

Poésie et autobiographie. Les obstacles à la confiance poétique

Éric BENOIT

« 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 XIX^e 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 XX^e 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 Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires* [1957], Seuil, 1986, p. 208.

² Goethe, *Poésie et vérité* (*Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*), traduction de P. de Colombier, Aubier, 1941, rééd. 1991, p. 185.

³ Mallarmé, « Crise de vers », *Divagations*, Gallimard, coll. « Poésie », 2003, p. 256.

les Romantiques au profit d'un « je » essentiellement « autre », par le refus rimbaldien d'une « poésie subjective » au profit d'une « poésie objective »⁴, par la conception nietzschéenne d'une poésie lyrique non-personnelle⁵, et le XX^e continuera ce procès avec le constat, par le critique Hugo Friedrich, d'une « dépersonnalisation » de la poésie depuis Baudelaire⁶, 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 Stierle⁸ 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

⁴ Rimbaud, *Lettres du voyant, Poésies*, Gallimard, coll. « Poésie », 1999, p. 83 et 88.

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.

⁸ Voir Karlheinz Stierle, « Identité du discours et transgression lyrique », *Poétique*, n°32, 1977.

quête de lui-même, se construisant et s'effectuant dans l'acte d'écriture du poème⁹.

Après ce premier préalable méthodologique, je reviens (deuxième point de départ) à la définition que Philippe Lejeune donne de l'autobiographie : « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence »¹⁰. D'emblée la définition (le critère « en prose ») semble exclure la poésie, au point que l'on doive se poser la question : l'autobiographie en poésie peut-elle exister ? peut-il y avoir des autobiographies poétiques ? peut-il y avoir de la poésie autobiographique ? Des exemples viennent bien sûr aussitôt à l'esprit (*Les Contemplations* de Hugo, *Le Roman inachevé* d'Aragon), mais l'on sent tout de suite que là encore s'instaure une tension entre deux pôles d'une dualité (autobiographie/poésie). Chaque mot de la définition de Lejeune est d'ailleurs en tension avec le genre poétique : « récit », « rétrospectif », « personne réelle », « sa propre existence ». Philippe Lejeune poursuit sa définition : « Pour qu'il y ait autobiographie [...], il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage », « l'autobiographie [est] un genre référentiel », fondé sur un « pacte référentiel »¹¹. Or nous savons que le sujet poétique est en tension entre référentialité et fictionnalité. Philippe Lejeune esquisse cependant la solution qui permettra de dépasser l'incompatibilité : même s'il affirme que « l'autobiographie [...] ne comporte pas de degrés : c'est tout ou rien »¹², il n'en reconnaît pas moins que si en toute rigueur la poésie n'est pas *autobiographie* à proprement parler, elle peut cependant être

⁹ Je ne reviendrai pas sur ce débat théorique qui a fait l'objet de plusieurs communications lors des colloques de Bordeaux de 1995 (« Le sujet lyrique en question ») et de 2005 (« L'Irressemblance »). Voir Dominique Combe, « La référence dédoublée », *Figures du sujet lyrique*, dirigé par Dominique Rabaté, P.U.F., 1996, p. 39-63 ; et Éric Benoit, « Dans les fragments d'un miroir en éclat (l'autobiographie entre prose et poésie) », coll. « Modernités », volume 24, *L'Irressemblance*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, p. 21-38.

¹⁰ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, coll. « Poétique », 1975, p. 14.

¹¹ *Ibid.*, respectivement p. 15, p. 40, et p. 36.

¹² *Ibid.*, p. 25.

autobiographique dans la mesure où elle peut s'inscrire dans ce que Lejeune appelle « l'espace autobiographique »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 telle 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 vide¹⁴ ; d'où les salutaires élargissements et les lucides mises au point que Philippe Lejeune effectue en 1986 dans « Le Pacte autobiographique (bis) »¹⁵, prônant l'« élasticité » et la « plasticité » dans l'acception des termes littéraires¹⁶, 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 »¹⁷.

¹³ *Ibid.*, p. 41.

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 Mots* de Sartre se limitent à l'enfance et déconstruisent ironiquement le genre autobiographique, *et cetera...*

¹⁵ Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Seuil, 1986, p. 13-34.

¹⁶ *Ibid.*, p. 17.

