

## La poésie dans le réel

Nuno Júdice

Numéro 5, hiver 2004

Envisager Fernando Pessoa

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/2292ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers littéraires Contre-jour

ISSN

1705-0502 (imprimé)

1920-8812 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Júdice, N. (2004). La poésie dans le réel. *Contre-jour*, (5), 93–101.

# La poésie dans le réel

---

Nuno Júdice

On établit parfois une distinction entre « poésie » et « littérature », comme si les deux mots n'appartenaient pas au même champ sémantique. L'étymologie présente une explication possible : poésie est liée à « poïein », faire ; tandis que dans littérature il y a « littera », lettre. Ces deux notions semblent opposer l'ordre de l'action à l'ordre de l'écrit, l'une située au cœur de la vie, l'autre au cœur de la pensée. Cela m'a obligé à insérer l'interrogation sur ce qu'est le poème au début de mon travail. *La notion de poème* (1972) cherche à donner une réponse à cette interrogation. D'autres livres sont venus compléter le tableau d'un raisonnement qui s'est mis en marche à partir de ce premier livre.

Qu'est-ce que le poème ? Je le conçois comme un objet, quelque part entre une boîte de résonance et une boîte noire. Là, le registre de tout ce qui s'est passé dans une vie trouve son miroir dans les mots prononcés, dans ces vers qui traversent, et sont traversés par, une « expérience » que chacun est appelé à s'approprier. Ce chacun est le lecteur : et cet « hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère » (Baudelaire) est aussi, tout d'abord, le poète lui-même, condamné à se séparer du poème dès qu'il vient d'être terminé.

Je dis cela pour éviter l'équivoque entre l'expérience du poème et l'expérience du poète (auteur). Pour que le poème existe, il doit se séparer de tout ce qui peut conditionner son intériorisation, de tout ce qui peut le réduire à un document biographique, à un morceau de journal. Le poème doit produire son interprétation, ses sens, ses origines, même si dans ce processus il

s'éloigne définitivement de cette réalité où le poète a dû puiser pour l'écrire. Dans chaque poème, c'est le poète qui est « tué », en tant qu'être réel — symboliquement, bien sûr : il s'agit de la mort de cette « présence réelle », pour donner lieu à une « présence virtuelle ». C'est cette présence-ci que le lecteur cherche dans sa lecture.

Cette présence existe toujours, dans la poésie la plus haute, sous une forme qui n'est pas nécessairement directe et immédiate, comme le laisse entendre tout ce que je viens de dire. Le langage fonctionne comme un médiateur, l'écran où se projette un univers qui puise ses sources dans la tradition ou la mémoire de la littérature. Mais on sait que, derrière cet écran, il y a l'auteur, dont la présence se cache et s'affirme en même temps qu'est projeté le monde créé par le poème. Même sa voix est redoublée par cette Voix primordiale, celle qu'on entend à travers la musique et le rythme qui émanent du jeu phonique du poème. Bien sûr, il peut surgir, se manifester, jouer sur l'écran, mais ce qu'on voit c'est cet Autre dont l'existence ne se réalise que dans la Poésie.

C'est pour cela que je ne me sens pas très à l'aise lorsqu'on me pose des questions sur la genèse de mes poèmes : pourquoi une telle image ? De qui parlez-vous dans tel ou tel poème ? Que voulez-vous dire par telle ou telle expression ? Ce sont des questions auxquelles je peux répondre, mais tout en sachant que ces réponses sont aussi arbitraires que celles qu'un autre interprète peut donner. Au sujet de mes derniers livres, par exemple, on pose le problème d'un « tu » qui désigne la femme ou l'être aimé. Si ce « tu » s'identifie à quelqu'un de réel, dans le poème cela importe peu. Il s'agit, en effet, de cette incarnation de l'amour, de cet archétype qui s'est personnifié dans des noms — Béatrice, Laura, Barbara, tant d'autres — qui ne sont, finalement, que l'Amour lui-même, vampirisant l'existence et la personne concrète qui a pu l'inspirer.

