasticité » dans l’acception des termes littéraires\textsuperscript{16}, et reconnaissant : « Aussi, plutôt que de proposer une définition qui, sèchement, exclut les vers, aurais-je dû désigner comme centre du système actuel cette tension entre la transparence référentielle et la recherche esthétique, et montrer […] que, de part et d’autre d’un point d’équilibre, il existait une gradation continue de textes allant, d’un côté, vers la platitude du curriculum vitae, et, de l’autre, vers la poésie pure »\textsuperscript{17}.

\textsuperscript{13} Ibid., p. 41.
\textsuperscript{14} Car l’on pourrait alors démontrer que tous les textes tenus pour des autobiographies n’en sont pas : les Confessions de Rousseau expriment plus un fantasme fictionnel du moi que sa réalité référentielle, les Mémoires d’outre-tombe de Chateaubriand dépassent l’histoire du moi vers l’histoire du Monde, L’Age d’homme et La Règle du jeu de Leiris ne respectent pas l’organisation narrative, Les Mois de Sartre se limitent à l’enfance et déconstruisent ironiquement le genre autobiographique, et cetera…
\textsuperscript{15} Philippe Lejeune, Moi aussi, Seuil, 1986, p. 13-34.
\textsuperscript{16} Ibid., p. 17.
\textsuperscript{17} Ibid., p. 26. Philippe Lejeune cite d’ailleurs (p. 18) une définition génériquement large de l’autobiographie, celle de Vapereau dans son Dictionnaire universel des littératures (1876) : « œuvre littéraire, roman, poème, traité philosophique, etc., dont l’auteur a eu l’intention, secrète ou avouée, de raconter sa vie, d’exposer ses pensées, ou de peindre ses sentiments ». Lejeune remarque alors (p. 19) que, si le substantif « autobiographie » est plutôt du côté de la définition étroite, l’adjectif « autobiographique » est plutôt du côté de la définition large. Mon propre emploi de ces deux mots, le substantif et l’adjectif, témoignera aussi de cette polarité définitionnelle.
2 - Poésie pour se dire, poésie pour se taire ?

Mai, ayant rappelé à grands traits ces débats théoriques d’ailleurs toujours ouverts et qui resteront en toile de fond de ma réflexion, je voudrais ici déplacer l’axe de problématisation en faisant porter l’accent sur la situation paradoxale, ou aporétique, ou contradictoire, qui pour tel ou tel poète suppose une intention de se dire et l’impossibilité de le faire : double postulation simultanée, l’une vers un vouloir-se-dire, l’autre vers un ne-pas-pouvoir-le-faire. Si l’intention de se dire (toujours illusoire voire trompeuse) peut être référée à la conception hégélienne d’un sujet s’exprimant lui-même sur le modèle de la prise de conscience de soi (caractéristique de la pensée hégélienne), les empêchements à ce processus peuvent être référés à cette caractéristique de la pensée de Fichte qui est l’impossibilité, pour le Moi transcendantal, de prendre authentiquement et définitivement conscience de soi, toute prise de conscience du Moi par lui-même entraînant une altération de ce Moi qui ainsi ne peut jamais se ressaisir définitivement, se dérobant toujours à son propre ressaisissement. Ce qui vaut pour le Moi transcendantal fichtéen vaut aussi pour le sujet individuel\(^{18}\), toujours en décalage par rapport à lui-même, en différence par rapport à lui-même, toujours autre que lui-même comme le dit Rimbaud (contre les Romantiques qui, précise Rimbaud, « n’ont trouvé du moi que la signification fausse »), inévitablement fausse dans l’auto-contradictoire objectivation du subjectif). Qui pense son moi (ou le prétend) est déjà en distance de soi, est déjà dans le non-moi (le moi, on ne peut que l’être, que le vivre). Qui prend conscience de soi se différencie, par cela-même, de soi. Si l’acte de prise de conscience de soi (le Selbstdwusstsein) est chez Hegel le mécanisme de l’Identité, il est chez Fichte le mécanisme de la différence, car il y a toujours un décalage antidialectique entre l’être et la conscience de l’être.

\(^{18}\) Ce qui définit deux insaisissables, deux indicibles : d’une part l’Absolu, la transcendance, Dieu, et d’autre part la subjectivité individuelle jusque, nous le verrons, aux profondeurs de l’inconscient.

