

# **Le je lyrique dans *L'oiseau de glaise* de Jean-Max Tixier**

**Magali Leras**

Le statut du sujet lyrique est une notion problématique, au centre des débats poétiques contemporains. Consciente donc des polémiques actuelles autour de la définition du *Je* lyrique en tant que sujet d'énonciation, depuis les thèses controversées de la critique allemande Käte Hamburger, j'ai décidé de choisir une approche du sujet par le biais de l'énonciation. J'ai alors étudié le *Je* en relation avec les autres marques du discours *Tu*, *Nous*, *Vous* et *On*.

Mon mémoire, « *Le Je lyrique en poésie contemporaine* », se présente sous la forme d'une comparaison du système énonciatif de trois recueils de poètes liés à la revue *Sud : Tout est dans perdre* de Marcel Migozzi, *Préface à l'amour* de Jean Malrieu, et *L'oiseau de glaise* de Jean-Max Tixier. L'utilisation fondamentalement différente du *Je* et du *Tu* dans chacun des trois poèmes me semblait révélatrice de l'éclatement de la forme lyrique en poésie moderne.

Pour ce colloque, j'ai concentré mon étude sur le recueil *L'oiseau de glaise* de Jean-Max Tixier, publié en 1995, précisément parce que ce dernier semblait bannir tout lyrisme, refuser tout épanchement. J'ai partagé avec Jean Claude Villain, dans *Jean Max Tixier à l'arête des mots*, l'impression que le poète se refuse à « tout mouvement intime qui aurait teinté le regard par lequel il entreprend de nommer poétiquement le monde ».

Que dire du sujet lyrique dans un poème qui d'emblée se présente comme anti-lyrique, chez un poète qui incarne le refus de l'exaltation des grands sentiments ?

Le tableau et graphique ci-dessous rendent compte de la répartition, dans chaque poème, des marques de personne considérées pour en proposer ensuite l'analyse interprétative qui nous mènera à une redéfinition du sujet lyrique contemporain. Précisons que, par marque de personne, je comptabilise le nombre de pronoms personnels sujets et compléments ainsi que les adjectifs possessifs.

## **Répartition des marques de personne dans le recueil**

EMBED Word.Picture.8

## **Répartition des marques de personne par poème**

En tachant de commenter ces deux documents, nous pouvons constater que les marques

de la deuxième personne du singulier dominant. Nous comptons 129 occurrences des marques de personne du *Tu* (soit 68%) sur un total de 190 marques de personne. Nous remarquons que le nombre total de marques de personne du *Je* et du *Nous* est pratiquement égal : on trouve 30 marques de personne du *Je* (soit 16%) et 28 marques de personne du *Nous* (soit 15%) soit quatre fois moins de *Je* et de *Nous* que de *Tu*. La marque de personne du *On* est très peu utilisée, seulement trois occurrences sur 190, ce qui correspond à 2%. Il ne faut pas négliger l'absence totale de marques de personne du *Vous*, qui n'apparaît dans aucun poème.

Certes la présence réduite du *Je* est manifeste et semble caractéristique de la poésie de Jean-Max Tixier, toutefois l'absence de *Je* est-elle pour autant significative de l'absence de toute marque de subjectivité ? En effet, ne peut-on pas prétendre au contraire que toute forme que le poète donne à sa perception et à son émotion, dans et par le poème, est la concrétisation du subjectif ? Tout poème n'est-il pas par définition subjectif puisqu'il est la résultante d'une vision du monde, celle du *Je-poète* ?

Si nous nous attachons à identifier les référents auxquels renvoie le *Je* dans *L'oiseau de glaise*, on peut opposer alors un *Je* dit fusionnel (un *Je* qui renverrait à l'expérience individuelle) à un *Je* dit poétique (qui se présenterait comme le *Je* de la mise en jeu du poème).

### *Le Je fusionnel*

#### *Ambivalence du Je : tantôt masculin, tantôt féminin*

Rappelons que dans l'acte communicationnel traditionnel, *Je*, en tant qu'embrayeur du discours, a un référent unique, il renvoie à celui qui prend la parole dans le dialogue. Le poème « L'oiseau de glaise » contient le plus grand nombre de pronoms personnels sujets à savoir 15 *Je*, 4 *Tu* et 2 *Nous*. Le *Je* renvoie à deux énonciateurs différents. Il a pour référent un locuteur masculin et un locuteur féminin. Seuls les indices grammaticaux (l'accord des participes passés ou l'emploi d'adjectifs au féminin), nous indiquent que l'on change d'énonciateur.

