

Questions de poésie

I

MOTIFS D'UNE POÉTIQUE, par Michel Deguy.

La poésie contemporaine dans sa fidélité au changement de la poétique « moderne », au tournant du 19^e siècle, loin d'en remettre sur « l'illusion lyrique », et de favoriser l'identification « romantique » avec des héros « seuls contre tous », la folie d'un sujet d'être seul l'exception à la loi, eut à déchanter dans son chant, à *en rabattre* dans son espérance, à intérioriser ses échecs pour les retourner en paradoxes... Quels échecs ? Les échecs des poètes qui ont pensé qu'ils échouaient ; donc à méditer les différentes figures de l'échec paradoxal (celui qui n'est aucunement un échec) ; nommément à distinguer l'échec de *Baudelaire*, celui de *Rimbaud*, celui de *Mallarmé*... à suivre.

La pensée de l'art, ou poétique, s'accorde à l'esprit kantien de la critique ; elle tire parti de la limitation, change la faiblesse en force, tire ressource de sa réserve ; à plusieurs titres.

a) Dans la pensée du *comme si* qui « réduit » l'espérance à celle d'habiter ce monde ; de trouver l'issue « au-dedans » ; b) par la mise en œuvres de la figuration, et, dans le cas du poème, par l'usage du dispositif, rhétorique et rythmique, du rapprochement qui configure la comparution, qui creuse au-dedans du monde la différence entre la lettre et l'esprit, la naïveté réaliste et la « promesse de bonheur », le temps perdu et le temps retrouvé : le rapport du monde à son habitabilité poétique selon les mots de Hölderlin, c'est-à-dire de sa figure. Elle tempère la violence de l'identification ; à vrai dire elle l'interdit par le *comme* ; faisons comme si c'était comme-un. Mais nous n'en avons pas le savoir, le *savoir « absolu »*.

La poésie ne réclame pas une *juridiction* spéciale ni un statut d'*exception*, pas même un procédé extraordinaire de *levée d'immunité* quand il s'agit de la soupçonner, de la critiquer, de lui demander, voire de lui régler, ses comptes. On suivrait avec intérêt, si c'était l'occasion, l'acte d'accusation qu'un Kundera instruit au nom du romanesque, ou le procès moqueur, et éparpillé, procès en incompétence, en niaiserie, en infatuation et en obsolescence que lui intente en riant le romancier Sollers, entre autres.

Cependant je prends « poésie » par où elle intègre à la *réflexion* qui la constitue la critique de ses limites. « La poétique » en ce sens élargi, généralisé, est rien moins que l'héritière naïve de son sang bleu. « Poésie » [dans l'annonce de sa mortalité qui faisait dire à la Jeune Parque « ma mort enfant secrète et déjà si formée », « poésie », dis-je, n'en continue pas moins de parler d'une manière distincte. Et de cette *distinction* (promise par la sociologie française au sort que l'on connaît) je détache ici quelques motifs le plus brièvement possible.

Premier motif : de la comparaison

Ce qui vient limiter, distinguant relativement un intérieur et un extérieur, appelons-le *cadre*. Il ne peut pas ne pas y avoir « interface » ; et la séparation comme telle en est venue à signifier abstraitement le minimum requis pour qu'il y ait objet d'art (différent en cela d'une *œuvre* d'art, mais d'une différence à réapprendre). Le « n'importe quoi » peut faire art — à condition qu'il s'isole du « reste », et le minimum de métaphore, ou de métamorphose, est ici le *transport* du quelconque, raidi-made, dans la surface de réparation, hors de l'usage quelconque, au musée par exemple, ou dans la collection.

Soit, donc, cette paroi inexistante et intraversable, fléau de la différence favorisant un équilibre exotérique-ésotérique, dont une œuvre à chaque fois invente la formule de compromis. La *comparaison* pourrait bien être en général, dans l'affaire de la poésie, l'instrument de cette distinction qui *à la fois* transporte dans le « cadre » (langue, poème) toutes les différences, « rapprochées », et maintient par *l'articulation du « comme »* (explicite ou non) la relation entre *le dire et ce qui est autre que tout dire* ; entre la pensée, entièrement frayée à elle-même par des relations spatiales, et ce dehors où elle se désaltère mais dont l'altérité absolue demeure inidentifiable dans l'opération de l'analogie même, incomparable dans toute comparaison.

L'affinité de choses réunies, composées : une *image*, qui met en jeu une différence entre *ici* (la localité du tableau) et *là*, alentour. Un seuil différenciant, mais un seuil : dans le milieu serré (concentré, « verdichtet ») du rapprochement, ça se resserre autour, la rencontre a lieu « sur la table de dissection », la figure se détache au-dedans, comparait.

Deuxième motif : motif du seuil et du dispositif (des rythmes)

Tout le dispositif se laisse entrevoir par n'importe quelle *entrée*. Ainsi à partir du seuil, de partage.