---

²¹ De même que, dans la pensée orientale, et pour continuer le parallélisme philosophique, le Tao qu’on croit avoir dit n’est pas le Tao : « Le Tao qu’on tente de saisir n’est pas le Tao lui-même : le nom qu’on veut lui donner n’est pas son nom adéquat » (*Tao Tê King*, traduit du chinois par Liou Kia-Hway, Gallimard, coll. « Idées », 1967, p. 57).
ce langage, de « rémunérer ce défaut des langues » pour reprendre l’expression de Mallarmé.

Et, au-delà du langage, c’est toute la culture qui s’interpose entre le sujet et la diction de soi. Certains feront de cette impasse leur terrain d’exploration, comme Michaux déclarant dans la Postface de Plume : « Moi se fait de tout », « Moi n’est jamais que provisoire », « Moi n’est qu’une position d’équilibre », « Rien qui soit propriété »24. Ce qu’on croit être soi et qui tente de se dire sur la page, n’est-il pas que la résurgence de la « langue des autres », de la culture des autres ? Symptomatiquement, Jacques Roubaud écrit son Autobiographie, chapitre X à partir, dit-il, de « poèmes, composés dans les dix-huit années (1914-1932) qui précédèrent ma naissance »25 : ainsi pourra-t-on reconnaître dans l’œuvre des traces de Tzara, Breton, Éluard, Desnos, Aragon, Cendrars, Reverdy, Apollinaire, Brisset,... sans compter les allusions à Laforgue, Rimbaud, Mallarmé,... auxquels il faudrait ajouter Zeami, Kamo no Chomei,... et bien d’autres encore... Comment parler de soi lorsqu’on n’est plus que l’écho de textes littéraires antérieurs ? Ce qui fait écran à la diction de soi, c’est ce que Roubaud appelle ici les « sources » (p. 152). Et d’ailleurs il s’en amuse (la dimension ludique et artificielle étant un écran supplémentaire à la diction de soi-même). Vers la fin du volume en effet, dans un ensemble de textes intitulés « Fragment de l’extrait de la Préface », Roubaud écrit que pour parler de lui-même il aurait dû se fonder sur des « sources » et des « livres déjà parus sur le même sujet » (p. 152, ce « sujet » étant justement lui-même en tant que « sujet » poétique), mais que « de tout cela je me trouvais, en ce qui me concerne, à peu près complètement dépourvu » (p. 153). Autobiographie, chapitre X est un recueil poétique fait pour nous montrer, ou plutôt pour nous faire croire (toujours en faisant la dénéigation !), que « moi » n’est fait que de textes et d’intertextualité.

24 Michaux, Postface de Plume, p. 116, 117, 118.
Le poète Narcisse se mire donc en la claire fontaine du poème, et ne s’y reconnaît pas. Il se voit voyant qu’il ne peut pas se voir, comme une Hérodiade au miroir ayant perdu la tête, ou un Monsieur Teste prenant conscience de l’impossibilité de la prise de conscience de soi. Le « stade du miroir » est le moment où se révèle la double postulation simultanée de l’identité et de la différence entre soi-même et son image comme soi-autre. Et l’Inconscient, avec ses résistances et ses censures et ses refoulements (l’Inconscient dont les Surréalistes auront voulu lever la censure), est bien l’obstacle qui empêche de se dire en clair, qui pousse le poète, pour reprendre le néologisme de Lacan, à ne se dire, comme la jouissance, que par un « mi-dire », dans un « mi-dit », entre les lignes, entre les mots, dans une poétique de l’allusion et de la suggestion qui, chez Mallarmé par exemple, sert simultanément à dire et à taire les foudres de l’Idée tout autant que celles de la sexualité (quand Mallarmé parle de la « disparition élocutoire du poète », j’y vois, au second degré, une prétention, une dénégation de tout discours intime, qui est peut-être le secret premier de Mallarmé). Au début de son livre intitulé La Poésie comme l’amour, Jean-Michel Maulpoix, dans une longue phrase de deux pages ayant pour seul sujet grammatical « La poésie », déclare que « La poésie […] tache le papier d’un doigt de sperme, […] jouit textuellement, […] reste une affaire de nudité ».