D'autre part, la vie s'impose aujourd'hui comme le nouveau paradigme de l'art. Le retour du biographique, et l'exposition de la réalité « en direct » — dus à l'influence des médias, et en particulier de la télévision, du cinéma, de l'internet — imposent ce rapport, auquel on ne peut échapper même si on ne s'y résigne pas. En fait, refuser l'exposition est devenue une autre forme

d'exposition. Il faut donc vivre — ou survivre — à l'intérieur de ce monde et de tous les changements que ces nouvelles formes de communication nous imposent. La seule façon de le faire sans concession à ces modes du direct est de toujours avoir présent à l'esprit le fait que le langage est là. Les mots ont toujours une « épaisseur », une ombre qui introduit un écart entre la lumière des projecteurs et l'intimité de cette boîte — le poème — où a lieu le processus alchimique de la transmutation de l'être réel en sujet littéraire. Ce sujet littéraire constitue une nouvelle réalité qui dépasse les frontières de la vie humaine et du temps. C'est dans l'espace littéraire que ce sujet devient acteur, héros, personnage.

On peut alors se demander : qui est, finalement, le poète ? Je ne suis pas sûr que la réponse correcte serait : c'est moi. Le poète est cette voix qui a su trouver son affirmation dans le poème. C'est elle qu'on écoute lorsqu'on le lit. Le rapport que j'ai avec elle est celui que l'enfant a avec le tablier où sont distribuées les pièces du jeu ou du puzzle, qu'il essaie de rassembler et de mettre en ordre. C'est ce que j'ai désigné comme *Le mécanisme romantique de la fragmentation* (1975). Pessoa a inventé les hétéronymes pour donner un corps à ces fragments, et il les a joués sur la table de l'être, pour éviter ce que son ami Sá-Carneiro a désigné comme « dispersion », dans cette sorte de rose des vents folle qui l'a conduit au suicide. Pessoa a donc vu le jeu littéraire comme une lutte contre la mort — tout comme dans ce film de Ingmar Bergman où la Mort est l'adversaire dans ce jeu d'échec qu'est la vie.

Je ne sais pas si j'ai bien établi la distinction entre poésie et littérature. La poésie est, peut-être, cette part d'irrationnel, ce « coup de dés » de Mallarmé derrière lequel il y a l'émotion, le sentiment, le désir, tous ces éléments de l'*anima* qui échappent à la raison et au prévisible et qui ont pour résultat cet « éclair, puis la nuit » dont parle Baudelaire. Le poème nous donne l'impression unique de ces « *punti luminosi* » qu'à la fin de sa vie, lorsqu'on l'interrogeait sur ce qu'était la poésie, Ezra Pound voyait à travers l'ombre et les ténèbres du passé.

Aujourd'hui, la tendance va dans le sens inverse. La poésie devient une partie du quotidien, un commentaire, une confidence, une petite musique qu'on oublie facilement. Surtout, pas de sens, pas d'introspection, pas de risque. Tout le contraire de ce qu'est cette poésie que j'ai apprise pendant mon enfance, dans ce pays gris et immobile où tout se passait dans une clandestinité faite d'ombres et de chuchotements. C'est pour ça que, dans ma poésie, le cirque et les foires sont devenus un des seuls espaces de liberté et de création. Je me souviens, dans ces foires de village, des équilibristes qui, une fois par an, nous montraient la frontière fragile entre l'équilibre et la chute. À chaque poème, je cherche cet équilibre — quand j'avance dans le vers, et dans la strophe, l'abîme est toujours là. J'aime cette sensation. Et si le lecteur m'accompagne, en soutenant sa respiration jusqu'à la fin du poème, c'est que quelque chose fonctionne dans ce rapport de forces qu'est la poésie, entre moi et le poème, entre le poème et le lecteur.

Cela me ramène à un problème que T. S. Eliot a traité dans « Les trois voix de la poésie » : le moi du poème. Dans mes poèmes il y a presque toujours un « je ». C'est d'ailleurs ça qui distingue le lyrisme d'autres genres poétiques ou littéraires. A quoi correspond ce « je » ?

