



**HAL**  
open science

## Déplacements du lyrisme dans le poème autobiographique postmoderne : My Life de Lyn Hejinian

Chloé Thomas

► **To cite this version:**

Chloé Thomas. Déplacements du lyrisme dans le poème autobiographique postmoderne : My Life de Lyn Hejinian. *Revue Française d'Etudes Américaines*, 2015, spécial145 (4), <10.3917/rfea.145.0067>. <hal-01907071>

**HAL Id: hal-01907071**

**<https://hal.science/hal-01907071v1>**

Submitted on 21 Oct 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

## Déplacements du lyrisme dans le poème autobiographique postmoderne : *My Life* de Lyn Hejinian

[Chloé Thomas](#)

Dans [Revue française d'études américaines 2015/4 \(N° spécial 145\)](#), pages 67 à 77

<https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2015-4-page-67.htm>

Dans la conférence « Poetry and Grammar » de 1934, Gertrude Stein proposait une thèse hardie : « Of course when poetry really began it practically included narrative and feelings and excitements and nouns so many nouns and all emotions. It included narrative but now it does not include narrative » (Stein 328). Pour Stein, le modernisme anglo-saxon dont elle participe supposerait un changement de paradigme en actant la séparation radicale entre poésie et récit, fondée sur celle, canonique, entre poésie lyrique et roman, mais qui l'outrepasse largement. Une telle définition anti-narrative de la poésie est contemporaine du haut modernisme et parfois le fait des poètes eux-mêmes. Cependant, elle doit aussi beaucoup à la critique postmoderne, et notamment à celle proposée par les poètes du mouvement d'avant-garde dit *Language* (à l'origine orthographié L=A=N=G=U=A=G=E, du nom de l'une des revues associées), à partir des années soixante-dix. Moins qu'une école, l'ensemble que l'on désigne sous ce nom demeure formellement et esthétiquement divers, mais ses membres se rejoignent notamment dans une constante référence à l'œuvre poétique de Stein, prise comme exemplaire d'une recherche à la fois anti-lyrique et anti-narrative qu'ils font leur. Dans une introduction à l'anthologie de *Poetics Journal*, Lyn Hejinian et Barrett Watten écriront ainsi à propos des *Language poets*, dont ils font partie : « For many writers (and artists), narrative was suspect—it was the horizon of official meaning and interpretation, the real prison house to which we have been confined by history. An open field of meaning offered a way out of the confinements of narrative and closure, and nonnarrative strategies became vehicles of choice » (Hejinian et Watten 19).

2*My Life* de Lyn Hejinian est aujourd'hui considéré comme l'un des textes majeurs du *Language writing*. Il s'agit d'un long poème en prose, dont l'assignation générique est posée comme évidente par l'auteur, qui écrira par exemple, en tentant de faire la liste des grands principes du mouvement : « prose is not necessarily not poetry » (Hejinian 2000, 323). C'est aussi, comme l'indique le titre, une œuvre à visée autobiographique. Il s'y joue deux tensions créatrices : d'une part, la coexistence forcée entre « je » lyrique et « je » autobiographique ; d'autre part, l'opposition entre un mouvement poétique qui se veut non-narratif, et une œuvre qui, tout en ayant largement contribué à définir ce mouvement, se présente pourtant bien comme un récit de vie. Publiée en 1980, la première version de *My Life* a été écrite en 1978, alors qu'Hejinian avait trente-sept ans. Elle choisit de composer un texte de trente-sept sections, de trente-sept phrases chacune. Huit ans plus tard, en 1986, une mise à jour, publiée l'année suivante par Sun & Moon Press, enrichit le poème de huit sections supplémentaires, de quarante-cinq phrases, et ajoute huit phrases dans chacune des sections déjà existantes. Ces ajouts ne sont pas mis en évidence : les phrases supplémentaires ne sont pas placées méthodiquement à la fin ou au début de chaque section, mais réparties au sein du texte, de telle sorte que la suture est volontairement rendue invisible. En 2002 paraît *My Life in the Nineties*, publié cette fois comme un poème séparé, fait de dix sections de cinquante-cinq phrases. Ce nombre ne correspond plus à l'âge d'Hejinian, mais à l'ajout d'une décennie dans