Le poète montre ses pudenda, mais il le fait avec pudeur. Le corpus de l’ensemble de toutes les œuvres poétiques du monde pourrait recevoir pour titre Mon cœur mis à nu, mais cette dénudation exhibitionniste demeure celle du cœur, et a lieu dans le langage. Qui ne peut se dire en clair se dira au sens figuré, par le détournement des tropes et le déplacement des métaphores (la poésie fonctionne comme le rêve). On notera d’ailleurs que la phrase de Jean-Michel Maulpoix n’a pas pour sujet grammatical « le poète » (qui est supposé être l’agent référentiel et personnel de tous les verbes

---

26 Lacan : « Ce à quoi il faut se tenir, c’est que la jouissance est interdite à qui parle comme tel, ou encore qu’elle ne puisse être dite qu’entre les lignes » (Écrits, Seuil, 1966, p. 832).

anthropomorphiques de la phrase), mais, plus abstraitement et plus discrètement, « la poésie », qui est une métonymie du poète. Métonymie pudique, symptomatique de la pudeur à se dire et à dire cela de soi. Mauropix indique plus loin que « le sujet lyrique est celui dont le sexe a trouvé refuge dans la voix »

28 : on trouve ici la même double postulation entre le soi le plus intime (le sexe) et le déplacement sublimatoire (la voix, les mots que Mallarmé désignait comme « disparition vibratoire » de la chose). Quelques lignes plus bas, Mauropix cite Benoît Conort disant que le poème est le lieu de « ce qui ne s’exhipe pas, le honteux, le coupable, la copulation répétée avec soi »

29 : où l’on perçoit la même tension entre ce qui se montre et ce qui ne se montre pas. A la fois révélation et dissimulation, le poème est simultanément apocalypse (au sens étymologique de dévoilement) et cryptographie. L’amour, par exemple, s’y exprimera tout en se masquant, comme dans ce poème de Desnos intitulé « Infinitif » (dans Corps et biens), poème effectivement sans sujet pour les verbes à l’infinitif, poème où Desnos dit « omettre de transmettre [son] nom », mais où le nom de « Robert Desnos » et celui de « Yvonne Georges », celle qu’il aime, peuvent se lire cryptographiquement par les deux acrostiches verticaux de la première lettre et de la dernière lettre de chaque vers. La poésie comme l’amour a besoin de discrétion. Là est peut-être une origine de la métaphore, qui pudiquement détourne le regard de ce qu’on ne saurait dire.

La poésie, par ses blancs, est le langage qui indique que dans le dit demeure du non-dit, quelque chose qu’on ne peut pas dire ou qu’on ne veut pas dire, comme la « chose » lacanienne qui me hante sans me dire qui je suis ni pouvoir être dite. Lacan définit l’inconscient comme un blanc : « L’inconscient est ce chapitre de mon histoire qui est marqué par un blanc [...] : c’est le chapitre

28 Ibid., p. 45.
29 Benoît Conort, Au-delà des cercles, Gallimard, 1992, p. 58. Voir aussi, dans La Nuit remue de Michaux, le poème intitulé « Le honteux interne ». 
censuré »

Le blanc ouvre un espace de sens non apparent mais ouvert à l’interprétation. Le blanc est comme l’écran d’un secret, l’écran du non-écrit, une « défense » en vocabulaire mallarméen. Nous pourrions, si nous en avions le temps, étudier dans cet esprit les blancs, ou les lignes de pointillés, dans un recueil poétique autobiographique comme *Le Roman inachevé* d’Aragon, dont le premier poème commence d’ailleurs en signalant discrètement le mystère de l’origine (l’identité du père et celle de la mère) : « Sur le Pont Neuf j’ai rencontré / D’où sort cette chanson lointaine » (la première phrase reste en suspens, ouverte sur une question elle-même sans réponse), et cet état originel du poète lui restera insaisissable : « Sur le Pont Neuf j’ai rencontré / Semblance d’avant que je naisse [...] / Mon autre au loin ma mascarade [...] / Dans ma propre ombre qui recule ».

La fin du recueil autobiographique d’Aragon multipliera les effets de rupture et discontinuité qui justifieront son titre de *Roman inachevé* : multiplication des lignes de points de suspension, poème intitulé « Les pages lacérées »

31, déclaration de discontinuité comme « Et le roman s’achève de lui-même / J’ai déchiré ma vie et mon poème [...] J’ai déchiré des pages et des pages / Dans le miroir j’ai brisé mon visage »

32.

Nous pourrions aussi étudier dans cet esprit les blancs dans les œuvres de poètes comme Reverdy, ou Du Bouchet. Ces blancs peuvent être à la fois visuels et sonores, comme dans les enjambements d’un vers à l’autre, qui taissent un surplus de sens tout en le laissant pressentir (ou qui le désignent tout en le masquant de silence). C’est le cas par exemple dans ces quatrains de « Mémoire » de Rimbaud où les enjambements externes (mais aussi internes) nous font sentir que le poète ne parvient pas à retrouver mémoirellement les référents premiers de son origine (le père, enfui, et la mère, inaccessible) :