Les deux extraits ci-dessous sont significatifs de cette double référence du *Je* :

Je pose la main sur ton ventre  
la lumière tremble  
Le soleil brûle entre tes jambes  
immense Méduse de feu  
dont le vertige prend  
de toutes ses amorces

Me voici bien vivante  
puisque tu l'as voulu  
(...)  
A présent je suis nue  
comme tu l'as voulu  
Tes yeux sont fixes  
Ton cœur bat

Tes mains ne bougent  
pas

Dans le premier extrait, *Je* a pour référent l'amant. En effet, l'apostrophe « *immense Méduse de feu* » est l'image mythologique de la femme. Dans le second, l'adjectif qualificatif « *vivante* » et l'attribut « *nue* » sont au féminin. *Je* a pour référent l'amante, *Tu* renvoie à l'amant. Deux dialogues, deux *Je*, deux *Tu*, parfaitement identifiables, se dessinent dans le poème.

Nous pouvons discerner deux voix distinctes dans le poème, encore faudrait-il préciser qu'il n'y a pas d'échange, en termes de paroles entre le *Je* et le *Tu*, puisque lorsque le locuteur s'exprime, l'allocutaire ne réplique pas. Finalement, il s'agirait moins d'un dialogue que de deux monologues successifs : à l'homme aimé, à la femme aimée.

Par ailleurs, le *Je*, qu'il ait un référent masculin ou féminin, se découvre dans toute sa sensualité. Dans ce double discours, se mêlent désirs et plaisirs des sens :

Et sur ma bouche  
cette haleine comme une houle  
immatérielle  
qui me soulève et qui  
me roule  
jusqu'à la rive de ton rôle  
jusqu'à la séminale clarté

Des mots gonflent dedans ma gorge  
je les écrase sur ton ventre  
Et ton ventre remue  
dans des ferveurs de cuve  
où mûrit la vendange  
Ma joue sur l'ivresse  
du raisin  
foulé

Lors je reprends la mer  
dans l'entrave du songe  
Je fais le point  
à l'angle de tes cuisses  
où l'étoile feint le sommeil  
dans son lit d'algues  
noires

Le lierre de mes doigts s'enroule sur tes hanches  
si féroce est l'écorce où je force racine  
que le matin n'est plus  
que feuille  
palpitante

Tout se passe comme si, à travers le poème (ce qui est écrit), le *Je* et *Tu* prolongeaient l'acte charnel (ce qui a été vécu). Il n'apparaît pas de *Je* sans *Tu*. Indissociables, inséparables, ils s'écoutent et se répondent.

### *La voix fusionnelle : le Je indifférencié*

Nous avons dans un premier temps insisté sur la présence d'un *Je* masculin ou féminin, lié à l'expression de la sensualité. Mais il existe aussi un *Je*, fusion du *Je* et du *Tu*. Dans l'acte d'amour, le corps d'un homme et d'une femme se donnent l'un à l'autre et se confondent. De la même manière on pourrait penser que, dans l'acte d'écrire, le *Je* et le *Tu* (qui ont réciproquement pour référent l'homme et la femme) fusionnent en un *Je* indifférencié. Suivant cette hypothèse, il serait alors possible d'analyser ce *Je* comme une voix extérieure au *Je-homme* et *Je-femme* en tant que voix fusionnelle du poème, voix universelle de l'Amour qui assumerait successivement le discours des deux *Je*, prononcé par le *Je-femme* ou le *Je-homme*.

