

## Avant-propos

### I. Poésie et autobiographie : le cœur voilé

Pour toute nourriture il apporte son cœur.

Alfred de Musset

L'homme qui écrit, pardine, il n'y a pas d'autre sujet possible.  
Qui est-ce ? En tout cas, ce n'est pas moi, c'est l'Autre.

*Je suis l'Autre*, écrit Gérard de Nerval au bas de l'une de ses  
très rares photographies.

Mais qui est cet Autre ?

Peu importe.

Blaise Cendrars

Les *Nuits* de Musset devaient susciter bien des malentendus. La sanglante allégorie du pélican ne pouvait que frapper les esprits : bientôt, on n'en voudrait plus, de ce cœur de poète s'offrant complaisamment aux lecteurs indiscrets malgré eux – quelque peu *écœurés* pour tout dire<sup>1</sup>. « Ne cherchez plus mon cœur », préviendrait la « Causerie » de Baudelaire, avant qu'Isidore Ducasse ne stigmatise une « poésie personnelle [qui] a fait son temps de jongleries relatives et de contorsions contingentes » et que Rimbaud ne rejette avec toute l'autorité du Voyant absolument moderne la « signification fausse » du *moi*. Le nom de Musset reviendrait souvent dans ce rejet farouche d'un *ego* périmé (« Musset, le Gandin-Sans-Chemise-Intellectuelle », préciseraient les *Poésies* de Ducasse), mais plus généralement une certaine poésie romantique servirait de repoussoir à une écriture inventant sa modernité – avec le sujet

1. Malentendus, puisque dans *La Nuit de Mai* la fameuse allégorie, si elle est assumée par la Muse, n'en est pas moins mise à distance par les derniers mots du poète interpellé : « O Muse ! spectre insatiable, / Ne m'en demande pas si long ».

indécis des *Fleurs du mal*, le sujet dédoublé des *Chants de Maldoror* ou le sujet altéré d'*Une saison en enfer*. La poésie de Victor Hugo ne trahissait-elle pas, elle aussi, la même volonté de faire coïncider sujet de l'énonciation et sujet biographique ? Hugo Friedrich, cherchant à préciser les « structures de la poésie moderne », opposerait en un sens poésies romantique et moderne, remarquant ainsi que « Baudelaire n'a daté aucun de ses poèmes, comme le faisait Victor Hugo. Aucun de ses poèmes ne s'éclaire dans sa thématique par la biographie de l'auteur. Avec Baudelaire commence la dépersonnalisation de la poésie moderne »<sup>2</sup>. Au projet autobiographique des *Contemplations*, qui se désignent d'ailleurs comme le « journal d'une âme », s'opposerait donc le kaléidoscope baudelairien engageant d'inédites mouvances du « je ».

Mais ce ne saurait évidemment être aussi simple. Ludmilla Charles-Wurtz rappelle ici combien une perception aussi tranchée nous ferait manquer l'ambiguïté et la complexité de l'écriture hugolienne. « Le pacte autobiographique bien particulier qu'établissent *Les Contemplations* » repose en effet sur un jeu très lucide de reconstruction de soi, sous-tendu par la recherche d'une fiction signifiante. C'est ainsi que les dates d'écriture qui en apparence *font foi* ont en fait été réinventées *a posteriori*, afin que l'architecture et la progression de l'ensemble *fassent sens*. Loin de chercher à accomplir le seul rêve ingénu d'une *transparence*, le sujet romantique joue d'un rapprochement conflictuel de la poésie et de l'autobiographie, exacerbe une tension qui déjà ouvre des horizons nouveaux. Michel Collot souligne ainsi que l'œuvre de Nerval « anticipe sur l'évolution ultérieure des rapports entre autobiographie et fiction ». En effet, des *Filles du feu* à *Aurélia*, nous est proposée une véritable « autobiographie de l'imaginaire ». Si « je suis l'autre », selon la formule célèbre du poète des *Chimères*, alors l'écriture dévoilera *l'autre* tout autant que le *je*, inventant une très féconde « hétérobiographie ».

Un tel jeu sur l'*écart* entre sujet poétique et sujet autobiographique (écart exhibé ou subtilement occulté, infime fêlure ou vertigineuse béance) restera au cœur de toute la modernité poétique. Baudelaire pourra ainsi revendiquer « l'*impersonnalité volontaire* de [ses] poésies » et pourtant confesser à propos des *Fleurs du mal*: « dans ce livre *atroce*, j'ai mis tout mon *cœur*, toute ma *tendresse*, toute ma *religion* (travestie), toute ma *haine*. » C'est que l'intensité affective – qu'elle se nourrisse de nostalgie, d'empathie ou d'imaginaire – engage une sincérité qui ne saurait strictement coïncider avec le vécu prisonnier des limites biographiques. S'il se rêvera bientôt *bateau ivre* chez Rimbaud, le *je* des *Fleurs du mal* flotte déjà bien librement, pouvant aussi bien se réclamer d'un passé partagé (« La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse ») qu'investir les positions les plus inattendues (« Je suis la pipe d'un auteur »).