Madame se tient trop debout dans la prairie
prochaine où neigent les fils du travail ; l'ombrelle
aux doigts ; foulant l'ombelle ; trop fière pour elle ;
des enfants lisant dans la verdure fleurie

leur livre de maroquin rouge ! Hélas, Lui, comme
mille anges blancs qui se séparent sur la route,
s'éloigne par-delà la montagne ! Elle, toute
froide, et noire, court ! après le départ de l'homme !

comme, à la fin du même poème, le jeune enfant qu’il était tendant
les bras vers les fleurs qu’il ne pouvait atteindre :

Jouet de cet œil d’eau morne, je n’y puis prendre,
ô canot immobile ! oh ! bras trop courts ! ni l’une
ni l’autre fleur : ni la jaune qui m’importune,
là, ni la bleue, amie à l’eau couleur de cendre.

Les enjambements externes et internes nous font sentir les syncopes
de la mémoire rimbaldienne, ses ellipses et ses lacunes. Le rythme
poétique, comme Henri Meschonnic l’a souvent dit, est une forme du
sujet. Forme aussi de ce qui, du sujet, ne se dira pas dans les mots
mais entre les mots. Et pour Julia Kristeva le rythme poétique est
l’émanation de la *chôra* sémiotique, zone pré-verbale et pulsionnelle
et inconsciente dans les profondeurs du psychisme.33

La poésie, structurée comme un inconscient (et qui parfois le sait,
et qui parfois en joue), peut aussi, comme lui, produire du déni ou de
la dénégation, comme dans ces vers du recueil autobiographique *Une
Vie ordinaire* de Georges Perros :

L’œuvre est à hue et l’homme à dia
L’homme vous dit je ne suis pas
je ne suis pour rien dans mon œuvre

---

33 Les enjambements internes, dans le blanc de la césure, peuvent aussi et simultanément
marquer et masquer ce qui ne se dit que cryptographiquement, comme dans ce vers
malicieusement censuré (censuré...) de Rimbaud :
« – Au Cabaret vert – : je // demandai des tartines »
le « rien » se rebelle et dit bas
le contraire. Mes personnages
sont tous fictifs et croyez m’en
rien n’est vrai dans mon pur roman 34

Perros ici brouille les pistes en présentant une dénéigation ostensible
tirant la diction du côté de la fiction (« je ne suis pour rien dans mon
œuvre », « rien n’est vrai dans mon pur roman ») et en même temps
la négation de cette dénéigation (« dit le contraire »). Le texte
fonctionne un peu comme le paradoxe du menteur crétois (nous
entendons bien « croyez m’en »...). Cependant, même si la
dénégation ne peut être crue par le lecteur, nous savons que
l’essentiel n’est pas forcément dit et peut rester dissimulé, car « le
vécu se tient caché » 35. C’est ainsi que, si Blanchot reconnait Des
Forêts lui-même dans les Poèmes de Samuel Wood, c’est cependant à
travers « un je lointain, déjà neutre, voire impersonnel » 36.

Poésie sera le langage d’une autobiographie impossible ou
paradoxale, d’une anti-autobiographie, ou de l’autobiographie d’un
sujet impossible, d’une subjectivité intrinsèquement irreprésentable :
poésie pour représenter l’impossibilité de toute représentation
autobiographique, l’impossibilité pour le sujet de se ressaisir ou de se
représenter en termes d’autobiographie : une autobiographie dont le
centre de gravité serait l’histoire d’un sujet autobiographiquement
irreprésentable. Le vertigineux poème de Baudelaire intitulé « Les
sept vieillards », dans Les Fleurs du Mal, en donne une saisissante
illustration ; ce poème commence comme un poème

Ailleurs, dans une parenthèse : « (ce n’est pas de moi qu’il s’agit) » (p. 142). Si le « moi »
est vraiment sujet de l’énonciation, sa responsabilité est engagée : de la nécessité d’en
répondre naît la tentation de s’y soustraire.
35 Ibid., p. 135. Il me semble que c’est déjà la position rimbaudienne dans Une Saison en
enfer : « Je suis caché et je ne le suis pas », « Il n’y a personne ici et il y a quelqu’un »
(Rimbaud, Œuvres Complètes, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 257
et 256).
36 Maurice Blanchot, Une voix venue d’ailleurs, Sur les poèmes de Louis-René des Forêts,
Plombières-les-Dijon, Ulysse, Fin de Siècle, 1992 (rééd. dans Une voix venue d’ailleurs,
autobiographique (« Un matin [...] Je suivais [...] ») mais pour ensuite mettre en scène l’hallucination d’un dédoublement exponentiel, d’une similarité incontrôlable, d’une analogie déréglée, d’une ressemblance devenue folle et dans laquelle le sujet ne se reconnaît pas mais finit par se perdre : crise absolue de l’ipséité référentielle.37 La poésie autobiographique serait alors à penser sur le modèle d’une ontologie négative : une poésie qui entretient avec la source subjective qui tente (vainement) de s’y dire ou de s’y raconter un rapport d’ontologie négative, qui ne peut définir ou cerner son objet (le sujet lui-même) que sur le mode négatif, en creux, obstinément renvoyé au point aveugle de toute circularité réflexive. La poésie dirait donc l’autobiographie paradoxalement d’un sujet qui, loin de chercher à se rejoindre, loin de poursuivre son unité dans la linéarité-continuité de la prose, ne se poursuit (ne cherche à se rejoindre) que dans son écart, sa scission, sa disjonction, sa déhiscence par rapport à soi-même.38