Nous ne revenons pas sur le fait que deux *Je* sont présents dans le texte et renvoient distinctement aux deux amants mais nous affirmons qu'à l'acte charnel, fusionnel, de deux corps qui n'en font plus qu'un, correspond un système énonciatif fusionnel où deux énonciateurs se fondent dans une unique voix, la voix du poème :

Les yeux fermés  
je te possède

Contrairement aux deux autres extraits ci-dessus, aucun indice relevant de la grammaire ou de la circonstance, ne permet l'identification du référent dans ces deux vers. Le discours est soit assumé distinctement par l'un ou l'autre locuteur (première hypothèse), soit assumé de manière fusionnelle par le poète qui assume en lui les deux figures de l'amant et de l'aimée. Nous avons mis en exergue que, dans le mélange des corps en fusion, le *Je* et le *Tu* se donnaient à l'autre. Paradoxalement, le *Je* se dépossède en même temps de sa propre individualité. Cette possession-dépossession physique des amants se relève dans l'écriture par la dépossession au sens d'indétermination du *Je*. « *Je te possède* » peut être donc lu comme « *nous nous possédons mutuellement* ». La voix du poème n'est plus alors l'expression d'un *Je* ou d'un *Tu* distinguables mais celle d'un *Je* où le masculin et le féminin seront confondus.

Nous avons utilisé le terme de *Je fusionnel* ; Jean-Max Tixier, quant à lui, qualifie le *Je* de *Je éclaté*. Il abonde en notre sens lorsqu'il ajoute que « la tension est si forte que, pour en restituer la force, il y a une fusion, un tournoiement où l'affectif, l'objectif, le sensible, tout se répond. Le chemin de lecture devient multiple dans l'éclatement des mots [...] il n'y a pas de séparation entre le *Je* et le *Tu* [...], c'est un lyrisme des profondeurs qui essaie de descendre dans les structures même de l'individu, de l'être ».

Fusionnel ou éclaté, il s'agit bien d'une implosion du *Je* en un *Tu*, d'un *Tu* en un *Je*.

### *L'oiseau de glaise comme métaphore du poète*

Le tableau rendant compte de la répartition des marques de personne indique que sur la totalité du recueil composé de 13 poèmes, le pronom personnel *Je* n'était employé

que dans « Suite pour un silence » et « L'oiseau de glaise ». Nous avons dans un premier temps mis l'accent sur l'ambivalence du *Je* indifférencié dans *L'Oiseau de glaise*. Ce *Je* protéiforme est au centre de la problématique qui nous occupe. Il reste maintenant à comprendre ce *Je* « exilé » (pour reprendre un terme cher à Jean Claude Villain), qui se trouve « réinvesti » uniquement dans « Suite pour un silence » et « L'oiseau de glaise ».

Une première remarque s'impose. Dans « L'oiseau de glaise » (comme l'indique le titre du poème et qui plus est du recueil ) et dans « Suite pour un silence » (comme en témoignent les vers suivants : « *Tel un oiseau devenu pierre* » et « *l'aube lâche ses tourterelles* »), on peut noter la présence de l'oiseau. Il est significatif que la figure de l'oiseau apparaisse dans les seuls poèmes comportant un *Je*. Quel est donc le rapport entre le *Je* et l'oiseau dont il est ici question ? Faut-il faire de l'oiseau de glaise la métaphore du poète ?

### *La transfiguration du poète*

Silence dans le poing. Tel un oiseau devenu  
pierre. Tu le jetteras sur la vitre où paraît ton  
visage. Rien ne s'envolera. Ni l'éclat. Ni le chant.  
En la veine suivant l'imprécation du roc.  
( *Suite pour un silence* )

Notons la comparaison entre la figure hautement symbolique de l'oiseau (le chant des oiseaux peut faire référence au chant du poète) et le *Je* en devenir. Le poète s'élève dans un mouvement de transcendance, dans et par le langage. L'oiseau (le *Je* du poète chantant) va être réduit au silence (pierre muette et immobile). Se dessine alors la figure d'un poète « *sans éclat* », privé de son « *chant* » ; pas un cri, pas un mot, « *rien ne s'envolera* ». A travers la figure du poète « *devenu pierre* », le *Je* est déchu ou muet, dénué d'inspiration ou prisonnier à l'intérieur de lui-même.

