

Le Jeu d'Orléans

A l'invitation de la librairie Les Temps Modernes, la revue Po&sie s'entretenait à Orléans l'année dernière avec des lecteurs et amis. A un certain point de la conversation, Lucette Finas me demanda pourquoi je préférais lire la poésie, et la philosophie, plutôt que le roman. Nous décidions de poursuivre l'échange par lettres, par jeu, par chance, par cœur — à plusieurs.

M.D.

Michel Deguy à Lucette Finas

Soit l'énonciation « j'ai faim »; son sens consiste en l'équivocité de ces deux significations (au moins) : a) j'ai faim *hic et nunc*, de pain, de chocolat; b) inapaisablement, ou « pour toujours », d'une nourriture qui tout en nourrissant ne peut rassasier : « de justice, d'amour »... etc.

Il n'y a aucun signe dans la langue qui conduise et réduise l'entente de cette proposition isolée à l'une de ces deux significations. Un signifiant ouvre sur plusieurs signifiés; et cette direction, ou référence différentielle (différence référentielle) est constitutive du « langage poétique » de la langue. C'est ainsi que les célèbres « mots de la fin », que l'agonie découpe, enlève, *sitio* ou *mehr Licht*, peuvent, selon la décision interprétante, « signifier » soit : « donnez-moi de l'eau gazeuse » et « augmentez l'éclairage », soit, *sublimement*, « j'ai soif ! » et « la lumière m'inonde ! ». La mort est le contexte. L'univocisation « matérialiste » ou « idéaliste » se regarderont en chiens de faïence, c'est selon, pérennément, comme deux infirmités menaçantes, adverses.

Appelons *roman* le contexte de phrases qui univocisent : « j'ai faim — dit Pierre en saisissant sa fourchette ». Et *poème* le contexte, ou la décontextation, qui ouvre l'amphibolo-

gie comme telle. Ce qui permet aux exégètes biographes de « comprendre » l'énoncé (telle séquence poétique) *aussi* de manière romanesque en la rapportant à l'événement qu'il *peut* dénoter; et « d'éclairer l'œuvre par la vie », etc.

Pourquoi le poème lyrique moderne parle-t-il au *présent*? Pourquoi le roman et le récit parlent-ils au *prétérit* (même si les « dialogues » interdiégétiques marquent par le présent « l'actualité » de l'échange entre des personnages)?

Non seulement parce qu'il y a peut-être deux classes d'énoncés, à savoir d'une part ceux dont la doxa admet que le présent de l'énonciation soit remplaçable par le passé (parce que le présent de l'énonciateur, « j'ai faim », est « normalement » remplacé plus tard par « maintenant je n'ai plus faim »); d'autre part ceux dont la doxa n'admet pas une telle conséquence : « je t'aime », présent de l'indicatif, ne « pouvant » pas (ne devant pas) être remplacé par « je ne t'aime plus ». Mais parce que le présent (en) appelle à l'équivocité, ouvre le jeu propre-figuré comme tel où chacune de ces covalences est en permutation avec l'autre d'entrée de jeu, tandis que le prétérit suggère (sans imposer) la (re)contextualisation par la circonstance qui fait prévaloir l'univocité narrative.

M. Deguy

Patrick Reumaux à Michel Deguy

Paris le 18 janvier 88

Cher Michel,

Je viens répondre à votre lettre, mais voilà que se dressent deux obstacles majeurs. Le premier est que je l'ai perdue. Le second, l'existence inespérée de *Tabanus Roubaudi*.

Il me semble me souvenir que vous dites de la langue du roman qu'elle est univoque (« Merde, dit-il en faisant claquer la porte ») ce qui, outre que cela donne au roman une hauteur de vues parménidienne, est une façon courtoise de le faire accéder (je pense surtout aux romans de gare) au silence. Avez-vous pensé, même dans ces hautes sphères, aux turbulences ? Si j'écris MD pense que la langue du roman est univoque et cite comme exemple « Merde, dit-il en faisant claquer la porte », je risque de recevoir une lettre d'injures de MD¹.

