

POÉSIE & PHILOSOPHIE

MARSEILLE
10, 11, 12 OCTOBRE 1997



farrago

POÉSIE
&
PHILOSOPHIE

Rencontres organisées sous l'égide
du centre international de poésie *Marseille*
par Jean-Claude Pinson (Université de Nantes),
Pierre Thibaud (Université de Provence),
Jacques Chabot (Université de Provence)
et Emmanuel Ponsart (cipM).

TEXTES RÉUNIS
PAR JEAN-CLAUDE PINSON
ET PIERRE THIBAUD

DANS LA MÊME COLLECTION
(DISTRIBUTION CIPM)

ÉTATS GÉNÉRAUX DE LA POÉSIE
ISBN : 2-909097-08-0
352 PAGES — 100 FRANCS

ENSEIGNEMENT & POÉSIE
ISBN : 2-909097-18-8
216 PAGES — 75 FRANCS

POÉSIE & PHILOSOPHIE

RENCONTRES DE MARSEILLE
10, 11, 12 OCTOBRE 1997

c	i
p	M



farrago

Avant-propos

*« Une philosophie pour les sciences existe.
Il n'en existe pas pour la poésie. »*

Lautréamont

Si les poètes de notre siècle ont su trouver chez les peintres des « alliés substantiels », il leur est aussi arrivé de se tourner vers les philosophes, dans la mesure où ceux-ci pouvaient être pour eux de ces « grands astreignants », dont, selon René Char, la poésie la plus exigeante ne saurait se passer. Réciproquement, que ce soit pour y chercher un appui en vue d'une pensée renouvelée, ou que ce soit pour y scruter et questionner une modalité majeure du langage, les philosophes n'ont pas été tous indifférents à la poésie.

Sans doute la question des rapports de la poésie et de la philosophie ne saurait-elle se résumer à cette figure spéculaire. Sans doute aussi bien des choses ont-elles changé depuis le tour spéculatif donné à cette relation par les Romantiques de Iéna. C'est pourquoi il nous a semblé nécessaire, si l'on voulait faire le point sur cette très ancienne question, de la reprendre au plus près comme du plus loin, en même temps que nous avons souhaité qu'elle puisse être traitée à partir de points de vue divers et explorée selon ses dimensions multiples (contemporaine et historique, logique et ontologique, métaphysique et éthique...). Dans cette optique, il a été fait appel tant à des poètes qu'à des philosophes (à des poètes-philosophes et à des philosophes-poètes aussi), ainsi qu'à des historiens de la littérature ou de la philosophie, issus d'horizons fort différents.

Que ces Rencontres puissent avoir fait date, ce n'est évidemment pas à nous d'en décider. Au moins remarquera-t-on que s'y sont fait fortement entendre des points de vue marqués par la philosophie analytique ou le néo-pragmatisme. C'est là sans doute, à soi seul, une nouveauté, compte-tenu de ce que la question n'avait guère été jusque là, tant pour les poètes que pour les philosophes, posée, à notre époque, qu'à la seule lumière des divers courants de la philosophie allemande.

Au-delà, nous ne pouvons que souhaiter que ces Rencontres aient contribué à ce que la philosophie et la poésie continuent de se nourrir de leur dialogue et de leur différend sans fin.

Jean-Claude Pinson et Pierre Thibaud

— SITUATION —

Poésie et philosophie en miroir ?

*Poésie et philosophie peuvent-elles échapper
à leur fascination réciproque ? (« Philosophie et poésie,
vieille affaire allemande » ?)*

—

Modérateur

ROGER POUIVET

Intervenants

JEAN-CLAUDE PINSON

De la pluralité des poésies « pensantes »

DOMINIQUE JANICAUD

*De l'âge des poètes à celui
des philosophes ?*

De la pluralité des poésies « pensantes »

JEAN-CLAUDE PINSON

« L'égoïste esthétique est celui qui se contente de son propre goût (...) À l'égoïsme, on ne peut opposer que le pluralisme : cette manière de penser consiste à ne pas se considérer ni se comporter comme si on enfermait en soi le tout du monde, mais comme un simple citoyen du monde. »

Kant, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, § 2.

La poésie est la pensée par excellence/ la poésie ne pense pas

Parce qu'il se noue autour de la question du sens, le conflit moderne des poétiques (celui qui voit s'opposer poétique du sens et poétique de la lettre ou du texte), trouve un de ses points névralgiques d'application dans la question du lien entre « poétiser » et « penser » – dans celle du rapport de la poésie à la philosophie. Et s'il est vrai que s'affrontent une thèse « romantique », spéculative (dogmatique), qui soutient que la poésie non seulement pense mais est la pensée même, la pensée la plus haute, et une antithèse « formaliste » (sceptique), pour laquelle la poésie au contraire ne pense pas, alors la figure kantienne de l'*antinomie* peut n'être pas sans pertinence pour tenter d'éclairer l'actuelle situation de la poésie au regard de de la pensée et de la philosophie¹.

1. Une critique (au sens kantien) de la raison poétique a son point de départ dans la mise en lumière des antinomies constitutives de la poésie moderne, s'il est vrai que la modernité poétique est fondamentalement rendue (plutôt que partagée) entre une postulation théologico-poétique, une visée « spéculative », d'un côté, et une propension, déconstructrice du sens et de la représentation, à « faire venir au premier plan », *for its own sake*, son médium, le langage, de l'autre. J'envisage ici cette critique sous l'angle théorique du pouvoir ou de l'impouvoir de la poésie à « penser » (à connaître par-delà les modalités de la connaissance d'entendement). Une critique de la raison poétique moderne *pratique* s'interrogerait quant à elle sur la réalité ou l'illusion d'une « action suprême » de la poésie, sur sa capacité ou son impuissance à « changer la vie ». L'antinomie se laisse alors décrire par l'opposition d'une thèse qui affirme que le poète, par le pouvoir de la langue, gouverne secrètement le monde (position « romantique » qu'on peut trouver, par exemple, chez Hugo von Hofmannsthal) et d'une antithèse pour laquelle la poésie « ne fait rien arriver » (position sceptique exprimée par Wystan H. Auden). Cf., sur ce sujet, mon article « Légère machine d'existence... » (De l'action poétique aujourd'hui), in *Dix-neuf/Vingt*, n° 6, octobre 1998, p. 131-150.

La poésie, plus philosophique que la philosophie

Lorsqu'on parle de poésie « pensante » ou « pensive », ce qui immédiatement vient à l'esprit, c'est l'idée d'une poésie métaphysique, « spéculative », préoccupée de fins dernières et de réalité ultime ; ou bien d'une poésie « ontologique », dotée d'un accès privilégié à l'Être. On ne songe guère que puisse être aussi (mais autrement) « pensante » une poésie moins enivrée de spéculation.

C'est avec les Romantiques de Iéna, dans le sillage de l'idéalisme allemand, que se fait d'abord jour une telle représentation sublimée de la poésie. Renonçant à transmettre et illustrer des savoirs profanes ou sacrés, n'acceptant plus de se suffire de jeux discursifs à base d'ornements descriptifs et de développements narratifs, la poésie prend désormais en charge une interrogation métaphysique et ontologique¹.

Kant, récusant tout mysticisme philosophique, niait que l'homme puisse jouir en quelque façon d'une intuition intellectuelle. C'est pourtant elle que les Romantiques de Iéna cherchent à rétablir dans ses droits, en la mettant au crédit de la poésie. Celle-ci continue ainsi, par d'autres moyens, une religion et une métaphysique décrédibilisées par la critique des Lumières. « Le vrai poète est toujours demeuré prêtre », écrit Novalis, tandis que Coleridge définit de son côté la poésie comme « interruption volontaire du refus de croire ».

Avec le premier romantisme allemand, la poésie entre ainsi dans son âge philosophique. Elle se fait « poésophie » : elle est la vraie sagesse, le vrai savoir, la vraie philosophie. Plus philosophique que la philosophie elle-même. En effet, supérieure à toutes les autres facultés et formes de langage et de pensée, la poésie, comme puissance d'imaginer et fille du verbe absolu, devient connaissance suprême. Réalisant absolument cette identité du sujet et de l'objet, du moi et de la nature, que cherche à atteindre de son côté la philosophie de Hegel, procédant selon un mode de connaissance plus intuitif que discursif, portée par la fulguration des images plutôt que par ces longues chaînes de raisons qu'emprunte patiemment le concept hégélien, la poésie est

1. C'est bien ce que Leopardi, prenant, avant sa « conversion » philosophique, le parti des classiques, reprochera aux poètes romantiques : « ils font, dit-il de ces derniers, tous leurs efforts pour rendre la poésie abstruse, métaphysique et hors de portée de l'intelligence commune » (cf. *Discours d'un italien sur la poésie romantique*, 1818, trad. Joël Gayraud, Allia, 1995, p. 50).

censée *penser* d'autant plus profondément qu'elle tourne davantage le dos au *calcul*. Le poème est le plus haut *noème* ; le *noûs* ne peut s'accomplir que poétiquement, par-delà toute *dianoia*, tout calcul. En outre, surmontant la dualité de l'image et du concept, du savant et du populaire, elle est censée valoir comme mythologie moderne, comme nouvel Évangile capable de fournir à la communauté une fondation, non pas abstraitement juridique, mais ontologique, ontothéologique. Tel est du moins le message que l'on peut lire dans le fameux *Plus ancien programme de l'idéalisme allemand* de 1798.

Cette conception « enthousiaste » de la poésie féconde, sinon toute la modernité, du moins un pan essentiel de celle-ci. On la retrouve par exemple sous la plume d'André Breton, lorsqu'il affirme que l'« intuition *poétique* » est la voie royale qui nous « remet sur le chemin de la Gnose, en tant que connaissance de la Réalité suprasensible ¹ », en même temps qu'il appelle à « l'élaboration du mythe collectif propre à notre époque ² ».

Relation spéculaire et alliance spéculative

À cette première composante, romantique et surréaliste, de la mythologisation moderne de la poésie, s'en ajoute une seconde, de provenance, elle, heideggerienne. Tout aussi emphatiquement « spéculative » que la première, elle met de son côté l'accent sur une vocation fondamentalement « ontologique » de la poésie.

Sans doute l'Être heideggerien a-t-il beaucoup plus à voir avec le néant suprême de la théologie négative qu'avec la substance absolue qui hante l'horizon de l'idéalisme allemand. Il n'empêche que c'est bien d'une « instauration de la vérité ³ » qu'il s'agit avec la poésie, dont l'« essence », selon Heidegger, consiste en rien de moins qu'une « fondation de l'Être par la parole ⁴ ».

1. « Du surréalisme en ses œuvres vives », in *Manifestes du surréalisme*, Folio/Gallimard, p. 173.

2. « Limites non frontalières du surréalisme », in *La Clé des champs*, Livre de Poche-Biblio, p. 20 sq. Une même hypostase de la poésie se retrouve, en une formulation peut-être plus nette encore, sous la plume d'un des acteurs du Grand Jeu, André Rolland de Renéville, lorsqu'il soutient que l'effort spéculatif de l'humanité « eût été condamné à demeurer une hypothèse sans justification » sans l'expérience de la poésie qui seule, comme pensée analogique, peut prétendre, en contournant la conscience, à une connaissance de l'absolu. » (*L'expérience poétique*, A la Baconnière, 1938, p. 12.).

3. « Das Wesen der Dichtung aber ist die Stiftung der Wahrheit » (« L'origine de l'œuvre d'art », in *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. W. Brokmeier, Gallimard, 1962, p. 84).

4. « Hölderlin et l'essence de la poésie », trad. H. Corbin, in *Approche de Hölderlin*, Gallimard, 1973, p. 52.

Chacune à leur façon (car elles demeurent sur deux sommets séparés), la pensée « véritable » et la poésie « pensante » sont en effet le « dire essentiel » et le « parler ultime¹ ». Elles se rejoignent dans une convergente résistance à un cours du monde toujours plus assoiffé de rationalité et de domination scientifiques et techniques. À l'écoute de la parole silencieuse de l'Être et du poème qui la recueille, la pensée, se dégageant de la représentation métaphysique, devient « plus pensante ». De son côté le poème n'est vraiment « parlant » qu'à la faveur de l'attention que lui porte une telle pensée². On peut même dire que le poète, en un certain sens, précède le penseur sur le chemin de l'Être. Car « nommant le Sacré³ » (autrement dit l'Être sauf, indemne du destin commun qui voit toute chose soumise à l'entreprise d'objectivation), il se tient en quelque sorte plus immédiatement dans la proximité de l'Être que le penseur⁴. C'est pourquoi celui-ci doit se tourner vers la poésie pour trouver dans ses signes la trace de l'Être oublié. D'où il suit que la poésie, pour ainsi dire, est encore plus « pensante » que la pensée elle-même.

Une telle sacralisation de la poésie dite « sublime » implique, à l'inverse, la dévalorisation de ce que Heidegger désigne, non sans dédain, du nom de « littérature ». Celle-ci en effet, n'étant pas parole essentiellement ontologique, à visée gnoséologique supérieure, est synonyme de ce même oubli de l'Être dont se rend coupable la science – la science qui « ne pense pas⁵ ». Tout ce qui n'est pas « haute » poésie, tout ce qui relève de ce que Heidegger nomme « l'objectivation scientifico-littéraire », se voit ainsi exclu du règne de la pensée véritable.

Cette théorie, en ses deux sources – romantico-surréaliste et heideggerienne –, aura joué en France, jusqu'à une période très récente, le rôle d'un véritable « mythogème » de la poésie. D'autant que la rencontre entre Heidegger et René Char, organisée en 1955 par l'un des principaux introducteurs en France du philosophe allemand, Jean Beaufret, contribuera à conférer à la relation spéculaire du penseur et du poète une aura particulière. À vingt-cinq siècles de distance, c'est comme si paraissait se rejouer

1. *Qu'appelle-t-on penser ?*, trad. A. Becker et G. Granel, PUF, 1959, p. 139.

2. Voir Jean Beaufret, « L'entretien sous le marronnier », in (*Œuvres complètes* de René Char, pp. 1137-1143).

3. « Le penseur dit l'Être. Le poète nomme le Sacré. » (« Qu'est-ce que la métaphysique ? », Postface, trad. R. Munier, in *Questions I*, Gallimard, 1968, p. 83).

4. Voir Arion L. Kelkel, *La légende de l'Être, Langage et poésie chez Heidegger*, Vrin, 1980, p. 604.

5. *Qu'appelle-t-on penser ?*, op. cit., p. 234.

le moment mythique d'une aube présocratique où philosophie et poésie étaient encore jumelées à la source. Et comme il se doit quand il s'agit de mythe, la fascination a été telle qu'ont eu du mal à se faire jour des représentations plus sobres de la poésie.

Ou bien, par un renversement du pour au contre qui prenait acte du désastre du sens en même temps qu'il réfléchissait l'impouvoir foncier du langage, on en venait à affirmer que la poésie, à proprement parler, ne pense pas. Car d'autres, tout au long de cet âge « poésophique », s'emploient à briser le miroir « spéculatif ».

« La poésie ne pense pas »

Queneau, déjà, avait inventé le mot d'« ontalgie » pour brocarder l'obsession ontologique dont souffrait, selon lui, trop de ses contemporains poètes. Ponge, de son côté, récusait comme « reliquat de l'esprit religieux » tout « appétit d'absolu ». Peu lui importait le « casse-tête métaphysique » : à la préoccupation ontologique et à la démarche analogique, il opposait son entreprise « métalogue ».

Dès lors il importe peu de savoir si la poésie pense « vraiment ». L'essentiel consiste en la construction et la manipulation de formes langagières, selon cette logique de la venue au premier plan et de l'opacification du médium qui définit la révolution, poétique aussi bien que plastique, de la modernité.

On peut même considérer, comme le fait aujourd'hui Jacques Roubaud, prenant ironiquement le contre-pied du philosophe hautain de Heidegger, que « la poésie ne pense pas ». Du moins, son affaire n'est pas de penser – elle « ne tient pas essentiellement par la pensée¹ ». Car si elle véhicule des pensées, celles-ci « ne satisfont pas au principe de non-contradiction ». « Jeu de langage autonome », la poésie, pour Jacques Roubaud, se distingue radicalement de toutes les autres formes de langage. Elle n'est assimilable ni à la mathématique, ni à une quelconque rhétorique, ni à un discours à caractère éthique ou politique, ni à de la philosophie.

La lointaine paternité d'une telle idée de la poésie, Jacques Roubaud l'attribue à Simonide (556-468). En faisant le premier de la poésie un métier, il rompt, dit Roubaud, « avec la tradition du poète inspiré », du « poète prophète des Muses, et maître d'*aletheia* ». À travers ce personnage,

1. *L'invention du fils de Leoprepes*, Circé, 1993, p. 139.

Roubaud propose donc une figure aux antipodes de celle du « poésophe ». Une contre-figure récusant la tentation homérique du poète aspirant au magistère de la sagesse, comme celle, orphique, du poète en proie au *furor* – *furor* qu'exemplifient au vingtième siècle les « surréalistes broutant dans les champs magnétiques de l'écriture automatique¹ ».

Néanmoins, si la poésie ne pense pas, elle n'est pas pour autant simple jeu ou simple bruit, simple *flatus vocis*. Certes, elle ne dit pas quelque chose qu'on pourrait extraire du poème et paraphraser. Pourtant, elle dit bien *kekchose*², sa spécificité étant de produire ce que Jacques Roubaud appelle du « sens formel », du sens « créé par la mémoire et le rythme, par la *forme poétique* »³. Irréductible à quelque signifié que ce soit, impossible à résumer, ne dénotant pas une « réalité » que nous aurions en partage mais étant d'abord ce qui retentit dans la mémoire qu'à chacun de la langue, ce sens demeure privé, intransmissible. Il n'entre pas dans les circuits ordinaires de la communication. Du coup, à la différence de toute autre activité de langue, la poésie – et c'est là « son originalité essentielle » – « n'est pas strictement publique ». Son affaire n'est pas de communiquer du sens, à la différence du roman, qui prétend penser du fait que ce qu'il dit (ce qu'il narre) peut se résumer. Aussi la poésie, la « forme-poésie » (qui, elle, ne se résume pas mais se relit) ne fait-elle pas partie, selon Roubaud, de la « littérature »⁴.

À la conception inflationniste de la poésie comme dévoilement d'un sens insigne synonyme de vérité (conception qui est celle des Romantiques et de Heidegger), la conception « formaliste » – telle du moins que Roubaud s'en fait le héraut – oppose ainsi une idée de la poésie, quant au sens, minimaliste. Dans un cas la poésie pense parce qu'elle atteint la source de l'Être et du sens. Dans l'autre elle ne pense pas, parce qu'elle ne cherche pas à produire un sens communicable, paraphrasable, partageable, échappant au contraire, par le travail de la forme, aux facilités de la communication « littéraire ».

1. *Ibid.*, p. 133.

2. *Poésie, etcetera : ménage*, Stock, 1995, p. 78.

3. Pour autant qu'il est défini en opposition au transit ordinaire du sens, par bien des côtés cette idée de sens « formel » rejoint la notion de *signifiance* telle que l'ont élaborée, chacun à leur manière, des poéticiens comme Michaël Riffaterre, Julia Kristeva ou encore Henri Meschonnic.

4. Il est difficile de ne pas entendre ici au moins un écho de l'opposition établie par Mallarmé entre poésie « pure » et « reportage ». Voir, sur cette question, le livre de Dominique Combe *Poésie et récit, Une rhétorique des genres*, Corti, 1989, ainsi que son article « Mallarmé et la genèse de l'idée de "poésie pure" », in *Europe*, « Stéphane Mallarmé », n° 825-826, janvier-février 1998, pp. 131-142.

« *I am a grammarian* »

Une des vérités esthétiques possibles de la thèse de Roubaud (je ne parle pas ici de sa poésie) est sans doute la posture poétique à la fois « grammairienne » et quasi-mystique qui fait la singularité de Gertrude Stein. William Carlos Williams écrivait à son propos : « Oublions le poids, la pensée que le poème doit porter et reconnaissons le mécanisme qui porte le sens, n'importe quel sens¹. » Ce qui vient au premier plan, dans la poésie de Stein, c'est bien en effet, non le sens (le signifié, le message), mais le mécanisme ou le jeu des formes qui le portent. Autrement dit ce que Roubaud nomme quant à lui le sens « formel ».

Regrettant que les noms soient « malheureusement si complètement malheureusement les noms de quelque chose² », Gertrude Stein cherche, dans sa poésie, à suspendre le mouvement de la référence et à s'arracher à la gravité du sens. Elle tente de résister à la « poisse » du sens, à cette pesanteur qui fait que les mots, en même temps qu'ils se coagulent en significations réifiées, inévitablement reconduisent l'esprit aux choses et au monde. Mais ce qui est ainsi mis en quelque sorte hors jeu, ce n'est pas seulement le divers et le contingent, l'anecdotique et l'historique, c'est aussi, plus radicalement, le temps lui-même – autrement dit le monde et la conscience d'être au monde. Car il s'agit, par la répétition, par le recours à la litanie, par la circularité d'une formule (le célèbre « *a rose is a rose...* »), d'oublier le flux temporel et le monde qui en est solidaire, de mettre l'esprit en sommeil, de faire que s'y éteigne la pensée, pour mieux permettre un autre éveil, synonyme d'accès à quelque chose comme l'éternité d'un présent immobile. Il s'agit, non de représenter, de raconter ou d'exprimer, mais de seulement *coïncider* avec ce qui est. Il s'agit d'« être l'être³ ». L'*acosmisme* (pour reprendre un terme appliqué par Hegel à Spinoza) est donc indissociable, chez Stein, d'une démarche à caractère quasi mystique. L'exténuation du sens, l'abaissement maximal du degré de son « voltage », va de pair, dans une telle poétique, avec la recherche d'une extase où la pensée, dans l'oubli de soi et du monde, s'abolit au profit d'une « nescience » qui est en même temps suprême *theoria*.

1. Cité par Claude Grimal in *Gertrude Stein*, Belin, 1996, pp. 71-72.

2. « Poésie et Grammaire », in *Lectures in America*, cité par Claude Grimal, *ibid.*, p. 46.

3. Claude Grimal, *ibid.*, p. 22.

Ainsi une certaine forme de mysticisme (un mysticisme non religieux) s'avère-t-elle être une des vérités possibles de l'axiome selon lequel la poésie ne pense pas, restreinte qu'elle serait à l'élaboration d'un sens purement « formel ». Du moins retrouve-t-on quelque chose de semblable chez ces poètes contemporains pour lesquels le *sémiotisme*, compris comme diète du sens et de la représentation, va de pair avec une poétique du sublime¹.

Si l'on comprend ainsi l'antithèse, on constate alors que les deux termes de l'antinomie, par-delà toutes leurs différences, se rejoignent. Définie comme pensée hyperbolique et parousie du sens, la poésie est, dans la conception « romantique », intuition fulgurante de l'absolu, instauration de la vérité de l'être. Dans la conception « formaliste » (du moins telle que l'œuvre de Stein l'illustre), c'est par la non-pensée et la mise entre parenthèses du sens autre que « formel » qu'est atteinte la coïncidence avec la vérité « irréprésentable » (sublime) de l'être. La thèse comme l'antithèse renvoient à un au-delà de la pensée ordinaire, prédicative et représentative. À un horizon de type mystique.

Ce n'est pas exactement dans cette direction que penche néanmoins la thèse de Roubaud. La restriction de la poésie au sens « formel », si elle conduit bien à récuser la logique de la représentation, ne signifie toutefois ni acosmisme ni recherche d'une coïncidence ou d'une fusion de type mystique avec l'être. Il s'agit plutôt de souligner l'équivalence qu'il y a entre une poésie qui déroute et suspend le sens et un monde lui-même privé de sens : la poésie, écrit Jacques Roubaud, «est en nous le monde qui parle, le monde privé de sens, qui nous parle par et dans la langue, directement dans la langue².»

Il faut donc chercher une autre vérité possible de l'antithèse. Elle pourrait consister à comprendre le sens « formel » de la poésie, non comme exténuation ou annulation du sens, mais comme suspension, mise entre parenthèse

1. La catégorie de « sublime », définissant un « plaisir de peine », renvoie à l'idée d'une présentation (négative) de l'imprésentable. Élaborée par la pensée esthétique du XVIII^{ème} siècle (Burke puis Kant), cette notion sert d'axiome à la lecture que fait Jean-François Lyotard de la modernité en art (cf., notamment, « Le sublime et l'avant-garde », in *L'inhumain*, Galilée, 1988). J'ai de mon côté mis en avant l'expression de « sémiotique sublime », pour définir, dans le champ propre de la poésie contemporaine, les ressorts d'une telle esthétique (Voir mon essai *Habiter en poète*, Champ Vallon, 1995, p. 48 sq.).

2. *L'invention du fils de Leoprepes*, op. cit., p. 143.

du sens *formé* pour faire venir au premier plan le sens coalescent, le sens *formant*¹. Travaillant à rebours de cette stabilisation du sens que recherche la pensée prédicative soucieuse de communiquer des significations logiquement constituées, la poésie ne produirait que de la *signifiance*.

On pourrait, avec la *théorie* poétique, s'en tenir là et n'aller pas voir au-delà de l'enceinte du texte. Une *philosophie* de la poésie, cependant, ne peut manquer de s'enquérir des éventuelles attaches de ce régime poétique de la turbulence et de la « déception » du sens avec ce « monde privé de sens » et cependant (mais comment ?) « parlant » qu'évoque Jacques Roubaud.

Du caractère « existentiel » du sens

Dans cette perspective, il apparaît alors que la poésie moderne, pas plus qu'elle n'est assemblage de significations déjà déterminées, n'est simple computation de pures formes poétiques². La forme poétique est toujours en effet plus que machinerie de signes intransitifs fonctionnant en circuit fermé : elle est frayage d'un sens qui se cherche à travers elle.

Certes, le sens n'est rien de positif. Rien qui ait un statut purement idéal ou mental ; rien non plus qui puisse être trouvé comme tel entre les mots. Et pourtant, bien qu'il ne soit identifiable à aucune forme isolable, le sens, comme le note Deleuze, « insiste ou subsiste dans la proposition ». Et s'il insiste, dans l'acte de lecture comme dans celui de l'écriture, c'est parce que toute actualisation d'une forme verbale (comme n'importe quel acte humain) suppose une ouverture au sens. Elle suppose, si minimal soit-il, le déploiement d'un horizon de sens. Lequel implique un mouvement de « dépassement » de la forme. Mouvement de « transcendance » qui n'est autre que celui de l'existence elle-même, en tant qu'elle est nécessairement ouverture et frayage du sens, et qu'elle est comme telle évidemment requise pour tout acte, qu'il soit d'écriture, de lecture, ou de tout ce qu'on voudra. En tant qu'il n'y a pas de sens sans existence – et réciproquement.

1. C'est peut-être ainsi, comme frayage du sens, qu'il faudrait comprendre l'idée moderne (romantique) de poésie « transcendante » : est « transcendante » toute poésie, pour autant qu'elle met l'accent sur la forme formatrice du sens, sur la forme comme condition de possibilité du sens.

2. Comme il y a une computation logique qui est calcul plutôt que véritablement pensée productrice de significations déterminées, on a pu rêver d'une écriture débarrassée de tout sujet de l'énonciation, d'une écriture entièrement « cybernétique ». Quelque chose de cet ordre est à l'horizon de l'idée de « littérature potentielle » inventée par Queneau.

En d'autres termes, s'il est vrai que la poésie (et d'abord le vers) est *coupe* du sens, le sens ainsi coupé, interrompu, syncopé, n'est pas à mettre, en tant qu'il est encore *du* sens, au compte de la seule découpe de la forme. Il n'est pas purement formel. Suspendu *par* le travail de la forme, il est aussi suspendu *à* l'existence. Même retenu dans et par la forme, même au degré le plus bas de son rapport référentiel aux choses et au monde, même au plus loin de tout réalisme, le sens, pour être appréhendé encore comme sens (fût-ce sens dénié comme tel), demeure, en son suspens lui-même, indissociable de l'horizon de l'existence, de l'être-au-monde. S'il n'y a donc aucune difficulté à admettre l'axiome de Roubaud selon lequel « la poésie est forme », c'est à condition d'ajouter que le sens « formel » y est aussi nécessairement « existentiel ». Peu ou prou, le poète parle toujours, selon la belle formule de Paul Celan, « dans l'angle d'inclinaison de son existence ».

Toutefois, mettre en lumière la dimension « existentielle » du sens – de tout sens, y compris celui que découpe et décape, que modèle et module la forme poétique – n'implique évidemment pas qu'on pose que l'existence *a* un sens. On admet simplement par là, avec Jean-Luc Nancy, que l'existence « *est* (la surprise du) sens, sans autre signification¹. » Car quant au monde, comment encore croire qu'il puisse être (s'il l'a jamais été) *source* du sens ? Il n'est plus guère loisible, en effet, de le voir comme un réservoir de symboles ou un réseau d'inépuisables correspondances, offrant à qui saurait tendre l'oreille du sens appropriable. Synonyme, comme on l'a souvent dit, de désastre du sens, la modernité offre en effet moins que jamais au poète l'appui d'un monde où il pourrait espérer pouvoir *puiser* du sens.

Telle est notre moderne condition : il n'y a plus de monde sensé à louer ni à chanter, ni *personne* vers qui se tourner pour récriminer, et cependant il y a que malgré tout nous sommes au monde, êtres parlants, « pris dans le sens bien avant toute signification² ». Mais alors le poète est, peut-être, l'homme de la situation, si justement le propre de la poésie est de côtoyer le néant du sens sans cesser pourtant d'avoir affaire à lui, de se mouvoir à même sa précarité, dans cette indécision de son jeu avec le son dont parlait Valéry. Auquel cas la poésie (la poésie moderne) ne fera pas seulement entendre cette « leçon de ténèbre » qui traverse *La rose de personne* de Celan. Sur fond de désastre du sens, elle sera aussi celle qui explore, comme le fait

1. *Le sens du monde*, Galilée, 1993, p. 195. C'est moi qui souligne.

2. *Ibid.*, p. 17.

Celan lui-même, les modalités de notre « être-au-sens » (comme on parle d'être-au-monde) qui n'a pas de sens¹. Et elle le fera d'autant mieux qu'elle est d'emblée, par son insistance sur les formes, de plain pied avec la coupe du sens ; de plain pied avec l'impossibilité de sa parousie comme avec, aussi, la possibilité de son déclin.

La poésie produit de la pensée

Produisant du sens, la poésie « produit » *de la* pensée. Le sens *formel-existential* qui s'élabore dans le poème est bien en effet *de la* pensée, s'il est vrai que toute production de sens est pensée (s'il est vrai que l'homme est être pensant en tant que l'existence est ouverture productrice de sens). Certes, la pensée poétique, parce qu'elle tient à l'existant plutôt qu'au sujet connaissant, n'est ni logique, ni systématique, mais bien plutôt infralogique, paralogique, métalogue, analogique, métaphorique, métonymique. Elle n'est pas non plus conclusive, mais davantage indécise, fragmentée, inaboutie, comme l'est, à un autre niveau, le sens lui-même en tant qu'endeca existential des significations arrêtées. Le jeu des coupes et des blancs, l'insistance des rythmes et de l'intonation, la prégnance, dans l'énonciation, d'une dimension « pathique » (affective), les distorsions affectant la syntaxe, sont autant de facteurs qui, entravant et diffractant la visée de signification, diffèrent la retombée de la pensée, empêchent que le sens ne se sédimente. Aussi la poésie (et spécialement la poésie moderne²) ne produit-elle, pour l'essentiel, qu'une pensée elle-même suspendue, aporétique. Et si, malgré les dieux enfuis, « l'instinct de ciel » demeure en nous, la spéculation poétique, plutôt que connaissance extatique, sera métaphysique suspendue ou ruinée plutôt qu'affirmée.

De la pluralité des Muses

Il reste, une fois admis cette attache « existentielle » du sens « formel » propre à la poésie et ce caractère « suspendu » de la pensée qu'elle « produit », que plusieurs partis-pris « esthétiques » sont possibles. Diverses sont les

1. Si l'on veut bien admettre, avec Martine Broda, que *La Rose de personne* est « une relecture plutôt athéologique de la tradition juive » (cf. *Dans la main de personne, Essai sur Paul Celan*, Cerf, 1986, p. 13).

2. Il en va autrement, dans une large mesure, de la poésie pré-moderne, celle d'avant le « désastre du sens », comme c'est le cas de la poésie didactique délivrant une leçon philosophique, à l'instar du *De natura rerum* de Lucrèce.

Muses et diverses les façons de les invoquer. Ainsi, le sens, par la forme qui en produit le suspens, peut-il, pour ce qui est de sa dimension « existentielle », être émincé à des degrés divers et selon des modalités très différentes. Certaines poétiques, dans le sillage d'expériences dadaïstes ou futuristes, dans la continuité aussi des expérimentations « textualistes », sont d'abord tentées, aujourd'hui, de travailler au dérèglement maximal du sens, voire, en une sorte de passage à la limite qui est comme le redoublement nihiliste de son désastre moderne, à son exténuation radicale. L'existence semble alors comme tenue à distance du poème. Mais il se peut aussi qu'en brouillant les figures les plus immédiates, en multipliant les médiations, en variant les angles de vue, en jouant de toute la gamme des registres énonciatifs, s'invente, comme c'est le cas dans les plus récents des ouvrages de Dominique Fourcade, une convaincante poésie « abstraite » de l'existence.

D'autres opteront pour une parole davantage arrimée à l'immédiate force de gravité de l'existence, considérant, comme Yves Bonnefoy, qu'à « l'infini du langage » il faut préférer le seul absolu qui soit, « l'absolu de l'existence ». Choix poétique (*po-éthique*) qui implique que la forme cherche à être avec l'existence qui la précède et lui succède dans une relation, impossible, de type indiciel : on voudrait que le poème porte, comme une *empreinte* ou un tatouage, le sceau de l'existence d'où il procède et qu'en aval il soit toujours comme *adressé*. La forme s'ouvre alors sur un en dehors des signes. « Forme orante » plutôt que « forme close »¹, la poésie, écrit Yves Bonnefoy, est ce qui *dé-signe*². En d'autres termes, forçant la clôture des signes, elle pointe le doigt en direction d'un quelque chose qui est par-delà les mots. La contrainte formelle se double ainsi d'une contrainte « existentielle » qui influe sur la justesse de la voix que fait entendre le poème³.

Sollicitant une Muse amie de l'élémentaire, la poésie pourra tenter d'aller au plus près des turbulences du sens inchoatif, pour mettre à jour la fibre la plus nue de l'être-au-monde, comme le font, chacun à leur façon, un Jacques

1. « Paul Valéry », in *L'Improbable*, Mercure de France, 1980, p. 103.

2. *Remarques sur le dessin*, Mercure de France, 1995, p. 37.

3. Insister sur cette contrainte « existentielle », c'est postuler que le poème ne doit pas seulement être résistance à la violence du sens (celle qui le voit se réifier en syntagmes figés et en idéologie). Il doit aussi résister à celle de la forme, s'il est vrai, comme l'écrivait Baudelaire, que « le goût immodéré de la forme pousse à des désordres monstrueux et inconnus ». Commentant cette remarque de 1852, Daniel Oster souligne à juste titre qu'en un certain sens c'est « toute l'œuvre de Baudelaire (qui) s'écrit comme réflexion tragique sur la violence de la forme, sur l'expulsion de la figure et du social qui se réalise dans le fait poétique et sur le bien-fondé de cette singularité indifférente, despotique et parfois cynique que l'artiste s'octroie à lui-même pour se distinguer du troupeau commun. » (Préface à la réédition de *La Théorie de l'art pour l'art* d'Albert Cassagne, Champ Vallon, 1997, p. 24.) Voir aussi, sur cette question, l'important livre de Jérôme Thélot, *Baudelaire, Violence et poésie*, Gallimard, 1993.

Dupin ou un André du Bouchet. Mais elle pourra également, si le non sens de l'existence (ou plutôt son ouverture au sens comme défaut de sens fixable, appropriable) est aussi ce qui se tresse de la manière la plus obvie à même les circonstances les plus triviales, invoquer cette autre Muse que Baudelaire appelle « la familière, la citadine, la vivante ». – Quoi de plus familier en effet que l'existence ? Mais c'est une familiarité étrange, dès lors qu'on considère, justement, qu'elle n'a pas de sens, qu'aucun sens arrêté ne peut lui être assigné. Étrange et multiforme.

Aussi, s'attachant à explorer les différentes dimensions et strates de l'être-au-monde, cette poésie plus séculière que spéculative, produit-elle, sur le mode du sens *formel-existential*, une pensée elle-même multiforme : pensée *pathique* (« *pensare per affetti* », a-t-on pu dire à propos de Leopardi), qui passe par le jeu des tonalités, par la voix du sujet lyrique, par le rythme et l'énergie de l'énonciation. Pensée *éthique* ou politique aussi, dans la mesure où le poème propose non pas des modèles de vie arrêtés, mais trace en pointillés, au moyen par exemple de ces dispositifs narratifs lacunaires, rythmés par l'alternance de séquences en vers et de cadences en prose, qu'on trouve dans le dernier livre de James Sacré¹, des figures et des modes d'habitation aussi aléatoires que l'est la conduite de l'existence elle-même. Pensée proprement poétique où le mot « poésie » doit être pris dans son sens le plus large, aristotélicien, de « littérature ». Car le « roman » peut lui aussi penser poétiquement. Du moins en ce qu'il a de meilleur, au plus loin du feuilleton résumable, quand, devenu aujourd'hui roman d'« après le roman », il invente des dispositifs fictionnels et des modalités énonciatives où trouve à se dire de manière inédite notre être au monde².

La poésie défétichisée

Déconstruire l'antinomie précédemment décrite, autrement dit rendre pensable l'idée d'une pluralité des poésies qu'on soit en droit de dire « pensantes », c'est renoncer à toute idée « fétichiste » de la poésie. À celle, exprimée par la thèse, qui, fétichisant le Sens, divinise la poésie en faisant d'elle une pensée

1. *Viens, dit quelqu'un*, André Dimanche, Marseille, 1996.

2. Je songe ici à l'œuvre de Pierre Michon, dont Jean-Pierre Richard dit qu'il y a chez lui « une pensée très sûre (...), une pensée-Michon, toujours aisément reconnaissable derrière les poussées de l'émotion ou la surprise des métaphores » (« Pour lire Rimbaud le fils », in *Compagnies de Pierre Michon*, Verdier/ Théodore Balmoral, 1993, p. 119. Voir aussi, du même auteur, « Servitude et grandeur du minuscule », in *L'État des choses*, Gallimard, 1990, pp. 87-106).

supérieure, comme à celle, exprimée par l'antithèse, qui, fétichisant la forme tout en diabolisant le sens, nie que la poésie puisse vraiment penser.

À la thèse, à sa conception extatique et hyperbolique du Sens, on opposera ainsi une conception davantage séculière, « dédivinisée », du sens en poésie. Le sens est un effet formel (comment pourrait-il ne pas l'être ?) Il advient à même la forme et par la forme, même s'il ne s'y réduit pas. Cesser de faire de la poésie un fétiche¹, c'est dès lors considérer que le sens n'y advient pas comme un surgissement magique, une opération du Saint-Esprit, une diction de l'Être lui-même, le recueil d'une parole silencieuse qu'Il parlerait. Plus sobrement, on dira donc que la pensée qui advient dans le poème est un effet imprévisible, indéterminé, de formes parfaitement déterminées. Et à bien lire les Romantiques allemands on trouverait des arguments qui aident à déconstruire ainsi la thèse de l'antinomie. S'il y a en effet chez eux une ébriété née de l'enthousiasme pour l'Idée ou pour le langage (Novalis définit ainsi le poète comme *Sprachbegeisterter* – enthousiaste du langage), on trouve aussi dans leur réflexion un souci de la sobriété. On sait notamment leur attachement à l'ironie et à la prose, « cette guerre faite à la poésie pour modérer ses enthousiasmes », comme dit Nietzsche. On sait aussi toute l'importance accordée par un Friedrich Schlegel à l'idée de forme comme consistance interne où se fonde l'autonomie de l'œuvre poétique.

À l'antithèse, on opposera une conception moins crispée de la forme, en même temps qu'on l'invitera, comme Mandelstam le faisait déjà à l'encontre des futuristes, à *dédiaboliser* le sens. Car celui-ci n'est pas nécessairement ce qui menacerait on ne sait quelle intégrité formelle de la poésie. Certes, il est indubitable que c'est bien à même la forme et par la forme que le sens est produit. Il est indubitable aussi que la « forme-poésie », par la coupe du vers et le recours au blanc, entre autres procédures qui font défaut à la prose,

1. Sont en cause ici diverses représentations fétichistes de la poésie, en tant qu'elles font barrage à une compréhension plus incrédule. Reste entier cependant le problème de l'effet « auratique » nécessaire au poème pour qu'il puisse emporter l'adhésion du lecteur. Dans la perspective d'un matérialisme poétique qui est celui de Leopardi, il faudrait pouvoir admettre que si la poésie n'échappe pas à la finitude et à la vanité qui est le fond de toute chose, si même elle entretient avec le néant un rapport d'intimité particulier, elle ne renonce cependant pas à sa propre illusion (celle qu'elle suscite en jouant, par exemple, du sentiment de l'*indéfini*). C'est elle qui lui permet d'avoir quelque efficacité : nous procurant un étrange plaisir, elle nous aide à transformer le néant mélancolique de l'entreprise humaine (ce « ratage » dont Sartre dit que le poète moderne est celui qui le prend en charge), en ce que Nietzsche appelait « une névrose de la santé ». (Sur l'« efficacité existentielle » de l'illusion poétique selon Leopardi, voir le commentaire des pages 260-261 du *Zibaldone* que propose Michel Orcel dans *Trois guerriers plus un*, Le Temps qu'il fait, 1993., pp. 24-47).

induit des effets de sens (ou de suspens du sens) qu'elle seule peut obtenir¹. Mais il ne s'en déduit pas que le sens dans le poème se réduise à du « sens formel », sauf à s'arc-bouter sur une définition étroitement formaliste (et non moins prescriptive qu'axiomatique) de la poésie. L'énoncé poétique n'est pas une simple forme. Il déborde la forme et l'effet qu'elle suscite en une mémoire privée. Ou plutôt, c'est la forme elle-même qui n'est jamais simplement forme. Elle procède, notamment, d'une pulsion énonciative en aval (appelons cela la « voix ») en même temps qu'elle déploie la visée d'un *kekchose* qui vaut proposition de monde, de « refiguration » du monde. En d'autres termes, s'il advient bien par la forme, le sens est ouvert à l'existence et au monde. Il n'est pas reclus dans l'impassibilité d'une forme ; il est, il ne peut pas ne pas être (sinon en un problématique passage à la limite) peu ou prou référentiel – c'est-à-dire suspendu à la contingence de l'existence et de ses circonstances et au prodige insensé du monde.

C'est donc sans mauvaise conscience, à la différence de tant de poètes hantés par cette « poisse du sens » dont parlait Barthes, qu'on peut faire le choix (le pari ?) d'une poétique du sens et de la référence. Et on le peut d'autant mieux que l'on sait que le sens métaformel (« existentiel ») produit par le poème n'est pas le sens gnomique que produit la philosophie – et encore moins le sens réifié des idéologies. Que l'on sait qu'il ne se donne pas comme extériorisation d'un sens préjugé et figé, mais comme production, de par la forme et à même la forme, d'un sens plus *suspendu* et *risqué* que *posé*. Plus aporétique et problématique que systématique et conclusif. Musil le notait ainsi à propos de Rilke : « le sens (dans le vers rilkéen) se déploie sans arrières assurés, sans s'adosser aux murs d'une quelconque idéologie, de l'humanité, de l'opinion publique ; au contraire, il naît, sans être étayé ou soutenu, abandonné en libre suspension au mouvement de l'esprit². »

1. Il faudrait évidemment ici entrer dans des analyses plus détaillées, recourir à des microlectures, pour montrer comment la forme crée du sens et de la pensée. On pourra se reporter, dans cette optique, aux travaux de Pierre Campion (« Le discours de la pensée dans le vers », in *La littérature à la recherche de la vérité*, Seuil, 1996) et de Serge Champeau (*Ontologie et poésie, Trois études sur les limites du langage*, Vrin, 1995).

2. Cité par Gerald Stieg dans sa présentation des *Élégies de Duino*, Poésie/Gallimard, p. 12.

De l'âge des poètes à celui des philosophes ?

DOMINIQUE JANICAUD

Alliance, fascination réciproque, relation en miroir : j'ai trouvé ces expressions, à propos de la relation entre poésie et philosophie, dans les déclarations d'intention des organisateurs de ce colloque. Désignent-elles, en général, toute relation entre poésie et philosophie ? Cette fascination réciproque correspond plutôt à un certain type de relation, qui s'est établi en certains lieux, à une certaine époque. Les lieux nous font retrouver ici une « vieille affaire allemande » ou plutôt franco-allemande (si Nerval, Rimbaud, Mallarmé n'y sont pas impliqués à un titre moins essentiel que Hölderlin, Nietzsche et Rilke).

Quant à l'époque, les noms qui viennent d'être cités suggèrent déjà que cette relation en miroir entre poésie et philosophie n'a pas toujours existé, mais trouve un intense temps d'élection à partir de l'idéalisme allemand et jusqu'à nos jours, disons : entre Schiller et Heidegger. Ceci dit, en reposant la question de la relation entre poésie et pensée philosophique en liaison avec celle de « l'âge », c'est-à-dire de l'époque, de l'histoire, de l'historicité ou de l'historialité, je suis conscient de m'avancer sur un terrain délicat, d'une richesse et d'une surdétermination extrêmes, tâche particulièrement ardue dans le cadre d'une communication limitée ! Cette brièveté a son bon côté, obligeant à s'en tenir à l'essentiel et à faire vraiment preuve de la vertu dont le philosophe ne saurait se passer sans sombrer dans le bavardage : la rigueur.

À cette fin, repartant de l'ancrage spatio-temporel qui a été d'emblée isolé, nous allons tout de suite être en mesure de préciser le contenu de la thèse concernant la fin de l'âge des poètes : elle envisage en effet une constellation déterminée de la pensée occidentale, elle s'y lie et elle sait qu'elle est elle-même située et datée en fonction de cette liaison.

La thèse et ses conditions de pertinence

« J'ai introduit l'idée d'un *âge des poètes* en 1989 » proclame Alain Badiou¹, se référant au chapitre 7 de son *Manifeste pour la philosophie*². Dont acte. Cette idée est-elle cependant si originale que le prétend notre philosophe, pratiquant – toutes proportions gardées – une sorte d'autocouronnement, comme Napoléon lors de son sacre ?

L'expression même suggère que les poètes ont eu (ou ont fait ?) leur temps ou leur époque (âge d'or du langage, âge privilégié d'un certain statut souverain de la célébration) et que nous ne pouvons le dire que parce que précisément ce temps est terminé. Cette idée court à travers la philosophie de l'histoire occidentale, de Vico à Herder ; on la trouve chez Schelling, Hegel, sans oublier Auguste Comte.

On peut aller plus loin, en objectant avec Lacoue-Labarthe³ que la philosophie se définit dès son origine platonicienne par l'expulsion de la poésie ou, plus exactement par la conjuration rituelle et cathartique du mythe dont le poète-acteur est l'interprète et presque le prêtre.

Si Lacoue-Labarthe a raison de remonter à cette « scène primitive », et je crois qu'il a raison, le geste fondateur de la philosophie – geste répété dans l'histoire jusqu'à nos jours – serait l'exclusion du jeu mythique au profit du philosophème, lequel s'articule en fonction du couple questionnement-conceptualisation. C'est ce geste que mimerait justement Badiou en « désuturant » le mathème du poème, c'est-à-dire en affirmant la clôture de cette époque de la poésie pensante moderne qui, de Hölderlin à Celan, a alimenté la fascination réciproque entre poésie et philosophie.

Il faut cependant tenir compte d'une concession (ou précision) de Badiou à propos de sa propre théorie: la thèse soutenant la fin de l'âge des poètes « n'est pas historique »⁴: elle est conceptuelle et philosophique. Pourtant, à partir du moment où il est question d'âge ou d'époque, n'entretient-on pas une relation déterminée à l'historicité, même si ce n'est pas de « l'historique » vulgaire ou seulement anecdotique ?

Ce qui se précise, en tout cas, à la lumière de cette dernière indication, c'est qu'il s'agit d'une thèse ultra-philosophique, en ce sens que la philosophie s'y

1. Alain BADIOU, « L'âge des poètes », in *La politique des poètes*, sous la direction de Jacques RANCIÈRE, Paris, Albin Michel, 1992, p. 21.

2. Id., *Manifeste pour la philosophie*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.

3. Voir Philippe LACOEUE-LABARTHE, « Poésie, philosophie, politique », in *La politique des poètes*, op. cit. p. 47.

4. Voir BADIOU, art. cit., p. 21 et p. 23.

pose en s'opposant (plus ou moins sympathiquement) à une autre figure du langage (qu'on la nomme mythe ou poème). De fait, si l'âge des poètes est fini, c'est que l'âge des philosophes commence (ou reprend) : l'âge du « platonisme du multiple », la philosophie de Badiou !

Quant à l'établissement d'une liste des « poètes cruciaux » au nombre de sept¹, on se permettra de juger cette procédure péremptoire et frisant la « distribution des prix » dans le domaine où elle a le moins de sens. Lacoue-Labarthe remarque qu'il y manque George et Rilke, voire Goethe ou Mörike. J'ajouterai : et Schiller ? et Nerval ? et Hugo ? Plus près de nous : et Saint-John Perse ? et Char ? et Bonnefoy ? L'idée même d'une liste est bien universitaire.

Si contestable que soit cette liste, elle n'a pas été choisie tout à fait au hasard. Cette constellation des sept, qu'a-t-elle de spécifique ? Elle n'est pas seulement le lieu de maîtres des plus hauts discours, inspirés pour chanter, célébrer, trouver le mot qui sacre, afin d'évoquer justement ce qui échappe aux hommes du concept, les philosophes. Il serait insuffisant d'en rester là.

Plus subtilement, plus véridiquement, ces sept poètes sont tous, quoiqu'à des degrés divers, des poètes-penseurs, des poètes au demeurant d'une intelligence redoutable et d'une extrême intellectualité. Certains d'entre eux ont été philosophes ou ont eu un intérêt pour la philosophie : Hölderlin à Francfort a l'intuition de la dialectique, ses essais de Hombourg rivalisent avec Fichte ; Mallarmé est fasciné par Hegel ; Celan est un lecteur averti de Heidegger (et pas seulement son « visiteur »). Plus décisivement, ce qui retient Badiou à travers ces sept poètes, c'est bien une éblouissante constellation de pensées. À des titres divers, ces sept « élus » nous donnent tous à penser, à méditer en ce temps de détresse et ce temps de détresse. Badiou le signale : ces poètes mettent en œuvre des « maximes de pensée »². Par exemple, Rimbaud : « c'est faux de dire : Je pense. On devrait dire : On me pense »³ ; Mallarmé pense la pensée comme « coup de dés », etc. Et avec Celan l'âge des poètes se clôt dans le poème lui-même, à distance de lui-même, devenant « poème de la méthode »⁴.

Toute reconnaissance est ambivalente et, dans une large mesure, captatrice. Reconnaître chez ces sept poètes une pensée inspiratrice et profonde, c'est

1. Hölderlin, Rimbaud, Mallarmé, Trakl, Pessoa, Mandelstam et Celan.

2. BADIOU, *art. cit.*, p. 23.

3. Cité par BADIOU, *ibid.*

4. *Id.*, *ibid.*, p. 29.

– comme le note Lacoue-Labarthe – effectuer un geste encore heideggérien, dessinant « cet âge où la poésie, contre la défaillance coupable de la philosophie, s’est faite œuvre de pensée et a occupé ce « lieu de la langue où s’exerce une proposition sur l’être et le temps » »¹.

Il en résulte que les conditions de pertinence (et d’intelligibilité) de la thèse sur « l’âge des poètes » ne sont pas celles qu’autoriserait une simple reprise de la formule, en elle-même trop générale. Ce qui est en cause dans la thèse sophistiquée de Badiou, c’est en fait une prise de position (plus historiciste qu’elle ne le prétend) sur l’alliance ou la conjonction entre une poésie spéculative (ou pensante) et la philosophie elle-même. À cette époque, disons depuis deux siècles, elles trouvent un mode de complicité, de relation en miroir, quoique d’abord inavouée ou déniée. Du moins, c’est telles qu’elles apparaissent au philosophe qui croit pouvoir (se) prononcer (sur) la fin d’un « âge ». Et du même coup, c’est l’avenir de la pensée qui se joue. Sur ce point, Badiou n’est plus heideggérien : il ne croit plus que la pensée philosophique doive toujours trouver son enjeu au sein du dialogue *Dichten-Denken* ; il entend tourner cette page magnifique.

La présupposition de la thèse (qu’on l’envisage chez ses représentants les plus brillants ou dans ses exigences de « désaturation »), c’est que l’histoire occidentale a produit en son XIX^e siècle (et jusqu’à la moitié du XX^e) une révolution (ou une nouveauté radicale, inouïe) que les hommes du concept n’arrivaient pas à conceptualiser jusqu’au bout ; il fallait aussi que cette révolution (dans l’être) fût dite, évoquée, métaphorisée, conjurée, bref pensée poétiquement.

Maintenant que la pertinence de la thèse en question a été reconnue, qu’elle a aussi été resituée au sein de la pensée contemporaine et identifiée en son caractère heideggérien (penseurs et poètes répondent à une même injonction de l’être), prenons un peu de recul. Et, bien entendu, ne concentrons pas uniquement notre attention sur la mise en question de la pensée heideggérienne : n’oublions pas la poésie, ses possibles et les enjeux qui sont bien à elle.

1. LACOUÉ-LABARTHE, *op. cit.*, p. 41.

L'histoire comme césure, le poème comme dessaisie

L'histoire est faite de césures, d'entailles, de blessures, de souffrances et de morts, enregistrées, consignées, archivées sur les tablettes de notre mémoire collective. L'histoire – rompant comme telle et dans son principe même avec l'oubli immémorial des « origines » – est tout à la fois mémoire (car, sans recueil d'un passé défini, elle n'existe pas) et articulation de ruptures plus ou moins décisives au cœur de cette mémoire (car l'idée même d'une mémoire intégrale annule cette mémoire). Ce qui fait événement, ce qu'il faut retracer, fait signe, fait douleur ou joie, scandant l'histoire et organisant l'économie de son récit.

Il y a une déchirure plus essentielle encore que celle des événements sur la trame du devenir : c'est la déchirure entre le discours mythique-poétique et le discours philosophique-conceptuel. L'histoire elle-même comme discours est au confluent des deux : s'alimentant aux mythes, elle est récit, fable, discours sur les origines; mais elle devient de plus en plus « histoire philosophique », critique. Comme l'a montré Ricoeur dans *Temps et récit*, elle s'enrichit de cette ambiguïté au fil de sa maturation.

Ce rappel est destiné à remettre en perspective le thème eschatologique de la « mort » ou de la « fin » (fin de l'art chez Hegel, mort de Dieu chez Nietzsche, achèvement de la métaphysique chez Heidegger, fin des méta-récits chez Lyotard, fin de l'âge des poètes chez qui vous savez). L'histoire occidentale ne se pense-t-elle pas comme fin, dès ses origines ? Fin de l'âge d'or chez Hésiode, fin du mythe chez Platon, fin des récits fabuleux chez Thucydide...

Bien sûr, nos fins se sont enrichies de toute cette histoire où s'annonçait déjà une finité. La pensée qui assigne un lieu à la poésie et la poésie qui se reconnaît un lieu destinal redessinent toutes deux la césure de l'histoire elle-même, et elles partagent un même destin.

Loin de moi l'idée de minimiser cette constellation pensante et poétique, plus riche encore que les sept noms chers à Badiou. Mais il faut aussi préserver la différence entre poésie et philosophie. Comment y parvenir ? En ne considérant pas exclusivement l'affrontement avec l'historial, en disjoignant le dispositif de pensée qui enferme les poètes eux-mêmes au sein du sens de l'histoire, comme si le poids de cette histoire était toujours plus puissant que cette fragile ressource humaine : le langage.

Secouer ce que Camus, dans *L'homme révolté*, appelait la « tyrannie de

l'histoire » ? La surestimation du « sens de l'histoire » n'a pas été seulement le fait du marxisme. Peut-être l'erreur politique de Heidegger a-t-elle pour ressort caché la fixation d'un lien trop serré entre l'être et l'histoire ?¹ Dès la fin d'*Être et temps* et encore plus dans la deuxième phase de sa pensée, Heidegger comprend la pensée de l'être comme la pensée de la vérité de l'histoire de l'être. Le penseur doit répondre à ce que l'époque lui donne à penser : ainsi Nietzsche face au nihilisme européen ; Heidegger lui-même face à l'ère de la technique, marquée par une extrême ambivalence entre la domination technicienne de l'étant et ses possibilités réservées.

Si l'on soutient qu'il faut introduire du jeu dans ce dispositif, qu'il faut admettre des invariants infra-historiques (la *phusis* immémoriale, comme le dit Michel Haar)² et trans-historiques (les constantes logiques et les possibles rationnels)³, tout n'est pas à jauger *intégralement* à l'aune époquale. Il n'y a pas que le sens (ou les sens) de l'histoire en l'homme et en l'être : Nietzsche en sa Deuxième *Inactuelle* l'avait déjà aperçu⁴. La mise en question de l'unicité exclusive de l'*Ereignis* chez Heidegger (et tout aussi bien de la « désaturation » définitive qui reste historiciste chez Badiou) doit permettre une approche plus ouverte de la relation entre poésie et philosophie.

Un espace de jeu peut se libérer pour penser en leurs contingences irréductibles des événements poétiques, fussent-ils apparemment négligeables et n'advenant pas toujours forcément sous forme de textes. Il faudrait ainsi s'abstenir de stabiliser (ou même de figer) la relation entre poésie et philosophie au sein d'une figure époquale qui en détiendrait le dernier mot. Reiner Schürmann a forgé le mot de « dessaisie » pour désigner cette destitution de la métaphysique par la poésie et peut-être même plus : la revendication de ne pas avoir à rendre de comptes à la philosophie, de ne pas avoir à rendre de comptes du tout !

A-t-on le droit de décréter que la poésie est morte ? Une certaine forme de poésie, certes. On n'écrit plus des odes et des épodes comme du temps de Pindare ou même de Ronsard. Mais la poésie a peut-être ce privilège d'échapper à toute règle, de renaître sous une forme qu'on n'attendait pas, de se glisser dans les interstices de ce qu'il y a d'imposant, d'historique.

1. Voir ma critique de « l'istorialisme destinal inconditionnel » dans *L'ombre de cette pensée. Heidegger et la question politique*, Grenoble, Millon, 1989.

2. Voir Michel HAAR, *Le chant de la terre*, Paris, Éditions de l'Herne, 1987, surtout la 1^{re} partie : « L'être et la terre ».

3. Comme j'ai essayé de la montrer dans *La puissance du rationnel*, Paris, Gallimard, 1985.

4. Voir dans les *Considérations inactuelles* (édit. bilingue, Paris, Aubier, 1964, II, p. 380) la différence entre *das Unhistorische* et *das Überhistorische*.

Frivolité, intempestivité, superficialité (apparentes ?) de la poésie !

Je suis le caillou d'or et de feu que Dieu jette,
Comme avec une fronde, au front noir de la nuit.
Je suis ce qui renaît quand un monde est détruit.
O nations ! je suis la poésie ardente.¹

Dans ces vers magnifiques, Hugo rappelle le droit imprescriptible de la poésie de traverser l'histoire, comme l'étoile dans la nuit, de nous éclairer d'une lumière peut-être surhumaine et de le faire souverainement, imprévisiblement. Qu'objecter à cette revendication ? Le poème n'est-il point présent partout où l'humain s'éclaire au-delà de ses médiocrités, où se chante, se pleure, se célèbre et s'invente l'existence ? Ezechiel, Isaïe, Homère sont toujours aussi sublimes ou touchants. Mais la poésie peut aussi rôder dans les rues et les bois, surgir d'un refrain de Brassens, d'une complainte de Léo Ferré ou même d'une fantaisie « rapeuse »².

On objectera (car il faut bien, dans un discours critique, que toute affirmation soit exposée à une objection) qu'en défendant les droits d'une poésie mineure ou marginale par rapport à l'histoire, nous réduisons la poésie à un rôle décoratif ou d'accompagnement (accompagnement de la vie quotidienne dans le cas de la chanson ; accompagnement ou illustration du discours religieux chez les prophètes). Ce serait admettre, malgré tout, que l'essentiel, l'important, le décisif se jouent désormais pour nous *hors poésie*. Cette objection me paraît injuste : on va voir qu'il n'a pas été question, en défendant la poésie non philosophique, de la réduire à un rôle marginal ; j'admets toutefois que cette objection est appelée par une exigence respectable et même impérieuse : affronter la puissance dépoétisante de notre époque.

Notre époque paraît dépoétisante au fil même de la vie quotidienne qu'elle nous impose. Passant l'an dernier par Bordeaux en pensant au séjour qu'y fit Hölderlin dans les années 1802-1803, j'y trouvai une aéro-gare, des autoroutes, toute une modernité technique interchangeable, pas grand'chose de singulier et je me disais : même si l'on dispose de tous les documents de l'époque³, comment retrouver le Bordeaux que vit Hölderlin ? S'il nous était

1. Victor Hugo, « Stella » dans *Les châtiments*.

2. Pour ne pas « excommunier » le Rap, entre autres...

3. Voir Jean-Pierre LEFEBVRE, *Journal de Bordeaux* (Hölderlin), William Blake, 1990.

relivré miraculeusement, comme nous le trouverions « poétique » !

Mais c'est encore un sens trop superficiel du « poétique » qui me sollicitait alors. Il faut reconnaître, plus décisivement, qu'en notre âge une certaine rationalisation (en sa prose technicienne comme en ses pointes critiques) l'emporte de loin sur toute célébration, sur tout chant, sur tout hymne. Quels sont les critères de réussite dans notre monde, sinon les performances économiques et techniques ? L'évidence est telle qu'on hésite à insister. Et l'activité poétique elle-même ne devient-elle pas l'objet des sciences dites humaines, linguistique, critique structurale, psycho-critique, socio-critique, science de la réception, etc. ? Tous ces constats ne complètent-ils pas, ne renforcent-ils pas la thèse de la fin de l'âge des poètes, fût-ce en la corrigeant ?

La logique même de mon propos implique la réponse suivante : il n'a jamais été question de dénier à la thèse de la fin de l'âge des poètes une certaine vérité ; j'ai travaillé à préciser cette marge de vérité. Mais la question que nous pose la poésie, toute poésie, déborde le discours de vérité. Un beau poème, un poème émouvant n'est ni vrai ni faux. Comme l'a vu Rousseau dans *l'Essai sur l'origine des langues*, il faut chercher les origines de tout langage dans l'expression des émotions ; le langage et le cri, le chant sont intimement solidaires. Bercer, menacer, se réjouir, pleurer, supplier, ordonner : ces gestes liés à des émotions élémentaires n'ont-ils pas dû donner lieu très tôt à une inventivité poétique dont toute langue est le premier témoignage ? Le poétique logé dans la langue avant même d'être dégagé comme tel, nous le voyons aussi opérer dans les grands poèmes et les grands mythes de fondation, les Védas, la Bible, Homère, pour ne citer que les exemples les plus connus.

Il devient dès lors impossible de maintenir philosophie et poésie dans cette relation symétrique et spéculaire où une certaine modernité occidentale les a placées. Il faut briser le miroir. Cet éclatement paraîtra réévaluer dans certains cas une poésie mineure aux yeux des grands intellectuels ; mais ce sera aussi reconsidérer et reprendre au sérieux le rôle fondateur, initiateur, sacré de toute poésie digne de ce nom. Rôle initiateur qui n'intervient pas seulement dans les grands poèmes de fondation, mais aussi dans le dénue-ment – toujours actuel et inactuel tout à la fois – de l'approche rilkéenne du « cœur ouvert des roses »¹.

1. Reiner Maria RILKE, « La coupe de roses », trad. Lorand GASPARD in *Œuvre 2. Poésie*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 222.

Comment conclure, sinon par une coupure, puisque nous avons brisé ce miroir : la relation spéculaire entre poésie et philosophie ? Lorsque la philosophie réfléchit sur elle-même pour se situer par rapport aux autres discours, elle dispose d'une référence cardinale qui est son histoire, sa naissance en Grèce au V^e siècle avant J.-C. ; elle s'autodéfinit, plus décisivement encore, comme questionnement. Ce n'est pas rabaisser la poésie que d'insister sur une complète dissymétrie à cet égard : est-ce en réfléchissant sur elle-même que la poésie s'impose à nos esprits et surtout se glisse en nos cœurs ? Doit-elle même se définir ? Quel que soit son niveau d'abstraction, il y a place aussi, au sein même de la subversion poétique en son imprévisibilité, pour cette constellation admirable des poètes qui nous donnent à penser et qui méditent ce que les philosophes ont du mal à conceptualiser.

« Comment vivre sans inconnu devant soi ? »¹ : cette question de René Char rappelle le lien entre l'imprévisibilité de la vie et celle de la poésie. La poésie est protéiforme ; elle déconcerte souvent la pensée rationnelle, mais elle peut aussi l'éclairer. Protée est-il ce dieu qui peut nous sauver ?² Prendre en considération cette question, c'est contester que rien ne puisse jamais être tout à fait « fini », tant qu'il y a vie et espoir pour la pensée, grâce au surgissement toujours possible du poème. C'est peut-être ce qui autorise Octavio Paz à se tourner vers l'avenir en ces termes : « ...l'homme reviendra-t-il un jour à la métaphysique et à la religion ? Une fois dissipée l'illusion des sciences et des techniques, il cherchera une Poétique. Non le secret de l'immortalité ni la clé de l'éternel : la source de vie jaillissante, le surgissement qui confond vie et mort en une seule image érigée »³.

1. René Char, « Argument » du *Poème pulvérisé* in *Fureur et mystère* (*La Sorgue et autres poèmes*, Paris, Classiques Hachette, 1994, p. 187).

2. Là encore je fais écho à une suggestion de Reiner Schürmann en ses *Hégémonies brisées*, Mauvezin, TER, 1996, p. 641.

3. Octavio Paz, *Courant alternatif*, trad. R. MUNIER, Paris, Gallimard, 1972, p. 142.

— HISTOIRE —

Poésie et philosophie en miroir ?

*Histoire du problème des rapports
philosophie-poésie*

—

Modérateur

DOMINIQUE JANICAUD

Intervenants

JEAN-FRANÇOIS MATTÉI

Le conflit de la philosophie et de la poésie chez Platon

FRANÇOISE ARMENGAUD

*Le dilemme platonicien de l'inspiration
et de la compétence dans le Ion*

JACQUES CHABOT

La poésie comme pré-histoire

YASMINE GETZ

La pensée en personnes

Le conflit de la philosophie et de la poésie chez Platon

JEAN-FRANÇOIS MATTÉI

La question controversée du statut de l'art au regard de la philosophie, qui relève de cette discipline récente à laquelle Baumgarten donna en 1750 le nom d'*Aesthetica*, apparaît essentiellement dans la pensée allemande chez Kant, Hölderlin, Schelling, Hegel, Nietzsche et Heidegger, pour ne citer que les plus illustres. Bien que cette question, qui renvoie à la subjectivité moderne du *felix aestheticus*, soit apparue tardivement, elle joue dans un espace déterminé par l'expérience grecque de la beauté, et, plus précisément, par la représentation que Platon, le premier, instaure entre la *technè* et la *sophia*, traduisons approximativement, l'« art » et la « sagesse », selon une structure ontologique précise, celle de la *mimésis*, sur laquelle les divers platonismes ou antiplatonismes broderont toutes les variations possibles. C'est cette structure mimétique qui est à la source du clivage entre l'Antiquité et la Modernité dont la première manifestation, sous sa forme théorique, est la querelle des Anciens et des Modernes au XVII^e siècle français. Les Modernes se définiront en effet comme modernes, de façon négative, en refusant l'imitation du modèle antique, sinon, bientôt, la présence ou la bienséance de tout modèle. En un certain sens, Deleuze l'a bien montré¹, ce qui définit la modernité philosophique, c'est le détachement à l'égard du modèle platonicien et le refus de la hiérarchie qu'il engendre, selon une structure mimétique stable et contraignante, au profit de l'avènement des simulacres, c'est-à-dire des apparences, dont l'art est la manifestation la plus haute.