son autobiographie, quelques années, à la fin des années quatre-vingt, étant passées sous silence. Cet addendum sera entendu ici comme venant former une nouvelle version de *My Life*, malgré une ambiguïté éditoriale : il est d'abord publié séparément, puis repris récemment par Wesleyan UP dans une édition de référence réunissant *My Life* en sa version de 1986 et *My Life in the Nineties*. Ces différentes versions signalent que, formellement, Hejinian choisit de souligner un écoulement temporel en comptant, littéralement, les années qui passent. Le poème ne cesse donc d'appeler le récit ; pourtant, il lui oppose aussi d'emblée une résistance, se le donnant comme contre-modèle théorique.

## 1. Parataxe et contournements du récit

<sup>3</sup>En phrase liminaire de la vingt-septième section du poème, on peut lire cette déclaration : « The years pass, years in which, I take it, events were not lacking » (Hejinian 2013, 58). C'est une double affirmation : qu'il y a matière à récit, et que le propos n'est justement pas de produire ce récit. Cette tension apparaît déjà dans la forme du texte, qui suggère que chaque section correspond à une année de la vie de l'auteur. C'est, en effet, peu ou prou le cas, ainsi qu'on peut l'établir à partir de quelques éléments épars : un événement survenu à l'école, un déménagement, des cours à l'université, et, ici ou là, la mention explicite d'un âge ou d'une date (« though we were then only nine years old » (19) ; « It was may, 1958, and reading was anti-anonymous » (39)). Mais ces événements ne font pas l'objet, à proprement parler, d'un récit : ils ne sont pas reliés entre eux, mais apparaissent isolés au sein d'un enchaînement de pensées, de sensations, de questions, qui s'appellent les unes les autres, parfois sans lien explicite. À la narration continue, Hejinian oppose donc le moment choisi, extrait d'un continuum, où ce qui est en jeu est l'expérience subjective (et les souvenirs, pensées, sensations qu'elle engage) et non la relation plus ou moins objective de faits en une succession d'effets et de causes, ainsi qu'on le voit dès l'ouverture du poème :

### 4

*A moment yellow, just as four years later, when my father returned home from the war, the moment of greeting him, as he stood at the bottom of the stairs, younger, thinner than when he had left, was purple—though moments are no longer so colored. Somewhere, in the background, rooms share a pattern of small roses. Pretty is as pretty does. In certain families, the meaning of necessity is at one with the sentiment of pre-necessity. The better things were gathered in a pen. The windows were narrowed by white gauze curtains which were never loosened. Here I refer to irrelevance, that rigidity which never intrudes. Hence, repetitions, free from all ambition. The shadow of the redwood trees, she said, was oppressive. The plush must be worn away. On her walks she stepped into people's gardens to pinch off cuttings from their geraniums and succulents. An occasional sunset is reflected on the windows. A little puddle is overcast. If only you could touch, or, even, catch those gray great creatures. I was afraid of my uncle with the wart on his nose, or of his jokes at our expense which were beyond me, and I was shy of my aunt's deafness who was his sister-in-law and who had years earlier fallen into the habit of nodding, agreeably. See lightning, wait for thunder. Quite mistakenly, as it happened. Long time lines trail behind every idea, object, person, pet, vehicle, and event.*

(3)

<sup>5</sup>« A moment yellow » souligne l'indifférenciation infantile des sensations, qui est désormais perdue (« moments are no longer so colored ») et qui appelle d'autres souvenirs, ou plutôt

comble une absence de souvenirs par l'appel à une mémoire plus récente (« four years later »), parmi des interférences dans lesquelles souvent apparaît un pronom, anaphore d'un référent absent, car extrait d'un flux dont nous n'avons qu'un moment (« The shadow of the redwood trees, *she* said, was oppressive », nous soulignons). Le biographique se trouve d'emblée tressé au sein d'un bruit de pensées qui à la fois l'isole et dont il participe. Il est fait d'images minimales, sortes de capsules mémorielles, moins photographiques que légèrement mouvantes, comme une courte boucle vidéographique. La relation de moments choisis met en valeur le caractère artificieux de l'instant-souvenir, toujours produit d'une mémoire présente et agrégative. Certains de ces instants semblent être l'abstraction idéale d'événements répétés : les trajets dans la Plymouth parentale, les phrases ressassées par les adultes, comme par exemple les sentences à valeur proverbiale qu'on trouve sur cette première page : « Pretty is as pretty does », « See lightning, wait for thunder ». D'autres événements, uniques, semblent répétés et déformés par la mémoire elle-même : on trouve ainsi ce passage dans la deuxième section, où un souvenir factuel, événement marquant de l'enfance, apparaît entre des assertions plus générales, quoique toujours intimes, ce qui donne à l'événement lui-même cette qualité d'abstraction qui vient au souvenir maintes fois sollicité :