Pas de seuil sans artefact, ouvrage humain, manœuvre de cadre, élévation d'une marche. Sans doute est-ce sa *fonction* (sa cause finale, eussent dit les aristotéliens) qui commande à un escalier, à chaque fois, sa forme. Sa beauté consiste alors en ceci que *dans son utilité* se laisse copercevoir l'être-seuil de la marche, de l'escalier : la pensée le reconnaît, « c'est un escalier », en pouvant le détacher de son fonctionnement particulier *ici*. De même que pour un pont, son être-pont, à savoir qu'il soit la figure du passage sur l'Autre Rive, se laisse considérer en même temps que sa fonction de permettre *ce* passage de telle rive à telle autre rive géographiques.

Or, pas de seuil sans langage ; le seuil est marqué, opéré, par un battement, battement de langue, ou *rythme*. Peut-il y avoir seuil autrement qu'en

langage qui partage, disposant, ou se disposant, à recevoir la dis-position, par un *comparatif*, le dispositif d'un « l'un comme l'autre » ?

Le dehors sera comme le dedans réversible — si le dedans est mis en (son) abîme.

Troisième motif : d'une oscillation pouvant conduire à une scission

A considérer ses pompes et ses œuvres (je pourrais dire ses « productions » et ses œuvres), la poésie moderne oscille de l'insistance dans son *en soi*, dans sa hylé-signifiante, spatialiste, phonétiste, lettriste, objectaliste, performatiste, qui a la modestie de faire partie du monde *avec* l'extensif et l'intensif, à côté des bruits et des couleurs, données, sensibles et sensuelles, à côté des *objets* (et aussi des objets d'art), en extériorité ; à son pour soi, à son être-interprétation du monde, à son être-sens, « herméneutique¹ ». Sans doute la *musique*, quand j'y prête audience, auditeur non-musicien, fait-elle partie du monde, des choses sonores du monde ; tandis que pour le musicien elle est interprétation du monde ; cependant lui-même, l'écrivain de musique, sait que la musique, fiction, n'est pas sensée, ne fait pas *sens*, à la façon du *dire* (« logique ») (sémiologique ?) « pour soi » ? La partie du tout qui donne sur le tout, lequel donne la partie, n'est pas une partie à côté de l'autre, mais un repli. La « logique poétique » n'est pas une affaire de contiguïté. Coleridge : « Un symbole, tandis qu'il énonce le tout se maintient lui-même comme partie vive de cette unité dont il est le représentant. »

Quatrième motif : de la rhétorique

La logique poétique est la rhétorique.

Ici une manière philosophique de parler, pour faire programme : de même que la déduction, dans la logique transcendantale kantienne, prend le fil des *catégories* (Aristote), de même le *schématisme* poétique prend le fil de la topologie-rhétorique.

Réduire l'écart entre logique et rhétorique, cet écart qui souvent fait considérer la poésie comme une chose décorative, surmonter cette barrière (?), c'est l'effort à toujours renouveler : en faisant « rentrer de force » (c'est-à-dire par arguments, c'est-à-dire par preuves poétiques) l'*être-comme*, formule rhétorique, dans l'*être*, dans la copule, le « jugement » (cf. P. Ricœur).

1. Sont-ce deux « familles » ? Isou n'est pas Rilke ; Dylan n'est pas Celan.

Cinquième motif : de l'image

Ne pas croire que, quand on cherche la « ressemblance », il s'agisse d'exactitude mimétique, de « fidélité » mais seulement de l'*image*. Si je peins un « chien », ce n'est pas pour le plaisir de « reconnaître le chien de Mme X », c'est pour que l'aspect-chien paraisse. *C'est comme ça*, un chien. Or, ce-comme-quoi-est-un-chien ne paraît qu'à la faveur de ce rapport (de cette différence) entre chien qu'on dit réel, perçu (qui aboie, me mord ou me caresse, etc.), et le chien, peint, photographié²... Quoique le plus souvent nous parlions de copie (de reproduction, représentation) sans jamais connaître l'original, cependant nous parlons dans ce rapport copie-modèle. Par exemple, je n'ai jamais connu, perçu, la Marquise de Goya ; et une femme paraît. La transpuration de ce qu'elle est, requiert l'œuvre de l'Art qui la représente, dans l'équivoque de la ressemblance, le malentendu de la mimique, nous apportant de la semblance, de l'aspect, à la faveur de la « fausse reconnaissance » de la ressemblance, de la copie. L'obsession de la différence micro-macro nous reconduit à la même source. L'image est le *petit* dans sa *proportion* analogique au *grand*. Le *en-petit* caractérise l'artefact. Ce qui échappe à la vue et aux sens, l'insaisissable, « l'apeïrique », sans contour, est le macro(cosme) ; il doit donc se donner d'abord en un *diminutif* ; soit quelque chose de disproportionné, de très grand mais d'envisageable — tel l'*océan* pour Baudelaire — figurant (de) l'infini ; et ensuite dans un *petit*, un détail, un micro(cosme) qui diminue métaphoriquement le diminutif médiateur.