Comme précédemment, le *Je* est inséparable du *Tu*. Mais le *Tu* n'a pas pour référent la femme aimée, il renvoie au poète même. Le *Tu* apparaît comme un dédoublement du *Je-poète*. Tout se passe comme si le *Je* se dédoublait pour se libérer du carcan de l'impossibilité de se dire et pour tenter, à l'extérieur de lui même, de rompre avec le silence : se libérer de soi pour mieux se comprendre. Paradoxalement, l'écriture (du *Je-poète* à son double) se révèle l'unique moyen de libérer le poète de ses « tentacules de silence ».

Dans « Suite pour un silence », nous pouvons apprécier le vers suivant :

L'aube lâche ses tourterelles. Aussitôt absorbées.

A la première lecture, nous avons l'impression de voir s'envoler et disparaître les tourterelles au lever du soleil, s'évanouissant dans les dégradés de jaune et d'orange de l'aube, comme « *absorbées* » par la couleur. Précisons que le verbe « lâcher » implique un mouvement d'expulsion de l'intérieur vers l'extérieur. Tout au contraire, le participe « *absorbées* » implique un mouvement de l'extérieur vers l'intérieur.

Poursuivant notre analyse de l'oiseau en tant que métaphore du poète, nous ajouterons donc qu'à l'instar de la tourterelle, le poète, à l'aube de son inspiration, « lâche » c'est-à-dire libère, fait sortir de sa bouche quelques mots, aussitôt « absorbés » par le silence et enfouis à l'intérieur de lui-même, oiseau devenu pierre. L'oiseau de glaise apparaît donc bien comme une figure du poète.

### *Glaise et matérialité*

Concentrons maintenant notre attention sur le titre *L'oiseau de glaise* et plus précisément sur la matière « glaise ». La glaise, en tant que matériau, suscite une réflexion linguistique intrinsèque sur la matérialité et l'objectivation du langage. Problématique fort intéressante dans la mesure où elle est au cœur des préoccupations modernes en termes de création poétique. La « glaise » n'est pas sans rappeler la boue que le poète transforme en or. En effet Baudelaire écrivait déjà : « Tu m'as donné de la boue et j'en ai fait de l'or ». Cette matière argileuse est modelable tout comme les mots que le poète modèle pour fabriquer l'objet-poème.

L'extrait de « L'oiseau de glaise » ci-dessous rend compte du poème en tant que transformation et modelage du silence en mots :

Les yeux ouverts au seuil de l'apparence  
tu plonges les mains dans le silence  
et le silence prend consistance de glaise  
Tu le modèles à la forme de mon désir  
tandis que l'heure avec lenteur tourne  
son tour

La présence du *Tu* dans ce passage est déterminante et le *Tu* a pour référent la femme aimée. Insistons tout d'abord sur l'image oxymorique de l'oiseau de glaise. La glaise est une matière terrestre, l'oiseau est un être vivant, aérien. L'oiseau de glaise apparaît alors comme la métaphore du poème puisque, dans l'acte de création, le poète « plonge dans le silence » comme l'artiste plonge ses mains dans la glaise. Le matériau silence (matière première à travailler) devient glaise qui prendra consistance en objet-poème. Toutefois l'omniprésence du *Tu* nous conduit à penser également l'oiseau de glaise comme une métaphore érotique de l'acte charnel, une image sexuelle. Finalement, qu'il s'agisse d'amour ou de création poétique, *Je* et *Tu* sont indissociables.

Nous assistons à une transformation, à une transfiguration du *Je* dans la matière poème. Transfiguration donc, par le biais de la métaphore de l'oiseau de glaise. La matière « glaise » modelable, travaillée, peut donner naissance à d'infinis objets. Le poème est un objet matériel et le *Je* du poème, le Moi du poète peut adopter de multiples formes : *Je* de l'amant, *Je* du poète mais toujours aimant.

Par le biais de l'analyse de cette métaphore, nous prenons conscience de l'importance du travail sur l'écriture, plus précisément sur la matérialité du langage. Le *Je* qui, nous l'avons dit en introduction, se refuse d'emblée à être lu comme un *Je* lyrique de l'expression, se révèle pourtant jusqu'à présent comme un *Je* de l'expérience personnelle. On pourrait alors l'opposer à un *Je* plus impersonnel, un *Je* de la théorie poétique, celui de la mise en jeu du poète.

