

Poétique de "je" / poétique de "on":
Jaccottet, Roubaud et la poésie japonaise

Yasuaki Kawanabe

1

*Leçons*¹ est un recueil de Philippe Jaccottet où il déploie le sentiment le plus douloureux qu'il a eu en assistant à la mort de son maître :

Le maître qui "m" a abrité dans la vie, est en train de mourir. Il s'éloigne du "moi" de moment en moment, déchiré et arraché, et se perd dans l'ombre, dans "un lieu hors de toute distance"(166). Il ne reste plus devant "moi" que son corps devenu "horreur, ordure"(170). "Plus aucun souffle". "Déjà ce n'est plus lui". "Un homme (...), / arrachez-lui le souffle : pourriture". "Qui se venge, et de quoi, par ce crachat?"(174-5) Plus rien à faire. Le maître est parti, pour jamais, et le "je" est complètement déprimé, accablé.

Mais à ce moment, Jaccottet écrit une phrase inattendue : "L'enfant, dans ses jouets, choisit, qu'on dépose / auprès du mort, une barque de terre. / Le Nil va-t-il couler jusqu'à ce coeur?"(177) Et avec cette apparition de barque dans la scène, le paysage jusque-là figé dans la tristesse douloureuse de la mort, recommence à bouger : derrière la fenêtre dans un espace plein de lumière solaire, l'eau recommence à couler, l'oiseau à chanter, et dans cette activité ressuscitée le mort va revenir pour "(demeurer) en modèle de patience et de sourire / tel le soleil dans notre dos encore / qui éclaire la table, et la page, et les raisins."(181)

Revivification du monde avec la barque qui "(rejoint) celui que rien ne rejoint (=le mort)"(177) pour le faire rejoindre à son tour à nous et à ce monde. Et il faut bien noter que ce n'est pas le "je" ni "l'enfant" qui "la (=la barque) dépose / auprès du mort" pour ramener cette revivification, mais c'est le "on".

¹ Philippe Jaccottet, *Leçons*, ds *Poésie, 1946-1967*, nrf Poésie/Gallimard, 1996 (La page de citation est indiquée par le chiffre en parenthèses.)

Pourquoi le "on"? Qu'est-ce qui fait introduire ici le "on" à Jaccottet? La même conjugaison se retrouve dans *La Semaison*² encore, où il dit : "Le cercueil est comme une barque qu'on bénirait avant de la lancer pour une très longue traversée"(169). Par ailleurs, dans "La Veillée funèbre" insérée dans *L'Ignorant*³, il écrit : "On ne fait pas de bruit / dans la chambre des morts : / on lève la bougie / et les voit s'éloigner"(66). Pourquoi cette conjugaison de mort et de "on"? L'introduction de ce pronom indéfini, qu'est-ce qu'elle change dans la relation des vivants avec le mort?

2

Le mérite du "on" apparu dans la poésie ne réside pas dans le fait qu'en tant que "pronom <caméléon>" il "apte à remplacer n'importe quel pronom personnel"⁴, mais qu'il annule carrément la perspective du "je" et le système de pronoms personnels qui la fonde. Le "on" ne remplace pas, mais il renverse

Dans *Des mots à la pensée*⁵, Damourette et Pichon, en citant une phrase de Mme Saint-René Taillandier : "Si l'on se rapproche trop de villes infidèles, on peut être prises et alors quel <embarras>!", font cette remarque : "On désigne la reine d'Espagne, la princesse des Ursins et les quelques femmes qui les accompagnent. En employant non pas *elles*, mais *on*, Madame Saint-René Taillandier se met beaucoup plus dans la peau de ces dames, car elle imagine la possibilité d'être prise comme assez générale pour avoir pu être appliquée à n'importe quelle femme et particulièrement à elle-même si elle avait été la reine, la princesse ou l'une des dames de la petite troupe."(292) L'introduction du "on" "généralise" les choses. La "reine", la "princesse" et les "femmes" ne sont plus rangées à la troisième personne devant le "je" centre du système de pronoms personnels. Elles sont "généralisées" dans le "on", et grâce

² Philippe Jaccottet, *La Semaison*, nrf Gallimard, 1984

³ Philippe Jaccottet, *L'Ignorant*, ds *Poésie, 1946-1967*, nrf Poésie/Gallimard, 1996

⁴ Grevisse, *Le Bon usage*, Duculot, chap. 587

⁵ Damourette et Pichon, *Des mots à la pensée, essai de grammaire de la langue française 1911-1940*, tome sixième, Editions d'Artrey

à cette "généralisation" la locutrice se met "dans la peau de ces dames". Elle ne parle pas de son "je" ni de ses "troisièmes personnes", et l'événement possible ("être prise", "embarras") concerne toutes ces dames ("je"=locutrice, reine, princesse, femmes). Il ne s'agit pas de "mon" sort ni du "leur", mais celui de tout le monde, celui du "on". Le "je" n'est donc plus au centre de locution. Il se disperse dans le "on". Il quitte ainsi son "centralisme".