1 – La philosophie et la poésie

Il est devenu courant, depuis Nietzsche, de reprocher à Platon d'avoir abaissé l'art au-dessous de la vérité et de son idéal ascétique, en faisant fond sur ce que Socrate appelle, au livre X de la *République*, « le vieux différend

1. G. Deleuze, « Platon et le simulacre », *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.

(*diaphora*) entre la philosophie et la poésie (*poiétikê*) » (X, 605 b). L'image est présente dans toutes les mémoires. Avec les plus grands égards, mais avec fermeté, Platon chasse Homère de la cité idéale au nom de la « raison » (*logos*) opposée au libre jeu des apparences mensongères, car « on doit plus d'égards à la vérité qu'à un homme », surtout lorsqu'il s'agit d'un poète (X, 595 c). Le bannissement d'Homère paraît d'autant plus paradoxal que la cité de la *République* est appelée du nom de *Callipolis*, comprenons « la cité de la Beauté », ce qui laisse entendre que la beauté ne relèverait pas pour Platon de l'art, mais bien de la philosophie.

La raison en est connue. Le poète, le peintre ou le sculpteur – Platon ne parle pas ici du musicien et ne s'intéresse qu'aux formes plastiques, seraient-elles évoquées par le langage poétique – sont indifférents à la vérité et ne se montrent sensibles qu'à la séduction des apparences. Chacun sait qu'« un beau désordre est un effet de l'art »¹, et le désordre, en grec la *stasis*, est l'injustice absolue qui ronge le cœur de l'homme et de la cité². Si, pour André Breton, porte-parole des Modernes, et non seulement des surréalistes, dans leur passion artistique, « la beauté sera convulsive ou ne sera pas »³, pour Platon, l'idée de Beauté échappe à toute convulsion, à l'émotion et au devenir pour se retirer dans son essence immuable. Telle est du moins l'interprétation commode que la modernité s'est faite du platonisme pour mieux affirmer en retour sa singularité. Baudelaire, qui crée le terme de « modernité » en l'opposant à l'idée platonicienne, redouble pourtant de platonisme lorsqu'il voit dans la beauté « un rêve de pierre » digne d'inspirer au poète « un amour éternel et muet / ainsi que la matière », et trônant dans l'azur « tel un Sphinx incompris ». Aussi l'auteur des *Curiosités esthétiques* admettra-t-il que « les mensonges sont continuellement nécessaires » dans la peinture, « même pour en arriver au trompe-l'œil »⁴.

D'une façon similaire, Nietzsche, pourtant peu enclin à suivre Baudelaire, reprendra la même interprétation et reprochera à Platon comme à Socrate d'avoir abaissé l'art au profit de la dialectique. L'histoire de la pensée se résume, dans une perspective ouverte par Platon avec le différend entre la philosophie et la poésie, par la formule nietzschéenne : « Platon contre Homère », entendons la science contre l'art, l'essence contre l'apparence, ou,

1. Boileau, *Art poétique*, II, 72.

2. Platon, *République*, livre IV, 444 b.

3. A. Breton, *Manifeste du surréalisme, poisson soluble*, Paris, Kra, 1924.

4. Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, « Salon de 1846 », III.

pour parler cette fois avec Hegel, « le sérieux, la douleur, le travail et la patience du négatif » contre la frivolité, la joie, l'oisiveté et l'immédiateté de l'image et de la positivité du symbole. Cette déchirure ouverte par Platon entre la poésie et la philosophie conduira encore Wagner, pour retrouver la beauté de l'éclosion grecque et créer l'œuvre d'art totale, à écrire à Nietzsche le 10 février 1870 : il lui demandera de l'aider à « instaurer la grande « Renaissance » où Platon embrassera Homère et où Homère, rempli des idées de Platon, deviendra alors vraiment le grand Homère »¹.

La critique moderne du platonisme se trouve cependant en porte-à-faux dans sa mise en cause du conflit entre la poésie et la philosophie. Provient-il en effet de la poésie, et donc de l'art, ou de la philosophie ? Pour critiquer la thèse de la supériorité de la philosophie sur la poésie, qui est abusivement rapportée à Platon depuis Nietzsche, il ne suffit pas de faire œuvre de poète, avec Baudelaire ; il faut encore emprunter à la philosophie elle-même les armes de la critique et délaisser un temps la luxuriance de l'image ou l'harmonie de la plastique pour la sécheresse du concept. Dès lors que la critique du platonisme s'instaure comme philosophie, elle demeure à l'intérieur du platonisme, comme l'a montré Heidegger à propos du « renversement du platonisme » de Nietzsche qui ne fait que redoubler de platonisme. En d'autres termes, la défense philosophique *de* l'art revient à renforcer la supériorité de la philosophie *sur* l'art puisque l'apparence, semblable à l'innocence dont parle Kant, ne peut se défendre seule sans passer par une argumentation dialectique qui, en tant que telle, est étrangère à l'art. La rupture platonicienne se situe bien là : la philosophie démontre là où l'art ne peut que montrer, et la monstration est radicalement distincte, la donation de l'œuvre en témoigne aussitôt, de la démonstration.

Nous pouvons déjà objecter à la critique qui voit dans Platon, selon le mot de Nietzsche, le plus grand ennemi de l'art, que son reproche est d'autant plus mal fondé que les dialogues platoniciens ont été considérés dès l'Antiquité comme des œuvres qui relevaient de la poésie. Je ne sache pas que beaucoup de textes philosophiques, d'Aristote à Descartes, de Spinoza à Fichte, ou de Hegel à Popper aient été mis en scène ou en musique comme les dialogues de Platon qui ont inspiré des poètes (La Fontaine, Baudelaire, Poe), des musiciens (Satie), des metteurs en scène de théâtre (Jean-Louis

1. Lettre de Wagner à Nietzsche vers le 10 février 1870, in Nietzsche, *La naissance de la tragédie. Fragments posthumes 1869-1872, Œuvres philosophiques complètes*, vol. I, tome 1, Paris, Gallimard, 1977, p. 488.

Barrault) et de cinéma (Marco Ferreri, pour ne pas citer Alfred Hitchcock avec *Vertigo* où Éric Rohmer voyait une variation sur les hypothèses du *Parménide*). Il y a un aspect indubitablement plastique et musical dans la forme dramatique des dialogues, les figures des personnages, les récits mythiques et, de façon plus générale, dans tout ce qui relève de la dimension symbolique – le « langage de la représentation » pour Hegel – qui dissimule au premier abord la dimension conceptuelle – le « langage de la spéculation » pour le même Hegel qui reprochait précisément à Platon d'avoir soumis celui-ci à l'autorité de celui-là. La *Lettre VII* ne laisse aucun doute à cet égard : la philosophie ne ressortit pas, comme les autres savoirs, d'un système de propositions qui puisse se réduire à des formules. On peut être plus sensible à la richesse symbolique du *Banquet* qu'à la dialectique sévère du *Parménide*, mais on doit convenir que tous les textes de Platon, y compris l'*Apologie de Socrate*, participent à une dramatisation plastique et musicale de l'existence. Là où Spinoza, Kant ou Wittgenstein sont les architectes de la philosophie, Platon en est le dramaturge. L'Antiquité ne s'y est d'ailleurs pas trompée. Le Pseudo-Longin, dans son *Traité du Sublime*, au I^{er} siècle, affirmait déjà que « Platon est le plus homérique de tous les écrivains », et Maxime de Tyr, au siècle suivant, reconnaîtra que « Platon est plus semblable à Homère qu'à Socrate ». Le néoplatonisme ira jusqu'à l'identification parfaite d'Homère et de Platon, anticipant ainsi le vœu de Wagner : dans la VI^e dissertation de son *Commentaire de la République*, consacrée à la défense d'Homère, mais aussi de Platon contre ceux qui l'accusent de critiquer Homère, Proclus avance que le poète de l'*Odyssée* est le père de « tout l'art mimétique de Platon et de tout l'ensemble de sa spéculation philosophique »¹.

Je soutiendrai dans cette perspective la thèse suivante : Platon cherche moins à abaisser l'art (*technè*) et la poésie (*poiésis*) qu'à les hausser au niveau de l'apparence la plus vraie en mettant en lumière l'*apparaître* lui-même, le *phainesthai*. Toute la pensée platonicienne est d'essence sotériologique ; elle cherche à sauver, non pas les âmes, mais les apparences sensibles, et par conséquent les apparences artistiques – selon le mot d'ordre de l'Académie : *sôzein ta phainomena* – qui sont les reflets en miroir des réalités intelligibles. En envisageant la structure mimétique du langage et de l'action qui, loin de

1. Proclus, *Commentaire sur la République*, 3 vol., Paris, Vrin-CNRS, 1970, tome I, dissertation VI, 196, 11-12, p. 213.

refuser les apparences, leur donne un sens, Platon édifie la philosophie comme une *ontophanie* de l'art et une *cosmophanie* du monde qui est l'œuvre d'art absolue. Aussi le *Timée*, sans doute le texte majeur de Platon, verra-t-il l'ensemble du cosmos, à travers un mythe qui relève de la *mimésis*, comme la plus belle des œuvres rapportée à un dieu artiste, ce démiurge qui, les yeux fixés sur les Formes pures, brosse le tableau animé de la vie elle-même, c'est-à-dire l'image cosmique de Zeus.

2 – Les deux mimétiques

Platon aborde systématiquement la hiérarchie ontologique des niveaux de réalité à partir d'un paradigme d'ordre *technique* ou *artistique* exprimé selon un schème artificialiste à trois étages. Il apparaît pour la première fois dans un dialogue de jeunesse, le *Ion*, lorsque Socrate interroge son ami, le rhapsode Ion, sur la nature de sa pratique poétique. Ion se proclame en effet le meilleur interprète d'Homère parmi tous les rhapsodes, ces récitants qui savent « coudre » (*rhapsodein*) en un même récit des épisodes détachés d'une épopée pour satisfaire la demande du public. Nous ne sommes pas loin de ce que l'on appelle aujourd'hui une « compilation » de morceaux choisis, ou, en anglais un *best of*, dont l'unité paraît parfois bien artificielle. Si Homère, à l'égal des autres poètes, est un interprète des dieux qu'il met en scène dans ses épopées, Ion, à l'instar des autres rhapsodes, est un interprète d'interprète ou un imitateur d'imitateur. Loin de chanter en effet une action véritable et de donner à voir ce qui s'est réellement passé, le rhapsode se fait gloire d'interpréter le discours déjà interprétatif du poète. En conséquence, les déclamations rhapsodiques, qui sont une mosaïque bariolée de pièces rapportées au gré des circonstances, ne sont que des « interprètes d'interprètes » (*herménéon herménès*) (535 a) à l'image de la pierre magnétique qui enchaîne, par son attraction, les anneaux de fer les uns aux autres. La parole des dieux, imitée une première fois par les poètes, se trouve une seconde fois redoublée par les rhapsodes qui sont donc éloignés de deux rangs de la vérité.

Cette classification triadique est reprise, sous une forme théorique et non plus descriptive, dans le célèbre passage de la *République* consacrée à la *mimésis*. L'imitation est en effet l'une des deux formes de la *lexis*, c'est-à-dire de l'expression linguistique, orale ou écrite, à côté de la *diégésis* (III, 392 c - 394 c). Dans la *diégésis*, ou récit, le narrateur expose simplement les

faits, alors que dans la *mimésis*, ou imitation, l'imitateur se met à la place d'un autre, joue le rôle de l'acteur qu'il met en scène et, en définitive, fait semblant d'être ce qu'il n'est pas. Un tel artifice implique donc une dissimulation constitutive, partagée par l'imitateur et son public, puisque l'identification (*homoiôsis*) n'est pas reconnue comme telle. En un mot, toute imitation joue dans la sphère de la semblance, et non dans celle de la vérité. Mais la mimésis se divise à son tour en deux selon qu'elle intervient dans le registre du *vrai-semblant* ou dans celui du *faux semblant*. À première vue, la différence entre les deux semblances n'est pas très claire, comme le montre le paradigme du miroir sur lequel Platon revient avec insistance dans plusieurs dialogues¹. Alors que les artisans ordinaires ne fabriquent qu'un seul type d'objets, des meubles par exemple pour les menuisiers, il existe un artisan merveilleux qui ne fait pas seulement des meubles, mais les plantes, les animaux, les hommes, la terre, le ciel, les enfers, tous les dieux et aussi bien lui-même. Son procédé est élémentaire : il lui suffit de prendre un « miroir » (*katopteron*, X, 596 a 9) et de le présenter de tous côtés pour voir aussitôt le monde entier s'y inscrire et redoubler sans effort l'ensemble de la réalité².

Ce paradigme du miroir jouera un rôle essentiel dans la théorie de la peinture à la Renaissance selon une perspective platonicienne avérée. Ainsi Léonard de Vinci conseille-t-il au peintre débutant d'utiliser un miroir pour refléter la réalité et entraîner, par comparaison, un progrès de la peinture dans l'illusion des volumes et des ombres :

« Pour voir si ta peinture est dans l'ensemble conforme à la chose que tu représentes, prends un miroir et fais-y s'y refléter le modèle, et compare ce reflet avec ta peinture et examine bien, sur toute la surface, si les deux images de l'objet se ressemblent. Et voyant que le miroir peut, par lignes et ombres et lumières, créer l'illusion du relief, toi, qui as parmi tes couleurs des ombres et des lumières plus puissantes que celles du miroir, si tu sais les combiner comme il faut, ton œuvre apparaîtra sans doute aussi semblable à la réalité que dans un miroir »³.

Le miroir platonicien n'est pas simplement le miroir plastique du peintre, mais aussi le miroir sonore du poète, car le langage peut reproduire tout ce qui est, et même paradoxalement, ce qui n'est pas, puisque la parole peut

1. Platon, *Premier Alcibiade*, 132 e - 133 c ; *Phèdre*, 255 d ; *Théétète*, 193 c, 206 d ; *Sophiste*, 239 e - 240 a ; *Timée*, 46 a, 71 b, 71 c, *Lois*, X, 905 b, et surtout *République*, III, 402 b, X, 596 d.

2. Pour une analyse détaillée du paradigme du miroir dans la pensée platonicienne, je renvoie à mon ouvrage *Platon et le miroir du mythe. De l'âge d'or à l'Atlantide*, Paris, PUF, « Thémis-Philosophie », 1996.

3. Léonard de Vinci, cité in A. Chastel, *La peinture*, Paris, Hermann, 1964, p. 73.

dire le faux, l'absence ou l'illusion, en termes platoniciens, le *non-être*. L'imitation a ainsi obscurément partie liée avec le mensonge, le simulacre et le néant. Ce n'est sans doute pas un hasard si la reproduction picturale d'objets ou d'être inanimés se nomme en français une « nature morte », en anglais *still life*, en allemand *stilleben*. La vie s'est en effet arrêtée sur la surface figée en se prenant dans la toile du peintre.

Prenons une réalité quelconque, ce lit ou cette table, par exemple, nous dit Socrate. Elle est susceptible de se présenter à nous sous trois aspects différents grâce à un double processus de duplication qui dévoile la puissance universelle de la *mimésis*. En premier lieu, la forme unique du lit, son « idée » ou son « essence », dont la divinité est l'auteur. La fonction créatrice du démiurge de la *République*, qui annonce celle, bien plus complexe, du démiurge du *Timée*, ne produit pas de façon aveugle et automatique les êtres. Le démiurge, qui est qualifié avec plus de précision de « phyturge » (597 d 5) – c'est-à-dire de « planteur » car il *implante* (*phuein*) la vie dans le monde comme un jardinier plante des roses dans un jardin – n'obéit pas à un schème de pensée naturaliste, de type sexuel, comme dans la physique présocratique ou les mythes hésiodiques. Il n'*engendre* pas les êtres selon le rapport d'intériorité propre à toute activité immanente ; il les *fabrique* selon le rapport d'extériorité caractéristique du schème artificialiste qui revient à produire une chose selon les règles de l'art. Le phyturge est présenté d'emblée comme un dieu artiste dont le monde serait l'atelier. Mais une telle imitation de la Forme pure du lit, dans sa nature intelligible, se trouve une première fois redoublée par l'action de l'artisan menuisier qui est le « démiurge » au sens propre du terme, entendons l'« ouvrier du peuple » (*démos*), lorsqu'il fabrique effectivement le lit particulier en bois.

Et, de nouveau, car la duplication se reduplique elle-même, le lit du menuisier peut être imité par le peintre ou le poète, non plus dans le bois ou quelque autre matériau solide, et stéréométrique, mais dans la matière sonore d'un mot – le mot « lit » – et la plastique colorée d'une surface – le dessin du « lit ». On remarque que la duplication du deuxième niveau par le troisième entraîne un appauvrissement considérable, mais aussi un enrichissement indéfini. En passant du lit du menuisier, tourné dans le bois, ou, comme le lit d'Ulysse, dans une souche d'olivier, aux lits du peintre et du poète, nous perdons une ou deux dimensions. Le lit du peintre ne possède plus de profondeur puisqu'il est inscrit dans un plan, et non dans l'espace ; c'est un objet à deux dimensions qui imposera au peintre, comme au

spectateur, l'effort de reconstruction, sur un mode illusoire selon la perspective ou le trompe-l'œil, de la troisième dimension. Quant au lit du poète, il n'est plus dans l'espace à deux ou trois dimensions : il se réduit dans la dimension unique du temps, entendons de la parole énoncée, à un « aboli bibelot d'inanité sonore » comme le reconnaîtra, de façon toute platonicienne, Mallarmé. En revanche l'intervention de la seconde duplication, celle du peintre et du poète, multiplie à l'infini les copies du lit sous une forme verbale ou figurative.

La hiérarchie ontologique des niveaux d'être se déploie ainsi, à partir du modèle primitif, selon un double processus de duplication. Tout en haut, la production originelle de la chose elle-même, l'essence unique du lit ; au milieu, les diverses copies matérielles de la chose, que Platon nomme « icônes » (*eikones*), produites par l'artisan qui garde les yeux tournés en direction du modèle : tout en bas, enfin, les reproductions des copies du niveau précédent par l'artiste, qui multiplie à loisir les copies de copies que sont les « idoles » (*eidola*) ou les « fantasmes » (*phantasmata*). Mais, à ce dernier niveau, nous assistons à un complet changement de plan et d'orientation. Les idoles ne se contentent plus d'imiter les icônes comme les icônes imitaient le modèle paradigmatique, sur l'axe vertical de l'origine ; elles s'imitent mutuellement, sur l'axe horizontal de la dérivation, de fantasmes en simulacres. Le peintre imitera maintenant, non plus la nature, mais plutôt la toile d'un autre peintre – Picasso imitant le *Déjeuner sur l'herbe* de Manet – ou reprendra ses propres toiles – Cézanne et la Sainte Victoire ou Monet et les Nymphéas – pour une suite de variations sur le même motif, chacune de ces copies pouvant être à son tour imaginée, rêvée ou fantasmée au-delà de toute limite discernable.

Cette hiérarchie triadique du dieu, de l'artisan et de l'artiste, ou, dans la langue de Platon, du phyturge, du démiurge et du peintre ou du poète, sera reprise un peu plus loin, sous une autre forme, lorsque Socrate distinguera « les trois arts » (*treis technas*) qui répondent à chaque réalité (601 d 1) : l'art qui fabrique l'objet, lié au producteur ; l'art qui utilise l'objet, lié à l'utilisateur ; et l'art qui imite l'objet, lié à l'imitateur. Cette nouvelle hiérarchie place l'imitateur au troisième rang, et le « poète », qu'il faut entendre en son sens grec de fabricant et d'artiste, est identifié à un « faiseur de simulacres » (601 b 11). Quel que soit le charme de ses productions, il se trouve éloigné de la *nature* (le phyturge) ou de la *pratique* (l'usage de l'objet) de trois degrés, ou, selon l'image de Socrate, de « trois degrés après le roi et

la vérité » (597 e 7 ; cf. 597 e 3-4).

La distinction des deux mimétiques sera une dernière fois théorisée dans le *Sophiste*, sous une forme plus abstraite, toujours selon le paradigme du miroir que tient le sophiste, lequel fait miroiter à chacun l'universalité de ses connaissances. La *mimésis* est ici divisée en *technè eikastikè*, « art des icônes », c'est-à-dire des images vrai-semblables orientées vers l'être, et en *technè fantastikè*, « art des fantasmes », ces faux-semblants d'images qui ne renvoient qu'à eux-mêmes. L'imitation artistique est donc naturellement équivoque : il y a d'un côté une imitation première qui s'aligne par rapport à l'essence et qui, à ce titre, se donne commune manifestation de l'être et de la vérité. Telle est la vraisemblance de la poésie supérieure que Platon identifie purement et simplement à la philosophie qui est de nature *iconique*. De l'autre côté, une imitation seconde qui ne renvoie qu'à ses propres productions sans s'intéresser à sa dérivation par rapport au vrai. Tel est le faux-semblant de la poésie inférieure que Platon attribue, avec ses duplications, à la duplicité de la sophistique. L'art s'avère ici moins mensonger qu'illusoire, envahi par un pur jeu de simulations qui, quelle qu'en soit la magie, ne permet jamais de connaître la réalité, ni, *a fortiori*, d'agir sur elle. Le rejet de la sophistication n'est plus simplement ontologique ; il prend une coloration éthique et politique, car cette forme d'imitation rhapsodique est la marque de la *stasis*, du désaccord entre les différentes parties de l'âme et, par contre-coup, des différentes parties de la cité (X, 603 d).

Une dernière illustration, d'ordre politique, confirme la hiérarchie des trois formes d'être qui commande l'ontologie platonicienne. Le *Timée* et le *Critias* nous mettent en présence de trois cités : 1/ la cité idéale, dont Socrate et ses camarades ont tracé, la veille de la rencontre du *Timée*, l'épure parfaite. 2/ l'Athènes antique, celle dont parle le prêtre égyptien de Saïs à Solon neuf mille ans plus tard : elle est la copie-icône du modèle idéal, vouée à la justice sous l'égide commune d'Athéna et d'Héphaïstos. 3/ l'Atlantide, qui entre en guerre avec l'Athènes antique : elle représente la copie-idole qui, à la suite de son affrontement mimétique avec la précédente, son image renversée, sera détruite dans un cataclysme final. La seconde forme d'imitation, celle du fantasme et de l'idole, est ainsi une duplication de mort dont Platon n'ignore pas le pouvoir de séduction. Ne continuons-nous pas, vingt-cinq siècles après sa fondation légendaire, de rêver à l'Atlantide, et à la rechercher d'île en île, de Santorin au triangle des Bermudes, sinon dans quelque autre galaxie ?

3 – Le démiurge et le cosmos

Que le monde, en son ordre et beauté (*kosmos*), et la philosophie qui essaie d'en rendre raison, soient pensés tous les deux sur le mode de l'œuvre d'art, nous en trouvons la preuve dans le *Timée*. La naissance commune de l'Âme du monde, du corps du monde et du temps, grâce à un ensemble complexe de procédures mathématiques et physiques, suit en effet un schème artisanal qui aboutit à la constitution de l'univers comme une *vivante peinture*. En regard, le discours qui trace l'épure du cosmos relève d'« une histoire vraisemblable » (*ton eikota muthon*, 29 d 1), c'est-à-dire d'un *mythe iconique*. Le démiurge agit comme une cause productrice pour ordonner un milieu spatial primitif, la *chôra*, en contemplant les modèles intelligibles comme un peintre regarde son modèle : il fait alors apparaître l'univers sensible doté d'une âme éternelle et d'un corps étroitement joint à elle, au point que nul ne saurait distinguer l'âme du monde du corps du monde comme on ne peut séparer la forme corporelle d'un être humain, représentée sur un tableau, de l'expression qui lui donne tout son sens et qui l'*anime*. L'âme du monde, qui est le principe de vie, de mouvement et d'intelligibilité du cosmos, est formée selon une structure mathématique déterminée, la double Tétraktys, et s'étend à travers le corps du monde, qui est organisé selon l'ordre des cinq polyèdres réguliers, ou « corps platoniciens », inscriptibles dans la sphère. Pour la première fois dans l'histoire, Platon assimile des corps *physiques* à des structures *mathématiques*, comme l'a noté Werner Heisenberg qui voit dans l'auteur du *Timée* le précurseur de la physique mathématique contemporaine¹ : le monde est ainsi un mixte de réalité et d'idéalité produit par un processus démiurgique qui l'amène à l'être.

Or, ce processus génétique, dont la forme artisanale est évidente puisque le démiurge est extérieur aux Formes qu'il contemple et au monde qu'il façonne, de même que l'artiste est extérieur au modèle qu'il regarde et à la toile qu'il peint, débouche sur la constitution d'un cosmos explicitement assimilé à une *peinture*. Si les quatre premiers polyèdres (le tétraèdre, l'octaèdre, l'icosaèdre et l'hexaèdre), respectivement associés aux quatre éléments traditionnels (le feu, l'air, l'eau et la terre), entrent dans des combinaisons physiques qui présentent l'ensemble des échanges énergétiques

1. W. Heisenberg, « Platons Vorstellungen von den kleinsten Bausteinen der Materie und die Elementarteilchen der modernen Physik », *Im Umkreis der Kunst*, Wiesbaden, 1953.

de l'univers, le cinquième et dernier polyèdre, le dodécaèdre, est appliqué par le démiurge à « la figure du Tout » pour en « dessiner l'arrangement final » (55 c 6). J'ai repris la traduction d'Albert Rivaud dans l'édition des Belles Lettres. Mais le terme correspondant à l'expression française est bien plus précis, et concis, en grec : *diazographôn*. Le verbe *diazographain*, ainsi que les substantifs correspondants *zographéma* et *zographia*, courants chez Platon, signifie « peindre d'après un modèle vivant », ou, si l'on préfère, « peindre d'après nature ». *Graphain* veut dire « tracer des signes », « graver », « dessiner » ou « écrire », le sens premier étant celui d'« écorcher » ou d'« égratigner ». On voit ainsi, chez Homère, la lance d'un soldat « écorcher » (*graphein*) l'os de l'épaule d'un ennemi. *Graphè*, c'est donc l'entaille qui laisse un signe durable sur un support matériel. Et cette entaille devient un signe de vie dès qu'elle reproduit un *zoon*, un « être vivant », le terme étant de même racine que *Zeus*, le « Vivant ». Le mot choisi par Platon pour exprimer la production du monde sensible qui est, en réalité, la reproduction du modèle intelligible, manifeste ainsi l'activité démiurgique d'animation du monde « à l'aide de » (*dia*) la figure peinte du dodécaèdre.

La figure vivante du monde – j'irais jusqu'à dire : l'inscription de la Vie elle-même – n'intervient pas seulement dans ce passage consacré au dodécaèdre. Elle est présente au début de l'exposé lorsque Timée déclare que le cosmos n'a pas été façonné à l'image de « l'un des vivants » qu'il contient (30 c 4), ce qui revient à dire que le Tout n'a pas été ordonné en fonction de ses éléments. Ce sont au contraire ses divers éléments, les êtres vivants au premier chef, qui ont été façonnés à partir d'« un vivant unique, visible » (31 a 1), identifié par Platon à la figure peinte du dodécaèdre. Le *Phédon* comparait, dans le même sens, le monde à « un ballon bigarré dans le genre des balles à douze pièces de cuir », chacune portant une couleur différente, lesquelles sont identifiées aux douze constellations du ciel. Sans entrer dans le détail de l'astronomie platonicienne, je retiendrai ici simplement que Platon assimile le démiurge à un peintre et le monde à un tableau animé, puisqu'il est soumis au temps, dont le dodécaèdre est la figure couverte des douze couleurs fondamentales dont parle plus loin Timée (67 e - 68 d) : blanc, noir, rouge, doré, pourpre, bistre, roux, gris, ocre, bleu glauque, vert. On imagine sans peine ce que les artistes de la Renaissance pourront tirer du symbolisme de ce texte. Ainsi, Luca Paccioli, dans son *De divina proportione* (1509), spéculera-t-il sur la figure du dodécaèdre et sur le nombre d'or que les mathématiciens ont découvert en elle et qui est présent dans l'harmonie de

toutes les parties de l'univers. C'est Léonard de Vinci qui dessinera les illustrations de l'ouvrage, retrouvant ainsi la vieille intuition platonicienne du monde pensé, ordonné et contemplé comme une œuvre d'art¹.

Que la philosophie platonicienne soit essentiellement liée à l'*acte poétique* – qu'il s'agisse du poète, du peintre ou du démiurge – et, en conséquence, se meuve constamment dans l'horizon du *mythe*, nous en trouvons le témoignage, au-delà du monde considéré comme une « vivante peinture », dans le statut de la parole philosophique elle-même. Cette parole relève essentiellement dans les dialogues d'un ordre figuratif et plastique. Tous les grands thèmes de la spéculation platonicienne – l'âme, la cité ou le monde – ainsi que toutes les manifestations de l'âme cosmique à travers les cinq sujets du mythe – les dieux, les démons, les héros, les habitants de l'Hadès et les hommes – sont exprimés plastiquement à l'aide de figures mythiques, et donc poétiques, qui ne le cèdent en rien aux figures mythologiques de la tradition ou aux figures dramatiques de la tragédie. Et ces figures mythiques, qui entrent en représentation, irriguent à tout moment le langage de la spéculation sans se figer dans l'unilatéralité du concept, au sens hégélien du terme. Un exemple suffira ici : la théorie des Idées – dans tous les sens du terme grec *théoria* : « cortège » et « contemplation » – se trouve mise en scène de façon grandiose dans le mythe de l'attelage ailé du *Phèdre* qui, pour Schleiermacher, était le *Grundmythos*, le mythe matriciel et fondateur des autres mythes platoniciens. Les âmes de tous les dieux, suivi de leur cortège de démons, des âmes supérieures et inférieures des hommes et des bêtes, tournent circulairement dans le cosmos jusqu'à ce qu'elles parviennent, pour les plus légères, à la sphère supérieure immobile, la sphère des fixes, à partir de laquelle elles contemplent, à l'extérieur du monde, la plaine de vérité où sont situées les Formes intelligibles, éternelles, de tout ce qui est.

Or, la structure de la théorie platonicienne de l'être et de la connaissance tient à la filiation participative (*methexis*) du langage à l'essence (*ousia*), ou, pour le dire autrement, à la vision paradigmatique d'un réseau de formes-modèles auxquelles chaque corps sensible, chaque âme et chaque parole doivent participer. Ce rapport de modèle à copie n'est autre que le rapport proprement *poétique* de toute création, qu'elle relève de l'art du poète, du peintre, du philosophe ou du démiurge, rapport qui exige la commune présence d'un modèle, d'un artiste et d'une œuvre. Tendue entre l'origine et la

1. L. Pacioli, *De divina proportionem*, 1509, trad. fr. Paris, 1980.

fin, entre l'idée vers laquelle il se tourne et l'œuvre qui est issue de lui, l'artiste – le *Ion* le montre clairement – est intermédiaire entre les dieux, dont il est l'interprète mimétique, et les autres hommes, interprètes d'interprètes, qui dérivent vers la mauvaise *mimésis*, celle des idoles et des simulacres.

De même, le philosophe se tient entre le sage, terme qui ne convient qu'à dieu seul, et le sophiste, producteur de fantasmes en paroles. La philosophie s'inscrit donc, au même titre que l'art véritable, dans une structure mimétique qui est la structure ontologique de la réalité. Il y a bien un conflit ouvert entre deux formes d'art, ou deux formes d'imitation, qui se concrétise dans l'opposition platonicienne entre le philosophe et le poète, en premier lieu le poète tragique. La critique de l'imitation tragique ne signifie pas que la tragédie est mauvaise parce qu'elle imite la vie, mais parce qu'elle l'imité à un niveau inférieur. Aussi le philosophe est-il amené à revendiquer une imitation tragique plus haute : dans les *Lois*, l'Étranger d'Athènes dit à ses compagnons, à propos de la constitution politique de la cité à fonder qui sera à l'image du monde :

« Auteur de tragédie, nous-mêmes le sommes et d'autant plus que nous le pouvons, de la plus belle et de la meilleure. Toute notre constitution n'a d'autre raison que d'imiter la vie la plus belle et la plus authentique (*mimésis tou kallistou kai aristou biou*), et c'est là vraiment, selon nous, la tragédie la plus authentique » (VII, 817 a).

La philosophie est donc la véritable œuvre poétique qui, loin d'abolir l'art, l'élève à la hauteur de la vérité qui, comme le langage du poète ou la figure du peintre, ne sort jamais de la sphère iconique. Il y a deux pratiques de la *mimésis* comme il y a deux pratiques du miroir, nous l'avons vu plus haut avec Léonard de Vinci. Ce point a été particulièrement mis en lumière par Eugen Fink dans *Le jeu comme symbole du monde* :

« Ce n'est pas par hasard que la critique platonicienne de la poésie se règle sur le modèle du miroir, sur l'image qui ne contient aucun élément ludique pour être copie au sens le plus fort. Et lorsqu'on fait du miroir une métaphore désillusionnante de l'art poétique, on affirme implicitement que le poète ne produit rien de réel, rien d'autonome ; il ne fait que réfléchir comme un miroir ; il reproduit sur le modèle impuissant de la copie ce qui est déjà, en répétant simplement l'aspect superficiel de l'étant ; le poète produit des apparences dans la sphère nulle des apparences »¹.

1. E. Fink, *Le jeu comme symbole du monde*, trad. fr., Paris, Minuit, 1966, p. 107.

Le philosophe, au contraire, produit des apparences, qu'elles soient paroles, mythes ou actions, dans la sphère pleine de l'être – on pense à Socrate, l'amoureux philosophe, terrassant au matin Agathon et Aristophane, le poète comique et le poète tragique, dans l'épilogue du *Banquet*. Il en résulte que la philosophie, loin de vouloir la mort de l'art et de la poésie, leur emprunte leur pratique mimétique pour l'élever au niveau de l'être. Au livre V de la *République*, en 475 e 4, Socrate reconnaît que ce qui définit les philosophes, c'est leur amour *théorique* de la vérité, c'est-à-dire la forme *théâtrale* de leur contemplation, car « la vérité est le spectacle dont ils sont amateurs » (*tês alêtheias philotheamonas*). En écho, Critias rappelle, dans le dialogue éponyme, que l'ancienne Athènes possédait un sanctuaire voué à Athéna, protectrice de « l'amour du savoir » (*philosophia*) et à son frère Héphestos, protecteur de « l'amour de l'art » (*philotechnia*) (109 c 8). Art et philosophie sont donc frères, tous deux issus de la Vie elle-même, c'est-à-dire de Zeus, dans la plénitude de sa manifestation qui passe toujours par la constitution de figures symboliques. L'art platonicien – la philosophie comme philotechnie – reconduit l'apparence à sa source ontologique, éthique et théologique, qui est le *visage* même de l'être (*eidos*). On comprend alors que Socrate puisse affirmer, dans le *Phédon*, que la philosophie est « la musique la plus haute », ou, selon l'accentuation que l'on voudra donner au terme de *mousikè*, « l'œuvre d'art la plus haute ».

*Le dilemme platonicien de l'inspiration
et de la compétence dans le Ion*

FRANÇOISE ARMENGAUD

*Nous disons beaucoup de mensonges
Tous pareils à la vérité...
Mais s'il nous plaît, la vérité,
La vérité entière et pure,
Nous l'énonçons d'une voix sûre...*

Hésiode : La Théogonie, vers 27-28,
traduits par Marguerite Yourcenar.

Qu'il me soit permis de faire en premier lieu une remarque générale sur le principe de la confrontation à laquelle ce colloque nous donne l'occasion de nous livrer entre poésie et philosophie. Je voudrais en effet rappeler ce qui est sans doute une évidence, à savoir qu'il ne peut s'agir d'affronter deux entités, ou plutôt deux discours, qui seraient d'abord étrangers l'un à l'autre, et que nous contraindrions ensuite à se tourner l'un vers l'autre et à se mesurer. Poésie et philosophie ne sont certes pas étrangères l'une à l'autre, car la seconde est fort probablement née de la première. Je citerai ici un propos de Françoise Proust qui me paraît tout à fait judicieux : « Nul doute que le genre philosophique n'ait dû sa naissance grecque qu' à l'exclusion de multiples autres genres : genre poétique (les poèmes sont, dit Platon, des fables bonnes pour les femmes et les enfants) ; genre persuasif : les rhétoriciens sont des bateleurs faits pour la foule avide de despotisme »¹. Or les motifs de la disqualification de la poésie par Platon sont très clairement exposés dans le dialogue qui porte le nom du principal interlocuteur de Socrate, à savoir le *Ion*. C'est l'un des premiers – peut-être le tout premier –

1. Françoise Proust : « La fiction narrative en philosophie », *Encyclopédie Philosophique Universelle*, tome I, Paris, PUF, 1990, p. 867.

dialogues rédigés par Platon. Goethe y voyait une tonalité quasiment bouffonne, qu'il n'hésitait pas à qualifier d'« aristophanesque ».

Toutefois, avant d'entreprendre de vous parler du *Ion*, je voudrais dire encore que je crains de constater une redoutable disparité, voire une violente dissymétrie, entre les termes, ou les tenants, de la confrontation. D'une part parce que c'est généralement, selon la vocation propre qu'elle se reconnaît, la philosophie qui déploie et délimite le terrain conceptuel des commensurations et qui en fournit le matériel catégoriel : la poésie va-t-elle alors être décrite à la seule aune de la philosophie et selon les seuls critères légitimés par la philosophie ? Mais d'autre part, si la philosophie a dans son cahier des charges l'obligation de tenir compte « de tout » – donc, entre autres, de la poésie – et de *tenir* compte pour *rendre* compte (philosophie : affaire de comptabilité...), la poésie, elle, peut bien se moquer de la philosophie, de même qu'elle est en droit de se moquer « de tout ». Entendons qu'elle se dispense d'avoir à tenir compte de ceci ou de cela, ou de ce dont s'occupe la philosophie, ou de la philosophie comme telle (et encore moins à en rendre compte). Entendons aussi que si elle souhaite s'en occuper, qui le lui interdira ? Sans aucun doute je vois, ou j'entends, la poésie comme *essentiellement libre* et autonome en ses énoncés et en ses énonciations – « parole souveraine », comme dit Northrop Frye – et la philosophie, justement parce qu'elle se veut à la fois exhaustive et surplombante (oui, je sais, pas *toutes* les philosophies – il en est de délibérément fragmentaires et même de modestes – mais, disons, la philosophie dans sa définition institutionnelle), donc comme *essentiellement assujettie*. Même si, comme l'affirme Arthur Danto, elle veut « assujettir l'art »¹, et donc éventuellement assujettir la poésie (oui, je sais, on pourrait très bien argumenter que la poésie n'est pas un art, mais ce n'est pas le moment), la philosophie est au moins *assujettie à assujettir...*

Ainsi, à la différence de la philosophie, la poésie est *sans réplique* – ce qui ne veut pas dire qu'elle soit sans écho, sans résonance et sans retentissement, ce qui ne veut pas dire non plus qu'elle ne soit pas « adressée » (laissons de côté le cas des joutes antiques entre bardes, des poèmes qui sont d'abord des déclarations d'amour, ainsi que le cas des commentaires et des gloses : autant de cas d'adresse et de réplique qui ne nous intéressent pas ici). Soyons claire :

1. Arthur Danto : *L'Assujettissement philosophique de l'art*, Paris, Le Seuil, coll. Poétique, 1993. Il écrit : « La philosophie platonicienne de l'art est largement politique, une manœuvre dans la lutte pour la domination des esprits, lutte où l'art est considéré comme l'ennemi » (loc. cit. p.24).

le poème n'attend pas, par exemple après une lecture à voix haute en présence d'auditeurs, une *discussion* : même si des réactions, ou des questions, s'expriment, il n'y a pas de discussion du contenu des assertions ; non qu'il n'y ait pas de « contenu », mais plutôt parce qu'il n'y a pas d'assertion, ou plutôt parce que le type d'assertion qu'il y a est d'emblée et par principe *indiscutable*. Or si la poésie est sans réplique, les poètes sont, du coup, sans filet. Les voici pris à l'engagement de leur être dans leur dire, risquant leur être dans leur propos, s'exposant (allons jusqu'à la nudité et à la vulnérabilité) dans leur langage. Le locuteur-poète engage son être comme garantie (allons jusqu'à l'otage), pour son propos, d'une sorte de vérité qui n'est pas de ces vérités qui se contestent, se cherchent, se corroborent et s'approximent, et qui n'obtiennent leurs lettres de créance qu'à l'issue consensuelle d'une délibération ou à titre de verdict dans un jugement¹. Éminente, irréfutable, maîtresse de pertinence et joueuse de vérité, la parole poétique la plus humble, la plus timide et la plus faiblement murmurée soit-elle, s'avance invincible à toute objection.

On aura compris où je voulais en venir. Pour préciser, ce qui m'intéresse, dans la confrontation – et dont je tenterai de montrer le partage dans le *Ion* – ce sont les régimes discursifs propres à la poésie et à la philosophie. Qu'est-ce qu'un régime discursif ? C'est, je crois, quelque chose qui s'apparente aux genres, mais moins dans leurs règles d'engendrement que dans leur *motivation*, à la fois au sens juridique et au sens épistémologique de ce terme. Autrement dit : la question du fondement. Et toutes ces questions : qu'est-ce qui soutient un discours (au sens le plus général : propos/écriture) ? De quoi se réclame-t-il ? De quoi s'autorise-t-il pour se produire ? Est-ce de lui-même ? Est-ce de ce que j'appellerai la réception au sens (1), à savoir ce que le producteur du discours a reçu : la mémoire, la tradition, et, de manière privilégiée pour le dialogue platonicien qui nous occupe, l'inspiration ? Ou bien de ce que j'appellerai la réception au sens (2), à savoir comment son auditoire actuel – voire futur – le reçoit, l'approuve, le rejette, le conforte etc. Ainsi ce qui distinguera la poésie et la philosophie, ce n'est pas seulement *le quoi* dire, ni même le *comment* dire, ni même encore le *pourquoi*, mais le *au*

1. C'est à propos d'Héraclite que Maurice Blanchot écrit dans un texte de 1958 : « Le langage en qui parle l'origine est essentiellement prophétique. Cela ne signifie pas qu'il dicte les événements futurs, cela veut dire qu'il ne prend pas appui sur quelque chose qui soit déjà ni une vérité en cours ni sur le seul langage déjà dit ou vérifié. Il annonce, parce qu'il commence. Il *indique* l'avenir, parce qu'il ne parle pas encore, langage du futur, en cela qu'il est lui-même comme un langage futur, qui toujours se devance, n'ayant son sens et sa légitimité qu'en avant de soi, c'est-à-dire foncièrement injustifié ». *La bête de Lascaux*, Montpellier, Fata Morgana, p.21.

nom de quoi le dire. La question n'est donc pas seulement sémantique (tant de l'ordre du sens que de l'ordre de la référence) ou thématique¹. Elle n'est pas seulement syntaxique (enchaînement des signes et des séquences de signes). Elle est aussi pragmatique. Elle concerne l'énonciation – savoir qui énonce exactement : le parlant, le proférateur, le scriptant, l'individu en lui-même, l'individu porteur d'un rôle, ou quelque voix mystérieuse à travers l'individu ? Ces questions n'ont pas été bien évidemment posées dans l'Antiquité selon cette terminologie, mais je suis convaincue qu'elles y sont présentes, formulées en d'autres termes, dont celui d'inspiration est sans doute l'un des plus importants, me semble-t-il, pour désigner l'altérité dans l'instance énonciative de la poésie. Ajoutons enfin que poser la question des régimes discursifs devrait permettre de mieux comprendre les enjeux des rivalités et des polémiques disqualifiantes, à l'époque de Platon, entre poésie et philosophie, ainsi qu'entre philosophie et sophistique².

Ne nous le cachons pas : cette rivalité est une guerre. La guerre qui se mène à Athènes au IV^e siècle entre philosophie et sophistique de même qu'entre philosophie et poésie, est à la fois une guerre de succession pour les pouvoirs du *logos* et une guerre de conquête pour les modalités nouvelles de la parole. Entre philosophie et poésie, ce qui se joue n'est pas encore une fascination (ça le deviendra beaucoup plus tard, et ailleurs) et pas davantage une alliance. C'est, si l'on veut, une guerre de frontières, dans un sens peut-être déjà disciplinaire, mais sans possibilité d'un partage équitable, d'une répartition paisible. C'est en fait, surtout chez Platon, une lutte politique : ainsi, en disqualifiant avec ténacité les sophistes, la philosophie se défend moins elle-même en tant que pratique « académique » (au sens littéral comme au sens ultérieur...) que comme une certaine idée du débat démocratique dans la cité. N'a-t-elle pas d'ailleurs elle-même pris la suite de cette forme première de débat démocratique que proposait l'assemblée des guerriers, comme l'a suggéré Marcel Détienne³ ? On pourra s'étonner qu'il en aille de même avec

1. Il y a parfois une grande proximité *thématique* entre poésie et philosophie. Ou tout au moins une certaine poésie et une certaine philosophie. Voir Parménide. La question de l'être. Heidegger. Et bien d'autres. Pour ce que l'on a appelé ici la « poésie pensante ». Le thème ne suffit pas à faire la différence.

2. Sur ce point je renvoie au remarquable et complexe ouvrage de Barbara Cassin : *L'effet sophistique*, Paris, NRF essais, Gallimard, 1995. Selon Barbara Cassin, la poésie est « constituée par une tension entre philosophie et sophistique. Son côté philosophique, c'est son lien à la vérité, vérité non scientifique bien sûr, mais inspirée et garantie par les Muses. Cet enthousiasme n'a quant à lui rien de démiurgique ; il est, comme l'on voit dans *Ion*, obéissant et limité... » (loc. cit. p. 474). Mais elle souligne que la poésie est « aussi sophistique ». À preuve le prologue de la *Théogonie* d'Hésiode (cité ici en exergue).

3. Marcel Détienne : *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, préface de Pierre Vidal-Naquet. 1^{re} édition 1967, Maspéro. Réédition 1994, Pocket, coll. Agora. Détienne note que le philosophe est « soumis au régime de la

la disqualification des poètes menée avec un acharnement moindre – sans doute se défendaient-ils moins que les sophistes – mais avec la même détermination. En effet, dans les siècles précédents, les poètes étaient étroitement liés aux devins et aux rois ; lorsqu'on passe de la monarchie à la démocratie, la « bonne » poésie se joue désormais au théâtre, forme de profération spectaculaire associée à l'ensemble du peuple ; la poésie oraculaire des origines doit céder le pas. Elle n'a plus, littéralement, droit de cité. Comme quoi régimes discursifs et régimes politiques ont davantage parti lié qu'on ne pourrait le penser.

Avant de poursuivre et d'entrer enfin dans le vif du *Ion*, et puisque c'est de l'Antiquité que je vais parler, je voudrais encore formuler deux précautions. D'abord, est-ce que les caractérisations modernes et contemporaines de la poésie – qui sont forcément celles que nous avons en tête – conviennent à la poésie antique ? Par exemple, cette fameuse « hésitation prolongée entre le son et le sens », est-ce qu'elle convient ? ou plutôt, est-ce que les poètes de l'Antiquité l'auraient sinon évidemment forgée, du moins acceptée ? De même pour ces caractéristiques comme le choix de suggérer plutôt que de nommer, ou pour la subversion des sens ordinaires etc. On ne peut ni refuser sans plus que ces traits conviennent, car c'est rétrospectivement les considérer comme manquants (et rien n'est moins sûr non plus que ces traits soient véritablement manquants dans la poésie de l'Antiquité), ni assurer leur présence : ce serait alors nier toute innovation et dénier toute réalité au mouvement de l'histoire. Ensuite pouvons-nous parler sans plus – comme je l'ai fait jusqu'à présent par commodité, et parce qu'on ne peut pas tout problématiser en même temps – de *la Poésie* et de *la Philosophie*, comme de deux entités uniques et absolues, deux entités « platoniciennes » ? Bien sûr que non. Nous avons partout affaire à des pluralités de formes de poésie et à des pluralités de formes de philosophie, qui n'ont probablement entre elles, respectivement, pour reprendre l'expression de Wittgenstein, que des *ressemblances de famille*. Et si nous adoptons la perspective et la terminologie des *jeux de langage*, il faut également nous souvenir que pour Wittgenstein les jeux de langage sont toujours liés à des *formes de vie*. Autre manière de retrouver le lien avec le politique.

citée, et, par là, à des exigences de publicité. Il est contraint de quitter le sanctuaire de la Révélation : l'*aléthéia* lui est donnée par les dieux, mais en même temps sa vérité se soumet sinon à la vérification, du moins à la confrontation » (loc. cit. p. 200).

Je voudrais donc proposer une lecture de ce bref dialogue de jeunesse que constitue le *Ion*. Thème essentiel : l'inspiration et la compétence se trouvent radicalement séparées. Dans la mesure où elle se place du côté de la compétence, la philosophie semble ainsi désormais contrainte à renoncer (pour autant qu'elle les ait jamais possédés ou qu'elle s'en soit réclamée) à la fois aux privilèges (douteux et disqualifiants) de l'inspiration ainsi qu'à chercher son expression majeure dans le langage poétique. Vouée à la prose, donc.

* * *

Ion : rhapsode ou poète ? C'est la question que l'on pose d'emblée en signifiant par là que peut-être Platon, dans ce dialogue, par la bouche de Socrate, ne s'en prend pas aux poètes puisque Ion n'est pas un poète mais un rhapsode. En fait, que dans le *Ion* il soit question du rhapsode peut donner lieu à interrogation et être compris soit comme : Platon accable avec lui le poète ; soit comme : Platon accable le rhapsode pour épargner le poète. En revanche, si l'on se reporte à *République* II et X, Platon ne distingue pas : il traite Homère et Hésiode de « rhapsodes itinérants » Mais qu'est-ce qu'un rhapsode ? L'étymologie, si nous consultons la langue grecque, nous apprend que si le terme d'« ode » nous renvoie bien au chant, au poème, le verbe *rhaptein* (ῥάπτειν) signifie « coudre ». Le rhapsode est donc celui qui coud ensemble des chants, des poèmes. Nous dirions aujourd'hui que c'est un adaptateur. Toutefois ses fonctions ne s'arrêtent pas là. Non seulement il agence les textes du poète dont il est spécialiste en morceaux choisis, en séquences, mais encore, conteur, mime et comédien, il les récite et chante de ville en ville ou en village ; il semble aussi qu'il les commente, qu'il soit un interprète dans les deux acceptions : acteur et exégète.

Entrant en dialogue avec Socrate, Ion arrive porteur de ce que Victor Goldschmidt a appelé une « demande de reconnaissance »¹. Il veut que sa profession de rhapsode soit considérée comme une science. Il veut être reconnu comme détenteur d'un véritable savoir, d'une compétence qualifiée. Et pourquoi donc ? Quelle mouche le pique ? J'y vois l'indice de ce que la catégorie du savoir – les nouvelles définitions du savoir – a été imposée comme laudative et légitimante, par ses représentants, à l'ensemble de la cité ; ou tout au moins c'est ce que le dialogue met en scène. Notre Ion se déclare donc spécia-

1. Victor Goldschmidt : *Les dialogues de Platon*, Paris, PUF, 1947.

liste des poèmes homériques, et uniquement de ceux-là. Socrate s'empresse de lui démontrer que chaque science (savoir, compétence) embrasse l'ensemble de son domaine. La rhapsodie devrait avoir pour objet non seulement Homère mais tous les poètes. Or Ion avoue s'endormir d'ennui à entendre parler d'autres poètes qu'Homère... Socrate tire la conclusion : la rhapsodie n'est pas un savoir mais une inspiration ; selon la terminologie de Goldschmidt, l'*attribut de valeur* est refusé, et la *catégorie infamante* est appliquée. En fait, l'attitude de Socrate et de Platon à l'égard de l'inspiration est double – ambivalente. Comparée à la sagesse, l'inspiration est délire et absence de bon sens ; comparée au simple savoir-faire, elle est délire divin et comble de la sagesse. Socrate présente l'inspiration comme comportant des degrés hiérarchisés suivant la plus ou moins grande proximité de la source divine. La plus noble et la plus pure est l'inspiration poétique, conjointement avec l'inspiration prophétique et avec l'inspiration divinatoire ; les poètes sont ainsi les « interprètes des dieux » (*Ion*, 534 e 4-5). Quant à l'inspiration des rhapsodes, elle leur est communiquée par les poètes, ce sont des « interprètes d'interprètes » ; au dernier anneau de la chaîne, l'enthousiasme est enfin communiqué aux auditeurs. Voici le texte de Platon, que je vais citer assez longuement – bien qu'il soit très connu – car il est très beau.

« Ce don de bien parler sur Homère est chez toi, non pas un art, comme je le disais tout à l'heure, mais une force divine (θεῖα δὲ δύναμις). Elle te met en branle, comme il arrive pour la pierre qu'Euripide a nommée magnétique, et qu'on appelle communément d'Héraclée. Cette pierre n'attire pas seulement les anneaux de fer eux-mêmes ; elle communique aux anneaux une force qui leur donne le même pouvoir qu'à la pierre, celui d'attirer d'autres anneaux, de sorte qu'on voit parfois une très longue chaîne d'anneaux de fer suspendus les uns aux autres. Et pour tous, c'est de cette pierre là que dépend leur force. De même aussi la Muse fait des inspirés (ἐνθέους) par elle-même, et par le moyen de ces inspirés d'autres éprouvent l'enthousiasme : il se forme une chaîne. Car tous les poètes épiques, les bons poètes, ce n'est point par un effet de l'art, mais pour être inspirés par un dieu et possédés qu'ils débitent tous ces beaux poèmes. Il en est de même des bons poètes lyriques : comme les gens en proie au délire des Corybantes n'ont pas leur raison quand ils dansent, ainsi les poètes lyriques n'ont pas leur raison quand ils composent ces beaux vers ; dès qu'ils ont mis le pied dans l'harmonie et la cadence, ils sont pris de transports bachiques, et sous le coup de cette possession, pareils aux Bacchantes qui puisent aux fleuves du miel et du lait

lorsqu'elles sont possédées, mais non quand elles ont leur raison, c'est ce que fait aussi l'âme des poètes lyriques, comme ils le disent eux-mêmes. Car ils nous disent, n'est-ce pas ? les poètes, que c'est à des sources de miel, dans certains jardins et vallons des Muses qu'ils butinent les vers pour nous les apporter à la façon des abeilles, et voltigeant eux-mêmes comme elles. Et ils disent vrai : c'est chose légère que le poète, ailée, sacrée ; il n'est pas en état de créer avant d'être inspiré par un dieu, hors de lui et de n'avoir plus sa raison ; tant qu'il garde cette faculté, tout être humain est incapable de faire œuvre poétique et de chanter des oracles. Par suite, comme ce n'est point en vertu d'un art qu'ils font œuvre de poètes en disant tant de belles choses sur les sujets qu'ils traitent, comme toi sur Homère, mais par un privilège divin, chacun d'eux n'est capable de composer avec succès que dans le genre où il est poussé par la Muse »¹.

À ce discours Ion répond avec approbation et contentement : « Tes paroles me touchent l'âme, Socrate, et je pense que c'est par un privilège divin que les bons poètes sont ainsi auprès de nous les interprètes des dieux » (535 a). Toutefois appel est fait à une autre sorte de généralité : il ne s'agit plus de connaître tous les poètes, mais tous les sujets évoqués par un poète. Ion devrait se montrer compétent sur tous les sujets évoqués par Homère : conduite des chars, art de la guerre, médecine, pêche. Or seul le technicien connaît chacun de ces arts et peut expliquer les passages d'Homère qui s'y rapportent. Où est alors la compétence du rhapsode ? Ion tente de remédier à ce vide en proposant de s'attribuer une nouvelle sorte de compétence que j'aimerais appeler socio-pragmatique : le rhapsode connaît « le langage qui convient à un homme et à une femme, à un esclave et à un homme libre, à un inférieur et à un chef ». Ce qui provoque de la part de Socrate une nouvelle objection, ou plutôt, Ion se voit mis au défi de répondre : qui sait ce que doit dire, en telle circonstance précise, le bouvier ou la fileuse de laine ? Ainsi on voit que la rhapsodie est « sans objet propre », puisqu'elle rencontre partout des sciences rivales. D'où la conclusion fondée sur un dualisme exclusif : elle n'est pas science, ni compétence, mais inspiration. Ce dont le gentil Ion s'accommode fort bien : « Il est bien plus beau de passer pour divin » (542 b). Remarquons que ce n'est pas en tant que savoir non fondé (comme le serait l'opinion) que la rhapsodie est disqualifiée, mais en tant que sans objet propre. Ce qui nous amène, par analogie, à évoquer la

1. Platon : *Ion*, 533 d - 534 c. Texte établi et traduit par Louis Méridier, Paris, Les Belles Lettres, 1931.

sophistique, dont l'universalité se confond elle aussi avec l'absence d'objet. Comme le note Goldschmidt : « Le sophiste prétend former des contradicteurs sur n'importe quel sujet. Hippias et Gorgias se font fort de répondre à toute question qu'on voudra leur poser »¹. On notera l'importance de la référence aux savoirs techniques, artisanaux. Selon le discours socratique, les artisans sont les seuls à savoir « beaucoup de belles choses ». Les politiciens et les poètes *disent* de belles choses mais ne *savent* rien de ce qu'ils disent.

Platon et la poésie : on le voit, la situation n'est pas brillante. Dans le *Ion*, il discrédite le poète à travers le rhapsode, tout en gardant une hiérarchie entre eux, et tout en reconnaissant au poète et au rhapsode ce don ambivalent bien que divin, l'inspiration. L'*Apologie de Socrate* (22 a-c) nous montrait Socrate affirmant que les créations des poètes ne sont pas dues à un savoir (σοφία) mais à un don naturel et à une inspiration divine (φύσει τινὶ καὶ ενθουσιάζοντες) analogue à celle des prophètes et des devins : « Ceux-là en effet disent, eux aussi, beaucoup de belles choses, mais sans rien connaître à ce qu'ils disent ». L'expression de « délire sacré » (θεῖα μοῖρα) apparaît aussi dans le *Ménon*, où elle s'oppose à la science. Dans le *Phèdre*, l'inspiration poétique occupe la troisième place parmi les enthousiasmes, c'est-à-dire, littéralement, les possessions divines². Dans la *République*, les poètes sont chassés de la cité. Parmi les philosophes de l'Antiquité, Platon est sans doute celui qui marque la plus grande défiance, le plus grand rejet, le désir d'établir la distance maximale entre la philosophie et la poésie. Et pourtant... et pourtant Platon n'était-il pas lui-même poète, dans son expression propre, dans son agencement des récits, des mythes, et des dialogues ? Et il a largement contribué à forger une certaine image laudative du poète inspiré, dont se souviendront, pour l'invoquer, les poètes de la Renaissance, Ronsard, du Bellay... À l'ambivalence de son attitude, répond ce paradoxe de sa propre situation dans l'histoire.

Mais je dirai surtout que Platon marque un moment charnière entre d'une part l'expression philosophique des Présocratiques que *nous* pouvons lire

1. Victor Goldschmidt : *Les dialogues de Platon*, op. cit., p. 100.

2. « Une troisième sorte de possession ou de délire est celle qui provient des Muses, et qui, quand elle s'est saisie d'une âme tendre et pure, quand elle l'éveille et lui inspire des transports, aussi bien dans l'ordre des chants que dans celui de toute autre espèce de composition, quand elle célèbre mille hauts faits des Anciens, fait l'éducation de la postérité ! Au contraire, celui qui, sans le délire des Muses, sera parvenu aux portes de Poésie, avec la conviction que, décidément, une connaissance technique doit suffire à faire de lui un poète, celui-là est, personnellement, un poète imparfait, comme aussi, devant celle des hommes inspirés par un délire, s'efface la poésie de ceux qui ont toute leur tête » *Phèdre*, 245 a, traduction Léon Robin. Platon, *Œuvres*, La Pléiade, t.1, p. 245.

aussi comme de la poésie (mais il faut se méfier de ce regard rétrospectif ; la distance, l'exotisme au sens propre, créent souvent les conditions – notamment l'insolite – d'un effet de poésie, comme d'un effet d'art) et d'autre part l'expression analytique et didactique d'Aristote, qui écrit une *Poétique*, qui prend le poème pour objet d'un traité, qui l'objective, le maîtrise dans un savoir, le *traite* exhaustivement et systématiquement selon ses articulations. On sent que chez Platon la philosophie conquiert, défend son autonomie, et si possible sa suprématie, en tout cas sa hauteur et son universalité, avec le souci de se différencier d'avec des formations discursives et disciplinaires rivales : la poésie, la sophistique, souci de différenciation qui se traduit par une entreprise de disqualification polémique. On est encore au cœur d'une genèse, et on est déjà en pleine confrontation. La genèse ne se fait pas dans le vide. Les genèses se cherchent et se confirment dans des oppositions serrées et violentes.

Pour en revenir au dialogue du *Ion*, il y a donc un double discrédit, un double grief fait à Ion : celui de se situer dans une pratique d'*imitation*, et celui de dépendre non d'une compétence propre mais du bénéfice ou de la grâce de l'*inspiration*. Bien qu'il ne s'agisse pas explicitement du tout de philosophie dans ce dialogue, on peut estimer que la question des rapports entre philosophie et poésie – qui est au cœur du débat platonicien – se trouve néanmoins abordée par une voie étroite, ou apparemment étroite, celle de l'alternative compétence/inspiration. Puisque, comme on l'a vu, tout le dialogue peut se résumer à ceci : Socrate argumente et démontre à Ion qu'il ne possède pas les compétences qu'il croyait et prétendait posséder et que sa « réussite » provient uniquement d'une forme d'inspiration. En somme, inspiré ou compétent, il faut choisir. Ou plutôt, ici, il n'y a pas à choisir. Il y aurait un état de fait : absence de compétence, donc présence – sans doute fluctuante – de l'inspiration. Cela dit, ce serait aller trop vite en besogne, et même aller de travers, que d'apparier sans nuances cette distinction, et de placer toute la philosophie du côté de la compétence, et toute la poésie du côté de l'inspiration. Non seulement ce serait sommaire, mais ce serait inexact. En effet, il y a des contre-exemples. Ainsi une certaine poésie, celle de Simonide, se présente et se situe résolument du côté de la compétence technique, et certaines philosophies, que Marcel Détienne appelle sectes philosophico-religieuses, se réclament d'une vérité, d'une *aléthéia*, qui doit beaucoup à l'inspiration...

L'opposition entre Platon et Homère ne doit pas non plus être absolutisée. C'est justement à la mesurer, à la relativiser, que nous invite Jean-François Mattéi. Il note en effet que « la tradition moderne, en premier lieu chez Wagner et Nietzsche, n'a retenu de la question de la *mimesis* que la lutte ouverte – Platon contre Homère – entre l'auteur de la *République* et le poète de l'*Odyssée*, en durcissant jusqu'au conflit le contraste de l'argumentation du dialecticien et de l'inspiration du poète »¹. Il y a là une véritable méconnaissance. Pareille attitude revient, poursuit Mattéi, à « tenir pour négligeable la dimension symbolique de l'œuvre platonicienne du fait de la pétition de rationalisme que la modernité impute à Platon, ainsi que l'affinité profonde de Platon pour Homère » (*ibid.*). C'est en poursuivant l'analyse en profondeur de la signification de la présence des mythes chez Platon que Mattéi propose de voir, en accord avec les convictions de Cassirer, le logos et le mythos comme constituant les « rameaux différents d'une seule et même pulsion de la mise en forme symbolique » (*ibid.* p. 12). Mais qu'en est-il de la *mimesis* ? Mattéi attire notre attention sur ce qu'il considère comme un trait contant de l'enseignement de Platon, à savoir la structure triadique de l'imitation chez Platon.

Or c'est justement dans le *Ion* qu'apparaît déjà, et pour la première fois (ce qui n'a rien d'étonnant, puisque le *Ion* est l'un des tout premiers, et peut-être le premier des dialogues platoniciens) cette structure triadique, qui, là, affecte l'interprétation. Le rhapsode apparaît en effet comme l'interprète des poètes, et les poètes apparaissent eux-mêmes comme les interprètes des Muses ou des dieux. Les poètes, écrit Mattéi, « dans leurs imitations primitives, sont les interprètes des dieux : les discours rhapsodiques, mosaïques bariolées de pièces de vers cousues à la hâte, au gré de l'interprète, ne sont donc à leur tour que des interprètes d'interprètes ». La différence est importante entre les degrés d'imitation, c'est-à-dire, on le sait, les degrés d'éloignement de la réalité source. Si nous nous référons en effet au texte célèbre des trois lits de *République X*, nous retrouvons, selon l'expression de Mattéi, cette même « forme ontologique des trois degrés de réalité ordonnés par une même structure mimétique ». Nous aurons donc dans l'ordre : I – Le lit unique du phyturge, du dieu, c'est-à-dire l'Idée unique de lit, qui constitue aussi le paradigme. II – Les lits pluriels du démiurge (le menuisier), qui sont des copies : les premières copies, des images, des « icônes », et correspondent

1. Jean-François Mattéi : *Platon et le miroir du mythe*, Paris, PUF, coll. Thémis-Philosophie, 1996, p. 7.

à la mimesis supérieure : l'eikastique. Enfin III – les lits imités par le poète ou le peintre, ce sont des copies de copies, des « idoles », des fantasmes, qui correspondent à la *mimesis* inférieure : la fantastique. Mattéi souligne le fait qu'« au cours de toute sa critique de la poésie, Socrate ne s'en prend qu'à la seconde mimétique, la « fantastique », qui produit des « fantômes » de réalité, et non à la forme supérieure de mimétique dont relève le mythe platonicien » (*Ibid.* p. 120). En somme, c'est par le biais de la mythologie que sont conciliées, chez Platon, poésie et philosophie.

Et l'inspiration dans tout ça ? Il serait intéressant, mais nous n'en avons plus guère le temps, de parler des réévaluations modernes de l'inspiration (ce qui reviendrait aussi à parler du même coup de ses « dévaluations »). Comme le note judicieusement Jean-Claude Pinson en faisant allusion, bien sûr, à la pierre d'Héraclée – pierre magnétique – du *Ion*, « en notre siècle, de l'Être heideggérien à l'inconscient freudien, les aimants de substitution n'ont pas manqué, qui continuent à faire de la dépossession de soi une condition du sacre de la parole poétique »¹. Ainsi sans doute de l'émotion lyrique telle que décrite par Michel Collot : « Être hors de soi, c'est avoir perdu le contrôle de ses mouvements intérieurs, et de ce fait même, être projeté vers l'extérieur, les deux sens de l'expression me semblent constitutifs de l'émotion lyrique, qui bouleverse le sujet au plus intime de lui-même et le porte à la rencontre du monde et de l'autre »². Il est également d'autres voies que celles de la substitution des aimants. Des voies alternatives, qui placent le travail au premier plan. C'est ainsi que Dominique Combe fait allusion à ces poétiques modernes – et il cite Valéry, Paulhan, Ponge – qui « cherchent à restaurer les valeurs de lucidité et de maîtrise contre l'inspiration et ses avatars »³. Et des voies de compromis, ou plutôt de synthèse. Je terminerai en donnant la parole au poète André Verdet :

Elle se mérite l'inspiration
 Se mérite par des éternités
 De solitudes méditées
 D'amoureuses penchées autour

1. Jean-Claude Pinson : *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, Paris, Champ Vallon, 1995, p. 89.

2. Michel Collot : *La matière-émotion*, Paris, PUF, coll. Écriture, 1997, p. 30.

3. Dominique Combe : *La pensée et le style*, Éditions Universitaires, Paris, 1991, p. 78.

D'une vacillante lueur qu'il faut
Juste à temps ressaisir
Se mérite par des infinitudes
D'ascèses nourries...¹

1. André Verdet : *Elle se mérite*, poème, avec des gravures de Baltazar, Éditions Jacques Matarasso, Nice, 1987.

La poésie comme pré-histoire

JACQUES CHABOT

*... i primi poeti dieder a' corpi l'essere di sostanza animate,
sol di tanto capaci di quanto essi potevano, cioè di senso e di
passione, e sì ne fecero le favole; talché ogni metafora si
fatta vien ad essere una picciola favoletta.*

Vico, *La Scienza nuova*, Livre II, chap. 2, p. 283.