Cette oscillation (vibration) aphanistique-épiphastique de « l'apparition », visibilité/invisibilité ou quasi-visibilité de l'*image* que la comparaison assemble dans le dire, nous l'appelons aussi beauté, image liée au désir, beauté pour éros. « Tout a peut-être commencé par la beauté. » (J. M. Pontévia)

Sixième motif : de la justesse & de l'énigme

Le poème — quelle que soit la justesse locale de ses « images » (et elles doivent l'être, si « je » vous dois la vérité en poésie) — n'est proportionné qu'à l'insoluble, ne se tient, en alerte, qu'à envisager l'énigme en ses apparitions, l'inéclaircissable (Kafka) — avec les moyens de l'écrire, c'est-à-dire de la langue maternelle, *qui ne permettent pas d'en sortir*.

Septième motif : du paradoxe

A la question de son plus vif désir, Valéry répondait : « être éveillé ». De quel éveil s'agit-il, lucidité qui trouve son comparant, sa *mesure*, comparative, dans le monde de « l'aube qui dissout les monstres » ? Manière de

2. A relire ici : Giacometti, par le livre de James Lord qui dit le travail pénelopéen du peintre perdant et recitant à comparaître la semblance de son modèle.

dire que la poésie pense, est une pensée où se joue la possibilité pour une subjectivité de n'être pas inégale au rapport paradoxal de la vérité au sujet-qui-parle.

Or le paradoxe, qu'une assemblée de philosophes par exemple tente de *réfléchir*, voici que le sujet, ce sujet qui fut déterminé par la conscience-de-soi, est celui qui *peut* ne pas le réfléchir. Le *ne-pas-s'en-apercevoir*, cet *auxiliaire* grec qui permettait à Platon de nous définir comme « mourant sans nous en apercevoir », ce lèthê, ou cette *léthargie*, caractéristique de notre vie (de) mortel(le), ce principe de latence, rend possible au cœur de notre être la *syncope* à la faveur de laquelle s'opèrent les revirements immédiats et incessants du sujet de la position où « je » revendique la loi pour tous à celle où je ne la reconnais pas pour moi en la fondant, tout en prétendant la fonder.

Le même est « principe d'aveuglement » (léthargie, divertissement) *et* la ruse (le moyen) employé par l'œuvre pour nous conduire par une certaine rêverie (détachement, aveuglement), « mise en sommeil » par la fiction, à la lucidité, de l'éveil qui quitte le livre, l'œuvre, pour se vouer à son dehors (la vie) en se souvenant des œuvres, en mémoire d'œuvre, en « connaissance de cause ».

Huitième motif : du sublime

Et si le *sublime* a été de toute (basse) Antiquité le terme générique, intitulant tel traité de *poétique et rhétorique* (*Péri hypsous*, *Pseudo-Longin*), apte à subsumer la profuse polynymie tropologique, répondant en son nom à l'avance à la question de l'unité des tournures, du caractère comme-un des figures dans le discours du *rhéteur* et le dire du *poète* qui cherchent à transporter (« *extasis* ») les autres, « nous », dans leur nature logique (*logicon*) par l'émotion pathétique (*pathê*), alors la question du *sublime* reprise métapoétiquement à échelle de cette généralisation moderne pourrait rassembler une *Esthétique* qui cherche les raisons de la diversité et de l'uni-versalité des arts ailleurs que dans la description sociologique et l'économie *culturelle*.

Le *sublime* nous pose deux questions, et celle de leur ajointement : 1) Comment l'*artifice* (têchnê) vient-il (se dis)simuler (dans) le *naturel* (phusis, natura) pour l'être dont le naturel est défini par son essence logique (logon échôn) ; y a-t-il encore du naturel ?

2) Comment le *sublime*, essentiellement *testamentaire* (Villon), œuvre du mourant léguant à des héritiers le mot de la fin au seuil de la terre promise, la leur révèle d'une prophétie équivoque : — s'il s'agit moins pour la *descendance* de prendre un programme utopique à la lettre que d'entendre le paradoxe du *sommet* d'où l'on voit, et d'entrer en relation avec la « promesse de bonheur » de cette terre.

Neuvième motif : motif de l'arche

Je songe à la dernière page de Baudelaire « Le monde va finir ».

Une tâche poétique est celle de (se) figurer la manière dont *le monde va finir...* de *son* temps. Quel est le *déluge* pour elle, pour nous aujourd'hui, et quelle *arche* (moyen de transport) imaginer.

La représentation du *déluge* (il me semble) passe par une mise en scène du *culturel*, aujourd'hui, comme une certaine apocalypse de la technique.

Le courage pour une *arche* repose dans la croyance en une libération par l'art, une issue paradoxale par l'art ; *paradoxale* parce qu'elle est celle d'une issue sans issue, comme le sommet, et *par l'art*, parce que c'est la mise en abîme de la vie dans l'œuvre qui, réfléchie, offre le moyen du rapport libérateur à la vie.