Quand je lis un poème et que je suis placé devant ce pronom, la question qui se pose est celle de savoir si je dois m'identifier avec ce « je » ou si, au contraire, il correspond à une voix qui me parle ou qui parle à travers moi. En fait, il y a une contradiction entre l'intimité qui découle de cette « auto-conversation », du ton monologique et confessionnel de cette première personne, et le fait que ce « murmure » tend à s'amplifier et à gagner la plus grande expression lorsque le poème, par exemple, trouve son expression « naturelle » devant un auditoire, lorsqu'il est lu devant un public.

Il y a un rapport étroit entre l'extrême solitude de cette voix du poète et la voix publique, cette voix universelle — la « voix humaine » de Cocteau — qui s'adresse à tout le monde. L'identification qu'elle produit passe au-delà du raisonnement et de l'instance consciente de l'esprit, à partir du moment où ce « moi » appelle d'une façon directe à la spécificité de chacun, dans son individualité même. Ce processus de communication s'établit à travers

la mémoire, et passe par le jeu métaphorique : l'image du poème aboutit toujours à trouver une résonance dans ce que nous avons vu ou vécu, sinon d'une façon directe, au moins par cet effet de « déplacement » que Freud a traité dans son analyse du rêve.

C'est pour ça que le « lyrisme » pur est un leurre. L'expression du sentiment ne se sépare jamais d'un récit, d'une histoire, d'une fiction, d'un réel, qui sont à l'origine du poème, où un élément de l'ensemble narratif s'isole et devient le centre du poème. Il y a donc toujours quelque chose d'emblématique — entre le symbole et l'allégorie — au fond du poétique, et c'est pour ça que la voix ne peut jamais se séparer d'un aspect matériel, concret, qui vient de cette construction « lyrique » où, finalement, le sujet adopte le rôle de l'acteur ou du masque — pour revenir encore à la leçon de l'hétéronymie de Pessoa. C'est ce qui se passe dans *Pedro évoquant Inès* (Fata Morgana, 2003), un livre où le miroir du mythe amoureux prolonge une expérience qui traverse les poèmes et cherche à faire revivre cet amour.

On peut dire que ce « je » qui parle dans le poème n'est, finalement, qu'une ombre que chacun peut illuminer avec sa vie et son corps : c'est bien dans cette dimension « physique » du texte lyrique que le poème gagne sa force immense, jusqu'à s'approprier d'une façon presque « vampirique » l'individualité du lecteur. C'est pour ça, aussi, que le poème éveille des sentiments ou des émotions qui effacent la situation concrète qui a pu les inspirer pour actualiser d'autres situations, et d'autres contextes : c'est son côté énigmatique, qui oblige à la recherche d'une signification et oblige le lecteur à puiser dans son expérience — sa mémoire, son imaginaire — tout ce qui peut conduire à une réponse, même si on sait au départ que, sauf si le poète est là pour nous répondre, ce sera toujours problématique.

Et si le poète est là, est-ce que ses réponses peuvent être acceptées comme vraies ? « *O poeta é um fingidor* », dit Pessoa dans son « *Autopsicografia* ». Cette expérience du poème doit être considérée toujours comme le résultat d'un secret primordial dont la révélation, une fois de plus, nous oblige à chercher la clé d'un langage codé. De ce langage, la métaphore est le plus élémentaire des niveaux à considérer. C'est pour ça que les deux grands thèmes de la poésie lyrique sont l'amour et la mort. Le mystère

qui appartient à ce domaine a été très bien développé par Robert Graves dans son livre essentiel *La déesse blanche*. Là, il parle de la recherche d'un archétype — l'image de la déesse que la femme matérialise, et que l'instant de la réalisation amoureuse ramène au plan du réel, de sorte que la quête de cet archétype idéal recommence.