Quand Aristote, dans sa *Poétique*¹, affirme que « la poésie est plus philosophique et d'un caractère plus élevé que l'histoire [= plus noble] », il fonde cette supériorité de la poésie sur deux arguments. Le poète, d'abord, ne raconte pas ce qui est arrivé (*ta génoména*) mais *ce qui pourrait arriver* (*oïa an genoïto*) et donc « ce qui est possible selon la vraisemblance ou la nécessité ». La poésie, ensuite, « raconte le général, et l'histoire le particulier ». Une telle argumentation fait d'Aristote le fondateur de l'histoire *positiviste*, conçue comme science des *faits* qui sont arrivés dans le temps, il distingue donc et oppose *la fable* (*muthos*) et *l'histoire* (*historia*) comme le possible au réel et le général au particulier, ou encore le vraisemblable au vrai ; ou plutôt la semblance (*to eïkos*) à la nécessité (*to anagkaïon*). Si bien que la poésie se trouve qualifiée, d'un point de vue *éthique* plutôt qu'épistémologique, de *plus noble* (*spoudaïotéron*), le général étant plus noble que le particulier. Aristote inaugure ainsi un débat qui prendra toute son ampleur aux XIX^e et XX^e siècle, entre le récit d'histoire et le récit de fiction, débat puissamment exposé, partiellement résolu, par Paul Ricoeur dans son *Temps et Récit*².

Il est une autre hypothèse qu'Aristote n'a pas du tout envisagée, bien qu'il ait entrevu le problème quand il traite, tout de suite après³, de l'action

1. Aristote, *Poétique*, Ed. Belles Lettres, 1969, p. 41-42 [1451 a].

2. Paul Ricoeur, *Temps et récits*, 3 vol. Seuil, 1983-1985.

3. Aristote, *ibid.*, p. 42 sq.

tragique, et c'est l'hypothèse d'une histoire qui serait plus philosophique, ou du moins autant, que la poésie. Autrement dit d'une *histoire poétique*. Telle est l'hypothèse de Vico – qui se trouve d'ailleurs être le disciple et l'héritier de Platon – et Vico inaugure une science nouvelle de l'histoire, dans la première moitié du XVIII^e siècle, nouvelle au point d'anticiper, *théoriquement*, d'un bon siècle sur l'avènement de l'*histoire romantique*. Le débat reste ouvert et continue de plus belle – il pourrait être illustré par les œuvres respectives de Foucault et de Ricoeur – et met en question, dans la crise actuelle du récit (laquelle concerne aussi bien la fiction que l'histoire), tout le sens de notre culture : positiviste ou romantique ?

La découverte fondamentale et fondatrice de Vico, c'est que l'histoire de notre époque *historique*, autrement dit *moderne* – car nous identifions, au moins depuis Hegel, temps modernes et temps historiques, l'humanité moderne étant celle qui, la première, a pris conscience *d'être dans l'histoire* – que cette histoire moderne a été précédée par une *pré-histoire* qui n'en était pas moins déjà une histoire. Autrement dit, que l'histoire considérée comme *un genre de récit* a commencé bien avant les historiens, disons bien avant Hérodote (un cas limite entre l'historiographe et le fabulateur) et Thucydide (historien dûment patenté). Seulement les historiens de cette pré-histoire n'étaient pas des savants (au sens moderne, mais contestable du terme : l'histoire est quel genre de science ?), pour la bonne raison qu'ils étaient des poètes. Pour Vico, « le véritable Homère » qu'il *découvre* génialement dans le Livre III de la *Scienza nuova*¹, « le véritable Homère » est un historien, ou plus exactement un « caractère héroïque » (343), le *type (général)* du poète-historien de la pré-histoire ; et il est d'autant moins un individu *particulier* « qu'Homère n'a été qu'un poète imaginaire » (343). Et ses poèmes « doivent être considérés comme deux *trésors* contenant les *coutumes de l'ancienne Grèce* », œuvre collective de tous les peuples grecs, et comme « *l'histoire du droit naturel des gens de la Grèce* » (346). Et c'est « parce qu'il faisait partie du peuple [comme tous les rapsodes] qu'il peut être dit « auteur » de ses poèmes, puisque « *le peuple* en fournissait le sujet par l'accomplissement des actions célébrées dans ces poèmes » (343-344). Et voilà une phrase qui devait enchanter Michelet.

1. *La Scienza nuova*, Bibliotheca Universale Rizzoli, Milano, 1977 (2^e édition, 1982). Pour plus de commodité, nous citerons désormais *La science nouvelle* dans l'édition française, Tel Gallimard, Paris, 1993, qui reproduit le texte de 1725 de la *Scienza nuova*, en indiquant le numéro de la page entre parenthèses après chaque citation.

Vico nous invite donc à reprendre le jugement d'Aristote sous une autre forme : l'histoire poétique ne serait-elle pas plus philosophique et plus noble que l'histoire positiviste et que la poésie non-historique ? En d'autres termes (puisque'il n'est pas question ici de distribuer un prix d'excellence), si l'histoire poétique selon Vico est la pré-histoire de l'histoire réputée scientifique (selon l'idéologie du positivisme scientifique), ce n'est pas tellement parce qu'elle est venue *avant* ; mais n'est-ce pas plutôt parce que la poésie est la *forme* même de l'histoire, pour ne pas dire *sa cause formelle* ? Son « idée », son être même. Car le récit commence avec la métaphore.

* * *

I – La poésie comme préhistoire

[...] Toutes les *histoires* des Gentils ont eu des *commencements fabuleux*.

La Scienza nuova, III^e partie, p. 337.

Toujours dans ses « preuves philosophiques apportées à la découverte du véritable Homère » (334 sq.), Vico apporte d'abord les trois preuves suivantes : « 1. Nous avons dit dans les *sentences*, que les hommes sont naturellement portés à *garder le souvenir* des *ordres* et des *lois* qui les *maintiennent en société*. 2. Castelvetro a dit avec raison que la poésie doit naître avant l'histoire, parce que l'histoire ne fait *qu'énoncer la vérité* tandis que la poésie y *ajoute* une *imitation*, réflexion qui nous conduit à la troisième preuve philosophique suivante. 3. que les *poètes* ayant sans doute précédé les *historiens vulgaires*, la *première histoire* fut assurément l'*histoire poétique* » (334).

Vico fonde ici, comme partout ailleurs dans son œuvre, l'*histoire* sur la *mémoire* de la constitution, de la conservation et de l'évolution dans le temps des règles qui régissent la vie des hommes en société, autrement dit du « *monde civil* » qui est « l'œuvre des hommes » (130). Puis il affirme, avec Castelvetro, que la mémoire poétique précède la mémoire historique (celle des faits particuliers), parce que la poésie *ajoute une imitation* à la vérité, autrement dit à la réalité des faits. Ce terme d'*imitation*, emprunté à la *Poétique* d'Aristote définissant la poésie comme imitation (*mimésis*), ne

doit pas nous abuser : pour Vico, en aucun cas, la poésie « *n'ajoute* » une imitation à une « vérité » (ou, plus généralement, une image à un concept abstrait), « ajout » qui définit très exactement une *allégorie*. Pour lui, en effet, ce sont les philosophes et historiens savants ultérieurs qui ont, après coup (c'est-à-dire après *réflexion*), fabriqué des allégories philosophiques à partir des mythes poétiques antérieurs inventés par les premiers poètes.

Pour lui, la poésie est d'abord imagination et imagination *créatrice* (au sens étymologique de la *poiesis* qui est un *faire*, une création et pas une copie du déjà fait, déjà arrivé), et cette imagination créatrice procède de la mémoire : « La mémoire chez les enfants [et donc, pour Vico, chez les peuples primitifs qui sont l'enfance de l'humanité] est vigoureuse et leur imagination est excessivement vive ; car l'imagination n'est pas *autre chose que la mémoire étendue, dilatée et coordonnée*. C'est sur cette proposition qu'est fondée l'évidence des images poétiques que le premier monde encore enfant a dû former » (84). Imaginer, c'est littéralement inventer des souvenirs (communs à tous les hommes en train de se civiliser) en leur donnant une forme (poétique) ; en donnant à *forme* le double sens de l'*éidos* qui est à la fois image et idée, une image-idée de la chose. La forme poétique – véridique cause formelle de l'histoire du monde civil – ne se surajoute pas à l'idée vraie, n'enjolive pas la brute réalité des faits, elle crée sa propre forme de vérité. La poésie informe l'histoire.

Car l'imagination poétique précède la réflexion philosophique, et c'est l'arrogance (*la boria*) des savants ultérieurs qui a réfléchi idéalement la vérité pratique des poèmes et des mythes primitifs et s'est arrogé abusivement le droit de les critiquer sans les comprendre. L'imagination poétique est une pré-réflexion et donc une sorte de *pré-compréhension* du monde au sens phénoménologique donné à ce terme, d'après Husserl, par Merleau-Ponty, pré-compréhension antérieure à tout jugement réflexif d'une conscience souveraine. « Il s'agit de reconnaître la conscience elle-même comme projet du monde, destinée à un monde qu'elle n'embrasse ni ne possède, mais vers lequel elle ne cesse de se diriger, – et le monde comme cet individu pré-objectif dont l'unité impérieuse prescrit à la conscience son but. C'est pourquoi Husserl distingue l'intentionnalité d'acte, qui est celle de nos jugements et de nos prises de position volontaires, la seule dont la *Critique de la raison pure* ait parlé, et l'intentionnalité opérante (*fungierende intentionalität*), celle qui fait l'unité antéprédicative du monde et de notre vie, qui paraît dans nos désirs, nos évaluations, notre paysage, plus clairement que

dans la connaissance objective, et que fournit le texte dont nos connaissances cherchent à être la traduction au langage exact »¹.

Cette *intentionnalité opérante*, qui construit notre rapport au monde est d'ordre *pratique* et non théorique : dans la phrase de Merleau-Ponty, ajoutons à « nos désirs, nos évaluations, notre paysage », le « paysage » du monde civil tel que le composent, selon l'expression même de Vico, « *les nécessités et les utilités* » de toute société humaine, et nous obtenons l'intentionnalité poétique, l'imagination créatrice qui invente l'histoire du monde civil que les hommes font ensemble. La conception de l'histoire selon Vico est une « *phénoménologie de la genèse* » de ce monde *fait* par les hommes pour y vivre ensemble *conformément* à un ordre dont ils sont les auteurs. Le véridique historien moderne, qui renouvelle complètement la conception positiviste de l'histoire, n'est pas celui qui juge et critique objectivement, du haut de sa conscience d'autant plus souveraine qu'elle est solitaire, de la fausseté des fables dont le sens lui est devenu déraisonnable parce qu'il ne les comprend plus ; il est celui qui a compris que « les *doctrines* doivent commencer en même temps que les *matières* ou les *sujets* dont elles traitent (104). Autrement dit, qu'il ne faut pas atteler la charrue avant les bœufs et la raison théorique avant la raison pratique.

Commencer « en même temps que les matières » que l'on traite, commencer par le commencement, c'est donc précisément mettre en œuvre une *phénoménologie de la genèse* de ce monde civil poétiquement constitué par les fables et les mythes, par des récits poétiques ; c'est comprendre l'idée initiale qui met en forme le rapport des hommes sans réflexion à leur monde qu'ils réfléchissent ainsi à leur façon, sensible et imaginative, non rationnelle, dans leur poésie pratique. C'est bien la conception vichienne de l'histoire qui apparaît alors dans la suite du texte de Merleau-Ponty : « Dans chaque civilisation, il s'agit de retrouver l'Idée au sens hégélien, c'est-à-dire non pas une loi de type physico-mathématique, accessible à la pensée objective, mais la formule d'un unique comportement à l'égard d'autrui, de la Nature, du temps et de la mort, *une certaine manière de mettre en forme le monde que l'historien doit être capable de reprendre et d'assumer*. Ce sont là les *dimensions* de l'histoire »².

1. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », Paris, 1945, p. XIII.
2. Id. *Ibid.*, p. XIII.

L'idée hégélienne se trouvait donc déjà dans Vico qui, le premier a compris que l'histoire (et, en particulier, celle des Idées) est la science de l'évolution des choses et des affaires humaines dans le temps : elle n'est pas la connaissance des faits historiques, de ce qui est arrivé une fois pour toutes et achevé, elle est une prise de conscience de *ce qui se fait* et se transforme avec le temps. Bergson et Péguy auraient dit que l'histoire ne doit pas s'occuper du *tout fait* mais du *se faisant*. Car les idées ne sont pas éternelles, elles ont elle-même une histoire. Vico le précurseur établit, parmi les éléments de sa nouvelle science, que « la nature des choses n'est que *leur commencement en de certains temps et sous certaines conditions*. Tel temps et telle condition forment la nature de telle chose » (Élément XIV, p. 71). Et c'est un platonicien qui écrit cela ! Vico a génialement sorti la République de Platon du monde des Idées pour la faire entrer dans ce cours des choses, autrement dit des affaires humaines.

L'essence des choses étant posée par lui dans le temps n'est plus leur *ousia* ni leur *eîdos*, c'est-à-dire leur nature idéale éternelle, mais leur devenir dans le temps, leur durée dans laquelle se constitue et se métamorphose leur être dans le temps : « *Les qualités propres et inséparables* des sujets doivent avoir été produites par la *modification* apportée à la matière au moment de la formation des choses, ou par la *manière* dont les choses sont nées ; c'est pour cela que nous pouvons connaître la *naissance* ou la *nature des choses* au moyen des *modifications* que nous voyons en elles, c'est-à-dire au moyen de leurs qualités propres et inséparables » (Élément XV, p. 71). Autant dire que la vraie nature des choses c'est l'être de leur devenir, donc leur histoire.

Et voilà pourquoi « les poètes furent les premiers *historiens des nations* » (337) ; et Vico reproche à Castelvetro, bien qu'il ait perçu que « la poésie a dû naître avant l'histoire », de n'avoir pas su découvrir (comme lui) « la *véritable origine de la poésie* » qui est effectivement *l'histoire poétique* (ou la poésie historique), car « toutes les histoires des Gentils *ont eu des commencements fabuleux* » ; et, par conséquent, leurs philosophies également. La découverte philosophique de Vico, en effet, à partir de son premier principe de méthode – « les *doctrines* doivent commencer en même temps que les *matières* où les *sujets* dont elles traitent » (104) – c'est que « l'ordre des idées doit procéder d'après l'ordre des choses » (Élément LXIV, p. 80) ; où « *d'après* » ne signifie pas seulement une dérivation logique, mais signifie d'abord « *après* », étymologiquement et métaphysiquement parlant. Vico, bien avant Bergson a pensé que le temps fait quelque chose aux choses (et

aux affaires) humaines, et qu'il faut savoir attendre patiemment, non seulement « que le sucre fonde » quand on veut avoir de l'eau sucrée, mais surtout attendre que barbarie se passe quand on étudie comment l'humanité a fait pour se civiliser ; « Car les premières mœurs, celles particulièrement de la liberté naturelle, ne se changent pas tout à coup mais par degrés et *avec beaucoup de temps* » (Élément LXXI, p. 90).

Ainsi les fables sont la pré-histoire de l'histoire, et Vico retourne par avance la philosophie idéaliste et l'histoire positiviste en prenant le contre-pied de la *boria* des doctes et des savants « modernes », c'est-à-dire au XVIII^e siècle, cartésiens ; et plus généralement de tous les « modernes » de l'antiquité qui n'ont pas su accompagner le cours des choses dans la compréhension de leur devenir mais lui ont imposé anachroniquement leurs propres idées qui en étaient le produit tardif : « Car ils les jugèrent [*les commencements de l'humanité*] d'après les temps où ils commencèrent leurs recherches, et ces temps étaient éclairés, pleins de science et de grandeur, tandis que l'humanité n'eut que des origines petites, obscures et grossières » (Élément II, p. 67). Les *commencements* de l'humanité, en effet, se sont faits par des modifications successives de l'esprit humain dans son rapport au monde dans le temps : la raison ne préexistait pas à ces modifications qui l'ont peu à peu produite. Les fables ne sont pas des contre-vérités, mais les véridiques enfances de la raison.

Vico, revenant à sa façon au *primum vivere deinde philosophare*, et nous rappelant que les hommes ont appris à penser *ensemble* tout en se préoccupant de mettre un certain ordre dans les utilités et les nécessités de leur existence, Vico restaure la priorité par antériorité de la raison pratique sur la raison théorique : « Pour retrouver et connaître la nature des choses humaines, cette science [la sienne, celle de l'Histoire attentive au « temps inventeur de toutes choses »] procède par une analyse sévère de la pensée humaine sur les nécessités humaines et sur l'utilité de la vie sociale, les deux sources inépuisables du droit naturel des gens [...] ». « En la considérant sous cet aspect, cette science peut donc être appelée l'*histoire des idées humaines, histoire d'après laquelle la métaphysique de l'esprit humain* doit procéder. Cette science nous paraît être la reine des sciences ; car, comme nous l'avons dit dans les sentences, les sciences devant commencer là où la matière et le sujet dont elles traitent commencent, celle-ci commencera, en effet, avec les premières pensées des hommes, et non pas avec les premières réflexions des philosophes sur les idées humaines » (117).

Avec son retour aux choses et à leurs modifications, avec sa philosophie de la genèse historique des choses et *par conséquent* des idées, Vico, en quelque sorte, opère déjà une « réduction eidétique » de la conscience humaine du monde dans lequel les hommes vivent. « Le sensualisme, écrit Merleau-Ponty, « réduit » le monde, puisque, s'il le rend certain, c'est à titre de pensée ou conscience du monde et comme le simple corrélatif de notre connaissance, de sorte qu'il devient immanent à la conscience et que l'aséité des choses est par là supprimée. La réduction éidétique, c'est au contraire la résolution de faire apparaître le monde tel qu'il est avant tout retour sur nous même, c'est l'ambition d'égaliser la réflexion à la vie irréfléchie de la conscience »¹. La conversion que Vico impose à l'histoire et à la philosophie procède, elle aussi, déjà, d'une critique de la réflexion (tardive) de l'intelligence qui vient après, du point de vue de la pré-réflexion poétique et pratique qui la précède.

Ainsi, Merleau-Ponty peut écrire : « Le monde phénoménologique n'est pas l'explication d'un être préalable, mais la fondation de l'être, la philosophie n'est pas le reflet d'une vérité préalable, mais comme l'art de la réalisation d'une vérité ». Il suffit de remplacer « le monde phénoménologique » (du point de vue de la conscience perceptive) par « le monde historique » pour obtenir une formulation de la pensée de Vico. Car lui aussi opère un retour, il nous *reconduit* (*reducit*) à l'origine de la réalisation dans le temps de la réalité qu'est le monde civil, par le sens commun qu'ont les hommes de ce qu'ils font, et donc de ce qu'ils pensent *d'après* ce qu'ils font. « La vraie philosophie est de rapprendre à voir le monde, et en ce sens une histoire racontée peut signifier le monde avec autant de « profondeur » qu'un traité de philosophie. Nous prenons en main notre sort, nous devenons responsables de notre histoire par la réflexion, mais aussi bien par une décision où nous engageons notre vie, et dans les deux cas il s'agit d'un acte violent qui se vérifie en s'exerçant »². Vico est ce philosophe vrai qui nous a rappelés à voir le monde d'avant l'histoire comme un monde où l'histoire était déjà en train de se faire pratiquement et poétiquement.

Pour lui, en effet, la poésie est une *praxis*, à la fois *poieîn* et *prattein* ; et, au fond, il nous apprend que *dire* c'est *faire* (pas seulement au sens d'un discours performatif) et que raconter une histoire, aussi bien une fable qu'un ouvrage historique savant, c'est encore faire l'histoire en donnant une

1. *Id. Ibid.*, p. X-XI.

2. *Id. Ibid.*, p. XVI.

signification à la matière ou au sujet raconté. Car raconter c'est faire du sens. Et les hommes ensemble, en interaction, produisent le sens de ce qu'ils font ; et c'est la signification même de cette commune praxis que Vico appelle « sens commun ». Quand Paul Éluard soutient que « la poésie doit avoir pour but la vérité pratique », il prêche platement pour une poésie « engagée » au service d'une cause, mais il affirme aussi le rapport étroit qui conjugue l'art poétique et la vie. Vico dirait plus justement, et sans aucune intention de propagande, « la poésie doit avoir pour *motif* la vérité pratique » ; en donnant à « doit » le sens d'une modalisation (il est possible et probable que) et à *motif* (plutôt que « cause ») celui d'une *motivation*. C'est la vie pratique qui mobilise la poésie qui lui donne sens. Étant bien entendu, pour Vico, que si la poésie a un but, cette finalité ne saurait être que celle de la Providence à l'œuvre dans le processus de civilisation de l'humanité, à l'insu de celle-ci et pour son bien.

Ainsi, Giambattista Vico découvre que les fables sont le produit de l'*ignorance* des premiers hommes, mais il n'en conclut pas pour autant, comme un cartésien le ferait, qu'elles sont *fausses* et *absurdes* : il constate seulement ce paradoxe qu'elles sont à la fois *invraisemblables* et *véridiques*. Invraisemblables pour la raison scientifique *more geometrico*, véridiques pour la raison pratique dans l'histoire. Bien avant Hegel, Vico avait compris que « l'erreur » n'est pas que le contraire de la vérité qui l'exclut absolument, mais qu'elle est *un moment* de la vérité à venir ; que la découverte de la vérité passe par la reconnaissance de l'erreur dans le devenir du vrai. L'ignorance du *vrai*, chez les premiers hommes, n'exclut pas, pour eux, la connaissance du *certain*. Et leurs fables, fausses au regard de la raison théorique, signifient des certitudes bien réelles concernant leur vie sociale. Elles sont une métaphysique vulgaire du monde civil que les hommes primitifs ont pensé en le faisant et en le racontant.

La prétendue *ignorance* des peuples de la préhistoire est donc *une autre forme de connaissance*. « Lorsque les hommes ne peuvent connaître ce qui est *vrai*, ils s'attachent à connaître ce qui est *certain* ; car ne pouvant satisfaire leur *intelligence* par la *science*, ils tâchent de faire reposer leur *volonté* sur la *conscience* » (Élément IX, p. 69). On peut, en effet, faire des mathématiques et philosopher (d'après elles) *tout seul*, comme Descartes dans son « poêle » ou tous ceux que Vico appelle « les philosophes monastiques ou solitaires » (Élément V, p. 68) : l'évidence du vrai suffit. Mais il n'y a pas d'évidence immédiate du certain, parce que la « nature humaine

est sociable » (69) et que les hommes vivant en société s'entendent difficilement sur des certitudes communes concernant leurs « utilités » : l'intérêt d'autrui n'est jamais évident. Et, par conséquent, l'économie collective des égoïsmes particuliers ne peut pas se régler par deux et deux font quatre. La morale et la politique ne relèvent pas immédiatement d'une intelligence du vrai, elles dépendent d'une *conscience* capable de réguler (en les disciplinant) des volontés contradictoires. Et nous savons sous une forme *proverbiale* (les *proverbes* étant pour Vico l'expression du « sens commun » et donc « des maximes de science vulgaire » (74), que « science sans conscience n'est que ruine de l'homme » (d'après Rabelais) et (d'après La Fontaine) qu'il est des astronomes que leur science du ciel n'empêche pas de se laisser tomber dans un puits, faute d'avoir les pieds sur la terre.

« Les philosophes politiques » (68) pensent, au contraire, que « la nature humaine étant sociable », c'est l'existence en société qui est à l'origine de la *conscience*, d'abord collective, de chaque homme, autrement dit que la conscience est une création et une invention de la vie sociale. Et que cette conscience morale et politique a précédé la connaissance théorique et scientifique. « L'arbitre humain, qui est par sa nature même très *incertain*, peut s'affermir et se déterminer par *le sens commun* des hommes *au sujet des besoins et des nécessités humaines*. Ces besoins et ces nécessités sont les deux sources du *droit naturel des gens* » (Élément XI, p. 70). Voilà ce qui s'appelle remettre les pieds sur la terre ! Et nous trouvons là une autre définition du *cogito* selon Vico : « Nous avons des besoins donc nous sommes ensemble obligés de penser à les satisfaire dans l'intérêt de tous ». Jouissons, au passage, de la douce (et forte) ironie de Vico contre la philosophie (des doctes solitaires) qui « considère l'homme tel qu'il devrait être : elle ne saurait donc être utile qu'au petit nombre de ceux qui veulent plutôt vivre dans la République de Platon que croupir dans la fange de Romulus » (Élément VI, p. 68). Et de lui opposer la raison pratique, sous la forme de la législation [qui] considère l'homme tel qu'il est et tâche de faire de lui un bon usage dans la société humaine » (Élément VII, p. 68). Ou, comment transformer « la fange de Romulus » en « ordre civil ».

Vico, somme toute, est plus proche de Marx que de Hegel, car il ne théorise pas une « lutte à mort des *consciences* » ni une « *dialectique* domination servitude » : il constate des *conflits d'intérêts matériels* strictement égoïstes qui, sans doute à travers des guerres meurtrières et des prises de conscience conflictuelles, finissent par *composer*, en s'opposant d'abord puis en se

composant, et par constituer peu à peu un ordre *pratique* bien plus que logique et qui est un art de vivre vaille que vaille ensemble. C'est sous l'autorité de « la Providence divine » qualifiée de « législateur divin » que les hommes ont *fait* leur monde humain et peuvent donc le *connaître parce qu'ils l'ont fait*. Hegel attribuera cette intervention de la Providence dans ce cours des affaires humaines « à une ruse de la Raison », ce qui ne nous avancera guère plus.

Mais il revient à Vico d'avoir montré que c'est « de *toutes les passions humaines attachées à leur propre utilité*, de ces passions qui pourraient entraîner les hommes à vivre dans *la solitude et la barbarie*¹, que « le législateur divin », [par la médiation de l'activité humaine s'organisant pour vivre en commun sans trop de conflits ni de dégâts] a su tirer *l'ordre civil* au moyen duquel les sociétés humaines se sont formées » (Élément VII, p. 69). Phénoménologiquement parlant, la préhistoire de l'humanité c'est *le moment* – au sens étymologique du terme *movimentum*, désignant *le mouvement* de très longue amplitude temporelle – à partir duquel a commencé à se constituer, par composition d'intérêts contradictoires, *la nature* humaine, c'est-à-dire « le commencement [de l'humanité sociable] en *de certain temps et sous certaines conditions* ». Ainsi, « le sens commun » qui est « un jugement [pratique] sans réflexion [théorique] est une connaissance empirique « au sujet des besoins et des nécessités humaines » (70), précédant la connaissance scientifique de la nature dont les savants modernes extrapolent abusivement les méthodes dans les sciences de l'humain. Le sens commun c'est la préhistoire de l'histoire de la Raison.

* * *

II – La poésie comme pré-histoire

... « chaque métaphore est une petite fable ».

Et la poésie est le langage *naturel* du sens commun, en donnant à *naturel* le sens vichien du XIV^e aphorisme des Éléments (déjà cité) : « La nature des choses n'est que leur commencement en *de certains temps* et sous *certaines*

1. Pour Vico « la barbarie et l'isolement marchent ensemble » (272). Il n'est probablement pas loin de penser que l'intelligence solitaire est une forme tardive de barbarie distinguée.

conditions » (71). Le XVII^e aphorisme, en effet, ajoute à cette définition cette remarque philologique et historique : « Les langues vulgaires doivent être les plus imposants témoignages des mœurs des peuples, telles qu'elles étaient lorsque les langues se formèrent » (72). En d'autres termes, les langues racontent l'*histoire des mœurs des peuples* (avant d'être plus tard, l'expression philosophique de leurs idées, car les langues et les mœurs ont dû se former conjointement dans une interaction (plutôt qu'une dialectique) réciproque du dire et du faire. Pour cette raison (pratique) les proverbes (généralement dits « des nations ») ont été « des maximes de science vulgaire » (74) ; et, plus tard, « les poèmes d'Homère sont l'histoire civile des anciennes mœurs grecques » (72). Pourquoi ? Parce qu'ils *racontent des histoires* qui témoignent des mœurs des peuples de la Grèce préhistorique. Ce sont des poèmes *épiques*, tout naturellement : l'*épos* est la parole poétique de l'histoire ; et, comme le constate également Paul Ricoeur, ici très proche de Vico, « l'épopée est la commune origine de l'histoire et de la fiction » (11). Mais Vico, reconduisant cette commune origine encore en deçà dans sa genèse des idées humaines, dirait que la fiction est la commune origine de l'épopée d'abord et de l'histoire ensuite.

Qu'est-ce pour lui que la *fiction* ? Un art *de faire* – étymologiquement de mettre en forme en modelant — et de faire quoi ? Un art de se faire une idée de la réalité humaine vécue d'abord comme un tissu de relations et interactions. C'est donc un *art poétique appliqué* aux échanges (de choses et d'idées) entre les hommes. Ainsi, le second livre de la *Scienza nuova*, « De la Sagesse poétique », développe-t-il beaucoup plus longuement que le chapitre consacré à « la logique poétique » les chapitres sur « l'économie », « la morale » et « la politique » poétiques ; et place dans « la *logique* poétique », à titre de « corollaires » toutes les considérations rhétoriques philologiques et proprement poétiques. Il existe, en effet, pour Vico une « *raison poétique* », telle qu'elle est exposée dans les *Éléments* XLVII à LXII (82-87), et cette raison possède sa logique propre qui n'a pas grand chose à voir avec la logique mathématique, pour l'excellente raison qu'elle relève précisément de la logique des choses.

Il est très instructif de comparer « les parties » de cette « raison poétique » selon Vico (Élément LXII, p. 87) avec les parties de la *Poétique* et de la *Rhétorique* d'Aristote. Vico, en effet, commence, comme toujours, par « les mœurs », qui relèvent chez Aristote de l'*Éthique* ; puis il ajoute la *fable* et la *vraisemblance* qui appartiennent à la *Poétique* ; mais pour Vico, « les

premières fables ont dû renfermer des vérités civiles, et ont été, par conséquent, l'histoire des premiers peuples » (Élément XLIII, p. 82); les fables, donc, racontèrent l'histoire selon la vraisemblance et modelèrent d'abord les mœurs politiques des hommes. Elles firent la société en la racontant. Pour lui, comme pour Emmanuel Lévinas aujourd'hui, *l'éthique est la philosophie première*. Il ajoute enfin, et telle est sa rhétorique, dérivée de l'éthique et de la poétique qui en est l'expression, « la sentence, l'élocution et son évidence, l'allégorie, le chant, et en dernier lieu le vers ». Et tout cela se tient, car la poésie n'est pas un ornement de la pensée mais un mode de penser. La poésie est une « science vulgaire », c'est-à-dire une invention des peuples et des nations, et *la science poétique* « est à la fois l'histoire des idées, celle des mœurs et celle des actions humaines » (126), et « nous verrons sortir de cette triple histoire les principes de l'histoire de la nature humaine, qui nous semblent être en même temps les principes de l'histoire universelle » (126).

La poésie considérée comme fiction, autant dire *fabrication*, d'un monde à mesure humaine, a pour « domaine », selon Vico, « *l'impossibilité croyable* » (135). Notons tout de suite qu'il ne parle pas ici de *vraisemblance* mais de *croyance*. Définir la poésie par la vraisemblance n'est-ce pas, en effet, la subordonner au domaine du vrai dont elle ne serait qu'une dérivation mimétique. En la définissant comme *croyance*, Vico lui confie la constitution du domaine du *certain* dans lequel les hommes apprennent à se faire confiance en se comprenant les uns les autres. Croire à l'impossible ce n'est pas exclusivement être dans l'erreur, dans l'invraisemblance, puisque c'est d'abord (et avant toute réflexion intelligente) un acte de volonté, vouloir *faire* l'impossible pour qu'il advienne. Et quoi de plus impossible et improbable que « *le perfectionnement de l'homme* » (123) qui est, d'après Platon, la définition même du *savoir*, qui se confond, pour Vico, avec la *civilisation*. Or, vouloir *faire* l'impossible et y *croire* avec la certitude agissante de l'homme d'action et du poète, c'est surpasser le vrai, le probable et la vraisemblance, raisonnablement établis, par l'imagination créatrice de valeurs et d'idées. Car « nous avons démontré que *par défaut de raisonnement*, chez les premiers hommes, la poésie a d'abord été *si sublime*, que ni la philosophie, ni les arts poétiques et critiques qui survinrent plus tard ne purent la surpasser ni même l'égaliser » (136).

Le sublime n'est pas un sentiment solitaire – dans la solitude, il risque de tourner au solipsisme narcissique – c'est un sentiment collectif. Quand les hommes ensemble se surpassent dans l'invention d'une nouvelle réalité

humaine plus grande – ou plus vraie, car il y a aussi un sublime de l'intelligence qui surmonte l'erreur –, ils créent la nature humaine et la fondent dans l'être et ontologiquement. Pour Vico, l'ontologie c'est la morale et la politique dont les traditions vulgaires racontent la genèse. Et « les traditions vulgaires doivent découler d'une source reconnue généralement pour vraie ; c'est-à-dire en possession de la confiance des hommes » (Élément XVI, p. 71). Ici, ce qui est reconnu pour vrai, parce que les hommes lui font confiance, c'est *le certain*. Les fables qui racontent ces traditions expriment donc, à défaut du vrai, la certitude qu'ont les hommes dans la confiance qu'ils peuvent se faire réciproquement. La poésie est une affaire (*à faire*) de foi en l'homme. Et la science nouvelle de l'histoire, toujours à renouveler contre les positivismes de toute sorte, a pour « un de ses buts principaux » de « trouver *les sources véridiques* des traditions [qui témoignent des certitudes concernant la confiance dans le devenir humain de l'humanité], de ces traditions qui nous sont parvenues enveloppées de mensonge et de fausseté à travers tant de siècles et tant de changements de mœurs et de langage » (Élément XVI, p. 72).

L'histoire est donc un art d'interpréter la *signification véridique* des fables qui disent leur vérité en interprétant elles-mêmes la réalité humaine à leur façon, et selon leur logique propre. L'histoire est l'interprétation de leurs interprétations, car elle est la compréhension de leur signification. Avant de les vérifier, avant de les condamner comme contraires à la vérité, encore faut-il d'abord avoir compris ce qu'elles veulent dire. Et le vouloir dire est constitutif de l'essence même de la chose dite, surtout si c'est en commun que les hommes veulent se dire quelque chose ; car ils s'engagent ensemble dans leur dire pour se signifier leurs désirs et s'entendre sur leurs utilités. La communication est constitutive de la parole qui est, au fond, la première des utilités ; elle est constitutive du monde civil que les hommes peuvent comprendre par ce qu'ils l'ont fait. Avant de faire l'histoire, les hommes ont fait des mots pour se comprendre afin de mieux s'entendre. Avant de philosopher sur l'essence de l'Être et sur le devenir de l'Histoire, ils se sont d'abord *donné leur parole*. Pour Vico la parole est toujours d'abord *motivée* dans les actes de leur vouloir vivre ensemble.

Ainsi, la parole a d'abord été un acte signifiant une intention humaine : l'origine du langage est à chercher dans les besoins des hommes, à commencer par le premier besoin : celui de se communiquer précisément les besoins de la vie de tous les jours. Vico reprend donc le vieux problème de l'origine

des langues, et, en bon platonicien qu'il est, refait le *Cratyle* à sa façon : oui, les langues sont *motivées*, mais les mots ne sont pas motivés directement dans les choses de la nature, ils sont motivés dans les affaires humaines et dans la nature humaine qui se constitue progressivement et se modifie dans le temps par la médiation de ces mêmes affaires. La motivation n'est pas d'ordre ontologique – le mot *est* la chose – elle est de l'ordre de la communication : *les mots ont un sens*, ils visent les choses qui prennent le sens qu'on veut leur donner en les nommant. Comme dirait encore Merleau-Ponty : « La dénomination des objets ne vient pas après la reconnaissance, elle est la reconnaissance même. Quand je fixe un objet dans la pénombre et que je dis : « C'est une brosse », il n'y a pas dans mon esprit un concept de la brosse, sous lequel je subsumerais l'objet et qui d'autre part se trouverait lié par une association fréquente avec le mot de « brosse », mais le mot porte le sens et, en l'imposant à l'objet, j'ai conscience d'atteindre l'objet [...] Ainsi la parole, chez celui qui parle, ne traduit pas une pensée déjà faite, mais l'accomplit »¹. Pour Vico le langage est voué dès l'origine à l'accomplissement du monde civil dans lequel il est *motivé* dans une mobilisation collective pour donner du sens aux activités humaines. Voilà pourquoi le dire et le faire s'entretenant à travers le temps, la philologie qui est l'histoire du langage est en même temps l'histoire de la civilisation et le fondement de la méthode historique. Philologiquement étudiée, la Loi des XII tables raconte aussi poétiquement l'histoire des Romains que l'*Illiade* d'Homère celle des Grecs. Par ce que ces deux textes, historiquement constitués, ont fait les peuples grecs et romains en donnant du sens à leur existence dans le temps.

« Un algorithme conventionnel – qui d'ailleurs n'a de sens que rapporté au langage – n'exprimera jamais que la Nature sans l'homme », reprend Merleau-Ponty. « Il n'y a donc pas à la rigueur de signes conventionnels, simple notation d'une pensée pure et claire pour elle-même, il n'y a que des paroles dans lesquelles se contracte l'histoire de toute une langue, et qui accomplissent la communication sans aucune garantie, au milieu d'incroyables hasards linguistiques »². Ce texte pourrait être signé Vico, car lui aussi revendique contre la méthode géométrique de Descartes appliquée aux sciences de l'homme, l'expression de la *Nature avec l'homme*, de la nature

1. Merleau-Ponty, *Ibid.*

2. *Id. Ibid.*, p. 219.

humaine *du point de vue de l'homme* politique et sociable. C'est du point de vue intellectualiste tardif des philosophes et des savants que le langage est ce qu'il est devenu (d'ailleurs à *l'usage*), c'est-à-dire conventionnel : « dans la fange de Romulus » il était d'abord un instrument de communication motivé par des besoins.

Face à l'intellectualisme qui réduit après coup la « langue parlante » à la « langue parlée »¹, qui réduit, par conséquent aussi, l'histoire qui se fait à l'histoire toute faite après coup, Vico, le premier, a bien distingué ces deux types de parole, dont l'une est « en acte » et l'autre « en signes ». « La première est celle, dit Merleau-Ponty dans laquelle l'intention significative se trouve à l'état naissant. Ici l'existence se polarise dans un certain «sens» qui ne peut être défini par aucun objet naturel. C'est *au-delà de l'être* (souligné par moi) qu'elle cherche à se rejoindre et c'est pourquoi elle crée la parole comme appui empirique de son propre non-être. La parole est l'excès de notre existence sur l'être naturel. Mais l'acte d'expression constitue un monde linguistique et un monde culturel, il fait retomber à l'être ce qui tendait au-delà. De là la parole parlée qui jouit des significations disponibles comme d'une fortune acquise. À partir de ces acquisitions, d'autres actes d'expression authentiques – ceux de l'écrivain, de l'artiste ou du philosophe – deviennent possibles »². Cette existence qui cherche à se rejoindre en se constituant comme parole « à l'état naissant », c'est *au-delà de l'être* qu'elle vise son essence propre : pour Platon, ou pour Vico, *l'au-delà de l'être* (naturel) c'est *le bien* ; or, ce bien à venir ne se fonde pas dans l'Être mais dans le devenir du monde social et politique. Le mieux-être de l'humanité se fonde sur la parole parlante dans laquelle se constitue la civilisation. Mais tout commence par le mal-être de la barbarie insociable et muette.

Une telle *motivation* de la langue « à l'état naissant » est donc très naturellement un acte de parole des peuples eux-mêmes à l'état naissant : la poésie est ainsi, pour le même motif, le langage des enfances de l'humanité. Elle élabore et exprime une précompréhension du monde avant toute réflexion théorique. « Le corps, dirait Merleau-Ponty, n'est pas un objet » ; nous ajouterons, n'en déplaise aux sociologues, *le corps social non plus*. « Qu'il s'agisse du corps d'autrui ou de mon propre corps, je n'ai pas d'autre moyen de connaître le corps humain que de le vivre, c'est-à-dire de reprendre à mon

1. *Id. Ibid.*, p. 214 et 229.

2. *Id. Ibid.*, p. 229.

compte le drame qui le traverse et de me confondre avec lui »¹. De ce point de vue, très vichien, l'Histoire n'est pas la science des faits historiques, parce qu'elle est *la reprise en compte* (et non la réflexion) du drame que traverse le corps social de l'humanité à travers les siècles et que ce corps social non plus n'est pas un objet qui fait problème pour la connaissance théorique.

Ainsi l'expérience du corps social qui constitue l'histoire, tout comme l'expérience du corps propre (qui est sa propre histoire) « s'oppose au mouvement réflexif qui dégage l'objet du sujet et le sujet de l'objet, et qui ne nous donne que la pensée du corps ou le corps en idée, et non pas l'expérience du corps ou le corps en réalité »². Or, la *motivation* non plus ne sépare pas le sujet pensant, c'est-à-dire parlant pour se faire comprendre – et se faire comprendre d'abord par des gestes corporels et des signes non-linguistiques – ne sépare pas le sujet parlant de l'objet dont il parle ; car les deux se font ensemble. Quand Vico décide que « l'ordre des idées doit procéder d'après l'ordre des choses » (Élément LXIV, p. 88, déjà cité par nous comme fondement de son sens pratique de l'histoire) il ajoute aussitôt (Élément LXV, p. 88) « l'ordre des choses humaines a voulu que l'on procédât ainsi : les hommes s'abritèrent d'abord dans les *bois*, puis dans les *chaumières*, puis dans les *villages*, enfin dans les *villes*, où ils bâtirent des *académies* ». Rappelons-nous ici, en passant, que ce discret et subtil humoriste est aussi celui qui, dans sa rhétorique a introduit *l'ironie* comme quatrième *trope*, alors que ses confrères ne la considèrent généralement que comme une figure. Et poursuivons : « Cette proposition est un grand principe d'étymologie, car elle nous apprend que l'histoire des premières langues doit être facile à trouver et à rétablir *d'après cet enchaînement des choses humaines* ».

L'homme des bois qui subsiste, en dépit de la civilisation, en tout être humain, à l'exception sans doute des académiciens, c'est d'abord un solitaire qui, à l'instar de tous les solitaires, fussent-ils civilisés, *fait de lui seul la mesure de l'univers*. Vico part du constat de la solitude barbare initiale pour comprendre l'origine des langues et donc celle de l'humanité : « La nature indéfinie de l'esprit humain [autant dire non-conceptuelle, non conceptualisable] est cause que l'homme plongé dans l'ignorance fait de lui-même la règle de l'univers » (Élément I, p. 66). Et comme en lui la réflexion n'est pas

1. *Id. Ibid.*, p. 231.

2. *Id. Ibid.* ? p. 231.

encore éveillée, cette proposition signifie, en fait, qu'il fait *de son corps* « la règle de l'univers ». Il ne se fait donc pas immédiatement des idées, car il éprouve d'abord des désirs et des besoins très physiques dont il essaie de faire ensuite des lois universelles. L'Élément XXXII (p. 78) reprend l'Élément premier « dont il n'est qu'une fraction » nous dit Vico : « Lorsque les hommes ignorent les causes naturelles des choses, et lorsqu'ils ne peuvent pas même s'en rendre compte par la comparaison de choses semblables, dont les causes leur sont connues, ils attribuent aux choses leur propre nature. C'est ainsi que le vulgaire dit que l'aimant est amoureux du fer ». Ne nous hâtons pas de conclure que le vulgaire primitif « prend ses désirs pour des réalités » (ce qui serait le taxer d'illusion et d'erreur) mais impose sa nature humaine à la nature des choses : il fait les choses à son image, il se fait Dieu sans le savoir ; c'est-à-dire créateur d'une réalité à lui. Si anthropomorphisme il y a, ce n'est pas tant une *imagerie*, mais bien plutôt une *information* du monde.

L'imagination, en effet, « qui est d'autant plus vigoureuse que le raisonnement est plus faible » (Élément XXXVI, p. 79) est une imagination créatrice qui motive la nature des choses par la nature humaine : « Le plus grand résultat de la poésie est de donner aux choses insensibles et inanimées des sens et des passions » (Élément XXXVII, p. 79). Et donc, par exemple, de rendre l'aimant amoureux du fer. À l'origine, les sens (la sensibilité, la sensualité, les désirs) ont donné du sens à des choses qui n'en avaient que pour eux. En visant, en intentionnant les choses de leur désir, qui n'étaient pas encore des objets, les sens des corps humains ont inventé le sens du monde naturel des choses insensibles. D'où le corollaire (et le syllogisme) : qui anime les choses inanimées en leur attribuant leurs propres désirs ? Les enfants. Les enfants sont donc (encore) naturellement poètes, créateurs de fictions. Or, les hommes primitifs étaient comme des enfants ; donc « dans l'enfance du monde, les hommes étaient naturellement poètes » (Élément XXXVII, p. 79). Ainsi les hommes primitifs, tout comme les enfants, devinrent poètes en imitant la nature ? Laquelle ? La leur. Pour Vico, tous les arts d'abord « nécessaires, utiles, commodes » et ensuite « les arts d'agrément » furent inventés « dans les siècles poétiques », par *l'imitation de la nature humaine* (sensible, et pas encore intelligente ni surtout pas intelligible) appliquée aux choses de la nature. C'est même ce que Vico suggère d'appeler « une sorte de poésie réelle » (Élément LII, p. 84).

Cette « poésie réelle » est le produit d'une logique spéciale qui ne repose pas

sur le principe d'identité, mais sur le principe d'analogie : c'est la « logique poétique », celle de l'imagination. Comment procède-t-elle ? À partir des sens et du particulier concret de la sensibilité, puisque les hommes primitifs sont incapables de penser le général abstraitement. Intervient alors un autre « élément » (le XLVII, p. 82) : « L'esprit humain est naturellement porté à se plaire dans *l'uniformité* ». Incapables de subsumer le particulier sous le général, autrement dit sous les catélogies, notamment sous la catégorie du *genre* (qui est l'un des cinq *universaux de la logique*), les premiers hommes uniformisèrent la diversité du réel composé de cas particuliers concrets, en créant ce que nous appellerions maintenant (et que Victor Hugo, dans *William Shakespeare*¹ appelait déjà) *des types*.

C'est ainsi, en effet, que fonctionne « la raison poétique » (83), car la poésie est « raisonnable » comme l'imagination ; Vico donne l'exemple suivant : « Le véritable grand capitaine c'est Godefroi tel que le Tasse l'a créé, et tous les capitaines qui ne se conforment pas en tout et partout ne sont pas véritablement de grands capitaines ». Pourquoi ? Parce que en vertu du principe d'uniformité, « que l'on imagine un homme fameux pour telle ou telle qualité, placé dans une position difficile et dangereuse, le vulgaire, le jugeant d'après les grandes qualités qu'il lui a reconnues lui accordera une conduite en harmonie avec elles et tracera ainsi des fables logiquement déduites d'un principe donné » (82). Ainsi, un Achille sera toujours courageux, un Nestor sage et un Ulysse rusé. Tout ce qu'ils font est logiquement déduit de leur « épithète de nature » qui est une métonymie. « Ces fables, poursuit Vico, sont *véritables en idée* ; car elles sont conformes au mérite de celui qui en est le héros ; mais elles sont souvent *fausses en fait*, car les hommes ne sont pas toujours semblables à eux-mêmes ». Par conséquent la vérité poétique n'est qu'une *vérité métaphysique [en idée]* à laquelle la *vérité physique* doit être subordonnée ; de sorte que celle-ci soit considérée comme fausse si elle ne concorde pas avec celle-là ». On comprend ici que la poésie, qui crée des idées en images, puisse être plus philosophique, métaphysiquement parlant, que l'histoire des faits.

À l'appui de ce comportement de l'esprit humain qui tend à uniformiser la multiplicité des cas particuliers, intervient aussi « une qualité » d'esprit

1. V. Hugo, *William Shakespeare*, Ed. Flammarion, 1973, p. 190-191. « Un type ne reproduit aucun homme en particulier ; il ne se superpose exactement à aucun individu ; il résume et concentre sous une forme humaine toute une famille de caractères et d'esprit. Un type n'abrège pas ; il condense. Il n'est pas un, il est tous ». On dirait une traduction de Vico.

propres aux enfants et qui est, au fond, un art de comparer en établissant des ressemblances : quand ils ont été « *frappés* » « une « première fois » par des hommes, des femmes ou des choses – car tout commence par la sensibilité frappée d'émotion, et *nihil est in intellectu quod non fuit prius in sensu* – ils s'en souviennent – l'imagination étant fille de la mémoire, et réciproquement – ils se souviennent de leurs *noms* et des *idées* que ces noms signifient, puis « ils appliquent ensuite ces mêmes idées et ces mêmes noms à tous les hommes, femmes et choses qui ont quelque ressemblance ou quelque rapport avec les autres qu'ils ont vu d'abord » (83). Ici commence l'art de bien métaphoriser, qui est donc selon Aristote « le transport à une chose d'un nom qui en désigne une autre »¹, certes, mais Vico nous précise que ce transfert de nom présuppose la saisie *sensible* d'une ressemblance : la substitution de sens qui a lieu quand le même mot sert à nommer deux choses différentes parce qu'elles présentent une ressemblance – et la substitution, ici, est une sorte de vol, de rapt et de détournement du mot par la chose sensible – doit s'appuyer sur la perception d'une analogie assimilée à une identité fabuleuse.

Fabuleuse, certes, mais (ou plutôt : *c'est-à-dire*) conforme à la logique des fables. Vico nous explique ainsi que les trois axiomes que nous venons de commenter « nous indiquent l'origine des *types poétiques*, qui constituent l'essence des fables. Le premier nous montre le penchant naturel du vulgaire à créer ces fables d'une manière logique et raisonnable » (83) par besoin d'*uniformiser* la diversité à partir de ressemblances communes à ce divers concret. Autrement dit à penser l'universel à partir du particulier. Disons-le en termes kantien : la raison poétique pratique des *jugements réfléchissants*² qui consistent à « trouver l'universel qui lui correspond », « quand le particulier est donné ».

Dans l'impossibilité où ils étaient, en effet, de produire des jugements déterminants – de subsumer le particulier sous le général, comme le fait la science ultérieure puisqu'il n'y a de science que du général – les premiers hommes, dans leur science poétique vulgaire *réfléchissaient autrement* : « le second [axiome] nous montre comment les premiers hommes, ces enfants du genre humain, incapables d'abstraire le *genre intelligible* ou l'esprit des choses, se trouvèrent dans la nécessité de créer des *types poétiques*, c'est-à-dire des *genres* ou des *universaux fantastiques* qu'ils érigèrent en *modèles* et

1. Aristote, *Poétique*, op. cit., p. 65, 1459a.

2. Kant, *Critique de la faculté de juger*, Ed. Vrin, 1974, p. 28.

auxquels ils rapportaient toutes les variétés particulières de chacun de ces genres » (Élément XLIX, p. 83). Ces *types* universels dont l'universalité reste quand même tributaire, par la saisie sensible de la ressemblance, du particulier concret d'où ils procèdent, tiennent lieu de catégories (ou d'universaux) générales et en particulier (si j'ose dire) de la catégorie du genre. Dans une logique propre à la *fantaisie* imaginative – le mot de « fantastique » est équivoque en français – qui pense le monde, et en particulier le monde civil, en le créant, en inventant des *modèles de ce qu'ils devrait être*. À partir de cette imagination créatrice qui tent à uniformiser le réel par la ressemblance, « *les anciennes fables devaient donc être des déductions très rigoureuses* », continue Vico, selon leur logique propre. L'esprit vulgaire commence par *personnifier* des types universels : « et c'est ainsi que nous voyons les Égyptiens rapporter à la vie humaine toutes leurs inventions utiles, qui ne sont en réalité que *les effets particuliers de la science civile*, au genre ou au type du savant civil, représenté pour eux par leur Mercure Trismégiste ; précisément parce qu'ils ne savaient pas abstraire le genre intelligible du savant civil, et encore moins savaient-ils en abstraire la forme de la science civile dont ils furent si amplement pourvus » (83-84). Ainsi toutes les inventions concernant les nécessités et les utilités de la vie sociale, furent-elles logiquement déduites *du type* d'Hermès Trismégiste ; et donc toutes les aventures ou actions qui lui furent attribuées et racontées dans des fables furent également déduites de son caractère typique de « savant civil ». Pareil pour Zeus ou Jupiter, chez les Grecs et les Romains, toujours conformément à la « métaphysique poétique » (130), cette science qui cherche ses preuves non pas au dehors [comme la physique scientifique] mais dans les modifications mêmes de l'esprit qui médite sur elle » (130). Or « la nature humaine, sur plusieurs points, semblable à celle des animaux, ne peut connaître les choses que par la perception des sens », et c'est pour cela que la métaphysique vulgaire originelle n'est pas abstraite ni raisonnée, mais *toute de sentiment*, telle que les premiers hommes, incapables de raisonnement et entièrement dominés par des sens vigoureux, pouvaient la concevoir » (130-131). La concevoir donc par l'imagination, qui les portait à sentir avec admiration ce qu'ils ne pouvaient comprendre. Ainsi, frappés de terreur [dans le sentiment du sublime, l'admiration commence par la peur] par le tonnerre et lui prêtant « leurs propres passions violentes » [puisqu'ils faisaient de leur individualité la mesure de l'univers], « ils se figurèrent donc le ciel comme un grand corps animé qu'ils appelèrent Jupiter

et qui devint le premier Dieu des *gentes majores* ; ils supposèrent que ce corps animé [à l'image du leur] voulait leur dire quelque chose, au moyen du craquement de la foudre et du bruit du tonnerre » (132). Jupiter étant donc typiquement le Ciel , à partir de cette image fondatrice, « les hommes crurent que tout ce qu'ils voyaient, imaginaient *et même ce qu'ils faisaient* (souligné par moi, puisque Jupiter est une des inventions de ce « monde civil fait par les hommes » (130) et que l'histoire est la science des modifications de ce monde-là et donc de l'esprit humain), ils crurent que tout cela était Jupiter et ils donnèrent la vie à tout l'univers connu et à chacune de ses parties. Ceci est l'histoire civile de ce mot : *Jovis omnia plena...* » (133).

« Ces Jupiters [puisque chaque nation des Gentils eut son Jupiter] ne sont, pour nous, qu'autant de personnifications d'histoires physiques conservées dans les fables » (134). En bref, Jupiter est la métaphore du Ciel, car la poésie des « poètes théologiens », au commencement des mondes civils dont ils furent « les savants vulgaires », alchimistes de « la fange de Romulus », donnèrent à Jupiter un caractère divin ou un caractère universel ou fantastique » (134). Ainsi les « poètes théologiens » firent de la poésie une « métaphysique poétique » (144) « en imaginant de revêtir les corps [par exemple, le Ciel] d'attributs divins » [Jupiter], en les animant (de façon anthropomorphique) de leur esprit imaginatif. Et « ils exprimèrent leur pensée » au moyen d'une « logique poétique » (134). Et « le premier langage des poètes théologiens fut un langage fantastique au moyen de substances animées, et considérées pour la plupart comme divines » (145). Voilà pourquoi Vico fait remarquer d'abord que le mot *logos* (ou *verbum*, en latin) signifiait aussi, chez les Hébreux, *fait* ou *acte*, et était quelquefois pris chez les Grecs pour *chose*. Constatation étymologique profonde, qui lui permet de montrer comment *les symboles* religieux primitifs étaient *motivés* dans la nature des choses et dans la nature civile des hommes.

Quant à la *mythologie* « qui fut sans doute le langage propre des fables, puisque les fables appartiennent aux genres fantastiques » (145) elle est *l'allégorie* de ces genres fantastiques, autrement dit des *types*. En prenant « allégorie » dans le sens que lui confère Vico, qui constate que le mot » d'*allégorie* signifie *diversiloquium*, parce qu'il exprime en quelque sorte que les *différentes* espèces ou les *différents* individus compris dans les *mêmes genres* et renfermant un rapport [de ressemblance] commun à l'espèce ou aux individus doivent avoir une expression univoque ou uniforme. Le nom d'Achille, par exemple, représente la valeur commune à tous les hommes

forts ; celui d'Ulysse représente la prudence commune à tous les sages » (146). Allégorie signifie donc, pour Vico, l'art de faire des jugements réfléchissants en rapportant par comparaison et métaphore tous les cas particuliers à un mode commun universel, à saisir l'universel dans le particulier ou le particulier dans l'universel.

Si « la mythologie est le langage des fables » et si les fables sont le développement allégorique d'un type symbolique dont elles racontent la vie conformément à sa nature ou caractère, alors nous comprenons le rapport qui unit, par une déduction logique rigoureuse la métaphore à la fable, car « les tropes sont alors des corollaires de cette logique poétique » (146). La métaphore, en effet, n'est pas seulement et absolument « le transport à une chose d'un nom qui en désigne une autre » – et Aristote précise alors « transport ou du genre à l'espèce ou de l'espèce au genre, ou de l'espèce à l'espèce, ou d'après le rapport d'analogie » – et par exemple du nom de Jupiter au Ciel ou du Ciel à Jupiter ; car Vico, lui, remonte en deçà de *l'épiphore* du mot jusqu'à l'invention du *type* que le mot désigne, autrement dit à l'idée qui, motivée dans la chose, lui donne sens, et un sens utile à la vie civile. Si la métaphore, en effet, pour Vico, est « parmi les tropes le plus lumineux, le plus nécessaire et le plus usité », c'est qu'elle est une « figure d'autant plus excellente qu'elle dote de sens et de passions les choses inanimées » (146) : elle donne de l'âme aux choses en leur attribuant des passions humaines, comme si la nature était un grand corps consonant avec le nôtre. Si « bien métaphoriser, selon Aristote, c'est observer [ou plutôt contempler, *théôrein*] les ressemblances, alors les poètes ont d'abord saisi les ressemblances entre le monde physique et leur nature humaine sociable.

Et c'est ici même que Vico découvre dans la métaphore ainsi comprise, la matrice des fables : « Les premiers poètes donnèrent aux corps une âme telle qu'ils pouvaient la comprendre et la connaître ; car ils leur donnèrent des sens et des passions formant ainsi des fables » (146), car les fables, en qualité d'allégories des métaphores primitives, initiales et fondatrices, *racontent les histoires qui devaient logiquement arriver à ces métaphores vivantes*. D'où la conséquence : « de sorte que chaque métaphore est une petite fable ».

* * *

Ici, la poésie comme pré-histoire et comme préhistoire se rejoignent, ou plutôt se rejoint. La poésie est l'histoire d'avant l'histoire (science humaine et la première de toutes). La poésie des premiers « poètes théologiens », qui

sont également les premiers « savants vulgaires » (essentiellement des législateurs du « monde civil » créé par les hommes ignorants de la *République* de Platon), cette poésie originelle et originaire, selon sa logique fantaisiste propre, est une allégorie de l'histoire de l'humanité en devenir de civilisation. Mais cette allégorie est, en fait, l'histoire vraie de l'humanité primitive, en tant que *vera narratio*. Elle donne un sens (*elle signifie*) universel (forme poétique du général) aux événements particuliers de l'aventure humaine. Elle invente du sens à partir des sens, des désirs et des utilités. Et cette signification est *motivée* par *l'invention* collective qui vise moins un monde vrai qu'un monde *meilleur*.

Et nous pouvons nous demander si l'histoire (devenue science humaine) ne s'écrit pas encore aujourd'hui, tout comme elle se fait, par métaphore, dans la mesure où les hommes sont nécessairement *les interprètes* plutôt que les observateurs *de ce qu'ils font*. Ainsi l'imaginaire – rebaptisé, par la critique, « idéologie » dans un sens négatif – est-il, sans doute positivement un moyen détourné *de faire l'histoire*; car la *fiction* n'est pas une illusion, mais une invention. Et « l'histoire poétique » d'avant l'histoire, la *préhistoire poétique* des sciences humaines reste encore un moyen quasiment imposé de penser l'histoire.

Et, à moins de transformer l'histoire en un nouveau genre non plus littéraire mais scientifique, qui serait *un genre sans récit* – histoire sans récit est un oxymoron, une contradiction dans les termes – force nous est de reconnaître que la *forme* même de l'histoire est *métaphorique*, et que les hommes ne peuvent faire autrement que de *transposer* l'expérience qu'ils font de leur existence pour tenter de la comprendre humainement, autrement dit de la *métaphoriser*. Ainsi, « toute métaphore est une petite fable » et donc elle est une histoire en puissance destinée à être logiquement déduite sur le mode poétique (« fantastique ») de la transposition analogique initiale : la métaphore est donc la *pré-histoire* de toute fable ou histoire possible, puisqu'elle *préfigure* le récit dans sa *forme* même. En somme, un mythe historique est une métaphore filée en récit. Tout récit se produit, en effet, nécessairement, suivant une logique poétique fondée sur l'analogie (par comparaison et transposition). La métaphore, la fonction métaphorique de l'esprit préexiste et préside à l'art de raconter des histoires. Elle fonde les certitudes des hommes dans leur être-au-monde ensemble sur une ontologie qui n'est pas celle de l'être, mais disait Paul Ricoeur de « *l'être comme* » ; et nous ajoutons, avec Vico, de « *l'être avec* ».

Retenons l'essentiel de la leçon de Vico :

1. L'histoire n'étant pas une science du *vrai*, comme la géométrie, ni même une science exacte, doit être une connaissance du *certain* concernant la vie des hommes en société ; d'où sa *noblesse* (éthique et politique). Ce type de relations humaines vouées au dialogue et à la négociation s'exprime naturellement sur ce mode du *comme si*, puisqu'il ne s'agit pas, pour l'histoire, de théoriser un monde vrai mais d'inventer (en commun) un monde vivable. Ceci est tout à fait certain pour la préhistoire naturellement et nécessairement racontée par des mythes. Mais l'histoire moderne elle-même, devenue critique, procède par l'interprétation de ses propos mythes (rebaptisés, en l'occurrence, idéologie). Vico nous pose donc cette question radicale : l'histoire n'est-elle pas toujours poétique ? Ne sommes-nous pas voués dans la constitution et l'interprétation de notre histoire à la métaphore et aux histoires métaphoriques.

2. De ce point de vue, l'histoire étant métaphorique dans sa forme même et son fondement, reste aujourd'hui encore, inséparable des fictions qu'elle engendre. Vico ne parle pratiquement jamais de la poésie lyrique – et nous pouvons supposer que les poètes « solitaires ou monastiques » ne l'intéressent guère plus que les philosophes du même genre – car il privilégie la poésie épique et la poésie dramatique, toutes deux poésies politiques et donc plus universelles et plus « nobles ». Dans la continuité même de Vico, Michelet conçoit l'histoire et Victor Hugo le roman comme des épopées modernes qui à la fois donnent à penser l'histoire et contribuent à la faire : « L'épopée a pu être fondue dans ce drame, et le résultat, c'est cette merveilleuse nouveauté littéraire qui est en même temps une puissance sociale, le roman »¹.

3. Soucieux des « utilités et des nécessités » sociales, et de leur expression – nécessairement mythologique, durant toute la préhistoire, nécessairement mythologique et critique pendant la période historique de l'humanité –, Vico reste complètement étranger à l'idée d'un savoir poétique transcendant, d'une poésie métaphysique ou mystique donnant accès à des vérités suprasensibles ou à une connaissance ésotérique. Car la poésie est d'abord l'expression « du *sens commun* du *genre humain* qui est déterminé par la convenance et la nécessité des choses humaines : convenance et nécessité qui forment toute la beauté de ce monde civil » (117).

1. V. Hugo, *William Shakespeare*, op. cit., Livre IV, chap. 2, p. 120.

À trop considérer une certaine dérive du lyrisme romantique allemand et de sa prétention à confier à la poésie lyrique la relève de la métaphysique, nous risquerions d'oublier que, même en Allemagne, le premier romantisme fut social et politique ; et que le grand romantisme français puis européen, fut révolutionnaire, et que ses modes d'expressions originaux furent indissociablement l'histoire, la poésie épique et le roman.

Citons pour finir ce texte, si fortement vichien, connu sous le titre de « plus ancien programme systématique de l'idéalisme allemand »¹, qui est l'œuvre conjointe de Hegel et de Hölderlin : « ...une éthique. Étant donné qu'à l'avenir toute la métaphysique versera dans *la morale* – ce dont Kant avec ses deux postulats pratiques n'a donné qu'un exemple, sans rien épuiser, cette éthique ne sera pas autre chose qu'un système complet de toutes les Idées ou, ce qui revient au même, de tous les postulats pratiques [...] » En dernier lieu [après un paragraphe consacré à *l'œuvre humaine*, c'est-à-dire la morale, à la politique et à la religion] l'idée de *beauté*, le mot étant pris dans son sens platonicien le plus haut. Car je suis convaincu que l'acte suprême de la raison, celui par lequel elle embrasse toutes les idées, est un acte *esthétique* et que *vérité* et bonté ne sont sœurs qu'*unies dans la beauté*, le philosophe doit avoir autant de force esthétique que le poète ». En d'autres termes et toujours « dans le sens platonicien le plus haut » : l'objet de la poésie n'est pas *l'être*, mais *le bien au-delà de l'être*. Poursuivons : « En premier lieu, je parlerai ici d'une idée qui, pour autant que je le sache, n'est jamais venue à l'esprit de personne – nous devons avoir une nouvelle mythologie, mais cette mythologie doit être au service des Idées, elle doit devenir une mythologie de *la raison* ». Mais Vico avait déjà découvert certainement que l'histoire poétique est une mythologie de la raison. « Les idées, avant que nous les ayons rendues esthétiques, c'est-à-dire mythologiques, n'ont aucun intérêt pour *le peuple* ; et inversement une mythologie, avant d'être rationnelle, est un objet de honte pour le philosophe. C'est ainsi que les hommes éclairés et ceux qui ne le sont pas doivent à la fin se tendre la main, la mythologie doit devenir philosophie pour rendre le peuple raisonnable, et la philosophie doit devenir mythologie afin de rendre les philosophes plus sensibles ».

1. Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, *L'absolu littéraire*, Seuil, 1978, p. 53-54.

La pensée en personnes
(de quelques poètes de L'Éphémère (1966-1973))

YASMINE GETZ

*Il est un homme parmi les hommes – terriblement semblable
et dissemblable à la fois, commun et singulier, unique et non
identique – encore que depuis fort longtemps l'homme, ce
bourreau de lui-même, ait tendu, par le sortilège diabolique
et honteux du matricule, à se rendre indifféremment inter-
changeable comme deux billets de mille sur la table. Voilà
pour l'homme.*

Pierre Reverdy¹

Qu'as-tu fait de ta vie, pitance de roi ?

Henri Michaux²

Que l'on trouve ici quelques propositions que nous donna à penser un travail qui fut mené ces dernières années à propos de la revue *L'Éphémère*. Nous l'intitulâmes *Visages de l'éphémère*, formulant par là ce qui en nous donna réponse à l'appel contenu dans ses pages : car les œuvres, textes et dessins mêlés que nous découvrîmes dans la revue, jamais nous ne les considérâmes comme des objets esthétiques mais comme des actes, les *essais* d'un certain nombre de *personnes* qui, par le faire-œuvre tentèrent, à chaque fois, par chaque dessin, dans chaque poème, de faire face au monde où ils vivent et de *recréer du lien*, en pleine conscience de leur condition éphéméride.

Visages soumis à l'éphémère de l'existence – nos semblables, nos frères – mais qui eurent *souffle* assez pour laisser trace de leur parole, dépôts d'*air* dans les lettres noires, *mouvement de la main* dans le tracé dessiné sur la page blanche, visages plus *parlants* que furent pour nous, que sont, les visages d'André du Bouchet, de Paul Celan et d'Ossip Mandelstam de qui nous aimerions, une fois encore dans les pages qui suivent, dire de quelle donation de sens nous leur sommes, avec gratitude, redevable.

1. Pierre Reverdy. *Cette émotion appelée poésie*. Écrits sur la poésie (1932-1960). Flammarion, Paris, 1974.

2. Henri Michaux, « Ecce Homo » dans *Épreuves, exorcismes 1940-1944*. Ce poème fut traduit par Paul Celan.

Quand parut en 1966 le premier numéro de *L'Éphémère*, l'on assistait à cette date, selon les termes de François Dosse, à l'acmé du structuralisme¹. Dans un article paru dans *L'Éphémère*, intitulé « Sans identité »², Emmanuel Levinas soulignait la « convergence significative » dans la pensée contemporaine entre la mise en cause de la subjectivité dans les sciences humaines et la pensée de Heidegger, et concluait : « Les sciences humaines et Heidegger aboutissent, soit au triomphe de l'intelligibilité mathématique, refoulant dans l'idéologie le sujet, la personne, son unicité et son élection ; soit à l'enracinement de l'homme dans l'être dont il serait le messenger et le poète ». Si en effet dans la « haute société intellectuelle » comme l'écrivait Levinas, il n'était question que de « fin de l'humanisme, fin de la métaphysique – mort de l'homme et mort de Dieu (ou mort à Dieu !) – », si le champ intellectuel était dominé par les notions de structure, de système, de relation, d'écriture et de texte, par l'anti-humanisme théorique et la négation de l'homme, il faut souligner combien la revue *L'Éphémère* était alors, au sens de Nietzsche, tout à fait *intempestive* : à l'encontre ou à l'inverse de son temps, à rebours.