## *Le Je affronté au silence*

Dans « Suite pour un silence » le *Je* de la théorie poétique apparaît :

J'ai soufflé sur ma douleur.  
longtemps. Jusqu'à perdre le souffle. Dans mes  
poumons de pierre ponce, le passage du feu a  
laissé son écume.

Il est intéressant d'insister ici sur le fait que le *Je* employé est associé au syntagme nominal « ma douleur ». Est-ce à dire qu'il faille considérer « *J'ai soufflé sur ma douleur* » comme un *Je* lyrique en tant qu'expression explicite des sentiments du poète ?

Nous préférons proposer deux façons de comprendre les vers cités ci-dessus. A la première lecture, le *Je* aurait pour référent le poète ; en tant qu'individu, il soufflerait sur sa douleur comme on soufflerait sur une bougie pour l'éteindre. Mais l'expression « *souffler sur sa douleur* » est paradoxale. Si le *Je* a pleinement conscience de la douleur qui le brûle, en l'exprimant, il souffle dessus comme on soufflerait cette fois-ci sur un brasier pour le raviver. En poursuivant notre réflexion sur le souffle lyrique, on pourrait entendre « *j'ai soufflé* » comme « j'ai exprimé », ce qui signifierait que le poète a exprimé sa douleur jusqu'à en « perdre le souffle ». Par l'acte poétique, il fait la tentative de calmer sa souffrance mais il s'agit d'un échec avoué. En avouant sa douleur pour l'exorciser par l'écriture, il la ravive en même temps.

Intéressons-nous ensuite au deuxième emploi du pronom personnel *Je* dans ce même poème :

L'heure cimente à douleur l'enceinte qui  
m'enclôt. Je loge en un bloc de basalte.

Dans l'extrait ci-dessus, une impression d'immobilité émane des vers, comme si le poète était réduit à l'état de prisonnier, enfermé dans son silence, emmuré vivant dans un bloc de pierre. La référence au volcan est implicite, par l'évocation du basalte (comme plus haut de la « *pierre ponce* » ). Il semble que le volcan est éteint. Si l'activité du volcan est le symbole de l'activité poétique, véhémence, effusive, le *Je* du poème est un *Je* éteint « *noir du désir calciné* », dira Jean Max Tixier au vers suivant. Ce *Je* qui « *loge en un bloc de basalte* » est un *Je* « *enclos* » dans une « *enceinte* », sous l'emprise de son propre désir de se dire ; un *Je* qui bascule du silence à la parole, précisément pour faire reculer le silence.

Examinons enfin la dernière occurrence du *Je* dans « Suite pour un silence » :

Je n'ai jamais cessé de parler du silence. Quand  
la voix est obscure. N'occupe pas d'espace. Ainsi  
qu'une outre vide. Formée d'aucune peau. .

Quand Jean-Max Tixier écrit « je n'ai jamais cessé de parler du silence », il ne fait pas part à son lecteur de ses sentiments, de son vécu, d'une expérience personnelle. Le *Je* est le *Je* du poète en tant que théoricien. Or, l'examen des occurrences du *Je* dans « Suite

pour un silence » qui ont pour référent le *Je*-poète, montre que ce *Je* de la théorie poétique, se réinvestit en un *Tu*.

Ainsi le *Tu* est-il utilisé pour mettre à distance le *Je* avec lui-même. Tout se passe comme si dans, cet écart, le *Je* s'examinait à posteriori :

Tu connaîtras le lieu  
(...)  
La piste face à son miroir »  
« Passage à la ligne »

Tu n'iras pas plus loin que cette borne posée. Hors des chemins.  
« L'oratoire »

Tu as pris toutes les routes. Traversé tous les  
carrefours. Usant de sens contraires. Le chemin  
conduisant au chemin  
« Images floues »

Nul paysage n'est clos. Ouverture en tous lieux  
– qui t'interroge sur le sens du chemin. Où  
tu poses le pas, tu déplaces le vide. »  
« Ce qui est posé là »

Les termes « *piste* », « *chemin* », « *route* », « *passage* », appartiennent à l'isotopie du chemin. On peut alors interpréter le chemin comme la métaphore du cheminement poétique, révélatrice d'une conception poétique propre à Jean-Max Tixier. A travers le chemin de l'écriture, le poète emprunte une route, allant de l'objet observé à l'objet-poème par l'intermédiaire du langage. Il offre une seconde naissance aux choses ou re-naissance par la mise en mots de l'objet : il lui donne vie.