Par ailleurs, Damourette et Pichon cite un passage de *Molinoff* : "Elle caressait le cheval à l'encolure, à l'épaule avec la familiarité d'une affection de vieille date. <Mon bon Bouria, disait-elle. Mais oui, mais oui, *on* est beau. *On* a des yeux de biche. Seulement, *on* aime la liberté, *on* court les bois>", dont ils donne le commentaire : "*On* désigne le cheval, et équivaut par conséquent grossièrement à *toi*; mais, en généralisant et en transitoriant les qualités et les moeurs du cheval, sa maîtresse se donne licence d'entrer en quelque sorte dans cette personnalité élargie, par une communion de sympathie"(292). L'introduction du "on" non seulement "généralise" les chose et annule le "centralisme" du "je", mais encore (et cela revient finalement au même) annule l'opposition du "je" et du "tu". La locutrice entre ainsi en "communion de sympathie" avec "toi". Le "je" n'apparaît plus comme une personnalité close s'opposant aux autres, mais il gagne une "personnalité élargie" et quitte ainsi son "clôturisme".

3

Le "on" annule le "centralisme" et le "clôturisme" du "je". Ne peut-on pas voir là le mérite de l'introduction du "on" dans la poésie de Jaccottet, surtout dans les passages de la mort? La mort vient rompre le lien que le "je" a eu avec celui qui meurt. Le(La) mourant(e) existait dans ce monde comme quelqu'un qui pouvait être appelé "tu", "il" ou "elle" devant le "je" centre du système de pronoms personnels. Et il(elle) constituait une autre personnalité (si bien qu'on lui avait attribué d'autres pronoms "personnels" que la première "personne") que celle du "je" qui s'enferme dans "ma" personnalité "close", propre à "moi".

Quand il(elle) meurt, toutes ces relations que le "je" a nouées avec

lui(elle) s'annule. Il(Elle) s'efface et disparaît hors de "ma" portée. Le mort (la morte) n'est alors plus ni au deuxième personne ni au troisième personne devant "moi" qui constituait (qui veut peut-être toujours constituer) le "centre clos" du système langagier. S'il n'y a plus ni "tu", ni "il", ni "elle", comment peut-"je" "m'"appeler "je"? Quand il(elle) est disparu(e), le "je" ne peut plus être à la première personne. La mort est donc un phénomène qui dépasse "mon" "centrisme" et "mon" "clôturisme".

Cela revient à dire que si le "je" reste à la première personne, il ne pourrait pas saisir la réalité rugueuse de la mort, ni la surmonter. Pour comprendre cette réalité et agir dans la situation nouvelle, et pour rappeler si possible le mort(la morte) dans ce monde afin de revivre avec lui(elle), il faut délaissier "mon" "centralisme" et "mon" "clôturisme".

Le "on" s'insinue ainsi dans *Leçons* de Jaccottet quand, à l'extrémité de la tristesse de deuil, il pense à essayer d'établir une autre relation, heureuse et encourageante, avec celui qui est disparu au-delà de la mort.

4

Introduction du "on", dépassement de "mon" "centralisme" et "clôturisme", recherche d'une autre relation avec le mort — dans tout cela, nous pouvons voir une résonance lointaine de l'admiration profonde que Jaccottet avait eue pour le haïku.

En 1960, après avoir lu un grand ouvrage intitulé *Haïku* de Blyth⁶, Jaccottet a écrit "L'Orient limpide"⁷ pour noter à la hâte "quelques précisions indispensables".