Que revendiquaient pour leur part les poètes fondateurs de *L'Éphémère* ?

Dans une « déclaration d'intention » qui au demeurant n'appartint jamais au corps même de la revue mais à ses parages, imprimée qu'elle était sur un feuillet volant, volatile, Yves Bonnefoy, qui la rédigea sans susciter à l'époque aucune réticence des autres membres du Comité de rédaction³, portait l'accent sur le fait que l'œuvre poétique était acte, qu'elle ne pouvait être réduite jamais à un objet, cet objet auquel la limitaient les différents dires critiques (thématiques, narratifs, structuralistes, sémiotiques, etc.). C'est ainsi que toute critique « universitaire » fut rejetée de la revue, ce que nous confirmera plus tard Jacques Dupin⁴. L'œuvre était revendiquée comme ne trouvant pas sa fin en elle-même, elle n'était pas, comme le redira encore

1. François Dosse, *Histoire du structuralisme*, Paris, La Découverte, 1991.

2. Emmanuel Levinas, Sans Identité, *L'Éphémère* N° 13 (printemps 1970), p. 27. Daté d'avril 1969-mars 1970, ce texte achève le recueil, *Humanisme de l'autre homme*, Fata Morgana, 1972.

3. Dans un entretien avec André du Bouchet, à une question à propos de la déclaration d'intention, celui-ci a répondu : « Sur le moment, c'était un texte attrayant, convaincant. Aujourd'hui que nos chemins ont divergé, je n'y souscrirais pas aujourd'hui, dans la mesure où c'est un point de vue trop spiritualiste. » Dans notre travail (*Visages de l'éphémère*), nous avons tenté de montrer que la contradiction était présente dès les commencements de la revue entre le point de vue d'Yves Bonnefoy, qui veut retrouver grâce à l'œuvre cet au-delà de la Présence, et du Vrai lieu, et de l'Un, à la fois l'invisible et un point de transcendance, tandis qu'André du Bouchet insiste sur l'acte de poésie comme étant ce qui est toujours réécrit, toujours en déplacement. Le vrai lieu d'un homme pour André du Bouchet est sa parole, une parole dont il va garder trace en l'inscrivant, et le lieu pour lui est un chemin, un chemin qui mène vers toute altérité.

4. Dans la déclaration d'intention on pouvait lire : « Et on le voit : aucune critique, au sens appréciatif ou descriptif ou analytique de ce mot, n'a place dans *L'Éphémère* », tandis que Jacques Dupin nous parlera trente ans plus tard

Yves Bonnefoy, « simple déploiement de mots dans un texte, simple agencement sans but que soi-même, mais un moment dans l'activité de l'esprit »¹, non *chose*² mais *opus illimité* qui ouvrait sur un au-delà, autrement nommé au fil du texte *absolu*, notion avancée *contre* les formalismes.

Cependant ce n'est pas tant cette notion d'au-delà qui aura retenu notre attention dans *L'Éphémère* – notion qui, avec celle de Présence, appartient en propre à Yves Bonnefoy – que la notion d'*acte* parce que ce dernier est toujours posé par un *sujet*. Car enfin, ce qui allait le plus à l'encontre de l'époque (de la nôtre tout autant), c'était bien cette *décision* de témoigner qu'il y avait encore place pour une *pensée* du poème, de la poésie et de l'art, comme un acte posé par un sujet libre et désirant. André du Bouchet nous le confirmait :

« C'était aussi le souci, à une époque où l'accent était mis sur les sciences humaines, la fabrication de la littérature, la sociologie de la littérature, à l'écart de toute polémique, de mettre l'accent sur ce qui nous importait au niveau le plus *subjectif* imaginable : Hopkins, Tolstoï, à l'écart de toute idéologie ».

Donnons ici toute son étendue à cet exercice de la subjectivité dont *L'Éphémère* fut le lieu. Il signifiait d'abord que quelques *personnes* – exclusivement³ – engagent dans la revue le nom incarné qu'était leur signature. André du Bouchet avait insisté auprès de nous sur cette revue « d'une forme très différente⁴, dans la mesure où nous apparaissions *nominalement* ». Le nom propre en effet, s'il assure notre reconnaissance comme individus, *engage* encore notre aptitude en tant que *personnes* à répondre à et de notre nom. Les poètes fondateurs de la revue furent ainsi des auteurs au sens ancien d'*auctor*, de celui qui est *responsable* de ses dires, qui sont ses actes. La subjectivité qu'ils revendiquent fut celle de faire choix, à l'*écart* de toute idéologie aussi bien que du suffrage du nombre – et tout autant d'une vie « mondaine » – de répondre de leur engagement aux côtés de la poésie, d'abord.

d'« exclusives » : « On ne voulait ni universitaires dans les textes, ni une certaine expression à la mode à l'époque. Ce sont les poètes eux-mêmes qui parlent chez nous de leurs textes. »

1. Yves Bonnefoy, entretien avec Patrick Kéchichian, *Le Monde* du 7 juin 1994.

2. Comme l'écrit Adorno dans sa *Théorie esthétique* (Paris, Klincksieck, 1989, p. 226) : « S'il est essentiel aux œuvres d'art d'être des choses, il leur est tout aussi essentiel de nier cette chosalité ». La chosalité de l'œuvre d'art sera niée dans la « déclaration d'intention » grâce à trois notions : l'acte, le dépassement, le devenir.

3. Dans la déclaration d'intention il est précisé qu'« il s'ensuit que *L'Éphémère*, ce ne sera que quelques personnes, mais ensemble, et durablement, pour une recherche en commun par leurs voies certes différentes ».

4. Par rapport au *Mercur de France* dont la disparition, inopinée, suscita chez Gaëtan Picon, Yves Bonnefoy et André du Bouchet le désir de créer une revue, avec Louis-René des Forêts et Jacques Dupin.

Aux côtés de cette *poésie* dont Paul Celan disait qu'elle *ne s'impose plus mais* qu'elle *s'expose*¹.

Subjectivité qui fut, qui est toujours, *risque* – coup de dés hasardeux – et non calcul. Risque que l'on prend à *parler* en son propre nom, à la première personne du singulier, risque de se *singulariser* en même temps que l'on *s'avère*, quand on se constitue, comme l'écrit Benveniste, « dans et par le langage comme sujet ». Dans et par le langage, mais aussi contre lui. Contre l'emploi élémentaire du discours et l'universel reportage, certes, et si André du Bouchet rappelle que « pour lui, la poésie est au lieu même d'une langue qui ne va pas de soi, même pour celui qui est « né » dans cette langue »², la question de *contrer la langue* fut autrement plus *grave*, on le sait, pour des poètes comme Paul Celan ou Ossip Mandelstam³. Mais André du Bouchet n'est-il pas à leurs côtés dans le geste qu'il fit de les traduire, et lorsqu'il prit la responsabilité de faire paraître, à la première page du premier numéro de *L'Éphémère*, le discours du *Méridien*. Poème plutôt – puisque s'y trouvent le ton personnel, le rythme et la cadence qui font la poésie – le *Méridien* ne vient pas de nulle part ; il est prononcé par un sujet historique, à un moment de sa propre destinée, engagé dans une histoire qui pour lui fut meurtrière. Ce poème, Paul Celan et André du Bouchet nous l'ont adressé, qui nous demandent de ne pas oublier ce dont il parle.

« Parler contre les paroles » comme le disait déjà Francis Ponge, « dans l'angle d'inclinaison de son existence, de sa vie de créature » précise Paul Celan⁴, devenir un *sujet parlant* en même temps qu'une *personne* « dont les actions sont susceptibles d'imputation »⁵ : parce que *c'est moi* qui jette les dés dans la main de Personne, *moi et pas un autre*, qui m'adresse à ce « personne » de moi-même d'abord inconnu mais qui deviendra ce toi, « cette personne » à qui le poème est *seulement destiné*.

L'exercice de la subjectivité, – quand il est exercice spirituel – il ne faut donc pas l'entendre comme le fait de « parler de soi », « poésie subjective horri-

1. Le fac-similé de cette phrase manuscrite isolée de Paul Celan, « La poésie ne s'impose plus, elle s'expose. 26.3.69 », est reproduit en pleine page dans *L'Éphémère* N° 14, été 1970, p. 184, avec en regard le premier des sept *Dessins de désagrégation*, 1969, de Henri Michaux.

2. Entretien André du Bouchet/Y.Getz, printemps 1996.

3. Sur cette question, voir notre article : Ossip Mandelstam, Paul Celan, André du Bouchet : la décision de la parole poétique », in *Enjeux poétiques du XX^e siècle*, études rassemblées et présentées par Jean-Pierre Giusto, Lez Valenciennes, 1997, N° 23, Presses Universitaires de Valenciennes.

4. Paul Celan, « Le Méridien », traduit par André du Bouchet, *L'Éphémère* N° 1, p. 3.

5. « *Person ist das jenig Subject, dessen Handlungen einer Zurechnung fähig sind.* » Kant, *Doctrine du droit*, Paris, Vrin, 1971.

blement fadasse », mais comme celui de parler à *partir de soi* pour donner toute son *attention* au monde, pour lui donner *réponse* et accueillir toujours déjà, dans l'espace qu'ouvre une parole, l'altérité du monde. Autour du moi qui parle et qui nomme, autour de ce Je qui n'est pas substance, mais *relation*, et déjà à *soi-même*, le poème ouvre l'espace d'un dialogue, d'un dialogue éperdu avec toute altérité, soi-même, quelque chose ou quelqu'un. Ce fut l'exigence de Mandelstam dans son essai sur *L'Interlocuteur*¹ « que le plateau du Je sur la balance de la poésie ne l'emporte définitivement et indûment sur celui du Non-Je »². Ce fut cette même exigence qui *inspira* Celan, et inspira à son tour André du Bouchet. Leurs trois visages dessinent une constellation singulière au sein de la revue, unis qu'ils sont, notamment par le fait que Paul Celan a repris de nombreux termes de l'essai de Mandelstam pour son propre discours du *Méridien*, qu'il a dédié à la mémoire d'Ossip *La Rose de Personne*³, et puis qu'André du Bouchet à son tour a mis ses pas dans, et retracé, les chemins ouverts par ces deux poètes, en les traduisant, en les *illustrant*, au sens que Dante donne à ce terme⁴. André du Bouchet qui écrit dans *Matière de l'Interlocuteur* :

*Ce sont les jambes d'un autre qui te portent
si je suis présent à ce que je dis, ici et là,
l'autre est là*⁵

N'entendons donc pas subjectivité comme l'expression d'un moi dont on sait qu'il est haïssable (surtout celui des autres), mais comme une *affirmation* – « parce que demeure une incertitude » – et quelle incertitude ne fut-elle pas celle des hommes pour qui stalinisme et nazisme signifièrent *leur arrêt de mort* ? Et quelle chance que celle de *la simple existence*⁶, pour les poètes à qui il est donné de s'affirmer par et dans l'œuvre, de se faire signe et

1. André du Bouchet avait traduit *le Méridien* à la demande de Paul Celan, et c'est encore à l'initiative de ce dernier que fut traduit par Jean Blot et publié pour la première fois en langue française, en 1967 dans *L'Éphémère*, un essai fondamental de Mandelstam, *De l'Interlocuteur* dans *L'Éphémère* N° 4, 1967, p. 66-73.

2. Ossip Mandelstam, « De l'interlocuteur », op. cité.

3. Paul Celan, *La rose de personne*, traduction Martine Broda, Le Nouveau Commerce, 1979.

4. « Par cela que nous nommons illustre nous comprenons ce qui, illuminant et illuminé, rayonne », Dante, *De l'éloquence vulgaire*, éd. La Délirante, Paris, 1985, p. 30, trad. F. Magne. Cité par Antoine Berman dans « Critique des traductions John Donne », *Poésie* n° 59, 1992, p.7.

5. André du Bouchet, *Matière de l'interlocuteur*, Fata Morgana, 1992, p.24.

6. Dans la *Notice* en date du 9 mai 1959, que Paul Celan consacra à Ossip Mandelstam, après qu'il eut traduit ses poèmes, on peut lire : « Doit d'abord être donnée la chance qui, parmi toutes les autres, reste la première pour toute poésie : celle de la simple existence ». Traduit par Martine Broda dans son essai sur Paul Celan, *Dans la main de personne*, éd. du Cerf, 1986.

témoignage, responsables d'une parole toujours déjà adressée, tandis que tant d'autres périrent, toute *parole suffoquée*¹.

Quand *L'Éphémère* accorde la primauté à la parole à la première personne², c'est ainsi pour contrer l'idée d'« une langue qui se parle toute seule » (comme l'avait dénoncé déjà Sartre en son temps), d'une parole qui « parlerait uniquement et solitairement avec elle-même », d'une parole « qui ne se soucie que d'elle-même »³. Dans *Le Méridien*, Paul Celan insiste au contraire sur le fait que c'est « toujours et encore seulement en son nom propre, le plus authentiquement propre » que « le poème parle », qu'il est « parole d'un seul ayant pris figure » – figures de la poésie aussi bien, tropes qui appartiennent au domaine de l'art – mais surtout *présent* et *présence* du fond de son être, et non parole de l'Être⁴. La parole de la poésie dans chaque poème est une « parole qui est parlée »⁵ par un étant qui parle à un autre étant, une parole qui parle des existants, de ceux qui furent, et seront, et *sont présents*. *Rendus* à notre présent, car le temps du poème est augustinien⁶. Et s'il y a relation à rétablir ce n'est pas tant celle avec l'Être, ni avec l'Un, ni avec le multiple, mais avec l'autre, *un* autre à chaque fois. *L'Éphémère* publie ainsi un texte magnifique de Pierre Clastres où celui-ci écrit :

« Malheur de l'existence humaine, imperfection du monde, unité en tant que fêlure inscrite au cœur des choses qui composent le monde : voilà ce que refusent les Indiens Guarani, et les porta de tous temps à chercher un autre espace, sans y connaître le bonheur d'une existence guérie de sa blessure essentielle, d'une existence déployée sur un horizon libéré de l'Un. *Le mal, c'est l'Un. Le Bien, ce n'est pas le multiple, c'est le deux*, à la fois l'un et son autre, le deux qui désigne véridiquement l'être complet »⁷.

1. Il s'agit d'écrire un poème. Pour *parler*, dit Celan. Parler et non pas se taire : *contre* la tentation du silence. « Le silence », a écrit Sarah Kofman dans *Paroles suffoquées* (Galilée, 1986), « le silence c'est la langue des morts entrée en moi ».

2. Poèmes, publication d'écrits intimes, pages de carnets, notes, récits de rêves, lettres, etc.

3. C'est par une citation du texte de Novalis, *Monolog* (1798) que s'ouvre la conférence de Martin Heidegger à propos de « *Die Sprache* / La Parole » (janvier 1959 à l'Académie des Beaux-Arts bavaroise). Cette conférence est reprise sous le titre « Le chemin vers la parole » dans *Acheminement vers la parole*, traduit de l'allemand par Jean Beaufret et al., Gallimard, 1990.

4. Les formules heideggeriennes sont connues : « Maison de l'être est la parole », p. 255, *ibid.*, ou encore : « Le langage est la maison de l'Être. Dans son abri, habite l'homme. Les penseurs et les poètes sont ceux qui veillent sur cet abri. », « Lettre sur l'humanisme » (Lettre à Jean Beaufret), in *Questions III et IV*, traduit de l'allemand par Roger Munier, Gallimard, 1990, pp. 67-68.

5. On entend l'écho de cette formule de Martin Buber dans *Le Méridien*; Buber qui opposait à Heidegger une *dialogique*, une « actualité de la parole » fondée dans la situation existentielle de l'homme.

6. Il n'y a pas de passé, de présent, de futur. Il y a un présent du passé (mémoire), un présent du futur (attente), un présent du présent (attention).

7. Pierre Clastres, « De l'Un sans le multiple », *L'Éphémère*, N° 19-20, p. 308.

Si comme l'énonce André du Bouchet, « dans le rapport au temps, le rapport de la poésie au monde, à la langue est une épreuve de *fracture* » – cette fracture figurée dans les lieux et tropes du poème, dans « la parole en chicane » de Celan, dans les « blancs » de du Bouchet, – ce dernier cependant n'a-t-il pas commencé à écrire, après la défaite de 1940, pour *rétablir du lien* : « Le monde était détruit. C'est à ce moment-là que j'ai écrit pour la première fois, avec la volonté de rétablir quelque chose. »

Quand il aura été donné à Giacometti de voir se déliter les traits d'un homme vers la mort, comprendrons-nous mieux alors qu'il se sera efforcé sa vie durant de copier une tête, de la *re-faire*. La poésie (chaque poème) aida Ossip Mandelstam à résister, *momentanément*, à son époque, elle aida Paul Celan à vivre, ou plutôt à survivre.

*Aile, tu es béquille*¹.

S'appuyant sur ses inconsistances, essayant de se rétablir pour rétablir aussi une vérité avec la clé des mots :

*tu ouvres la maison où
tournoie la neige des choses tues*²

Mots noirs sur blanc qui disent, là où il y a silence et oubli, mots que Paul Celan nous demande d'entendre pour qu'ils ne sombrent pas dans la surdité, dans la *putasserie des oreilles d'équarisseurs*³.

Alors,

*la cicatrice du temps
s'ouvre et couvre le pays de sang*⁴.

Leur œuvre, création de ces « *doigts-pensée* », de ces mains qui n'appartiennent qu'à *un homme*, homme qu'ils ont *relevé*⁵ parce qu'ils connurent ces temps où la négation de l'homme ne fut *pas qu'une idée*. Henri Michaux, – dont Celan traduisit de nombreux poèmes – lui non plus n'a pas vu *l'homme comptant pour l'homme*.

1. ...Rauscht der Brunnen/...Bruit la fontaine, in *La Rose de personne*, traduction de Martine Broda, Le Nouveau Commerce, 1979.

2. Mit wechselndem Schlüssel/D'une clé qui change, in *De seuil en seuil*, traduit de l'allemand par Valérie Briet, Christian Bourgois, 1991.

3. Paul Celan, Argumentum e silentio, *ibid.* p.111.

4. Paul Celan, Abend der Worte/Soir des mots, *ibid.* p.75.

5. Il est question ici de la charge d'avenir et d'*élévation* de cette poésie, aussi bien au sens de Baudelaire qu'à celui de du Bouchet, quand ce dernier dit par exemple de la poésie de René Char qu'« elle redresse au lieu d'anéantir ».

J'ai vu « Ici l'on brise les hommes ». Ici, on les brise, là on les coiffe, et toujours il sert. Piétiné come une route, il sert¹.

Sur la couverture de la revue, se tient, *steht*, nu *debout*, faisant *face*, cette femme dont tous nous provenons, ephé-mères, femme qui nous a donné *vie et mort*. Car la mort ne doit pas être identifiée immédiatement à la mortalité, et la vie à la finitude, et ce dont témoignent bien des auteurs de *L'Éphémère*, c'est que nous ne sommes pas seulement des êtres-pour-la-mort. Que vivre signifie d'abord *se main-tenir*, *stehen*², opposer à la mort *l'immortel d'une résistance*. Celan, Mandelstam – du Bouchet qui s'est toujours tenu à leurs côtés – nous ont fait *donation* d'une *expérience*, exemplaire, eux qui ont transformé la douleur en générosité.

*Je suis couché là et te parle,
un doigt
écorché vif³.*

Cette expérience est en deçà ou au-delà de la parole qu'ils ont prise, mais ils en ont gardé trace en l'inscrivant pour en témoigner : *au-delà*, dans l'indicible, l'irreprésentable, la *plaie* autour de laquelle ils ont écrit et que l'écriture n'épuise jamais. *En deçà*, déjà surmontée, parce que l'écriture, le poème comme l'écrit Celan, les a précédés, en s'avancant vers nous, pour ouvrir dans notre sensibilité une plaie qui fit *événement*⁴ : *de pensée*.

Dans ce que nous avons nommé ailleurs la dimension éthique de *L'Éphémère*⁵, nous avons voulu montrer, et aujourd'hui encore, que, pour les trois poètes que nous avons alors privilégiés – mais aussi bien pour Antonin

1. *Ecce Homo* in *Épreuves, exorcismes 1940-1944*, Éditions Gallimard 1946, renouvelé en 1973.

2. Dans une note qui accompagne sa traduction de certaines lettres de Paul Celan à Nelly Sachs, Bertrand Badiou remarque que le verbe *stehen* est investi par Celan d'une valeur particulière, « sorte de devise que le poète prononçait contre toute adversité. Il l'évoquait souvent dans les lettres à ses proches ou la notait compulsivement sur des petits papiers qu'il glissait dans les livres, dans les tiroirs. Consentant de l'impossibilité de trouver un verbe français adéquat, il lui arrivait de traduire « *Ich stehe* » par une sorte de triade : « Je tiens, Je maintiens, Je résiste ». « Lettres à Nelly Sachs », *Poésie* N° 66, 1993, Note 1, page 10.

3. Sibirisch/Sibérien, in *La Rose de personne*.

4. Jean-François Lyotard écrit ainsi, dans *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Galilée, 1986, p. 142 : « Ce qui fait événement dans la rencontre d'un mot, d'une odeur, d'un lieu, d'un livre, d'un visage, n'est pas sa nouveauté comparée à d'autres « événements ». C'est qu'il a valeur d'initiation en lui-même. On ne le sait que plus tard. Il a ouvert une plaie dans la sensibilité. On le sait parce qu'elle s'est ouverte depuis et se rouvrira, scandant une temporalité secrète, peut-être inaperçue. Cette plaie a fait entrer dans un monde inconnu, mais sans jamais le faire connaître. L'initiation n'initie à rien, elle commence ».

5. « Visages de l'éphémère. André du Bouchet, Paul Celan, Ossip Mandelstam. La revue *L'Éphémère* (1966-1973) ». Thèse inédite.

Artaud, « être intégral de poésie », pour Alberto Giacometti, pour Henri Michaux et Louis-René des Forêts, écrire ce qui se nomme encore poésie, c'est-à-dire *non-fiction*, dessiner un visage, modeler du plâtre, n'était pas endosser l'habit du *pohète* ou adopter la posture de l'artiste, ni, et ceci est fondamental, créer des formes auxquelles l'on accorderait un jour plus de prix qu'à la créature vivante. Paul Celan demandait qu'on ne lui parlât pas du « *poiein* et autres balivernes »¹, André du Bouchet tourne au plus vite le dos au « fatras de l'art », avec lui Ossip Mandelstam, Louis-René des Forêts refusent qu'on les nomme « écrivains », Giacometti, le feu à l'atelier, donnerait l'œuvre de sa vie entière, et même « *tout Rubens, tout Titien* » pour sauver son chat².

Tous ils nous demandent d'accorder *attention à notre monde*, en choisissant l'éphémère de l'existence contre l'éternité de l'art, le souffle de la parole contre la marionnette ou l'idole, pour qu'enfin ce soit *l'homme* qui compte pour nous.

Nous savons depuis Baudelaire que l'auréole du poète est tombée dans la fange du macadam, qu'il est devenu ce misérable dans la baraque de qui le monde *oublieux* ne veut plus entrer. Mais nous ne croyons pas pourtant qu'il soit seulement un homme ordinaire, en tout cas pas celui qui « ayant perdu ses insignes peut maintenant se promener *incognito*³, faire des actions basses et se livrer à la crapule, comme les simples mortels ». Le poète est resté pour nous, à l'instar de ceux qui nous ont accompagnée⁴ durant ces dernières années, un homme extra-ordinaire. Les larmes qui viennent aux yeux du poète devant le vieux saltimbanque, ces larmes qui irriguent tout le merveilleux poème du Cygne, elles restent la marque de celui qui est encore ému par ce qui l'entoure, quand il y a tant de plumes mais surtout de cœurs, secs. C'est l'émotion, c'est-à-dire la sensibilité à toute altérité, qui met en mouvement l'écriture – ce geste de la main qui pense – pour celui qui est né poète, pour celui qui s'est retrouvé violon, pour celui pour qui « la langue est tout, provenance et destin »⁵.

1. Lettre de Paul Celan à Hans Bender, Paris, le 18 mai, 1960.

2. André du Bouchet, « ... tournant au plus vite le dos au fatras de l'art », *L'Éphémère* N° 12, Hiver 1969.

3. C'est nous qui soulignons.

4. Yasmine Getz, « À ceux qui m'accompagnent », *Le Nouveau Recueil*, N° 46, mars-mai 1998.

5. Paul Celan, « Die Dichtung Ossip Mandelstams » in *Ossip Mandelstam, Im Luftgrab. Ein Lesebuch*, avec des contributions de Paul Celan, Pier Paolo Pasolini, Philippe Jaccottet et Joseph Brodsky, éditeur Ralph Dutli (Zürich : Amman, 1988), pp. 69-81. Ce texte a été traduit par Bertrand Badiou in *Poésie* N° 52, 1990.

L'extra-ordinarité des poètes que nous avons élus dans notre travail ou plutôt leur *exemplarité* – mais à ce propos nous pouvons tout aussi bien évoquer la figure de Francis Ponge lorsqu'il dit que « les meilleurs ne sont pas ceux qui ont choisi de se taire » – cette exemplarité réside dans le *choix* qu'ils ont fait de devenir les poètes qu'ils sont, assumant tous les risques d'une parole *singulière*, c'est-à-dire profondément solitaire.

Dans cette profondeur cependant, il y a l'espérance du partage. Car si chaque poète prend la parole en son propre nom, si en effet sa *voix* n'est confondable avec aucune autre, ce n'est pas d'un autre monde que du nôtre dont il parle, ce n'est pas dans une langue étrangère mais dans une langue déjà partagée qu'*un homme* nous fait, à *chacun de nous* lecteur, dans le secret de la rencontre, donation d'un sens.

Nous avons voulu attirer votre attention sur cette donation de sens qui *transgresse* le texte, ce geste *d'adresse* qu'est le poème, sur la voix qu'on y entend, sur sa dimension dialogique. Nous pensons que le poème, qui toujours *converse* avec *un* autre, un à la fois, quitte fondamentalement l'ordre de la violence et de la domination. Parce qu'il est le lieu de la recherche d'une formulation juste, qui rend *justice* au fait d'« oser être soi », cette parole à la première personne du singulier est *pensée du particulier* qui démembre, qui fracture justement, c'est-à-dire avec *justesse*, toute totalité. Le poème est posé par *une personne*, singulière, irremplaçable, qui dit *non* à la totalité, qui résiste *face* à la violence du monde. Et dans ce face à face, il y a « s'exposant vulnérable à l'outrage de la blessure », ce que nous avons nommé de ce terme emprunté à Emmanuel Lévinas : un *visage*.

Celui de « mon semblable, mon frère » : les visages que furent, que sont, que seront ceux de Paul Celan, d'Ossip Mandelstam et d'André du Bouchet.

— LOGIQUE —

« *Jeux de langage* »,
jeu avec le langage

*D'un langage l'autre. Question de l'image.
Question de la traduction.*

Modérateur

JACQUES CHABOT

Intervenants

JEAN-PIERRE COMETTI

Pour en finir avec la métaphore

ROGER POUIVET

Le mythe de la signification et l'ontologie de la poésie

DOMINIQUE BOUISSET

Quelques mots de Lucrèce

Pour en finir avec la métaphore

JEAN-PIERRE COMETTI

*The soul, he said, is composed
Of the external world.*

Wallace Stevens,
Anecdote of Men by the Thousand

À en juger par ce qui s'est publié, depuis une quarantaine d'années, tant en philosophie qu'en poésie ou dans les études littéraires, la métaphore semble avoir cessé d'exercer les attraits qui lui étaient reconnus du temps où ses pouvoirs étaient spontanément apparentés à ceux de la poésie. Ce n'est pas que la métaphore – ou le « métaphorique », comme on dit parfois – puisse en être tenu pour historiquement séparée, mais l'attribution en a été désormais partagée de façon plus étendue et plus indistincte, au point que de légitimes soupçons l'ont privée de la souveraineté qui lui était reconnue, il n'y a pas si longtemps, dans ce dernier domaine.

Les indices de cet état de choses ne manquent pas. Je me contenterai d'en mentionner quelques-uns avant d'en venir plus précisément à mon propos. En fait, une *double méfiance* semble s'être installée dans un grand nombre d'esprits. Les poètes, une partie d'entre eux en tous cas, ne se sont pas privés de récuser les convictions qui, depuis le XVIII^e siècle au moins, désignent la métaphore comme le pôle constitutif du poétique¹. Les motifs

1. Un exemple, parmi d'autres, est celui de Christian PRIGENT et des poètes de TXT. Cf. C. PRIGENT, « De la difficulté du style », à propos d'Éric CLEMENS, TXT 15, 1983, ainsi que E. CLEMENS, « La fiction à la naissance », TXT 14, 1982 : « Ce langage reste sans métaphore, si la métaphore est l'image d'une image, d'un mot ou d'un sens traductibles. Il n'y a pas de métaphore et quand on croit en lire une (à la fausse lumière d'un « comme », par exemple), elle est sans ailleurs, sans clé, elle est son propre renvoi, mais se dépliant, se creusant ou s'étalant, s'ouvrant sous toutes ses facettes et s'y épuisant en apparence sans profondeur », p. 20-21. Je ne peux commenter ici ces réflexions, mais le refus de la profondeur au bénéfice d'un déploiement de surface est significatif ; on peut l'associer à ce que Derrida, de son côté, s'est attaché à discerner dans la métaphore. Autre exemple, ce que l'on peut lire dans un poème de P. ALFÉRI : « Liquide, sans début net : remontent des tuyaux / Dans les cuvettes d'email immaculé, de robinets / Briqués par les mots « dub », « tub », « plumb » / Des billes entrechoquées de caoutchouc. / Attention ce n'est pas une métaphore... », *Cinq poèmes sentimentaux*, in ACTION POÉTIQUE 146, hiver 1996/87.

en sont peut-être divers ; il n'empêche que, sans compter les manifestations d'humeur dont on pourrait donner plusieurs exemples, la poésie semble s'en remettre plus volontiers à la *métonymie* qu'à la *métaphore*, en ce sens que sa logique s'apparente davantage à un ordre de la *contiguïté* que de l'*analogie* ou de l'*identité*. D'un autre côté, en philosophie, on sait qu'une méfiance au moins aussi grande s'est exprimée à son endroit depuis Nietzsche ou, plus près de nous, avec Heidegger et Derrida, voire, quoique d'une autre façon, avec Wittgenstein ou Davidson. Si l'on voulait tenter d'associer à cette méfiance partagée une source commune, on pourrait dire que la métaphore est devenue l'indice de la *métaphysique* ou encore, comme Derrida le déclarait expressément dans un texte qui a manifestement marqué plus d'un jeune philosophe et d'un jeune poète à l'époque où il a été publié : « La métaphore reste, par tous ses traits essentiels, un philosophème classique, un concept métaphysique »¹.

Je cite rapidement ces quelques cas, sans souci d'exhaustivité, pour deux raisons essentielles qui permettront de clarifier le choix de mon titre et l'objet même des présentes réflexions. 1) La méfiance qui semble désormais frapper la métaphore s'est naturellement prolongée dans le désir d'« en finir », si je puis dire, avec le type de processus de l'*idée* ou du *sens* qui a investi la poésie et le langage depuis Vico. « Ce qu'il s'agit de défaire, écrit par exemple Christian Prigent, c'est le mur de la langue, le bloc opaque et atone : les Noms, leur alignement, leur tableau, leurs renvois métaphoriques au même »². 2) Je crois qu'il est permis de souscrire à la position de Derrida lorsqu'il désigne la métaphore comme un concept métaphysique, mais il me semble qu'il faut aller plus loin que Derrida ou ses disciples, et peut-être dans une autre direction.

La poésie et la question du sens

À vrai dire, la métaphore rend encore d'excellents services à ceux qui ne parviennent pas à abandonner ce que je présenterai volontiers comme une variante spéciale, et particulièrement intéressante du « mythe de la signifi-

1. *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p. 261.

2. « De la difficulté du style », cit. Prigent cite Vico, également cité par Derrida, comme à l'origine d'une conception qui s'illustre chez Rousseau. Certaines déclarations de Derrida, dans *De la Grammatologie*, remplissent une fonction similaire, par exemple : « S'il y a une originalité littéraire, ce qui n'est sans doute pas simplement sûr, elle doit s'émanciper, sinon de la métaphore du moins de la spontanéité sauvage de la figure telle qu'elle apparaît dans le langage non-littéraire... », *De la Grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 383.

cation ». J'entends par là, dans la ligne de Wittgenstein et de Quine, la croyance selon laquelle il existe *en dehors du langage* – et où que ce soit – une catégorie particulière d'entités *disponibles* qui, selon des modalités diverses, peuvent être associées aux bruits que nous produisons et auxquels nous donnons, de ce fait, le nom de langage¹.

Qu'elle se présente sous un modèle psychologique – mentaliste – ou d'une tout autre manière, cette idée est au cœur d'un grand nombre de conceptions du langage, philosophiques ou non. Toutefois, sous sa variante « poétique » – associée à la « métaphore » – elle revêt des aspects particuliers qui tiennent à l'idée d'un *double langage* ou d'un *double régime* du langage, s'illustrant dans la distinction canonique du « sens propre » et du « sens figuré ». Bien entendu, l'idée même d'un sens *figuré*, conçu comme une propriété que les mots ou les expressions sont supposés posséder sous certaines conditions, est étroitement liée à l'idée que l'on se fait du sens *propre*. Généralement, les théories philosophiques de la signification y ont rencontré une difficulté qu'elles ont assez souvent contournée². Toutefois, de manière tout aussi générale, elles y ont vu l'indice d'une dimension *autre* du langage que la poésie, au moins jusqu'à Mallarmé ou Valéry, ne me paraît pas avoir démentie, conformément aux grandes lignes d'un partage dont nos principales dichotomies sont partie prenante : le cœur opposé à la raison, la poésie à la prose, le symbolique à l'allégorique et le métaphorique au littéral, etc. Les inévitables spéculations sur le langage et l'ineffable n'ont pas elles-mêmes d'autres sources.

Il serait relativement facile de se soustraire à ce dispositif dichotomique et, par conséquent, aux inférences sur lesquelles il débouche dans l'interprétation que la philosophie a souvent proposée de la poésie³. Ce n'est pas un hasard si, comme le montre particulièrement le cas du romantisme, la poésie lui a rendu la pareille, jusqu'à un point et jusqu'à des prolongements lointains que parfois nous ne soupçonnons pas⁴. On doit cependant à la vérité

1. Cette expression : « mythe de la signification » est utilisée par Quine dans un texte prononcé à Royaumont en 1962. Elle recoupe tout à fait une idée majeure de Wittgenstein dans ses réflexions sur le langage. Cf., à ce sujet, J.-P. Cometti, « Le langage et l'ombre de la grammaire », in A. Soulez (dir), *Dictées de Wittgenstein à Waismann II, Études*, Paris, PUF, 1997, ainsi que *Philosopher avec Wittgenstein*, Patis, PUF, 1996.

2. On pourrait en voir un exemple dans la théorie fréggienne de la *Bedeutung* et des *Gedanke*, prolongée par les remarques sur la « couleur » ou la « tonalité » (*Färbigkeit*) qui s'attache à nos expressions. Cf. G. Frege, « Sens et dénotation », in *Écrits logiques et philosophiques*, trad. franç., C. Imbert, Paris, Le Seuil.

3. L'opposition du sensible et de l'intelligible en fait aussi partie, comme on peut encore le voir chez Hegel, dans les pages qu'il consacre à la poésie dans les *Leçons d'esthétique*.

4. On me permettra de ne pas m'attarder sur ce point, pourtant significatif. En faisant de la poésie l'art suprême et l'essence même de l'art, le romantisme porte la poésie à l'absolu et en fait la philosophie même, renversant ainsi les

de reconnaître que les inférences en question sont l'expression de difficultés, voire de confusions, qui ne sont pas simplement contingentes, et qui méritent par conséquent un peu plus d'attention. On me permettra de m'y arrêter quelques instants.

Les conceptions les plus courantes de la métaphore, celles qui nous viennent d'Aristote, reposent essentiellement sur un modèle de l'analogie et de la transposition qui prend appui sur une logique des classes ou, dans la période moderne, sur un concept de l'*idée* et du *sens* hérité de Descartes et de Locke. On peut aisément en juger à partir de la définition de la métaphore proposée par Du Marsais : « Un mot pris dans un sens *métaphorique* perd sa signification propre, et en prend une nouvelle qui ne se présente à l'esprit que par la comparaison qu'on fait entre le sens propre de ce mot et ce qu'on lui compare ». Dans ce cas, il est clair que la métaphore suppose une redistribution du sens, selon une relation du *mot* à l'*idée* qui en est implicitement tenue pour la seule source¹. Ce modèle est également celui que Rousseau mobilise lorsqu'il veut établir la primauté du sens *figuré* sur le sens *propre*. Comme l'a remarqué Derrida dans le commentaire qu'il a donné de l'*Essai sur l'origine des langues*², Rousseau se heurte à l'évidence qui subordonne le sens figuré au sens propre, de sorte qu'il lui faut détacher celui-là de celui-ci et substituer à la relation univoque qui les unit une relation plus fondamentale entre le langage et les passions. Un argument déterminant, à cet égard, est le suivant :

Je sens bien qu'ici le lecteur m'arrête et me demande comment une expression peut être figurée avant d'avoir un sens propre, puisque ce n'est que dans la translation du sens que consiste la figure. Je conviens de cela; mais pour m'entendre il faut substituer l'idée que la passion nous présente au mot que nous transposons; car on ne transpose les mots que parce qu'on transpose aussi les idées : autrement le langage figuré ne signifierait rien³.

positions respectives séculaires de l'une et de l'autre. Un tel renversement n'est évidemment possible qu'à la condition de soustraire aux mêmes oppositions et d'en inverser les termes. Cf. « Le plus vieux programme de l'idéalisme allemand », in P. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, *L'absolu littéraire*, Paris, Le seuil. Ce schéma me semble encore présent dans bien des conceptions ultérieures, en particulier – même s'il revêt alors un sens spécifique – dans le rôle que Heidegger fait jouer à la poésie dans sa philosophie dès les premiers écrits sur Hölderlin.

1. Le modèle implicite est celui de l'esprit, conçu comme constitué d'idées, i.e. de représentations intérieures et privilégiées. Voir J. Locke, *Essai concernant l'entendement humain*, Livre IV.

2. Cf. J. Derrida, *De la Grammatologie*, op. cit.

3. J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*.

Cet argument de Rousseau est intéressant à plus d'un titre. Nous verrons que, au moins d'une certaine manière, il est permis de prendre au sérieux l'alternative qu'il fait jouer. Pour l'instant, on observera le rôle qu'y joue l'assertion : « *On ne transpose les mots que parce qu'on transpose aussi les idées* ». Cet axiome, en apparence bien innocent, est une pièce maîtresse du « mythe de la signification » ; il nous situe en amont de ce que révéleront, plus tard, la linguistique et la philosophie du langage. L'« idée d'idée » a encore un siècle devant elle. Transparence de l'esprit oblige, le langage est sans mystère et le problème du sens se résout dans la clarté de l'idée. Historiquement, il en va toutefois différemment dès lors que le langage s'épaissit, pour ainsi dire, et que la relation privilégiée de l'esprit à l'idée, c'est-à-dire à ses contenus, s'engloutit en lui. Ce que l'on pouvait, jusqu'alors, convertir fantastiquement en représentations mentales demeure irrémédiablement pris dans le langage. On peut exprimer ce fait de diverses façons. Hintikka a proposé d'y voir le moment où le langage est devenu à nos yeux le *médium universel* auquel toute chose et toute pensée d'une chose est subordonnée¹. La chose la plus importante, dans ce cas, me paraît être que la philosophie, majoritairement et indépendamment des courants idiosyncrasiques dans lesquels elle tend à se diviser, a massivement reconnu l'incapacité où nous sommes de transcender le langage *dans et par* le langage². Qui plus est, cette conviction, telle qu'elle s'est diversement imposée en philosophie, de Wittgenstein à Derrida en passant par Heidegger, a trouvé dans la poésie, pour ne pas dire dans la « littérature » une forme de reconnaissance spécifique qui s'est amplement nourrie, semble-t-il, de la vision mallarméenne et de ses prolongements³.

La façon toute particulière dont se pose, dès lors, le problème de la poésie et du langage métaphorique trouve une illustration dans le dernier texte sur lequel Merleau-Ponty a travaillé avant de mourir. Dans le livre publié sous le titre *La prose du monde*, Merleau-Ponty s'intéresse, entre autres, à la façon dont la littérature se qualifie par rapport au langage commun. Il s'efforce d'aborder, par là, ce qui lui paraît appartenir fondamentalement à l'épais-

1. Cf. J. Hintikka, *La vérité est-elle ineffable ?*, trad. franç., F. Schmitz et A. Soulez, Combas, L'Éclat.

2. Cela vaut aussi bien pour Wittgenstein et pour les philosophies du langage qui sont issues de Frege que pour Heidegger.

3. Ce point de vue est certes rapide, mais on peut penser à l'importance que revêt, à cet égard, la conception mallarméenne du poème, ainsi que les prolongements que cette conception a connue chez Blanchot, en tout cas dans le contexte français. Bien entendu, il y aussi les réactions et les courants qui s'y opposent. Voir, par exemple, Yves Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie*, Paris, Mercure de France, 1989, ou G. Steiner, *Réelles présences*, Paris, Gallimard, 1989. Autrement, aussi, la poésie de Philippe Jaccottet.

seur et au mystère du langage, devant lesquels seule, à ses yeux, nous place la littérature. Sous ce rapport, l'expérience de la lecture se révèle tout particulièrement instructive ; elle nous montre l'existence de ce que Merleau-Ponty appelle « deux langages : le *langage après coup*, celui qui est acquis, et qui disparaît devant le sens dont il est devenu porteur, – et celui qui se fait *dans le moment de l'expression*, qui va justement me faire glisser des signes au sens – le langage parlé et le langage parlant »¹ (je souligne). Dans la lecture, je donne tout ce que je sais de la langue, tout ce que j'ai appris, mais en même temps que le livre s'installe ainsi dans mon monde, il m'en détourne en me portant, selon Merleau-Ponty, vers un *autre* sens. « Les rapports du lecteur avec le livre ressemblent à ces amours où d'abord l'un des deux dominait..., mais bientôt tout cela s'effondre et c'est l'autre qui gouverne. Le moment de l'expression est celui où le rapport se renverse, où le livre prend possession du lecteur »². Ce « moment de l'expression », qui intéresse tant Merleau-Ponty, est le moment décisif où un sens neuf, un sens qui n'est pas seulement le sens appris, celui des règles de notre langage, surgit et fait surgir au cœur du langage un sens qu'il ne semblait pas contenir. La métaphore en est le paradigme. Mais à quoi faut-il rapporter ce sens et que nous dit-il sur le langage lui-même ?

Il me semble que le mérite de Merleau-Ponty, dans les passages que je viens de citer, est de ne pas succomber aux explications faciles, celles qui font appel aux suggestions de l'*idée* et d'un sens *extérieur* au langage – je n'en dirais pas autant de tous ses commentateurs. « Ce pouvoir même de me dépasser par la lecture je le tiens du fait que je suis sujet parlant, gesticulation linguistique, comme ma perception n'est possible que par mon corps »³. Autrement dit, il n'y a pas lieu de s'élever illusoirement à un point de vue qui nous permettrait de surplomber et le signe et le sens. La pensée de Merleau-Ponty se meut dans cette difficulté dont il faut lui rendre hommage et par laquelle il échappe au « mythe de la signification ».

L'image et la présence

Cette brève incursion dans *La prose du monde* nous place au cœur de la question que pose la métaphore une fois admis la déshérence du paradigme de l'esprit. Car s'il ne nous est pas permis de convertir ce qui surgit dans le

1. M. Merleau-Ponty, *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969, p. 17.

2. *Ibid.*, p. 20.

3. *Ibid.*, p. 21.

langage en autre chose que du langage, de deux choses l'une : ou bien ce que je lis, tel ou tel énoncé, est convertible en une autre phrase, traduisible, ou il ne l'est pas. Or, cette alternative entre le transitif et l'intransitif correspond assez bien aux distinctions ordinaires qui nous permettent de distinguer deux types de signification ou de sens : le *littéral* et le *figuré* ou le *métaphorique*. Dans les conceptions traditionnelles de la métaphore, le sens est convertible, comme on l'a vu, dans la mesure où ce qui est attaché au *mot* est convertible en *idée*, dans la logique des représentations et des contenus mentaux. En revanche, dans une conception strictement linguistique ou langagière de la métaphore, le trait majeur de la métaphoricité devient celui de sa non-paraphrasabilité.

Dès lors, comme on le voit déjà chez Merleau-Ponty, la principale question qui se pose devient celle de savoir comment le langage peut accueillir en lui du non-paraphrasable, et comment des effets *de sens* peuvent être associés à cela. Je distinguerai, pour simplifier le débat et aussi l'abrégier, faute de temps, deux types de réponse, l'une qui se présente essentiellement comme une tentative pour accréditer l'hypothèse d'une *double signification* et l'autre qui, de façon plus paradoxale, ne conçoit pas d'autre signification que la signification *littérale*. La première conception pose l'existence d'un sens additionnel ; elle s'illustre chez un poète comme Bonnefoy, chez un essayiste comme Steiner et chez un philosophe comme Paul Ricoeur. En elle me semble se concrétiser une variante spécifiquement poétique du « mythe de la signification », comme je l'ai indiqué en commençant. La seconde procède d'une restriction du sens à la littéralité ; on la rencontre chez Wittgenstein et dans un texte que Donald Davidson a consacré à la métaphore sous le titre : « What Metaphors mean ». D'une manière convergente, Wittgenstein et Davidson nous permettent d'en finir avec la métaphore, je veux dire d'en finir avec la métaphysique qui s'y trouve à l'œuvre et dont la position de Ricoeur, selon moi, constitue un échantillon particulièrement représentatif.

On pourrait penser que cette dernière perspective se conjugue aux réflexions de Derrida et à ce que l'on pourrait considérer comme une déconstruction de la métaphore et de la métaphoricité. Nous verrons toutefois que tel n'est pas exactement le cas et que pour en finir avec la métaphore et avec le genre de mythologie que je suis personnellement enclin à lui associer, conformément, me semble-t-il, aux vœux de Derrida, il faut également en finir avec la déconstruction.

Sous l'angle qui m'intéresse, les travaux de Paul Ricoeur sur la métaphore me paraissent d'autant plus instructifs que s'articulent en eux deux dimensions corrélatives : l'idée d'une *signification métaphorique* – qui renfermerait donc l'essence même de la poésie par opposition à la prose ou à la littéralité – et celle d'un lien à une *présence* dont elle est tenue pour l'indicateur privilégié.

Le livre de Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, est une tentative pour réinterpréter la métaphore comme une « redescription de la réalité »¹. L'attention que porte Ricoeur à l'innovation sémantique « par laquelle une « proximité » inédite entre deux idées est aperçue en dépit de leur « distance » logique » – le « travail de la ressemblance » – se prolonge dans le pouvoir, qui lui est prêté, de référer à une réalité « en dehors du langage ». Or, cette possibilité semble elle-même incompatible avec le caractère apparemment non référentiel de la poésie². C'est cette apparente difficulté que Ricoeur tente de surmonter en proposant l'idée d'une référence de second ordre : la « référence métaphorique », c'est-à-dire la « référence poétique », idée qui s'appuie, de son propre aveu, sur les suggestions de Max Black dans son ouvrage désormais célèbre : *Model and Metaphor*.

Cette dernière idée est évidemment la plus intéressante ; elle m'inspire aussi une grande perplexité. D'un côté, en allant jusqu'au bout de ce que laisse entrevoir le jeu sémantique de la métaphore, Ricoeur se donne les moyens d'en établir l'originalité et de montrer que le « discours poétique », en dépit de ses caractères autoréférentiels et autotéliques, entre dans des rapports essentiels avec la réalité. En outre, en lui associant la notion de « référence métaphorique », il se donne également les moyens de comprendre l'intransitivité de la métaphore, c'est-à-dire les raisons qui rendent toute métaphore vivante non paraphrasable. D'un autre côté, ce beau travail produit une forme caractéristique de dédoublement qui soulève d'importantes interrogations. Le dédoublement de la référence, notamment, laisse ouverte la question de savoir comment un sens qui n'était pas disponible au regard du jeu ordinaire des signifiants peut ainsi recevoir un statut qui le place au cœur d'une authentique « redescription du réel ». Ce n'est pas le fait que les métaphores puissent se voir attribuer une fonction descriptive dans le langage qui

1. Cf. P. Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris, Le Seuil, 1975, p. 10, où l'auteur s'explique sur ce qu'il appelle le passage de la *sémantique* à l'*herméneutique*.

2. *Ibid.*, p. 11. Soit dit en passant, dans ces réflexions de Ricoeur, l'idée de métaphoricité est naturellement tenue pour strictement corrélatrice de la poéticité.

pose problème, c'est le fait que cette fonction puisse leur être attribuée, *avec le bénéfice d'un sens*, dans leur pouvoir de surgissement et de subversion de la littéralité.

Ce problème était aussi celui de Merleau-Ponty, et ce n'est sans doute pas le hasard s'il en recherchait la solution dans l'horizon des rapports que le langage noue avec la conscience et le langage avec la conscience. Ce que je veux dire, c'est qu'à vouloir comprendre sous le régime ou au bénéfice du sens ce qui distingue le discours métaphorique du discours littéral, avec l'idée sous-jacente d'un acte de naissance de la *littérarité*, on est inévitablement conduit à incorporer au langage *autre chose que du langage*. Chez Ricoeur, cette tendance se manifeste dans une façon d'aborder les problèmes sémantiques que pose la métaphore en essayant de les fondre dans une réinterprétation du schématisme kantien et dans une refiguration de l'expérience dont l'inspiration herméneutique est une composante majeure. Il n'est pas jusqu'à l'idée d'une « double signification », laquelle en est évidemment une fonction essentielle, qui ne révèle ce que ce genre d'approche doit, notamment, au souci diltheyien d'étendre le domaine du sens au-delà du champ strictement cognitif et d'en redistribuer les dividendes.

Une telle tentative paraîtra certainement légitime à beaucoup – encore qu'elle ne semble pas être entièrement au goût d'un grand nombre de poètes contemporains¹. Qu'elle fasse manifestement appel à une dimension qui n'est pas exactement celle du langage, et qu'en ce sens elle nourrisse une variante spécifique du « mythe de la signification », c'est ce que montrent assez clairement, me semble-t-il, les conclusions de l'ouvrage de Ricoeur. L'« Explicitation ontologique du postulat de la référence » développe ce que l'on pourrait appeler une « montée ontologique » dont les termes parlent d'eux-mêmes. « Quand je parle, écrit Ricoeur, je sais que quelque chose est porté au langage. Ce savoir n'est plus intra-linguistique, mais extra-linguistique : il va de l'être à l'être-dit, dans le temps même que le langage lui-même va du sens à la référence »². Au reste, dans les pages sur lesquelles s'achève l'explicitation ontologique à laquelle se livre Ricoeur, l'inversion qui réinscrit le langage dans le monde n'est pas loin de recevoir son sens ultime d'une problématique du don ou de la « donation » dont on pourrait questionner

1. Pour les philosophes, je serais tenté de dire que c'est autre chose, comme le suggère en tout cas la manière dont Ricoeur est aujourd'hui honoré, et surtout la multiplication des slogans qui célèbrent la « quête du sens », le « retour du sens », etc.

2. *La métaphore vive*, op. cit., p. 386.

les composantes théologiques¹. Je ne m'y engagerai pas ici, mais je voudrais opposer à ce qui se laisse entrevoir ici – et par conséquent aux orientations spéculatives de l'entreprise de Ricoeur – une solution alternative.

Le langage figuré ne signifie rien

Cette possibilité d'une alternative nous est singulièrement offerte par Rousseau. Je rappelle ce qu'il écrivait dans l'*Essai sur l'origine des langues* : « On ne transpose les mots que parce qu'on transpose les idées : autrement le langage figuré ne signifierait rien ». Les perspectives et les approches auxquelles j'ai fait jusqu'à présent allusion peuvent être considérées comme autant de tentatives pour échapper au modèle de la métaphore que privilégie manifestement Rousseau. Comme j'ai essayé de l'indiquer, elles n'y parviennent, toutefois, qu'au prix d'une tentative visant à restaurer, dans le langage, une ontologie souterraine qui investit le langage d'un sens en réserve ou en retrait que la phénoménologie n'a jamais réussi à abandonner. Il est trop tard, au point où nous en sommes, pour s'intéresser à Heidegger et au rapport particulier à la poésie dont sa dernière philosophie est empreinte. Les embarras de la phénoménologie et de l'herméneutique me poussent plutôt à épouser les suggestions de Rousseau et à soutenir que *le langage figuré ne signifie rien*.

Cette thèse dont Rousseau a eu comme l'intuition est à la fois celle de Wittgenstein et celle de Davidson². Elle s'énonce en une apparente restriction qui réserve le bénéfice du sens au seul langage *littéral*. On peut donc y voir une position qui met radicalement en question la théorie de la *double signification* – et *a fortiori* celle de la *double référence* – thématisée par Ricoeur et constamment à l'arrière-plan des interprétations philosophiques de la métaphore et de la tentative, plus ou moins avouée, de faire jouer au sens figuré un rôle plus « essentiel » ou plus « fondamental » que celui du langage littéral, c'est-à-dire *ordinaire*³.

1. Je ne peux que le mentionner en passant, mais les attendus de la notion de « sens métaphorique » me semblent participer du « tournant théologique » de la phénoménologie française.

2. Cf. L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, II ; D. Davidson, « Ce que les métaphores signifient », in *Enquêtes sur la vérité et l'interprétation*, trad. P. Engel, Nîmes, J. Chambon, 1993. Je laisserai ici de côté ce qui sépare Davidson et Wittgenstein. La thèse du premier se conçoit dans une philosophie naturalisée du langage ; les suggestions du second s'inscrivent davantage dans une vision anthropologique dont la notion d'*usage* est une pièce essentielle.

3. Cet enjeu se confond avec l'intérêt porté à la métaphore et/ou au langage poétique par la philosophie depuis le romantisme. Il peut se formuler en un énoncé qui a sa source chez Rousseau, mais qui pourrait être repris à la lettre par certains philosophes contemporains : « le véritable sens propre, c'est le sens figuré ».

La notion wittgensteinienne d'*usage* permet d'en prendre la mesure – et de lever les apparents paradoxes qu'elle semble impliquer –, à condition, toutefois, d'en accepter la radicalisation. Si nous admettons en effet, avec Wittgenstein, que « la signification c'est l'usage »¹, en ce sens précis que les règles de notre langage – les règles de la « grammaire » – fixent le sens de nos expressions, sans référer à une instance plus fondamentale ou plus primitive qu'elles, ce qui revient à en reconnaître le caractère à la fois arbitraire, contingent, et cependant « naturel » au regard de notre « forme de vie »², il nous faut alors également admettre deux types d'usages, l'un que l'on considèrera comme « primaire » et l'autre comme « secondaire ». Les raisons en sont simples et elles nous sont familières : les mots, les expressions du langage, se prêtent à des usages normalisés, ceux qui entrent dans la possibilité que nous avons de suivre une règle et qui leur assurent une signification. Mais les mots possèdent aussi un sens lorsqu'ils sont pris isolément, un sens qu'ils ne semblent pas devoir à une règle, et qui même s'en écarte. Aussi faut-il faire une place à ce que l'on appellera, selon le cas, un *sens* ou des *usages* « secondaires ». Si je dis, par exemple, qu'un mot isolé, par exemple le mot « alligator » a un sens pour moi, je parlerai d'une « signification secondaire » en désignant par là le sens qu'il revêt à mes yeux en dehors du contexte d'une phrase, lorsqu'il est employé d'une façon qui ne dépend pas directement ou clairement d'une règle. Si je dis, maintenant, que ce même mot prend un sens qui me pousse à dire qu'il est « gai » ou « pair », je lui attribue alors une sorte de physionomie qui n'a plus rien à voir, en apparence, avec ce que Wittgenstein aurait appelé sa « grammaire ». Dans ce cas, je suis clairement en présence d'un *usage* secondaire, c'est-à-dire d'une catégorie d'usage qui présuppose certes un univers de règles, un langage pralablement appris, si l'on veut, mais qui n'en dépend pas, au sens où l'énoncé : « alligator est pair », par exemple, n'a pas de sens au regard des règles ordinaires du langage.

Maintenant, quelle différence y a-t-il entre ce genre de cas et ce que nous appelons plus communément une métaphore ? Ou bien encore, quelle différence y a-t-il entre cet énoncé et les « idées vertes » de Chomsky. Sous un certain angle, il n'y en a pas. D'une part, si nous leur associons le bénéfice

1. L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, op. cit.

2. Voir, à ce sujet, les commentaires de J. Bouveresse, dans *La force de la règle*, Paris, Minuit, 1990, ainsi que mes propres commentaires, sous l'angle qui m'intéresse ici, dans *Philosopher avec Wittgenstein*, Paris, PUF, 1996 et dans *La maison de Wittgenstein ou les voies de l'ordinaire*, Paris, PUF, 1997.

d'un sens, il ne peut s'agir que d'un *autre* sens que celui qui caractérise les usages ordinaires du langage. D'autre part, nous sommes enclins à considérer que cet autre sens *n'est pas paraphrasable*. Autrement dit, nous obtenons les deux traits pertinents essentiels qui entrent dans la définition d'une métaphore. Mais quel est, des deux, le plus important ? Je dirai que c'est le second : l'*intransitivité*, et que nous sommes ici en présence d'une confusion caractéristique que nourrit précisément cette intransitivité. Voyons rapidement ce qu'il en est.

L'existence d'usages secondaires – dont les usages métaphoriques font partie, et ils ne sont *que cela* – nous suggère l'existence d'une dimension du sens qui échappe aux règles et qui, même, semble toucher à des profondeurs du monde, du réel ou de nous-mêmes, par rapport auxquelles les usages familiers paraissent artificiels¹. Cette conviction, fortement enracinée en nous, est encore renforcée par le sentiment que l'on a de ne pouvoir l'exprimer, ou alors de l'exprimer d'une façon qui passe les conditions ordinaires de la communication et ne peut en aucun cas recevoir une traduction dans celle-ci. Ce sentiment de l'intraduisibilité est au cœur d'une variété spécifique du « mythe de la signification », particulièrement puissante et fortement liée à l'idée que nous nous faisons des usages métaphoriques, et par voie de conséquence de la poésie. En vérité, hormis les raffinements spéculatifs auxquels la philosophie a parfois contribué, l'hypothèse d'un sens fondamentalement autre repose ici exclusivement sur un tel sentiment. Autrement dit, c'est la non paraphrasabilité, au sens de l'impossibilité d'exprimer les sentiments que font naître en nous certains usages secondaires, qui nourrit et détermine l'idée d'un *autre* sens ou encore, sur un plan en apparence plus théorique, l'hypothèse présumée de la « double signification ».

Faut-il y voir l'expression d'une illusion caractéristique ? Je n'ai sans doute pas besoin de dire que c'est bien de cela qu'il s'agit, mais je voudrais tout de même aller un tout petit peu plus loin dans la clarification de ce qui est ici en jeu.

Cette « illusion », si c'en est une, est instructive, car elle place la poésie et la philosophie dans une situation, pour ne pas dire dans une proximité, passablement troublante. On pourrait dire que les « usages secondaires » entrent en rapport – selon des modalités qu'il conviendrait d'étudier – avec

1. Les inversions caractéristiques du langage auxquelles la poésie se prête depuis le romantisme sont étroitement liées à cette présupposition.

la « mythologie » que renferme notre langage, et sans laquelle il n'y aurait probablement ni philosophie ni poésie. Le philosophe et le poète ont également affaire aux mots de la tribu ; ils s'en emparent et, guidés ou non par les possibilités de la grammaire autant que par ses chausse-trapes, les soumettent à d'autres usages. Or, la principale illusion à laquelle cette possibilité donne naissance, dans un cas comme dans l'autre, est celle qui débouche sur l'idée d'un miraculeux accès à une dimension *cachée* du sens. Il est d'autant plus difficile de lutter contre cette inclination que le sentiment d'atteindre à une dimension essentielle est très fort. Il faut donc expliquer comment il se fait que ce qui, dans d'autres conditions que celles de la poésie ou de la philosophie, déboucherait sur du pur et simple non-sens reconnu comme tel – les « idées vertes » de Chomsky, par exemple – puisse se voir créditer d'un bénéfice qui dépasse de beaucoup le sens ordinaire que nous attribuons à nos mots. La réponse, dont vous me permettrez de ne fournir qu'une très rapide esquisse ici, tient précisément aux particularités du langage, à sa capacité de se prêter à des usages secondaires et, sous l'effet de ces usages eux-mêmes – voire des confusions qu'ils autorisent – à éveiller en nous une « expérience » dont nos sentiments de nous-mêmes (le sentiment de l'intériorité) ou d'une altérité radicale, voire d'une transcendance, sont indissociables. Paradoxalement, les mots, ici, loin d'être en quelque sorte tenus en échec par ce qui s'y dérobe, sont au contraire la condition même, et la source, des sentiments qui nous portent à nous en défier.

Ai-je besoin de le dire, le sens vers lequel ils nous paraissent tendus n'a pas d'autre existence. À strictement parler, il n'*existe pas*. Il n'existe pas d'autre signification que la signification littérale. Je vois, personnellement, dans cette reconnaissance, le principal bénéfice des analyses que Wittgenstein et Davidson ont respectivement consacrées aux usages secondaires et à la métaphore. Wittgenstein, dans les *Recherches philosophiques*, explique en quoi les usages secondaires débouchent sur une « expérience » subjective qui se dérobe à toute paraphrase, sans qu'il soit cependant permis de parler d'une « signification figurée »¹. Pour lui, comme pour Davidson, *stristo sensu*, « les métaphores n'ont pas de sens ».

1. *Recherches philosophiques*, II, XI, p. 528 : « Supposons les deux concepts « gras » et « maigre », serais-tu plutôt tenté de dire que mercredi est gras et mardi maigre, ou bien le contraire ? (Je penche sans hésiter pour la première idée). « Gras » et « maigre » ont-ils ici une signification différente de leur signification habituelle ? Ils sont employés différemment. Aurais-je donc dû utiliser d'autres mots ? Certainement pas. Je veux employer *ici ces mots-là* (avec la signification qui m'est familière). Je ne dis rien des causes du phénomène. Elles *pourraient* être des associations remontant à mon enfance. Mais ceci est une hypothèse. Quelle que soit l'explication, cette tendance subsiste.

Bien entendu, cela ne veut pas dire que les usages métaphoriques n'existent pas, ni qu'il faut en finir avec eux. S'il faut en finir avec une chose, c'est plutôt avec la thèse d'un *sens métaphorique* et avec les interprétations du langage et de la poésie auxquelles elle a donné lieu. C'est en ce sens que la métaphore demande à être conçue sous la notion d'usage. En même temps, nous sommes invités à aborder autrement, cela va sans dire, la poéticité autant que nos philosophèmes. La saine méfiance qui semble s'être installée en poésie, autant que dans l'art contemporain, nous y encourage certainement. Jusqu'où peut-on aller, cependant, dans cette apparente entreprise de liquidation? Quelques réflexions sur la construction derridienne me permettront, pour finir, de me le demander.

Déconstruction et métaphoricité

À première vue, on pourrait être tenté de penser que la réinterprétation de la métaphore en termes d'usage secondaire recoupe, par ses résultats, plusieurs aspects de la déconstruction. Au fond, comme Wittgenstein mais à sa manière, Derrida ne destitue-t-il pas de sa revendication de *présence* le crédit de sens dont bénéficie la métaphoricité, qu'elle soit tue ou avouée? Comme lui, ne montre-t-il pas dans la métaphoricité philosophique la source majeure des ambitions, autant que des embarras qui ont marqué notre tradition métaphysique? La déconstruction de la philosophie, chez Derrida, ressemble, par certains côtés, à l'analyse des « confusions grammaticales » qui, pour Wittgenstein, sont à la source des problèmes philosophiques. Du reste, comme chez Wittgenstein, on ne conçoit pas la possibilité de remonter en deçà du seuil qui permettrait à la philosophie de « dominer sa tropologie et sa métaphorique générales »¹. Il y a pourtant, dans la réinterprétation de la métaphore en termes d'usages secondaires, bien plus que cela.

Pour Derrida, la tropologie généralisée dont la philosophie lui paraît être l'illustration n'est pas résorbable. Autrement dit, une fois accomplie la déconstruction de la métaphysique, comme de n'importe quel texte, il ne

Si l'on me demande: « Que veux-tu dire exactement, dans ce cas, par « gras » et par « maigre »? – je ne pourrais expliquer la signification que de manière tout à fait habituelle. Je ne pourrais pas la montrer en me servant des exemples de mardi et mercredi.

On pourrait parler ici de la signification « primaire » et « secondaire » d'un mot. Seul celui pour qui le mot possède cette signification l'emploiera en ce sens [...] La signification secondaire n'est pas une signification figurée (*übertragene*). Si je dis: « Pour moi, la voyelle *e* est jaune », je ne veux pas dire: « jaune » en un sens figuré – car je ne pourrais absolument pas exprimer ce que je veux dire autrement qu'au moyen du concept « jaune » ».

1. *Marges*, op. cit., p. 272.

peut être question de faire jouer la distinction du *propre* et du *non-propre* au bénéfice de quelque essence ou de quelque métaphore centrale qui nous permettrait d'échapper à la métaphoricité :

C'est depuis l'au-delà de la différence entre le propre et le non-propre qu'il faudrait rendre compte des effets de propriété et de non-propriété. Par définition, il n'y a donc pas de catégorie proprement philosophique pour qualifier un certain nombre de tropes qui ont conditionné la structuration des oppositions philosophiques dites « fondamentales », « structurantes », « originaires » : autant de « métaphores » qui constitueraient le titre d'une telle tropologie, les mots « tour » ou « trope » ou « métaphore » n'échappant pas à la règle. Pour se permettre d'ignorer cette *veille* de la philosophie, il faudrait poser que le sens visé à travers ces figures est une essence rigoureusement indépendante de ce qui la transporte, ce qui est une *thèse*, déjà, philosophique, on pourrait même dire l'unique thèse de la philosophie, celle qui constitue le concept de métaphore, l'opposition du propre et du non-propre, de l'essence et de l'accident, de l'intuition et du discours, de la pensée et du langage, du sensible et de l'intelligible, etc.¹.

On peut sans doute accorder à Derrida l'idée d'une structuration de la philosophie par toute une série de distinctions de ce genre. Mais s'il n'y a pas d'échappatoire à la métaphoricité généralisée, c'est probablement parce que, à défaut de point de vue central, il n'y a pas d'instance *constitutive* d'un sens qui permettrait effectivement d'ancrer nos signifiants dans un signifiant ou un signifié privilégié. La seule alternative est peut-être celle que Paul de Man a illustrée en développant le concept de *rhétoricité*. Or, Il se pourrait que la condamnation de la déconstruction à déconstruire ne soit jamais que l'expression désenchantée d'une perte dont le sentiment nous prive d'alternative. Chez Derrida, tout semble assez souvent se passer comme si la faillite des fondements nous laissait sans ressource, et comme si, une fois admise la métaphoricité du discours philosophique, il devenait impossible d'y échapper. Je suis personnellement tenté d'y voir la contrepartie d'une philosophie qui s'est préalablement privée, à la différence de ce qu'implique au contraire la notion d'*usage*, telle que je l'aie mobilisée, des simples ressources du

1. *Ibid.*, p. 273.

langage ordinaire. La thèse fondatrice du concept d'*écriture*, chez Derrida, celle qui s'illustre dans le concept de la *trace* et dans l'idée qu'« il n'y a pas de hors-texte »¹, est au cœur de cette forme particulière d'abdication qui conduisait Derrida à avouer, dans *Positions*, qu'il n'y a pas d'alternative à la déconstruction². À l'*écriture*, il me paraît préférable d'opposer ou de substituer l'*usage*, ne fût-ce que pour ne pas perpétuer le mythe d'une métaphoricité incrustée dans le langage ou dans notre métaphysique, à la manière d'un destin dont nous ne saurions nous guérir. Il manque à la déconstruction derridienne une thérapeutique ; cette thérapeutique suppose que l'on quitte le terrain de la philosophie pour celui du langage ordinaire. Mais avant d'en arriver là, il faut avoir renoncé à l'idée que la philosophie, l'art ou la poésie nous ouvrent à un sens ou à une dimension du sens avec lequel ne communiquent ni le langage ni la vie, c'est-à-dire de renoncer à cela même que la notion d'usage nous permet d'abandonner sans dommages. C'est sans doute pourquoi la poésie elle-même semble assez souvent, aujourd'hui, troquer la métaphore contre les exercices de la déconstruction. Il y a pourtant une voie que laissent imaginer les deux vers de Wallace Stevens que j'ai placés en exergue du présent propos.