Sans aller jusqu'à cette figure extrême du mythe, servie ici avec une petite dose d'amour platonique, je crois que le poème est le pôle magnétique où deux forces opposées se rencontrent. Il s'agit d'un moment exceptionnel qui provoque la perte momentanée de toute certitude, de toute orientation, tout en préservant l'équilibre de l'être à travers la présence tutélaire de la Beauté, laquelle empêche que l'on sombre dans le chaos ou la folie. C'est le « dérèglement de tous les sens » de Rimbaud qui constitue le sommet de la création poétique. Un dérèglement qui résulte non pas de la « perte » de tous les sens mais de l'« illumination » (Rimbaud encore) de tous les sens par le poème. Cette illumination nous fait sortir, par instants, de nos polarisations cardinale et mentale, jusqu'à nous faire rejoindre l'horizon de l'âme humaine.

J'ai peut-être donné une réponse à cette question élémentaire : pourquoi écrivez-vous ? Ce n'est pas par plaisir : ce plaisir est dans ce qui est écrit. Ce n'est pas par obligation : je ne vis pas de la littérature, et ma vie, du point de vue matériel, pourrait bien s'en passer. J'écris parce que, pour utiliser une phrase célèbre, la poésie c'est moi. Cela peut, bien sûr, s'appliquer à tous les poètes, si dans ce moi il y a la personne physique de l'écrivain. Mais, pour moi, le moi du poème est autre chose. Il s'agit de cette voix (médiumnique, a dit Pessoa) qui parle lorsque le poème se met en marche. En rappelant ce phénomène, je contrarie tous les poncifs autour de l'acte d'écrire, surtout celui où on parle de solitude. En effet, à l'instant de l'écriture, je ne suis plus seul. Dans ce dialogue avec l'Autre (la voix ? le sujet ? toutes ces ombres qui, nées de la mémoire ou de l'imaginaire, peuplent l'espace autour de moi ?) je ne me sens jamais seul. Au contraire, c'est quand je n'écris pas, ou lorsque la poésie est absente, que la solitude peut arriver.

La question « qu'est-ce que la poésie ? », qui peut être remplacée par « qu'est-ce que le poème ? », n'a pas une réponse si immédiate. Cependant,



je peux risquer cette réponse, tout en sachant qu'elle n'est pas définitive, ni la seule réponse possible. Je peux dire que le poème existe quand la voix qui l'habite se libère de l'être auquel elle a appartenu pour devenir la voix de tous — la voix « communale » ou « universelle », pour utiliser les adjectifs de Joyce Carol Oates (*My Faith as a Writer*). La voix poétique, donc, à l'inverse de tout ce qu'on aurait pu imaginer, est la moins individuelle et la moins personnelle de toutes les voix possibles ; celle où « les mots de la tribu » (Mallarmé) trouvent leur écho le plus audible et le plus compréhensible. Cela est vrai même quand le poète parle de son monde intime. Quand on lit, par exemple, « Je t'aime », cet amour est partagé par ceux qui vont lire le poème. À travers ses mots, les lecteurs volent au poète cet amour pour toutes les femmes qui prêtent leur corps, leur âme et leur beauté aux mots qui l'expriment. C'est le sujet du petit essai de W. H. Auden, *Quand j'écris je t'aime*, où il définit de façon très précise et ponctuelle la différence entre la fiction et la poésie :

*Dans tous les cas, ce poème que j'aimerais écrire ne concerne pas la proposition « Il L'aime » (Il et Elle pouvant être, en l'occurrence, des personnages fictifs, dont le poète est libre d'idéaliser à sa guise les caractères et l'histoire), mais ma proposition Je T'aime (Je et Tu étant, en l'occurrence, des personnes dont l'existence et les histoires pourraient être confirmées par un détective privé).*

Je suis d'accord avec Auden. « Je », dans un roman, est toujours perçu comme un personnage (le « narrateur ») : personne ne pense à identifier l'assassin qui parle dans *L'Étranger* de Camus avec l'auteur. Mais, dans un poème, quand on lit : « J'achète un billet de train pour savoir quel jour il est » (Ruy Belo), cela nous met tout de suite devant le sujet / auteur, et on ne questionne pas cette identification, même quand elle découle d'un jeu métaphorique tout à fait défini par la tradition, c'est-à-dire, dans ce vers, par le rapport entre le cours du temps (quel jour il est) et le cours de la vie présentée comme un voyage (la référence au billet de train). En effet, la sincérité de l'affirmation appartient au niveau du code, et si ce code est toujours perceptible et lisible, cela vient du fait que la clé est toujours à l'intérieur du poème. Il suffit de briser ce « je » pour en extraire ce qui nous



appartient — à nous, lecteurs — de cette subjectivité qui, à l'origine, pourrait appartenir à quelqu'un, qu'on nomme le Poète.