Rimbaud et Lautréamont continueront comme on sait à brouiller les cartes. Tandis que *Les Chants de Maldoror* peuvent se lire comme une éprouvante

2. *Structures de la poésie moderne*, trad. M.-F. Demet, Denoël, « Médiations », 1976, p. 41.

confession que seuls rendent acceptable les insensés travestissements de l'imaginaire, le « bilan » existentiel d'*Une saison en enfer* tient en effet à « l'histoire d'une [des] folies » du poète, ou plutôt aux diverses folies qui font sortir un sujet de lui-même : Nathalie Watteyne analyse chez Rimbaud les nombreuses « ambigüités textuelles [qui] renvoient à l'évanescence du sujet, à ses sorties de soi, de même qu'à ses identifications problématiques à l'autre ». Ainsi, dans sa tension autobiographique, la poésie moderne ne cesse-t-elle de contester une autobiographie aliénée à la fiction d'un sujet stable et transparent à lui-même – au profit des infinies fictions par lesquelles le sujet se réinvente et réécrit son histoire nécessairement éclatée.

Le « je suis l'autre » de Nerval, le « JE est un autre » de Rimbaud et « l'autre [qui] est amont » de Ducasse désignaient le détour par l'altérité comme la voie paradoxale d'un poème en quête d'identité. La poésie du vingtième siècle à son tour donnera à lire les multiples détours qui ramènent un sujet vers lui-même. Nathalie Barberger s'attache au regard d'Artaud sur la peinture de Van Gogh, qui lui permet de « fabrique[r] un sujet-matière », « au plus loin du sujet-reflet, du sujet-visage ». Car l'écriture autobiographique n'a de sens, pour le poète de *L'Ombilic des limbes*, que comme une tentative pour « communiquer l'expérience sensible de penser dans un corps ». D'autres détours : l'œuvre de Michaux n'a jamais cessé d'entraîner le *je* – de le perdre et de le reconquérir – dans de nouvelles divagations. Refusant les contours des identités acquises, le sujet se détache de *qui je fus*, se dédouble avec le personnage fantasmatiquement autobiographique de Plume, peint son visage invisible ou instable à travers son *Portrait des Meidosems*.

Puis n'est-ce pas encore le même jeu, aux règles brouillées et changeantes, auquel s'abandonne Georges Séféris ? Marie-Paule Debaisieux désigne en effet, au cœur même de l'écriture du poète grec, le plaisir de « se créer des doubles qui lui ressemblent sans lui ressembler ». Libéré de la fiction d'un *je* qui exprimerait une identité sûre de ses frontières et de ses assises, le sujet peut même s'éparpiller entre le *je*, le *tu* et le *nous*, entraînant le lecteur dans une polyphonie indéçise. Et l'histoire est toujours en cours, l'histoire des multiples folies appelant un *je* vers ses « autres », que relancent de nombreuses écritures poétiques contemporaines. Ainsi, l'œuvre d'Henry Bauchau invente une autre manière de jouer poétiquement de l'éclatement du sujet en plusieurs personnes, en plusieurs personnages. Régis Lefort montre qu'il s'agit moins pour le poète d'interroger des données biographiques que de fouiller les strates de l'inconscient ; un inconscient singulier qui ne dialogue pas moins avec un inconscient collectif, puisque le *je* assume de multiples travestissements mythiques : ce *je* « qui doit parler aux couches profondes de l'être » est donc « à la fois l'autre et un autre », est « peuplé ».

Les études plus générales qui ouvrent cet ouvrage considèrent également ce dérèglement du miroir qui confronte le *je* à ses reflets les plus improbables. Éric Benoit nous invite en effet à lire le texte poétique comme une

« autobiographie d'un moi fictif, d'un moi imaginaire ». Décidément, le *je* ne se dit jamais que pour faire parler *l'autre* : « la poésie, état *autre* du langage, dira préférentiellement un état *autre* du moi ». C'est que, précise Dominique Rabaté, le poème autobiographique ne cherche pas à saisir la cohérence d'une vie, mais à relancer « une énergie de la dissipation élocutoire » ; il ne prétend pas à quelque exactitude des « faits », mais à l'authenticité d'un « tremblement de l'énonciation ». De fait, on ne saurait penser l'altération du sujet sans étudier les enjeux d'une altération formelle. Jean-Patrice Courtois s'interroge donc, à travers des lectures de Hugo, Queneau et Venaille, sur une *forme* spécifique qui permettrait d'identifier un régime autobiographique en poésie.