Derrida a justement remarqué qu'à la métaphore était associée la dimension d'une *profondeur* qui la place en communication verticale avec les principales distinctions autour desquelles s'articulent le double sentiment de l'intériorité et de la transcendance. Notre notion de sujet, accompagnée de toutes les suggestions de l'intériorité, en est probablement inséparable. En nous rappelant que *l'âme est composée du monde extérieur*, le poète nous rappelle à une vérité qui est celle de l'usage, tant il est vrai que c'est dans l'extériorité, celle du langage, des gestes et des croyances partagées que se constitue le sens, y compris celui qui semble prendre sa source dans les profondeurs de l'intériorité.

1. Pour une critique de cette thèse, voir *Philosopher avec Wittgenstein*, op. cit., chap. VI en particulier.

2. J. Derrida, *Positions*, Paris, Minuit, 1972, p. 20-21 : « Même dans les agressions ou les trasgressions, nous nous entretenons avec un code auquel la métaphysique est irréductiblement liée, de telle sorte que tout geste trasgressif nous renferme, en nous y donnant prise, à l'intérieur de la clôture. »

*Le mythe de la signification
et l'ontologie de la poésie*

ROGER POUIVET

1 – La Théorie de la Poésie comme Épiphanie

Personne ne prétend plus que la distinction entre le discours poétique et le discours prosaïque, c'est-à-dire non poétique, est une affaire simple. Pour autant, l'intuition qu'il doit bien y avoir une distinction subsiste. Cette intuition prend parfois la forme suivante : la poésie supposerait un mode spécifique de signification. Ce que ferait le langage – signifier en *exprimant* des idées ou un contenu – la poésie le ferait idéalement. Évidemment, la thèse selon laquelle le langage signifie en exprimant un contenu d'idées est elle-même sujette à caution. Mais cela ne l'empêche pas d'être devenue fort répandue, sous des formes diverses dont les herméneutiques de tous genres font leur bonheur. Avec l'idée de mode spécifique de signification, cette thèse offre une distinction, certes obscure mais qui a un air sérieux, entre le discours poétique et le discours non poétique.

Ainsi, on affirme que la poésie pourrait exprimer des contenus affectifs ou idéaux que le langage ordinaire ne permet pas d'exprimer, ceux de l'intériorité subjective la plus profonde par exemple. On a aussi prétendu qu'un poème peut exprimer l'âme d'une nation ou d'une génération. On a là une conception psychologique de la poésie, même s'il s'agit parfois de psychologie collective. Les philosophes tendent souvent à maquiller les banalités psychologiques en profondes vérités métaphysiques. Il suffit ainsi de remplacer l'expression de l'intériorité subjective par celle de l'Absolu pour que la conception en jeu donne le sentiment d'une sublime hauteur de vue. On dira alors que la poésie peut exprimer un Absolu auquel le moi subjectif banal n'a généralement pas accès. La poésie acquerrait ainsi une portée métaphysique, quand elle ne devient pas, au choix, un chemin mystique ou un mode d'ouverture à l'Être.

Laissons de côté la théorie de l'expression sous-jacente dans la thèse discutée. Je l'ai examinée et critiquée dans *Esthétique et logique*¹. Cette fois, il s'agit plutôt de discuter ce que j'appelle la *Thèse de la poésie comme épiphanie* (TPE). Elle consiste à soutenir, sous des formes diverses, que la poésie aurait à manifester des significations que seul un langage inouï pourrait révéler ou dévoiler. Ce qui est révélé ou dévoilé est un contenu spirituel absolu, quelque chose qui transcende tout ce que nous pouvons appréhender quotidiennement. Dans le meilleur des cas, la poésie aurait ainsi cet immense mérite d'échapper aux exigences terre à terre du quotidien, voire de la volonté de domination technique propre au monde moderne.

Je ne prendrai pas la précaution fatigante d'un détour historique par les Romantiques allemands, voire par Nietzsche, Heidegger, ou même certains phénoménologues français actuels, ayant effectués ce que Dominique Janicaud appelle « le tournant théologique »². La TPE sera ici examinée pour elle-même.

Critiquer la TPE, c'est mettre en question une attitude intellectuelle à l'égard de la poésie, et de l'art en général. Cette attitude se caractérise par le pathos de la profondeur, de la révélation du spirituel, d'un mode de compréhension poétique et esthétique qui nous permettrait de saisir l'Absolu, l'Invisible, le Tout Autre, et j'en passe. Dès lors, que vous pensiez ou non que la TPE est une des retombées d'une partie de la philosophie allemande, cela n'a finalement qu'une importance secondaire dans la discussion. L'important est que vous voyiez en gros de quoi je parle.

Contre la TPE, je vais soutenir les points suivants :

1°) La conception de la signification supposée par la TPE tombe sous le coup d'une analyse de la signification en termes de traduction radicale, telle qu'elle a été proposée par Quine. Dans ce que j'appellerai une *poétique quinéenne*, la signification n'est pas une entité séparée qui est le contenu de ce qui pensé. Comme le dit Quine :

John Dewey et Ludwig Wittgenstein ont insisté sur le fait que la signification d'une expression n'était rien de plus que la manière dont on se sert effectivement de l'expression. Le langage est une capacité que

1. R. Pouivet, *Esthétique et logique*, Liège, Mardaga, 1996, chap. III.

2. Pour le détail historique des conceptions idéalistes allemandes de l'art, voir J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 1992. Pour une explication, partielle, de ce qu'est devenue en France la phénoménologie, voir D. Janicaud, *Le tournant théologique de la phénoménologie française*, Combas, L'Éclat, 1991.

*chacun de nous acquiert via son entourage et qui suppose émulation, observation et correction mutuelles, dans des circonstances observables par tous. Ainsi, lorsque nous apprenons la signification d'une expression, nous nous appuyons seulement sur ce qui est observable dans les comportements verbaux et les circonstances où ils apparaissent.*¹

Je vais soutenir pour ma part que pour rendre compte de la signification d'un poème, il n'est besoin de rien d'autre que de cette conception déflationniste de la signification. Au-delà, on n'a rien de plus qu'un mythe de la signification.

2°) La signification d'une texte poétique est ainsi affaire de pratiques et de tradition. Les pratiques expliquent la signification de façon synchronique, et la tradition de façon diachronique. Je montrerai qu'il ne s'agit pas seulement là d'une conception institutionnelle de l'art, mais de l'idée que l'existence même d'une œuvre d'art, et en l'occurrence d'un poème, suppose des pratiques et une tradition. Autrement dit, il ne s'agit pas d'abord de sociologie de l'art, mais d'*ontologie de l'art*. Je veux montrer que l'objet poème inclut les éléments non linguistiques que sont des pratiques et une tradition.

2 – Précautions liminaires

J'ajoute quelques précautions liminaires. Ce qui suit ne porte pas, à proprement parler, sur la poésie et sur l'activité des poètes. C'est une discussion, voire une critique, d'une certain discours à prétention philosophique sur la poésie et l'activité des poètes. Comme, éventuellement, certains poètes, parfois fort bien réputés, ont pu s'adonner à un tel discours, ils sont aussi visés. Soit dit en passant, l'idée que la poésie, en tant que telle, encourage une prétention du type de celle que je mets en question ne m'est pas tout à fait étrangère. Mais ce n'est pas ici mon propos.

On pourrait m'objecter immédiatement que *personne* ne soutient plus quelque chose comme la TPE. Je battrais un cheval mort, comme disent les anglais. Mais l'objecteur est soit mal informé, soit peu perspicace. Certes, si plus personne ne propose la TPE sous sa forme explicite, elle est déguisée. La lecture de la plupart d'un grand nombre de textes consacrés à Mallarmé, à Celan, les livres consacrés à l'art par Georges Steiner, par Jean-Luc Marion ou par Michel Henry, sont de cet ordre, sous divers oripeaux. L'influence de

1. W.V. Quine, *Quiddités*, tr. franç. D. Goy-Blanquet et T. Marchaisse, Paris, Le Seuil, 1992, p. 218.

Heidegger sur le monde intellectuel français a été et reste telle qu'il me semble vraiment étrange qu'on puisse minimiser ce que cela a induit quant à l'interprétation de la poésie et de l'art en général. Bien sûr, cela n'empêche pas le développement d'une autre façon de considérer l'art et la poésie. Il y a heureusement *aussi* Jacques Roubaud. Mais l'époque veut cela. On trouve de tout, même du meilleur. Il reste que le discours *dominant* sur la poésie me paraît relever de la TPE. L'art en général, et la poésie en particulier, aurait une fonction de révélation de quelque chose de caché et de profond. Seuls l'art et la poésie tout particulièrement pourraient le dire.

La thèse que je vais discuter, celle de la TPE, consiste à dire que la pratique de la poésie manifeste une forme particulière de savoir ésotérique. Ce savoir nous permet de saisir, au delà des langages ordinaires et scientifiques, soumis aux exigences, aux tyrannies même, d'une rationalité strictement opératoire (technique), *quelque chose* qui ne peut se dire autrement que par l'irruption de la poésie. Elle a partie liée avec l'ineffable, avec tout autre chose que ce qui se dit ordinairement ou scientifiquement.

3 – Une histoire de lapin

Quine est particulièrement célèbre pour une expérience de pensée, consistant à imaginer une situation de traduction radicale.

*Le meilleur point d'observation que nous puissions choisir est celui du linguiste qui cherche à percer le secret d'une langue inconnue jusqu'ici et qui se met en devoir de la transcrire et de la traduire. Les données sont les phrases indigènes dont le sens nous échappe et les circonstances matérielles dans lesquelles ces phrases sont prononcées. Le but à atteindre, c'est une traduction de ces phrases en anglais ou en français; et la signification de ces phrases se situerait comme un ensemble de circonstances provoquant la même réponse dans l'original et en traduction, toutes les fois qu'il se trouverait répété.*¹

Quine prend un exemple devenu proverbial, au moins dans la philosophie analytique, celui de l'indigène disant « Gavagai », alors qu'un lapin court dans la garenne, et du linguiste notant sur ses tablettes, en face du mot *gavagai*, « un lapin ». Pour tester son hypothèse de traduction, le linguiste doit prendre l'initiative et poser la question « *Gavagai*? » dans des situations

1. W.V. Quine, "Le mythe de la signification", dans *La philosophie analytique*, Paris, Minuit, 1962, pp. 143-144.

variées. Il attend une réaction positive ou négative de son interlocuteur indigène – et nous devons alors certes supposer qu'il a acquis le moyen de différencier de telles réactions autrement que par le langage. La signification, pour Quine, est alors une *signification stimulus* de *gavagai*. C'est la classe de toutes les excitations, de tous les modes d'irritation des surfaces sensorielles, qui le cas échéant conduiraient à ce que l'indigène acquiesce quand le linguiste dit « Gavagai ». Du coup, la traduction de *gavagai* par *lapin*, ou par *Tiens, voilà un lapin* est possible, et justifiée, même si nous sommes confrontés à une indétermination de la référence. Car, rien ne nous permet, dans cette situation, de nous assurer que *gavagai* s'applique bien à des lapins, et pas à des phases de lapin, des parties constitutives de lapin ou à une lapinité universelle instanciée à l'occasion.

Notre indigène pourrait être humien, et considérer que les choses ne sont que des complexes de qualités, qui elles-mêmes ne sont que des impressions ou des idées d'un esprit. Dès lors, là où je vois un lapin, l'indigène aurait vu un complexe d'impressions sautillantes et poilues. D'une certaine façon, cela n'a ici aucune importance pour la signification de *gavagai*. Ce qui importe, c'est que nous nous entendions pour acquiescer de concert à « Gavagai » dans certaines situations. La signification d'un énoncé est ce que l'on comprend quand on utilise correctement cet énoncé. Le critère de correction n'est pas une entité séparée. Si je comprends ce que veut dire *gavagai*, c'est que le cas échéant, je dis *gavagai* à la satisfaction de mon interlocuteur indigène. L'indigène pourrait lui-même apprendre *lapin* à la façon dont l'ethno-linguiste a appris *gavagai*. Du coup, qu'il comprenne ce que veut dire *lapin* ne supposerait nullement qu'il ait saisi la signification séparée du terme *lapin*, une idée comme on disait au XVII^e siècle, mais qu'il dise *lapin* quand je lui présente mon lapin Jeannot. S'il dit *petit lapin*, et que Jeannot est petit, ce sera mieux encore. Et ainsi de suite.

4 – Quand y a-t-il poésie ?

Qu'est-ce que tout cela a à voir avec la Thèse de la poésie comme épiphanie ? Tout d'abord, il arrive assez souvent que nous fassions face à un poème comme nous faisons face à une langue inconnue. Supposons cependant que la signification de ce que dit le poème ne fasse pas de doute. La plupart du temps, s'il s'agit de poésie et non d'un simple usage banal du langage, comme dans une conversation téléphonique, nous savons pourtant que la

signification n'est pas épuisée par ce qui nous semble être la seule signification manifeste. Si un poème dit

La voiture passe dans la rue

Le soleil brille

cela semble avoir une toute autre signification que si je dis au téléphone, à quelqu'un qui me questionne sur ce qui se passe à l'endroit où je suis actuellement, qu'une voiture passe dans la rue et que le soleil brille. Évidemment, même au téléphone, en dehors de tout contexte poétique, cela peut avoir un autre sens que le sens manifeste. Par exemple, cela peut vouloir dire qu'il ne se passe grand chose, ou bien encore que je ne veux pas dire ce qui se passe *réellement*, etc. Il reste que même si ce que je dis veut dire *autre chose* que ce que je dis, la signification de ce que je dis au deuxième degré n'a aucune autre condition de signification que celle de la signification stimulus quinquénne de premier degré. En d'autres termes, vous pouvez ajouter dans une langue tous les tropes linguistiques que vous voulez, toutes les formules de rhétorique, suggestions, allusions, double sens, etc., vous n'avez pas plus de raison de supposer que la signification suppose autre chose que des interlocuteurs dans une situation donnée. Je suis même prêt à soutenir que les conditions de vérité ne sont pas modifiées par des tropes. C'est pourquoi il y a un *mythe de la signification*,¹ dès qu'aux interlocuteurs et au contexte d'interlocution, on croit nécessaire d'ajouter des significations auxquelles le langage est inutilement supposé référer pour dire quelque chose.

Certes, il y a une différence entre le cas de *gavagai* et celui que je viens d'évoquer. *Gavagai* est peu sujet, pour l'acquiescement ou le déni, à des informations colatérales qu'on doit déjà posséder pour comprendre ce que cela veut dire. Toutes les formes linguistiques plus complexes, de *petit lapin* jusqu'à un poème de Valéry, supposent de telles informations colatérales. C'est ce que j'appellerai par la suite des pratiques et une tradition. Cela admet bien sûr des degrés. Pour autant, le principe reste le même, car ces informations colatérales sont des éléments pris en compte dans l'usage que nous faisons des expressions en jeu, mais ce ne sont pas non plus des entités idéales. Toutes ces informations colatérales relèvent de ce que Wittgenstein appelle un « jeu de langage ». La notion est obscure. Disons simplement ici qu'il s'agit de la maîtrise de tout un ensemble de règles et de l'entraînement à un comportement relativement élaboré qui n'est que partiellement

1. Voir R. Pouivet, *op. cit.* chap. III.

linguistique. C'est ce comportement qui doit être compris en termes de *pratiques* et de *tradition*.

Imaginons que lorsque l'indigène dit « gavagai », il récite un poème. Comment le linguiste pourrait-il le savoir, c'est-à-dire comment pourrait-il identifier l'énoncé comme poétique ? Quel serait le critère qu'il a compris ce qui a été dit en tant que *discours poétique* ? Nous ne disposons pas ici du critère simple de l'acquiescement ou du déni. Pourtant une poétique quinéenne me semble possible. Ce critère de la compréhension serait une certaine attitude. En l'occurrence, cette attitude consisterait plus à ne *pas* demander d'explication, à ne pas questionner, plutôt qu'en une demande d'explication ou un questionnement. Wittgenstein dit ainsi :

*N'oublions pas qu'un poème, quand bien même composé dans le langage de la communication, n'est pas utilisé dans le jeu de langage de la communication.*¹

Le critère de la compréhension dans ce cas est certes fuyant. Il prend la forme d'un sourire entendu, d'un contentement qu'un locuteur ordinaire signale en disant qu'il est ému, ou qu'il trouve cela important, en tous les cas d'une attitude que nous apprenons à reconnaître et à adopter. C'est un comportement esthétique. Quand nous écoutons ou que nous lisons un poème, nous savons qu'il *ne faut pas* vouloir comprendre comme on comprend à l'ordinaire. Nous savons qu'il faut lire et relire, se laisser porter par les mots, écouter la musique du poème, rechercher des significations cachées, etc. Nous savons que les conditions usuelles de la communication ne sont plus en jeu. Cela, nous ne l'avons pas appris à un moment précis. Nous nous sommes en quelque sorte accoutumés à perdre *parfois* nos habitudes linguistiques ordinaires.

Il est important d'insister sur l'idée que les informations colatérales qui prennent ici la forme d'une *pratique* ne modifient pas radicalement le modèle quinéen de la signification stimulus. On a simplement un stimulus excessivement complexe, à tel point même qu'en parler en termes de stimulus semble inadéquat. La complexité des pratiques peut difficilement être résumée par le simple terme de *stimulus*.

Curieusement, cette complexité des pratiques, de l'enchevêtrement des habitudes, des jeux de langage, de dispositions, de règles implicites, qui composent le contexte structurant de la poésie peut aussi bien apparaître

1. L. Wittgenstein, *Fiches*, tr. franç. J. Fauve, Paris, Gallimard, 1970, § 160.

comme quelque chose de banal et de trivial. Bouveresse dit ainsi que les remarques de Wittgenstein sur l'importance du contexte culturel dans les jugements esthétiques sont « somme toute assez banales »¹. Il dit aussi que les expériences particulières qu'on souhaiterait décrire pour caractériser ce qui se passe quand nous lisons ou écoutons un poème, ou quand nous écoutons une œuvres musicales, se réduiraient à dire « des choses triviales »². D'une certaine façon, il serait possible de caractériser l'analyse quinéenne de la signification en parlant d'une recherche ou d'une poursuite du trivial.³ Il s'agit de montrer que les conditions de signification d'un énoncé ne supposent rien d'autre qu'un contexte interlocutif, et pas un monde de significations. Contester la TPE reviendrait à tirer les conséquences pour la poésie, et l'art en général, du fait que les conditions de signification sont triviales. Qu'il s'agisse de poésie ne change rien à l'affaire. Mais du coup, le pathos de la profondeur, de la manifestation de quelque chose d'inouï, de la révélation suprême, ce pathos consubstantiel à la TPE, tout cela disparaît. Avec lui, c'est tout un horizon philosophique qui disparaît.

Je crois aussi qu'il ne faut pas exagérer le caractère trivial de ce que dit Wittgenstein, et de ce à quoi il fait appel. Pour ma part, je n'entends pas les pratiques dont il est question comme un *contexte social* de la poésie. À mon sens, les pratiques sont ontologiquement constitutives de la poésie. Ou encore, certaines pratiques appartiennent à l'essence de la poésie.⁴ Bien sûr, Wittgenstein ne dit pas cela, et surtout pas *comme cela*. Mais c'est cette thèse qui me paraît correcte.

5 – Tradition

Une poétique quinéenne ne peut simplement reposer sur la notion de pratiques triviales mais suffisantes pour rendre compte de la signification d'énoncés comme *gavagai*. La situation du linguiste de terrain est alors relativement indifférente à toute tradition – même si elle ne l'est pas totalement, comme le précise Quine⁵. En revanche, dans le cas de la poésie, cette indifférence est carrément impossible. Pour autant, comme le dit

1. J. Bouveresse, *Wittgenstein : la rime et la raison. Science, éthique et esthétique*, Paris, Minuit, 1973, p. 165.

2. *Ibid.*, p. 167.

3. R. Pouivet, « À la poursuite du trivial (sur Quine) », *Critique*, mars 1994.

4. Sur le problème du rapport entre pratiques et art, voir B. Smith, « Practices of Art », J. Nyiri and B. Smith, *Practical Knowledge : Outlines of a Theory of Tradition and Skills*, Sydney, Croom Helm, 1988.

5. Quine, « Le mythe de la signification », *op. cit.*, p. 150.

Quine, « l'homme qui emploie certain mot au sens le plus rare trouvera probablement plusieurs comparses pour entendre ce mot comme lui »¹. C'est en cela que la notion de tradition est importante. Les jeux poétiques de langage, toutes ces formes d'usage du langage qui forment une famille qu'on est tenté de considérer comme « la poésie », sans trop savoir où passe la frontière entre le poétique et ce qui ne l'est pas, supposent une référence à *ce qui a été fait auparavant*. On traite certains énoncés comme on en a traité d'autres auparavant, avec les mêmes exigences, les mêmes attentes, les mêmes tolérances. Cela suppose une tradition poétique. Cette tradition est elle aussi ontologiquement constitutive de la poésie. Autrement dit, il n'y a pas d'*objet poétique* sans une tradition poétique.

Identifier un objet comme œuvre d'art, et en l'occurrence comme poème, suppose une référence à d'autres objets, déjà reconnus comme œuvres d'art. Identifier un objet comme œuvre d'art revient donc à dire qu'il appartient à une espèce d'objets déjà déterminée. Comme le montre Jerrold Levinson², dès que vous tenez compte de cette *rétro-référence* dans l'identification d'un objet comme œuvre d'art, le problème est plutôt d'expliquer l'innovation. On ne s'explique alors pas qu'une notion comme celle de « monde de l'art » ait pu être considérée comme adéquate pour justifier la subversion artistique. Elle correspond plutôt à l'idée selon laquelle l'espèce *œuvre d'art* est corrélatrice d'une tradition. Qu'en est-il alors de la subversion ? Je suis tenté de répondre en minimisant les écarts, et en soutenant que l'innovation est en général beaucoup moins innovante qu'on a toujours tendance à le croire. La tradition vaut tout autant pour la poésie ; elle est une condition fondamentale de la signification d'un texte poétique puisqu'elle est ontologiquement constitutive de l'objet poétique.

6 – Conclusions

Quelles conclusions tirer de tout cela pour la critique de la TPE ? Elles sont au nombre de trois.

La première conclusion est qu'une telle théorie fait fausse route au sujet des conditions de signification de la poésie. À supposer même que la fonction de la poésie soit la saisie d'un sens transcendant, ses conditions de signification

1. *Ibid.*, p. 151.

2. J. Levinson, *L'art, la musique et l'histoire*, tr. franç. J.-P. Cometti et R. Pouivet, Combas, L'Éclat, 1998.

sont d'abord un ensemble de pratiques et une tradition grâce auxquels un texte peut fonctionner comme poétique. Une prétention à la transcendance suppose toujours une base de conditions triviales. La signification transcendante sera fonction de ces conditions triviales. L'absolu est un mode de l'ordinaire. C'est pourquoi la TPE constitue une des erreurs esthétiques les plus consternantes de la philosophie moderne.

La deuxième conclusion concerne l'existence même de la poésie. La poésie relève d'une ontologie des artefacts et des objets culturels en général¹. Parmi tous les objets culturels, il y en a ceux qui sont classables dans le domaine de la poésie. Leur nature est fonctionnelle, et leur fonctionnement est tributaire de pratiques et d'une tradition. C'est pourquoi leur fonctionnement est constitutif de ce qu'ils sont. Une différence essentielle entre les objets naturels et les objets artefactuels, c'est que les seconds ne sont pas définissables en termes de persistance à travers le changement, comme les premiers, mais qu'ils supposent un principe ontologique de fonctionnement. C'est un point tout à fait essentiel. C'est pourquoi le problème de la signification d'un texte poétique ne me semble pas séparable d'une réflexion sur la spécificité ontologique des artefacts particuliers que sont les poèmes.

La troisième conclusion est une simple esquisse. Si on accepte l'idée selon laquelle la poésie doit être comprise en termes de pratiques et de tradition, qu'en est-il de sa valeur ? Une réponse positive serait trop longue à établir ici. Je me limite à une réponse négative. La valeur de la poésie ne saurait résider dans la révélation ou le dévoilement de vérités inouïes grâce à un mode de signification tout autre que le plus ordinaire. La valeur de la poésie n'est pas d'être épiphanique.

1. Je développe cette idée dans *L'ontologie de l'œuvre d'art, Une introduction*, Nîmes, Éd. J. Chambon, à paraître en janvier 2000.

Quelques mots de Lucrèce

DOMINIQUE BUISSET

Un aveu s'impose : je ne suis pas philosophe ; je ne suis pas non plus professeur de philosophie ; je ne suis même pas professeur de rien, comme aurait dit ma grand-mère...

Puisque je ne suis rien de tout ça, on pourrait évidemment se demander ce que je fais là. C'est sans doute mon goût affiché du calembour qui me vaut de participer à une table ronde à propos des jeux de langue et de langage... Peut-être, aussi, le fait qu'il m'est arrivé de traduire de la poésie grecque et latine.

Ce seront *Quelques mots de Lucrèce*... bien sûr, quelques mots à *propos de* Lucrèce ; mais je vais surtout m'intéresser à des mots de Lucrèce, écrits par Lucrèce, des mots qui lui appartiennent.

Il y a comme un paradoxe, sous un titre comme « *Jeux de langage* », *jeu avec le langage*, avec le redoublement du mot *jeu* – avec le *jeu* sur le jeu – à choisir de parler de Lucrèce, qui passe pour un auteur extrêmement sérieux... Lucrèce n'a pas une image de joueur... On le présente même le plus souvent comme un personnage dévoré par l'angoisse, voire frappé de folie...

Vous n'ignorez pas qu'en réalité on ne sait à peu près rien de lui : on ne sait rien de sa vie. Nous avons seulement une notice de saint Jérôme, qui prétend que Lucrèce était devenu fou d'avoir bu un philtre d'amour et que, dans les intervalles de sa folie, il a composé quelques livres qui ont ensuite été édités par Cicéron. La notice est bien tardive – IV^e s. ap. J.-C. Elle est surtout suspecte. Saint Jérôme traduit du grec la chronique d'Eusèbe de Césarée : c'est une espèce de catalogue de l'histoire culturelle depuis l'origine du monde ; Jérôme y ajoute des notices concernant les auteurs latins.

Mais il a surtout la préoccupation d'y introduire les auteurs chrétiens, et son souci principal est de montrer qu'ils méritent l'attention autant que les auteurs païens. Évidemment, parallèlement au souci de vanter les auteurs chrétiens, on peut légitimement le soupçonner d'avoir la préoccupation de

dévaloriser une philosophie aussi redoutable que l'épicurisme. On sait que le nom même d'Épicure est devenu une injure dans certains systèmes culturels, où il est synonyme d'athée, de personnage absolument infréquentable – le symbole même de ce qu'il y a à rejeter.

En tout cas, si l'on ne sait rien de la vie de Lucrèce, malgré les apparences que veulent se donner des livres qui prétendent l'écrire, cela veut dire qu'il faut se reporter au texte : on n'a que lui.

Poésie et philosophie sont les deux mamelles du *De rerum natura*. Tout le monde le sait, mais il me semble qu'on tète plus souvent l'une que l'autre. Disons que je tète à la poésie. Si la philosophie est passionnante, ce qui m'intéresse encore plus dans le *De rerum natura*, c'est le poème. C'est un aspect qui est souvent un peu trop laissé de côté quand on parle de Lucrèce. Il y a bien, pourtant, un jugement de Cicéron, un peu vague, un peu distant, que l'on cite partout, et qui dit les choses. C'est une lettre à son frère Quintus (*Ad Q. fr.* II, 9, 3 ; la traduction est de Pierre Boyancé) :

Lucreti poemata, ut scribis, ita sunt multis luminibus ingenii, multæ tamen artis.

« Les poèmes de Lucrèce sont bien, comme tu l'écris, riches de l'éclat de l'esprit, mais riches aussi de l'art. »

Je ne suis pas certain que Cicéron était un philosophe, et c'était, paraît-il, un assez mauvais poète, mais cela ne l'empêchait pas d'apprécier à sa juste valeur un poème comme le *De rerum natura*...

Pour dire enfin, somme toute, ce qui me motive, c'est le désir d'*entendre*, dans les deux sens du mot : entendre, c'est à dire comprendre, la doctrine ; mais aussi, et dans le même mouvement, entendre, au sens propre, ce qui peut encore frapper notre oreille : entendre le poème.

Oh, bien sûr, je conserve en mémoire la mise en garde ironique de Chateaubriand, dans les *Mémoires d'Outre-Tombe* :

« Nous admirons sur parole les Grecs et les Romains ; notre admiration nous vient de tradition, et les Grecs et les Romains ne sont pas là pour se moquer de nos jugements de Barbares. Qui de nous se fait une idée de l'harmonie de la prose de Démosthène et de Cicéron, de la cadence des vers d'Alcée et d'Horace, telles qu'elles étaient saisies par une oreille grecque et latine ? »

Il ne me viendrait pas à l'idée de prétendre sentir mieux que Chateaubriand la cadence des vers de Lucrèce...

Au fond, il y a dans toute traduction, mais plus particulièrement dans celle des Anciens, une relation d'incertitude. On a deux choses à en faire : autant que possible, la réduire ; et puis, de ce qui reste irréductible, faire, autant que possible, son miel.

*

Je propose donc ici de jeter un coup d'œil sur quelques extraits du texte, dans des perspectives qui varieront légèrement en se succédant. Lucrèce est, bien entendu, quelqu'un de sérieux, qui expose une doctrine philosophique, quelqu'un qui a conscience d'écrire un grand poème, mais je crois que Lucrèce est aussi, par ailleurs, quelqu'un qui joue.

La chose est de tradition dans la poésie à laquelle il se réfère : il imite Homère, il imite Ennius, et les œuvres d'Homère et d'Ennius sont pleines de jeux phoniques.

Voici, pour commencer, quelques exemples de jeux auxquels il se livre en suivant cette tradition (tous les extraits du *De rerum natura* sont cités dans le texte et la traduction qu'a donnés Alfred Ernout dans son édition de la C.U.F./Budé) :

– Chant I, vers 432 :

quod quasi teRtia sit numeRO natuRA REpeRta (er ero ra re er)
et qui se trouverait pour ainsi dire former une troisième manière d'être

– Chant I, vers 445-446 :

(...) teRtia peR se / nulla potest RER(um) In numeRO natuRA RElinqui
 (er er re ri ero ra re)
il n'est pas possible qu'il reste au nombre des choses une tierce nature

– Chant V, vers 1379 :

At liquidas auium uoces imitarier ore (ar ri er ro re)
Imiter avec la bouche les voix des oiseaux

– Chant V, vers 1199 :

(...) atque omnis acceder(e) ad aras (deradara)
 (...) *et s'approcher de tous les autels*

On voit en I, 432 une suite de syllabes en R, ce n'est évidemment pas dû au hasard. En I, 445-446, il faut faire l'élision de la finale *-um* de *rerum*, les choses, et l'on a encore une suite en R. Plus loin, en V, 1379, dans le temps même où Lucrèce attribue l'harmonie imitative aux hommes primitifs dont ç'aurait été la première manifestation artistique, on voit qu'il la met en pratique avec son *-arier-ore* : le poème fait ce dont il parle.

En dessous, en V, 1199, où il est question de *s'approcher des autels* – il est en train de faire la caricature des superstitieux – c'est, carrément, *traderidera* ! Lucrèce s'amuse : je ne vois pas d'autre façon d'interpréter les choses.

Et, en jouant sur d'autres sons :

– Chant I, vers 510 (repris trois fois) :

Sunt igitur Solid(a) ac Sin(e) inani corpora prima (sininani)
Donc les corps premiers sont de matière pleine et sans vide

– Chant V, vers 909 :

nixus **i**n **h**oc **u**no **n**ouitatis **n**omin(e) inani (ni no no no nomininani)
appuyé uniquement sur ce vain mot de nouveauté

– Chant III, vers 242 :

(...). East **o**mnino **n**ominis expers (ninonomini)
Celle-ci n'a reçu aucun nom

En I, 510, Lucrèce est en train d'exposer la théorie des atomes, mais, dans ce vers, qui tire la conclusion (il est repris dans trois autres passages du poème), *sine inani*, sans vide, devient *sininani* puisqu'il faut élider le *e* final de *sine*.

En V, 909, critiquant la mythologie et ses fables qui présentent des monstres chimériques, il accumule les syllabes en N : elles sont soulignées dans le tableau et relevées dans la colonne de droite (la seconde est formée par l'enchaînement, dans la lecture, de *in* et de *hoc*, l'antépénultième naît de l'élision du *e* final de *nomine*).

À la lecture de ce genre de choses, j'avoue que je n'arrive pas à m'empêcher d'entendre Mélina Mercouri chanter la petite ritournelle orientale

– *ninanahainai, ninanai, ninanai, ninanahainai, ninanai, ninanai...* –

qui a précisément pour fonction d'empêcher le spectateur de prendre trop au tragique les péripéties du film *Topkapı* de Jules Dassin...

Engrangeons enfin pour y revenir plus tard ces deux exemples d'alliance de contraires :

– Chant V, vers 121 :

immortalia mortali sermone notantes ;
flétrissant dans leur langage mortel des êtres immortels.

– Chant II, vers 1054 :

seminaque innumero numero summaque profunda
quand des semences innombrables en nombre, infinies au total,

*

Ce sont-là des jeux dans lesquels le poète est libre : il peut s'y adonner au gré de sa fantaisie ou des effets qu'il recherche. Or il y a aussi des jeux *contraints* ; ce n'est pas que Lucrèce soit un plagiaire par anticipation de l'Oulipo, mais – quand bien même il le voudrait –, il ne pourrait pas échapper aux jeux en question, car la versification dactylique interdit l'emploi d'un bon nombre de formes de mots latins.

Rappelons que la versification gréco-latine repose sur des jeux d'alternance de syllabes longues (—) et de syllabes brèves (~). Le vers de Lucrèce est l'hexamètre dactylique, dont le schéma de base est le suivant (le signe ≍ indique une syllabe indifféremment longue ou brève) :

— ~ | — ~ | — \ ~ ~ | — ~ ~ | — ~ ~ | — ≍

Il est composé de six pieds dactyliques (— ~ ~), dont le dernier est catalectique, c'est-à-dire qu'il lui manque une syllabe. Comme la syllabe finale d'un vers peut être indifféremment longue ou brève, dans la pratique, le dactyle catalectique final prend l'apparence d'un trochée (longue, brève : — ~) ou d'un spondée (deux longues : — —)

Aux quatre premiers pieds, il peut y avoir substitution d'un spondée au dactyle, suivant une convention d'équivalence quantitative : une longue =

deux brèves. Rarement, il arrive que le dactyle du 5^e pied soit remplacé par un spondée ; la chose produit alors un effet marqué.

L'hexamètre latin comporte en général une coupe penthémimère (après le cinquième demi-pied), c'est-à-dire que la première syllabe, longue, du troisième pied, est une finale de mot ; ici, dans les schémas figurant la scansion, les coupes trihémimère (après le 3^e demi-pied), penthémimère (après le 5^e demi-pied), hephthémimère (après le 7^e demi-pied), sont indiquées respectivement par $\vee^3$, $\vee^5$, $\vee^7$; la ponctuation bucolique (entre le 4^e et le 5^e pied), ainsi que la diérèse dans le pentamètre (second vers du distique élégiaque), par ll.

On voit que certaines formes de mots ne vont pas pouvoir entrer dans l'hexamètre, parce qu'elles présentent des successions de syllabes qui ne correspondent pas à sa structure. L'hexamètre n'admet pas une suite de trois brèves, pas plus qu'une succession *longue-brève-longue*. Le poète n'a pas le choix : il doit s'en arranger. Considérons le tableau suivant :

<i>nominatif singulier</i>	<i>nominatif pluriel</i>	<i>génitif pluriel</i>
— — ~ ~	— — ~ ~	— { — ~ — } ~
primordium, ii, n.	primordia	primordiorum
— ~ ~ ~	— { ~ ~ ~ }	— ~ ~ — ~
principium, ii, n.	principia	principiorum

La forme *primordiorum*, est le génitif pluriel, qui correspondrait normalement au nominatif pluriel *primordia*, que Lucrèce emploie pour désigner les *corps premiers*, c'est à dire les *atomes* ; mais cette forme, comporte une suite *longue-brève-longue*, et ne peut pas entrer dans un hexamètre. Le poète est donc obligé de recourir au génitif d'un autre mot, pour fabriquer, au lieu d'une déclinaison grammaticale régulière, une *déclinaison composite*, ce qu'Alfred Ernout, dans le *Commentaire exégétique et critique* du *De rerum natura* qu'il a publié avec Léon Robin, appelle une *déclinaison métrique*. Comme on a, au nominatif et au génitif, *rosa*, *rosæ*, on aura donc *primordia*, *principiorum* : *principi-* (longue-brève-brève) fournit un pied dactylique, puis *-orum* (longue-longue, puisque, métriquement parlant, la syllabe, fermée, est longue) fournit un spondée : la forme procure à elle seule, commodément, la fin d'un hexamètre.

De ces jeux libres à ces jeux contraints, il faut peut-être distinguer : la première fois, le poète joue ; la seconde, *il y a du jeu*... un peu comme il y aurait *du jeu dans les boulons*...

Mais, quoi qu'il en soit du jeu, il s'effectue – on l'a dit – en rapport avec tout un héritage poétique extrêmement divers. Dans le temps même où vit Lucrèce, il y a, en Campanie, une école philosophique épicurienne dont les deux têtes pensantes sont, au Pausilipe, Siron, qui légua son domaine à Virgile, et Philodème de Gadara, Grec de Syrie qui était l'hôte, à Herculanium, de la somptueuse villa de Pison, beau-père de César. On l'appelle aujourd'hui la *Villa des Papyrus*, à cause des rouleaux carbonisés qu'on y a retrouvés, et dont le plus grand nombre contient apparemment des traités philosophiques écrits par Philodème. Je dis *apparemment* car il est si difficile de récupérer quelques lambeaux de ces papyrus qu'on n'arrive à en tirer que des bribes. En revanche, on a, dans l'*Anthologie Grecque*, des épigrammes de ce même Philodème. Certains graves universitaires nous disent que Lucrèce devait regarder avec un certain mépris ce genre de poèmes. D'autres, plus judicieux, je crois, nous font toucher du doigt que Lucrèce lisait les épigrammatistes – et pas seulement l'épicurien Philodème – et qui plus est, qu'il lui arrivait de les imiter.

À deux reprises, dans le chant IV (180-182 = 909-911), Lucrèce affirme qu'il préfère une belle brièveté à l'abondance ; la première fois à propos de la vitesse des simulacres, la seconde à propos du sommeil :

suavidicis potius quam multis uersibus edam ;	180 / 909
paruus ut est cynni melior canor, ille gruum quam	181 / 910
clamor in ætheriis dispersus nubibus austri.	182 / 911

(...) *je vais l'exposer en vers harmonieux plutôt qu'abondants : ainsi le chant bref du cygne surpasse en beauté ces cris lancés par les grues à travers les nuages éthérés que l'Auster nous apporte.*

(☞ L'Auster est le vent du sud)

Les grues, qui poussent des cris si inharmonieux viennent d'Homère : du début du chant III de l'*Illiade* (vers 3-4), où les Grecs et les Troyens s'apprêtent à se battre :

ἤύτε περ κλαγγὴ γεράνων πέλει οὐρανόθι πρό, 3
αἶ τ' ἐπεὶ οὖν χειμῶνα φύγον καὶ ἀθέσφατον ὄμβρον, 4

(...) *on croirait entendre le cri qui s'élève devant le ciel lorsque les grues, fuyant l'hiver et ses averses de déluge, (...)*

(traduction P. Mazon, C.U.F./Budé)

L'allusion de Lucrèce à ces vers n'est pas douteuse. Or on voit qu'ils contiennent eux-mêmes un certain nombre de jeux phoniques rappelant ceux que nous avons vus précédemment.

Voici une transcription du grec :

êute per klaggê geranôn pelei ouranothi pro
hai t' epei oun cheimôna phugon kai athesphaton ombron,

Au plus simple, on y perçoit les correspondances suivantes :

te pe	gê ge	anô		anoth	pro
t'ep		ôna	g(o)	haton	bro

Relevons, dans les deux vers, les consonnes occlusives et aspirées (Il faut se rappeler que les phonèmes aspirés étaient effectivement prononcés comme tels) :

t / p		k / g	/ g /	p / th / p	3
h / t / p		kh / ph	/ g / k / th / ph	/ b	4

Dans le vers 3 on voit – soulignée –, dans *klaggê geranôn*, le cri des grues, l'allitération en *G* ; elle est renforcée par une assonance en *e*, qui me semble bien réelle, malgré la différence de longueur des voyelles. Il faut noter une autre assonance entre les diphtongues *eî/aî* (elles sont soulignées). De plus les deux vers, sans être rimés à proprement parler, finissent en écho.

Il ne s'agit pas du tout ici d'une découverte : ces procédés sont bien connus chez Homère.

Quant au propos, suivant lequel la brièveté harmonieuse est préférable aux criaileries sans fin, le thème est commun à toute l'époque hellénistique

depuis Callimaque. Mais, si l'on veut bien y prendre garde, il est difficile de ne pas rapprocher les trois vers de Lucrèce d'une épigramme d'Antipater de Sidon, un poète grec de Syrie, célèbre jusqu'à Rome pour sa virtuosité. Voilà qui tendrait à prouver que Lucrèce ne lisait pas seulement Homère et la grande poésie, mais aussi les épigrammatistes de son temps. Antipater de Sidon n'est pas exactement son contemporain, il est antérieur d'une ou deux générations... disons qu'il était connu en Italie vers 100 av. J.-C. Ses épigrammes figurent d'ailleurs dans l'anthologie composée par Méléagre de Gadara, et connue sous le titre de *Couronne de Méléagre*. Rappelons-nous aussi que Philodème, dont on a parlé plus haut, vécut, lui, comme Lucrèce, au I^{er} s. av. J.-C.

Antipater fait ici l'éloge de la poétesse Érinna, morte à dix-neuf ans vers 350 av. J.-C., laissant après elle quelques épigrammes et un poème intitulé *La Quenouille*, dont il reste vingt-six vers sur trois cents :

Παυροεπὴς Ἦριννα, καὶ οὐ πολὺμυθος ἀοιδαῖς·	1
ἀλλ' ἔλαχεν Μούσας τοῦτο τὸ βαιὸν ἔπος.	2
(...)	
Λωϊτερος κύκνου μικρὸς θρόος ἢ ἐκολοιῶν	7
κρωγμὸς ἐν εἰαρῖναις κιδνάμενος νεφέλαις.	8

transcription des v. 7-8 :

<u>L</u> ôïte <u>r</u> os Kuknou miK <u>r</u> os th <u>r</u> oos êe Koloï <u>ô</u> n	7
Krôgmos en eïar <u>i</u> na <u>i</u> s Kidnamenos nefel <u>a</u> is.	8

Érinna a fait peu de vers et ne s'est pas exprimée en chants nombreux ; mais il a eu les Muses en partage, ce petit poème. (...) Mieux vaut le chant bref du cygne que le croassement des choucas qui se répand dans les brouillards printaniers. (Anthologie Palatine, VII, 713, 1-2 & 7-8, tr. Guy Soury, C.U.F./Budé)

SCANSION:

Lucrèce :

— ∪ ∪ | — ∪³ ∪ ∪ | — — | — — | — ∪ ∪ | — ∪₂
 suauidi | cis \ poti | us quam | multis | uersibus | edam ; 180/909
 — ∪ ∪ | — ∪³ — | — ∪⁵ ∪ ∪ | — ∪⁷ ∪ ∪ || — ∪ ∪ | — ∪₂
 paruus ut | est \ cyc | ni \ meli | or \ canor, || ille gru | um quam 181/910
 — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪⁵ — | — — | — ∪ ∪ | — ∪₂
 clamor in | ætheri | is \ dis | persus | nubibus | austri. 182/911

Antipater :

— ∪ ∪ | — — | — ∪ \ ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — —
 Παυροε|πής Ἠ|ρίννα, \ καὶ | οὐ πολὺ | μυθος ἂ | οἰδαῖς· 1
 Pauroe | pês Ê | rinna, \ kai | ou polu | muthos a | oidais 1
 (...) (2-6)

— ∪ ∪ | — \ — | — \ — | — \ ∪ ∪ || — ∪ ∪ | — —
 Λῶϊτε | ρος \ κύκ| νου \ μικ|ρὸς \ θρόος || ἡ ἐ κο | λοιῶν 7
 Lōïte | ros \ kuk | nou \ mik | ros \ throos || êe ko | loiôn 7

— ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — // — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | —
 κρωγμὸς ἐν| εἰαρι| ναῖς || κιδνάμε | νος νεφέ| λαις. 8
 krōgmōs en | eíari | nais || kidname | nos nefe | lais. 8

Un examen attentif ne permet guère de doute, Lucrèce est en train de se livrer à un véritable pastiche d'Antipater :

– *Drn*, IV, 180/909 & Antipater, 1 : l'adjectif *παυροεπής* (pauroépès) « qui a fait peu de vers » est de même formation que le très courant *ἡδυεπής* (hêduépès) « au doux parler », dont le latin *suauidicus* est la stricte traduction.

– *Drn*, IV, 181/910 & Antipater, 1 : le même *παυροεπής*, est de même racine que le latin *paruus*, « petit, bref », qui est le premier mot du vers de Lucrèce.

– *Drn*, IV, 180/909 & Antipater, 1 : *multis* est exactement à la même place que *πολύ-* chez Antipater : au 4^e pied.

– *Drn*, IV, 181/910 - 182/911 & Antipater, 7-8 : Le commentaire exégétique et critique d'Ernout et Robin sur Lucrèce déclare : « La construction est embarrassée et le vers boiteux. » — Non... Lucrèce joue à calquer son vers sur celui d'Antipater : même schéma métrique, même disposition des mots : en particulier *cycni* et *kuknou* occupent les 4^e et 5^e demi-pieds, entre les coupes tri- et penthémimères ; *canor* et *throos* occupent le temps non marqué du 4^e pied, avant diérèse bucolique ; les 5^e et 6^e pieds contiennent des groupes syntaxiques équivalents (mais il ne s'agit pas des mêmes oiseaux, on y reviendra) ; les mots *clamor* et *krôgmos* sont tous deux placés au début du vers suivant par effet d'enjambement ; *paruus* et *melior*, en revanche, occupent des positions inverses de celles de leurs équivalents *mikros* et *lôïteros* dans le vers grec, mais *paruus*, ainsi placé en tête de vers, fait écho au vers 1 de l'épigramme d'Antipater.

– *Drn*, IV, 182/911 & Antipater, 8 : même schéma métrique dans le premier hémistiche, alors qu'on a en latin un hexamètre et en grec un pentamètre : Lucrèce joue à opérer la transformation, et il emploie un mot de plus pour faire un pied de plus ; la disposition syntaxique est pourtant la même.

Mais, si amateur d'épigrammes qu'il puisse être, Lucrèce connaît par cœur son Homère, et, au lieu de prendre, comme Antipater, pour symbole des mauvais poètes les choucas, il va prendre les grues de l'*Illiade* (cf. ci-dessus, *Illiade*, III, 3-4). On se rappelle que ces deux vers d'Homère se terminaient par une quasi-rime *pro/bron* ; les vers IV, 181-182, chez Lucrèce, riment en – *am*. Le vers III, 3 de l'*Illiade* se termine sur le mot « faible » *pro* ; le vers IV, 181 du *De rerum natura*, sur le mot faible *quam*. De même qu'il y a chez Homère un jeu entre la particule *περ*/per et l'adverbe/préposition *πό*/pro, placés respectivement avant une coupe trihémimère et en fin de vers, il y a chez Lucrèce, sur les deux vers 180 et 181, un jeu double sur *quam* (*potius \ quam* et *gruum quam*), qui fait résonner à l'oreille les adverbes *usquam*, *quelque part*, et *umquam*, *en un moment quelconque* (*jamais*, au sens positif, comme dans *si jamais...*).

Il est, à mes yeux, tout à fait évident ici que Lucrèce joue non seulement avec l'épigramme d'Antipater, mais qu'en remplaçant les choucas d'Antipater par les grues d'Homère il s'amuse à la marier avec l'*Illiade* en un double pastiche. Pas très sérieux... en tout cas peu conforme à l'image d'avealeur de parapluie qui a cours à son propos.

Revenons aux jeux phoniques. Nous avons dit que Lucrèce en trouvait le modèle dans la poésie, dans laquelle ils sont de tradition. Mais Lucrèce – la chose est bien connue – traduit Épicure.

Du grave Épicure, on nous dit que le style dont il écrit ses traités philosophiques est assez austère, sec, même... Nous avons un peu de peine à en juger ; nous ne pouvons le faire que d'après ce qui reste... La grande œuvre, le *περί φύσεως* — c'est-à-dire le *De rerum natura* d'Épicure... est perdue. Mais ce qui nous reste ne semble pas donner tort à l'appréciation ci-dessus. Or, de temps en temps, le grave Épicure se laisse aller... ou bien, précisément au contraire et délibérément, dans une visée pédagogique, il choisit d'employer les jeux phoniques, lui aussi.

Quelques exemples ont été relevés par Jean Bollack, dans son livre *La Pensée du Plaisir* (éditions de Minuit, 1975) :

– *Lettre à Ménécée* (§ 130) :

πεπεισμένοι γνησίως ὅτι **ἥδιστα** πολυτελείας ἀπολαύουσιν οἱ **ἥκιστα**
ταύτης δεόμενοι (;)
pepeismenoi gnêsiôs hoti **hêdista** poluteleias apolauousin hoi **hêkista**
tautês deomenoi

(...) *bien persuadés que ceux-là jouissent de l'abondance avec le plus de plaisir qui ont le moins besoin d'elle* (...) (tr. M. Conche)

c'est-à-dire que le sage doit limiter ses désirs, ses plaisirs n'en seront que plus grands... On voit que, pour rendre la chose facile à mémoriser, il y a un jeu de mots entre *hêdista*, le *plus agréable*, et *hêkista*, le *moins*, qui ne se différencient que par une seule lettre.

– *Sentence Vaticane n° 7* :

Ἀδικοῦντα **λαθεῖν** μὲν δύσκολον, πίστιν δὲ **λαβεῖν** ὑπὲρ τοῦ **λαθεῖν**
ἁδύνατον.

Adikounta **lathein** men **duskolon**, pistin de **labein** huper tou **lathein**
adunaton.

Il est difficile, pour qui commet l'injustice, de rester caché, mais avoir la certitude de continuer à le rester, cela est impossible. (tr. M. Conche)

Au fond, dans une stricte orthodoxie épicurienne, il n'y aurait aucune raison de condamner le crime, puisque le seul principe est le principe de plaisir. Mais, de toute façon – explique Épicure – il ne faut pas commettre d'actes répréhensibles parce que la peur d'être découvert rend la vie très inconfortable pour celui qui les commet.

On voit qu'il y a là un jeu sur la reprise de *lathein*, qui signifie *être caché, rester caché, échapper aux yeux* ; il est présent deux fois, aux deux extrémités : *lathein* est le 2^e mot à partir du début, c'est aussi le 2^e mot à partir de la fin ; mais il a un écho, avec *labein*, vers le milieu : *pistin labein, acquérir la certitude*. *Labein* et *lathein* ne se différencient que par un phonème.

Il y a, de plus, un effet de rime entre *duskolon*, *difficile* et *adunaton*, *impossible*. Épicure n'a sans doute pas de visée poétique, on peut supposer qu'il veut faciliter la mémorisation : le but est pédagogique.

Troisièmement, on peut ajouter, qu'étant donné la façon dont on prononçait le grec à l'époque d'Épicure, et qui ressemblait déjà à celle du grec moderne, *adikounta*, *celui qui commet l'injustice*, commence phonétiquement de la même manière qu'*adynaton*, *impossible*... Avec le *delta* prononcé comme le *th* anglais sonore (dans l'article), *adikounta* se prononçait *adhikounda* ; avec upsilon ayant subi l'iotacisme, *adunaton* se prononçait *adhinaton*. On notera, de plus que *duskolon*, porteur de la rime intérieure, se prononçait *dhiskolon*...

Je laisse le lecteur examiner lui-même les deux exemples suivants, il y trouvera les mêmes phénomènes :

– *Sentence vaticane n° 4*

Πᾶσα ἀλγῆδὼν εὐκαταφρόνητος· ἡ γὰρ **σύντονον** ἔχουσα τὸ πονοῦν **σύντομον** ἔχει τὸν χρόνον, ἡ δὲ **χρονίζουσα** περὶ τὴν σάρκα ἀβλή**χρον** ἔχει τὸν πόνον.

Pasa algêdôn eukataphronêtos: hê gar **suntonon** ekhoussa to ponoun **sumtonon** echei ton khronon, hê de **khronizousa** peri tên sarka ablê**khron** echei ton ponon.

Toute douleur peut facilement être méprisée : celle qui a la souffrance intense a la durée brève, celle qui dure dans la chair a la souffrance faible.

(tr. M. Conche)

— Sentence vaticane n° 23

Πᾶσα φιλία δι' ἑαυτὴν ἀρετὴ· ἀρχὴν δ' εἴληphen ἀπὸ τῆς ὀφελείας.

Passa philia di' heautên aretê : arkhên d'eilêphen apo tês ôpheleias.

Toute amitié est par elle-même une perfection ; mais elle a pris son commencement dans les bienfaits.

(texte & tr. J. Bollack)

*

Il va de soi que Lucrèce ne suit pas ce genre de tradition sans le faire exprès. Il est très conscient de son art, et il en revendique la nouveauté et la clarté. C'est le fameux passage (I, 926-934, reproduit presque à l'identique en ouverture du chant IV) : il revendique une couronne, il revendique d'être *poète lauréat*, parce qu'il fait ce qui n'a jamais été fait avant lui, et qu'il traite un sujet élevé, avec un art consommé.

Auia Pieridum peragro loca, nullius ante
trita solo. Iuuat integros accedere fontis
atque haurire, iuuatque nouos decerpere flores,
insignemque meo capiti petere inde coronam,
unde prius nulli uelarent tempora Musæ ;
primum quod magnis doceo de rebus, et artis
religionum animum nodis exsoluere pergo ;
deinde quod obscura de re tam lucida pango
carmina, musæo contingens cuncta lepore.

930

Je parcours les régions non frayées du domaine des Piérides, que nul encore n'a foulées du pied. J'aime aller puiser aux sources vierges ; j'aime cueillir des fleurs inconnues, afin d'en tresser pour ma tête une couronne merveilleuse, dont jamais encore les Muses n'aient ombragé le front d'un mortel. C'est d'abord que je donne de grandes leçons, et tâche à dégager l'esprit des

liens étroits de la superstition ; c'est aussi que sur un sujet obscur je compose des vers lumineux, le parant tout entier des grâces de la Muse.

(☞ Piérides est un autre nom des Muses)

La chose peut sembler paradoxale, car il se réfère, malgré tout, à des poètes : Parménide et Empédocle. Comment peut-il affirmer que les chemins en question n'ont été fréquentés avant lui par personne ? C'est que personne n'a exposé l'épicurisme, et, surtout, que personne ne l'a fait en latin. Si Ennius est son précurseur du point de vue poétique, il ne l'est pas du point de vue de la tentative d'allier la poésie et la philosophie : Lucrèce peut donc revendiquer l'originalité.

*

Avant d'en venir aux passages où Lucrèce parle de la poésie pour en faire la métaphore de la théorie atomique, commençons par nous arrêter sur les vers 635-644 du chant I :

Quapropter qui materiem rerum esse putarunt	635
ignem atque ex igni summam consistere solo,	
magno opere a uera lapsi ratione uidentur.	
Heraclitus init quorum dux prœlia primus,	
<u>clarus ob obscuram</u> linguam magis inter inanis	
<u>quamde grauis inter Graios qui uera requirunt.</u>	640
Omnia enim stolidi magis admirantur amantque	
<u>inuersis</u> quæ sub <u>uerbis</u> latitantia cernunt,	
ueraque constituunt quæ belle tangere possunt	
auris, et lepido quæ sunt fucata sonore.	

Aussi ceux qui ont pensé que la matière créatrice des choses était le feu, et que du feu seul était constitué l'univers, se sont évidemment bien éloignés de la vérité. Héraclite est leur chef, et le premier a engagé la lutte, lui que son langage obscur a rendu illustre chez les Grecs mais plus auprès des têtes légères que des esprits pondérés et curieux de vérité. Car les sots admirent et aiment de préférence tout ce qu'ils croient distinguer dissimulé sous des termes ambigus, et ils tiennent pour vrai ce qui peut toucher agréablement l'oreille, et se présente tout fardé de sonorités plaisantes.

Lucrèce réfute ici la thèse d'Héraclite, selon qui le monde que nous voyons est composé à partir du feu. Il considère que c'est une absurdité. Lui va démontrer qu'il y a des corps premiers: les atomes. Il affirme donc qu'il n'est pas possible que le feu serve à constituer tout ce que nous voyons...

On notera la vigueur de l'attaque contre Héraclite. *Inuertere*, c'est *tourner sens dessus dessous, renverser*; et, au figuré, *prendre (les mots) dans un autre sens* (Cic. *de Or.* 2, 262). Au vers 642, avec les *inuersis* (...) *uerbis*, les *mots de sens contraires*, les *mots à l'envers*, Lucrèce vise sans aucun doute les formules héraclitéennes comme celle du fragment 106 Conche (= 62 DK):

ἀθάνατοι θνητοὶ, θνητοὶ ἀθάνατοι, ζῶντες τὸν ἐκείνων θάνατον, τὸν δὲ ἐκείνων βίον τεθνεῶτες.

Immortels, mortels, mortels, immortels; vivant de ceux-là la mort, mourant de ceux-là la vie. (tr. Conche)

Par contraste, on se rappellera l'expressions de *vers lumineux*, employée ci-dessus, en I, 933-934, et l'éloge d'Épicure, au début du chant III (1-2):

E tenebris tantis tam clarum extollere lumen | qui primus potuisti ...

Du fond de ténèbres si grandes, toi qui le premier sus faire jaillir une si éclatante lumière...

Mais le propos pourrait avoir une autre portée. Regardons, plus loin, toujours dans le chant I, les vers 670-674 (en notant bien que les deux premiers se trouvent quatre fois dans le *De rerum natura*: I, 670-671 = I, 792-793 = II, 753-754 = III, 519-520):

Nam quodcumque suis MUTATUM finibus exit,

670

continuo hoc mors est illius quod fuit ante.

Proinde aliquid superare necesse est incolume ollis,

ne tibi res redeant ad nilum funditus omnes,

de niloque renata uigescat copia rerum.

Car tout changement qui fait sortir un corps des limites de sa nature amène aussitôt la mort de ce qu'il était antérieurement. Aussi faut-il laisser subsister intacte quelque partie de la substance des corps; sinon, crois-m'en,

l'on ramène au néant toutes les choses sans exception, et c'est du néant que l'ensemble des choses devra renaître et prendre vigueur.

Donc, le feu, si on le fait sortir de ses limites, change de nature, et il est nécessaire qu'il y ait des éléments susceptibles de ne pas changer de nature : les atomes (cf. *DRN*, I, 790-797). Rejetant la théorie d'Héraclite, Lucrèce en propose une autre (I, 684-689) :

Verum, ut opinor, itast : sunt quædam corpora quorum
 concursus, motus, ordo, positura, figuræ
 efficiunt ignis, mutatoque ordine mutant
naturam, neque sunt igni sumulata, neque ulli
 præterea rei quæ corpora mittere possit
 sensibus, et nostros adiectu tangere tactus.

685

Mais voici, je pense, ce qu'il en est : il y a certains corps élémentaires, dont les rencontres, les mouvements, l'ordre, la position, les figures produisent le feu, et dont les différentes combinaisons produisent les différents êtres de la nature ; mais ils ne ressemblent ni au feu, ni d'ailleurs à aucun corps capable d'émettre des éléments perceptibles à nos sens, et de frapper par leur contact notre toucher.

Ce qui est souligné dans la traduction correspond à ce qui est souligné dans le texte latin : mutatoque ordine mutant naturam. *Mutato ordine*, l'ordre étant changé, la disposition étant changée — *mutant naturam*, ils changent la nature (du corps qu'ils composent).

Ce *mutato ordine* correspond, dans la *Lettre à Hérodoté* d'Épicure (§ 54), à : *κατὰ μεταθέσεις* (kata metathéseis), c'est-à-dire *suivant les déplacements* : les corps changent suivant les déplacement des atomes qui les composent. *Metathéseis*, les *déplacements*, c'est le mot qui a donné le français *métathèse*.

Les choses déplacées – *μετατιθέμενα* (metatithémēna), chez Épicure –, se dit chez Lucrèce : *mutata*.

On aura remarqué, plus haut, avec quelle insistance, au vers I, 670, le mot *mutatum* est souligné... Il y a là quelque chose de particulier, qui introduit, je crois, dans le texte – non pas une rupture philosophique, mais une sorte de petit pas de côté, on va y revenir...

Considérons d'abord les vers I, 820-829

namque eadem cælum, mare, terras, flumina, solem	820
constituunt, eadem fruges, arbusta, animantis ;	
uerum aliis alioque modo commixta mouentur.	
<u>Quin etiam passim nostris in uersibus ipsis</u>	
<u>multa elementa uides multis communia uerbis,</u>	
<u>cum tamen inter se uersus ac uerba necessest</u>	825
<u>confiteare et re et sonitu distare sonanti :</u>	
<u>tantum elementa queunt permutato ordine solo.</u>	
At rerum quæ sunt primordia, plura adhibere	
possunt unde queant uariæ res quæquæ creari.	

Car les mêmes atomes qui forment le ciel, la mer, les terres, les fleuves, le soleil, forment également les moissons, les arbres, les êtres vivants ; mais les mélanges, l'ordre des combinaisons, les mouvements diffèrent. Ainsi, à tout endroit de nos vers mêmes, tu vois une multitude de lettres communes à une multitude de mots, et pourtant il te faut bien reconnaître que vers et mots diffèrent et par le sens et par le son ; tel est le pouvoir des lettres par le seul changement de leur ordre. Quant aux principes des choses, ils mettent en œuvre bien plus de moyens pour créer les êtres les plus variés.

C'est ainsi que Lucrèce se met à employer la métaphore de l'écriture poétique pour illustrer sa théorie atomique. *Le seul changement de leur ordre*, c'est, au v. 827 : *permutato ordine solo*. C'est presque la même expression que précédemment : en I, 686, on a *mutato ordine* ; ici, en I, 827, on a : *permutato ordine*... et dans *permutato*, on reconnaît, bien sûr, la même famille de mots que dans le français *permutation*.

L'image est respectable comme telle ; et, pour illustrer le propos de Lucrèce sur les atomes, elle a pleinement son sens. Mais je me demande s'il n'est pas en train – sournoisement – de jouer avec autre chose...

Regardons les vers I, 907-914 :

Iamne uides igitur, paulo quod diximus ante,
permagni referre eadem primordia sæpe
cum quibus et quali positura contineantur,

et quos inter se dent motus accipiantque,
 atque eadem paulo inter se mutata creare
ignes et lignum ? Quo pacto uerba quoque ipsa
 inter se paulo mutatis sunt elementis,
 cum ligna atque ignes distincta uoce notemus.

910

Aperçois-tu maintenant, comme nous te le disions tout à l'heure, la très grande importance que souvent prennent pour les mêmes éléments et les mélanges qu'ils forment entre eux, et les positions qu'ils occupent dans leurs combinaisons, et les mouvements qu'ils se communiquent réciproquement, et comprends-tu que les mêmes peuvent par de légers changements, créer également le feu et le bois ? Ainsi en est-il des mots eux-mêmes, où, grâce à un léger déplacement dans les lettres, nous notons par des sons différents igné et ligneux.

Revenons un petit peu sur le texte latin. Ça sonne mieux en latin... Au vers 911, *eadem*, les mêmes choses peuvent... *paulo inter se mutata*, changées un petit peu entre elles... *creare*, créer... *ignes et lignum* : ignes, les feux, au pluriel... ou bien disons *le feu*, et *lignum*, et *le bois*... en tant que corps matériels. Les lettres, par leurs déplacements, peuvent créer les mots « *ligna* » et « *ignes* »... Au v. 912, *ignes et lignum*, ce sont les objets, au v. 914, *ligna et ignes*, ce sont les mots.

Ce soin que prend Lucrèce de passer clairement d'un plan à un autre m'intéresse moi, particulièrement, parce que, pour revenir, comme promis, aux premiers extraits cités plus haut, je me demande si, dans les passages I, 670-671 etc., et I, 684-689, les portions de vers soulignées ne seraient pas destinées à poser des jalons pour un discours sous le discours, un discours parallèle, qui n'interromprait pas la lecture philosophique, mais viendrait jouer comme en contrepoint avec elle...

Arrêtons-nous sur le vers I, 670, qui a la particularité pittoresque de se terminer par le mot *exit*, troisième personne du singulier du présent de l'indicatif actif du verbe *exeo*. Il signifie, en effet, conformément à la traduction d'Ernout : *sortir*. Mais comment rester insensible au fait qu'il peut signifier aussi *s'achever* ? Si l'on veut bien admettre – et c'est la moindre des choses, en poésie – que les mots n'ont pas nécessairement une seule chose à dire, voilà un vers qui s'achève sur « il s'achève » ! La

connotation illustre ce qui est affirmé dans le vers suivant : sortir de sa nature physique, c'est la mort. Mais le vers lui-même a d'ores et déjà trouvé sa fin.

Devant l'événement fatal, qui ne voudrait faire marche arrière ? Eh bien... ma foi, je ne peux pas ne pas être frappé par le fait que l'antépénultième mot de ce même vers – *mutatum* – est palindrome : on peut le lire dans un sens ou dans l'autre, en passant par le point fixe du A central.

Il est, d'autre part, enclavé entre un nom (*finibus*) et l'adjectif possessif (*suis*) qui s'y rapporte, si bien qu'une lecture dans laquelle on prendrait les mots à rebours (*finibus mutatum suis*) – même non conforme au génie de la langue – ne briserait pas le sens. Il est vrai qu'elle briserait la métrique, puisque – *tum suis*, en particulier, présenterait la séquence longue-brève-longue dont on a vu plus haut qu'elle est impossible dans l'hexamètre dactylique...

Mais regardons-y de plus près, en reprenant le vers et son schéma métrique :

Nam quod	cumque su	is \ MU	TATUM	finibus	exit	I, 670
— —	— ~ ~	— \ ^s —	— —	— ~ ~	— —	
	... <—	*	—> ...			

En opérant un pliage sur du schéma lui-même, autour de l'axe du A de *mutAtum*, on obtient un recouvrement qui ne laisse de côté que la première syllabe du vers – un mot outil...

Outre le jeu – déjà envisagé – sur le sens de « se terminer », « s'achever », est-ce qu'une oreille latine n'entendait pas là – en plus du sens premier de « sortir », en plus du sens logique et philosophique – est-ce qu'il n'était pas « donné par surcroît » à une oreille latine d'entendre quelque chose comme : « *mutatum* part de ses extrémités » ? Car *finibus*, ce sont les extrémités, les termes extrêmes – comme dans le titre de Cicéron : *De finibus bonorum et malorum*, « Des termes extrêmes des biens et des maux »... Est-ce qu'on ne peut pas entendre – ce serait un clin d'œil, un petit jeu de Lucrèce, qui serait en train d'attirer l'attention des auditeurs ou des lecteurs du poème, sur la particularité du mot qu'il est en train d'employer : « *mutatum* sort ou pousse à partir de ses extrémités » ? C'est-à-dire que quand il arrive à une extrémité, il repart dans l'autre sens...

Il serait un peu vain de prétendre donner des preuves... Mais les obscures délices du soupçon !...

D'ailleurs, même à s'en tenir au sens obvie du texte, il faut remarquer, cependant, que ce même hexamètre de Lucrèce – avec sa première syllabe, cette fois – ressemble fort à un vers d'un autre type métrique, employé par Sapphô quelque cinq cents ans plus tôt...