Ce premier parcours entre les textes nous a montré que la diction poétique de soi s’accompagne souvent d’une contra-diction de soi, subie ou réassumée par le poète. L’obstacle provient, diversement, de l’impossibilité d’objectiver en un soi-disant « moi » cela même qu’est le subjectif, insubstanlisable, ou de cette différence de soi à soi que creuse encore l’usage du langage, ou de cet insaisissable qu’est pour le sujet son propre inconscient. Maulpoix écrit que « la poésie est ce travail du langage où le “je” essaie de se dire, envers et contre tout. Celui où désirant se réunifier, il se montre divisé,


38 Paradoxe et scission d’un sujet qui ne se raconte que dans son refus de se raconter, comme en témoigne ce reproche autocontradictoire que Laforgue s’adresse à lui-même : « Et toi [...] / Tu te racontes sans fin et tu te ressasses » (« Complainte d’un autre dimanche »).
hétérogène à soi, rendant comme Baudelaire un son de “cloche fêlée” à l’instant qu’il voudrait chanter. Celui où il prend la mesure du divorce entre “je” et “moi” »

39. Se dire mesure la distance entre le conscient et l’inconscient, le tabou, le secret où gît le refoulé des censure surmoïques. Se dire est la tentative toujours différée de porter à la lumière l’énigme des profondeurs du psychisme, cet « infracassable noyau de nuit » dont parlait André Breton, ou ce polysémique « quelque chose noir » de Jacques Roubaud. N’était-ce pas déjà cette énigme intérieure que désignait sans le savoir, il y a quelque 2500 ans, le poète juif anonyme qui rédigea le Psalms 48-49 et annonçait ceci, comme le projet d’un chant toujours à venir : « J’ouvrirai sur la lyre mon énigme » (ephtakh bekinor khidathi) ?

3 - Du côté de Bashô

Le poète suisse Gustave Roud (poète très solitaire et ami de Philippe Jaccottet) exprimait autrement cette aporie : « Parler de soi... Un nuage pourrait-il le faire ? » 40. Alors je voudrais de nouveau déplacer l’axe de la réflexion, et prendre justement le point de vue du nuage... Ce point de vue du nuage (chanté chez Baudelaire par un « homme énigmatique » dans le premier des poèmes en prose, « L’Étranger ») sera celui d’un autre poète qui intéressa aussi Jaccottet, un poète japonais de la fin du XVIIe siècle, sans doute le plus connu en Occident, Bashô, qui au début de l’un de ses récits de voyage émaillé de poèmes (intitulé Oku no hosō michi, Le Chemin étroit du Bout-du-monde), s’identifie lui-même à un nuage : « Et moi-même [...] lambeau de nuage cédant à l’invite du vent [...] » 41.

41. Bashô, La Sente étroite du Bout-du-monde, dans les Journaux de voyage, traduit du japonais
L’image du nuage nous montre le poète voyageur en sujet insubstantiel, toujours de passage, disons plus exactement : impermanent, selon l’idée bouddhiste (fondamentale dans la poésie japonaise et notamment dans celle de Bashô) de l’impermanence de toute chose (mujō). Je tirerai de la poésie de Bashô trois ensembles de réflexions, qui intéressent notre problématique.