Quant à vous, qui placez la langue de la poésie sous le signe de l'équivoque, vous risquez d'être pris pour cible par tous les bouillleurs de cru de la vérité, les poètes métaphysiques et les autres, derechef arrêté, embastillé et accusé d'obscénité. Seul Gorgias pourrait vous venir en aide, mais je doute que le *Traité du Non-Être* soit votre livre de chevet.

Soyons sérieux. Vous savez aussi bien que moi que la seule (perverse) différence — du moins telle qu'elle se reflète dans le rythme de la langue — réside dans l'appréhension du temps, qui est fulgurante dans le poème, concentrique, ou sinueuse (ophidienne) ou annelée dans le roman.

Pour reprendre l'aporie de Zénon, on pourrait dire que la poésie est au roman ce qu'Achille est à la tortue. Une catastrophe dans les deux cas, puisque Achille etc. Elle est — cette catastrophe — pour ma part immédiatement présente dans mes poèmes² et je n'écris de roman que lorsqu'elle est déjà inscrite, maintes et maintes fois, en mille morceaux, dans des séries de poèmes qui peuvent se lire *comme* des romans.

Vous allez dire que j'écris des romans pour recoller les morceaux. Pas du tout. Plutôt

pour prolonger la catastrophe : l'éprouver, la faire durer, entrer de gré ou de force dans le temps d'une horloge qui met à mort la marquise, épisode par épisode, rouage après rouage dans un glacial feuilleton.

Le second obstacle dont je vous parlais est l'existence ahurissante de *Tabanus Roubaudi*. Mais, si vous voulez bien, nous en parlerons une autre fois.

Patrick Reumaux

Claude Mouchard

Réactions — immédiates et disjointes — à la note, incisive, presque agressive, de Michel Deguy sur l'énoncé poétique et l'énoncé romanesque :

1 — Deguy, à propos du roman, parle d'« univocité », de « recontextualisation ». Mais, soudain, il retient sa phrase : « le *prétérit*, écrit-il, *suggère (sans imposer) la (re)contextualisation* ». Soit. Mais qu'est-ce que cette hésitation (que Deguy reconnaît), ou cette retenue, du *prétérit* romanesque ? Ce suspens, n'est-ce pas toute la question ?

2 — L'énoncé poétique selon Deguy, « *œuvre l'amphibologie* ». Il laisserait — lui, et lui seul ? — le choix entre une interprétation sublime et une interprétation contextualisante. Le roman, en revanche, s'alourdirait vers l'univocité par contextualisation.

Ne faut-il pas ici poser un autre terme ? Il doit y avoir, logiquement, une autre tendance à l'univocité : par décontextualisation, cette fois, et vers le sublime. Hopkins, à qui le sublime ne devait pas être étranger, a relevé une telle tendance. Il écrit (à Coventry Patmore, le 7 novembre 1886) à propos de *Mosada*, « poème dramatique » du jeune Yeats : « *Il s'agit d'une allégorie laborieuse et impossible à propos d'un jeune homme et d'un sphinx juchés sur un rocher en pleine mer (comment se trouvaient-ils là, comment s'alimentaient-ils et ainsi de suite ? Les gens se figurent volontiers que ce sont là des critiques très prosaïques, mais le bon sens n'est jamais déplacé nulle part, ni sur le Parnasse, ni sur le Tha-*

1. Marguerite Duras ou « M.D. l'autre ».

2. C'est ce genre d'affirmation, je suppose, que vous appelez équivoque.

bor, ni sur la Montagne où prêchait Notre-Seigneur...)... » (traduction de Louis-René des Forêts). (Le jeune Yeats, pour sa part, trouva Hopkins, lors d'une entrevue, plutôt bougon et désagréable !)