La fascination de haïku, selon Jaccottet, réside dans sa façon spéciale de saisir la vérité. "(Une) vérité (est) saisie, et si légèrement saisie, en quelques mots : une de ces relations cachées entre des choses lointaines, parfois même insignifiantes en apparence, relations dont la découverte nous illumine au point, dans certains cas, de changer notre vie"(126-7). Le haïku saisit "une vérité"

⁶ R.H. Blyth, *Haiku*, 4 vol., Hokuseido, Tokyo, 1949-1952

⁷ Philippe Jaccottet, "L'Orient limpide" ds *Une transcription secrète*, nrf Gallimard, 1987

"cachée" au-delà de la "signifiante", mais qui, si nous la découvrons, vient nous "illuminer" et "changer notre vie".

Mais le haïku fascine aussi par sa façon d'exprimer : exclusion de "tout commentaire", de toute "déclamation". Il n'y a donc personne qui "commente" ni "déclame", ce qui purge la poésie japonaise de l'"éloquence", du "lyrisme", des "mensonges" ou des "images redoutables". Sans "voiler" au moyen d'aucune décoration mensongère, le haïku "révèle" d'entrée "l'essentiel"(128).

Refus de l'apparence et de la "signifiante", refus du "commentaire" et de la "déclamation" — mais "que reste-t-il au haïku, après tant de refus?"(128) Ce sont "(quelques) mots fort communs, pour la plupart (...) fixés par une tradition"(129). Le haïku est donc "une poésie presque anonyme". On n'y trouve pas le poète qui "commente", "déclame" ou donne "signifiante", mais c'est la communauté et sa tradition ("de sorte qu'on aurait affaire à une poésie presque anonyme, si des personnalités aussi diverses que celles de Bashô, de Buson, d'Issa et de Shiki, pour ne citer que les plus grands noms, ne lui avaient donné chacune sa couleur singulière") qui chantent à travers "quelques mots" prononcés par un maître, un disciple ou un amateur. L'essence du haïku est donc "<self-obliterating> : comme si le poème n'avait pour souci que de s'effacer, de s'abolir au profit de ce qui l'a fait naître et qu'il désigne"(129).

Or, derrière cette "effacement de soi" (qui conjugue avec ceux de l'apparence, de la "signifiante", du "commentaire", de la "déclamation" etc.), on ne peut pas ne pas voir les effacements que Blyth indique dans "The technique of haïku", section V de son *Haïku I*.

D'après Blyth, un des essentiels du haïku est sa brièveté. "More must be taken away, less must be said"(357). Pour produire cet effet, "the omission of the personal pronoun (...) is a point of great importance". C'est d'abord l'effacement du pronom personnel qui caractérise le haïku. Et Blyth continue encore à propos de la brièveté : "In itself, by itself, it unconsciously teaches the ego-lessness of things. The subjective and the objective are fused without a word being uttered"(358). Le "ego" disparaît et le "sujet" n'existe plus dans son indépendance close s'opposant à l'"objet". Dans le haïku, on observe encore

l'effacement du "sujet" et de son "clôturisme". Or, cet effacement-ci tient, selon Blyth, à une caractéristique plus générale de la langue japonaise : son "vagueness". "There is in life no fixed subject and predicate, cause and effect (...). Things do not begin with a capital letter and end with a full stop; there is simply ceaseless becoming"(360). "No fixed subject", sans sujet qui organise autour de lui le prédicat, l'objet, la phrase, la logique cause-effet. Le sujet centre de l'ordre du monde ne se trouve pas dans le haïku et la langue japonaise en général — effacement donc du "centralisme" du sujet.

C'est grâce à ces effacements que se réalise dans le haïku la sympathie profonde, presque la fusion, entre le poète et le monde. Citons par exemple un haïku de Chora(1729-1781) traduit par Blyth :

Peeping through
The willow, lonely
With stars.

"<Lonely> applies, dit Blyth, to the stars and the willow, and to the peeping as well. Each word has the potency of being superimposed on every other word, the seventeen syllables thus being, telescoped into one word. (...) The poet also is present, impalpable as the loneliness itself"(389). Blyth dit clairement : le poète est là non pas comme "centre" ni "clôture", mais comme "loneliness itself", et en tant que cela, il est dans ce monde au même titre que "willow" et "stars".

Et c'est cet "effacement" du "moi" dans le monde qui rend possible la façon spéciale de (se) consoler propre à la poésie japonaise (et sans doute impossible à la poésie occidentale). Nous citons un haïku de Bashô traduit⁸ toujours par Blyth :

Shake, oh grave!
The voice of my wailing
Is the autumn wind

⁸ La traduction est partiellement modifiée par Kawanabe.