Encore des détours : détour de la photographie, abordée par Alain Sebbah pour l'ambiguïté d'une figuration de soi qui, passant par un *objectif*, engage cependant la même irressemblance – « le même trouble lié à toute image de soi dans la photographie comme dans la poésie ». Enfin, l'étude de Didier Coste nous confronte à d'autres problématiques, à d'autres déclinaisons de l'irressemblance, en s'attachant à la poésie australienne moderne. Plus particulièrement, est évoquée l'œuvre d'Alec D. Hope, hantée par un « impossible devenir austral ». Le questionnement d'un sujet fuyant s'y avère indissociable du questionnement d'une communauté insaisissable, de sorte que « l'autobiographique est là, quelque part entre la condition humaine, le cours de l'histoire, et l'éclair d'un désir unique, toujours floué ».

De nombreuses contributions de ce volume montrent ainsi comment la poésie, dans sa tension vers l'autobiographie, se contraint à réinventer ses formes acquises, se donne aussi la liberté d'altérer le sujet pour mieux le retrouver, ébranle enfin nos catégories trop rigides. D'autres interventions se consacrent à la problématique (apparemment) inverse. On verra que c'est en fait la même possibilité d'une régénération et d'un heurt vivifiant que conquièrent les écritures autobiographiques dans leur tension vers la poésie.

## II. Autobiographie et poésie : « la rencontre du présent »

Si en effet la poésie manifeste une forme de proximité avec la diction de soi, l'autobiographie ou le journal intime peuvent quant à eux glisser vers la poésie ou s'y assimiler : chez Maurice de Guérin comme dans certains textes de Victor Segalen ou, plus près de nous, de Jacques Borel voire de Gérard Haller, pour ne donner que ces noms, l'aveu autobiographique est pris en charge par une voix poétique qui se rapproche de celle du sujet lyrique tout en conservant la référence explicite au vécu. Mais en quoi consiste alors cette poétisation de l'expérience ? Rejoint-elle, et comment, la poésie ?

La référence autobiographique apparaît, *a priori*, des plus simples : le discours autobiographique est gouverné par une promesse de vérité, il est donné pour désigner la réalité de façon littérale. Toutefois, lorsque l'autobiographie

(ou le journal intime) se charge poétiquement, lorsque l'aveu de soi explicite coexiste avec une inflexion lyrique marquée, les deux formes de référence (poétique et autobiographique) se combinent. L'autobiographie (ou le journal) poétique désigne le vécu de deux façons simultanées : littéralement comme tout écrit dit « référentiel », et de façon métonymique comme la poésie<sup>3</sup>. A la différence de ce qui se passe dans celle-ci, le sujet de l'énonciation n'est plus accessible par le seul truchement d'un masque ou d'un double ; il est à la fois directement identifié comme sujet de réalité et de façon métonymique comme origine d'une voix à portée universelle. Et la circonstance est à la fois attestée comme réelle et comme figure de cette réalité. « Le crépuscule d'automne » que Maurice de Guérin décrit dans son *Cahier vert*<sup>4</sup> est très précisément situé – c'est celui qu'il découvre en tournant la tête vers la fenêtre au moment où il écrit le 1<sup>er</sup> octobre 1833 –, mais c'est aussi la représentation ou plus encore le tableau d'il ne sait « quelle scène mystérieuse » qui touche son âme. L'énonciation s'y effectue sur le mode de la syllepse par laquelle, en rhétorique, « un mot est employé à la fois au propre et au figuré »<sup>5</sup>. L'autobiographe-poète se désigne simultanément comme un être du monde ancré dans le réel et comme un masque ou une voix habitant un lieu sans épaisseur.

Cette analyse s'applique aussi, bien qu'avec une inflexion différente, aux poèmes et recueils poétiques dans lesquels est perceptible une promesse d'autobiographie crédible, comme dans *Chêne et chien* de Queneau ou *Une vie ordinaire* de Georges Perros. La voix y est bien double encore, référentielle et métonymique à la fois. Queneau se fait d'ailleurs un plaisir de jouer avec les codes des deux genres dès les premiers vers de son poème :

Je naquis au Havre un vingt et un février  
 en mil neuf cent et trois  
 Ma mère était mercière et mon père mercier :  
 ils trépassaient de joie.<sup>6</sup>

Mais la croyance en la véracité du narré, si elle est assurée, n'est pas tout à fait du même ordre que celle qui est suscitée par le *Cahier vert* de Maurice de Guérin où la lecture poétique du monde et de soi déplace la voix du diariste vers celle du poète. Ici, les signaux de poéticité (et d'abord la forme métrique) affichent le caractère avant tout poétique du texte. La coexistence de la référence métonymique et de la référence littérale n'implique pas en effet qu'elles soient sur le même plan. On peut même faire l'hypothèse que, le plus souvent, l'un des deux macro-actes de langage (poétique ou autobiographique) est premier et pose le cadre générique du texte, et que le

3. Voir l'analyse de Dominique Combe dans son article «La référence dédoublée. Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie», in Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, PUF, 1996, particulièrement pp. 56-57.