Obstacles, moyens, perspectives, sont à investiguer en vue d'un rapport critique et *non négatif* au culturel, ou : de transformation (trans-figuration) du *culturel* lui-même.

Oui, ce qui est *moins sûr* que le pire, « l' (in)imaginable », il faut l'envisager pourtant ! Le berceau mosaïque sur les eaux du déluge, il passe, attention, emporté, bon à être retenu, choyé. Le petit saint de la légende, on lui annonce la fin du monde, et ce qu'il souhaite : continuer à jouer. Le devoir est de parler pour chacun de ce qu'il aime, selon sa propre expérience, pour le vouloir et le proposer encore et toujours... Je devrais plutôt parler de la lisière du monde choyé par Satyajit Ray (*Tonnerres lointains*) ou du *petit somnambule* de *Papa est en voyage d'affaires* qui remonte à l'œuvre le principe de transformation artistique... Comment choyer les œuvres, entraver leur noyade au flux « culturel » ? Par exemple en ne cédant pas, malgré l'ambiance millénariste, à la répugnante datation anglo-saxonne qui débite à coupes sombres « les années '60, les late seventies, early eighties, nineties... », pour les seuls intérêts d'une critique venimeuse qui fait le vide en arrière au profit des prix qu'elle s'arroge de décerner, mais en suivant plutôt les croissances longitudinales des œuvres, les lignes de maturation où dure, en montant, l'œuvre complet, le siècle...

*

Pour conclure, c'est contre le fanatisme de la simplicité que je chercherais à faire figure — cherchant des figures qui seraient sans doute aussi celle de politiques ; si l'une des formulations de l'utopie ravageuse tient dans le slogan réducteur d'une « réalisation qui supprime et d'une suppression qui réalise », je crois que l'esprit de poésie lui oppose la conservation des différences, le respect de la diversité paradoxale, la protection de la duplicité *non fonctionnelle*, de la ruse polymétique, que *nous sommes*.

Résumer l'une de nos erreurs : celle qui consiste à tenir qu'une chose n'est aucunement ce qu'elle dit être, mais autre, et divisible en deux : a) une apparence à effet de mirage et d'alibi ; b) une « réalité » entièrement autre, et contraire à sa prétention en « pour soi ».

Or : rien de meilleur que la distinction et les aménagements qui séparent les distingués. Les institutions et constitutions humaines, distinguées, opérées, séparées, ont de l'être selon l'invention des hommes, poétique et pratique (position de sujet, « personnel » ou collectif), en clarté de pensée, de douleur, de décision, d'action, de travail, de lutte pour leur établissement : la vérité est à établir.

Les institutions qu'on dit formelles, les droits, font le rempart solide, réel (non hypostasié) contre l'injustice humaine, l'horreur hobbesienne des psychés, des usurpations de pouvoir, l'incessante entreprise de ruine des uns contre les autres. A respecter : la justice, le droit, la séparation des pouvoirs, la *distinction* des obligations et des droits ; et la mise en œuvres de tout cela en art-poétique.

M.D.

II

LA POÉSIE, par *Dominique Fourcade*

Que l'on se déchaîne ou que l'on se contienne, on est un point du monde et cela est une extrémité.

Nous les poètes, les meilleurs d'entre nous tout au moins, nous sommes des femmes. Non tant parce que nous sommes un organisme de production, avec des bio-rythmes — à cycles brisables. Ce n'est pas seulement non plus parce que les plus pénétrants sont les plus pénétrés. Non, c'est bien plus congénital que cela, et toute preuve à l'appui de cette assertion en appauvrirait la vérité. Rilke était une femme ; Baudelaire était une femme. Emily Dickinson aussi était une femme. Être une femme, est-ce pour nous un état extrême ? Non, je sais que c'est un état basique, formidable.

S'il y a un extrême contemporain, il devrait y avoir un modéré contemporain. Je ne crois pas ce dernier terme possible — le contemporain est à la fois une détonation et une rivière, ni l'un ni l'autre ne sont modérables. Le contemporain est un rythme, qui nous tient avec une fermeté extrême.

O my ozoneless honey

Lentement, en écriture, c'est extrêmement lentement, et vite c'est vraiment très vite. Et nulle part c'est absolument nulle part.

Dormir, comme un poète peut dormir dans son poème, c'est sans doute l'extrême solution contemporaine — tout comme le serait l'absence de sommeil d'un danseur.

En écriture, je me suis déchaîné — mais sans avoir jamais tenté de me déchaîner. De même je me suis contenu.

Mon corps contemporain — le corps de mon poème est un corps de baleine, dont la forme change selon son contenu ; selon la profondeur et la vitesse, auxquelles il se configure avec intelligence et productivité ; également selon le type de son appareil propulseur. C'est le corps d'une ligne. C'est le corps d'une laisse. Cela n'a rien d'original : c'est, précisément, le corps d'un contemporain. Le corps d'une femme.