"This verse was composed upon the death of Isshō, a contemporary poet. We may think about it like this. Our faith moves mountains. Our love moves the sun and the other stars. With our violent grief nature itself is compassionate, and the tomb trembles in the autumn blast that is one with our sighing"(218). "Our violent griefs" — l'intensité de la douleur s'observe non seulement dans l'impératif "Shake" mais encore dans l'emploi de la première personne ("my") qui apparaît rarement dans le haïku. Mais cette douleur sort tout de suite du "moi" par la bouche ("the voice"). "My wailing" n'est plus à "moi", mais se fond dans "the autumn wind" pour se disperser dans le monde, parmi les êtres et les choses, et partager la douleur avec eux, y compris, pourquoi pas, le mort lui-même qui est déjà sous la terre.

C'est peut-être ainsi qu'au-delà du "je" dispersé, les êtres et les choses rejoignent celui(elle) disparu(e) dans la mort pour l'inviter à s'installer de nouveau dans ce monde, d'une façon plus libre, plus ouverte et plus tranquille? N'est-ce pas là que, grâce à la poétique sans "je", se réalise une communauté basée sur la tradition (mais toujours renouvelée) des êtres et des choses, des vivants et des morts? Et cette communauté n'est-elle pas par excellence celle du "on"⁹, de ce pronom "indéfini" non "centralisé" ni "clos", qui peut se disperser partout dans le monde?

L'admiration de Jaccottet pour le haïku et trois "effacements" observés par Blyth dans cette poésie japonaise, nous renvoient ainsi au "on" de *Leçons*. "L'enfant, dans ses jouets, choisit, qu'on la dépose / auprès du mort, une barque de terre". Au lieu du "je" (et de tous les pronoms personnels), le "on" vient "déposer" la "barque" "auprès du mort". Le "on" libère ainsi le "je", qui était enfermé jusque-là dans son être "clos" et son rôle de contrôler la situation (en tant que "centre" du système de pronoms personnels). Sous le regard indéfini du "on", englobé en lui, le "je" peut maintenant s'ouvrir aux autres (y compris bien sûr le mort) et rejoindre à la communication globale de tous les êtres.

⁹ La création de haïku s'effectue dans la communauté de "on". Cf. Yasuaki Kawanabe, "Le Milieu créateur du haïku" in *Recherches Poétiques*, no.4, Presses Universitaires de

5

Il n'est sans doute pas erroné de dire que l'activité de Jaccottet des années 60 était teintée avec le haïku : lire attentivement *Haïku* de Blyth en 1960¹⁰, publier "L'Orient limpide" en novembre de la même année, chanter la nature en 1961 et 64¹¹ dans les poèmes dont les expressions sont d'une concision extrême (comme le haïku), faire mention du haïku ou allusion à lui dans *Paysages de Grignan* publié en 1964¹², insister sur l'insignifiance apparente de haïku pour accentuer la richesse excessive de poésie moderne dans *L'Entretien des Muses* publié en 1968... C'était dans ce contexte que *Leçons* était écrit en 1966-67. Avec le "on" introduit dans ce recueil au moment critique du "je", le poète envisageait donc à ouvrir la porte de la poétique de haïku.

Jaccottet a pourtant choisi de ne pas franchir la frontière et de rester en deça, dans "une tradition de langage et de poésie qui est le terreau même de l'oeuvre (des poètes français)"¹³. En effet, ses oeuvres critiques des années 70 ne mentionne presque plus le haïku, et Jaccottet recommence, dans sa création poétique, à vivre la douleur du "je" en tant que "poète français". Voulant être fidèle à la condition de poésie qui l'a élevé comme poète, il s'est réinstallé dans la poésie du "je" et est revenu ainsi à son "langage et poésie".

Cela ne veut pourtant pas dire que la poétique de "on" se voie avérée incompatible avec la poésie française. Chez Jaccottet même, il semble que cette poétique est toujours demeurée, même après son retour au "je", au fond de son coeur comme une basse continue, ce qui se prouve par la fréquence du "on" dans *Pensées sous les nuages* publié en 1983 et surtout par sa publication, soudaine, de *Haïku* en 1996, composé de soixantaine de haïkus "transcrits" par

Valenciennes, 1996.

¹⁰ Philippe Jaccottet, *La Semaïson*, p.53-54

¹¹ Cf. Philippe Jaccottet, *Airs*, ds *Poésie, 1946-1967*, nrf Poésie/Gallimard, 1996

¹² Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, nrf Gallimard, 1970

¹³ Philippe Jaccottet, "L'Orient limpide" ds *Une transcription secrète*, p.130

le poète¹⁴. Et chez d'autres poètes aussi, la poétique de "on" est demeurée comme quelque chose qui ouvre une "autre" possibilité.