## 6

*There is no solitude. It buries itself in veracity. It is as if one splashed in the water lost by one's tears. My mother had climbed into the garbage can in order to stamp down the accumulated trash, but the can was knocked off balance, and when she fell she broke her arm. She could only give a little shrug. The family had little money but plenty of food.*

(5)

7La primauté du moment sur l'enchaînement narratif, dans la mémoire comme dans l'écriture, se trouve confirmée dans *My Life in the Nineties* :

## 8

*Today's brightest spots are void, and indeed it seems as if I have to will all of all these days into memory, as if memory, which had a will of its own during childhood, was now reluctant to attend to the day, or as if the light accumulated by time was overpowering the details around us, the way sunlight blazing on a page obliterates the type. The sun has sealed the sea. I would write so I myself could see if what I'd written was right. An analysis of details alternates with scenes, and there are pauses for these analyses, themselves scenes. It is a work of moments inserted.*

(113)

9Ce passage interroge la mémoire aveuglante de la maturité, et revient sur la pratique d'écriture qui a commandé la vie de l'auteur jusqu'à aboutir à « a work of moments inserted », où tout fait « scène ». Il s'agit à la fois de scènes narratives, comme les événements présentés au théâtre ou relatés dans un chapitre romanesque ; et de tableaux qui constituent les « pauses » entre ces récits, et finissent par se confondre avec eux dans la primauté donnée au moment sur l'enchaînement.

10Dans un article de 1997, la critique et poète Lisa Samuels reprochait à *My Life* d'être, d'une certaine façon, trop gai, et estimait que l'auteur se refusait à rendre compte de la part négative de son expérience, y compris en tant qu'elle s'inscrit dans un contexte institutionnel ou politique : « [*My Life*] contains neither grappling with evil nor even any real resistance to

circumstances » (Samuels 113). Lyn Hejinian réagit à cette accusation dans l'essai « What's missing from *My Life* » paru dans le *Grand Piano*, une série de volumes reprenant des réflexions et débats originellement menés par email par les *Language poets*, et constituant ce qu'ils choisissent d'appeler l'« autobiographie collective » du mouvement. Au-delà de ses implications politiques, sa réponse touche, plus profondément, à la mémoire, et par conséquent, à la pratique autobiographique et poétique :

## 11

*Missing from My Life are the numerous sentence-memories that might have named particular public events and/or referred to larger historical conditions and social forces that no doubt structured and in manifold ways conditioned those memories. Indeed, the very modes of memorizing are no doubt culturally and also historically determined. But my defence of these at least apparent omissions is that My Life was intended as a work of memory, not of history ; it is a work composed of sentences shaped by memory and the possibilities of English syntax. It was intended as a portrait of memory's work at identity-in-the making.*

(Hejinian 2009, 21)

12L'opposition ici formulée entre mémoire et histoire ne fait pas que redoubler le contraste classique entre l'intime et le politique, ni celui entre le subjectif et le factuel dans le compte-rendu du passé. Elle touche aussi à un mode d'écriture : il s'agit de rendre compte avant tout d'un processus de formation (Hejinian utilisera d'ailleurs, dans ce même essai, le terme « *Bildungsgedicht* »), et de restituer, syntaxiquement, l'œuvre de la mémoire.