4. Maurice de Guérin, «Le Cahier vert», in *Poésie*, Gallimard, coll. «Poésie», 1984, p. 113.

5. Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Hachette, 1881, s.v. «syllepse».

6. Raymond Queneau, *Chêne et chien*, Gallimard, coll. «Poésie», 1969, p. 31.

second ne trouve son sens qu'à l'intérieur du genre ainsi constitué. Alors que dans un journal comme *Le Cahier vert* la dimension poétique s'interprète à partir de la trame des jours réels qui la structure, dans un poème comme *Chêne et chien*, le récit autobiographique s'inscrit dans une forme poétique perçue comme première. *Chêne et chien* peut donc être lu comme un poème autobiographique (Jean Cayrol n'intitule-t-il pas une série de recueils *Poésie-Journal*?) là où *Le Cahier vert* peut être dit journal poétique.

Cela n'exclut pas, bien évidemment, que les jugements de genericité demeurent partiellement subjectifs et que certaines œuvres (en prose surtout) soient de dominante incertaine. On sait combien le refus des genres et l'assomption de la singularité des œuvres ont modelé la modernité. Yves Charnet invente ainsi une forme particulière avec ses *Proses du fils* qu'on ne saurait identifier ni à une autobiographie ni à un recueil de poèmes en prose. Non que ce texte ne tienne fortement des deux : la caractérisation générique très ample, au pluriel, *proses*, qui par contraste avec les vers signale l'appartenance à la poésie, s'accompagne d'un complément, *du fils*, qui en affirme la dimension autobiographique par le biais de la position familiale du narrateur. Et si l'on reconnaît au fil des pages le cadre de la scène judiciaire de l'autobiographie<sup>7</sup>, on ne saurait y lire un *récit* autobiographique. Sans doute ce livre tient-il plutôt de l'autoportrait tel que le définit Michel Beaujour<sup>8</sup> si l'on ajoute, débordant le propos de celui-ci : de l'autoportrait poétique livré à la suspension lyrique du regard et à la saisie fragmentaire de soi : à la description, à l'image mémorielle, à la méditation du jour.

On ne rencontre pas avant *Chêne et chien*, semble-t-il, de poème versifié dans lequel la promesse d'autobiographie soit effective<sup>9</sup>, c'est-à-dire dans lequel le poète affirme son intention de raconter sa vie en vers, même si les indices d'un réel particulier et situé s'accumulent dans certains recueils du XIX<sup>e</sup> siècle – de façon parfois plus ou moins véridique comme Ludmila Charles-Wurtz le rappelle dans sa contribution, à propos de Hugo. Ou de façon différente, chez Laforgue, dans la « Complainte d'un autre dimanche » :

C'était un très-au-vent d'octobre paysage,  
Que découpe, aujourd'hui dimanche, la fenêtre,  
Avec sa jalousie en travers, hors d'usage (...) <sup>10</sup>.

L'hésitation temporelle (*C'était / découpe aujourd'hui*) dénonce immédiatement l'effet d'ancrage énonciatif dans le quotidien et conforte la mise à distance d'une lecture référentielle avec laquelle jouent les « Préludes autobiographiques », en tête de recueil. Car pour autant que ces Préludes soient autobiographiques (sans doute peut-on y trouver quelques indices d'un itiné-

7. Cf. Gisèle Mathieu-Castellani, *La scène judiciaire de l'autobiographie*, PUF, 1996.

8. Michel Beaujour, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Seuil, «Poétique», 1980.

9. On laissera de côté l'Épître X de Boileau, assimilable à des mémoires en vers plus qu'à une autobiographie.

10. Jules Laforgue, *Les Complaintes*, Gallimard, coll. «Poésie», 1979, p. 61.

raire philosophique), les complaintes qui suivent ne le sont alors pas et sont à lire, comme tout poème, comme la métonymie d'une expérience.