Je me suis trompé il y a un instant : en écriture, je ne me suis pas déchaîné, je me suis désenchaîné. Je comprends que l'accès au contemporain est à ce prix ; mais cela ne peut en aucun cas se vouloir.

Je répète : le contemporain, c'est lui qui nous tient, ce n'est pas nous qui le tenons.

Je me suis encore une fois trompé tout à l'heure : nous, les femmes, ne sommes pas un point du monde, nous sommes le monde — le monde immensément contemporain.

La difficulté est que nous n'écrivons pas tout à fait, à strictement parler, la langue d'aujourd'hui — en ce sens que si nous ne l'avions pas écrite aujourd'hui, elle n'aurait pas été parlée aujourd'hui. La langue que nous travaillons, dans laquelle nous nous produisons, est toujours légèrement inédite. Pourtant elle est, de façon convaincante, contemporaine. Ou doit-on dire que c'est elle qui rend le contemporain convaincant ?

Effectivement, je suis maintenant, enfin, un poète sans passé et sans avenir. La route derrière moi et la route devant moi sont coupées. J'ai beau chercher à comprendre, je ne vois pas en quoi cela me fait être contemporain.

Certaines nuits d'insomnie, j'entrevois simultanément le thème, la méthode et la langue d'un gros roman. J'en suis profondément troublé.

Le contemporain est un arrêt du cœur — mais même en ce cas je n'arrive pas à lui accoler le mot extrême.

Côte à côte : l'un est neuf, l'autre est neuf et nouveau, le troisième est neuf, nouveau et moderne, un quatrième est tout cela mais aphasique, un autre est un extrémiste, le sixième pratique la succion d'une plaie — je cherche mon contemporain et je ne le trouve pas.

C'était une erreur, de chercher mon contemporain. Mon erreur.

De la non-identité du contemporain au moderne est née mon impulsion et, éventuellement, ma présence poétique. En boitant, cela a été écrit en boitant.

Comment c'est fait, la peau d'un contemporain ? La mienne est équipée de palpeurs nerveux qui font ventouse quand l'air où nous pénétrons va se détacher de nous et nous freiner.

Avons-nous les hanches assez marquées ?

On débouche, en insistant, on débouche dans le volume, et le contemporain est certes une question de volume. On n'avait pas en tête de déboucher tandis qu'on insistait. On a insisté parce qu'on était désorienté et que l'on ne savait que faire d'autre qu'insister, dans le blanc. Et il s'est avéré que ce blanc était, entre autres choses, le contemporain. On y était. Mais c'était vraiment le moins important, que ce blanc soit le contemporain. Ce qui comptait, c'était de donner à ce blanc, par l'écriture, l'unité.

Avons-nous ce corps d'amphore sans lequel nous ne saurions prétendre être des femmes ? Je pense que oui.

Fusillé, *Rose-déclit* a été écrit fusillé.

Le contemporain est une chose pas bruyante en nous. Là où nous sommes peut-être extrêmes, c'est que très involontairement nous y insistons. C'est une contrebasse, voilà, j'ai trouvé. Puisqu'il ne peut pas l'être en lui-même, extrême, le contemporain, et qu'il y aurait pour nous quelque infantilisme à prétendre à de l'extrémisme dans notre rapport à lui, ce doit donc être une conjoncture, si cela est, l'extrême contemporain — conjoncture à plusieurs vecteurs — une conjoncture infimement étirée.

Quand ça ne va pas, on chante *Embraceable you*, intégralement. Je dis cela pour bien faire comprendre ma relation au contemporain, laquelle peut à l'occasion être de l'ordre de l'étreinte, de je ne sais pas qui (moi) par je ne sais pas quoi (lui).

Ce qui importait c'était de donner à l'un, par l'écriture, sa blancheur. En respirant, *Son blanc du un* a été écrit en respirant, en réglant son souffle.

Au fond tout tourne autour du recherché et de l'obtenu. Nous n'écrivons pas le livre recherché. Nous ne recherchons pas le contemporain, et surtout nous ne recherchons pas le poème. Au mieux nous l'obtenons. Nous écrivons l'obtenu, nous obtenons en écrivant. Cependant nous tentons de faire que notre livre consiste en un seul poème. Je crois l'avoir obtenu avec *Rose-déclit*, et avec *Son blanc du un* ; tandis que *Le ciel pas d'angle* avait été écrit, comme beaucoup d'autres livres de notre temps et pas les plus mauvais, en boitant. Ce mono-poème, on le produit en se dotant d'un moteur bien spécifique au livre qui est en route ; ce moteur a des performances qui lui sont propres (et dont, en fait, nous ne savons rien à l'avance, nous les découvrons en les faisant fonctionner, il faut insister, c'est sûr). Ces perfor-

mances sont exclusives de celles que seuls d'autres engins pourraient accomplir. Ainsi le moteur « rose-déclic » ne peut pas produire les opérations qui seraient celles du moteur « murmure », et inversement. On a donc un axe, ou moniteur du poème, un axe que le poème se connaît à peine, et tout reste à faire. Bien entendu, dans ce trafic se déclenchent mille poèmes transversaux, dont on se donne l'illusion de pouvoir exploiter ultérieurement les possibilités.