Citons par exemple la série "Hikoboshi et Tanabata (Le bouvier et la fileuse)" de Jacques Roubaud insérée dans *MONO NO AWARE*¹⁵.

Cette série est une transcription d'une quinzaine de vieux poèmes japonais ("tanka") composés avant le quatorzième siècle, fondés sur la légende de Hikoboshi et de Tanabata, amoureux l'un de l'autre, qui sont pourtant interdits de se voir sauf la nuit du 7 juillet, seule nuit où Hikoboshi (bouvier=Altair) peut traverser la Voie Lactée pour rencontrer sa bien aimée, Tanabata (fileuse=Vega).

Voici le poème liminaire de la série, celui de Tanabata :

sur la rivière du ciel à tous les gués
je poserai des offrandes de papier blanc
mon coeur priant que mon seigneur vienne sauf

Prière et impatience qui insistent pendant trois premiers poèmes, suivis du premier poème de Hikoboshi :

l'étoile du soir même traverse la route du ciel
jusqu'à quand attendrai-je les yeux levés
vers le petit homme de la lune

Au cours de quinze poèmes, Tanabata et Hikoboshi continuent ainsi à étaler leurs prières, leurs désirs, leurs impatiences, leurs joies et leurs tristesses. Notons bien qu'il s'agit de Tanabata et Hikoboshi "en personne" (surtout dans les versions françaises basées sur le système de pronom "personnel") qui prient, désirent, s'impatientent... C'est "ma" prière, "mon" désir, "mon" impatience,

¹⁴ Philippe Jaccottet, *Haïku*, Fata morgana, 1996. Dans ce livre, un haïku se détache sur le blanc de chaque feuille non-paginée (donc non ordonnée par le poète) et l'ensemble est rangé en quatre saisons (donc coulant comme la vie et la nature), précédé de la préface charmante et bien discrète. C'est presque le "on" qui compose cet oeuvre.

¹⁵ Jacques Roubaud, *MONO NO AWARE*, nrf Gallimard, 1970

"ma" joie ou "ma" tristesse à eux qui s'impose, et l'aspect "personnel" en est accentué par la première personne "je" qui apparaît dans la plupart des transcriptions, même plusieurs fois selon le cas, contrairement aux versions originales où le "je" ne se trouve presque pas¹⁶. Et la série se termine toujours par "ma" tristesse à Hikoboshi :

	je ne te vois jamais assez	l'aube
champ	rouge riz murissant	est venue
mon amour	mon bateau	doit partir

Toute la série est donc imprégnée de "mes" sentiments. "Mon" ennui, "mon" impatience et "ma" tristesse enferment chaque amoureux dans sa peau, et il(elle) ne sait comment se libérer de "mon" "centralisme" et de "mon" "clôturisme", libérer ses sentiments de son "moi" afin de les partager non seulement avec son amoureux (amoureux) mais encore avec les êtres et les choses de ce monde.

De cette fermeture, Roubaud était sans doute conscient quand il écrit le poème poste-série sans employer le "je" ni aucun pronom personnel, mais seulement le "on" :

Pour la fête de *Tanabata*¹⁷ on entoure
 les bambous de fils de soie
 on apporte des offrandes de musique et de fleurs
 on apporte des offrandes de musique et de fleurs
 combien d'années ont passé? le soleil
 scintille sur la lande
 mais ce soir pour la fête de *Tanabata*
 ce soir pour la fête de *Tanabata*
 innombrables offrandes les cordons

¹⁶ Notons bien qu'en transcrivant la poésie japonaise en français, on entre dans le royaume de "je" de cette langue.

¹⁷ Fête de Hikoboshi et de Tanabata.

de couleur entourent les branches
 la musique résonne en cercles
 les manches sont de la neige dansante

"Sur la lande", non seulement les hommes et les femmes, mais aussi les bambous, les fleurs, le soleil et la neige viennent fêter la rencontre des amoureux pour partager ensemble leurs joies, leurs bonheurs et, pourquoi pas, la patience qu'ils ont eu en attendant cette nuit et la tristesse qu'ils auront quand ils se séparent le lendemain matin à l'aube. Tous ces sentiments ne sont plus enfermés dans chaque "moi" des amoureux dans le ciel, mais ils sont vécus ouvertement par les êtres et les choses sur la terre, par l'univers entier. Et cette ouverture, Roubaud savait qu'elle ne se trouve qu'au-delà du système de pronoms personnels, dans l'horizon du "on".