Après *Chêne et chien*, en revanche, la forme du poème autobiographique connaît un certain développement. Lentement, d'abord puisque *Une vie ordinaire* de Georges Perros ne date que de 1967, puis de façon plus soutenue dans les dernières décennies du siècle. Bertrand Degott analyse dans sa contribution les recueils de William Cliff et évoque plusieurs autres poètes parmi lesquels Jacques Réda et Jacques Roubaud. Et, comme le rappelle Jean-Patrice Courtois, Philippe Lejeune<sup>11</sup> présente des auteurs qui ne sont pas connus par une autre œuvre et dont les textes ont fait l'objet d'une édition confidentielle (Marguerite Dassé), ont été édités à compte d'auteur (Robert Baratte) ou encore ont été auto-édités (Hubert Lesigne). Car il est significatif que, comme les autres écrits autobiographiques, l'autobiographie en vers ne soit pas seulement pratiquée par des écrivains mais se trouve investie par des auteurs qui ne sont pas reconnus comme littéraires et qui trouvent en lui un genre d'aveu de soi en même temps qu'une voix pour (en)chanter leur expérience.

Quelle que soit la place des poètes autobiographes dans le champ littéraire, en effet, il s'agit toujours de marquer nettement la référence au vécu et d'exploiter la puissance musicale et évocatoire de son expression. Dans *Quelque chose noir* de Jacques Roubaud, les poèmes de deuil sont adressés à l'absente et plusieurs dates réfèrent à ce temps qui suit sa mort. La publication du journal de l'épouse disparue avait de plus, quelques années plus tôt, posé le cadre de réception de ce recueil. Plus explicitement, chez Cliff, c'est notamment par le titre (*Autobiographie, Journal d'un innocent*) et par la forme narrative adoptée que la promesse d'autobiographie est effectuée. Et, dans son dernier volume, *Le Pain quotidien*, c'est par la datation de chaque poème et par l'indication de son contexte d'écriture. Voici par exemple le début du poème du 8 mars 2004 et l'indication qui le suit :

la vue de la divinité nous fait  
l'aimer et vouloir serrer dans ses membres  
pour être ôté des hontes à jamais  
qui font du dégât dans notre existence [...]

*Sart-Risbart, lundi 8 mars 2004  
me ressouvenant d'un jeune  
descendu du train à Gembloux  
boucles noires, yeux bleus,  
et tenant un livre à la main<sup>12</sup>.*

Le recueil se rapproche du journal poétique en vers. Il se développe au long d'une chronologie suivie, en une sorte de journal de poèmes comme ceux tenus par Jean Cayrol (*Poésie-Journal*) ou Antoine Emaz (*Os*) et dont on rapprochera les journaux poétiques en prose que Michel Braud évoque dans

11. Philippe Lejeune, *Signes de vie. Le Pacte autobiographique* 2, Seuil, 2005, p. 45-62.

12. William Cliff, *Le Pain quotidien*, La Table Ronde, 2006, p. 89.

sa contribution : *Journal d'un manœuvre* de Thierry Metz, *Météoriques* de Gérard Haller ou le « Journal privé »<sup>13</sup> de Jean-Michel Maulpoix.

Une forte continuité se dessine ici entre le recueil poétique et le journal, le poème étant lu comme la note du jour ou la note comme un poème. La description et la méditation suspendent le temps, déploient les images, suggèrent l'émotion, tandis que leur succession réintroduit la temporalité des jours vécus, recompose un récit de soi.

On ne peut que constater, en revanche, le caractère limité des croisements ou recouvrements entre l'autobiographie rétrospective en prose et le lyrisme. Alors même que tel ou tel passage des *Confessions* de Rousseau, de la *Vie de Henri Brulard* de Stendhal ou de *Si le grain ne meurt* de Gide peut apparaître fortement poétique, le nombre d'autobiographies où le lyrisme se détache comme un caractère dominant demeure retreint. Plus même : les œuvres que l'on peut regrouper sous l'étiquette d'autobiographies poétiques en prose tiennent davantage de l'autoportrait que du récit rétrospectif suivi, qu'il s'agisse des *Rêveries du promeneur solitaire* de Rousseau, ou plus près de nous de *L'Âge d'homme* et de *La Règle du jeu* de Leiris, du *Retour* de Jacques Borel. Le premier texte est qualifié dans la première promenade de « journal de [...] rêveries » ; Leiris, dans ses deux projets successifs, tresse la trame de son histoire, l'enchaînement thématique des images du passé, les échos entre les figures mythologiques qu'elles appellent et un commentaire récurrent sur la matérialité et le pouvoir d'évocation du langage. Borel décrit et commente les images appelées par celle de la maison de sa grand-mère, en un inventaire proliférant à la mesure du sentiment de dépossession qui les accompagne. Sans doute faudrait-il encore ajouter à ces titres les volumes de l'œuvre autobiographique de Jacques Roubaud inaugurée par *Le Grand Incendie de Londres* et dont la quatrième « branche » s'intitule justement *Poésie* : textes à la fois descriptifs et méditatifs (contemplatifs, dit Roubaud) et « de nature fondamentalement digressive »<sup>14</sup>, où les *incises* et *bifurcations* compliquent le récit de soi, lui confèrent un aspect de feuilleté, interdisent une lecture purement linéaire en même temps qu'elles déposent des strates successives d'images et de commentaires<sup>15</sup>.