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 ?

Mais, 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 déroband toujours à son propre ressaisissement. Ce qui vaut pour le Moi transcendantal fichtéen vaut aussi pour le sujet individuel¹⁸, toujours en décalage par rapport à lui-même, en *différance* 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 *Selbstbewusstsein*) 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.

Ces grandes orientations philosophiques ne sont pas sans implications esthétiques et poétiques. Ainsi Michaux terminait-il la Postface de *Plume* en constatant : « l'examen de la pensée fausse la pensée, comme, en microphysique, l'observation de la lumière (du trajet du photon) la fausse »¹⁹. Ainsi : « Mal informé celui qui se crierait son propre contemporain », écrit Mallarmé²⁰, décalage temporel qui vaut aussi au niveau existentiel car nul ne coïncide pleinement à soi-même. C'est d'autant plus vrai lorsqu'intervient le langage : le moi dit est déjà non-moi, autre que moi²¹. Bien sûr, certaine poésie tentera, nous le verrons, de retrouver un état antérieur à la médiation du langage, antérieur à la distinction du moi et du non-moi, du sujet et de l'objet, de retrouver un état indifférencié d'immédiateté au monde et à soi-même. Mais le poète, et notamment le poète occidental, passe par le constat selon lequel se dire est essentiellement une impossibilité, le constat selon lequel le « soi disant » est essentiellement une visée aporétique. Ainsi Reverdy : « Notre plus grande intimité, nous ne pouvons l'exprimer qu'avec des matériaux qui nous sont extérieurs, étrangers. Ce sont les objets dont un peintre se sert – ou le poète les mots qui les désignent »²². Ainsi plus brièvement Edmond Jabès : « Je dis “Je” et je ne suis pas “Je” »²³. C'est refaire, au niveau de l'ipséité réflexive, le constat saussurien de la différence entre signifiant, signifié, et référent, de l'écart entre le signe et la chose, entre le mot et le moi. L'*empêchement* est ici conditionné par la structure même du langage, quand bien même la poésie tenterait-elle, par un usage particulier de

¹⁹ Michaux, *Un certain Plume* [1930] précédé de *Lointain intérieur*, Gallimard, 1963, p. 220.

²⁰ Mallarmé, « L'Action restreinte », *Divagations*, Gallimard, coll. « Poésie », 2003, p. 265.

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 Tò King*, traduit du chinois par Liou Kia-Hway, Gallimard, coll. « Idées », 1967, p. 57).

²² Pierre Reverdy, « La nature aux abois », *Note éternelle du présent, écrits sur l'art* (1923-1960), Flammarion, 1973, p. 32. Et dans un poème : « Mais la maison fermée est comme nous-mêmes. / Une intimité que personne ne connaît » (« Façade », dans *La Lucarne ovale*).

²³ Edmond Jabès, *Le Livre des Questions*, Gallimard, 1963, p. 34.

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 (tout en en faisant la dénégation !), que « moi » n'est fait que de textes et d'intertextualité.

²⁴ Michaux, Postface de *Plume*, p. 116, 117, 118.

²⁵ Jacques Roubaud, *Autobiographie, chapitre X*, Gallimard, 1977, quatrième page de couverture.

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 mots²⁶, 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 prétériton, 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 »²⁷. 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 détour 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).

²⁷ Jean-Michel Maulpoix, *La Poésie comme l'amour*, Mercure de France, 1998, p. 10-11-12.

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. Maulpoix 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, Maulpoix cite Benoît Conort disant que le poème est le lieu de « ce qui ne s'exhibe 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 »³⁰. 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 avons 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 taisent 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 mémoriellement les référents premiers de son origine (le père, enfui, et la mère, inaccessible) :

³⁰ Lacan, *Écrits I*, Seuil, coll. « Points », 1966, p. 136.

³¹ Aragon, *Le Roman inachevé*, Gallimard [1956], coll. « Poésie », p. 199.

³² Aragon, *ibid.*, p. 202.