1 – Le poète-nuage impermanent participe lui-même de ce monde éphémère, de ce « monde flottant » des phénomènes (ukiyo). Il se fond au vent et aux nuages ; dans un détachement de lui-même conforme à l’ascèse bouddhiste, il se laisse absorber par les humbles choses (hosomi), il est d’emblée dans l’indifférenciation originelle du sujet et de l’objet (butsuga ichinyo, objet-et-sujet-en-un), cette antériorité à toute division que le Bouddhisme appelle dhyana en sanskrit, chan en chinois, et zen en japonais (c’est le même mot), cette union du moi et du non-moi, cette unité du moi et du monde qui est aussi au fond du néo-taoïsme de Bashô et qui, nous l’avons vu tout à l’heure, est la visée nostalgique et irréalisable de bien des poètes occidentaux. Il acquiesce et consent à ce monde fluctuant qui pour lui est présence absolue et dénuement de l’être-là dans un effacement de toute conscience de soi au profit d’une pure ouverture au dehors. Il éprouve le sentiment poignant (aware) de la fragilité des êtres précaires et de leur beauté, é-motion qui le transporte hors de sa subjectivité pour percevoir la vérité de la beauté (fūga no makoto), cette réalité essentielle (shinnyo) qui pour le Bouddhisme est au-delà du monde éphémère et permet de rejoindre le principe originel et éternel du monde (zōka). Alors, dans la brièveté et l’instantanéité fulgurante de ces poèmes de 17 syllabes (5+7+5), s’exprime l’en-don, c’est-à-dire la perfection ou complétude (enman) dans le soudain (ton), l’équivalent poétique du satori du Bouddhisme zen. Cet art du peu, en tangence au silence, rejoint l’intuition d’une


« Que j’accepte [...] comme Bashô (dirait-on) ou Mallarmé clairement – mais l’a-t-il su ? – de mourir à l’illusion que je suis »\textsuperscript{45}.

Chez Bashô, la question d’une dé-personnalisation (\textit{Ent-persönlichung} selon le mot de Hugo Friedrich) ne se pose même pas car le moi, aboli dans une perspective à la fois taoïste et bouddhiste, est \textit{d’emblée} uni au monde sensible éphémère et à son essence éternelle, et c’est cette expérience d’indistinction, d’indifférenciation pré-conceptuelle et pré-verbale que formule l’éclat jaculatoire du poème bref (ou le « tilt » du haïku, dirait Barthes), \textit{satori} donnant issue à l’aporie d’un \textit{kōan}\textsuperscript{46}.

2 – Un autre aspect de la poésie de Bashô nous plaçant aux antipodes d’une diction de soi-même est que ses poèmes sont pétris d’intertextualité et d’allusions inombrables à des textes antérieurs (souvenons-nous à ce propos du rôle de l’intertextualité dans \textit{Autobiographie}, chapitre X de Jacques Roubaud). En effet, au cours de ses pérégrinations à travers le Japon, Bashô visite certains lieux pour retrouver et réexprimer l’émotion poétique que certains de ses prédécesseurs (comme le moine-poète Saigyô au XII\textsuperscript{e} siècle) y ont éprouvée et exprimée. La référence à un \textit{topos} n’est pas considérée comme une faiblesse ou une facilité dans la poésie japonaise, elle est au contraire valorisée comme signe de culture et ouverture à une émotion commune\textsuperscript{47}. Malgré cela, Bashô parvient par ailleurs à cultiver une certaine singularité et une certaine nouveauté puisque son récit de voyage intitulé \textit{Oku no hoso michi}, \textit{Le chemin étroit du Bout-du-monde}, retrace son parcours dans la région du Nord (le


\textsuperscript{46} Cette réception des haïkus de Bashô selon le bouddhisme et le zen par les poètes français du XX\textsuperscript{e} siècle doit beaucoup au livre \textit{Haïku} de l’Anglais Reginald Horace Blyth, et aux livres de Daisetsu Suzuki qui ont vulgarisé le bouddhisme et le zen en Occident. Certains commentateurs japonais sont parfois plus nuancés quant à l’importance du bouddhisme et du zen dans les haïkus de Bashô : cette question continue de faire débat, et nous ne prétendons pas la trancher ici.

\textsuperscript{47} L’identification de Bashô lui-même à « un lambeau de nuage cédant à l’invite du vent » peut d’ailleurs être une référence à un poème de Saigyô où l’on trouve une semblable assimilation : « Soufflée par le vent, / La fumée du mont Fuji / Disparaît au loin. / Qui connait le destin / De ma pensé errant à sa suite ». 