À ce point d'articulation du récit référentiel et de la suspension lyrique, l'existence de l'autobiographe se trouve manifestée en ce qu'elle a de particulier et d'irréductible à cette particularité, de commun et de sans commune mesure à toute existence, de réalité et de puissance d'images ou de suspension méditative. Rousseau rêvant dans sa barque, sur le lac de Biènné, Leiris déployant les échos d'un mot de son enfance, Borel dégageant peu à peu du souvenir un désir « saugrenu », Roubaud poursuivant un « Projet » qui ressemble

13. Publié dans le volume *Domaine public*, Mercure de France, 1998.

14. *Le Grand Incendie de Londres*, Seuil, 1989, p. 100.

15. J'ajouterai encore à ces quelques titres le récit de Geneviève Mouillaud-Fraisse, *Sur la fission du cœur*, Noesis, coll. «Parvula», 1992.



fortement à un deuil, tous semblent en quête d'un effet de poésie qui s'attache au fait même d'être vivant dans un temps et un espace particuliers.

Le journal et la poésie présentent, on l'a vu, des points de contact que diaristes et poètes n'ont pas manqué d'exploiter. De façon ponctuelle, d'abord : on trouve des passages lyriques, qu'ils soient descriptifs ou méditatifs, dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, dans le journal de Lucile Desmoulin, puis au XIX<sup>e</sup> siècle dans celui d'Amiel à l'occasion de séjours en montagne ou simplement lorsqu'il lève les yeux de son bureau et observe le vent et la pluie sur le lac de Genève. Mais c'est sans doute Maurice de Guérin qui, le premier, constitue son épanchement intime en écriture lyrique. « On me blâmera sans doute, écrit-il le 25 mai 1834 ; mais est-il en mon pouvoir d'exprimer autre chose que ce que j'éprouve ? » Le poète élabore son journal comme une œuvre poétique, publique donc, et par là même condamnable du fait de l'exposition impudique de ses sentiments. Le diariste en tension vers « le monde de pensée et de poésie vers lequel [il] s'élançait si souvent sans pouvoir l'atteindre jamais » (7.05.1834) crée une voix nouvelle qui hésite entre les perplexités d'une expérience intime réelle et l'impersonnalisation de mouvements intérieurs.

Même s'il assure progressivement sa voix poétique dans *Le Cahier vert*, Maurice de Guérin fait néanmoins preuve, dès les premières entrées, d'une fermeté de ton qui semble partiellement redevable à celui de René de Chateaubriand, qu'il cite dès 1832. Dans *Briques et tuiles* de Segalen, journal de voyage en Chine tenu en 1909-1910, le projet poétique est encore plus net. A la différence des *Carnets intimes* d'Albert Samain, par exemple, où la description poétique ne répond pas à un projet nettement constitué et s'épuise bientôt en réflexions diverses, Segalen compose, après Guérin et sur son modèle, un livre dans lequel il veut « faire voir » la Chine, « sous la forme vive et réelle au-delà de toute réalité, de l'œuvre d'art » (22.01.1910).

Car si, pour Segalen, le réel n'est plus une image stable comme chez Guérin mais une forme du *Divers* que le diariste poète vient heurter ou qui s'impose à lui dans son parcours d'exote, le projet reste fondamentalement le même. Segalen indique d'ailleurs, quelques mois avant son arrivée en Chine, dans l'une des notes de son *Essai sur l'exotisme*, son intention de faire avec « l'Exotisme des Races et des Mœurs » ce que Guérin a fait avec la nature : « m'en imbiber d'abord, puis m'en extraire, afin de les laisser dans toute leur saveur *objective* »<sup>16</sup>. Le projet se concrétisera donc avec *Briques et tuiles*, journal daté et pourtant distancié. Le réel est épuré, stylisé : saisi en quelques traits, quelques touches, un caractère, une perception, réduit à un signe, à un élément de l'histoire vécue ou de l'Histoire du lieu – et la phrase, ample ou nominale, saute d'un fragment descriptif à une impression, d'un nom propre chinois à l'exaltation d'une émotion. Car il s'agit toujours, dans cette

16. *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, in *Œuvres complètes*, t. 1, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995, p. 756 (note de janv. ou fév. 1909). L'auteur souligne.

« confrontation, sur le *terrain*, de l'imaginaire et du réel »<sup>17</sup>, de dépasser en les combinant, en les hybridant, l'illusion d'une innocence autobiographique et les apories du lyrisme.