Rappelons le schéma métrique du vers asclépiade majeur :

≡ = - - - - - - - - - - - - - -

soit une base (≡ =) de deux syllabes aux quantités modulables, suivie de trois choriambes (- - - -), pour finir avec un iambe, dont la seconde syllabe, étant la dernière du vers, est indifférente, conformément à l'usage universel de la métrique antique.

Sapphô emploie ce vers, nous dit Alphonse Dain dans son *Traité de métrique grecque* (p. 88, § 131), sous sa forme catalectique (raccourcie d'une syllabe à la finale) :

≡ = | - - - - | - - - - | - - - - | ≡

Il n'est évidemment pas sans intérêt de constater qu'avec une répartition différente des pieds, ce schéma recouvre – à une différence près – celui de l'hexamètre I, 670 etc. de Lucrèce :

- - | - - - | - - | * - | - - - | - -

Nam quod | cumque su | is mu | tAtum | finibus | exit

À bien examiner les choses, on voit que le A de *mutatum*, occupe exactement la même place que les deux brèves du choriambre (- - -) central de l'asclépiade majeur catalectique, conformément à la règle de substitution couramment admise : une longue = deux brèves. Cet asclépiade aurait la particularité d'avoir pour pied central un molosse (- - -) au lieu d'un choriambre (- - -), mais, dans l'hexamètre dactylique, il serait impossible d'avoir deux brèves à cette place, sous le temps marqué. C'est précisément là que se décide la nature du vers : si la première et la dernière syllabes du palindrome *mutatum* coïncident avec des temps marqués (´ - ´), le vers est

un asclépiade ; si, en revanche, la syllabe centrale (qui, en l'occurrence, porte l'accent tonique et constitue l'axe de symétrie du mot) coïncide avec un temps marqué (– ‘ –), on a un hexamètre...

Or le vers même du fragment de Sapphô, cité par A. Dain, et qui nous fait constater qu'il lui arrivait d'employer l'asclépiade majeur catalectique, comporte, à cette même place, une diphtongue (donc, métriquement, une longue) : il s'agit du monosyllabe παῖς (páïs : enfant). A. Dain, pour rendre le choriamb manifeste, fait la diérèse en écrivant πᾱῖς (pá-is), mais il s'agit normalement d'une seule syllabe longue (une diphtongue), ce qui fait coïncider exactement, à cet endroit, les deux schémas métriques de la poétesse de Lesbos et de l'épicurien latin...

Si tout cela est bien exact, croira-t-on que Lucrèce n'avait pas lu Sapphô ? Bien plus vraisemblablement, il est en train d'illustrer son propos philosophique (la simple modification d'un élément suffit à changer la nature de l'ensemble) en disant d'un clin d'œil aux lecteurs : « Voyez ! la simple substitution d'une longue à deux brèves pourrait changer de nature de mon hexamètre pour en faire un asclépiade majeur catalectique à la manière de Sapphô – ou réciproquement. » Ici comme plus haut (p. 144) le poème fait ce qu'il dit.

C'est un peu le même genre d'*adresse clandestine* au lecteur que je serais tenté de voir dans un passage du chant III (258-265) :

Nunc ea quo pacto inter sese mixta, quibusque compta modis uigeant, rationem reddere auentem abstrahit inuitum patrii sermonis egestas ;	260
sed tamen, ut potero summatim attingere, tangam. Inter enim cursant <u>primordia principiorum</u> motibus inter se, nihil ut secernier unum possit nec spatio fieri diuisa potestas, sed quasi multæ uis unius corporis extant.	265

Maintenant, comment ces quatre éléments se mélangent-ils, comment combinent-ils leurs activités ? Malgré mon désir de te l'expliquer, je me vois arrêté par l'indigence de notre langue. Pourtant, je vais t'en toucher un mot, comme je pourrai, en effleurant le sujet sommairement. Sans doute, les mouvements des corps premiers de ces substances s'entrecroisent à ce point qu'il

est impossible d'isoler une d'entre elles, et de localiser chacune de leurs facultés ; elles sont au contraire comme des propriétés multiples d'un seul corps.

Lucrèce est en train d'expliquer que l'âme est constituée d'éléments matériels, et comme on peut voir, il se plaint (v. 260) de l'indigence de la langue latine. La physique épicurienne de l'âme est assez complexe et ce n'est pas la question qui nous occupe ici. Mais, dans cet extrait, deux vers après la remarque sur la pauvreté de sa langue, Lucrèce juxtapose (v. 262) les deux mots *primordia* et *principiorum*, dont nous avons vu plus haut qu'ils constituent dans son hexamètre une déclinaison métrique.

Et, de nouveau, je ne peux pas m'empêcher de me demander si Lucrèce n'est pas – très délibérément – en train de produire un discours à double entente...

De même que plus haut, dans les vers I, 912 et I, 914, on passait du bois et du feu matériels, aux mots désignant le bois et le feu, je me demande si maintenant, en même temps qu'il parle de la nature de l'âme, Lucrèce n'est pas en train, d'une manière sous-jacente, de parler des formes grammaticales, si, au dessous du sens philosophique, on ne pourrait pas entendre (v. III, 262-265) :

« (Les formes) *primordia* et *principiorum* s'entremêlent dans un échange réciproque de telle manière qu'il n'est nullement possible que l'une soit isolée, ni qu'il s'instaure, du fait d'un écart, une valeur distincte, mais elles apparaissent comme des réalisations plurielles d'un seul élément. »

Parlant à la fois de la chose désignée (les atomes) et du mot – ou, ici, du couple de mots qui la désigne – il serait précisément en train d'expliquer l'un des moyens par lequel il tente de remédier aux contraintes qui s'imposent à lui dans le domaine linguistique.

Je ne vais pas montrer dans le détail qu'il est possible de traduire ainsi les quatre vers en question. Notons seulement les trois points suivants :

– *intercurso* (employé ici avec une tmèse, c'est-à-dire qu'il est coupé en deux) signifie *courir (se jeter) au milieu* ; il a, en outre un emploi figuré : *se trouver entre, entrecouper*.

– *potestas* désigne la *signification*, la *valeur* d'un mot : on le trouve en ce sens dans *La Rhétorique à Herennius*, chez Sénèque et Aulu-Gelle.

– *uis* peut avoir les acceptions suivantes : 1) *action efficace*, par opposition à l'apparence (Cicéron, *Brutus*) - 2) *sens* d'un mot (Cicéron, *De finibus*).

*En dehors de ces choses, on ne peut rien concevoir, ni sensiblement, ni par analogie au sensible, que l'on prenne comme des natures complètes, et non comme ce que l'on appelle accidents ou propriétés de ces natures.*¹

(tr. M. Conche)

Lucrèce explique la différence entre les *propriétés* et les *accidents* des corps. Les *accidents* – mais, ici, nous n'en avons pas besoin – sont les *συμπτώματα* (sumptōmata).

On peut constater que Lucrèce traduit le grec *συμβεβηκότα* (sumbebêkota), les *propriétés*, par *coniuncta*; *συμβεβηκότα*: *des choses qui vont avec* (de *sumbaîno*, en grec) = *coniuncta*, *qui sont jointes avec*, pour Lucrèce. Si on les retire de l'objet, il change de nature, il *perd* sa nature... Donc, elles lui sont « conjointes », *coniuncta*. On reconnaît la racine que l'on retrouve dans *conjugal*...

Or, on va bel et bien rencontrer chez Lucrèce des occurrences de *coniunctum* ou *coniuncta* qui se réfèrent explicitement à l'union des sexes. C'est dire que son choix de traduction entraîne de nouvelles harmoniques dans la langue d'arrivée. On dira : « Truisme... évidence... » Eh bien, soit... mais il peut être intéressant de le relever dans le *De rerum natura*. On y constate que sur vingt-sept occurrences du verbe *coniungere*, il y en a deux qui se réfèrent à l'union des sexes, et seize à des paires comme *l'esprit et l'âme, l'âme et le corps, le ciel et la terre, le ciel et la mer* : les deux tiers des occurrences se rapportent à des paires dans lesquelles une *harmonique*, une connotation de couple est franchement marquée.

La relation entre un corps et ses propriétés n'appelle pas du tout les mêmes échos dans le texte d'Épicure, avec le mot *sumbebêkota*...

Épicure traite les éléments primordiaux, les atomes, comme des *germes* des mondes et de ce qui existe – des *germes* ou des *semences* : en grec *spermata*, dans lequel on reconnaît le mot français *sperme* ; et, d'ailleurs, *σπέρμα* / *sperma*, en grec désigne aussi le sperme, bien sûr : *σπέρμα θεοῦ καθαρὸν* / *sperma theou katharon*, *la pure semence du dieu*, par exemple, dans la troisième *Olympique* de Pindare... Lucrèce traduit par *semen*, *semina* ; c'est un mot que l'on reconnaît sans peine, lui aussi...

1. Jean Salem attire l'attention sur le fait que *συμβεβηκότα* (sumbebêkota), chez les traducteurs d'Aristote, désigne les *accidents*, tandis que, chez Épicure ce ne sont pas des accidents mais des *propriétés*.

Or, il se trouve que Lucrèce fait jouer *semina* avec *femina*. C'est-à-dire que si *sperma*, en grec, du point de vue des connotations, joue du côté du masculin, on passe, avec Lucrèce, du côté du féminin.

En voici quelques illustrations :

– au chant IV, vers 1209-1211, et commiscendo cum semine...

et coMMiscendo cuM * seMine* forte uirileM
 feMina uiM uicit subita ui corripuitque 1210
 tuM siMiles °MatruM Materno° *seMine* fiunt

S'il arrive que, lors du mélange des deux semences, la femme, dans un élan d'énergie soudaine triomphe de l'homme, qu'elle surprend et devance, les enfants, issus dans ce cas de la semence maternelle, naissent semblables à leur mère ;

Il ne s'agit pas ici de discuter la théorie génétique, qui est assez originale... Il s'agit de remarquer que, sur les trois vers, dans le premier et dans le troisième, on trouve *semine*, et puis, entre les deux, *femina*, la femme. Il va de soi que l'écho est non seulement évident à l'oreille, mais très délibéré, surtout si l'on regarde le nombre de *m* que contiennent les trois vers...

– Au chant V, vers 851-853 :

Pabula PriMuM ut sint, genitalia deinde per artus
 seMina qua Possint MeMbris Manare reMissis
 feMinaque ut Maribus coniungi Possit, habere
Mutua qui Mutent inter se gaudia uterque.

(il faut) d'abord des moyens de se nourrir, puis une issue par où la semence génitale distribuée dans l'organisme puisse s'écouler hors du corps alanguï; enfin pour que la femelle puisse s'unir au mâle, la possession d'organes qui lui (sic) permettent d'échanger des joies partagées.

On a un vers qui commence par *semina*, et le suivant qui commence par *femina*. La similitude et le jeu phonique sont même prolongés sur le mot suivant (enclitique au v. 853) : *seminaque-*, et *feminaqu-*... On voit que l'effet

est fortement souligné. Et, là encore, une quantité de *m* notable, surtout avec le retour du verbe *mutare*, jouant avec *mutua*, « réciproques »...

— au chant V, toujours, vers 811-813 :

conuertebat ibi natura foramina terræ,
 et sucum uenis ^{vs} cogebat funder(e) apertis
 consimilem lactis, ^{vs} sicut nunc femina quæque

*la nature dirigeait vers eux les canaux de la terre qu'elle forçait à leur verser
 par leurs orifices un suc semblable au lait : ainsi maintenant toute femme
 (après l'enfantement)*

Femina joue cette fois-ci, avec *foramina*. *Foramina*, ce sont les *phoroi*, les canaux par lesquels se font les échanges... Il y a des canaux partout : quand les simulacres pénètrent dans nos yeux c'est par des canaux, quand le son passe au travers d'une cloison, c'est par des canaux...

Ici non plus, il ne s'agit pas de discuter la vraisemblance physique de la théorie exposée : *foramina*, les passages, les pores, dans l'organisme, par où circule l'âme, mais de constater qu'il y a une espèce d'assimilation qui se fait chez Lucrèce entre *foramina* et *femina*, alors qu'elle ne se produit pas dans le texte d'Épicure.

*

Il faut encore mentionner, ne fût-ce que pour mémoire, les jeux d'*anagrammes* que Saussure a voulu débusquer dans la poésie ancienne, et chez Lucrèce en particulier.

Reprenons les vers 635-644 du chant I, dans lesquels Lucrèce s'en prenait à Héraclite. À vouloir suivre la réflexion de Saussure, on apercevrait que le nom latin *Heraclitus* sert de *mannequin* saussurien : en allant à la pêche dans les vers environnants – dans ceux qui précèdent comme dans ceux qui suivent – on en retrouverait tous les phonèmes, disséminés d'un mot à l'autre. On n'en donnera ici qu'un seul exemple, à l'initiale des vers 638 et 639, où l'on trouve : (He) racl (it) us / clarus...

Je sais bien que toute la question est celle du crédit qu'on veut bien accorder à Saussure et à ses anagrammes. Il y a dans ses cahiers – on le trouve dans le

livre de Starobinski ¹ – un exposé sur le préambule du *De rerum natura*, où, d'après lui, il y a un *mannequin* sous-jacent : le nom grec *Aphrodite*. Comme il se doit, on est séduit – et pas entièrement convaincu.

Il n'est peut-être pas tout à fait juste de dire que le poète joue, délibérément, avec les phonèmes du nom d'Héraclite ; il est du moins vraisemblable que, du simple fait de la présence de ce nom, il vient s'instaurer dans le texte une sorte de « jeu »... Consciemment ou inconsciemment ? Il est de meilleure méthode, je crois, de considérer que les poètes et les auteurs sont conscients de ce qu'ils font.

*

En guise de conclusion, j'aimerais relire la fin de ce même passage (chant I, v. 641-644) :

Car les sots admirent et aiment de préférence tout ce qu'ils croient distinguer dissimulé sous des termes ambigus, et ils tiennent pour vrai ce qui peut toucher agréablement l'oreille, et se présente tout fardé de sonorités plaisantes.

Et voilà que Lucrèce me fait le coup du lapin ! Il a bien l'air de vouloir régler son compte à toute entreprise comme celle que je viens de présenter...

Je me suis posé des questions... elles continuent à me trotter dans la tête, mais, en tout cas, à propos d'Héraclite et des Stoïciens, Lucrèce ne l'envoie pas dire : « Pas de jeux d'inversion de mots, *inuersis uerbis* !... N'allez pas chercher des choses cachées, *latitantia*... *inuersis sub uerbis*, sous des mots qui s'inversent !... »

Je suis bien malheureux !... Mais je me rappelle que Lucrèce s'est quand même livré – nous l'avons vu – à de petites fantaisies comme *innumero numero, immortalia immortalis*... et je me dis : « Voilà un rusé coquin ! »

1. Jean Starobinski, *Les mots sous les mots, les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Gallimard, Le Chemin, 1972.

— MÉTAPHYSIQUE —

Poésie et vérité

*Vérité dans l'ordre du concept
et vérité dans l'ordre du poème*

Modérateur

JEAN-PIERRE COMETTI

Intervenants

GILLES-GASTON GRANGER

Imagination poétique, imagination scientifique

JEAN-MICHEL MAULPOIX

Identité poétique et vérité

EMMANUEL FOURNIER

Chercher la vérité, en un seul verbe

PIERRE THIBAUD

Dans l'accrue du regard et du mot

Imagination poétique, imagination scientifique

GILLES-GASTON GRANGER

J'entends ici par *imagination* une création d'objets dans un système symbolique : langue naturelle, système de formes, couleurs ou sons, ou encore système d'opérations abstraites. Le mot *symbolique* signifie simplement que les éléments, ou le matériel de création renvoient à des significations au delà de leurs contenus immédiats donnés dans leur perception ; et le mot de *création* que les objets créés ne préexistent pas *en tant que tels* dans la nature ou dans l'esprit du spectateur. Nous prendrons l'expression création *poétique* dans un sens large, enveloppant les arts plastiques et la musique aussi bien que les arts du langage. Mon propos est alors de souligner une identité profonde de la création poétique et de la création scientifique, en même temps que de montrer en quoi consistent néanmoins les différences déterminantes de la création poétique en ce sens large et de la création scientifique. Mon exposé sera pourtant un peu dissymétrique, favorisant l'examen de l'aspect scientifique de l'imagination, simplement pour des raisons d'intérêt personnel. Je le développerai selon trois moments successifs ; rôle du sensible et de l'affectivité dans l'exercice de l'imagination ; la créativité imaginative comme expérience ; imagination et contraintes.

Le rôle du sensible et le rôle de l'affectivité.

1. Dans l'acception propre du mot, l'imagination est la représentation d'un objet par le moyen d'images des sens : visuelles, auditives, olfactives. Mais si le rôle de ces représentations est certainement essentiel dans le cas de la création poétique, il est, croyons-nous, seulement auxiliaire dans le cas de la création scientifique, et cette différence doit être précisée.

2. Dans la création poétique, les contenus sensibles sont en effet directement perçus comme étant partie constitutive des objets créés, ou indirectement comme appartenant essentiellement à la matière du moyen de représentation

utilisé. Dans des cas extrêmes, ce second aspect peut être devenu le mode de signification unique de l'œuvre, comme par exemple dans certaines sculptures ou peintures très abstraites, ou en littérature dans les essais du « lettrisme », qui n'utilisaient les mots écrits que comme assemblages de lettres, symboles de sonorités pures.

3. Dans la création scientifique, la représentation sensible aide à fixer la pensée sur des objets abstraits. Lorsque le physicien quantique parle d'« ondes » ou de « corpuscules », ces images recouvrent la visée d'objets définis dans des référentiels mathématiques, et si leurs propriétés intuitives très prégnantes soutiennent certes le cours de la pensée, elles ne sont pas prises en compte par le raisonnement. Le rôle de l'intuition sensible est donc ici auxiliaire et non essentiel dans la structuration des objets créés. Mais auxiliaire ne signifie pas sans importance dans le processus de création. Le travail des mathématiciens est à cet égard exemplaire, justement par le degré d'abstraction auquel il atteint. Car deux attitudes se manifestent alors chez les mathématiciens créateurs. Les uns, comme par exemple René Thom créent et pensent des objets en manipulant des intuitions spatiales; d'autres comme Laurent Schwartz recourent essentiellement à la représentation d'opérations abstraites sans, à ce qu'ils disent, voir des figures géométriques.

4. Quoi qu'il en soit, le développement des mathématiques dans leur ensemble montre que domine un mouvement fondamental orienté vers l'élimination des représentations sensibles, remplacées par des systèmes d'opérations abstraites. Ainsi peut-on constater une algébrisation de la géométrie qui se poursuit depuis Descartes, et une dissociation et un raffinement de propriétés primitivement associées dans des intuitions sensibles, dont un exemple parmi bien d'autres serait donné par la distinction à la fin du XIX^e siècle de la continuité dite « uniforme » d'une fonction, nuance formalisée, plus précise que la notion directement intuitive de continuité simple. Une tendance analogue est présente dans les autres sciences. Aussi peut-on dire que, jusqu'à un certain point, un aspect majeur de la création scientifique est cette élimination du sensible au profit du formel.

5. Quant aux objets créés poétiquement, non seulement ils demeurent liés au sensible, mais encore ils visent à susciter des réactions affectives, réactions de seconde intention que sont les émotions et sentiments esthétiques. Il est

clair que telle n'est pas la finalité première des objets de la création imaginative dans la science. Et pourtant, on ne saurait douter de la présence de satisfactions esthétiques produites par les objets qu'elle crée. En mathématique par exemple, il est fréquent qu'un théorème et sa démonstration, ou un nouveau concept introduit, ne soient reçus qu'avec réticence, parce qu'ils manquent d'élégance et de beauté. Résultats de raisonnements impeccables, exempts de contradictions, produits logiquement inattaquables, ils donnent cependant l'impression d'une complication inutile, d'une disproportion des moyens aux fins, d'une insuffisante transparence. Au contraire, une proposition ou un objet mathématique sont parfaits s'ils donnent cette impression d'harmonie, d'économie des moyens, d'expression claire de leur sens, comparable analogiquement aux qualités d'un beau corps ou d'un bel objet fabriqué.

Les créations imaginatives comme « expériences ».

1. L'imagination créative ne consiste pas en un état de vision passive, mais d'*expérience* active. Dans le cas de la création poétique les expériences sont essentiellement des tentatives de *subversion* des données ordinaires des sens, et du bon sens. Tentatives qui ont été souvent en littérature et en peinture explicitement annoncées et revendiquées. Par exemple par Rimbaud et les surréalistes, mais déjà présentes au XVI^e siècle dans les tableaux du milanais Arcimboldo.

2. Dans les sciences de l'empirie, les expériences de l'imagination se nomment souvent expériences « pour voir ». Soit par exemple un phénomène physique représenté par un modèle abstrait dans une théorie. On considère l'un des états virtuels qui constituent cette représentation. L'application de la théorie permet d'en conclure certaines conséquences, également virtuelles, non réalisées actuellement et peut-être non réalisables en fait. Mais leur degré de vraisemblance empirique peut permettre de juger la valeur de la théorie ou de suggérer des modifications ou des expériences effectives. Un cas célèbre est celui de l'expérience pour voir proposée par Einstein, Podolsky et Rosen afin de montrer que l'interprétation reçue de la théorie quantique était insuffisante, et qu'il faudrait adjoindre à la théorie des « variables cachées ». Plus récemment, concernant la même question, Bell déduit de la théorie classiquement interprétée une conséquence relative

à des résultats d'expérience virtuelle, les inégalités de Bell. Or le physicien Alain Aspect imagine à partir de ce schéma une expérience actuelle qui a été à plusieurs reprises réalisées, dont les résultats semblent donner raison à la thèse de la validité de la théorie sans variables cachées, mais apparemment de façon encore incertaine.

Dans certains cas, comme dans la cosmologie moderne née d'une conjecture d'Einstein sur la représentation de la *totalité* de l'univers et de son histoire par la théorie de la relativité générale, le savant part d'une théorie mathématique complexe et abstraite portant sur des phénomènes essentiellement inaccessibles à l'expérimentation. Admettant des hypothèses souvent assez arbitraires, il en déduit alors des conséquences virtuelles étranges, apparemment sans interprétation empirique possible, comme par exemple la notion de « big-bang », origine non seulement de la matérialité du monde mais encore des cadres mêmes d'espace et de temps. Même si des vérifications partielles et nécessairement *locales* dans l'espace et dans le temps sont réalisables, même si la construction mathématique du système de représentation est cohérente et raffinée, on voit bien que l'imagination scientifique confine ici à la production de fictions grandioses comparables à celles des beaux-arts.

3. En mathématiques même, le qualificatif d'« imaginaire » a été introduit par Descartes dans sa Géométrie pour désigner les racines de l'équation cubique dite irréductible qui ne peuvent être calculées par la formule de Cardano, car elles exigeraient l'extraction de racines carrées de nombres négatifs. Ces entités ne correspondent donc pas à des objets de l'arithmétique ordinaire. Mais l'opération alors impossible prendra sens dans un nouveau système d'objets, les nombres « complexes », dont les objets anciens seront assimilables à des cas particuliers. D'une manière générale, rencontrant des opérations dont l'effectuation violerait les règles admises, le mathématicien imagine, c'est-à-dire construit, un système élargi d'objets dont il expérimente qu'il supprime l'obstacle et la contradiction.

4. Dans le cas scientifique comme dans le cas poétique, la création imaginative produit une *innovation*. Mais les innovations poétiques se caractérisent très souvent par l'*étrangeté* des objets produits, leur irréductibilité à des objets existant actuellement, même si l'œuvre de l'artiste paraît être au premier degré une reproduction du réel. Car le rôle de l'imagination a été

alors de rompre subtilement les liens qui les rattachent à une réalité immédiatement donnée. Dans les sciences, la nouveauté des objets produits comporte comme on l'a dit un élément de poésie ; mais elle dépend fondamentalement du fait qu'ils surmontent inopinément des obstacles rencontrés au cours de l'application de règles antérieurement établies.

Imagination et contraintes.

1. L'imagination créatrice, que ce soit dans le domaine de la poésie ou de la science, est soumise à des restrictions dont le rôle, positif ou négatif est de première importance.

Le développement de l'imagination poétique est soumis à des règles qui peuvent être à de certaines époques rigoureuses et détaillées, comme en poésie au sens strict et en littérature dramatique au XVII^e siècle français, mais peuvent en d'autres temps disparaître au moins apparemment, ou même être violemment récusées. Règles qui se présentent parfois comme découlant du sens commun ou de la raison, et d'autres fois comme arbitraires. La fonction positive de telles limitations à la liberté créatrice est de fournir des points d'appui et des résistances, qui obligent l'artiste à inventer de nouveaux recours d'expression et font ressortir, par contraste, l'étrangeté et le caractère non naturel des objets créés.

Il existe cependant une dégénérescence de cette fonction que j'appellerai *académisme*, quand les règles se fixent rigidelement et s'hypostasient en quelque sorte comme source principale de la valeur poétique, laissant alors à l'imagination un espace minimum pour son jeu créateur.

2. L'imagination scientifique doit évidemment se soumettre aux normes de non-contradiction édictées par la logique. Toutefois dans ses phases les plus créatrices, la science peut rencontrer, aussi bien dans le domaine de l'empirie que dans le domaine mathématique, des situations dans lesquelles la poursuite *féconde* d'un raisonnement serait ontradioire, conformément aux règles antérieurement adoptées avec succès. Il arrive que de telles contradictions ne peuvent être levées, et où l'observance stricte de la règle de non-contradiction équivaldrait à stériliser la production scientifique. Par exemple, l'incompatibilité de la mesure simultanée de grandeurs quantiques complémentaires, dont la simultanéité, en mécanique classique, caractérise pourtant les mouvements. Certains logiciens ont alors tenté d'interpréter de

telles situations comme exigeant une modification de la logique elle-même : logiques multivalentes de Reichenbach par exemple, ou, plus récemment, logiques para-consistantes de Newton da Costa. De telles solutions constituent pour ainsi dire des faits d'*imagination du second degré*, qui se réfèrent non plus aux objets créés eux-mêmes mais aux conditions de leur création. Par exemple dans le cas des logiques para-consistantes, on admet qu'apparaissent dans une théorie des propositions inconsistantes, mais sans que cette contradiction ait pour conséquence, comme en logique classique, que toute proposition du système soit démontrable. Cette attitude ultra-permissive à propos de l'imagination semble assurément poursuivre le chemin même suivi moins radicalement par l'imagination scientifique; toutefois le problème de sa fécondité effective ne paraît pas à l'heure actuelle vraiment résolu, malgré les efforts de Newton da Costa et de ses disciples. Et sans doute la tension entre imagination et contraintes logiques dans le travail scientifique ne se résout-elle pas par l'abandon du second terme, mais bien plutôt par une restructuration de la théorie en question, qui, dans le cas de la physique quantique est il est vrai encore à venir.

L'orientation et la fonction de l'imagination diffèrent manifestement dans l'application que j'ai appelée poétique et dans son application scientifique. Dans la première modalité, l'imagination crée un *imaginaire* inséparable des contenus sensibles, des sentiments et des passions; dans la seconde modalité elle crée ce que je nomme des *virtualités*, abstractions destinées à construire des objets qui, comme ceux des mathématiques ont une subsistance en soi, ou qui représentent et coordonnent des phénomènes. Mais dans les deux cas, l'exercice de l'imagination est un *art*, qui vise, en le transmutant ou en le recréant, à prendre possession du réel.

Identité poétique et vérité

JEAN-MICHEL MAULPOIX

Confronter poésie et philosophie sur le terrain de l'identité et de la vérité, conduit en premier lieu à rechercher un langage et une méthode. Comment faire s'entretenir l'un avec l'autre ces deux modes antagonistes de connaissance, sans que l'un dévore ou étrangle l'autre ?

La réflexion conduite ici procède en trois temps. Placer tout d'abord la poésie vis à vis d'elle-même, occupée à se réfléchir et se définir contradictoire. Aborder ensuite la question de l'identité poétique à l'aide de notions philosophiques. Laisser enfin le dernier mot à la figure du poète, telle qu'en elle-même elle s'identifie.

1 – Partages et propositions

Je commencerai par formuler rapidement sept propositions, étayées par des citations, qui entendent opposer *de l'intérieur* la poésie à elle-même et la faire ainsi apparaître foncièrement partageante ou partageuse, destinée toute au *partage* en ce qu'elle dit l'être partagé de la créature. Appliquée de la sorte à philosopher de l'intérieur, en se retournant sur elle-même, comme quelqu'un qui ne trouverait pas le sommeil.

1.

- a) La poésie est excessive : inspirée, elle dérègle, passe les bornes et passe outre.
- b) La poésie est mesurée : syllabe après syllabe, elle régule, elle cadastre et rend des comptes.
- c) La poésie prend la mesure d'un défaut et d'un excès. Elle met en forme cela qui tient en échec la pensée et parle double, ne pouvant donner lieu à autre chose que des allégories.

2.

- a) La poésie « veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage » (Diderot).
- b) « La poésie n'est pas la tempête, pas plus que le cyclone. C'est un fleuve majestueux et fertile » (Lautréamont)
- c) La poésie recherche « la vérité de parole » (Bonнеfoй). Elle veut « prononcer juste » et répète avec Philippe Jaccottet : « Je passe, je m'étonne, et ne peux en dire plus. » C'est le tout à fait simple qui est impossible à saisir.

3.

- a) La poésie est un « mensonge réussi » (Max Jacob). Chez elle « un beau désordre est un effet de l'art » (Boileau).
- b) La poésie porte avec elle ses démentis. « Je considère le poète comme le meilleur de tous les critiques ». (Baudelaire)
- c) « La poésie, aujourd'hui, est d'autant moins mensongère que l'on y sent mieux cette précarité presque risible du chant, l'incertitude, l'effroi, le dénuement de celui qui s'est obstiné à le poursuivre » (Jaccottet).

4.

- a) La poésie est souffle, une affaire d'âme et de poumons, de respiration et de longévité, de bouche d'ombre et de « voix chères qui se sont tuées ».
- b) La poésie est signes, une affaire de tracé, d'œil et de main qui bouge.
- c) La poésie souffle sur les signes. Pour les gonfler, comme un soufflé sorti du four. Ou pour les disperser, comme les fameuses graines de pissenlits sur la couverture du Petit Larousse.

5.

- a) Pélican, goéland, albatros ou cygne, le poète est un oiseau blanc. On raconte qu'il va dans le ciel ou sur les eaux. Comme Icare, il vole.
- b) Piéton, bohémien, « passant robuste » ou « rôdeur parisien », dans le « grand désert d'hommes », le poète blesse ses souliers aux cailloux des chemins quand il ne bat la semelle dans les rues de la cité.
- c) Il semblerait que ses ailes de cire aient fondu aux alentours de 1850. Il ne sait plus que faire de son ancien plumage. Il peine à s'envoler comme à marcher. Il claudique, mais demeure, à l'instar de Paul Celan, « capable de voler de ses propres blessures ».

6.

- a) La poésie est « co-naissance » (Claudel)
- b) La poésie est « métier d'ignorance » (Claude Royet-Journoud)
- c) « Si je respire, c'est que je ne sais toujours rien » (P. Jaccottet)

7.

- a) La poésie conjoint. Assonnances, allitérations, anaphore, tourne des vers et de la rime, correspondances, tissages et métaphores... La poésie est relation
- b) La poésie césure. Ellipses, anacoluthes, parataxe, brachylogie, fragments, mots insulaires, vers libres et morceaux de prose... La poésie est élection.
- c) La poésie conjoint et disjoint du même geste. Elle déroute le vrai et le faux.

* * *

La poésie est une parole qui bouge. Son et sens, souffle et graphisme, idéal et spleen, irréel et réel, ailleurs et ici, en-haut et en bas, on entend sur la page craquer ses articulations. Malgré d'excellentes raisons de se taire, elle persiste et signe. Elle ne connaît pas de repos. Elle cherche, elle interroge. Elle existe de se chercher. Elle subsiste de questionner et ne pouvoir répondre.

Partagée, comme la créature, la poésie est crise. Asthme, douleurs cardiaques, poussée de fièvre, perte de conscience, brève syncope, assistance respiratoire, anesthésie locale, la poésie met le langage en état critique. Elle ne se fonde pas sur un savoir mais procède d'une perte de connaissance pour se remettre au monde comme si elle était la première à le voir et s'y aventurer, si complexe et si fine que soit la grille des formes héritées qui filtrent ses questions et ses réponses.

Mécontente, comme la créature, la poésie est procès, intenté de concert à la réalité des choses, au sujet et au langage. Le poème est le lieu où le sujet vient porter plainte (parfois en larmoyant), déposer réclamation (souvent avec fureur), mettre les signes en examen pour les citer à comparaître, plaider sa cause, délibérer, et prononcer selon le cas une ordonnance de non-conciliation, un non-lieu, une libération conditionnelle ou une pure et simple relaxe. Le réel et l'imaginaire font tour à tour figure de procureur et d'avocat. La vérité n'étant pas sûre, le doute bénéficie à l'accusé.

La vérité de la poésie tient à son impuissance. Elle existe telle quelle de ne pouvoir s'imposer comme religion, morale ou savoir. Éprouvant et aggravant le défaut, elle se maintient au plus près de la précarité de la créature. Elle n'établit pas de vrai lieu, elle n'ouvre pas d'issue, elle se contente de tracer un chemin. Elle s'en tient, comme quiconque, à son transitoire. Elle est la fructification d'une faiblesse, d'une faim et d'une inconsolation, là où l'exercice de la philosophie paraît supposer le maintien relatif d'une force et le soin d'une sagesse sans lesquelles il n'est pas de pensée :

« La poésie ne comble pas mais au contraire approfondit toujours davantage le manque et le tourment qui la suscitent » (J. Dupin).

2 – Poésie et identité

Le mot d'*identité* présente dans notre langue la particularité de désigner à la fois le propre et le semblable. Mon identité, telle qu'elle s'énonce sur la carte du même nom, est ce qui me distingue comme unique et singulier. Mais être identifié, ce peut être aussi bien être reconnu identique, comme l'est un objet à un autre. Cette double face de la notion, Paul Ricoeur la résume, dans *Soi-même comme un autre*, en ayant recours à deux catégories : l'identité *ipse* et l'identité *idem* : « Je rappelle les termes de la confrontation : d'un côté l'identité comme *mêmeté* (latin : *idem* ; anglais : *sameness* ; allemand : *Gleichheit*), de l'autre l'identité comme ipséité (latin : *ipse* ; anglais : *selfhood* ; allemand : *Selbstheit*) ».

Comment ces deux catégories contradictoires du propre et du semblable se conjoignent-elles, sinon en fonctionnant en miroir l'une avec l'autre. De même que l'hôte au sens de celui qui accueille n'est tel que par la présence de l'hôte qui est accueilli, de même je parlerai de l'identité de deux objets ou de deux êtres pour désigner le propre qu'ils ont en commun, ou bien je distinguerai l'identité d'un être parmi tous les autres en affirmant ce par quoi il se ressemble, se reconnaît, demeure le même. De sorte qu'établir l'identité d'un être, ce qui donc lui est absolument propre, c'est découvrir ce par quoi il demeure semblable à lui-même à travers le temps, qui est facteur de dissemblance. En quelque sorte déceler l'*idem* de son *ipse*. Cet invariant, ce pourraient être, par exemple, les empreintes digitales apposées précisément sur la carte d'identité ; mais on sait que de telles empreintes peuvent être effacées. Ce pourrait être aussi le code génétique, mais on sait, là encore, que les gènes à présent peuvent être l'objet de manipulations. Paul

Ricoeur a recherché pour sa part, et de façon plus aiguë, ce qu'il appelle un « invariant relationnel¹ » permettant d'assurer l'idée d'une continuité ininterrompue de l'identité. Il s'agit alors de saisir un *qui*, irréductible à tous les *quoi*?, c'est-à-dire « une forme de permanence dans le temps qui soit une réponse à la question < Qui suis-je ? >² ».

Cette réponse, Ricoeur la trouve du côté de *la parole donnée*, telle qu'elle dit le maintien de soi : « *Le maintien de soi, c'est pour la personne la manière telle de se comporter qu'autrui peut compter sur elle. Parce que quelqu'un compte sur moi, je suis comptable de mes actions devant un autre. Le terme de responsabilité réunit les deux significations : compter sur..., être comptable de... Elle les réunit, en y ajoutant l'idée d'une réponse à la question : < Où es-tu ? > posée par l'autre qui me requiert. Cette réponse est < Me voici ! > Réponse qui dit le maintien de soi.*³ »

En substituant « Où es-tu ? » à « Qui es-tu ? », Ricoeur franchit un pas qui fait valoir la dimension proprement éthique de l'ipséité. Celle-ci s'avère, en définitive, (et jusque dans la recherche de son propre critère d'identification), suspendue au prochain : c'est par la relation à autrui que passe la définition de l'identité. C'est dans le maintien du rapport à l'autre que se définissent le propre et le plus intime. Cet autre différent est mon semblable.

Qu'en est-il à présent de la relation particulière du poète à l'identité ?

Qu'en est-il du maintien de soi dans la poésie dite lyrique ? À quelle permanence peut accéder celui qui répète avec Rimbaud « *Je est un autre* ». Ou avec Michaux « On n'est pas seul dans sa peau ». Celui qui affirme avec Keats : « *le poète n'a pas de moi, il est toute chose et il n'est rien. Il n'a pas de caractère... il se réjouit aussi bien du côté sombre des choses que de leur côté brillant. Et finalement le poète est ce qu'il y a de moins poétique, par ce qu'il n'a pas d'identité.* »

De quelle fiabilité éthique peut se recommander celui qui n'est que partance, tant le démange le désir de l'ailleurs et de la « vraie vie » ? Ou celui qui, comme Baudelaire, voit dans l'art une prostitution du moi, et s'exclame « Moi, c'est tous ; tous, c'est moi ».

Là où le philosophe pose la question de l'identité en termes éthiques généraux et s'attache à déterminer un critère susceptible d'en stabiliser la

1. (143).

2. (Ric, 143).

3. (195).

définition, le poète se trouve engagé directement – corps et âme – dans ce procès identitaire qu'est l'écriture. Il met en jeu, en difficulté et en question son identité propre, même lorsqu'il s'applique à parler aussi loin que possible de soi.

À la différence de celle du philosophe, l'identité du sujet lyrique n'est pas stabilisée par une pensée. Elle s'avère indéfiniment suspendue au jeu aléatoire des figures. Dans le poème, elle se décompose et se recompose. Le « moi » lyrique tend à faire cortège, s'allégoriser, se démultiplier et devenir fiction. « Prince d'Aquitaine », « bouche d'ombre », « cimetière », « vieux boudoir », « savant au fauteuil sombre », « enfant abandonné », il diffracte ses voix. La poésie lyrique constitue moins la carte d'identité du sujet que sa carte d'altérité.

Les deux catégories du propre et du semblable y entretiennent les relations les plus étroites et les plus conflictuelles :

- la poésie exprime l'intime tel que l'altérité le travaille. Altérée, altérante, elle est une « comédie de la soif ». Soif de sens et soif de « vraie vie ».
- la poésie dit le propre dans cette langue de la semblance que sont les tropes, les correspondances et les métaphores.
- la poésie adresse le propre aux semblables, en don, en sacrifice ou en miroir : « Ah insensé qui crois que je ne suis pas toi », « Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère »... Elle articule un double langage qui dit « je » à travers un « tu ». Le « moi » ne paraît pouvoir s'y saisir qu'en faisant détour par autrui.

Le poème est crise identitaire. Crise de vers ou crise de prose, crise spirituelle ou crise personnelle, il joue *l'ipse* contre *l'idem* : il s'en prend au même pour le rejeter et tente de refonder le propre sur de nouveaux appuis.

Chez Valéry, l'idem est la répétition, la redite :

« Je suis né à vingt ans, exaspéré par la répétition, c'est-à-dire contre la vie. Se lever, se rhabiller, manger, éliminer, se coucher, et toujours ces saisons, ces astres. Et l'histoire ! Tout ceci su par cœur – jusqu'à la folie. »

Chez Rimbaud, la redite ce sont les vieilleries poétiques, la poésie subjective « horriblement fadasse », la « sale éducation d'enfance », le même désert et la même nuit où la vie ne s'émeut pas.

La crise identitaire a souvent un cadre nocturne qui métaphorise la solitude

du sujet, la disparition de tout entourage et la mise en présence de l'inconnu. Nuit de Noël 1886 qui déclenche la conversion de Paul Claudel, nuit de Gênes du 4 octobre 1892 qui décide Paul Valéry à renoncer à la poésie, nuit de Pâques 1912 et nuit de Méréville du 1^{er} septembre 1917 qui voient tour à tour Blaise Cendrars se doter de son nouveau nom, inventer une nouvelle poétique, et découvrir en lui l'homme gauche... Ce sont là de cruciaux moments nocturnes, ayant souvent pour arrière-plan une relation aigüe à la musique (Le *Magnificat* pour Claudel, *La Passion de Saint-Mathieu* et *Lohengrin* pour Valéry, *La Création* de Haydn pour Cendrars) où le poète est mis à l'épreuve d'une espèce de défi ou de Révélation qui le contraignent à reconsidérer le sens même de son art et à se resituer tout entier par rapport à un illimité qui met en péril ses facultés articulatoires.

Cette nuit de la crise, constitue également une figure du rapport du sujet à l'idée de sa propre mort. On se souvient, à ce propos, du début de « L'Enfer » de Dante :

*« Au milieu du chemin de notre vie
Je me retrouvai par une forêt obscure
Car la voie droite était perdue.
Ah dire ce qu'elle était est chose dure
Cette forêt féroce et âpre et forte
Qui ranime la peur dans la pensée ! »*

En cette crise du « milieu de la vie », le démon de minuit fait pendant au démon de midi.

Derrière cette obscurité nocturne, se profile l'espérance ou le désir d'une aube. De la poésie coincée toute entre des crépuscules du soir et des crépuscules du matin, le minuit de la crise est le milieu : la goutte sombre et lucide de l'encre au fond de l'encrier. Chez Rimbaud, l'expérience de la poésie est entendue tout entière comme la quête forcenée d'un matin du monde et de soi-même. Le poète s'achemine vers une « heure nouvelle » à partir d'un « jadis », d'un bilan et d'un inventaire de fantasmes... La crise prend une dimension éthique dans la mesure où elle tend vers un « il faut être », (« il faut être résolument moderne », « il faut tenter de vivre »). La crise réclame des actes et des résolutions.

Dans la mythologie traditionnelle de la création poétique, l'inspiration est décrite comme crise : dépossession de soi, possession par le souffle divin, transformation du « moi » égaré en grand résonateur, état second, aveuglement, perte d'identité et accession à l'altérité...

La métaphore elle-même, et en général tout travail de figuration, constitue une crise de la représentation et de la communication. Poussé à l'extrême, le travail de métaphorisation poétique devient « délire », « illumination », « folie ». Il fait violence à la langue, il en égare les repères. Il met en crise la compréhension par la novation. Ainsi que l'écrit Laurent Jenny, « le figural est l'indice que le monde s'est rouvert, que « l'origine » se poursuit, et qu'une nouvelle décision expressive est à l'œuvre, où s'entend l'écho de la fondation de la langue¹. » Par le travail métaphorique, le sujet lyrique s'expose à la fois « à l'inédit dans le réel » et « à la déliaison linguistique dans la parole ».

L'identité en poésie est donc procès, voire processus, recherche et mouvement parmi quantité de figures. Le texte lyrique s'avère le seul véritable lieu d'identification de cette créature imaginaire qu'est le sujet lyrique dont la figure fait œuvre et dont l'œuvre devient figure. C'est dans son œuvre seulement que les traits singuliers du sujet lyrique se stabilisent, tel qu'en lui-même enfin ses livres l'ont changé. Instable, mobile, aléatoire, objet d'une quête figurale dans l'écriture, l'identité lyrique se cherche et se formule à travers une « fièvre de visages ». Elle vise une unité à travers une multiplicité. Si elle tend vers la métaphore c'est que la ressemblance est seule à même de lui ouvrir l'accès du propre.

Ainsi, lorsque Cendrars écrit, l'espace d'une nuit de crise, en 1912, les *Pâques à New York*, il s'invente une identité métaphorique qui vient inscrire le feu de la création dans son nom même (la braise). Il dit ensemble la ruine de la cendre et la subsistance de la braise, la continuité et la rupture, la destruction et le maintien. Figure de Phénix ressuscitant de ses propres cendres, il peut alors affirmer : « Je suis le premier de mon nom, puisque c'est moi qui l'ai inventé de toutes pièces. »

Que pourra donc répondre le poète à la question « Où es-tu ? », sinon avec Rimbaud « Je suis le piéton de la grand'route », ou avec Victor Hugo, « Je suis un homme qui pense à autre chose ». Être ailleurs est sa façon de se tenir ici. S'absenter est la modalité singulière de sa présence. Veiller sur l'altérité est le mode paradoxal de sa fidélité à autrui.

Ainsi que l'écrit Michel Deguy, le poète veille sur la différence². Et donc sur l'identité. Car il ne peut y avoir d'identité que là où il y a de la différence. En

1. *La parole singulière*, p. 25.

2. Voir *La poésie n'est pas seule*, p. 23.

cela, le poète « neutralise les vues totalitaires¹ ». Il dément « les assimilations imprudentes, les identifications intolérantes et meurtrières, et les exclusions tranchantes jusqu'au sang »². Deguy confère ou confie trois aspects à sa parole : « refus de la médisance, refus de la séparation ; et protection de l'institution de la différence ».

Institution de la différence, telle est la poésie dès lors qu'elle nous répète que les choses ne sont pas interchangeables, répétitives, figées et indistinctes, mais qu'elle redessine les contours de chacune en la liant à d'autres. Ce qui est vrai dans le poème, c'est le rapport établi. Le *beau comme* de la rencontre, de l'invention ou de la trouvaille.

La poésie est une affaire d'affinités électives. Élection de la sensation, du sujet saisi qui tressaille, de l'objet choisi ou trouvé, du vocable extrait de la prose. Affinité de la rencontre et du rapport, de la circonstance qui relie, des mots noués les uns aux autres. Le propre, en poésie, l'est par relation, ainsi qu'il apparaît dans l'amour. Épiphanie sans révélation, la poésie est aussi une religion sans croyance, sans église et sans évangile.

Le poème est vrai par sa forme, vrai par ses liens, vrai par l'expérience humaine où il puise, vrai par ce qu'il congédie, invente ou inaugure.

La vérité philosophique naît du doute de l'esprit, la vérité poétique se découvre et s'impose sur le « vide papier que sa blancheur défend ».

« Rien, cette écume, verge vers

À ne désigner que la coupe ;

Telle loin se noie une troupe

De sirènes maintes à l'envers. » (Mallarmé)

Où le concept circonscrit en séparant, le poème identifie en reliant. Où le concept empêche que l'on prenne une chose pour une autre, la poésie prend les choses les unes *avec* les autres. Elle imprime noir sur blanc la vérité d'un tissu ou d'un tissage, d'un système singulier de rapports et de liens. Le point le plus intense est ici le plus étendu. D'un désordre il fait une figure qui soit une ordonnance.

Poésie et philosophie empruntent des chemins divergents. Poésie et philosophie ne s'opposent pas l'une à l'autre : elles s'entretiennent l'une avec l'autre. Elles sont en *pourparlers*, tels des belligérants désireux de parvenir à

1. (Biefs, 106).

2. LPNEPS, p. 23.

un accord de paix. Posant les mêmes questions, elles regardent dans des directions opposées. Elles constituent deux modalités antagonistes de la vigilance. L'une entend garder le contact avec l'impossible, l'autre se préoccupe du possible. L'une est doute et lent, l'autre interroge à travers la « terrible célérité de la perfection des formes et de l'action¹. » Le philosophe se demande comment il pense, le poète comment il écrit. Mais si la philosophie se pose cette question afin de ne pas être la dupe de ce qui se joue plus ou moins à son insu dans la conscience, le poète est contraint d'accepter cet insu et de lui obéir. Ainsi seulement il parle vrai et enveloppe ses questions d'un chant.

À l'éthique du visage proposée par le philosophe, le poète répond par la poétique de la configuration. À la responsabilité vis-à-vis d'autrui par la responsabilité vis-à-vis de l'altérité. Au « me voici » qui pour le philosophe manifeste le maintien de soi, il oppose le « voici » du poème. À l'éthique de la parole tenue la poétique de la parole donnée.

3 – *Portrait du poète en funambule*

Le poète marche sur la terre

Mortel, il habite cette terre, et pas une autre. Là est sa vie et son séjour. Là est son transitoire. Passant, passeur et passager, il y est en transit, coincé entre une naissance et une disparition dont il ne décide pas, n'ayant guère la maîtrise que de ses allées et venues. Promeneur solitaire comme Rousseau, rôdeur parisien comme Baudelaire, « flâneur des deux rives » comme Apollinaire, « Piéton de Paris » comme Fargue, le poète est un homme qui marche. En chemin dans sa propre vie comme dans sa propre langue, il interroge une provenance et une destination. Il répète avec René Char « aller me suffit ». Il connaît le sens de sa vie : il sait qu'il va mourir. Mais il interroge le sens de la vie : il en recherche la direction et la signification.

Le poète marche sur la tête

Ce mortel qui habite la terre lorgne du côté du ciel. Il est l'homme d'un souci qui s'aggrave, d'un imaginaire qui persiste, d'une rêverie qui s'attarde et d'un questionnement qui dure. Il est, dirait Hugo, celui qui « pense à autre chose ».

1. Arthur Rimbaud, « génie ».

Il marche aussi bien sur la tête en ce qu'il apparaît excentrique, délirant au sens commun. Il semble parfois avoir perdu tout « bon sens ». Il a l'air de parler tout seul. Ou d'engager un dialogue avec les objets inanimés. Car il est celui qui procède « avec son moi oublieux de lui-même, vers ces régions de l'insolite et de l'étrange¹ ». Il va vers l'inconnu, l'indicible ou l'incompréhensible. C'est l'énigme même d'exister qui le fait avancer.

Et Paul Celan d'ajouter, « Qui marche sur la tête a en vérité le ciel pour abîme au-dessous de soi ». Autant dire que le sol réel se dérobe sous les pas du poète, ou que sur le vide même il prend appui, à la façon de l'oiseau auquel il s'est lui-même si souvent comparé. Poète serait celui qui fait du ciel un sol, celui qui retourne et fait basculer l'horizon, celui à qui l'infini donne son impulsion, ne fût-ce que parce qu'il vient y cogner avec ses questions comme à une porte close.

Marchant sur la terre et sur la tête à la fois, le poète claudique. Ses « ailes de géant » l'empêchent de marcher. Dans ses ailes, il se prend les pieds. Il n'est pas un Dieu, et pas tout à fait un homme. Il va et vient entre le côté de l'humain et le côté du divin. Ce « flâneur des deux rives » va de plus en plus boiteux ou boitant à mesure que le divin s'éloigne. Le pied de Baudelaire n'est pas celui de Victor Hugo. Le pied de Verlaine n'est pas celui de Ronsard. Encore moins le pied léger d'Achille, ou le pied ailé de Mercure qui assure la liaison entre ciel et terre.

Des uns aux autres, la claudication s'aggrave, jusqu'à constituer, sous la plume de Verlaine l'élément majeur d'une poétique², à l'image des fantômes qui traversent le parc abandonné des *Fêtes galantes* :

« Jouant du luth et dansant et quasi

Tristes sous leurs déguisements fantasques »

L'un des devoirs du poète est de changer en danse une claudication. Éviter d'avoir recours aux chevilles et fuir les vers boiteux par accident.

Le poète marche sur les mains

Il est un homme qui avance avec la main. En tenant la plume, en la faisant aller et grincer sur le papier, puisque telle est l'écriture.

Et qu'y a-t-il dans la main qui écrit et trace des lignes, sinon, encore, des lignes : ligne de vie, ligne de cœur, ligne d'intelligence dit-on... Que fait le

1. Paul Celan, *Le Méridien*, Mercure de France, p. 187.

2. « Il faut aussi que tu n'aïles point

Choisir tes mots sans quelque méprise » (Art poétique, in *Jadis et naguère*.)

poète lorsqu'il écrit, sinon déposer sur le papier l'empreinte même de ces lignes, jusqu'à signer enfin un texte de son identité ? Cette identité est celle d'un destin (ligne de vie), et celle d'une parole destinée (ligne de cœur d'une parole dont la propriété, dit Celan, est d'être « tendue vers un autre »). Ligne d'intelligence enfin d'une attention et d'un souci qui se concentrent.

D'où l'affirmation finale de Celan : « Je ne fais pas de différence entre un poème et une poignée de mains ». Qu'est-ce en effet que lire un poème, sinon voir trembler sous nos yeux, en se mêlant aux nôtres (comme dans le geste où deux paumes se lient et s'entrelisent momentanément en s'étreignant) les lignes de vie, de cœur et d'intelligence d'une destinée à nous destinée. Moment de partage d'un destin, puisque le poète parle « dans l'angle d'inclinaison de son existence¹ ». Et puisque ce vers quoi son existence, de toute sa force ou sa faiblesse s'incline, est l'altérité, qu'il s'agisse de celle à laquelle il est confronté en soi, ou de celle qu'il a pour fonction d'atteindre et d'émouvoir au-dehors de soi. Le poète, non plus que son poème, n'est pas destiné à quelqu'un de singulier, il est destiné à quiconque, à « la main de personne » (Celan). Le poème, comme la bouteille à la mer de Vigny ou de Mandelstam, est adressé à celui qui la trouve². De sorte que si l'on a pu désigner naguère le poète comme un trouvère ou un troubadour – il est en effet celui qui trouve des mots, des tours, des formes, des images, un « inventeur » eût dit Rimbaud – il en va de même du lecteur, lui aussi troubadour ou trouvère pour avoir découvert, accueilli, reconnu, et pour s'être peut-être à son tour approprié cette parole providentielle dont la particularité était précisément d'attendre cette trouvaille pour se mettre à exister. Mandelstam écrit que « la poésie en tant que telle aura toujours pour objet quelque destinataire inconnu et lointain en l'existence duquel le poète ne saurait douter sans se remettre lui-même en question » (p. 68)

Comment ne pas songer ici aux vers de Baratynski cités par Mandelstam³ :

« Mon talent est pauvre, et ma voix n'est pas forte
 Mais je suis vivant, et sur cette terre mon existence
 Sera agréable à quelqu'un ;
 Mon lointain descendant la découvrira
 Dans mes vers. Qui sait ? Avec son âme
 S'accordera mon âme

1. Celan, p. 191.

2. Cf. Mandelstam, *De la poésie*, Gallimard, « Arcades », 1990, p. 61.

3. « De la poésie », p. 61.

Si je trouve un ami en ce siècle
Je trouverai un lecteur dans la postérité. »

Le pas du funambule

Cet homme qui marche sur la terre, sur la tête et sur les mains, a tout d'un acrobate. « Portrait de l'artiste en saltimbanque » dirait Starobinski. Homme qui fait des pieds et des mains – tandis que le philosophe, lui, se prend la tête – pour essayer de suivre un chemin juste. Homme du grand écart, entre terre et ciel, spleen et idéal, ou qui va boitant et claudiquant comme font les vers.

L'identité et la vérité du poème tiennent au maintien de ces trois démarches : marcher sur la terre, sur la tête, sur les mains, aller, penser et destiner.

Funambule, le poète marche sur un fil. Son existence elle-même tient à un fil, celui des lignes que sa main trace et qui dévient, page après page, le fil même de sa propre vie.

Funambule, le poète danse à même les cordes, les guirlandes, ou les chaînes d'or qu'il a lui-même tendues, entre les clochers, les fenêtres ou les astres¹⁴. Il demeure le virtuose d'une altitude, celui qui s'affranchit de la pesanteur.

Passer, il lie les mondes les uns aux autres, par le travail d'ajointement des métaphores et des correspondances. Passant, il exaspère le risque inhérent à la finitude en ne faisant tenir sa vie qu'à un fil. Il risque le tout pour le tout, ou la partie pour le tout.

Paul Valéry écrit dans ses *Cahiers* :

« Celui qui écrit en vers danse sur la corde. Il marche, sourit, salue, et ceci n'a rien d'extraordinaire jusqu'au moment où l'on s'aperçoit que cet homme si simple et si aisé fait tout cela sur un fil de la grosseur d'un doigt¹⁵. »

Qu'est-ce en effet que le poème, sinon une affaire de trame et de filage, avec des mots « tirés de soi(e) » : le fil horizontal des vers croise le fil vertical des rimes. Le vers serait l'allée, l'en allée singulière, l'ipse, la solitude de la phrase et du poète (jusqu'au monostiche d'Apollinaire : « Et l'unique cordeau des trompettes marines »). La rime serait le retour, le mouvement de navette, le nœud du même, l'idem. De sorte que le poème inscrit jusque dans sa forme l'exigence d'absolu, la fièvre du départ, le désir du vol, et le

1. Se souvenir ici de « Phrases » de Rimbaud : « J'ai tendu des cordes de clocher à clocher, des guirlandes de fenêtre à fenêtre, des chaînes d'or d'étoile à étoile ; et je danse ».

2. *Cahiers*, Paris : Ed. Gallimard, « La Pléiade », 1974, T. 2, p. 1093.

principe de réalité avec lesquels ces désirs doivent composer, jusqu'à produire un objet dansant et pensant qui cadastre, ajointe, relie et prend la mesure juste du désir et de son défaut.

Si la destinée est un fleuve que chacun se trouve inexorablement contraint de suivre, le poème à la fois suit le fil de l'eau et le coupe en jetant un pont en travers du fleuve. Penché sur Le Pont Mirabeau comme Apollinaire, ou s'en jetant pour y mettre fin à ses jours comme Paul Celan, le poète regarde le ciel d'en bas, celui qui se mire dans le fleuve et s'ouvre « comme un abîme au-dessous de soi ». Il regarde là même où se mire la beauté et décide d'en mourir.

Chercher la vérité, en un seul verbe

EMMANUEL FOURNIER

1 – Croire chercher la vérité

Les organisateurs de ce colloque n'ont pas manqué d'ironie, comme chacun l'aura remarqué, en plaçant cette après-midi sous le signe de trois des étoiles les plus déconsidérées qui soient par notre époque, la philosophie, la poésie, la vérité. On peut tout de suite se demander si la lumière de ces étoiles a jamais été perçue de son époque, et si le temps nécessaire pour qu'elle nous atteigne n'est pas une condition pour que philosophie, poésie et vérité nous paraissent bien réelles. Nous leur accorderions une réalité au moment même où nous les reléguerions à leur passé, à leur histoire et à leur inaccessibilité. À ce qu'il semble, dans la situation où nous sommes, nous ne pouvons pas nous empêcher de croire que tous les hommes d'autrefois possédaient la vérité et, coïncidence ?, qu'ils pouvaient s'adonner à la poésie et à la philosophie, voire au scepticisme. Peut-être même y trouver quelque chose. N'est-ce pas dans la poésie et la philosophie que l'on pouvait espérer une vérité d'ordre supérieur, inaccessible aux sens ? Dans cette idée, les liens de la philosophie et de la poésie avec la vérité auraient donc formé une véritable constellation. Aujourd'hui passée, voire éteinte. Notre idée même de vérité comprend la crainte et le soupçon que celle-ci soit déjà morte à l'heure où nous parvient son éclat, en sorte que chercher la vérité dans le monde où nous vivons paraît dénué de sens, surtout en philosophie et en poésie. Dans ces conditions, si nous avons perdu le repère de la vérité et de sa constellation, n'aurions-nous pas des raisons de nous croire incertains et indéterminés ? Je ne sais pas si notre incertitude et notre indétermination sont bien réelles, mais il se pourrait qu'elles nous paraissent réelles (et parfois même, sans exagérer, oppressantes) à cause de notre conviction que la vérité fait irrémédiablement partie du passé et que la philosophie et la poésie ne peuvent plus rien pour nous. Qu'attendrions-nous d'elles si nous les lions à une idée de vérité qui n'a plus son sens et si nous leur interdisons

toute actualisation et toute prise réelle sur nos vies présentes et concrètes ? Pourtant, aussi importantes que soient les conséquences ouvertes par la possibilité de penser à la philosophie, à la poésie et à la vérité comme à des corps célestes morts et lointains, cette possibilité n'est après tout qu'une façon de penser. Ce ne sont peut-être pas la vérité, la philosophie et la poésie qui sont mortes et inoffensives, mais l'idée qu'on s'en faisait. Regarder les questions philosophiques et poétiques comme dénuées de sens concret, c'est peut-être se les rendre supportables et atténuer l'inquiétude qu'elles suscitent. C'est sûrement aussi se donner un moyen de se dégager de préjugés qui leur sont attachés et qui nous empêchent de penser autrement. Mais ce n'est pas les éliminer de nos préoccupations ordinaires, en dépit de nos efforts. Comme si la vie nous engageait malgré tout à chercher la vérité ou quoi que ce soit. Il est plus raisonnable de croire que ce sont nos efforts pour les éliminer qui nous font désespérer de ces questions et qui, cependant, nous les font paraître tellement importantes. Parmi ces efforts, philosophie et poésie paraissent bien placées. Les lier à l'idée de vérité soulève l'hypothèse et la possibilité que, par leur quête commune et par leurs différences, elles ne soient pas trop étrangères au type de recherche dans lequel la vie, disons-nous, ou la pensée nous engageant.

2 – *Savoir chercher la vérité*

On reste néanmoins indécis sur la manière dont on devrait s'y prendre pour former à nouveau la vieille constellation philosophie/poésie/ vérité. Pour ce qui concerne nos vies réelles et notre sentiment d'indétermination, l'idée de reformer la constellation paraît ouvrir une voie de pensée qui ne tient pas immédiatement à l'espoir d'en dessiner une figure arrêtée. Il semble possible de lier notre sentiment d'incertitude et d'indétermination à la vérité d'une part, et à la philosophie ou la poésie d'autre part, mais peut-être pas de fixer la place relative de celles-ci. Voudrions-nous différencier philosophie et poésie par la notion de vérité ? La quête où nous croyons que la vie nous engage est si peu définie qu'il ne paraît pas nécessaire *a priori* de les opposer. Quel rapport à la vérité distingue philosophie et poésie, du moins d'une manière générale, hors de tout contexte et de toute forme de vie ? Une intention ? un but ? l'objet de leurs pensées ? la manière de les penser ? On peut être tenté de dire que le philosophe a pour mission de poursuivre la vérité en déterminant et en définissant les choses de manière logique,

rationnelle et systématique, tandis que le poète, sans être nécessairement irrationnel, aurait pour tâche de chercher la vérité en créant un objet qui s'accorde à son intention. Mais la philosophie aussi crée des objets qui s'accordent à son intention, et le poème aussi ne manque pas toujours de logique, ni même parfois d'esprit systématique. Nous avons tous reçu le vaccin wittgensteinien : nous ne risquons plus de croire que l'analyse des différences soit une chose simple. Et si notre souci est d'alimenter notre sentiment d'incertitude, il semble déjà satisfaisant de pouvoir appliquer dans ce cas particulier une méthode générale telle que celle que l'on prête parfois abusivement à Wittgenstein. On commencerait par remarquer que pratiquement tout ce qu'on dit sur « poésie » s'applique d'une manière légèrement différente à « philosophie ». Si l'on cherche explicitement ce qui fait qu'une œuvre est philosophique ou poétique, on ne peut rien trouver. Ou plutôt aucune des choses intéressantes et importantes qu'on pourrait trouver ne serait « la » chose. On remarquerait ensuite le danger qu'il y aurait néanmoins de ne pas reconnaître certaines différences, et de croire que ce qui se passe en poésie ressemble à ce qui se passe en philosophie. Il n'y a peut-être rien de commun dans nos différents usages du mot « vérité ». La vérité d'une théorie philosophique est quelque chose de différent de la vérité d'un poème. Enfin on pourrait suspendre l'opposition et s'esquiver, en remarquant que, lorsque la philosophie et la poésie se distinguent nettement, ce n'est pas bon signe. Nous avons bien plutôt besoin de rassembler tous nos alliés, conceptuels et poétiques. Philosophie et poésie ont certainement chacune leur spécificité, mais pour ce qui concerne notre quête, la détermination de ces spécificités revient à leur essai. Si on les met en rapport aux exigences de notre pensée et aux demandes de nos vies ordinaires, à cette condition, philosophie et poésie – et je devrais même dire : les philosophies et les poésies – sont des moyens pour une fin certes indéterminée, mais des moyens auxquels on ne voudrait ni ne pourrait renoncer. Nous aurions tort *a priori* de nous priver des moyens de l'une ou de l'autre, car nous ne voudrions être asservis ni à une forme conceptuelle ou expressive, ni à un type d'objet de pensée. Ce qui signifie que nous nous engageons dans une recherche plutôt abstraite. J'espère que j'aurai l'occasion de revenir sur cette question.

Mais continuons : si nous ne trouvons pas dans l'ancienne constellation l'espoir de différencier philosophie et poésie par la notion de vérité, nous n'y

trouvons pas non plus l'espoir de déterminer par la philosophie et la poésie ce qu'est la vérité. On voudrait en bonne logique que parmi toutes les possibilités de pensée, certaines soient vraies et d'autres non. Et que parmi celles-là, certaines aient un sens poétique, d'autres philosophique. Néanmoins il semble qu'à nouveau rien de ce qu'on pourrait trouver à dire de ce qui fait la vérité d'une philosophie ou d'un poème ne nous satisferait pleinement. Dans le modèle scientifique, les théories se réclament d'une vérité et d'une nécessité qui leur sont données ou refusées par autre chose qu'elles-mêmes. Et il arrive, ou du moins on peut concevoir qu'on dise d'une théorie philosophique ou d'un poème qu'ils sont vrais, pour dire qu'ils répondent à une certaine nécessité, qu'ils s'accordent à leur objet ou qu'ils décrivent correctement une réalité sensible ou suprasensible à laquelle ils réfèrent. Paul Valéry dit que le poète procède de l'arbitraire vers une certaine nécessité: c'est ce contraste qui lui fait ressentir qu'il crée. On peut probablement dire la même chose du philosophe et du scientifique. C'est le contraste entre l'arbitraire que la pensée imagine et la nécessité qu'elle reconnaît en l'une de ses possibilités qui lui ferait prendre conscience de sa vérité. Mais l'accord à une réalité ou à une nécessité n'est en fait pas si souvent ce qui détermine le sens, la pertinence ou la vérité d'un concept ou d'un poème. Parler de la vérité d'une philosophie ou d'une poésie ne renvoie pas nécessairement à une réalité sensible ou suprasensible à laquelle elles référeraient et qui pourrait être invoquée pour les arbitrer comme des théories scientifiques. Faut-il même que la philosophie et la poésie aient un objet ou qu'elles soient « réalistes » ? Ou qu'elles s'imposent à la pensée avec la puissance de la nécessité ? Que ferions-nous, dans notre situation d'incertitude présumée, d'une vérité conforme au réel, à un objet, à un type ou à un idéal ? N'y aurait-il pas quelque chose de suspect dans cette conformité ?

Si l'on prolonge ces questions, ce n'est pas tant la réalité des choses qui compte, que le mouvement de pensée qu'elles suscitent ou qu'elles exigent. Et si une philosophie ou une poésie ont une valeur ou une vérité, ce n'est pas nécessairement comme substituts de ce qu'elles figurent, mais par leur propre réalité, censée nous laisser toujours en deçà d'elle-même et nous maintenir sans répit en recherche et en pensée. Par sa réalité toujours à découvrir et à actualiser, le texte philosophique ou poétique notamment s'ouvrirait à une vérité qui le dépasse, une vérité à penser. Dans cette idée, chercher la vérité ne relève pas de la quête d'un savoir ou de connaissances certaines et

vérifiables, mais s'apparente plutôt à une quête de sens, un sens à chercher ou à donner, à penser et à repenser. Tandis que le travail scientifique cherche à atteindre et à communiquer des vérités publiques, communes, vérifiables par une raison interchangeable, les investigations philosophiques et poétiques ouvrent la possibilité de chercher des vérités personnelles, éventuellement différentes pour chacun, et qui ne sont pas nécessairement formulées publiquement dans le langage. À supposer que la philosophie et la poésie organisent des expériences de pensée, elles ne se reposent pas sur l'impératif d'une vérification communautaire et d'une interprétation conventionnelle des résultats.