13Formellement, en effet, *My Life* est très proche de la « new sentence » théorisée par un autre *Language poet*, Ron Silliman, et fondée sur la parataxe ; le mode de composition du texte, et notamment les ajouts opérés dans la deuxième édition, renforce cette proximité. Fredric Jameson, qui posait le mouvement *Language* et l'usage de la « new sentence » comme strictement équivalents, situait celle-ci dans une radicalité anti-narrative et dans une esthétique fragmentaire, décrivant par exemple Bob Perelman comme « a younger San Francisco poet whose group or school—so-called Language Poetry or the New Sentence—seem to have adopted schizophrenic fragmentation as their fundamental aesthetic » (Jameson 1991, 28). Répondant à Jameson, Perelman a notamment voulu montrer que la parataxe n'était pas toujours en conflit avec le récit (Perelman 59-78) ; son analyse est fondée sur une lecture d'un poème de Silliman – où ce dernier cherche, dans la fragmentation de la « new sentence », une cohérence discursive provenant notamment de la portée politique du texte–, mais aussi de *My Life*, dont il écrit, à propos de la dix-septième section du poème : « Once the frame of Hejinian at seventeen is placed around these sentences, quite a bit of the paratactic effect recedes, and a particular meditative and at times almost novelistic cast emerges » (Perelman 72). La reconnaissance que le poème fait place au récit se double chez Perelman, on le voit, de la tentation d'en contredire le genre, en tirant le texte du côté du romanesque (il va d'ailleurs jusqu'à parler de « chapitres » à propos des différentes sections qui divisent l'ouvrage). Pourtant, on ne peut guère soupçonner Perelman de vouloir dénier à *My Life* son appartenance à la poésie ; mais son propos révèle une gêne persistante à laisser le récit s'y faire une place. Or on peut au contraire entendre la portée narrative de la « new sentence » comme la conséquence directe de son fonctionnement poétique et, dans le cas de *My Life*, de sa visée (« a portrait of memory's work at identity-in-the making »). Il faut alors associer la compréhension paratactique de *My Life* à une lecture métonymique qui permet d'en repenser la continuité derrière l'apparente fragmentation. Dans son essai « Strangeness »,

publié pour la première fois en 1989 dans *Poetics Journal*, Hejinian faisait de la métonymie le trope du langage poétique : « If one posits descriptive language and, in a broader sense, poetic language as a language of inquiry, with analogies to the scientific methods of the explorers, then I anticipate that the principal trope will be the metonym, what Roman Jakobson calls “association by contiguity” » (Hejinian 2000, 148). Les phrases de *My Life* procèdent d’une succession inspirée de l’association libre et fondée sur la réminiscence. La possibilité d’un récit se situe donc dans l’enchaînement de ces phrases-souvenirs faussement isolées ; pas dans la causalité qui pourrait relier ces moments, et qui, ailleurs, fonde le narratif.

<sup>14</sup>C’est aussi ce fonctionnement métonymique qui permet d’éloigner la question du fragment, que pose par définition toute autobiographie postmoderne, et avec encore plus d’acuité celle d’un auteur très conscient d’écrire après Barthes. Cela, Hejinian l’affirme elle-même dans son poème : « Not fragments but metonymy. Duration. Language makes tracks » (49). Le moment est donc choisi par Hejinian contre le récit, mais aussi, d’une certaine façon, tout contre. « Language makes tracks » : ces chemins ne sont pas nécessairement ceux d’une succession temporelle d’événements, mais ne sont pas non plus des chemins qui ne mènent nulle part. Ils conduisent en effet vers ce qui sera, inévitablement, le devenir-poète de l’auteur.

## 2. Du « poème d’apprentissage » au portrait du poète en acte

<sup>15</sup>En effet, si *My Life* peut être entendu, à l’instigation de son auteur, comme un *Bildungsgedicht* (poème d’apprentissage), c’est que le syntagme « my life » peut aussi se lire comme « my history of language » (à entendre également comme « L=A=N=G=U=A=G=E »), ou « a history of my language ». C’est cela qui conduit Lisa Samuels à préférer à propos du texte le terme d’« autography » à celui d’« autobiography » : « this is the story of a languaged self, a written “I”, rather than the autobiography of an experiencing human » (Samuels 103). Dès sa première section en effet, *My Life* remémore les premières interrogations de l’enfant sur le verbe : « But a word is a bottomless pit. It became magically pregnant and one day split open, giving birth to a stone egg » (4). L’interrogation porte également sur ses limites : « All that is nearly incommunicable to my friends » (6). La langue devient aussi terrain de jeu, comme dans ce leitmotiv, « a name trimmed with colored ribbons » (10, et autres occurrences), célébration festive du nom et déformation de ce souvenir-fantasme : « a birthday present given too early, because it was too large to hide, or alive, a pony perhaps, its mane trimmed with colored ribbons » (10). Les guillemets, qui dans les premières sections du poème marquent la citation de phrases empruntées aux adultes, maintenues encore à une certaine distance par l’enfant qui ne fait que les répéter, signalent aussi la lente appropriation du verbe dans ces premières années de formation : « I had “hit upon” an idea » (15) ; « As for we who “love to be astonished” » (5, entre autres multiples occurrences) ; jusqu’à, pour la première fois, l’expression du projet de devenir poète : « The teacher asked me what I wanted to be when I grew up, and I answered that I wanted to be a writer or a doctor. The words of the last one to speak continued to hover in the air, and that was embarrassing » (23).