Quand le livre paraît tout est vraiment fini, et tout avenir est coupé, parce que c'est spécifiquement le moment où le nouveau poème ne se dessine pas ; où même il semble impossible que jamais un nouveau poème se produise. C'est un moment de désespoir. Dans cette obnubilation je crois que je suis comme tout le monde ; j'ai envie d'entendre des voix de femmes, des voix mâles, des voix contemporaines.

On déshydrate le gypse pour obtenir le plâtre. Le contemporain considéré comme catégorie permanente, est plutôt déshydraté — moins déshydratant, cependant, que l'intemporel. Vu comme surprise, comme don du ciel, comme intermittence, c'est autre chose.

Est-ce cette matière spongieuse, molle, poisseuse, sentant fort, un peu sale et qui m'a donné une décharge lorsque je l'ai touchée un jour par mégarde (j'ai aussitôt retiré la main, par surprise autant que par dégoût) ?

Cette chose dont tout écrivain bien né d'instinct se méfie, est-ce cela le contemporain ?

Est-ce cette matière sans contour dont nul écrivain bien né ne saurait se protéger ?

Un contemporain, c'est celui qui me donne l'heure, au moment où je ne m'attends pas qu'il me la donne mais où elle est ce que j'ai vitalement besoin de savoir. Ainsi Roger Lewinter aujourd'hui, dans *L'attrait des choses*, me donne l'heure que je n'ai osé demander à personne.

Certainement il y a une question de passage à niveau que je n'arrive pas à résoudre, pas même à poser. Nous sommes à la fois le train qui passe et la vache qui le regarde — et encore nous sommes ceux à travers qui le train passe. Rien de tout cela ne relève d'un extrémisme, mais le processus laisse des stries qui pourraient faire croire à des choses extrêmes. Il n'en est rien.

Ah ! J'oubliai — j'aurais dû parler aussi des fesses psychopompes du contemporain, mais le temps me manque. j'observe que c'est une situation typiquement contemporaine, de n'avoir pas le temps. De là à déduire que qui manque de temps manquera de contemporanéité...

J'observe : le ciel est en porcelaine, tes seins sont en porcelaine, de même le sperme est de porcelaine, il n'est pas jusqu'au temps qui ne soit en porcelaine. C'est extrême, de ne rien briser, de ne pas poser la question « quelle heure est-il ? ». Un peu d'alcoolisme ici s'impose, je vous en donne ma parole, en porcelaine.

État des choses : il faut laisser les choses en l'état. Les observer serait déjà les modifier. Il faut ne toucher à rien. l'alcool du texte — de ce texte du contemporain où rien ne se décante, de ce texte de notre livre à tous — est en porcelaine.

Alors, le contemporain, quelle est la solution ? Continuer mon roman, en fuites et en percussions contemporaines, je ne vois que ça. Trotter, puisqu'il trotte, je crois, le contemporain. Et s'enfoncer imperceptiblement. En Écriture, d'ailleurs, il est étonnant comme l'imperceptible est perceptible. En tout cas, masquer le mouvement de bascule si sec qui va du contemporain au moderne.

Le corps du contemporain c'est le corps de personne. C'est un corps mort, en ce sens il est identique à mon poème, un corps mort qu'une seule personne saurait reconnaître. Ainsi j'ai été reconnaître mon cadavre à la morgue. Encore a-t-il fallu le pénétrer ; je l'ai reconnu en le pénétrant.

Donc je suis au point mort. Devant le corps non attribué du poème. Cet endroit et ce moment du contemporain sont sinistres.

Donc je devrai à nouveau décliner : mon cadavre ton cadavre son cadavre notre cadavre votre cadavre (il y a un point de voussoiement fondamental dans cette opération) leur cadavre, je déclinerai avec ou sans hésitation selon le corps. Mais ce n'est que quand j'éprouverais des courbatures nouvelles que je saurais vraiment.

Enfin, en tant que contemporain, j'ai pris conscience d'un silence énorme : j'ai placé ce silence. Je me suis placé dans ce silence. J'ai déplacé le silence. Je me suis déplacé dans le silence, avec le silence.

De tout ceci il ressort que nous avons, vis-à-vis du contemporain, une responsabilité. Une responsabilité totale et incompréhensible, une responsabilité irréversible mais somme toute légère, du genre de celle que l'on éprouve envers quelqu'un qui libère en confiance son angoisse en nous, et vice versa. C'est la langue qui crée ce rapport. C'est la langue qui ne clarifie pas ce rapport.