Il est d'ailleurs significatif que dans ce poème l'on "danse" à la "musique" et "en cercles". Cela évoque évidemment une autre fête estivale du Japon accompagnée de danse en cercles, la fête des Morts. Pendant trois jours au milieu du mois d'août, en allumant du feu ou avec le feu d'artifice, on accueille le retour des âmes des ancêtres à la maison. Roubaud met ainsi en communication non seulement le ciel et la terre, mais encore les vivants et les morts. Et c'est le "on" qui régit cette communication universelle.

A la fin de la série "Hikoboshi et Tanabata", Roubaud s'est trouvé devant la même porte que celle de Jaccottet dans *Leçons*. Il l'a ouverte, et au delà s'étendait un nouveau terrain régi par le "on", où le ciel et la terre partagent les mêmes sentiments, les morts et les vivants célèbrent la même fête, et la communication libératrice se réalise à l'échelle universelle.

6

Le "langage et poésie" fondé sur le "je" reste certainement le "terreau de l'oeuvre des poètes français". Mais il arrive que le "je", même si omnipotent dans son indépendance solitaire et sans aucun doute à cause de cette omnipotence (nourrie depuis des siècles en Occident), ne supporte plus ses sentiments hypertrophiés, douleur, tristesse ou joie. Ils ont besoin de se libérer

du terrain du "je".

Une porte s'ouvre alors, et de l'autre côté, un autre terrain où "simplement, de l'air (...) s'élargit et s'allège encore un peu plus, comme si nous pouvions maintenant traverser en esprit tous les mondes, tels qu'à mesure ils s'ouvrent les uns dans les autres à l'infini, tels qu'ils s'ouvriront, voudrait-on le croire, à défaut de pouvoir le comprendre, à jamais"¹⁸. Dépasser le "je", dépasser la "compréhension" qu'il exige, et autour de vous, "de l'air " qui "s'élargit et s'allège"; "voudrait-on le croire"! Se déroule alors devant vous "le monde de sentiments né de l'harmonie existante entre l'esprit et la forme des choses", plein de "*aware* (émotion nostalgique) découvert dans les *mono* (choses, objets)"¹⁹.

Il n'est pas question, bien sûr, d'imiter un art si essentiellement étranger²⁰, qui "ne s'(accomode) pas aisément (...) de contextes étrangers à (son) lieu d'origine"²¹. Jaccottet reste donc exprès dans le terreau de tradition occidentale, et Roubaud se fait exprès aventurier formel de la langue française. Ils sont pourtant tous deux conscients qu'en se tenant dans la tradition occidentale ou la langue française on ne lèvera pas le blocus imposé par le "je", fondement même de cette tradition et de cette langue et pour que le "je" lève son siège et se métamorphose un peu, il faudrait qu'il côtoie ce qui le dépasse et le compromet : le "on".

Jaccottet et Roubaud restent en deça de la poétique de "je". Mais ils connaissent très bien que la porte de la poétique de "on" est là, juste devant eux, et leurs "je" en sont déjà compromis. Dans ce poème de Jaccottet, cité de *Airs* :

L'oeil :
une source qui abonde

Mais d'où venue?
De plus loin que le plus loin

¹⁸ Voir la préface de Philippe Jaccottet, *Haïku*.

¹⁹ Jacques Roubaud, *MONO NO AWARE*, p.7

²⁰ Philippe Jaccottet, "L'Orient limpide" ds *Une transcription secrète*, p.130

²¹ Jacques Roubaud, *MONO NO AWARE*, p.10

de plus bas que le plus bas

Je crois que j'ai bu l'autre monde

Le "je" n'est plus dans son "centre clos" : le siège est presque levé. La poétique de "je" s'ouvre ici sur la poétique de "on".

Se décider de rester en deça de la poétique de "je", c'est déjà être compromis par la poétique de "on". Sans être emporté par "le sot désir (...) (d')imiter un art essentiellement étranger" et gardant toujours son "terreau de tradition", le sort des vrais poètes est de se faire communiquer, tout en restant en deça, avec "ce léger souffle"²² qu'"on" leur envoie d'au-delà de la limite-frontière imposée par leur condition d'être.

²² Philippe Jaccottet, *Airs*, ds *Poésie, 1946-1967*, p.107