<sup>16</sup>Devenir poète, c’est donc d’abord lire, puis écrire ; une opposition qui est redoublée par celle entre une répétition plagiaire (marquée notamment par les guillemets) et une appropriation créatrice : « it was the same summer that I read my father’s copy of *Anna Karenina* and thus made it my own, so that later that fall it was logical that I should write my

name in every other one of his books » (96). La jeune adulte, enfin, prend un cours de *creative writing*, qui n'a, d'abord, d'autre conséquence que celle de lui donner envie de peindre. L'on peut y voir un premier pas vers un mouvement poétique émergeant contre l'enseignement de l'écriture tel qu'il se pratique dans ces années. Avec la maturité de l'auteur, la citation devient savante (Marx, Freud, Deleuze), et son objet dépasse l'advenir au langage et au plaisir des mots, parlés, puis écrits, pour aller vers la formation d'une pensée et le choix d'un cadre critique. Au-delà du devenir-poète, c'est l'être-poète qui est alors en jeu, ainsi qu'un devenir intellectuel plus général et sa forme spécifique de devenir-universitaire, si problématique pour certains critiques, et peut-être pour l'auteur elle-même.

17Enfin, des trois principales versions du texte, il y en a aussi deux qui, nécessairement, commentent la première. Ainsi *My Life in the Nineties*, par l'auteur de *My Life*, devenu poème du canon *Language*, cite ce premier texte pour l'analyser librement. Hejinian joue avec l'un des leitmotivs de *My Life*, « a pause, a rose, something on paper », qui constitue alors, en 2002, les quelques mots les plus cités quand il est question, par exemple à l'université, de « la poésie de Lyn Hejinian ». Elle le transforme ensuite en un appel paradoxal : « Let there be sentences—circular sentences ; sentences incorporating pauses, roses. » (119), ou, plus loin, en énumération tronquée : « A pause, a rose, a knitted hat, the passing by of a passerby : something on paper » (129), séparant le « something on paper » pour en faire voir l'assignation métatextuelle.

18Ce jeu de retours successifs sur le texte met en évidence le dépassement du *Bildungsgedicht*, et l'essentielle réflexivité impliquée par l'enchevêtrement des versions. Hejinian se détourne finalement du récit du devenir-poète pour revenir au présent, irrécitable, où elle s'écrit en train d'écrire : « The overtones are a denser shadow in the room characterized by its habitual readiness, a form of charged waiting, a perpetual attendance, of which I was thinking when I began the paragraph, “So much of childhood is spent in a manner of waiting.” » (4), ou encore : « But we need the language to aid the senses, and it all begins wonderfully on page 82, first word. Every word is an experience in the genre of the gentle exchange. » (119-20). Ces irruptions du présent de l'écriture mettent aussi en valeur le temps du récit en tant que moment de la réminiscence. Alors même que la narration semble aspirer, dans son déploiement paratactique, à une forme de minimalisme, les usages du présent viennent en rappeler l'impossible contournement. Les « now », dans *My Life*, sont mouvants, entre temps de l'énonciation (ou de l'écriture, voire de la réécriture) et temps du moment remémoré. On passe du présent de « It is spring, the kids are now seven and nine, we are out on the green slope [...] watching the sun set, an oddly athletic event » (70) – présent grammatical et présence du souvenir – au prétérit de « I was a year older now than my father had ever been » (112), réflexion élégiaque au temps du regret. Ce qui advient « maintenant », c'est la réminiscence ; le passé, qui peut être précisément daté (« this was 1979 », 82), est renvoyé hors du temps par la mise en valeur de ce processus mémoriel. C'est ainsi que l'on peut entendre le « in time meditation and out of time narration » de *My Life in the Nineties* :