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 tendait
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 césuré (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 roman³⁴

Perros ici brouille les pistes en présentant une dénégation 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 dénégation (« 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 reconnaît 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 irréprésentable : 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 irréprésentable. 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

³⁴ Georges Perros, *Une Vie ordinaire* [1967], Gallimard, coll. « Poésie », 1988, p. 124. 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 rimbaldienne 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*, Gallimard, coll. « Folio essais », 2002, p. 25).

autobiographique (« Un matin [...] Je suivais [...] ») mais pour ensuite mettre en scène l'hallucination d'un dédoublement exponentiel, d'une similarité incontrôlable, d'une analogie dérégulée, d'une ressemblance devenue folle et dans laquelle le sujet ne se reconnaît pas mais finit par se perdre : crise absolue de l'ipséité référentielle³⁷. 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 paradoxale 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, insubstantialisable, 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,

³⁷ Alors que la métaphorisation poétique traditionnelle produit une figuration de soi comme *autre*, mais comme autre *ressemblant*, le dérèglement baudelairien de la logique métaphorique dans les poèmes du Spleen montre un sujet qui ne tente de se ressaisir que dans son irressemlance à soi-même (tel est l'un des effets de la crise de la conception analogique du monde au XIX^e siècle). L'auto-bio-graphie poétique s'inverse alors en auto-thanato-graphie poétique : le texte n'advient que de dire la mort du sujet lyrique (pour une lecture plus précise des poèmes du Spleen, voir mon article intitulé « Extraire la beauté du Mal ? », Cahiers *Textuel* n°25, *Lire les Fleurs du Mal*, 2002, notamment p. 82-83, et voir aussi Ludmila Charles-Wurtz, *La Poésie lyrique*, éditions Bréal, 2002, p. 170-172).

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 censures 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 Psaume 48-49 et annonçait ceci, comme le projet d’un chant toujours à venir : « J’ouvrirai sur la lyre mon énigme » (*ephthakh 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 XVII^e 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 hosô 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.

³⁹ Jean-Michel Maulpoix, *Le Poète perplexe*, Corti, 2002, p. 227.

⁴⁰ Gustave Roud, *Essai pour un paradis*, Lausanne, Mermod, 1932, rééd. L’Age d’homme, 1990, p. 19 : « Parler de soi... Un nuage pourrait-il le faire, commencer un “je suis” à l’instant même où, penché sur le brasier du soleil moribond, de mouvante vapeur il se mue en flamme, puis flotte en nappe de cendre sur la terre endormie ? ». Le poète voudrait tenter « de dire non l’impossible “je suis”, mais au moins un “j’étais” ». Mais toujours il se heurte à cette question : « Qu’est-ce que cet abîme sans cesse rouvert entre moi-même et moi-même ? » (p. 20).

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 (*mujô*). 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 (*fûga 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 (*zôka*). 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

par René Sieffert, Publications Orientalistes de France, 1988, p. 71. On consultera aussi la traduction d'Alain Walter dans *Oku no hosomi michi*, texte bilingue utilement enrichi d'une introduction et de notes, William Blake & Co. Edit., Bordeaux, 2007. Je tirerai de ce dernier ouvrage des informations qui nourriront mes développements sur Bashô. On consultera aussi le n°282 de la *Revue des Sciences Humaines*, intitulé *Le Haïku vu d'ici*, 2006.

totalité par résonance infinie sans passer par la médiation du discours ni de la logique ou du *logos* (de même que le jardin zen du temple Ryôanji à Kyoto est censé, dans son espace limité, rejoindre la totalité de l'univers). On comprend que bien des poètes occidentaux du XX^e siècle se soient intéressés à l'esthétique du poème bref japonais : c'est le cas de Philippe Jaccottet dans « L'Orient limpide » en 1960, de Jacques Dupin dans « Du Japon » en 1975 et « De nul lieu et du Japon » en 1981, et bien sûr de Yves Bonnefoy dans « La fleur double, la sente étroite, la nuée » en 1968 et dans « Du haïku » en 1978, sans parler de Roland Barthes dans *L'Empire des signes* en 1970 et dans son cours au Collège de France *La Préparation du roman* en 1978-1980⁴². Jaccottet y trouvait le modèle de son idéal d'*effacement* de la subjectivité (« L'effacement soit ma façon de resplendir »⁴³), son idéal de l'*ignorance* comme refus du savoir dissociant et sa préférence pour ce qu'on peut appeler une « co-naissance » (Caudel déjà !) du moi et du monde, qui donne accès à une perception de l'éternel dans l'éphémère : « Il m'arrive de croire que les seuls poètes qui aient su [...] inscrire l'éternel dans le sensible sont les maîtres japonais du haïku »⁴⁴, déclare Jaccottet. Bonnefoy y trouvait, lui aussi, le modèle d'une *rencontre* immédiate et non-conceptuelle *avec la présence* d'un ici-maintenant fragile et auquel on *consent*, et il y trouvait aussi le modèle d'un dépouillement de soi : « Et c'est bientôt [...], sans philosophie exprimée, sans leçons de détachement, une mise en question du "moi" comme jamais voyageur d'occident n'en semble avoir fait l'expérience » :