19
Tohoku), région encore peu fréquentée par les poètes, et où Bashô pourra lui-même inventer, originalement, de nouveaux lieux poétiques et donc de nouvelles émotions poétiques. Le mot oku, dans le titre, désigne à la fois le nord et le fond (le « bout-du-monde » dans la traduction de René Sieffert, on pourrait dire aussi « l’arrière-pays » en pensant à Bonnefoy) : à travers les sentiers étroits de cette région du nord encore sauvage et peu explorée, la poésie est elle-même un chemin (michi), un chemin étroit et difficile, qui conduit le poète-pèlerin vers le fond suprasensible des choses (le chemin, michi, mène au Tao, au Dô à la Voie), vers le fond de la vie, vers le fin fond de lui-même aussi (c’est un pèlerinage intérieur), et vers le fond de la parole : l’aventure poétique est « acheminements vers la parole », dirions-nous pour reprendre une expression heideggerienne (Unterwegs zur Sprache, ou Holzwege, selon un autre titre de Heidegger, traduit en Chemins qui ne mènent nulle part). L’enjeu du poème bref de pèlerinage chez Bashô ne se situe-t-il pas d’ailleurs dans ce que Heidegger nomme, en utilisant justement un mot japonais, le iki, notion qu’il définit, dans les termes de la phénoménologie et de la métaphysique occidentales, comme le « rayonnement sensible par le ravissement irrésistible duquel quelque chose de suprasensible parvient à transparaître », et que l’interlocuteur japonais dans le dialogue de Heidegger définit quant à lui comme « le vent de la silencieuse paix du ravissement resplendissant » (« Iki ist das Wehen der Stille des leuchtenden Entzückens »)⁴⁸... Le vent... N’est-ce pas ce vent qui porte le poète

Bashô, lui-même « lambeau de nuage cédant à l’invite du vent » ?... nuée des nuées, buée des buées, vanités des vanités...

3 – Yves Bonnefoy, à propos d’un haïku de Bashô, s’interroge sur le « statut de ce “Je” qui s’affirme là » 49. Or, justement, le « Je » ne s’y affirme pas. Le « je » est élidé du poème japonais, qui ne donne le verbe qu’à l’infinitif. Dans la grammaire japonaise, le pronom de la première personne existe (watashi) mais ne s’exprime pas forcément 50. Ici, il n’y a pas de cogito, ni de ergo, encore moins de ego, ni de sum. Le poème de Bashô dont parle Yves Bonnefoy se traduirait littéralement ainsi :

toute la nuit,
ah ! entendre le vent d’automne !
montagne derrière

Le verbe entendre, à une forme impersonnelle, est sans sujet grammatical. C’est ici la langue japonaise qui est empêchée à l’expression de soi, ou qui plus exactement permet cet effacement du sujet dont rêve Jacottet, et sa fusion au monde sensible, sa réduction à une pure intentionnalité phénoménologique. Dans le livre où il découvrit les haïkus en traduction anglaise, Jacottet a noté cette phrase de Reginald Horace Blyth : « Hai-ku are self-obliterating » 51. Et Barthes notera plus tard : « Le temps du haïku est sans sujet » 52. Ou, plus exactement, cette perception sans sujet perpectif se fait

disponible à tous, auteur et lecteur; d’ailleurs, ce poème est un poème non pas de Bashô lui-même mais un poème cité par Bashô et dont l’auteur est en fait son disciple et ami Sora, qui, la veille, avait laissé ce poème dans un temple pour l’offrir à son maître qui devait lui-même passer par là le lendemain. La poésie japonaise est trans-personnelle, trans-subjective, ouverte à une multiplicité de sujets, de sujets de passage, et c’est ainsi que sa disponibilité indéfiniment universalisable vient s’ouvrir jusqu’à nous, derniers lecteurs qui pouvons alors la reprendre pleinement à notre compte. Cette poésie est aussi trans-personnelle du fait de la tradition japonaise d’une élaboration collective (donc peu personnelle) : la tradition du haïkai-renga, où le maître de poésie lançait le premier verset tripartite (de 5, 7, 5 syllabes), le premier ku, le hokku, avant que les disciples continuent la chaîne. Les poèmes dont Bashô émaille ses récits de voyage sont souvent des hokku, des premiers versets de renga enchaînés, ou des hokku offerts en salutation ou en remerciement aux hôtels qui accueillirent le poète-voyageur : poèmes de passage, poèmes de partage. Il y a bien, chez Bashô, une tendance à l’isolement des hokku individuels dans le texte des récits de voyage, mais ce n’est que bien plus tard, à la fin du XIXe siècle, que le poète Shiki, d’ailleurs influencé par l’individualisme occidental du XIXe siècle, cultivera l’art du hokku isolé, dans ce qu’il appellera alors le haïkai-hokku (ou premier ku de haïkaï, premier verset de haïkaï), haïkai-hokku qu’on appellera finalement « haïku ». Deux siècles plus tôt, Bashô n’était pas encore dans cette conception individualiste de la poésie. Il en est cependant un lointain précurseur, du fait de l’isolement de ses hokku dans ses journaux de voyage ; et encore certains de ces hokku sont de ses disciples comme Sora, ce qui montre à quel point le texte poétique est conçu à ce moment-là comme trans-personnel. La perception du monde qui s’y exprime, dépourvue de sujet grammatical et même de sujet percepitif, n’est cependant pas dépourvue de subjectivité, comme en témoigne la fréquence des mots exclamatifs (les kireji) qui ponctuent le poème bref comme ce « ah ! » (« ya » en japonais : « ah ! entendre le vent