Ces projets poétiques demeurent toutefois assez isolés jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle<sup>18</sup>, époque où, en réaction au surréalisme d'abord puis plus largement par l'exploration des marges génériques et par le métissage des formes, plusieurs journaux sont mis en chantier par des poètes comme André Du Bouchet et Philippe Jaccottet. Ces textes ne sont pas écrits comme des œuvres, à la différence des autres recueils publiés par ces poètes, mais sont structurés comme des journaux : formés d'entrées chronologiquement successives, datées sinon par jour du moins par mois. Il s'écoule de plus, en général, une durée assez longue entre le début de la tenue du carnet et sa publication, celle-ci intervenant seulement lorsque le poète est reconnu comme tel. L'édition du carnet, de plus, n'est pas nécessairement réalisée par l'auteur lui-même : la première édition des *Carnets* de Du Bouchet résulte d'un choix effectué par Michel Collot<sup>19</sup>; elle a été suivie d'une seconde, fortement développée, due semble-t-il à l'auteur lui-même<sup>20</sup>. Enfin, certains journaux poétiques sont des « journaux feuillets » à publication intercalée : le diariste poète donne plus ou moins régulièrement un segment de journal rédigé depuis le volume précédent. Jaccottet publie en 1985 le premier tome de ses *Semaisons* qui couvre les années 1954-1979, puis en 1996 le second qui couvre les années 1980-1994, etc. Par tous ces caractères, le journal poétique présente de fortes parentés avec le journal personnel.

Mais par d'autres côtés, le journal poétique s'impose aussi comme une forme distincte. Le *Carnet* de Du Bouchet manifeste sa rupture avec l'écriture ordinaire par l'éclatement des mots sur la page<sup>21</sup>. Et dans ce texte comme dans *La Semaison* de Jaccottet, l'écriture quotidienne est le moyen de dire l'espace que l'on habite et le monde, l'instant et le temps qui coule, l'immédiat et l'infini. « D'une certaine manière, nous ne sommes réels que dans la rencontre du présent : là où la proue fend l'eau. Devant il n'y a rien encore, derrière un sillage vite effacé » analyse Jaccottet<sup>22</sup>, là où Du Bouchet consigne plus laconiquement : « *je suis là, vivant* »<sup>23</sup>. Le poème est

17. Lettre de Segalen à Jules de Gaultier, écrite de Pékin le 11 janvier 1914, et citée dans *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, Fata Morgana, 1978, p. 68. L'auteur souligne.

18. Citons toutefois *Ecuador* de Michaux (1929).

19. *Carnets*, Plon, 1989.

20. *Carnet* (3 vol.), Fata Morgana, 1994-2000.

21. Par sa mise en page, *Carnet* se différencie donc immédiatement de la prose et se rapproche de l'autobiographie en vers pour laquelle *Chêne et chien* nous a servi de point de repère. On ne peut pas pour autant l'intégrer à cet ensemble : *Carnet* n'a pas été écrit comme un poème destiné immédiatement à la publication mais bien comme un journal conservé par-devers soi et publié après coup.

22. *La Semaison. Carnets 1954-1979*, Gallimard, 1984.

23. *Carnet* [1], p. 144 (août 1960). L'auteur souligne.

la trace d'une existence particulière, le signe du fait même d'exister que le poète ressaisit dans la jouissance de dire le monde.

Ces deux journaux poétiques n'ont été publiés que dans les années 1980, soit une trentaine d'années après le début de leur rédaction, en même temps que ceux de Paul de Roux ou de Jules Roy, tenus dans les années soixante-dix, et pourrait-on ajouter, celui de Robert Marteau tenu dans les années 1980. Non précisément que la durée d'attente entre la rédaction et la publication se soit véritablement réduite comme on pourrait le penser à première vue : le premier volume de *La Semailson*, arrêté en 1979, paraît donc en 1984 (soit après 5 ans), *Permis de séjour 1977-1979* de Claude Roy en 1983 (après 4 ans) et *Fleuve sans fin* [1982-1983] de Robert Marteau en 1986 (après 3 ans) – mais on observe aussi que *Au jour le jour 1974-1979* de Paul de Roux n'est publié qu'en 1986 (après 7 ans). On conclura à de légères variations, assez peu significatives. En revanche, la durée de tenue d'un journal connaît elle une forte réduction : les journaux poétiques tenus sur une période longue et répondant à un projet d'écriture de durée indéfinie, à la mesure d'une vie, comme ceux de Guérin, Du Bouchet, Jaccottet, Roy ou de Roux, souvent publiés de façon intercalée par ensemble de quelques années, deviennent rapidement plus rares, même s'ils ne disparaissent pas totalement. *Moments donnés 1965-1995* de Gil Jouanard, par exemple, publié en 2006, en continue la veine : le poète, « le regard ouvert sur l'énigme du monde »<sup>24</sup>, décrit au long de ces trente années les épiphanies et la nostalgie du réel.