⁴² Philippe Jaccottet, « L'Orient limpide » [1960], dans *Une transaction secrète*, Gallimard, 1987. Jacques Dupin, « Du Japon », *Revue des Belles Lettres*, 1975, et *De nul lieu et du Japon*, Éditions Fata Morgana, Montpellier, 1981 (rééd. Farrago, 2001). Yves Bonnefoy, « La fleur double, la sente étroite, la nuée » [1968], *Le Nuage rouge*, Mercure de France [1977], 1992, p. 347-367, et « Du haïku » [1978], *Entretiens sur la poésie*, Mercure de France, 1990, p. 134-149. Roland Barthes, *L'Empire des signes*, Seuil, 1970, et *La Préparation du roman*, [1978-1980], Seuil, 2003, p. 53-141.

⁴³ Jaccottet, « L'Ignorant », *Poésie 1946-1967*, Gallimard, coll. « Poésie », 1971, p. 76.

⁴⁴ Jaccottet, *L'Entretien des muses*, Gallimard, 1968, p. 257, cité par Seiji Marukawa dans le n°282 de la *Revue des Sciences Humaines*, *op. cit.*, 2006, p. 143.

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

Chez Bashô, la question d'une dé-personnalisation (*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 *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), *satori* donnant issue à l'aporie d'un *kôan*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 innombrables à des textes antérieurs (souvenons-nous à ce propos du rôle de l'intertextualité dans *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^e siècle) y ont éprouvée et exprimée. La référence à un *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 commune⁴⁷. Malgré cela, Bashô parvient par ailleurs à cultiver une certaine singularité et une certaine nouveauté puisque son récit de voyage intitulé *Oku no hosonokuchi, Le chemin étroit du Bout-du-monde*, retrace son parcours dans la région du Nord (le

⁴⁵ Bonnefoy, « La fleur double, la sente étroite, la nuée », *Le Nuage rouge*, Mercure de France 1992, p. 348 et 355.

⁴⁶ Cette réception des haïkus de Bashô selon le bouddhisme et le zen par les poètes français du XX^e siècle doit beaucoup au livre *Haiku* 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.

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 connaît le destin / De ma pensée errant à sa suite ».

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

⁴⁸ Heidegger, *Unterwegs zur Sprache* [1959], *Acheminements vers la parole*, traduction de Jean Beaufret, Wolfgang Brokmeir, et François Fédier, Gallimard, coll. « Tel », 1976, p. 99 et 130. Ce texte de 1954, intitulé « D'un entretien de la parole », est sous-titré « Entre un japonais et un qui demande », et se présente comme un dialogue de Heidegger avec un universitaire japonais (le professeur Tezuka). Le dialogue commence par une discussion sur la notion de *iki* dans la pensée du philosophe Shûzô Kuki (1888-1941) qui, pendant son séjour en Europe (1921-1929), assista aux cours de Heidegger. Après son retour au Japon en 1929, Shûzô Kuki publia *La Structure de l'iki* [1930] et devint Professeur à l'Université Impériale de Kyoto. On peut traduire *iki* par « raffinement ». La façon dont Heidegger explore la notion de *iki* pourrait permettre de la rapprocher de l'idée de l'« *aura* » de l'œuvre d'art dans l'esthétique de Walter Benjamin.

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 éliminé 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 forcément⁵⁰. 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 empêchement à l'expression de soi, ou qui plus exactement permet cet *effacement* du sujet dont rêve Jaccottet, et sa fusion au monde sensible, sa réduction à une pure intentionnalité phénoménologique. Dans le livre où il découvrit les haïkus en traduction anglaise, Jaccottet 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 perceptif se fait

⁴⁹ Yves Bonnefoy, « Du haïku », *Entretiens sur la poésie*, Mercure de France, 1990, p. 146.