Il y a des connexions irrespirables. Il y en a quand je suis isolé en lui. Il y en a quand je ne suis pas isolé en lui. Même chose quand il me semble que je suis hors de lui, loin, loin de lui, isolé ou non. Il y a des joies irrespirables.

Je me surprends encore à observer : observant, je comprends que ce que j'observe au premier plan, et qui m'étonne, c'est ma neutralité. Je distingue ensuite, également au premier plan, quelque chose qui ne peut être que le contemporain — je vois une île flottante*.

D.F.

* Ce texte, écrit pour l'A.D.I.L.C., a déjà été publié dans les numéros 4 (20 janvier), 18 (7 février), 20 (11 février), 21 (12 février), et 34 (3 mars 1986) de la revue *L'In-Plano*.

III

POÉSIE, ET L'EXTRÊME-CONTEMPORAIN, *par Jacques Roubaud*

1. *Une proposition : le langage est contemporain*

2. Pour qui s'occupe du langage, c'est la seule chose contemporaine. Pour qui s'occupe de la poésie, la poésie est l'extrême contemporain. Ces deux énoncés ne suivent pas de la proposition initiale. Ils n'ont pas de valeur de vérité, représentent une simple décision individuelle. Une décision extrême, en ce qui concerne la poésie.

3. La question contemporaine (elle n'est nullement moderne), pour qui s'occupe du langage, dans le langage de poésie, peut s'énoncer ainsi : « La poésie s'inscrit-elle encore dans l'univers matériel ? »

4. Cette question pose celle de sa disparition ; pas seulement sa disparition en tant que papier, en tant que livre ; en tant que décision personnelle possible, choix.

5. Il faut poser cette question, ne pas refuser de la poser, ne pas se hâter de tenir la poésie pour un hors-univers. Au rebours de fréquents modernismes, et post-modernismes, empressés à la nier. Ou à la désigner partout.

6. La difficulté est celle-ci, qui fait apparaître la question, aujourd'hui, comme paradoxe, ou boutade : l'anachronisme de la poésie est radical. Entre la poésie et l'univers, nulle contemporanéité, semble-t-il, ne subsiste.

7. Il en était autrement, nous affirme-t-on, aux origines : Grèce, Troubadours, Shamans, Bible.

8. Je ne crois pas cela.

9. Quoi qu'il en soit, il y a une forme spécifique, contemporaine, de la question : face à l'anachronisme de la poésie, la technique, non pas en elle-même mais dans son usage politique s'oppose, comme seule présente, proposant à la poésie (pas seulement à la poésie) son effacement, derrière une batterie de slogans, langue de bois-circuits-imprimés, chargée d'une grosse évidence : « pas rentable ! », par exemple, ou « rien que de l'image ! »

10. Je ne suis pas sûr que, contrairement aux apparences et à l'espoir de certains, le roman soit mieux placé, auquel est offert la solution : « Scénario ! »

11. La poésie est l'extrême contemporain parce qu'elle pose le plus extrêmement aujourd'hui la question de la survie.

12. Dans l'état présent du monde, le détournement final, économique et politique de l'axiome galiléen : « le monde est écrit en langue mathématique » propose à la poésie plusieurs injonctions également basses : soit la séparation définitive des deux sphères, le rapport à l'univers étant désor-

mais technique (y compris dans l'utilisation des discours qui « poétisent » : tout : la philosophie, la publicité, les couchers de soleil) ; soit l'absorption de l'une en l'autre, enchantements de la totalité, comme dit Jean-Claude Milner : « Là est la poésie maintenant » ; ou encore : « La poésie est vieille à l'âge de l'ordinateur. »

13. Je passe sur tous les « centrismes » de l'adaptation, Macintosh et autres.

14. Il y a une réponse, contemporaine, mais trop idiosyncratique pour que je m'y étende ici : en langue mathématique, écrire non seulement le monde, mais aussi ce qui s'écrit : le langage, la poésie. C'est une position de sceptique s'il en est, maniant à la fois la dérision, l'ironie, le jeu : Duchamp, Queneau, Perec, Calvino, entre autres. proposition inséparable sans doute de celle-ci : écrire en poésie la langue mathématique qui écrit le monde.

15. Je retourne à la proposition initiale : la langue est le contemporain, complétée de celle-ci : être dans le langage pour l'inscrire dans l'univers matériel. Tel est pour moi le contemporain dont l'extrême est la poésie.

16. Par « être dans le langage » voulant dire non comme technicien, ou financier, ou politique, ou savant, ou moderne, mais comme archaïque, comme artisan comme joueur, comme scribe, comme,

17. Alors

Deuxième présentation : le langage est contemporain ; la poésie est l'extrême contemporain

18. S'il est vrai que les propriétés du langage supposent des mondes possibles, s'il est vrai que le langage participe de l'ordre du monde, chaque état de langue (qu'il soit approprié par la poésie, le roman, ou autres) suppose qu'un parmi ces mondes est spécifié, à l'intérieur duquel s'établir.