Il en résulte, cela a été dit, que la vérité s'enveloppe d'une possibilité d'incompréhension et d'ambiguïté. Mais simultanément, que le poète et le philosophe ne sont pas plus vis-à-vis des autres que vis-à-vis d'eux-mêmes dans une situation de détenteurs de vérité, cherchant à en amener une compréhension possible à maturation. On a souvent confondu « chercher la vérité » et « chercher à énoncer la vérité ». La philosophie et la poésie, en tant qu'actes liés à nos multiples fins, s'engagent et nous engagent dans la recherche de vérité, mais ni l'une ni l'autre ne cherchent à communiquer de vérités ou à dire la vérité. On n'écrit d'ailleurs pas pour dire ce qu'on pense. Sauf à s'ennuyer.

Quoi qu'il en soit, si l'on reforme les liens de l'ancienne constellation avec un *a priori* d'incertitude, il n'apparaît pas de manière certaine que la notion de vérité qui préoccupe la philosophie et la poésie et qui nous préoccupe soit celle d'une réalité à déterminer ou d'une nécessité à reconnaître. Mais elle n'est pas non plus celle d'une cohérence à déterminer, ni celle d'un consensus à établir, ni même celle d'une utilité à trouver. On pourrait concevoir la recherche de la vérité comme une recherche selon ces différentes directions. Et la nécessité, la cohérence ou l'utilité sont sûrement des attributs remarquables. Mais en poésie et en philosophie, ce qui ne paraît pas immédiatement réel, ni nécessaire, ni cohérent, ni utile, ce qui ne reçoit pas de consensus, recèle parfois plus de possibilités de pensée et de vérité que ce qui se conforme parfaitement à ce qu'on peut en dire. On voudrait, en tout cas, garder cette possibilité.

Au fond, si l'idée de vérité en philosophie et en poésie échappe aux tentatives de détermination, c'est peut-être qu'elle n'a que peu de choses à voir avec la détermination de conditions de vérité. Dire d'une proposition philo-

sophique ou poétique qu'elle est vraie, c'est soulever la question des conditions auxquelles on dirait cela : il ne suffit pas de se dire poète ou philosophe pour échapper à toute contrainte de vérité. Faut-il pour autant réduire la vérité aux conditions qu'on peut lui déterminer ? On peut imaginer des circonstances où il y ait un sens à déterminer des conditions de vérité, voire à les faire paraître universelles. Mais cela n'épuise pas les situations que nous affrontons, et nos désirs sont multiples.

3 – *Vouloir chercher la vérité*

Des réflexions précédentes, il découle que la vérité à laquelle ont affaire la philosophie et la poésie ne se laisserait pas déterminer par nos différents efforts. Et peut-être a-t-il toujours fait partie, au fond, de l'idée de vérité, non pas d'être elle-même inaccessible et incommunicable, mais de résister à toute tentative de définition. Faut-il s'étonner d'arriver à ces généralisations, puisque nous étions partis d'une idée apparemment tout à fait abstraite de la vérité, et d'une notion de la philosophie et de la poésie qui les assimilait à une recherche sans fin déterminée ? Cela nous amène donc à suivre une autre supposition, liée à la première : si la vérité ne se laisse pas déterminer, ce ne serait pas parce qu'elle a une existence indéterminable et incommunicable, mais parce que l'attitude de recherche que nous prêtons à la philosophie et à la poésie, quand nous pensons à elles d'une manière générale, nous fait croire à une vérité indéterminable.

Sinon notre attitude, rien ne s'oppose à ce que nous puissions déterminer la vérité. Du moins nous ne doutons pas que nous puissions la déterminer si nous le voulions. Mais le voudrions-nous ? Dans quel but ? Car il ne manque ni de vérité dans ce monde, ni de théories de la vérité, ni de types de certitudes, scientifiques, esthétiques, morales... C'est paradoxalement le fait que nous ne manquions pas de modèles qui pourrait nous plonger dans l'incertitude et l'indétermination. Pourquoi se précipiterait-on à déterminer ce qu'est la vérité en philosophie ou en poésie ? En fait nous pouvons nous donner des raisons de ne pas vouloir la déterminer. La vérité à ses jours, elle ne vient pas quand on le veut. René Char écrit que l'acharnement à vouloir dire vrai fait que l'on est dégoûté de la vérité : on lui a donné une position qui n'est pas la sienne. Née de la morale, la volonté de vérité obéit, selon Nietzsche, à des préjugés moraux. La critique nietzschéenne ne vise pas tant la vérité et sa recherche, dans laquelle nous sommes engagés au fond sans l'avoir choisi,

que la volonté de vérité et les édifices moraux qui l'inspirent. Chercher la vérité commencerait par dénoncer « la » vérité aliénante, celle qui prétend imposer des normes de pensée. Si bien qu'à côté des raisons de *ne pas vouloir déterminer* la vérité, nous pouvons nous donner bien d'autres raisons de *vouloir ne pas la déterminer*, et tout particulièrement en philosophie et en poésie. Je veux dire : ne pas la déterminer d'une manière générale. Peut-on savoir quels sont les moyens et les intentions de la philosophie et de la poésie ? Ne fait-il pas partie de notre idée qu'elles doivent s'inventer à chaque fois si elles sont vivantes, inventer leurs intentions, leurs moyens, leurs préjugés et peut-être leurs vérités ?

Si nous cherchons à parler de la vérité d'une manière abstraite et générale, nous nous mettons donc apparemment dans une situation d'insatisfaction sans fin. Nous cherchons la vérité, mais notre attitude de recherche fait que nous ne nous donnerions pas satisfaits par une vérité quelconque. Voyons un peu où cette contradiction nous conduit. Car après tout, nous ne nierions pas qu'il soit donné à la philosophie ou à la poésie d'atteindre, de recevoir ou d'exprimer la vérité. Mais cette vérité-là ne pourrait nous satisfaire d'une manière générale, hélas, car au moment où elle s'exprime, elle devient déjà une vérité particulière, déterminée et limitée. Elle révèle par là qu'elle n'est pas « la » vérité qu'on cherchait et qu'on se refuserait de déterminer.

Ainsi, l'idée ou plutôt l'attitude qui consiste à ne pas se satisfaire d'une vérité quelconque se prolonge dans l'idée d'une vérité inaccessible et incommunicable. Comme le remarque Nietzsche, si la recherche de la vérité ne se donne pas satisfaite par une certitude quelconque, elle n'atteint non plus jamais son but. Elle met en question presque tout ce qui paraît déterminé et saisissable, pour tendre vers une source hypothétique, au-delà de toute possession de vérités particulières. Notons que cette idée d'une vérité inaccessible revient à concevoir toute démarche philosophique ou poétique, et en particulier toute recherche de vérité, comme une détermination et plus particulièrement comme un certain rétrécissement, d'emblée inapte à la recherche en question. Dans cette contradiction qui est aussi une menace de paralysie, peut-on jamais atteindre ou exprimer une vérité qui soit totalement indéterminée et sans limites, vierge de toutes les présuppositions et de toutes les limitations que traîne avec elle n'importe quelle détermination ?

Mais vous voyez où je vais : peut-être ne sommes-nous pas allés encore suffisamment loin dans l'exploration de notre supposition. Car l'idée d'une vérité au-delà de toute détermination, et même contraire à toute détermination, sous-entend encore l'idée d'une vérité en soi, inaccessible mais non dépourvue de toute existence. Si l'on prolonge l'attitude qui consiste à penser selon la norme d'une vérité demeurant totalement indéterminée et illimitée, la vérité n'est pas seulement mise en question en toute détermination, elle finit par disparaître. Non seulement la vérité n'est plus un être caché, quelque chose qu'on veuille spécialement atteindre et posséder, mais elle n'est même plus quelque chose à chercher dont on soit sûr de l'existence. L'attitude qui nous empêche de nous satisfaire de déterminer ce que serait la vérité en philosophie et en poésie, nous empêche aussi de nous satisfaire de devoir supposer une vérité même indéterminée. À ce point il semble que celui qui cherche la vérité se soit engagé dans une indétermination qui ressemble fort à une voie sans issue ou à un abîme sans fond, et qui pourrait s'accorder au sentiment d'incertitude dont nous parlions en commençant. À moins que nous ne soyons déjà sortis de l'impasse sans nous en rendre compte. Avons-nous besoin, en philosophie et en poésie du moins, de supposer une vérité sous-jacente ou de penser selon la norme d'un astre présumé ? Voilà longtemps que la philosophie et la poésie ne semblent plus y croire. Après tout, nous ne sommes pas obligés de prendre trop au sérieux l'habitude qui consiste à tenir le nom de « vérité » pour un substantif référant à un être caché ou à un produit de la pensée. La vérité n'est pas nécessairement un donné préexistant à l'expérience de la recherche, ni une construction à produire, du moins dans une certaine attitude qui ne se satisferait pas de posséder ni même d'accéder à une vérité définie. Si nous poursuivons cette attitude de recherche et d'insatisfaction que nous avons convenu d'adopter, nous finissons par dissocier l'idée de vérité de l'idée de chose inconnaissable à laquelle elle paraissait liée. Il en reste néanmoins l'idée d'une recherche. Comme si « chercher la vérité » était une expression verbale renvoyant à une attitude, plutôt qu'un verbe défini par son complément d'objet.

Il faut bien noter en effet que si l'on abandonne la notion d'une vérité définie et si l'on renonce à substantiver la vérité, on abandonne aussi la confiance en l'objet défini qui servait de repère ou de substrat de vérité et autour duquel se faisait la distinction traditionnelle des actions vis-à-vis des sujets et des objets de ces actions. Distinction, grossièrement exprimée dans

la langue par la séparation des verbes et des substantifs. Une métaphysique inspirée de la grammaire est soumise à la tentation de faire un objet de ce qu'on ne peut pas connaître. Si nous y adhérons, à en croire Nietzsche et Wittgenstein, nous serions imprégnés d'habitudes de pensée qui ramènent « être » à des êtres, à des substances, des sujets ou des objets ; et « penser » à des idées, des représentations ou des processus. Ces façons de penser par entités supposées sont certainement commodes et irremplaçables. Mais la capacité et le besoin de penser ne sont nullement restreints à des sujets particuliers, même si tel ou tel sont susceptibles de les éveiller. Prolongeons l'exploration de cette idée : dans certains cas, il n'est pas nécessaire de déterminer d'objets auxquels on pense. Mieux vaut même parfois libérer l'interrogation des chaînes qui l'attachent trop étroitement à ses sujets et ses objets. Puisque nous sommes essentiellement vivants, actifs, que nos pensées nous paraissent essentiellement changement, ce ne sont pas ces pensées qui comptent, ni même que « nous » pensions, ni même « penser quelque chose », mais « penser ». Et de même « être », plutôt que « l'Être ». Être, mais en pensant, s'éloigner d'être. Ou bien : étant, penser. Mais en pensant, s'empêcher d'être. Être pourtant, et chercher à être. Etc. L'étonnant, mais faut-il vraiment s'en étonner ?, c'est que certaines des questions profondes que nous nous posons puissent s'exprimer de manière abstraite, sans recourir aux idées d'entités, de choses ou d'objets qui paraissent en être la condition. Je ne dis pas que les questions qui en résultent soient équivalentes.

Ainsi donc, si l'on veut parler, comme nous avons choisi de le faire, d'une vérité passablement indéterminée, commune à la philosophie et à la poésie, on se trouve engagé au fond dans un mouvement d'interrogation dont la vérité est de fait abstraite en tant qu'objet. Ceci n'est pas sans conséquences : s'abstenir d'une vérité déterminée, c'est mettre en mouvement ce qui paraît défini, mais c'est en même temps rendre la pensée responsable de tous ses actes et même de ceux dont elle n'a pas de raison de se croire responsable. Comme si la pensée anonyme et sans objet voulait s'accuser de tout... Ou comme si la pensée ne se connaissait qu'en reconnaissant la trace de sa propre activité. Se pourrait-il que penser ne soit que cela ? Il est sûr qu'ainsi au moins, pour reprendre l'expression de Kant, nous pourrions interroger les objets indépendamment de leur nature, et explorer ce qui dans cette interrogation revient à ce que nous y mettons nous-mêmes.

4 – *Pouvoir chercher la vérité*

On a vu qu'il entraînait beaucoup trop de préjugés moraux, de promesses et de séduction dans la recherche de la vérité pour que nous n'ayons pas à redoubler de méfiance à son sujet. Et notamment en philosophie et en poésie. Il semble bien en particulier que parler de la vérité d'une manière générale nous conduise à un paradoxe : chercher la vérité en voulant ne pas la déterminer ! C'est du moins à quoi nous a amenés l'hypothèse selon laquelle leur attitude de recherche empêche la philosophie et la poésie de se satisfaire d'une vérité qui puisse être déterminée de manière générale. Mais ce n'est pas un paradoxe si « chercher la vérité », c'est faire en sorte de *ne pas* la déterminer d'emblée. Et cela nous conduit à une nouvelle hypothèse. La philosophie et la poésie sont au cœur de la recherche, pas seulement à en parler : il leur faudrait s'installer délibérément dans une certaine indétermination pour pouvoir chercher la vérité et croire penser. Car même si nous ne sommes pas disposés à mettre la pensée au service de fins ultérieures, qu'elles soient déterminées ou non, et même si nous ne voulons pas déterminer la vérité, une vérité unique, il reste cependant possible que la façon dont nous la cherchions la détermine pour nous. Plus généralement c'est vis-à-vis de la pensée elle-même qu'il faudrait concevoir la plus grande défiance : il se peut que la manière dont nous nous mettions à penser détermine déjà la suite de nos pensées ou de nos recherches, et décide pour elles. En sorte qu'à peine commencé, tout serait déjà potentiellement dit et déterminé par les hypothèses choisies ou par l'attitude de pensée adoptée. Nous ne pouvons pas exclure que le langage en particulier soit le serviteur de pensées toutes faites.

Une fois ce soupçon éveillé, l'usage de la langue ordinaire et de la pensée ordinaire est assombri par l'inquiétude de laisser parler les habitudes de pensée et les tours de langue, c'est-à-dire par l'inquiétude de faire parler les opinions conventionnelles et les phrases toutes faites. La méfiance s'adresse aux codes d'expression ou de pensée conventionnels et standardisés, mais aussi à nos propres préjugés et à nos propres habitudes de pensée. Comment penser de sorte que nos jugements puissent être autre chose que l'expression de nos préjugés ? Comment nous donner la liberté d'échapper par la pensée à nos propres ornières de pensée ? La question n'est plus de déterminer la vérité mais de veiller à la chercher sans la déterminer d'avance. Chercher la vérité, c'est peut-être faire en sorte de ne pas la trouver ; mais, que nous

voulions ou non la trouver, ne nous la donnons pas d'abord ! Adoptons une attitude de recherche où le doute, l'incertitude, l'erreur, le mensonge et la fausseté soient possibles ! Sinon notre quête passera toujours pour un jeu rhétorique. Voilà ce que nous sommes tentés de nous dire ! Que pourrait pour nous un philosophe ou un poète qui prétendrait mettre en question l'idée de vérité sur le mode assertorique, comme s'il s'appuyait lui-même sur des vérités définitives ? La recherche de la vérité supposerait de se mettre à distance des certitudes ordinaires, dans une attitude d'incertitude et d'indétermination qui rende possible la recherche. En ce sens, l'incertitude et l'indétermination que nous ressentons dans nos vies ordinaires, et dont nous étions partis comme point de départ, ne sont peut-être pas des états que nous subissons, mais plutôt une attitude nécessaire pour chercher la vérité. Car nous ne sommes peut-être jamais naturellement dans l'incertitude, l'inquiétude et l'indétermination, toujours trop rassasiés de vérités pour vraiment chercher. Même les questions de la perte du sens, de l'absence de sens de tout événement, le manque de signification, le caractère absurde de l'existence sont des questions qui reposent sur un tissu très serré de déterminations et de préjugés.

Si nous poursuivons l'hypothèse selon laquelle la manière dont nous nous mettons à penser détermine déjà la suite de nos recherches, nous serions donc contraints d'introduire une force adverse pour contrecarrer l'effet des attitudes de pensée habituelles et des formes d'expression destinées à être le véhicule de pensées toutes faites. Il faudrait déjà se mettre dans une attitude de pensée nouvelle pour espérer reconnaître des préjugés à notre situation ordinaire et éviter que les conceptions et les expressions ordinaires n'imposent leur idéologie. Une pensée qui cherche et se cherche supposerait un mode d'expression qui permette de conserver une grande méfiance vis-à-vis de soi et qui autorise le paradoxe et la contradiction. Parce que nous nous méfions de notre pensée, les attitudes de pensée et les formes d'expression apparaissent dans cette hypothèse comme des moyens de ruse et d'invention. Il faudrait donc admettre que le langage soit non seulement un mode d'expression privilégié de la philosophie et de la poésie, mais qu'il soit aussi pour elles un instrument d'exploration. En travaillant les concepts et les formes du langage, la philosophie et la poésie font du langage leur objet et leur outil : elles agissent sur le langage et par le langage, comme si celui-ci était un moyen de travailler à sa propre pensée. Ou comme si l'on voulait forcer la pensée à révéler ce qu'elle ne peut dire ou montrer qu'en modifiant

le langage. Essayer de penser autrement est un effort assurément difficile à cause des limites du langage dans lequel nous pensons. Mais nous pouvons essayer de nous déplacer à l'intérieur des limites. Dans cette idée, penser, chercher la vérité, c'est aussi chercher les formes conceptuelles et expressives qui conviennent à la formation de la pensée. Laissons donc le langage ordinaire à la pensée ordinaire. Après tout, bien qu'il ait conseillé le contraire, Wittgenstein lui-même n'utilise pas le langage ordinaire. Même s'il s'efforce d'employer des mots communs, la façon dont il les emploie à des investigations peu ordinaires fait de son langage un langage assurément hors du commun.

Présentée de cette manière, il est clair que notre attitude d'incertitude et d'indétermination est le résultat d'une certaine méfiance. Est-ce nécessaire pour pouvoir chercher la vérité et croire penser ? La méfiance qui nous met en garde contre des habitudes de pensée censées nous conditionner finit par se retourner contre elle-même. Cette méfiance ne relève peut-être que d'un préjugé sur ce que serait la pensée et sur ses devoirs. Ces choses déterminées et ces certitudes que mon soupçon met en question ont-elles jamais existé ? Leur propension à empêcher toute pensée nouvelle ne sont-elles pas construites par une certaine manière de penser ? Il est possible que notre attitude d'incertitude dépende elle-même de nos préjugés. Ce ne sont pas les déterminations ni les mots qui sont erreurs et illusions, mais l'idée qu'ils référerait systématiquement à quelque chose et qu'ils masqueraient la réalité avec laquelle ils seraient dans cette relation de référence. C'est donc plutôt l'idée que nous nous faisons de cette référence et la confiance aveugle que nous lui faisons qui est perdue. Et de même, ce ne sont pas tant des formes conceptuelles et expressives du langage dont nous avons à nous méfier, que de notre façon de les interpréter. Avons-nous vraiment besoin de créer ou de former de nouvelles pensées ? Tous les procédés et les objets de pensée paraissent usés par les autres avant qu'on s'en serve soi-même. On croit toujours qu'il faut expérimenter des formes nouvelles, parfois désespérées, pour atteindre chacun sa vérité, une vérité à soi. Mais la forme n'a peut-être pas l'importance que l'on croit. Ce qui compte, c'est l'attitude dont elle procède, affirmative, interrogative, dubitative... ou l'attitude qu'on lui prête. Il n'est pas sûr que changer de forme suffise à changer de point de vue ou d'état d'esprit. Après tout, la parole est aussi un masque. En se mettant dans une attitude d'indétermination, est-on certain de faire cette opération ? Et pourquoi prendrait-on délibérément une attitude, sinon pour se cacher ?

On ne choisit pas nécessairement la façon dont on cherche la vérité, mais pour autant on n'a pas à s'efforcer de faire passer cette façon pour une nécessité autre que celle d'une affirmation apparemment arbitraire et libre. En ce sens, nous ne faisons probablement rien sans générosité.

5 – Devoir chercher la vérité

On voit en conclusion que ce qui se construit par la pensée peut aussi bien se déconstruire, sans pour autant malheureusement disparaître tout à fait. Que la vérité ne soit pas un repère fixe mais une étoile filante ne devrait pas être nécessairement désespérant. Fait-il même partie du concept de vérité que nous devions la chercher, que ce soit ce qu'il faille faire ? Nous croyons qu'il est pour nous un devoir de nous reposer sur une vérité ou de constituer un savoir, sans quoi nous serions livrés à l'arbitraire de nos convictions et au labyrinthe de notre pensée. Et on nous dit que c'est une grande inquiétude de ne pouvoir compter sur rien. Comme s'il fallait lui préférer une bonne vérité dogmatique, quelle qu'elle soit. Mais notre croyance que la perte des repères est naturellement inquiétante n'est peut-être pas fondée. Notamment en philosophie et en poésie. Si l'on ne cherche pas de vérité définitive, chercher la vérité est une suite indéfinie de pensées, qui vont de certitude provisoire en certitude provisoire. Au risque de n'en avoir jamais fini. N'en déplaît à ceux qui, fascinés par le mythe d'en finir de penser, ont cru trouver des résultats ou des vérités qui rendent superflu de continuer de penser. Mais faut-il s'inquiéter de devoir penser sans fin ? Peut-être que nos pensées, dans leur mouvement, valent plus par leurs rapports et les figures abstraites qu'elles dessinent, que par ce qui, dans une autre perspective de pensée, serait considéré comme leur valeur indépendante.

Il n'est pas sûr toutefois que la perte des repères soit l'aubaine qu'on imagine, une possibilité illimitée de penser sans fin... Il n'y a pas lieu d'en concevoir un optimisme excessif, dans la mesure où, s'occupant d'objets abstraits ou absents, la philosophie et la poésie ne peuvent absolument pas garantir qu'elles aient quelque prise sur nos autres façons de vivre, ni même qu'elles puissent atteindre quelque fin propre. Ce qui serait étonnant, ce serait que penser de manière abstraite ait des résultats, même incertains et invérifiables. Nous pouvons travailler le langage pour travailler à notre propre pensée ; nous pouvons nous interroger sur les possibilités de conception qu'offre la langue ; nous pouvons peut-être même nous inciter à penser

effectivement ; mais nul ne sait d'avance s'il y trouvera quoi que ce soit.

Dans ces conditions, qu'attendrait-on d'une expérimentation philosophique ou poétique ? Que cherchons-nous si nous ne cherchons pas l'accord à une idée, si nous nous refusons de croire à la première vérité venue et si nous ne sommes prêts à accorder aucun crédit à la recherche d'une vérité que nous aurions posée ? La surprise peut-être ? « Peut-être que je me prépare à quelque vérité que je n'ai pas encore le droit de connaître. » Le tour est joué. Nous voilà de nouveau partis ! Il y a probablement des vérités-étoiles si éloignées de nous que leur lumière ne pourra jamais nous parvenir, mais nous ne voudrions pas pour autant nous empêcher de croire ni d'atteindre quelques vérités. Peut-être espérons-nous que les concepts ou les formes de langage nous amènent à penser ce que nous n'avions pas pensé, qui n'était pas contenu dans l'idée initiale ou qui ne s'en dégageait pas. Comme si la vérité était plutôt dans la surprise que dans la conformité. – C'est la même chose en sciences, ou du moins dans une certaine science idéale : la vérité est celle qu'on n'attendait pas. – Chercher la vérité en philosophie et en poésie, ce serait laisser place à ce qui n'est pas, à la surprise et aux moyens pour laisser la surprise advenir, et non s'exténuer à défendre son petit bien de pensée ou feindre de découvrir ce qu'on avait préconçu depuis longtemps. Peut-être y a-t-il une vérité qui préexiste à notre réflexion, mais celle-ci n'a de sens que si elle nous fait échapper au devoir de cette vérité, dès le moment de sa formation. Autrement dit, il n'est pas sûr que les tentatives philosophiques ou poétiques fassent naître la vérité : du moins peuvent-elles lui laisser la possibilité de se chercher.

La difficulté est de se surprendre. Que savons-nous d'avance de ce qu'il faut faire pour laisser se chercher la vérité ? Peut-être faut-il suffisamment se démunir pour laisser advenir ce qui le doit, la vérité si c'est elle, mais elle n'a peut-être pas de nom. Peut-être faut-il donner un air d'arbitraire et d'indétermination à la recherche pour qu'elle puisse être. Indéterminer pour laisser pouvoir être. Mais s'ils réinventent leurs devoirs à chaque fois, on ne sait pas quels sont les devoirs spécifiques du poète et du philosophe. Ni les nôtres.

Dans l'accrue du regard et du mot

PIERRE THIBAUD

« *Le corps est espace : la poésie est son parcours.* »

Simon Lantieri¹

Dans « Pierres vertes », Char écrit que « *l'imprécision du temps a besoin, elle aussi, d'être vécue. Comme l'accrue du mot* »². Si l'on se souvient que, selon la définition pongienne, la poésie est « *le regard-de-telle-sort-qu'on-le-parle* »³, l'accrue du mot est aussi celle du regard. Regard et mot sont le lieu d'un devenir où se révèle le mouvement même qui habite toute référence et toute signification, en ce sens qu'inachevés ils appellent autant qu'ils cernent ou disent, en se proclamant eux-mêmes mouvement, possibilité, selon le vœu même de Peirce définissant le réel comme continuum de signes, continuum où, selon l'expression charrienne, tout avenir « *aurait une parole* » (VVG 16). La vieille distinction entre réel et imaginaire ne peut tenir dans un monde où tout devient possible, où tout *est* un possible. Dans un tel monde où, comme le note S. Lantieri, « *le parcours est toujours vécu comme plus important que l'espace parcouru* » (EE), le savoir ne suffit plus : à l'instar du Van Gogh de Char, l'homme poétique – comme l'homme de science – est celui qui « *pressent* », accorde au monde et à lui-même la possibilité du possible. Là où le vague acquiert une valeur ontologique, où toute présentation se révèle absention et inversement, le monde apparaît alors comme possibilisé plutôt que représenté ou réalisé. Monde dans lequel, selon l'expression suggestive de Braque citée par Char avec délices, « *les preuves fatiguent la vérité* »⁴.

1. Simon Lantieri, « Être est exode », postface à un recueil inédit de poèmes. On s'y référera par EE.

2. René Char, *Les voisinages de Van Gogh*, Gallimard, 1985, p. 12. On s'y référera par VVG.

3. Francis Ponge, *Tome Premier*, Gallimard, 1965, p. 137.

4. René Char, *Œuvres complètes*, La Pléiade, Gallimard, 1983, p. 597.

1 – « *Le front contre la vitre* » (P. de Roux)

En définissant la poésie comme le regard parlé – le « *regard lisible* » dira J. Tortel¹ – Ponge, en un raccourci saisissant, nous amène au cœur même de l'expérience poétique, à savoir cette imbrication poussée à l'extrême entre percevoir et dire, s'unissant pour constituer un même univers qui est celui du sens.

Expérience tout d'abord d'un regard qui, abandonnant les masques (mots, sentiments, stéréotypes de toute nature) dont nous affublons les choses et expérimentant une vacuité qui rend possible une infinie richesse de perceptions neuves, devient tout à coup plus aigu au point de rendre le monde « *insolite* » et « *mystérieux* », comme le rappelle Ionesco :

*Je me demande si la littérature n'est pas due à une certaine façon de se regarder soi-même et de regarder les autres, le monde. Elle est vraisemblablement, en effet, le résultat d'un certain regard qui fait que la réalité, onirique ou non, nous apparaît insolite. En tout cas elle peut être ...l'art de retrouver le mystère, de rendre de monde mystérieux*².

Ainsi le poète, que P. de Roux place « *le front contre la vitre* »³, est-il celui qui découvre un monde fascinant par le spectacle révélé – comme celui de cette jeune fille qui apparaît à la fenêtre, « toute nue » :

*brève apparition, comme si la Terre
montrait à la fenêtre son sexe ocre et toujours juvénile*⁴.

La poésie n'est que le moment ultime de cette expérience propre à tout artiste. Expérience déjà amorcée dans la perception la plus banale, où chaque chose ne prend sens qu'inscrite à la fois dans un horizon interne qui renvoie à tous les points de vue qu'on peut prendre sur elle et dans un horizon externe fait de tous les rapports qu'elle entretient avec les objets qui l'entourent, au point que les choses deviennent alors « *relations entre les choses, attendent d'être concrétisées en choses, c'est-à-dire nommées dans*

1. Jean Tortel « Un regard lisible », in *Alentour de Philippe Jaccottet*, Sud, 1989, p. 17.

2. Eugène Ionesco, *Discours de réception à l'Académie Française*.

3. Paul de Roux, *Le front contre la vitre*, Gallimard, 1987.

4. Paul de Roux, *Les Pas*, L'Alphée, 1984, p. 59.

leur rapport ou métaphore »¹. Ainsi la moindre chose perçue convoque-t-elle tout un monde, possible et réel, et la perception devient alors traduction, comme le remarque Rilke quand il écrit qu'en les insérant sans cesse dans de nouveaux contextes « *l'espace... traduit les choses* »². La poésie n'est au fond qu'une tentative pour aller le plus loin possible dans cette entreprise infinie de traduction, dans laquelle, comme l'écrit M. Deguy, « *il appartient au regard du poète de relever (la) topographie ontologique du visible* »³. Cherchant, non à rendre les choses autres qu'elles ne sont mais telles que les autres les font toujours différentes, le poète est celui qui, faisant varier la lumière, le voisinage, le temps, nous fait voir que la pomme – devenue « *présence* », pour reprendre le mot favori d'Yves Bonnefoy – ne s'épuise pas dans la pomme de Newton mais véritablement contient l'infini⁴. Mais un infini dont le « lieu » – la fondation – doit être recherché au sein même du réel atteint par la vue, invisible qui est moins bord secret du visible que centre même de ce dernier :

« *Les prés fauchés, à la lisière des arbres, en demi cercle; le regard soudain s'y arrête. C'est un lieu. L'invisible est caché au centre* »⁵.

Centre qui prend tout son sens par sa mise en relation avec une totalité : « *Qu'est-ce qu'est un lieu? Une sorte de centre mis en rapport avec un ensemble* »⁶. Telle apparaît cette « *sensation d'univers* »⁷ propre, selon Valéry, au regard poétique et par laquelle « *les objets et les êtres s'appellent les uns les autres* », « *devenus commensurables, résonants l'un par l'autre* » (ibid.). On retrouve la même idée dans la théorie claudelienne de la « *co-nais-sance* » selon laquelle « *toutes les choses existent dans un certain accord* »⁸ et, chez Deguy, dans la théorie de l'allélisme selon laquelle les choses sont toujours vues les unes par les autres. Sensation d'univers qui semble laisser entrevoir la réalisation du fol espoir du poète – « *La plus haute espérance,*

1. Michel Deguy, *Fragment de cadastre*, Gallimard, 1960, p. 120.

2. R.M. Rilke, poème de juin 1924, cité par Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, 1955, p. 185.

3. Michel Deguy, *Cahiers de Symbolisme*, 15-16, 1968. Cité par M. Sheringham, « L'être et le lieu : Frénaud, Jaccottet, Deguy », in P. Delaveau, éd., *La poésie française au tournant des années 80*, Corti, 1988, p. 80.

4. Yves Bonnefoy, *Entretiens sur la Poésie (1972-1990)*, Mercure de France, 1990, p. 259.

5. Philippe Jaccottet, *La Semaïson, Carnets*, nouvelle édition, Gallimard, 1985, p. 84.

6. Philippe Jaccottet, ibid., p. 102

7. Paul Valéry, « Propos sur la Poésie », in *Œuvres Complètes*, La Pléiade, Gallimard, 1957, t.1, p. 1363.

8. Paul Claudel, « Le Promeneur », in « Connaissance de l'Est », *Œuvre poétique*, La Pléiade, Gallimard, 1957, p. 84-85.

ce serait que tout le ciel fût vraiment un regard »¹ – et par laquelle expérience poétique et expérience amoureuse se rejoignent : cette pierre pour le poète, ce visage pour l'amant, deviennent soudain indissociables et m'est alors donnée la possibilité de voir, dans cette vibration gelée sous la peau des siècles ou dans cette parenthèse doucement battante d'un soleil de chair, ce qui les justifie par la liaison établie avec tout ce qui existe. Mon regard, qui paraissait esclave de l'objet, se libère alors pour voir ce qui, en lui, n'a plus à être expliqué par d'autres réalités mais, comme le souligne Yves Bonnefoy², se fait véritablement origine et source de ce qui est. À l'expérience de la séparation succède alors celle de l'unité. Je n'ai plus devant moi *cette* pierre, *ce* visage mais *la* pierre, *le* visage, comme archétypes où, cependant, à l'inverse de ce qui se passe au niveau du concept, l'existence, au lieu d'être niée au profit de l'essence, n'est plus séparée de cette dernière, où le réel se dévoile dans un acte pur où la représentation est en même temps présence, mais présence non substantielle et toujours vécue comme modalité d'une absence infinie.

2 – « *La naissance des mots à cette jointure invisible dans le visible* »

(M. Deguy)

C'est ce jeu infini de présence/absence – souvent symbolisé en poésie par la métaphore d'un horizon vécu à la fois comme rencontre et retrait³ – qui semble déclencher la parole poétique : « *c'est n'arrivant pas à voir que nous parlons* »⁴. Expérience que nous décrit ainsi Jaccottet :

*Dès que j'ai regardé, avant même – à peine avais-je vu ces paysages, je les ai sentis m'attirer comme ce qui se dérobe... ma vue, ma rêverie, plus que mes pas, furent entraînés sans cesse vers quelque chose d'évasif, plutôt parole que lueur, et qui m'est apparu quelquefois analogue à la poésie même*⁵.

À tel point que les mots surgissent dans l'écart qui se creuse au sein même du visible :

1. Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, nouvelle édition, Gallimard, 1976, p. 182.

2. Yves Bonnefoy, *L'Improbable et autres essais*, Mercure de France, 1980, p. 248.

3. Michel Collot, « Expérience poétique et expérience de l'horizon », in P. Delaveau, éd., op. cit., p. 45 sq.

4. Michel Deguy, *Tombeau de Du Bellay*, Gallimard, 1973, p. 229.

5. Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, p. 21.

*Soleil et terre aux bras ouverts mesurent face à face
L'écart doré, le seuil au bas des marches de la nuit
Où la profondeur rassemblée entend les mots du paysage
Pensée est cet intervalle du soir qui s'élargit*¹.

On mesure ici à quel point, pour le poète, dire n'est pas un moment accessible mais essentiel de la figuralité même du spectacle :

*L'émotion poétique serait d'abord le sentiment poignant et obscur de la plus grande amitié de l'être et du poème, la conviction obscure que la 'logique' propre au poème a plus de rapport à l'être, entre plus profondément dans son entente que ne peut le faire aucune autre approche*².

Les figures du langage deviennent alors, « *la trame du linge de Véronique sur les traits de l'être* »³, comme si les mots participaient à part entière à la texture des choses, comme si ce qu'on voyait n'était visible qu'à travers les mots, bref comme si les mots pouvaient devenir la demeure même des choses :

*Y aurait-il des choses qui habitent les mots
plus volontiers, et qui s'accordent avec eux
– ces moments de bonheur qu'on retrouve dans les poèmes
avec bonheur, une lumière qui franchit les mots
comme en les effaçant – et d'autres choses
qui se cabrent contre eux, les altèrent, qui les détruisent :
comme si la parole rejetait la mort,
ou plutôt, que la mort fit pourrir
même les mots ?*⁴.

L'expérience poétique n'est plus alors seulement celle d'un regard cherchant à « *[épier] le visible où les figures muent* »⁵ mais d'une parole cherchant à rentrer le visible dans l'enclos du poème. Parole pour laquelle il ne s'agit pas simplement d'accoler un mot à une chose mais d'établir, entre mots et

1. Jacques Réda, *Amen*, Gallimard, 1968, p. 52.

2. Michel Deguy, *Actes*, Gallimard, 1966, p. 49.

3. Michel Deguy, *ibid.*, p. 45.

4. Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, Gallimard, 1977, p. 47.

5. Michel Deguy, *ibid.*, p. 73.

choses, une véritable identité de rapports : à travers les relations unissant les mots dans la langue dire les liens unissant les choses au sein du monde. Ce qu'exprime bien la théorie pongienne de l'objeu, selon laquelle laisser les mots jouer entre eux va permettre de dire le jeu complexe des relations qui trament l'univers :

L'objet de notre émotion placé d'abord en abîme, l'épaisseur vertigineuse et l'absurdité du langage, considérées seules, sont manipulées de telle façon que, par la multiplication intérieure des rapports... soit créé ce fonctionnement qui seul peut rendre compte de la rigoureuse harmonie du monde¹.

Il s'agit donc de retrouver un équivalent langagier de la double notion d'horizon évoquée plus haut ². C'est ce à quoi tend, me semble-t-il, la parole du poète. En fait cette parole, là aussi, ne fait que se situer dans le prolongement de la parole prosaïque. On ne peut décrire ici la façon dont, dans tout langage, chaque mot acquiert son sens à la fois dans l'espace de la langue en son entier (car tout signe n'est compris que par référence à tout un système latent grâce auquel sont obtenues les oppositions nécessaires), et dans l'espace du texte (car le sens du mot est susceptible de se modifier selon toutes les variantes contextuelles) – espaces inséparables d'un espace extra linguistique car, au travers du texte, il s'agit toujours, ne l'oublions pas malgré certaines tendances de la poésie contemporaine, de dire un espace perçu et vécu et, par le jeu des différences, non d'éliminer la référence, mais de témoigner seulement que le réel a du jeu. Tout l'effort du poète va tendre à explorer le double horizon linguistique évoqué ci-dessus, cherchant d'une part à faire entrer, à l'occasion d'un vers, tout l'horizon de la langue (confirmant ainsi l'intuition peircienne du caractère radicalement virtuel de toute signification), d'autre part, au travers d'un processus de type connotatif (où la matérialité à la fois sonore et graphique des mots va pouvoir jouer à plein, signant ainsi la participation du corps), à porter à son point le plus élevé la dépendance contextuelle du mot, de telle sorte que les mots du poème « *s'allument de reflets réciproques* » qui les font scintiller et que « *le vers... de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue* » ³.

1. Francis Ponge, « Le soleil placé en abîme », in *Pièces*, Gallimard, p. 137.

2. Cf. Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, PUF, 1989, en particulier p. 218-227.

3. Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », in *Œuvres Complètes*, La Pléiade, Gallimard, 1945, p. 366-368.

3 – « Voix néante à travers la mienne » (Y. Bonnefoy)

Mais un tel mot ne peut être forgé que par ceux qui ont, selon la belle formule de S. Lantieri, « *mal au langage* » (EE). Le poème devient alors l'exercice douloureux d'une désaliénation :

Douloureux, commente Simon Lantieri, car il s'agit de retrouver un enracinement originaire, celui où le sens prend pour la première fois son essor, dans la répétition qui donne au mot une priorité chronologique, une antériorité sur la sensation et l'affection. En poésie, lorsque le mot vient d'abord, il a l'étrangeté d'une découverte qui annonce une expérience qui rejette l'ensemble de ses significations admises, solidifiées par l'usage. Dans son surgissement inhabituel, le mot vient sans le sens. Ses sonorités induisent un autre imaginaire, dont les effets sont indépendants des processus de codification sémiologique propres à la langue (EE).

C'est au moment où le mot, au travers des multiples relations dans lesquelles il se projette, ne cesse de s'absenter de lui-même et de ses significations déjà constituées qu'il devient le plus proche de ce qu'il avait à dire. Comme si, ayant à déchiffrer l'inconnu du monde, il ne pouvait le faire qu'en explorant l'inconnu de la langue. Comme si, aussi, en devenant plus silencieux, il pouvait dire davantage. On voit ici à quel point philosophie et poésie, ces deux expériences linguistiques de la totalité, sont éloignées l'une de l'autre : alors que la première qui, comme le rappelle justement H. Meschonnic, est toujours d'avant Babel¹, s'inscrit délibérément dans le signe, le maintenant pour sa transcendance propre, la seconde, qui vient après Babel, porte au point le plus élevé la critique du signe, opérant « *la mise à nu du langage comme discours, sujet, historicité radicale* » (ibid.). Non pour parler pour ne rien dire mais pour dire le rien, l'absence, le manque d'être, au sein d'une parole où se joue l'existence même du sujet parlant :

La poésie est ... partout à faire l'épreuve de ce rien, de l'inégalité de quoi que ce soit à ce 'tout' dont l'appel oublié et l'anamnèse s'est engouffré en se vidant de toute détermination dans cette 'perte' d'être qu'est l'homme parlant, qui tente de se rétablir... en se posant comme

1. Henri Meschonnic, article « Poésie », *Encyclopédie philosophique universelle*, t. II, p. 1972.

*‘sujet’ de la langue et en recueillant les ‘symboles’ où le tout s’absentant aurait laissé les marques de son immanence chiffante*¹.

Ce « rien », c’est « la goutte de néant qui manque à la mer » (Mallarmé) et que vient ajouter l’art :

*L’œuvrer (en poème ici) cherche ‘désespérément’ à se proportionner au néant, de telle manière, positivement, paradoxalement, déterminément, (in)finiment ; cherche une mesure qui mesure l’anéantissement ; à l’œuvre dans une forme qui prend contenance d’être décontenancée par le passage, l’abîmation, du tout, perdu,... qu’il y a à dire*².

Dans son épigraphe à Passages, Michaux cite Koyu, ce religieux japonais au 14^{ème} siècle, rapportant que « *dans les palais d’autrefois on laissait toujours un bâtiment inachevé, obligatoirement* », comme si l’élan du vide devenait le principe dynamique de tout l’édifice. On retrouve une image semblable avec la « *salle vide* » du château de Rue Traversière d’Y. Bonnefoy,

*trace d’une présence qui fut et pourrait reprendre à l’horizon de ce qui, signifiant sans signifié, signe sans référent, langue sans parole, coule de toute part*³ ;

image qui, chez Jaccottet, devient celle du temple

*dont les colonnes (ne portant plus que de l’air ainsi qu’on le voit aux ruines) s’écarteraient à l’infini les unes des autres sans rompre leurs invisibles liens*⁴.

Toutes ces images cherchant à exprimer la même idée d’une architecture poétique incorporant les structures mouvantes de sa propre disparition (ce que pressentait déjà sans doute Baudelaire dans ce qu’il appelait une « *architecture à jour* »). L’écriture poétique tend alors à devenir, trait essentiel de notre modernité depuis Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé, celle

1. Michel Deguy, *Tombeau de Du Bellay*, p.46.

2. Michel Deguy, « La traversée du léthé », in P. Delaveau, éd., op. cit., p. 163.

3. Yves Bonnefoy, *Rue Traversière*, Gallimard, 1992, p. 37.

4. Philippe Jaccottet, *Pensées sous les nuages*, Gallimard, 1983, p. 26.

du « *désastre* » (M. Blanchot), suscitant un texte qui se désécrit à mesure qu'il se construit, comme si le poème achevé exigeait, selon la belle expression de J. Dupin à propos de Tàpies, « *l'identification de la brèche et du mur* »¹. Désécriture qui est un questionnement au sens fort précisé par P. Zumthor : « *Le poème questionne les signes (la question est aussi torture)* »². Traduisant la coïncidence extrême du corps et de l'écriture, la désécriture représente ce par quoi le texte fait l'épreuve de la mort. On comprend alors pourquoi Jaccottet définit la poésie comme « *voix donnée à la mort* »³, cette mort « *qui triomphait dans cette voix étrange* », comme le rappelle le beau vers de Mallarmé dans l'épithaphe du tombeau d'E. Pöe. Le poème est, pour le langage, le moment du risque extrême assumé : « *La poésie, comme l'amour, risque tout sur des signes* »⁴. Risque assumé du silence d'avant le logos, que décrit le poète en une saisissante régression : « *Idées de choses, idées d'idées et silence de l'idée* »⁵.

Dans l'accrue du regard et du mot, contemporaine du jaillissement du monde comme pur possible, l'œuvre poétique apparaît alors comme cet impossible qui seul peut figurer le possible, à la façon dont la géométrie, annulant ce qu'elle pose pour poser ce qu'elle construit, « *figure l'infigurable* »⁶ au moyen de lignes sans origines, points sans dimensions ou plans sans épaisseurs. Pour l'intuition, disait Kant. Pour notre bonheur, en poésie. Car le moment où les mots viennent, pour ainsi dire, à lui manquer est aussi celui où le poète peut espérer donner la parole aux choses qui en sont privées. S'arrêtant près d'une pierre, le poète palpe le grain d'une lumière prisonnière qui ne demande qu'à jaillir aux strates langagières. Dans la brèche ouverte par un son, un rapport de mots, la pierre devient histoire soudain accordée à la mienne. À travers la langue affleure une veine d'énergie cheminant, continue, depuis les premiers plissements géologiques jusqu'aux subtils emmêlements du chant. Écrire n'est plus alors renvoyer simplement à quelque chose d'autre, symboliser, mais conduire un même souffle animant êtres et choses et lire n'est plus décoder un message extérieur mais respirer avec le monde.

1. Jacques Dupin, *L'espace autrement dit*, Galilée, 1982, p. 109.

2. Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Seuil, 1983, p. 159.

3. Philippe Jaccottet, *La Semaïson*, Carnets, p. 29.

4. Michel Deguy, *Où-dire*, Gallimard, 1966, p. 54.

5. Lorand Gaspar, *Gisements*, Flammarion, 1968, p. 70.

6. Michel Deguy, « La traversée du lété », art.cit., p. 164.

— MÉTAPHYSIQUE —

La lettre et le sens

*Régime du sens, régime de la lettre et du son.
Lyrisme et littéralité. Horizon du monde et horizon du texte.*

Modérateur

JEAN-PIERRE DEPÉTRIS

Intervenants

MICHEL COLLOT

Signifiance et référence

MICHÈLE FINCK

*« Intention » et « intonation » : pour une audition
du Sonnet à Orphée I, 3 de Rilke*

CHRISTIAN PRIGENT

Réel point zéro : poésie

Signifiante et référence

MICHEL COLLOT

On considère souvent qu'en « cédant l'initiative aux mots », la poésie, depuis Mallarmé, a rompu avec deux de ses fonctions traditionnelles : l'expression d'un sujet, et l'évocation d'un objet. L'autonomisation du langage aboutirait à la « disparition élocutoire du poète » et au meurtre de la chose. Le travail sur les signifiants ferait passer au second plan le sens et la référence.

Telle est du moins l'interprétation radicale, devenue triviale, qui a été donnée de l'entreprise mallarméenne, et l'orientation qui a été parfois tracée à la modernité poétique au cours des années 1970. J'en proposerai ici une autre, en revenant d'abord à Mallarmé, puis en évoquant Ponge et Du Bouchet, pour montrer que l'attention prêtée à la signifiante n'exclut pas nécessairement le sens ni la référence, mais les modifie profondément, nous imposant de les redéfinir, et de revoir un certain nombre d'idées toutes faites sur le sujet et sur l'objet du poème. Cette question présente des enjeux multiples, qui ne sont pas seulement théoriques, et m'engagent personnellement : c'est pourquoi je me permettrai, en fin de parcours, de citer un exemple de ma propre pratique.

L'évocation mallarméenne

En « cré(ant) » « par la magie de la rime », dans le célèbre *Sonnet en -yx*, un terme qui n'existe pas dans la langue, le mot *ptyx*, Mallarmé a produit un « bibelot d'inanité sonore », où semblent s'« abolir » le sens et la référence¹. Avec « ce seul objet dont le Néant s'honore », le poète s'efface lui-même du poème dont il a perdu la maîtrise, rejoignant le Styx où son fantôme est désormais assigné à résidence.

1. Il écrit à Lefébure le 3 mai 1868 : « concertez-vous pour m'envoyer le sens réel du mot *ptyx* : on m'assure qu'il n'existe dans aucune langue, ce que je préférerais de beaucoup à fin de me donner le charme de le créer par la magie de la rime » (lettre citée dans *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 1488).

Le crime perpétré par le signe contre l'objet et le sujet semble donc parfait. Est-il sûr pourtant qu'il ne reste sur la scène du poème aucune trace des victimes ? Revenant au salon où a eu lieu le double assassinat, quelle n'est pas notre surprise d'y rencontrer, dès le second vers, déguisée en lampadaire, l'Angoisse avec une majuscule !¹

Qu'est-ce que cet affect personnifié vient faire en ce lieu où il n'y a plus personne, en principe, pour l'éprouver ? L'émotion, qui ne peut plus être référée à un sujet, semble passée dans le « décor » qui entoure son absence. L'Angoisse s'est objectivée ; elle est devenue un éclairage, une atmosphère indissociablement physique, affective et musicale. Elle nous est donnée à voir par le contraste « en blanc et noir » de cette « eau-forte pleine de rêve et de vide »². Mais elle nous est surtout donnée à entendre à travers les sonorités du poème : « en se laissant aller à le murmurer plusieurs fois », écrit Mallarmé, « on éprouve une sensation assez cabalistique »³.

Cette sensation est porteuse d'un sens, qui n'est pas d'ordre logique, mais affectif. Connoté et non dénoté, il n'est pas extérieur au poème, mais « produit par un mirage interne des mots eux-mêmes ». Inséparable de la lettre du texte, il relève plus de la signifiante, comme l'entend Kristeva, que de la signification. Rimant avec *Styx*, *onyx*, et *nixe*, le mot *ptyx* ne peut que se charger des connotations que ses homophones éveillent dans notre mémoire culturelle. Cette coquille vide s'emplit d'une résonance nocturne et funèbre, qui consonne avec la présence de l'Angoisse et avec l'agonie de la lumière. Ce qui est ainsi créé, c'est ce que les allemands nomment une *Stimmung* : une tonalité affective, inséparable de l'atmosphère et de la résonance du poème. L'émotion poétique n'est plus l'expression d'un sujet, mais l'impression qui se dégage d'un certain accord, au sens musical du terme, entre les mots et des choses.

La signifiante poétique est créatrice d'un mode spécifique de référence, que Mallarmé nommait « évocation ». En produisant un objet verbal inédit, le poète éloigne le concept habituel de la chose, mais lui confère une présence nouvelle : « le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire (...) vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d'élocution, en même temps que

1. « L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore ... ».

2. Mallarmé, lettre à Cazalis de juillet 1968, *op. cit.*, p. 1489.

3. *Ibidem*.

la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère »¹. Si la « voix » du poète « relègue dans l'oubli » les « contours » des « calices sus », elle fait « se lever » « l'idée suave » de la « fleur », « absente de tous bouquets », mais rendue présente grâce à la musicalité du poème. Évocatrice, la voix a le pouvoir d'appeler êtres et choses à venir du lointain de leur absence :

« Pour revivre il suffit qu'à tes lèvres j'emprunte
Le souffle de mon nom murmuré tout un soir »².

On retrouve là une démarche aussi ancienne que la poésie même, qui consiste à déployer les sonorités ou les lettres du nom de l'être aimé, humain ou divin, pour inscrire dans le poème la trace ou l'écho de sa présence désirée, fût-il disparu ou inaccessible. En quoi le jeu sur les signifiants, jusque dans les acrobaties savantes de l'anagramme ou de l'acrostiche, peut être au service de la référence.

À condition de ne pas confondre le référent avec un concept ou une réalité purement objective. La référence poétique n'est pas descriptive, mais expressive : elle intègre les composantes subjectives de l'expérience. Il s'agit, selon Mallarmé, de « peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit »³, d'« évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme »⁴. Ce qui est « aboli », c'est « la prétention » « d'inclure au papier subtil du volume » « le bois intrinsèque et dense des arbres », mais non « l'horreur de la forêt, ou le tonnerre muet épars au feuillage ». Ce n'est pas l'apparence extérieure de la chose, mais son retentissement intérieur, que prend en charge la résonance du poème : « quelques jets de l'intime orgueil véridiquement trompettés éveillent l'architecture du palais, le seul habitable : hors de toute pierre, sur quoi les pages se refermeraient mal »⁵.

La mise en valeur du signifiant n'exclut pas le sens ni la référence, elle les modifie. La signifiante poétique, à la différence de la signification conceptuelle, fondée sur une relation arbitraire entre le signifiant et un signifié qui lui serait antérieur et extérieur, est produite par le jeu des signifiants, et

1. *Crise de vers*, op. cit., p. 368.

2. « Sur les bois oubliés... », op. cit., p. 69.

3. Lettre à Cazalis, octobre 1864, *Correspondance*, t. I, Gallimard, 1959, p. 137.

4. Réponse à l'enquête de J. Huret sur l'évolution littéraire, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 869.

5. *Crise de vers*, op. cit., p. 365-366.

inséparable de leur résonance. Pour autant, elle n'est pas purement immanente au langage ; elle renvoie bien à un dehors, mais celui-ci n'est ni l'univers objectif que tente de construire le discours scientifique, ni le monde commun que nous impose l'état construit de la langue : c'est l'horizon d'une conscience, défini par un point de vue singulier. La référence poétique n'est pas objective ni mimétique, mais subjective et créatrice. Elle redécrit le monde au lieu de se borner à le décrire.

Ponge et l'objeu

Parmi les poètes qui au XX^e siècle se sont inspirés ou réclamés de Mallarmé, Ponge est sans doute celui qui a poussé le plus loin à la fois le jeu sur les mots et le souci de la référence, unis dans la théorie et la pratique de l'*objeu*. Alliance paradoxale, qui a souvent été mal perçue et mal comprise, si bien que la critique tend à classer Ponge tantôt du côté des « littéralistes » ou des « formalistes », tantôt du côté des « réalistes » ou des « objectivistes », alors que pour lui le Compte-tenu des mots est inséparable du Parti pris des choses. Non qu'il ignore l'arbitraire du signe, la coupure entre le langage et le réel ; mais loin de prendre son parti, comme le propose Christian Prigent, de leur séparation¹, il n'a cessé de chercher à la réparer. C'est dans la mesure même où il était conscient de leur différence, qu'il a désiré instaurer entre eux de nouveaux rapports de sens et de référence.

L'intérêt pour le signifiant se manifeste très tôt dans la production de Ponge ; dès 1919 dans un texte d'inspiration mallarméenne, intitulé « La promenade dans nos serres », il invite le poète à cultiver son vrai jardin, celui du langage, en décorant « les parterres de voyelles colorées » avec les « ombres de la muette », les « boucles superbes des consonnes » et les « fioritures des points et des signes brefs ». En consacrant tous ses soins à ces fleurs de rhétorique, absentes de tout bouquet, Ponge semble élire un microcosme verbal qui l'éloigne radicalement du monde, de sorte « qu'on ne puisse croire sûrement à nulle existence, à nulle réalité, mais seulement à quelques profonds mouvements de l'air au passage des sons, à quelque merveilleuse décoration du papier ou du marbre par la trace du stylet ». L'attention privilégiée accordée à la matérialité phonique et graphique des mots paraît bien ici s'exercer aux dépens de leur sens et de leur référence :

1. Notamment dans *Une erreur de la nature*, P.O.L., 1996.

Ô traces humaines à bout de bras, ô sons originaux, monuments de l'enfance de l'art, quasi imperceptibles modifications physiques, CARACTÈRES, objets mystérieux perceptibles par deux sens seulement et cependant plus réels, plus sympathiques que des signes, – je veux vous rapprocher de la substance et vous éloigner de la qualité. Je veux vous faire aimer pour vous-mêmes plutôt que pour votre signification. Enfin vous élever à une condition plus noble que celle de simples désignations¹.

À y regarder de plus près, ce que Ponge récuse c'est la signification abstraite et conventionnelle des mots : leur dénotation. En valorisant leur signifiante, il les donne à percevoir par les sens, leur confère une consistance bien « réelle », analogue à la « substance » des choses. Ce goût pour les propriétés physiques de la parole rejoint une réceptivité tout aussi aiguë aux qualités sensibles du monde, que le langage conceptuel laisse trop souvent échapper. Tout le travail du poète consistera à restituer à la langue française « cette densité, cette matérialité, cette épaisseur »². En explorant « l'épaisseur sémantique des mots » Ponge cherche à traduire « l'épaisseur des choses », et à ouvrir à l'esprit humain de nouveaux horizons³. C'est par leur face sensible que les mots communiquent avec les choses. Loin d'envisager la littéralité comme une fin en soi, Ponge en fait un mode d'approche de la réalité.

On le voit bien, par exemple, dans le célèbre poème consacré à l'Huître. Celle-ci est qualifiée successivement de « blanchâtre », de « verdâtre », d'« opiniâtre » et de « noirâtre ». La récurrence de ce suffixe semble faire écho, comme le souligne Ponge lui-même dans ses *Entretiens* avec Philippe Sollers, à la désinence du mot-titre, qui se termine lui aussi par un accent circonflexe suivi de la syllabe *tre*. On pourrait donc soutenir, comme le fait Sollers, que ce texte parle moins de la chose que du mot qui la désigne, et qu'il s'engendre paronomastiquement à partir de ses seuls signifiants. L'analyse de Ponge, comme sa pratique, est plus nuancée. Car les qualificatifs incriminés décrivent aussi des caractéristiques objectives du mollusque et de sa coquille ; ils ont donc une certaine pertinence référentielle. Mais ils évoquent également les réactions du poète face à la résistance que lui oppose ce « monde opiniâtrement clos » : « Le fait que l'huître est difficile à ouvrir »,

1. « La promenade dans nos serres », *Proèmes, Œuvres complètes*, Pléiade, t. I, p. 177.

2. *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Gallimard / Le Seuil, 1970, p. 47.

3. Introduction au Galet, *Proèmes, Œuvres complètes*, t. I, p. 203.

commente Ponge, « il me paraît difficile de l'exprimer autrement qu'en prononçant le mot < opiniâtre > »¹. Le suffixe revêt donc encore une valeur expressive. Ses connotations usuelles correspondent à l'impression dominante qui se dégage de la description pongienne : celle d'une créature ambiguë, à la couleur et à la consistance incertaine, où l'on trouve « à boire et à manger ». En réactivant la signification concrète de cette locution populaire, Ponge exprime aussi une certaine répugnance, en accord avec la nuance péjorative du suffixe *-âtre*.

L'insistance de ce dernier n'est donc pas le produit d'un pur automatisme verbal : le dynamisme des signifiants sert de révélateur ou de catalyseur à une impression qui répond à la fois aux propriétés de l'objet et aux réactions du sujet, conformément à la définition pongienne de l'objeu, ce jeu de mots par lequel un je se remet en jeu dans son rapport à l'objet. On pourrait dire de l'Huître ce que Ponge dit de la Figure : « C'est évidemment un objet que nous distinguons dans le monde extérieur – et c'est un mot. Ce mot correspond à cet objet, mais à cet objet (...) qui produit des émotions, des sensations et des associations d'idées »². C'est un petit morceau de matière-émotion, un condensé d'affects, de percepts et de langage, au sein duquel il est difficile de faire la part de ce qui vient du moi, du monde, ou des mots.

Le travail du poète s'exercera donc alternativement sur l'une ou l'autre de ces composantes qu'il cherche à fondre en un subtil alliage. Tantôt donc Ponge partira du mot qui désigne l'objet dans la langue, comme c'est le cas pour l'Huître ; tantôt il considérera au contraire la chose « comme non nommée, non nommable » pour « la décrire *ex nihilo* »³. Ainsi pour évoquer la Table, Ponge cherchera à faire table rase de toutes les notions que véhicule à son propos l'usage linguistique, pour revenir à l'expérience toute physique et singulière qu'il en a :

« Je ne veux mettre dans LA TABLE que ce qui me vient naturellement d'elle, en chasser l'idée.

Chasser le concept. Les mots sont des concepts (...)

Il faut donc faire ma table en n'y employant que ce qui en vient, naturellement, à mon corps (...) comme si le mots n'existait pas, que j'aie à m'en passer »⁴.

1. *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, op. cit., p. 112.

2. Entretien avec Marcel Spada, *Le Magazine littéraire*, n° 260, décembre 1986, p. 30.

3. « My creative method », *Méthodes, Œuvres complètes*, t. I.

4. *La Table*, présentée par Jean Thibaudeau, Gallimard, 1991, p. 23.

Ce travail, qui est le dernier grand chantier de Ponge, est animé par un désir presque désespéré de référence : dans la mesure même où il « s' imagine » déjà « mort au monde », « séparé de lui », il souhaite formuler le rapport intime qui le lie aux choses de la vie : « plus le désespoir est grand, plus la fixation sur l'objet (on le nomme en linguistique le référent) est intense (nécessairement intense) : plus l'amour (l'estime, la considération) que je lui porte est violent »¹. Ponge privilégie la dimension la plus concrète du référent, qui est à la fois la plus familière et la plus enfouie ; la table, c'est d'abord ce qui lui sert de support dans l'acte d'écrire. La notion même de la chose est liée à une certaine position du corps, à une attitude physique aussi bien que mentale : « il faut encore que tu souviennes à mon coude, en même temps qu'à mon esprit ta notion »². Cette notion, d'origine toute physique, n'est pas dépourvue pour autant de résonances éthiques, voire métaphysiques : la table procure à l'écrivain un soutien moral, cette « console » est « sa consolation ».

Mais pour explorer plus avant ces valeurs associées au référent, Ponge s'aperçoit qu'il ne peut pas écarter les suggestions du langage : « ce qui vient naturellement à mon corps, de la table, c'est aussi le mot (ancien), mais comme matérialité (sémantique), comme objet du monde verbal, hors sa signification abstraite, courante »³. Pour réduire l'écart que l'usage n'a cessé d'accroître entre la chose et le mot, il faut dépouiller celui-ci de sa signification abstraite, et l'envisager dans sa matérialité, qui le rapprochera de l'expérience concrète : « c'est en creusant le mot (ancien) en essayant de le justifier par rapport à son référent que je vais probablement travailler »⁴.

Cette remotivation du signe linguistique passe par un déplacement de l'attention, qui privilégie ses signifiants au détriment de ses signifiés : « Tout (de la table) est contenu dans ce nom, la Table : dans son apparence écrite (ou lue) sur la page, et (tout à la fois) dans sa sonorité »⁵. Le mimologisme pongien va instaurer un rapport de ressemblance entre les signifiants du mot et son référent : le T de *table* rend un « son mat » comme le bois du meuble ; et la graphie de la lettre majuscule évoque le profil de l'objet, qui présente une verticale surmontée d'une horizontale. Une autre voie plus subtile et plus difficile consiste à interroger l'étymologie du mot ; car Ponge est

1. *La Table*, op. cit., p. 29.

2. *La Table*, p. 74.

3. *Ibidem*, p. 22.

4. *Ibidem*, p. 23.

5. *Ibidem*, p. 64.

persuadé, comme l'étaient certains de linguistes au début du siècle, que les racines sont les témoins d'un état de la langue plus proche de l'expérience concrète : il les considère comme « nos onomatopées originelles », où « se confondent les choses et leurs formulations »¹. Malheureusement, l'étymologie officielle n'offre pas toujours d'arguments en faveur d'une telle coïncidence, et Ponge préfère souvent lui substituer des rapprochements fondés sur la seule homophonie ; c'est ainsi qu'il associe *table* et *stable*, bien que « l'étymologie ne soit pas la même », mais « phonétiquement comme dans la signification les deux mots sont extrêmement proches ». Ou encore il entend dans *table* le suffixe *-able*, porteur de l'idée de possibilité : or, la table n'est-elle pas ce qui a rendu possible l'œuvre entier de poète ?

Pour rapprocher le mot de son référent, ces fantaisies mimologiques ou pseudo-étymologiques impliquent une sortie hors du système linguistique, par le recours à une autre langue (le latin, par exemple) ou par la mise en valeur d'éléments verbaux, lettre, syllabe ou morphème, qui ne sont pas reconnues par le système comme des unités de sens, et que le poète dote d'une signifiante, par « une sorte de *syl-lab-logisme* »². Ponge entend donner raison à une simple résonance ou consonance. Tout se passe comme s'il s'agissait pour lui de court-circuiter le sens conceptuel, pour opérer une jonction directe entre le signifiant et le référent : ce qui l'intéresse « c'est à la fois l'objet (le référent) hors le mot et le mot hors sa signification courante », et « son affaire » « est de les rajointer »³.

La langue-peinture d'André du Bouchet

Un tel court-circuit se produit aussi dans l'écriture d'André du Bouchet, qui vise à créer une « langue-peinture », dont les signifiants auraient un pouvoir de suggestion sensoriel et émotionnel analogue à celui que peut revêtir par exemple la couleur dans un tableau moderne, non pour représenter le monde, mais pour le rendre présent et nous rendre présent à lui.

Un des aspects les plus spectaculaires et les mieux connus de cette recherche est l'invention d'une typographie qui, dans la voie ouverte par Mallarmé et par Reverdy, confère à la page imprimée une dimension plastique et rythmique immédiatement sensible. La part considérable dévolue aux blancs

1. *La Fabrique du pré*, Skira, 1971, p. 240.

2. « La nouvelle araignée », *Pièces, Œuvres complètes*, t. I, p. 801.

3. *La Table*, *op. cit.*, p. 24.

dans ce dispositif n'est pas, comme chez certains contemporains adeptes d'une « écriture blanche », la marque d'une poétique de l'absence. L'intervention du blanc, brisant la continuité syntaxique, défait le réseau des relations logiques pour instaurer entre les mots d'autres rapports, qui relèvent d'une physique de la parole. Isolés sur la page, ils retentissent ou ressortent avec toute la force de leur physionomie phonique ou graphique. Ils laissent en même temps transparaître, au lieu de le recouvrir, le fond sur lequel ils s'impriment, cette « matière de papier » qui insère le livre dans la matérialité du monde. Le rayonnement de ces blancs évoque la lumière qui baigne les paysages de Du Bouchet, dans la chaleur vacante ou l'éclat tranchant du glacier : « une grande page palpitante dans la lumière dévastée dure jusqu'à ce que nous nous rapprochions »¹.

C'est entre les mots, entre les lignes, que se fait jour le fond muet des choses, que le texte ne saurait décrire ni définir mais seulement désigner en creux dans ses interstices :

monde attendant à la langue par instants comme, faisant brèche, le ciel,
alors qu'on sera allé d'un mot à l'autre, – ou à l'autre langue².

Cette citation est extraite de « notes » consacrées à une autre pratique familière à Du Bouchet, et qui l'a encouragé dans sa tentative pour rendre le « monde attendant à la langue » : celle de la traduction. Cela peut paraître a priori paradoxal, puisque l'impossibilité de transposer d'une langue à l'autre certains effets de sens et de signifiante confronte constamment le traducteur à l'arbitraire du signe. Chaque système linguistique en effet structure le référent selon des découpages et des articulations qui lui sont propres, pour circonscrire dans le champ de l'expérience une aire d'intelligibilité variable mais toujours limitée. Or, si aucune langue ne parvient à dire l'infinie complexité du réel, c'est peut-être en passant de l'une à l'autre que le poète-traducteur a quelque chance d'approcher cette part de la réalité qui est irréductible aux significations établies.

Pour ce faire, au lieu de chercher à s'approprier le texte étranger, il devra tenter d'en importer l'étrangeté dans sa propre langue, pour en briser la clôture, et l'ouvrir à l'altérité du réel. C'est pourquoi Du Bouchet aime

1. « Le Moteur blanc », *Dans la chaleur vacante.*, coll Poésie / Gallimard, p. 70.

2. « Notes sur la traduction », *Ici en deux*, Mercure de France, 1986. Les citations suivantes sont extraites de cet ouvrage, non paginé.

traduire des langues qu'il « connaît mal », comme l'allemand ou le russe. Du fait de cette maîtrise imparfaite, les mots du texte-source se présentent souvent à lui dans un premier temps avec toute l'étrangeté de leur épaisseur signifiante.

C'est le cas par exemple de deux vocables arméniens auxquels Du Bouchet s'est heurté en traduisant le *Voyage en Arménie* de Mandelstam. En inscrivant dans son texte ces deux termes étrangers, Mandelstam rendait hommage à une langue qu'il ignorait, mais dont il appréciait la vigueur, comparable à celle d'« une pincée de thé noir » :

Eau, en arménien, se dit *djour*.

Village, *ghyour*¹.

Ces deux mots, de sonorités voisines, ont des significations très différentes ; et, pour une oreille française, ils évoquent des sens plus éloignés encore : dans *djour*, André du Bouchet entend « déjà », ou « dès aujourd'hui ». Cet écart entre le sens et la signifiante aurait pu donner lieu à quelque variation sur l'arbitraire du signe linguistique, l'occasion de vérifier l'écart entre le langage et le réel. Il n'en est rien pour Du Bouchet. Paradoxalement, du fait même de la mise entre parenthèses provisoire de leur sens, ces vocables évoquent pour lui l'opacité et la densité des choses elles-mêmes :

djour – dans la langue soudain, et par ce surcroît de l'éloignement,
que moi-même j'aurai ignorée, que j'ignore toujours, et une fois pour
toutes vraisemblablement – de l'eau.