22
d’automne ! »), et qui manifestent bien une émotion (et donc une subjectivité), mais une émotion encore proche du cri, antérieure à tout langage, et qui est le signe même de l’indistinction du sujet et de l’objet, du moi et du monde. L’extase émotive du poème bref japonais va même jusqu’à confiner au silence, à cette limite où le langage défaillle, jusqu’à la nécessité de se taire, comme le montre ce mot qui ouvre un hokku de Bashô : « katararenu », « sans pouvoir parler ».

*

Se taire. C’est là que commence la poésie de l’effacement de soi chez Jaccottet (dans l’un de ses premiers poèmes) :

Je me tiens dans ma chambre et d’abord je me tais
(le silence entre en serviteur mettre un peu d’ordre),
et j’attends qu’un à un les mensonges s’écartent.

Se taire. Je voudrais entendre ce verbe à son double niveau de sens : au sens d’un verbe pronominal signifiant faire silence, mais aussi au sens d’un verbe transitif où le pronom « se » est pleinement complément d’objet direct : se taire, taire cela qui est soi-même. Silence voulu du poète hésychaste.

De syllabe en syllabe, le poème avance sur la pointe des pieds. « Sur la pointe des pieds » : titre d’un poème de Reverdy, dans Sources du vent :

Il n’y a plus rien qui reste
entre mes dix doigts

---

53 On se souvient de la phrase de Paul Valéry : « Le lyrisme est le développement d’une exclamation ». Le haiku, sans développement, reste au plus près de l’exclamation.

54 Dans la traduction d’Alain Walter, p. 95, et note p. 196-197.


56 Jaccottet refuse, dit-il, « une impudeur dont je suis incapable » (La Semaison, Gallimard, 1984, p. 157).
Une ombre qui s’efface
Au centre
un bruit de pas
Il faut étouffer la voix qui monte trop
[...]
Crainte de tout casser en faisant trop de bruit\textsuperscript{57}

Même amuïssement et amenuisement de la voix au début de l’œuvre poétique de Jacques Réda :

Peut-être devons-nous parler encore un peu plus bas,
De sorte que nos voix soient un abri pour le silence\textsuperscript{58}

Et plus encore dans le magnifique « Récitatif » de Jacques Réda :

Écoutez-moi. N’ayez pas peur. Je dois
vous parler à travers quelque chose qui n’a pas de nom dans la langue
que j’ai connue, [...] 
Écoutez-moi pourtant :
quelqu’un doucement en chemin vers le plus-personne dit je\textsuperscript{59}

Extinction du sujet, extinction de sa voix, voix qui dit « les derniers débris de la voix »\textsuperscript{60}. Voix qui paradoxalement doit se taire pour formuler la demande ou la prière d’être écoutée.

Déjà Verlaine demandait cette écoute avec l’inflexion d’une voix tue, voix discrète, voix voilée :

Écoutez la chanson bien douce
Qui ne pleure que pour vous plaire.
Elle est discrète, elle est légère
[...]
La voix vous fut connue (et chère !),
Mais maintenant elle est voilée

\textsuperscript{59} Ibid., p. 129 et 134.
\textsuperscript{60} Ibid., p. 137.
Voix d’un sujet qui ne se dit d’abord que par sa tournure impersonnelle : « Il pleure dans mon cœur / Comme il pleut sur la ville » 61.

Le poète est celui qui ne peut se dire que par le moyen de se taire, car il est fondamentalement ce manque, ce vide central, « troué » comme dit Michaux, ne pouvant, comme Pessoa ou Léon de Greiff, que multiplier les hétéronymes autour d’une absence d’identité ou d’une « colonne absente » (encore Michaux) ou d’une déficience ontologique.

« Tel qu’en Lui-même enfin » n’existe pas.

Parler de soi… un poète pourrait-il le faire ?

Éric BENOIT
Université Bordeaux 3
Centre « Modernités » - Équipe TELEM