Les journaux poétiques d'une expérience particulière limitée dans le temps sont eux plus nombreux à partir des années quatre-vingt. Dans le sillage de *Briques et tuiles*, les journaux de voyage donnent souvent lieu à la description sensible d'une civilisation étrangère, à l'enregistrement de ses signes et de l'émotion qu'ils suscitent. On en a un exemple contemporain avec *Phèdre en Inde* de Jean-Christophe Bailly. À côté de cet ensemble, les journaux poétiques peuvent répondre au projet descriptif d'un espace naturel comme ceux de Robert Marteau ou Denise Le Dantec, consigner le quotidien d'un chantier comme *Le Journal d'un manœuvre* de Thierry Metz, ou encore transcrire le chant brisé de la séparation amoureuse comme le *Journal privé* de Jean-Michel Maulpoix, ou du deuil comme *Météoriques* de Gérard Haller. On en rapprochera aussi les textes constitués de notes ou fragments non datés mais chronologiquement suivis, que des indications paratextuelles invitent à lire comme référentiels et comme des expériences limitées dans le temps. *A ce qui n'en finit pas*, sous-titré *Thrène*, de Michel Deguy, doit être lu comme un journal de deuil comme y invite la dédicace : « à ma femme disparue en mort le 17 janvier 1994. Pâques-juillet 1994 », et *Opérations* de Hubert Lucot est présenté en quatrième de couverture comme le « carnet poétique de l'année qui s'écoula entre l'été 2001 et l'été 2002 ».

24. *Moments donnés 1965-1995*, Phébus, 2006, p. 21.

Quelle que soit la forme adoptée, la voix posée sur le tranchant de la référence, entre réalité et lyrisme, semble avoir pour enjeu, encore une fois, de saisir l'existence dans ce qu'elle a de plus matériel et de plus énigmatique. Il s'agit de ne pas échapper à l'ancrage dans le réel mais de ne pas se priver non plus du pouvoir de déplacement qu'offre la figuration métonymique. L'expression du deuil de soi et du deuil de l'humain est à ce prix. « Juste exister » écrit Gérard Haller (*Météoriques*, 3.05.1998) faisant écho à Du Bouchet et Jaccottet, mais aussi à Guérin et Segalen, à Rousseau, Leiris et Borel. La recherche du point d'équilibre entre la représentation de la circonstance et sa figure est la recherche d'un discours de deuil — constitue un double travail de deuil, individuel et à la mesure de l'humain. Il importe de dire ce que chacun sait, de la façon la plus immédiate et concrète : « comment ce monde brille au matin »<sup>25</sup>, pour en suggérer la présence et la fragilité, pour faire résonner une voix passagère qui en manifeste la réalité et la fugacité. « On aura été, une fois au moins, dans ce lieu. »<sup>26</sup>

\*\*\*

Cela va de soi : un livre ne saurait rendre compte de la pleine résonance d'un colloque, et c'est vrai pour ce volume qui rassemble les communications présentées lors de la rencontre autour de l'*Irressemblance*, organisée à l'Université Michel de Montaigne du 17 au 19 mars 2005. Manque le jeu des questions, du dialogue, de la parole vive qui anime les textes des communications. Manquent les rencontres en marge même des séances, les relances impromptues de discussions, les digressions imprévues. Manquent plus encore les mots des poètes qui nous ont fait l'amitié de se joindre à nous pour ces trois journées. Et de nous parler du poème comme seul un poète peut le faire. Ces mots dont aucune retranscription ne pourrait véritablement rendre compte (seule une parole poétique pouvait le tenter comme le fait Bertrand Degott dans son « Épître »), nous savons qu'ils resteront pour tous inoubliables. Et que ne s'effaceront ni l'expérience bouleversante de Charles Juliet ; ni la terrible nudité des phrases d'Antoine Emaz ; ni les masques troublants d'Yves di Manno, entre fascination de l'étrangeté et enfance qui s'obstine ; ni la voix de Jacques Dupin, étonnamment proche et lointaine – « proximité du murmure », oui, mais aussi bien résonnait un cri, le cri qui fait d'abord exister le poème et que le poème fait taire pour lui donner des mots. Que tous soient ici remerciés – cœurs absents de ce volume dont le battement persiste...

**Valéry Hugotte, Michel Braud**

25. Philippe Jaccottet, *La Semaïson*, p. 60.

26. *Ibid.*, p. 34.