19. S'y établir dans la singularité.

20. Comment construire l'extrême ?

Il n'existe pas dans la langue, il n'est aucunement définissable en comparaison (ce n'est ni le sublime ni l'intention obscure du corps) ; il reste identique à travers les mondes possibles de la nomination poétique.

21. Si on veut y inclure le formel, on ne pourra se référer à quelque chose qui fasse nombre.

22. Comment organiser l'itinéraire ?

Il y a une première décision (parmi quatre) : il n'est pas possible d'éviter d'être sur certains points en situation d'antinomie par rapport à la langue naturelle.

23. Deuxième décision : il n'y a pas de limite à l'extrême, pas plus qu'il n'y a de retour.

24. Troisième décision : l'extrême est un point de vue sur le contemporain, permettant d'y consentir, provisoirement. Ceci affirme simplement que les propriétés reconnaissables du contemporain des mondes ne sont pas des enregistrements purs du désir.

25. Quatrième décision : du point de vue empirique, la seule donnée est « il y a du contemporain dans le langage », mais la question de la procédure d'accès demeure emblématique.

26. Une attitude décidément non contemporaine sera, je crois, d'agir comme s'il était possible de poser des critères du contemporain. On ne peut accorder de sens à la question : « Comment, par quels moyens conceptuels ou formels, savoir qu'on a affaire à du contemporain ».

27. En effet : chaque instance du contemporain comme il a été énoncé auparavant, doit se distinguer de toute autre.

28. En effet encore (en compréhension) : il faudrait des propriétés communes, mais il ne peut pas ne pas y avoir plusieurs hypothèses explicatives, dès lors que l'on tente d'expliquer, (nécessairement de manière extérieure) et, de plus, ces hypothèses doivent être compatibles. On retrouve le paradoxe des indiscernables, que seule une décision arbitraire (décision de groupe, ou de gang) peut subsumer sous un nom unique : le contemporain.

29. Exigences :

a) le contemporain n'est pas conventionnel ; il ne se résume pas à une liste de propriétés.

b) il n'est pas réaliste : on n'exige pas de lui autant d'être qu'en a une langue naturelle.

30. L'adoption de a) lui donne comme seule matière empirique la langue. Des propriétés définitoires avec un statut de possibilités logiques feraient de l'extrême-contemporain une conséquence stricte du simple contemporain, lui ferait perdre son statut « hors présent ».

31. L'adoption de b) conduit à dire qu'aucune nécessité de sens ne le constitue en moment privilégié de l'histoire.

32. Les deux exigences précédentes sont niées aussi bien par la littérature de gare que par la littérature d'avant-garde (en tant qu'avant-garde).

33. Comment choisir entre le contemporain comme fiction et le contemporain comme réalité ?

34. La position des modernes hésite entre les deux.

35. Cette question s'entrecroise avec cette autre : comment ne pas attribuer des propriétés à un ensemble de textes dits contemporains. Cela ne peut se faire ni par induction ni parce que « c'est comme ça » ; il faut avoir recours à un acte fondateur : si, en effet, on trouvait des propriétés certaines indépendantes de toute induction, on retomberait dans l'aporie précédente, sans même tenir compte des interrogations de l'incertitude. L'acte fondateur du contemporain est-il alors autre chose que la réalité changée en son extrême par la fiction ?

36. Le lecteur de l'extrême-contemporain est alors un classique aveuglé.

37. Il s'ensuit que la fondation est antérieure à la fois au réel et à la fiction dans le contemporain.

38. Si l'on admet ceci, quelle est la source de cette antériorité ?

39. Ni l'apprentissage (on pourrait réenoncer l'argument du *Menon*) : « On n'a pas besoin de connaître le plan de la maison pour avoir envie de sauter par la fenêtre. »

40. Ni l'intuition instantanée de la connivence auteur-lecteur qui fait du poème une sorte de javanais.

41. Ni, enfin, la démarche cryptographique ou ses variantes de nombrement dans quelque arithmétique standard ou non.

42. *Il n'y a pas de contemporain dans la pure position.*

* * *

43. le contemporain à son extrême se voudrait sans origine, ou, plus exactement, d'une origine non accessible, séparée d'elle par une rupture de stabilité, une catastrophe en somme. Dans cette direction, on va naturellement vers le désordre statistique et c'est pourquoi il me semble que cette conception du contemporain n'échappe pas à la pensée naïve de la littérature, se contentant de la traiter en antonymie, point par point. La communication, les systèmes de signaux, les tropes ne sont pas loin.

* * *

44. la poésie comme contemporaine (et dans ce cas extrême-contemporaine) est une déclaration :

45. Déclaration de sa légitimité dans l'univers réel.

46. Déclaration du refus de non-dire (comme du dire n'importe quoi) (contre la stratégie new-yorkaise des *disconnected trivia*)

47. de refus de l'indifférence à dire, en somme

48. Déclaration d'amour et de droits, d'amour et détestation de la langue

49. et son extrémisme est de ne jamais céder sur cela.

J.R.