⁵⁰ C'est ce qui intéresse Roland Barthes dans le chapitre « La langue inconnue » de *L'Empire des signes*. La langue japonaise donne à Barthes l'envie de « découvrir des positions inouïes du sujet dans l'énonciation », car « en japonais, la prolifération des suffixes fonctionnels et la complexité des enclitiques suppose que le sujet s'avance dans l'énonciation à travers des précautions, des reprises, des retards », ce qui « fait précisément du sujet une grande enveloppe vide de la parole » et provoque « une manière de dilution, d'hémorragie du sujet dans un langage parcellé, particulé, diffracté jusqu'au vide » ; ainsi la langue japonaise nous force à « imaginer un verbe qui soit à la fois sans sujet, sans attribut, et cependant transitif, comme par exemple un acte de connaissance sans sujet connaissant et sans objet connu » (Roland Barthes, *L'Empire des signes* [1970], Seuil, coll. « Essais », 2005, p. 15-17).

⁵¹ *La Saison*, Gallimard, 1971, p. 54. Cité par Dominique Viart dans le n°282 de la *Revue des Sciences Humaines*, *op. cit.*, 2006, p. 103.

⁵² Roland Barthes, *L'Empire des signes* [1970], Seuil, coll. « Essais », 2005, p. 105.

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 *haikai-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 hôtes 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 XIX^e siècle, que le poète Shiki, d'ailleurs influencé par l'individualisme occidental du XIX^e siècle, cultivera l'art du *hokku* isolé, dans ce qu'il appellera alors le *haikai-hokku* (ou premier *ku* de *haikai*, premier verset de *haikai*), *haikai-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 perceptif, 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

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 monde⁵³. L'extase émotive du poème bref japonais va même jusqu'à confiner au silence, à cette limite où le langage défaille, jusqu'à la nécessité de *se taire*, comme le montre ce mot qui ouvre un *hokku* de Bashô : « *katararenu* », « sans pouvoir parler »⁵⁴.

*

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'écartent⁵⁵

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-même⁵⁶. 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 haïku, sans développement, reste au plus près de l'exclamation.

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

⁵⁵ Jaccottet, « L'Ignorant », *op. cit.*, p. 63. Comme l'Idéal chez Mallarmé, le moi est « mensonge », « leurre », « supercherie », « illusion », « fiction ». Il faut d'abord le taire.

⁵⁶ Jaccottet refuse, dit-il, « une impudeur dont je suis incapable » (*La Saison*, 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 bruit⁵⁷

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 silence⁵⁸

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 je⁵⁹

Extinction du sujet, extinction de sa voix, voix qui dit « les derniers débris de la voix »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

⁵⁷ Reverdy, « Sur la pointe des pieds », *Sources du vent* [1929] précédé de *La Balle au bond*, Gallimard, coll. « Poésie », 1971, p. 175.

⁵⁸ Jacques Réda, « La voix dans l'intervalle », dans *Amen* [1968], *Récitatif* [1970], *La tourne* [1975], Gallimard, coll. « Poésie », 1971, p. 19.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 129 et 134.

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

Le texte de cette conférence a été donné à l'Université de Tokyo le 31 mai 2013 (Éric Benoit était alors au Japon en tant que chercheur invité par la JSPS). Ce texte a aussi été publié, en version moins développée, dans Soï disant. Poésie et empêchements, Presses Universitaires de Bordeaux, collection « Modernités », volume 36, 2014, sous le titre « Poésie pour se dire, poésie pour se taire ». Que les directeurs des deux publications soient remerciés d'en permettre la double édition.

⁶¹ Métonymie du poète, le cœur : il est dit « volé » ou « supplicié » chez Rimbaud, « mangé » par les bêtes ou « vampire » de lui-même chez Baudelaire (« Causerie » et « L'Héautontimérouménos »), « problème » chez Verlaine (« Mon rêve familial »), « désert » et « vide » chez Laforgue (« Complainte-litanies de mon sacré-cœur ») qui nous envoie au seuil de son recueil le faire-part de décès de son moi : « En deuil d'un Moi-le-Magnifique ».