19

*Drifting science, the weather sounds. It involves in time meditation and out of time narration. The Tractatus's apparent terminus (“What one can't speak of one must pass over in silence”) seemed as I considered it transitional, leading not to the silence of some transcendent, unutterable stability but to an other extremis, the present. She is 5, she is 25, she is 50—the voluntariness of knowing that the life is mine must remain strong.*  
(104)

[20](#)Le temps du récit semble abolit au profit de la durée présente de la méditation, par laquelle s'affirme l'unité du sujet dans le temps. Pourtant, l'objet de la réminiscence demeure la formation historique du sujet ; et en faire le récit procède en réalité d'une nécessité théorique paradoxale.

### 3. Du récit poétique à la possibilité renouvelée du lyrisme

[21](#)Comme conscient de cet insaisissable temps du récit, le poème ne cesse de répéter : « the obvious analogy is with music » (14, entre autres occurrences). Cette exégèse interne ne fait que pressentir, ou prévenir, une lecture en termes de rythme, de motifs, de fugue, de circularité ; lecture pertinente mais aussi attendue, parce que le texte arrive après de nombreux autres qui appellent la même analogie. Le « obvious » signale que la comparaison est rebattue, moins pour la rejeter vraiment que pour rappeler à quel point le poème se situe dans une filiation très revendiquée, notamment moderniste. C'est une filiation que la critique française permet d'éclairer d'une lumière particulière, à partir du récit poétique. Dans une étude qui fit date, Jean-Yves Tadié évoquait en effet des traits que l'on retrouve bien dans *My Life* : la primauté d'instant privilégiés, le rôle de la métonymie, de la répétition, le questionnement de la durée... Tadié avait choisi de se concentrer sur le récit moderniste, remarquant que la question du genre semblait perdre ensuite de son urgence. Pour les *Language poets*, au contraire, celle-ci, c'est-à-dire aussi l'affirmation de la poésie comme genre singulier, est prégnante, et appelle un nouvel effort de définition.

[22](#)Tadié définissait le récit poétique, notamment proustien, comme une épure du roman, qui en conserve la fiction dans un mouvement de transition vers la poésie. À l'inverse, Hejinian part de l'apparente évidence que *My Life* relève du genre poétique (c'est ainsi que l'œuvre est présentée par l'auteur, mais aussi par ses éditeurs successifs), pour réinvestir mais aussi redéfinir celui-ci. Les *Language poets* envisagent en effet leur travail à partir d'un certain nombre d'oppositions, rejetant en particulier la poésie confessionnelle et expansive. Le mouvement serait donc non seulement anti-narratif, mais aussi anti-lyrique (dans la continuité, d'ailleurs, d'une lecture anti-lyrique de la poésie expérimentale, notamment moderniste, que l'on trouve en particulier chez la critique Marjorie Perloff). Dans l'essai « Barbarism », où elle s'attache à définir le mouvement *Language*, Hejinian écrit :

[23](#)

*From the outset, Language poetry called into question several premises which prior definitions of literature assumed and which had produced the narrow world view represented by what was then the canon. A significant component of this canonized world view, of course, was the Romantic, unitary, expressive self, the "I" of the lyric poem, and several factors in Language writing challenged and perhaps by now have, at least in certain quarters, undermined the viability of this simpleminded model of subjectivity and authority. By placing the emphasis on language (which precedes the individual and is shared by all its speakers), poetry positioned itself in a linguistic frame and as a site of "not-I". Je est un autre. (Hejinian 2000, 329)*