Je ne dis pas que le Poète idéal est Homère (cette invention pour que les grands poèmes épiques qui ont fondé notre civilisation ne restent pas anonymes) ; mais ce Poète doit toujours se libérer du lest de sa biographie pour que le ballon de la Poésie s'envole. Autrement, le poème reste au niveau du témoignage, ce qui a toujours de l'intérêt, mais sur le plan du cas littéraire ou clinique. Ce ne sont pas les poèmes de la folie de Hölderlin qui en ont fait un des plus grands parmi les romantiques. Ni les lettres d'amour de Pessoa, pour prendre un autre exemple extrême.

Mais je peux partir de Pessoa — une fois de plus — pour expliquer ce difficile rapport vie / œuvre, à partir du poème « *Chuva Obliqua* » qui est le point de départ de l'« *interseccionisme* ». Le croisement de réalités qu'on trouve dans ce poème vient, en effet, de cette « blessure » dans la surface du poème. Quelque chose, par instants, se brise dans la surface « lisse » de l'écriture. Ce quelque chose est la vie, c'est-à-dire, ce brusque tournant dans le rapport au littéraire où on aperçoit un univers qui jusqu'alors était invisible. Le réel ne paraît, donc, que pendant ces quelques instants où il traverse en diagonale (de façon oblique) le langage. Ce sont comme des « flashes » qui illuminent le vivant et le rendent perceptible au lecteur. Il faut cela dans le poème, car c'est ce qui lui donne sa force, en mettant de côté ce qui n'est que de la « littérature », c'est-à-dire, ce qui pourrait réduire le poème à un simple geste d'épigone.

À partir de là, je peux définir le poétique comme la présence de l'être dans le langage. Cet être est, tout d'abord, celui du sujet qui écrit. Mais c'est, en même temps, l'être du langage, cette voix et cette musique qui se mettent en mouvement quand le poème trouve son rythme. Cela vient de soi, et c'est pour cela que, comme disait Lautréamont, « la poésie doit être faite par tous ». Elle doit être faite, et elle peut être faite par tous. Je peux donc reprendre le mot de Jorge Luis Borges (« *Arte poetica, Seis conferencias* ») qui dit « L'art arrive chaque fois qu'on lit un poème ». Suivant ce raisonnement, il suffit de lire un poème pour que la poésie arrive. Ce n'est qu'à partir de la lecture de la poésie qu'on peut l'apprendre.

Une dernière question : qu'est-ce que le poétique ? On dit : un sentiment, un paysage, un objet « poétique ». Bien sûr, il y a des choses ou des objets qui peuvent avoir une « tonalité » ou une suggestion poétique : une rose, la mer ou le lac, la lune, etc. Mais ça ne suffit pas pour que le poème arrive. Le poème n'est pas dans les choses. « Une rose est une rose est une rose », a dit Gertrude Stein, et point final. Le poème est dans les mots qui disent les choses, et dans la façon de les ordonner. Je peux dire, donc, d'une façon apparemment redondante : le poétique est dans le poème, c'est-à-dire qu'il est une construction à partir d'un objet ou d'un élément choisi, n'importe lequel, du réel. Ce n'est pas cet objet qui est poétique mais la façon dont cette image, que le poète choisit, joue avec les autres images à travers les mots qui composent le jeu et le réseau sémantique et rythmique produisant le poème. Il y a donc rupture, écart, déviation au début de ce processus, pour arriver au bout du chemin à cette essence de l'objet qui a été le point de départ du poème. C'est seulement à la fin, et non au début, que cet objet devient « poétique ».