Ce point de vue du « bon sens », à quoi Hopkins ne veut pas renoncer, ce « prosaïsme » maintenu, ce souci des circonstances et de leur cohérence dans le poème, n'est-ce pas autre chose que biographie, ou que tel « événement que (l'énoncé poétique) peut dénoter », ou que l'affadie possibilité « d'éclairer l'œuvre par la vie » ?

3 — Est-ce qu'on peut vraiment poser la question d'un énoncé poétique, d'un énoncé romanesque ? Au fond je ne comprends pas la question ainsi posée — si sublimes que soient les exemples, donnés par Deguy, d'énoncés isolés.

4 — Je pense (micro-roman ?) à Deguy ouvrant, refermant un roman. Je ne l'imagine qu' impatient.

De quel droit un roman, aujourd'hui, en veut-il à mon temps, à mon attention ? N'a-t-il pas trop de droits — et de mauvais aloi ?

En faveur des écrits qui aujourd'hui (« lisez-moi ! ») se disputent notre attention, voudraient s'arracher nos forces, nul garant (nul critique) qui soit un minimum respectable ne peut témoigner au moment du choix, au moment de faire le pari de lire sans d'abord savoir, de suivre au prix d'avoir, peut-être, à changer.

Le roman a-t-il trop d'aisance à nous inviter ? Pour entrer dans l'élément — qui rend possibles un ciel chargé de neige, le froid, des vapeurs d'auberge — du *Château* (l'exemple, je l'avoue, est trop beau), que faut-il accepter, que devons-nous donner, ou risquer de perdre ?

5 — Une dualité prose-poésie bouge sans cesse. Elle passe dans des poèmes, elle passe aussi dans des romans ou des récits. Elle concentre d'éparses disputes, de douloureux et vitaux affrontements.

Il arrive que, dans un roman, la continuité prosaïque se tende — lumineuse d'autant plus que mince et cassante. Elle repousse en dessous... quoi de fluent-brûlant ? Elle s'appuie sur ce fond alors d'autant plus libre.

Claude Mouchard

D. Tsepeneag à Michel Deguy

Rouvrons donc le dossier de ce bizarre procès d'héritage, qu'est le partage de la littérature entre la poésie et la prose.

Il y a eu des plaideurs dans les deux camps, mais les minutes des séances ont toujours gardé quelque chose de flou. Les termes ne se présentaient jamais parfaitement définis, et c'était sans doute inévitable. Aurons-nous plus de précision ? Éviterons-nous qu'un certain investissement personnel ne trouble l'objectivité du débat ?

Quelques rappels pour baliser tant soit peu le terrain.

Valéry méprisait le roman, et il l'opposait théoriquement à la poésie. Mais il en parlait comme s'il ignorait les écrits de Kafka et de Roussel, et il avouait n'avoir de Proust qu'une connaissance fragmentaire. Sa prose romanesque, *Monsieur Teste*, a l'air d'une caricature du roman balzacien ; ou bien de ses procédés.

Sartre soupçonnait la poésie d'être trop gratuite et basait la distinction prose/poésie sur les rapports que chacune entretient, selon lui, avec le langage : la première s'en sert, l'autre y est asservie. Soit dit en passant, le philosophe romancier s'inspirait en l'occurrence de l'esthétique proustienne qu'il retournait comme un gant. Mais lui aussi ne prenait en ligne de compte que le roman traditionnel !...

Même pour Blanchot, le roman « reste fidèle aux intentions usuelles et sociales du langage » (...).

Quant à Barthes, il complique le problème en introduisant le concept globalisant d'*écriture* ; mais lui aussi, en discutant les conventions qui placent un texte au-dessus du degré zéro, identifie plus ou moins les mêmes indices qui renvoient au roman du XIX^e siècle.

A croire que c'est le seul moyen de faire fonctionner cette opposition, en apparence si naturelle : roman/poésie. Il y aurait donc une sorte d'essence romanesque immuable — le *roman bourgeois* qui a déjà atteint sa perfection. Et l'évolution ultérieure du genre ne représenterait qu'un glissement accidentel, ou bien même un phénomène de décadence.