[24](#)Pourtant, *My Life*, tout en insistant sur l'advenir de l'auteur au langage communautaire, relève d'une poésie où le « je » n'est pas tout à fait un autre et s'attache à dire

l'enchevêtrement d'une expérience touchant à la matière du langage. Il ne semble pas contradictoire de parler, à propos de ce texte, de poésie lyrique, au sens précis que lui donne Käte Hamburger, dans *Logique des genres littéraires* : une poésie où il s'agit, ainsi que le résume Genette dans sa préface, de « constituer une expérience vécue inséparable de son énonciation, et dont l'origine reste essentiellement indécidable, c'est-à-dire impossible à assigner à un sujet réel (le poète) ou fictif (un locuteur imaginaire) » (Hamburger 10). *My Life*, dans sa mise en valeur de l'expérience sensorielle et mémorielle, contient de tels moments, sans toutefois se fourvoyer dans la poésie « confessionnelle », au sens péjoratif que l'auteur lui donne. Parallèlement, l'ancrage autobiographique affirmé, donc la constitution d'un « je » dont tout porte à croire qu'il est le « je » du poète, semble s'inscrire en porte-à-faux avec un lyrisme où la voix est par définition sinon désincarnée, du moins expansive. Le problème se trouve résumé en cette formule tirée du poème : « This autobiography of expansive sensations is divided horizontally » (50). « Expansive sensations » fait signe vers un lyrisme très romantique, tandis que « this autobiography » tire vers le récit ; et on peut lire dans cette division horizontale (« divided horizontally ») un découpage temporel, une accréation de couches mémorielles, ou encore l'horizontalité de l'écriture qui se déploie linéairement. L'articulation entre lyrisme et autobiographie pose question presque dès que le poète dit « je », et concerne aussi bien le Wordsworth du *Prelude* que *My Life*. C'est une difficulté générique que Dominique Combe, par exemple, a analysé à partir de la critique allemande, et notamment celle de Hamburger, pour proposer de concevoir « je » lyrique et « je » autobiographique non en stricte opposition mais dans un jeu dynamique, se constituant l'un l'autre (Combe 1996, 55). Or, dans cette dynamique, *My Life* possède une singularité qui lui vient de son caractère consciemment tardif dans l'histoire littéraire, et de son rejet apparent du lyrisme. Ce rejet s'ancre dans une considération tant esthétique que politique : il s'agit de donner à voir que le poète n'est pas cette subjectivité absolue et autoritaire du canon poétique, mais qu'il est profondément informé par un réseau d'affiliations et de communautés. Ainsi, la remise en cause de la voix poétique « canonique » passe justement par le récit biographique. Dans un débat avec Ron Silliman, Leslie Scalapino, autre *Language poet*, rappelait : « no one is free of their narrative » (Scalapino et Silliman, 379). *My Life* est directement issu de ce constat. C'est pour cela que le récit (autobiographique) n'est pas ce qui vient se surajouter dans les marges du genre poétique. Il est plutôt ce qui permet au poème de trouver sa définition nouvelle, en restituant au poète son histoire, c'est-à-dire en ancrant les énoncés les plus subjectifs dans leurs contingences. C'est donc seulement en tant que *My Life* est autobiographique que peuvent, légitimement, s'y déployer ces « sensations expansives » où le sujet se confond avec le monde.

[25](#)Le sujet du récit poétique qu'analysait Tadié était en voie de dissolution, renvoyant à la « dépersonnalisation » qu'Hugo Friedrich voit à l'œuvre dans la poésie moderne. C'est un « je » qui peut être plus ou moins autobiographique, et ce qui reste de récit y est bien issu de l'expérience subjective ; mais c'est un « je » évidemment suspect. Dans *My Life*, récit des contingences qui informent le poète, il ne s'agit plus de se complaire dans l'ère du soupçon, mais au contraire d'en admettre les données. Le postmodernisme de cette poésie (puisque c'est une appellation que l'auteur revendique) consisterait alors en ce qu'il ne s'agit déjà plus de déconstruction du sujet, mais de l'exploration d'un sujet déjà dissout, dont il ne reste qu'à mettre au jour les strates, notamment mémorielles. *My Life* relève d'un retour du sujet, non pas contre, mais avec sa déconstruction, ou son expansion ; l'œuvre ouvre vers une forme poétique nouvelle où, finalement, le « je » lyrique ne peut plus être qu'autobiographique, y trouvant un sens nouveau et paradoxal. Le récit y tient donc un rôle nécessaire, mais la voix qui le porte n'en finit pas de se perdre : « The narrative returns from a journey to the pole but the narrator is left behind » (123).

Mis en ligne sur Cairn.info le 06/09/2016  
<https://doi.org/10.3917/rfea.145.0067>