L'éclatement de la forme lyrique contemporaine passe par le rejet du chant, de la sublimation de la figure du sujet et donc de l'exaltation lyrique. Ceci se traduit dans l'écriture principalement par la brisure du rythme et, dans le système énonciatif, par l'effacement de la marque de personne *Je*.

L'étude du système énonciatif révèle que *L'oiseau de glaise* serait un poème du *Tu*. L'instance d'énonciation du *Je* fait place à celle du *Tu* qui produit un énoncé poétique dont le référent n'est plus l'intimité de l'auteur. Le *Je* en tant que locuteur disparaît au profit du *Tu* allocutaire.

Les phénoménologues ont émis l'hypothèse que, dans un mouvement de dépossession de soi et d'altérité, le *Je* se projette à l'extérieur de lui-même. Jean-Max Tixier a avoué qu'il privilégiait, dans ses poèmes, les marques de personne du *Tu* par rapport à celle du *Je* parce que « *ce qui [l']intéresse, n'est pas de [s']éclater mais de [se] rassembler* ». Il voit dans l'épanchement et l'envolée lyrique « *un détournement de soi, un oubli de soi, une dépossession* ». Si l'*Je* se réinvestit dans le *Tu*, c'est peut-être pour se posséder à nouveau, dans cette mise à distance qu'il instaure et s'impose à lui-même. L'importance que les poètes modernes, et notamment Jean-Max Tixier, accordent au *Tu*, révèle que nous sommes tous des êtres divisés et morcelés, qui expriment le besoin de se



mettre à distance d'eux-mêmes pour se retrouver.

En tous cas, il n'est plus possible de parler véritablement d'intériorité dans la mesure où l'hypertrophie du *Moi* a complètement disparu. Mais il est problématique de parler d'extériorité puisque le poème est tourné vers un *Tu* qui peut être un *Je* dédoublé. Le *Je* lyrique en poésie contemporaine n'est donc ni tout à fait subjectif (tourné vers le sujet), ni tout à fait objectif (tourné vers l'objet). Nous préférons parler d'intériorité partagée. A l'instar de Rimbaud, qui écrivait de façon prémonitoire « *Je est un autre* », nous proposons au terme de notre étude la formule « *Tu est un autre Je* ».

Ma parole n'est pas. *Une parole*. A peine prononce-t-elle un miroitement d'emprunt. Elle se profère entre deux silences. Comme un clou pénètre le bois. Dans l'incertitude d'une vallée où s'affole l'écho. Dans les lointains se devinent les arbres où les dieux sont cachés. Une saison, ils sont tombés des branches. Nous en foulons les feuilles dans un parfum d'automne. Pour oublier qu'ils emportèrent la parole, ne laissant dans la bouche que bogues vides. Une langue percée d'épines.

\*\*\*

Elle ne franchit pas la frontière du mystère. Elle ne s'attache pas au pas du promeneur. Elle ignore le parfum des bouquets. Elle s'incline devant le temple vide. Sans entrer. Le chapiteau pèse sur les colonnes le poids des dieux absents. Leur chant déformerait ses

lèvres. Son lieu est au bout du langage. Où le présent se consume dans des incandescences sans objet. .

\*\*\*

Je le garde devant mes pas. Je le regarde sans le voir. Je le nomme sans le connaître. Mon désir crée de sa nécessité. Vers lui j'avance avec mes mots. Tirant le sens d'où je les pose. Ainsi se trace le chemin. Ainsi surgit des profondeurs la force qui me pousse. Non l'air que rythment mes poumons. Mais le souffle essentiel où tournent mes atomes. Cette pulsation dont j'ignore le temps et qui me constitue. Mon chiffre. Ma musique à tout autre inaudible : un silence la tue. Précaire, ô fugace, devenir le chant que je suis ! Relier d'une même vibration, sur l'invisible corde qui me tend, la plus infime unité de mon être à l'amorce d'une pensée.

JEAN-MAX TIXIER  
(*Chasseur de mémoire*, p.20-21  
Le Cherche Midi, 2001 )