Autrement, c'est vrai, la frontière entre le roman (moderne, nouveau, etc.) et la poésie (éternelle ?) est difficile à tracer et encore davantage à surveiller. Le roman a toujours

été agressif, envahissant. N'a supporté aucune limitation, aucune réglementation, expansionniste qu'il était, et opportuniste. C'est naturel que dans l'autre camp on ait envie d'instituer des *marques*, comme celles proposées par Michel Deguy sous la forme de cette interrogation (plutôt rhétorique) : « Pourquoi le poème lyrique moderne parle-t-il au présent ? Pourquoi le roman et le récit parlent-ils au *prétérit* ? »

Mais quel roman ?

Dans le « nouveau roman », l'emploi du présent (sinon l'absence de tout temps) était devenu presque la règle. « L'espace détruit le temps », formulait Robbe-Grillet, dans un raccourci bergsonien déjà en 1963*. Formule qu'on doit juger comme une déclaration de guerre contre le roman traditionnel et non pas comme une prise de position philosophique. Sur le plan philosophique, le débat sur le temps est loin d'être clos. En le relançant, Paul Ricœur cherche appui dans la poétique du récit, et c'est assez étonnant de voir comment il escamote la pratique textuelle la plus moderne, moins accueillante pour ses arguments.

Si le présent « appelle à l'équivocité » (Deguy), l'autre *marque* (la force amphibologique qui caractériserait le poème) se retrouve elle aussi impuissante devant « l'ennemi ». Elle ne marque plus qu'éventuellement une différence de quantité.

Mais alors il n'y a pas de frontière, pas de partage ? Les biens de la littérature seraient-ils en communauté ?

Né de la poésie épique, le roman, sous l'influence du récit populaire, du conte, renonce de plus en plus aux anciennes rigueurs formelles pour devenir une sorte de machine à produire des histoires. Mais le roman de gare n'est qu'un avatar. En réalité le roman n'a jamais coupé le cordon ombilical qui le reliait à ses nobles origines. C'est sans doute

là son secret. C'est là aussi l'explication de son caractère protéiforme.

Admettons que le parangon soit la poésie : le roman tantôt s'en éloigne, tantôt s'en rapproche. Ce mouvement de yo-yo engendre une multitude de formes assez déroutantes. D'où la confusion.

Mettre l'accent sur le temps privilégie la conception « créationniste » selon laquelle le roman ne fait que présenter, rapporter une histoire qui a déjà eu lieu. Tout s'est joué avant l'écriture ! Or le roman moderne se produit lui-même, comme un poème : là, il m'est vraiment difficile de trouver une différence.

Pour continuer tout de même ce jeu d'opposition et de partage, je suggérerais de prendre comme critère ce que j'appellerais la représentation spatiale qui préside à chacune des deux activités littéraires. Celle du poète se veut sous le signe de la verticale ; l'instance langagière est soumise à une opération de concentration, de sublimation ; le geste est solennel et vise le haut et le profond ; le silence apparaît comme un but ultime et comme un label d'authenticité.

L'activité du prosateur déploie un espace dominé par l'horizontale et qui subit des contraintes proches de celles de la musique ; les structures qui en résultent sont complexes ; le geste producteur tient donc compte d'une successivité certaine, mais il n'y a ni temps physiquement mesurable — comme la durée d'une sonate — ni chronologie diégétique obligatoire (ceci n'est qu'une illusion créée par un certain type de prose et peut devenir un simple « thème » ludique dans un autre type d'écriture).

Enfin, si le poète se dirige asymptotiquement vers le silence, le prosateur a comme point de mire l'insignifiance (l'insignification).

D. Tsepeneag

* Quelques années auparavant, dans un article sur Robbe-Grillet repris dans *Le Livre à venir*, M. Blanchot parle de « la métamorphose du temps en espace ».