La matière phonique du mot, se donnant à percevoir dans son épaisseur irréductible au sens, impose la présence matérielle de l'élément. Elle nous restitue une vérité de perception antérieure à toute conception :

avant d'avoir saisi, j'ai entendu.

je ne saisis pas.

Au lieu de « saisir » une signification plus ou moins conventionnelle, le poète traducteur est *saisi* par l'étrangeté du vocable, éprouvée physiquement, dans la teneur la plus concrète de ses signifiants :

1. Ossip Mandelstam, *Voyage en Arménie*, traduction d'André du Bouchet, Mercure de France, 1984, p. 20.

ce que, sans avoir saisi non plus, dans le fond de la gorge, sur la crête des diphtongues, par des voyelles ouvertes là aussi, je peux entendre.

C'est paradoxalement le mot étranger qui réintroduit le poète dans la proximité des choses familières :

par cette étrangeté, les choses à nouveau. les choses
ne me sont pas étrangères.

Mais, en même temps, cette étrangeté du mot évoque ce que les choses ont elles-mêmes d'étrange, d'irréductible à la vision appauvrie qu'en propose la langue propre :

point au monde passant de l'étranger à chose qui, pour une part, aussitôt redevient – ma part, déjà – l'inconnue.

Qu'est-ce alors que traduire, dans une cette perspective ? Non pas rendre un mot par un autre, mais essayer de livrer, dans sa propre langue, un équivalent de cette percée vers l'inconnu qu'a ouverte le terme étranger :

J'ai traduit –
pour l'y avoir placé à nouveau, ce qui était hors du livre et n'est pas un
mot.

Une telle attitude expose au risque du contre-sens, qu'André du Bouchet assume, puisqu'il cherche à traduire, non le sens, mais à la fois une signifi-
fiance et une référence qui excèdent toute signification :

vivant,
le contre-sens procuré sur un excès, aussitôt, de l'attention. jusqu'à
l'inattention, qui emporte – et jusqu'à ces choses – êtres et mots
et choses [...]

j'ai – pour atteindre plus vite au dehors, traduit par glacier.

Il s'agit, en dernier ressort, de rendre sensible en même temps que l'étrangeté de la langue source, un peu de l'intraduisible altérité du monde. Et pour ce faire, le poète traducteur devra les importer dans sa propre langue, « qui, du coup, sera l'étrangère aussi ». Il lui faut arracher les mots à leur emploi convenu, à leur sens codifié, pour leur donner une autre fonction, une autre valeur, fondée sur la signifiance. Ce qui revient à « traduire le français », pour lui permettre d'exprimer ce qu'il n'a jamais dit. C'est par le détour de l'étranger que le poète redécouvre et renouvelle sa propre langue, en logeant en elle quelque chose de la foncière étrangeté du monde :

garder ici – de l'étrangeté dont nous sommes, quelque chose en retour, comme air ou montagne, dans la langue.

Galleria

C'est un détour comparable qui s'est un jour imposé à moi, alors que j'essayais d'évoquer un lieu qui m'avait particulièrement frappé. Si je me permets de citer à présent le texte que j'ai écrit à cette occasion, c'est pour le plaisir de joindre la pratique à la théorie et à la critique ; c'est aussi parce que ce petit poème en prose présente une sorte de synthèse, toute personnelle et moins académique qu'une conclusion en bonne et due forme, de diverses façons d'inscrire la référence au cœur de la signifiance. Ce dernier exemple n'a certes pas la prétention d'égaliser les précédents ; il est plutôt une manière de rendre hommage à leurs auteurs. Le voici :

GALLERIA

Hardiesse altière, la verrière soudain nous baigne de lumière. Et l'allégresse nous élève jusqu'au zénith. Halle en liesse, qui s'embrase à la croisée des regards et des pas.

La vie s'exalte, allons plus loin, forçons l'allure et tous ces murs devenus transparents. Le sol luit si doucement que la foulée s'allonge ; la foule glisse comme un nuage. La rosace des gens se noue et se dénoue.

Au bout de l'allée, tout se défait. Le bras tronqué ne tient plus rien. La

façade s'effondre, et la ville, par pans entiers. Des palissades barrent le passage et la perspective. On se piétine. C'est la galère.

Subsistent, çà et là, quelques îlots; des groupes campent dans le vide, jusqu'au prochain attroupement. Béant, le dôme : un hall de gare.

Un futur pourtant s'échafaude. Une bâche là-haut s'égare, où l'air, victorieux, rit, aime à mains nues, ailées. L'âme en partance tire sur les haussières²⁹.

J'étais de passage à Milan pour quelques heures; j'ai voulu les mettre à profit pour revoir le centre ville, dont je n'avais qu'un vague et lointain souvenir. Arrivé sur la place du Dôme, je me suis engagé dans la Galleria Vittorio Emanuele, qui est à la fois un lieu populaire et un chef-d'œuvre de l'architecture urbaine du XIX^e siècle. À peine y avais-je fait quelque pas que je me sentis envahir par une joie d'autant plus surprenante que je traversais alors une période plutôt difficile; des sentiments plus douloureux ne tardèrent d'ailleurs pas à m'assaillir, car, au sortir de cet îlot de beauté et d'urbanité, on retombait immédiatement dans le chaos d'un quartier en pleins travaux, qui portait les stigmates d'une société en crise. Une impression de dynamisme se dégageait pourtant de ce chantier, qui me communiqua une énergie durable.

À mon retour, j'éprouvai le besoin d'écrire pour fixer le souvenir de cette expérience et en interroger le retentissement inexplicable. J'entrepris de décrire les lieux où j'étais passé, persuadé que mon émotion était intimement liée à leur atmosphère et à leur configuration. Le mot *galerie* se proposait pour désigner le « passage » qui m'avait tant séduit; mais, outre que le terme français n'a pas le même sens que son équivalent italien, ses sonorités ne correspondaient nullement à l'impression que j'avais gardée. Comparé avec *galleria*, il me paraissait terriblement terne, comme éteint : il avait perdu l'élan des deux *l*, l'éclat du *e* ouvert ou fermé, et même l'acuité que donne au *i* sa position accentuée devant une autre voyelle.

Je compris que la résonance de ce lieu était inséparable de la consonance du toponyme étranger. J'eus envie de m'en faire l'écho dans ma propre langue, de manière à localiser de façon précise le référent, et à en ausculter le reten-

1. Extrait de *Chaosmos*, coll. L'Extrême contemporain, Belin, 1998, p. 10.

tissement. Je décidai donc d'intituler mon texte *Galleria*, et c'est en laissant résonner en moi les sonorités de ce titre que j'ai tenté d'élucider certaines des impressions qui avaient concouru à mon émotion.

Le milieu du mot suscitait en moi un irrésistible élan ; il me rappelait l'essor vertical de la verrière qui semble rejoindre le ciel ; il réveillait le mouvement qui s'était emparé de mon corps, pris d'une envie soudaine de marcher sans s'arrêter ; il donnait une certaine rapidité à mon écriture, prête à se laisser aller, pour une fois, à la liberté des associations de mots et d'idées. Une foule de mots français se pressaient sous ma plume pour traduire l'impulsion que m'avait donnée la ville et langue italienne ; j'ai retenu ceux qui exprimaient l'altitude et le mouvement, n'hésitant pas à saturer mon énoncé par l'insistance des mêmes signifiants et signifiés, pour tenter de communiquer l'intensité de l'expérience : « hardiesse altièr », « la vie s'exalte, allons plus loin, forçons l'allure »...

La fin du mot évoquait plutôt l'atmosphère du lieu, une qualité de l'air et de la lumière qu'on ne trouve pas dans les passages parisiens, créée par les volumes, par la transparence, la luisance des matériaux. Pour tenter d'aérer et d'éclairer un peu ma prose, j'ai risqué une triple rime intérieure : « Hardiesse altièr, la verrière soudain nous baigne de lumière » ; et je n'ai pas résisté au plaisir de faire rire un peu l'air lui-même. Car cette atmosphère aérienne et lumineuse, cet élan qui s'emparait du verre, des pierres et des corps, s'associaient en une tonalité affective joyeuse, que j'aurais voulu pouvoir exprimer, en souvenir d'Ungaretti, par le parfait anagramme de *galleria* : *allegria*. Mais comme le français *allégresse* me conduisait vers *hardiesse* et *liesse*, j'ai suivi son invitation, me bornant à suggérer la vitesse par le tempo *allegro* imprimé à mon poème.

Quant à la première syllabe, elle ne m'inspirait guère, ou plutôt elle m'inspirait des affects bien différents. Je ressentais l'occlusive initiale comme un obstacle au mouvement de la langue et de la gorge ; sa rugosité s'opposait à la fluidité des consonnes suivantes, les liquides *l* et *r*. Ce n'est sans doute pas un hasard, bien que je n'en aie pas eu conscience, si cette syllabe n'apparaît que dans la partie centrale du poème, qui semble porter un coup d'arrêt fatal à l'envolée lyrique du début. Elle consonne avec la syllabe *pa*, qui prend, dans le troisième paragraphe, sa pleine valeur de négation. Car bien sûr, dans des contextes différents, les mêmes signifiants peuvent s'investir de connotations contrastées : une *galère* ou un *hall de gare*, c'est tout le contraire d'une *galleria*.

Les choses, et les mots, s'arrangent un peu plus loin, avec *s'égarer*, dont le préfixe relance de manière encore hésitante le mouvement de l'âme et du poème, que je couronne ensuite de façon ludique et coruscante, en transposant neuf des dix syllabes du toponyme à la fin de l'avant-dernière phrase, où « l'air victorieux rit, aime à mains nues, ailées ». Il s'agissait de faire entendre, en guise de coda, la tonalité affective et musicale dominante de ce texte, que je voulais joyeuse et italianisante.

Je dois m'excuser de m'être attardé si longtemps sur ce texte, où certains d'entre vous n'auront vu sans doute qu'une plaisanterie laborieuse, que mes commentaires n'ont fait qu'alourdir. À défaut de vous avoir plu, j'espère tout de même vous avoir un peu instruits, en achevant de vous convaincre que le travail sur la signifiante n'exclut pas la référence. Ce jeu de construction verbale m'a permis de traduire une expérience qui engageait ma relation au monde et au langage. Cette petite architecture de mots est comme un palais de mémoire, où je retrouve, beaucoup mieux que sur une photographie, par exemple, l'atmosphère d'un lieu précis et d'un moment de ma vie. En transposant dans mon texte le toponyme italien, je l'ai situé dans un certain état des langues européennes, dans l'espace-temps universel, mais aussi dans une circonstance personnelle, qui lui donne une résonance singulière. Son référent est à la fois linguistique, historico-géographique et existentiel. Cette *Galleria Vittorio Emanuele* est un nom propre, un lieu commun et une partie de mon univers. Mais avons-nous un autre accès au réel qu'à travers une culture partagée et un point de vue singulier ?

J'aurais pu bien sûr, comme d'autres, découper dans un guide de voyage la description de ce lieu, et en coller des fragments sur une page, selon un dispositif ingénieux. Aurais-je obtenu un texte plus objectif ? J'aurais plutôt fait de l'objectivisme, n'ayant travaillé que sur des mots déjà écrits, et non sur les choses et sur moi-même. Couper et coller du texte ne nous rapproche pas plus de la réalité que la vieille mimésis. La manipulation des stéréotypes donne le même résultat que l'ancien daguerréotype. J'avoue qu'il m'en faut davantage pour me transporter, spatialement, littérairement et affectivement. Un poème doit allier intimement référence et signifiante pour me donner une émotion et m'ouvrir un horizon.

« *Intention* » et « *intonation* » : pour une audition
du « Sonnet à Orphée 1, 3 » de Rilke

MICHÈLE FINCK

Dans une lettre de 1926 à Marina Tsvétaïeva, Rilke souligne l'état de grâce, en contraste si frappant avec la difficile mise au monde des *Cahiers de Malte*, dans lequel il écrit les *Sonnets à Orphée* : « La force naturelle de mon être (...) , en quelques semaines, offrit le couronnement de sa pleine saison à la croissance d'abord de l'*Orphée* (trois jours pour chaque partie !) puis des *Élégies* (...) Comme tout cela guérit (...) Joie et victoire, Marina, sans pareille »¹. Mon hypothèse est que seule une lecture attentive à l'interaction infinie du son et du sens en poésie peut être capable de rendre compte de cette « victoire » rilkéenne des *Sonnets à Orphée* et peut-être aussi, plus largement, d'une définition de la poésie identifiée à une expérience de la « joie ».

Je trouve la clé d'une telle lecture dans une lettre de Tsvétaïeva à Rilke, placée sous le signe d'un vers des *Sonnets à Orphée* : « Ce vers est pure *intonation* (*intention*) (...) (Intonation : une intention devenue son. Intention incarnée) »². Aussi mon approche se veut-elle un approfondissement de ce point d'articulation en poésie entre « l'intention » et « l'intonation », de la transmutation de l'une en l'autre dans l'« harmonie réalisée »³ du « sonnet à Orphée I,3 » :

Un Dieu le peut. Mais, dis-moi, comment
un homme le suivrait-il sur la lyre étroite ?
Son esprit est désaccord. Au croisement de deux
chemins du cœur, il n'est pas de temple pour Apollon.

1. Rainer Maria Rilke, « lettre à Marina Tsvétaïeva du 17 may 1926 », in *Rilke-Pasternak-Tsvétaïeva, Correspondance à trois, été 1926*, Gallimard, 1993, p. 113.

2. Marina Tsvétaïeva, « lettre à Rilke du 12 may 1926 », in *Rilke-Pasternak-Tsvétaïeva, Correspondance à trois, été 1926*, o.c., p. 106.

3. Rainer Maria Rilke, *Poèmes de jeunesse, Poésie, Œuvres 2*, Seuil, 1972, p. 75.

Le chant, tel que tu l'enseignes, n'est pas convoitise,
ni quête d'un bien qu'enfin l'on peut atteindre ;
le chant est existence. Pour le Dieu, chose facile.
Mais nous, quand *sommes-nous* ? Et quand attire-t-il

jusqu'à notre être la terre et les étoiles ?
Tu n'es pas encore, jeune homme, quand tu aimes,
même si la parole alors force ta bouche, - apprends

à oublier le sursaut de ton chant. Cela s'écoule.
Chanter en vérité est un autre souffle.
Un souffle autour de rien. Un vol en Dieu. Un vent. ¹

Ein Gott vermags. Wie aber, sag mir, soll
ein Mann ihm folgen durch die schmale Leier ?
Sein Sinn ist Zwiespalt. An der Kreuzung zweier
Herzwege steht kein Tempel für Apoll.

Gesang, wie du ihn lehrst, ist nicht Begehr,
nicht Werbung um ein endlich noch Erreichtes ;
Gesang ist Dasein. Für den Gott ein Leichtes.
Wann aber sind wir ? Und wann wendet er

an unser Sein die Erde und die Sterne ?
Dies ist nicht, Jüngling, dass du liebst, wenn auch
die Stimme dann den Mund dir aufstösst, - lerne

vergessen dass du aufangst. Das verrinnt.
In Wahrheit singen, ist ein anderer Hauch.
Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind. ²

1. Rainer Maria Rilke, « Sonnet à Orphée I,3 », *Les Élégies de Duino. Les Sonnets à Orphée*, traduction d'Angelloz, Aubier 1943, p. 146-147.

2. *Ibid.*

« Un Dieu le peut » : le poème débute par une affirmation, presque un aphorisme, qui renvoie à quelque chose qui le précède, à un univers antérieur à la parole poétique, comme le suggère l'indétermination insufflée par le vocable « le ». Tout se passe comme si le poème avait déjà commencé avant même qu'il ne débute, comme si le verbe était pour ainsi dire précédé par un verbe muet. En amont du premier mot, il y a une étendue vide et insonore, un espace que le lecteur ne peut déchiffrer, mais dont la présence transcendante lui est révélée par le pronom « le ». Cet espace, qui s'écoute comme une gangue de silence audible, fait don de l'« envers de la musique »¹. Aussi « l'intonation » est-elle d'abord ici une façon de « faire retentir » (« intonare ») le silence, en accord avec la correspondance de « Stille » (silence) et de « Stimme » (voix), posée dès *Les Cahiers de Malte*.² Ce qu'entonne le poème, c'est le silence, grâce auquel la musique verbale selon Rilke répond d'emblée à la définition d'Yves Nat citée par Roger Laporte : « La musique est entre les notes »³. Le mystère, qui sous-tend l'indétermination du vocable « le », ne sera levé que dans la seconde strophe. Ce premier segment du vers liminaire, par l'autorité de son laconisme, suggère que la figure du « Dieu » est incontournable, à l'origine de toute chose : au commencement était un « Dieu », dont le signe distinctif est le « pouvoir ». À la modalité assertive (qui est la marque du « Dieu ») répond la modalité interrogative (qui est le propre de « l'homme ») : « Mais, dis-moi, comment / un homme le suivrait-il sur la lyre étroite ? ». L'hypertrophie des monosyllabes, qui scandent en allemand toute la seconde partie du vers initial, accentue l'urgence de l'interrogation et est ici le principal vecteur de « l'intention » et de « l'intonation » : « Wie aber, sag mir, soll / Ein Mann ». D'emblée la première strophe révèle l'opposition, prise en charge par la charnière « mais », sur laquelle repose tout le poème : l'opposition entre « Dieu » (la certitude, le pouvoir) et « l'homme » (le doute, l'impuissance). « Un Dieu peut quelque chose, qui échappe au pouvoir de l'homme », souligne Leisi⁴, qui ajoute que Rilke écrit « Mann » (être humain mâle) et non « Mensch » (être humain en général) : signe que, pour Rilke, l'homme (« Mann ») est « beaucoup plus éloigné d'Orphée que ne l'est la femme, ou

1. Voir la lettre du 17-11-1912, *Correspondance*, Œuvres 3, Seuil, 1976, p. 234.

2. Rainer Maria Rilke, *Les Cahiers de Malte*, Seuil Point, 1980, p. 209-214. Et *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Insel Taschenbuch 630, p. 190-193.

3. Roger Laporte, *Écrire la musique*, Passage, 1986, p. 35.

4. Ernst Leisi, *Rilkes Sonette an Orpheus*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1987, p. 181 : « Ein Gott vermag etwas, was dem Menschen kaum möglich ist ». Je traduis.

la jeune fille »¹. La question est celle-ci : comment « l'homme » peut-il suivre le « Dieu » sur la voie vers le « chant », vers « l'être » ? L'image de la « lyre étroite » renvoie à la question de l'harmonie au sens où l'a définie Backès : « ce mot difficile (...) peut désigner en grec la parfaite tension des cordes de la lyre »². La « lyre étroite », instrument d'Apollon, est ici une métaphore de « l'étroitesse » du chemin vers l'harmonie. Notons qu'il y a peu de « Leier » à « Leiter » : la « lyre », à la fois voix et voie, est une « échelle » (« Leiter ») tendue vers « l'être ». Mais est-elle praticable par l'homme ?

La seconde partie du quatrain met l'accent sur l'essence « désaccordée » de l'homme selon Rilke, qui est aussi au centre de la « quatrième élégie » : « Nous ignorons l'unité. Nous ne sommes pas à l'unisson comme les oiseaux migrants »³. Notons que « l'intention » (la poétique du « désaccord ») est aussitôt prise en charge par « l'intonation ». La brisure s'« incarne » en effet dans la matière sonore du texte allemand, grâce à l'inflation de la cellule binaire « zw » (issu de « Zwiespalt », bâti sur la cellule « zwie » autre forme de « zwei », deux) qui envahit les vers : « Zwiespalt » (« désaccord »), « zweier » (« deux »), « Herzwege » (« chemin du cœur »). La cellule « zw » est l'emblème acoustique de la faille spirituelle. Voilà le constat rilkeén : parce que l'homme est « désaccordé », il ne peut prétendre à l'harmonie et trouver en lui un lieu où bâtir un « temple pour Apollon ». La question centrale est dès lors celle-ci : comment « réaccorder » l'être humain ? Pour Rilke, « réaccorder » l'homme c'est aussi « réaccorder » la langue. Aussi le « réaccord » se fera-t-il d'abord dans la matière verbale du sonnet lui-même, par les sons, la cadence, la mesure, vertus apolliniennes.

Ce n'est que dans le second quatrain qu'apparaît le maître-mot du poème, répété deux fois : « Gesang » (« le chant »). Si, pour guérir l'être humain de la division, Rilke porte son verbe au plus près de la voix, c'est qu'il place son espoir dans la vocation de la voix à la transitivité verbale. Comme l'écrit Jean-Pierre Richard à propos de Mallarmé, « la voix a une qualité précieuse : son intonation peut évoquer directement l'objet qu'elle parle. Entre la voix et la chose, il n'y a donc plus d'hiatus (comme entre le mot et la réalité) »⁴. Une attention à « l'intonation » du sonnet révèle que, par la chaîne phonico-sémique formée par les sons « G » à l'initiale, le mot « Gesang » (mis en

1. *Ibid.*, « Der Mann ist von Orpheus viel weiter entfernt als die Frau oder gar das Mädchen ».

2. Jean-Louis Backès, *Musique et littérature*, PUF, 1994, p. 127.

3. Rainer Maria Rilke, « Quatrième élégie », *Les Élégies de Duino. Les Sonnets à Orphée*, o.c., p. 59.

4. Jean Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, 1961, p. 582.

relief au début du second quatrain) est lié au mot « Gott » (qui ouvre le premier quatrain). Comme l'hommage à Beethoven des *Cahiers* était bâti sur la triade « Gott » – « Gehör » – « Geburt » (« Dieu » – « écoute » – « naissance »¹), le « Sonnet à Orphée I, 3 » est articulé autour de la correspondance des mots « Gott » (« Dieu ») et « Gesang » (« chant ») qui échangent leur substance.

C'est aussi dans la seconde strophe que s'impose le lien entre ce sonnet et la séquence, mise en relief à la fin des *Cahiers de Malte*, où apparaît la jeune chanteuse, sœur d'élection d'Abelone, et où Rilke oppose deux poétiques du chant. Le premier chant de la chanteuse est encore prisonnier du « mensonge » : « convention » et non création, divertissement chanté par qui ne « croit pas » à son chant et force trop laborieusement sa voix (« Mühe ») pour accéder à la vérité. Seul le second chant de la chanteuse des *Cahiers* trouve l'accès à la triade voix-vers-vérité et pose les bases d'un art poétique dont voici les maîtres-mots : exigence absolue d'une nécessité intérieure (« wie etwas notwendiges ») ; maturation par la patience (« seit Jahren ») ; passage de l'élévation (« sich erheben ») à la révélation ; grâce de « l'Un » (« aus einem Stück ») et du « simple » (« einfach »)². Comme dans le texte des *Cahiers* Rilke, pour définir l'essence du chant, suggère d'abord, dans le « sonnet I,3 », ce que le chant n'est pas. Le caractère dialectique de la pensée rilkéenne s'affirme : l'opposition entre le premier chant et le second chant de la séquence de la chanteuse est reconduite ici par le contraste entre une définition du chant par la négative et une définition du chant dans sa plénitude. Cette poétique du contraste est la clé de l'art de la leçon, selon Rilke. La fonction du poème est en effet d'« enseigner », comme le suggère la mise en évidence du verbe « lehren » au milieu du premier vers du second quatrain. Pour favoriser la fusion de « l'intention » et de « l'intonation », le vers se dépouille ici de tout ornement, faisant le choix de la sobriété qu'exige la tâche d'enseignement. Ce que le chant n'est pas : « convoitise » (« Begehr »), « quête d'un bien » (« Werbung »). L'absence de convoitise est aussi la leçon de la « huitième élégie » : « le pur, l'insurveillé, que l'on respire, / que l'on *sait* infini et ne convoite pas »³.

1. Rainer Maria Rilke, *Les Cahiers de Malte*, o.c., p. 72-73. Et *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, o.c., p. 65-66.

2. Rainer Maria Rilke, *Les Cahiers de Malte*, o.c., p. 209-214. Et *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, o.c., 190-193. Pour une étude précise de ce texte, voir Michèle Finck, « Son et vocation dans les *Cahiers de Malte Laurids Brigge* », in *Le Roman du poète : Rilke, Joyce, Cendrars*, Champion, 1995, p. 49-87.

3. Rainer Maria Rilke, « Huitième élégie », *Les Élégies de Duino. Les Sonnets à Orphée*, o.c., p. 85.

Ce que le chant est : « Dasein ». Le laconisme de la formule « Gesang ist Dasein » a favorisé la surenchère interprétative, la tentation d'expliquer (de déplier) ce que Rilke a condensé en un seul pli. « < Chant est existence > (...) Existence est employé ici dans le sens traditionnel de présence ; il est employé dans le sens d'« être » (...) Chanter le chant signifie : être présent dans le présent lui-même – exister », précise Heidegger¹, dont l'interprétation fondatrice détermine les autres gloses². Plutôt que de déplier une fois de plus le sésame rilkéen, cherchons à mettre l'accent sur ce qui en lui résiste au dépliage : sa concision. En effet, ce que fait apparaître la comparaison entre le « sonnet I, 3 » et la séquence de la chanteuse des *Cahiers*, c'est à quel point Rilke est allé dans le sens de ce qu'il appelle, à propos de l'art beethovénien, la « condensation » (« Selbstverdichtung »). « Dur nœud » de sens (« harter Knoten »)³ : voilà ce qu'est la formule « Gesang ist Dasein ». La fonction du commentaire est peut-être moins de dénouer ce « nœud » (car comment le dénouer sans paraphraser ?) que de prendre acte de son laconisme elliptique et de l'interpréter. Ce qui dans la « coda » des *Cahiers* avait encore besoin de l'anecdote pour se déployer est ici ramené à l'évidence d'un théorème. Cette concision nouvelle n'est pas seulement le signe d'une différence d'« intonation » entre *Les Cahiers* et le sonnet, mais bien d'une différence d'« intention ». Serait-ce alors que, selon les catégories définies dans l'hommage à Beethoven, dans les *Cahiers* Rilke fait encore « comme s'il savait » et que, dans ce sonnet, il « sait »⁴ ? À présent, c'est à Rilke lui-même qu'il revient d'être, comme la jeune cantatrice des *Cahiers*⁵, l'ange-chanteur de l'annonciation : portant aux hommes, grâce à la formule « Gesang ist dasein » placée au centre du sonnet, la promesse d'une présence au monde harmonieuse, réaccordée.

Mais, au moment même où il formule sa promesse, Rilke en mesure aussi l'incertitude et, dans une technique proche de la ré-exposition en musique, revient au premier thème majeur du sonnet : celui de l'opposition entre le « Dieu » et l'homme. Devant l'évidence du « Dasein » divin (à la fois facilité

1. Martin Heidegger, « Pourquoi des poètes ? », *Chemins qui ne mènent nulle part*, Idées/Gallimard, 1980, p. 380.

2. Voir par exemple Ernst Leisi, *Rilkes Sonette an Orpheus*, o.c., p. 82 et Philippe Jaccottet, *Rilke*, Seuil Points, 1979, p. 164.

3. Rainer Maria Rilke, *Cahiers de Malte*, o.c., p. 72-73. Et *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, o.c., p. 65-66.

4. *Ibid.*

5. C'est en effet en termes d'annonciation que je propose de lire la séquence des *Cahiers* placée sous le signe de la jeune chanteuse : annonce faite à Malte et annonce faite à Rilke. Voir Michèle Finck, « Son et vocation dans les *Cahiers de Malte Laurids Brigge* », in *Le Roman du poète*, Champion, 1995, p. 80-85.

et légèreté – « leicht » – mises en relief par une phrase assertive et courte) renaît la question du « Dasein » humain, de la difficulté de l'homme à « être » (soulignée par une phrase interrogative): « Pour le Dieu, chose facile. / Mais nous, quand sommes nous ? ». « L'accent », fait remarquer Heidegger, « porte sur « sommes », non sur « nous » » (...) Ce qui fait question, c'est de savoir quand nous sommes de telle sorte que notre être soit chant »¹. L'urgence de la question de « l'être » est soulignée par la propagation du verbe « sein » issu de « Dasein » dans les vers suivants: « Dasein », « sind wir », « unser Sein », « dies ist nicht ». L'enjambement renforce la modalité interrogative qui déborde sur la troisième strophe. Ici encore la coïncidence de « l'intention » et de « l'intonation » (c'est-à-dire la poésie) est fulgurante: en effet, le mot qui prend en charge l'interrogation (« Wann », « quand ») est fait de la même matière sonore que le mot qui désigne celui qui est en proie à l'interrogation (« Mann », « homme »). La correspondance sonore s'impose d'autant plus que « Mann » est mis en relief au début du second vers et que « Wann » est placé au début du huitième vers. La lecture verticale du sonnet renforce ainsi le couplage « Mann »/« Wann », qui souligne à quel point l'essence de l'homme (« Mann ») a partie liée avec l'interrogation (« Wann »). De même l'unité harmonique entre le « Dieu » et le cosmos est soulignée par la propagation du vocable « er », qui désigne le « Dieu », dans la géologie sonore des mots qui évoquent l'univers: « er » (« il »), « Erde » (« terre »), « Sterne » (« étoiles »). Encore ne faut-il pas trop s'appesantir, de peur de rendre lourde la composition rilkéenne qui est à l'image du « Dieu », « leicht » (« léger »).

Les tercets proposent une ré-exposition avec variation des thèmes préparés dans les quatrains. C'est d'abord le motif de la définition du chant par la négative qui est à la fois ré-exposé et amplifié, et le développement proposé dans le premier tercet resserre les liens entre le sonnet et la « coda » des *Cahiers*. En effet, la question de « l'être » et du « chant » est posée à partir de la problématique amoureuse, déjà présente dans la page consacrée à la jeune chanteuse des *Cahiers*. De tout le poids de la modalité assertive, Rilke affirme que l'amour ne fait pas don de « l'être »: « Tu n'es pas encore, jeune homme, quand tu aimes, / même si la parole alors force ta bouche ». Il est aisé de reconnaître ici une variation sur la séquence du premier chant de la jeune fille dans *Les Cahiers*, où il est reproché à la chanteuse de « lever »

1. Martin Heidegger, « Pourquoi des poètes ? », *Chemins qui ne mènent nulle part*, o.c., p. 381.

son chant « avec peine », de « faire trop d'efforts ». Dans *Les Cahiers*, comme dans le sonnet, la leçon rilkéenne est la même : il est néfaste de « forcer » l'accès au « chant » et à « l'être ». La distorsion, que l'excès d'effort fait subir au chant, est suggérée dans le texte allemand par la répétition de « auf » (« aufstösst », « aufsangst »), marque d'une crispation. L'intensité du vers rilkéen puise aux sources de l'enjambement entre les tercets, qui introduit une tension entre le verbe « lernen » (dont la répétition souligne la fonction d'« enseignement » échue au poème) et le verbe « vergessen » (« oublier »). Dans la leçon rilkéenne, l'impératif de l'apprentissage (« lerne ») est aussitôt contrebalancé par l'impératif de l'oubli (« vergessen »), tant il est vrai qu'il ne peut y avoir de création sans « oubli ». À cet égard, c'est encore *Les Cahiers de Malte* que commémorent les tercets (« il ne suffit même pas d'avoir des souvenirs. Il faut savoir les oublier »¹).

Le deuxième tercet, réexposant un motif introduit dans le second quatrain, approfondit l'art poétique du chant juste. Loin d'être violence faite à la bouche, le chant, qui est « présence », coule (« Cela s'écoule », « Das verrinnt »). Son caractère d'évidence est souligné par la brièveté du segment, opposée à la longueur des vers précédents consacrés au chant « forcé ». En jouant sur l'alternance entre des phrasés longs et des phrasés courts, Rilke insuffle aux vers une respiration, par laquelle le texte une fois de plus devance le thème (« souffle »). L'équilibre harmonique du vers est assuré par la correspondance phonique entre les deux verbes qui l'encadrent : « vergessen » (« oublier ») et « verrinnt » (« s'écoule »). L'affinité acoustique des vocables met en relief le lien entre la poétique de l'oubli et la poétique de l'écoulement : « vergessen, dass du aufsangst. Das verrinnt ». Pour Rilke, celui qui « est » « coule », comme le souligne aussi le « sonnet à Orphée II, 29 » : « Ich rinne (...) Ich bin » (« Je coule (...) Je suis »)². À cet égard ce sonnet rilkéen va dans le sens de la légende taoïste, *La harpe apprivoisée*, dans laquelle Roger Laporte lit l'essence de la musique. Un magicien a transformé un arbre en une harpe merveilleuse qui ne peut être apprivoisée que par le plus grand des musiciens et dont voici le secret : « < ils ont tous échoué parce qu'ils ne chantaient qu'eux-mêmes. J'ai laissé la harpe choisir son thème ». Au moment où compositeur et interprète sont oubliés, où l'on ne sait plus si

1. Rainer Maria Rilke, *Les Cahiers de Malte*, o.c., p. 25.

2. Rainer Maria Rilke, « Sonnet à Orphée, II, 29 », *Les Élégies de Duino. Les Sonnets à Orphée*, o.c., p. 251.

les musiciens jouent ou si la musique se joue, notre cœur est touché par le chant qu'il a toujours attendu »¹.

La triade sous le signe de laquelle nous avons placé l'épisode de l'ange-chanteuse des *Cahiers* (voix, vers, vérité) trouve une confirmation dans la formule placée au début de l'avant-dernier vers : « Chanter en vérité » (« In Wahrheit singen »). La question de « l'être » (« Dasein ») n'est pas dissociable chez Rilke de celle de la « vérité » (« Wahrheit ») et l'expérience du « chant » se situe au point exact d'intersection entre les deux. La formule « In Wahrheit singen » répond d'ailleurs, dans l'architecture du sonnet, à la formule « Gesang ist Dasein », comme le souligne à la fois la reprise de « Gesang » par « singen », la place des deux segments au début de l'avant-dernier vers du deuxième quatrain et du deuxième tercet, et le même nombre de pieds dans les deux segments.

Mais alors que, dans *Les Cahiers*, c'est surtout par des concepts (unité, simplicité, nécessité, sécurité) que Rilke rend compte de la coïncidence du « chant » et de la « vérité », il parvient ici à la transmuier en « souffle » (« Hauch »). L'écart entre le Rilke des *Cahiers* et le Rilke des *Sonnets* se mesure à l'accès soudain du poète à cette dimension supérieure, le « souffle ». Si le vocable « souffle » est totalement étranger aux *Cahiers* (livre, s'il en est, de la crise de la respiration), il est en revanche un leitmotiv des *Sonnets*, comme le prouvent l'apparition du mot « Atem » dans le sonnet suivant² et la reprise du mot « Hauch » dès le « sonnet I, 8 »³. Au point de maturité auquel s'est haussé Rilke, la quintessence du « chant » n'est pas la mélodie, même pas le rythme, mais la respiration. Encore faut-il que ce « souffle », pour incarner la transmutation du « chant » en expérience de « l'être », soit un « souffle autour de rien ». Heidegger, et après lui Blanchot, ont insisté sur cette vacuité autour de laquelle gravite le « souffle » rilkéen qui « ne brigue plus tel ou tel objet »⁴ : « pure dépense » « non pas en vue d'un résultat, pour conquérir ou pour acquérir, mais pour rien ».⁵

Ici « l'intention » (la poétique du « souffle autour de rien ») est totalement prise en charge par « l'intonation », comme le prouve l'insufflation de la respiration au plus profond de la matière verbale. Le poème perd le

1. Roger Laporte, *Écrire la musique*, o.c., p. 34. Cette « légende », précise Laporte, « nous est rapportée par Okatura Kakuso dans son ouvrage *Le Livre du thé*.

2. Rainer Maria Rilke, « Sonnet à Orphée I, 4 », *Les Élégies de Duino, Les Sonnets à Orphée*, o.c., p. 148.

3. *Ibid.*, p. 157.

4. Martin Heidegger, « Pourquoi des poètes ? », *Chemins qui ne mènent nulle part*, o.c., p. 382.

5. Maurice Blanchot, « Rilke et l'exigence de la mort », *L'Espace littéraire*, Idées Gallimard, 1978, p. 188.

caractère didactique qu'avait exigé de lui la répétition du verbe « *lehren* » (« apprendre »). La transmutation des mots en « souffle » est favorisée par l'emploi exclusif de monosyllabes et par le travail sur le son « W » qui, issu de « *Wahrheit* » (« vérité »), se propage jusque dans « *Wehn* » (« vol ») et « *Wind* » (« vent ») : « *Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind* » (« Un souffle autour de rien. Un vol en Dieu. Un vent »). Ce qui s'impose dans l'architecture de ce vers c'est, conformément à l'appréciation de Rilke à propos des corps de Rodin, « la merveilleuse justice interne de leurs proportions »¹. Les trois cellules rythmiques soulèvent le corps du texte par une respiration d'abord ample et régulière (deux groupes de quatre temps : « *Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott* »), puis plus courte et comme suspendue (un groupe de deux temps : « *Ein Wind* »). Le rétrécissement des groupes rythmiques fait refluer, dans le « cantabile » du vers, ce silence qui était déjà perceptible au commencement du sonnet.

La coïncidence de « l'intention » et de « l'intonation » puise enfin aux sources du jeu sur la structure circulaire du sonnet, qui est à la fois ébauchée et dépassée. En effet le vocable « *Gott* » (« Dieu »), sur lequel le poème s'est ouvert, réapparaît dans le dernier vers : « *Ein Gott vermags* »... « *Ein Wehn im Gott* » (« Un Dieu le peut »... « Un vol en Dieu »). Aussi le mot « Dieu » enserre-t-il le poème, comme si le « Dieu » tenait le sonnet entre ses mains. Mais Rilke ne s'en tient pas à cette structure circulaire. Il la dépasse pour lui préférer une structure ouverte, qui met l'accent moins sur le mot « Dieu » que sur le mot « chant ». C'est en effet le « chant », ou plutôt sa quintessence identifiée à un « vent », qui est mis en relief à l'extrême fin du poème. Le « vent » serait-il, comme le veut Leisi², un emprunt à l'épisode de la mort d'Orphée dans *Les Métamorphoses* d'Ovide (XI, 43) ? Cette interprétation me paraît risquée, tant l'image du « vent » semble relever ici moins du mythe préexistant au poème que d'une nécessité intérieure au sonnet, d'un aboutissement de l'image du « souffle autour de rien ». Si réécriture du mythe d'Orphée il y a, elle est entièrement passée au tamis de la spiritualité acoustique rilkéenne, dans la perspective de laquelle le « vent » désigne, comme le suggère par exemple le poème « Mausolée », la vocation du chant poétique à « l'invisible » : « Vent, / invisible, / intérieur du vent »³.

1. Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin (première partie)*, Œuvres en prose, Pléiade, Gallimard, 1993, p. 874.

2. Ernst Leisi, *Rilkes Sonette an Orpheus*, o.c., p. 82. Voir aussi Ovide, *Les Métamorphoses*, Garnier Flammarion, p. 276 : « Son âme s'exhala et fut emportée par les vents ».

3. Rainer Maria Rilke, « Mausolée », *Poèmes divers*, Poésie, o.c., p. 455.

Le dépassement final de la structure circulaire « Gott-Gott » (« Dieu » - « Dieu ») par la structure ouverte « Gott » - « Wind » (« Dieu » - « vent ») souligne que l'expérience du « chant » apporte certes à la poésie moderne la promesse d'un rapport retrouvé avec le « Dieu » (« un vol en Dieu ») : mais le « Dieu » lui-même s'efface au profit d'une transmutation de toute chose en « souffle », en « vent », qui résume l'essentiel et le plus pur de « l'intonation ».

Cette lecture fondée sur une écoute de la transmutation de « l'intention » en « intonation » pose les bases d'une approche de la poésie qui se veut avant tout une audition des œuvres poétiques : un questionnement capable de se placer au point nodal où le son et le sens échangent leur substance. Il s'agit de « heurter » les mots « pour en vérifier les sons », comme Hippias reproche à Socrate de le faire¹.

Quelle est, en poésie, la tâche du lecteur ? Elle est, selon moi, d'être responsable du langage poétique jusque dans les moindres fibres de la substance sonore qui engage la totalité du sens. Il y va ici d'une définition de la poésie et de la critique : pas de poésie sans qu'un être soit totalement présent dans chacune des cellules phoniques et rythmiques de son verbe ; pas de critique exigeante sans ce que Luciano Berio appelle « une conscience acoustique du matériau verbal »². Celui qui déchiffre le sens d'un poème non seulement dans ce qui est dit, mais dans « l'intonation », l'accentuation, la cadence, accède, à condition que la lecture par l'oreille, légère et profonde, ne force jamais ni le son ni le sens, à la certitude, entrevue par le Rilke des *Sonnets*³ et formulée par Borges, que « la littérature est aussi une forme de gaieté »⁴.

1. Platon, *Hippias majeur*, *Œuvres complètes*, tome 2, Les Belles Lettres, 1921, p. 37.

2. Luciano Berio, *Entretiens avec Rossana Dalmonte*, Jean-Claude Lattès, 1983, p. 156.

3. Voir la lettre de Rilke citée en introduction.

4. Jorge Luis Borges, *Conférence*, Folio Gallimard, 1985, p. 155.

*Réal point zéro : poésie
(l'absent de tout bouquin)*

CHRISTIAN PRIGENT

*L'indicible m'a lié à lui par un câble pour
lequel il n'est pas de couteau.*

Melville

– 1 –

J'appelle « poésie » la symbolisation paradoxale d'un trou.

Ce trou, je le nomme « réel ».

Réal s'entend ici au sens lacanien : ce qui commence « là où le sens s'arrête ».

Je nomme « poésie » un geste d'écriture qui tâche à désigner le réel comme trou dans le corps constitué des langues.

Sauf que désigner/nommer un trou peut s'entendre comme un paradoxe, un oxymore, voire une aporie.

Je dirais que le langage poétique désigne ce trou en en dessinant les bords, de façon emphatique, condensée, ambiguë, énigmatique.

La misère et la gloire de l'impulsion poétique résident à mon sens dans l'affrontement violent à ce dessin aporétique, dans le choix qu'elle fait de l'affronter, lui, et rien d'autre.

Je rappelle Mallarmé : « Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets ».

Je retiens les termes : « contour », « quelque chose d'autre », « musicalement », « absente ».

Et je généralise : pour moi, c'est en tout cas ce sens que je crois pouvoir dégager de mon expérience du poétique, la poésie vise le réel en tant qu'*absent de tout bouquin*. Ou : le réel en tant que point zéro du calcul formel qui fait texte, poème.

– 2 –

Je tente de disposer sur ce fond quelques unes des données propres à divers efforts poétiques typiques de la « modernité » – et de comprendre ce qui peut les lier derrière leur diversité, voire leurs apparentes contradictions :

Par exemple, un peu en vrac :

– la « *longue hésitation entre le son et le sens* » (Mallarmé dit : « la retrempe alternée des vocables en le sens et la sonorité »).

– le *vers* (régulier ou libre) comme indice de découpe, de coupure, de suspens – c'est-à-dire de suggestion d'un espace non dit, voire non nommable en termes pleins, positifs.

– le *rythme* (scansion, flux, coulée, prosodie, formule d'énergie non-figurative) comme instance déconstructive/réconstructrice de l'enchaînement logique (sémantique, figuratif, expressif).

– l'*enchaînement écholalique* (rime, allitération, homophonie, etc.) comme prise en écharpe de l'enchaînement sémantique (cf. : « Voilà comment écrivent les poètes : des rappels de sons », dixit Léopold Bloom, dans Ulysse).

– l'*éclatement spatialisé* (originé au *Coup de dé* ?), radicalisé ou en tout cas repris dans divers courants de la poésie contemporaine (Anne-Marie Albiach, Éric Clémens, Jean-Michel Crozatier...) : comme mise en évidence d'une vacuité à la fois signifiante (constitutive du sens) et in-signifiante (trouvant la concaténation linéaire du sens).

– la *radicalité formaliste* (oulipienne, entre autres) comme résistance à la constitution du sens autrement qu'à partir d'un repli générateur de la langue sur elle-même et donc comme refus d'affronter frontalement la question de la représentation, de l'expression : Michelle Grangaud, etc.

– l'*instance du « corps »* comme thème, c'est-à-dire comme objet littéralement impossible (une allégorie du « réel ») dans les propositions avant-gardistes des années 70/80 (Pierre Guyotat, Jean-Pierre Verheggen...).

– la notion de *présent* comme sujet de la poésie – pour autant que *présent* ne désigne rien d'autre que le site insituable où se nouent le désir de nommer ET le retrait implacable de l'objet à nommer. Dit autrement : le présent comme fuite éperdue des significations devant nos montages historiques, nos projections utopiques, nos cartographies « scientifiques », nos représentations idéologiques. Ou encore : le présent comme forme informe du surgissement du réel face à l'exigence de symbolisation.

– la question du *pastiche*, de la parodie, du détournement, du cut-up, du

montage : une négativité qui vise à faire surgir du réel dans une sorte de traversée trouante des blocs signifiants toujours-déjà constitués comme tels (une volonté de fissurer le mur des langues, de découper dans la « prose du monde », c'est-à-dire dans le monde toujours déjà perçu comme un texte) : Olivier Cadiot, Christophe Tarkos, etc.

– la *verbigération radicale* (le « zaoum », certains moments de *Finnegans Wake*, les glossolalies d'Artaud...) : une langue d'entre les langues qui, quand elle se théorise (Khlebnikov dans *La Création verbale*, Brisset dans *La Science de Dieu...*) tend à se re-positiver, à se rationaliser, à développer une perspective cratyléenne de remotivation des signes – mais qui vient là, plutôt, comme nomination impossible d'une vacuité, comme occupation néo-logique de ce que la logique ne nomme pas, et donc comme désignation forcenée de cette carence de la logique.

– la *voix-de-l'écrit* (Mallarmé dit : « l'instrument de la voix parmi les langages ») comme génération d'une voix qui n'est ni celle (personnelle) de l'auteur, ni la pure impersonnalité de l'objectivité poétique, et qui du coup désigne le trou ouvert entre la subjectivité fantasmée (la parole vive) et l'impossible objectivité (la mécanique rhétorique) (en background, l'énigmatique rêve rimbaldien d'une poésie "impersonnelle" – c'est-à-dire d'une poésie qui génère des figures, des formes, des scènes à partir d'un laisser-aller du langage à lui-même, d'une mise à distance de la plénitude du monde comme objet stabilisé et d'une récusation de la subjectivité comme plénitude psychologique à exprimer).

– 3 –

Je développe quelques uns de ces points :

« Poésie » suppose sans doute rythme, son, souffle, formules d'énergie. Au travers de cette motilité abstraite, du sens se défait et se refait. Quelque chose, partout et depuis toujours, s'y cherche dans la fameuse « hésitation » entre son et sens.

Ce que je perçois, bien, empiriquement, à la lecture de tel poème, c'est qu'il y a deux instances d'engendrement du texte : d'une part ça fait du sens (je « comprends » quelque chose) ; d'autre part ça rebondit en son (la lettre joue, j'entends les échos). Mais où est l'instance dirigeante, mystère. C'est indissoluble. Ça joue en connivence ou en altercation. Hésitation, donc.

Et ce que, dans ce contexte (la poésie), « sens » et « son » veulent vraiment

dire, si je tâche de les penser à part, je n'en sais trop rien. Son et sens, sont des objets conceptuels énigmatiques. Les termes musicalité, écholalie, rime, métrique, scansion n'épuisent en rien le sens du premier. Les expressions suggestions de scènes, bribes de narration, constitutions d'images, tracés d'affects ne touchent qu'à peine à l'opacité du second.

Mais justement: c'est d'être trempés à une inépuisable opacité que ces termes embrayent de la pensée. Ils l'embrayent et la suspendent. Ils la mettent en face d'un impensable. Le nom du suspens est, dans l'énoncé valéryen, « hésitation ». Dans l'énoncé mallarméen: « alternance » et « retrempe ». Les trois disent: vacillation, motilité, palimpseste, effacement. En somme: quelque chose comme la physique négative d'une onde. Rilke dit: « Ein Hauch um nichts »: « souffle autour de rien ».

Poésie = portée d'une onde négative dans l'entre-deux entre son et sens. Indication et interdiction simultanées d'une possibilité de liaison du sens et du son.

Une telle définition n'a, en soi, qu'un intérêt modique.

Sauf qu'elle dessine une proposition de définition pour un troisième terme: le terme, paresseusement rabâché, grossièrement magique ou, en poétique, trop vite technicisé, de *rythme*.

Un rythme, certes, se fixe éventuellement dans des formes (une prosodie, une métrique). Cela ne veut pas dire que rythme = calcul des mètres, métronomie, répétition formelle, scansion – et sensation de cette cadence (avec prime de plaisir et bénéfice mnémotechnique).

Je dirais plutôt: l'onde d'hésitation, d'alternance et de retrempe dont je parlais est le rythme. Le rythme est l'hésitante logique de ces chutes, de ces glissements, de cette instabilité écholalique. Le rythme est le mode d'apparition en langue du réel comme trou, du réel absent de tout bouclage stabilisé du son et du sens.

Ou encore: rythme désigne une résistance à la prose atone, c'est-à-dire à l'atonie de la prose comme illusion d'une langue naturelle, adéquate aux choses, instrumentale et homogène à un réel conçu comme une plénitude nommable.

On ne peut penser la question du rythme (la question de ce qui pousse à rythmer) qu'en termes de négativité – même si on peut éventuellement décrire positivement les formes dans lesquelles un rythme s'incarne (prosodie, métrique).

- 4 -

Je reprends : la question est donc ce passage négatif des rythmes, des sons, des souffles, des tensions énergétiques variées. Il agit par exemple, diversément, dans les *Cantos* de Pound, dans les *Odes* de Claudel, dans le *projective verse* d'Olson ou dans les poèmes du Artaud de *Suppôts et supplications*.

En tout cas ce passage (cette onde) organise une défection et une réfection polysémique de la ligne discursive. Il en désigne principalement la faille, le suspend, la désarticulation. Et il naît de la contrainte d'avoir à la réorganiser autrement, mais toujours à partir du compte-tenu, explicitement maintenu, de sa carence face à l'irreprésentable et cependant irrépressible « réel ».

Cette hésitation interminable, l'affleurement de cette onde instable, c'est le lien que Dante appelait « musaïque ». Le fait de prendre ce lien pour objet, le fait d'en faire le sujet à traiter, c'est ce qui me semble distinguer ce genre (la « poésie ») de toute autre proposition de « littérature ».

Sauf que ça se lit aussi bien chez Joyce que chez Rimbaud, chez Guyotat que chez Denis Roche, chez Novarina que chez Bernard Noël, etc. Il me semble par exemple que c'est cet enjeu d'instabilité, d'hésitation, d'inachèvement ouvert que dessine un prosateur comme Hubert Lucot quand il écrit : « Mes écritures ne forment pas un organisme ; ce sont les traces matérielles qui catalysent la formation d'un être théorique que sa réalisation complète détruirait ».

Tout au plus pourrait-on dire que le « poème » (je ne dis plus ici la « poésie ») est, ou peut être, la forme ramassée où cette question se traite comme telle, dans sa radicalité puritainement débarrassée de tout autre attendu (d'où que cette radicalité peut éventuellement apparaître comme un peu exsangue, formalisée à l'extrême, technique et démonstrative).

Parenthèse pro domo : comme je viens de le dire, le geste « poétique » ne me semble évidemment pas spécifique à la poésie comme « genre ». Il s'importe et s'emporte aussi bien dans la prose (narrative). Ainsi mes livres en prose, *Commencement* ou *Une phrase pour ma mère*, sont pour cette raison des fictions « poétiques ». Elles jouent dans le triangle réel/imaginaire/ symbolique. Pour occuper ce triangle, qui est l'espace même où git et œuvre le parlant. Et pour le faire pivoter. C'est-à-dire pour faire en sorte que chacun des sommets du triangle puisse à tel ou tel moment occuper la place de l'autre : le symbolique peut ainsi être pris et traité comme du réel (matière

sonore des mots, rythmes phrastiques, blocs signifiants prélevés ailleurs, détruits, transformés); l'imaginaire peut être donné comme du réel ou préconditionné en blocs de langue (contes, rêves faisant scènes ou fragments de récits); le réel peut être fantasmé ou élevé au statut symbolique (blocs de stéréotypes, idiolectes de la pub, de la chansonnette et de la doxa politique). De façon à ce que cette rotation accélérée emporte l'unicité découpée et scandée de la phrase qui fait livre, qu'elle produise cette vitesse, cette instabilité, cette hésitation catastrophique dont la trace, peut-être, relève l'instance du *quelque chose* sans nom, l'instance de ce centre béant que vise paradoxalement, à mesure qu'elle semble œuvrer à l'éviter, la force centrifuge de la phrase.

Peut-être est-ce de cette imbouchable béance, de ce surgissement du négatif, et d'eux seuls, que le texte poétique témoigne – y compris, et surtout, quand il fait comme s'il était en train, à coups de « correspondances », de « mimologies », de remotivations cratyléennes des signes ou de court-circuitages glossolaliques, de se donner les moyens de franchir cette distance et de combler cette béance. Et il me semble aussi que c'est la logique de ce comme-si, entendu ici en somme comme une manière de dénégation ou de prétérition, qui peut nous aider à comprendre l'attrait séculaire de la poésie pour ce que s'évertuent à lier, à combler, à napper le comme homérique de la *comparaison*, le comme ovidien de la *métamorphose*, le comme hugolien de la *métaphore*, le comme baudelairien de la *correspondance*, le comme mallarméen de l'*analogie*, le comme surréaliste du *stupéfiant-image*, etc.

– 5 –

J'ai dit que *quelque chose* se cherchait, absent de tout bouquin. Chaque époque lui donne le nom adhoc à ses croyances, à ses questions, à ses inquiétudes, à son savoir ou à son non-savoir: Dieu, Mythes, Nature, Parole, Vérité, Absolu, Homme, Amour, Corps, etc. À chaque fois il faut une majuscule, et la majuscule est l'indice de ce que ces noms sont là comme substituts magiques de l'innommable.

Les modernes, peut-être, plus désenchantés, plus prudents, plus égarés, plus cernés de discours positifs, de tentations fondamentalistes et d'arrogantes sciences de l'homme, ont tendance à ne pas céder devant les commodités de cette nomination. Ils parlent plutôt pour protester contre l'assujettissement aux noms. Mais l'effet est au bout du compte le même. Ainsi Bataille parle

d'impossible, Kafka de *négatif*, Beckett d'innommable, Michaux de *vide*, Ponge d'objet relégué *en abyme* et devenu *objet* et *objoie*.

Ou bien encore ils (les modernes) s'inventent carrément des noms défaits, des noms refaits, des noms blousés, des noms-gags, des noms hybrides, des non-noms : ainsi Jean-Pierre Verheggen parlant d'*insonscient* ou de *violanguie*, moi-même parlant d'*ouïssance*, d'*orœil*, d'*imagimère*, etc.

Pas de poésie, à mon sens, sans que cet innommable quelque chose soit assigné au travail poétique comme impossible objectif. Pas de poésie, c'est-à-dire aucune traversée de l'opacité des langues, aucune force de protestation contre l'assignation aux noms, aucun défi à la puissance des idoles.

Ici quelques propos de Valère Novarina (peut-être seulement pour le... plaisir du texte) : « On ne protestera jamais assez contre ce nom qui nous est donné : ce qu'on appelle un homme mais qu'on devrait appeler autrement. On ne naît pas qu'une fois, je ne suis pas né qu'une fois : il nous faut toujours renaître à nouveau, être sans nom et protester contre toutes les manières dont nous sommes représentés, protester contre la figure humaine, contre toute science de l'homme, contre tout ce qui prétend être une science de l'homme, détruire toutes les idoles, briser sans cesse les images qu'on veut faire de nous, protester contre toutes les images de l'homme, contre toutes les cartes, les schémas de notre dehors et dedans, refuser toujours de porter notre nom. Parce que nous sommes au delà de nos noms, au-delà de nos images non pas parlant mais renversant nos langues, traversant nos mots, en travers, en traversée, dans une forêt de langue, dans une foule de paroles, dans une ville d'inscriptions, ceux qui passent, ceux qui traversent. » (in *Pendant la matière*, P.O.L éditeur).

En somme, aucun tremblement vivant dans la concaténation des mots, des représentations, des discours sans que le *quelque chose* dont je parlais passe, traverse, lance sa force défigurante, sans que ce rien-de-nommable aspire à lui l'exigence de parler et donc d'être autre, autrement, infixé.

Pas de tremblement vivant, c'est-à-dire pas de liberté, aucune chance d'échapper à l'incarcération dans les discours tout faits, positivés, arraisonnés qui prétendent nous livrer le monde – et nous livrent en fait à sa stupidité meurtrière. Et si la poésie est porteuse, parfois, d'une force de « révolte », cette force s'origine et se trace là, comme cela. Quitte à épouser, ensuite, secondairement, des formes plus déclaratives de « révolte ».

Par parenthèse : je vois là la cause nécessaire et suffisante des tentations « avant-gardistes » qui marquent l'histoire de la poésie. On n'en finit pas, et

on n'en finira jamais, de tuer les avant-gardes. Parce que l'essence de la posture (ou de la dérive) avant-gardiste est intuible, quels que soit les oripeaux d'époque dont elle se revête (oripeaux récents : l'idée de Révolution et la futurologie progressiste). Ça touche, disons, à la passion de nomination. Pour dire vite : le « monde » (Dieu ? Nature ? Corps ? Choses ? Intimité ? Ça ? Expérience ? Phénomènes ? Réel ?) exige du parlant la symbolisation – tout en se refusant à toute nomination (façon Lacan : « commence là où le sens s'arrête » – ou, manière Rimbaud : « manque à notre désir »). Autrement dit : l'appareillage symbolique d'époque (la « réalité », le monde identifié aux représentations positivées et articulées du monde) est toujours/déjà périmé, inapte, déréalisant, impropre à donner une sensation à peu près acceptable d'adéquation à la vérité de l'expérience. D'où qu'on s'y éprouve comme une présence gênée (gênée aux entournaux symboliques). D'où aussi qu'on rêve d'un autre monde, d'une humanité « requalifiée » (par exemple par une autre forme d'organisation socio-politique). D'où qu'on lorgne du côté des discours idéologiques et politiques qui programment cette altérité rédemptrice. Et qu'on soit tenté, au moins un temps, de faire ami-ami avec.

Quoi qu'il en soit, la gêne dont je parle génère un peu de crispation, une nervure hystérisée. La sensation de cette nervure est ce qui fait écrire (chercher « une langue »). Il me semble que c'est ce que la poésie a dû toujours à la fois dire ET taire, assumer et ignorer, pour se faire, c'est-à-dire pour désigner et gommer en elle, dans le même mouvement, le noyau d'impossible qui la motive et la constitue. Au moins ça aide à comprendre pourquoi il faut sans cesse au poète « trouver » des langues – et pourquoi, pour la même raison, des langues, on n'en trouve pas. C'est dans la tension vers cet échec qu'est la réussite de la poésie. Cette motion perverse, c'est l'intuable compulsion au « nouveau », la refabrication perpétuelle de l'énigme dans les langues et de l'énigme des langues, la représentation du présent comme énigme, comme résistance aux représentations, la danse chaloupée avec le manque, l'in-signifiant, l'innommable, le négatif, l'impossible, la part maudite, etc. Ce qui donc laisse le monde ouvert et, paradoxalement peut-être, rend la parole possible.

Si exigence de poésie il y a (et il y a, on le sait, envers et contre toutes les sommations du Monde – et du petit monde de la « vie littéraire »), c'est à mon sens pour maintenir cette indécision, cette irrésolution, cette vacuité vivante qu'ouvre l'appel d'un quelque chose qu'on sait innommable et que

pourtant on s'efforce de nommer dans les ruses polysémiques, rhétoriques, destructrices, dérapées, glissées, éclatées – et pourtant composées, formalisées et condensées de l'écrit dit « poétique ». Comme une chance pour la pensée, pour le plaisir, pour une habitation pas trop aliénée de la parole et du monde.

« Il y a dans le monde plus d'idoles que de réalités », disait Nietzsche. Poésie veut dire peut-être, veut dire en tout cas pour moi, travailler face à ces idoles, avec, sur et contre elles (la « mère » désigne cela dans mes écrits).

Face aux idoles et pas face à un réel conçu comme un donné, une plénitude à représenter, à expliquer, à exprimer, comme un contenu posé a priori : la poésie dresse ses formes déformantes, ses figures défigurantes face à ce que les idoles bouchent du trou du réel. Pour faire fulgurer, autant que faire se peut, dans leurs failles, le « réel » comme manque, comme infigurable, comme résistance à l'idolâtrie (aux pouvoirs des images, à la positivité discursive). « Nous ne pensons pas, disait Artaud en 1926, que la vie soit représentable en elle-même ou qu'il vaille la peine de courir sa chance dans ce sens » (O.C. T. II, p. 23).

D'où l'importance, pour la poésie, des coupures (la suspension du vers comme graphique du discontinu), des intervalles (le bloc de langue espacé et troué), des blancs (emblématiques d'une vacuité au fond de laquelle résonne la pression du *quelque chose* absent), voire de la dispersion typographique mallarméenne du *Coup de dé* (une saisie notée du monde comme force de déchirure et d'éclatement du corps verbal – comme pression iconoclaste).

– 6 –

Encore une référence, rapidement :

J'évoque ici une très intéressante étude de Jérôme Roger sur la récurrence de « la catégorie de l'avenir » dans la poétique de Michaux (Colloque Michaux, Namur, 1996).

Dans cette étude, Jérôme Roger montre que, chez Michaux le terme *avenir* ne désigne pas « une thématique entendue comme objet distinct de l'écriture ». Il en déduit qu'on ne saurait « l'annexer aux diverses utopies du langage comme en ont conçues diverses avant-gardes du vingtième siècle » (voir ce que je disais tout à l'heure à ce propos).

Chez Michaux, le contenu du terme *avenir* n'est pas informé par une vision futurologique. Il ne relève en rien de cette plénitude positivée (celle d'un

René Char, par exemple). Il dérive au contraire « d'un point de vue à la fois mobile et excentré sur l'époque » (sur le présent). Il concentre, dit Jérôme Roger, « une forme intensive d'affirmation du sujet contre le destin ». Il désigne une prospection de « la forme fluctuante du présent ». Il symbolise l'attente d'un « autre présent », c'est-à-dire l'instance irrémédiable d'un « mode continu du présent » qui rompt les « digues du temps idéologique et socialisé ».

Les poèmes de Michaux sont souvent marqués par un rythme obsessif, martelé, litanique. Ce rythme incarne une « ouverture continue du temps ». Il représente un moment-matrice infixable en mots (en pauses sémantiques). Dans la poétique de Michaux rythme désigne donc la manifestation abstraite (non figurative) du surgissement de ce moment de sens infixable. Le rythme joue dans et contre la langue en son/ses corps constitué(s). Cette infixité, cette ouverture, cette force de rupture, cette continuité fluctuante et excentrée trouent le présent stabilisé, sémantisé, expliqué, décrit.

Elles requièrent alors un nom. Dans le vocabulaire de Michaux, ce nom est le mot vide : « Oh ! Vide ! / Oh ! Espace / Espace non stratifié... Oh ! Espace, Espace ! », dit par exemple un texte fameux de *La Nuit remue*.

L'avenir est alors le vide, « le gouffre du langage ». L'utopie dite avenir ne vaut que « par le vide qu'elle libère, laissant ainsi chacun face à son propre présent démesuré ». Elle devient, dit Jérôme Roger, « le nom du présent sans merci qui met aux prises le sujet du langage avec l'inanité absolue du destin ».

Ainsi liés d'un étrange signe d'équivalence, les termes *avenir*, *présent* et *vide* deviennent chez Michaux la forme informe du surgissement du réel impossible face à l'exigence de symbolisation, le nom protéiforme de l'évanouissement du monde devant l'effort du langage, le signe d'un l'éclatement scandé du langage sous la pression d'une présence (le réel) impossible à fixer verbalement.

Et le réalisme poétique de Michaux, comme celui de la poésie en général, consiste en un compte-tenu écrit de ces données de base. C'est-à-dire d'une part : décision d'écrire sous la dictée d'un réel qui force à l'effort au style et appelle à l'expression comme une invincible contrainte – mais comme appel vide, innommé, informe (on a appelé ça, peut-être, autrefois, *l'inspiration*) ; d'autre part : décision symétrique de se proposer ce réel comme visée (le projet de « rendre » le réel : de le symboliser – mais toujours comme vacuité, impossible adéquation)

– 7 –

À partir de ça, autre question, étroitement liée aux précédentes, et qui concerne tout un courant, très vivant, de la poésie contemporaine :

qu'est-ce que lire, publiquement, des textes poétiques – c'est-à-dire donner à voir et à entendre, en action, le travail alterné, conflictuel, amoureux, des sons, des rythmes, des significations et des figures ?

C'est la question posée à quiconque se risque à ce geste, dont il faut bien savoir (mais on le sait assez peu finalement) qu'il ne va pas de soi. Certains (poètes ? performers ? – peu importe) affrontent cette question. Il ne s'agit pas de théâtre, de déclamation, de récitation. Et pas non plus, bien sûr, de la simple mise en voix, plus ou moins anonnée, plus ou moins scolaire, plus ou moins scrupuleusement neutralisée, de quelque chose que pourrait simplement enclorre le silence du livre.

La lecture orale, éventuellement scénique et « performée », du texte « poétique » accentue les données que j'ai dites. Je ne parle pas ici, pas seulement, pas principalement, des divers courants de la poésie dite « sonore » (Heidsieck, Blaine...) qui, chacun à leur façon, affrontent cet enjeu. Parce que souvent (mais pas toujours) ces pratiques diverses ne font que court-circuiter l'enjeu. Souvent, elles réduisent la complexité de la question « poésie » à une oralité spectacularisée qui peut parfois sembler faire bon marché d'une part de la question du sens, d'autre part de l'invention de formes écrites « modernes » : des effets de représentation polysémique, des réseaux signifiants. Pour certaines cette réduction consistent à porter l'opération au voisinage de la musique (Henri Chopin). Pour d'autres elle consiste dans le fait de scander des textes qui reproduisent des formes et des clichés poétiques souvent trop aisément repérables car déjà digérés par l'histoire (le flux des métaphores surréalisantes et/ou le rituel litannique de poétiques exotiques : Serge Pey).

D'où, parallèlement, une certaine faiblesse intellectuelle de la plupart des discours qui se tiennent sur ces pratiques (j'ai tenté de pointer et de comprendre cette faiblesse dans *Une erreur de la nature*). Ces discours ont souvent une propension à se contenter d'une sorte de vitalisme expressionniste, une manière de naturalisme, une croyance en l'immédiateté de l'action performée valorisée comme telle (comme si, quoi qu'on fasse, il n'y avait pas, toujours, médiation, c'est-à-dire séparation, distance, absence d'idylle entre mots et monde, entre texte et corps, entre langue et voix).

Il s'agit de quoi, alors ? – de ce qui a lieu dans l'affrontement entre son et sens, de cet intervalle qui est aussi une couture opératoire, la trace à vif d'une cicatrice. C'est-à-dire de rien, à nouveau, qui porte un nom. Il s'agit d'un quelque chose qui tend et qui bée, qui veut provoquer les noms, protester contre les noms, les trouser de sons, les bousculer de rythmes, les déplacer, les défigurer, ouvrir des interrogations – avec, dans, contre et par la langue – c'est-à-dire avec, dans, contre et par ce qui à la fois nous lie entre nous, nous lie au monde et peut-être aussi parfois, poétiquement, sait nous délier de nos promiscuités névrotiques et nous délier du monde, de sa monstruosité nommable, de son insignifiant bavardage. Il s'agit de lancer la voix non comme plénitude adhérente à on ne sait quelle vérité plus vive, plus collée à une intimité quasi physiologique (en substance : un rêve naturaliste dont l'horizon serait l'authenticité présumée absolue du cri primal). Il s'agit, tout au contraire, de dénaturer la voix, de l'arracher au label d'identité subjective et de la propulser comme défaut, comme trou dans ou de la langue, comme indexation monstrueuse de la faille ouverte entre l'impossible réel et le nappage verbal désaffecté qui prétendrait en rendre un compte immédiat, expressif, homogène, unanime.

– 8 –

Pour finir, quelque chose comme une petite fable, une légende :

Vous aviez vingt ou trente ans dans les années soixante-dix de ce siècle. Vous aviez lu Rimbaud, Mallarmé, Joyce, Artaud, Gadda, Pound, Lacan, Denis Roche, quelques autres. Vous preniez le réel comme ce qui commence là où le sens s'arrête. Vous vous demandiez comment il se trace, ce qu'il trace dans l'écrit. Vous vouliez donner corps verbal à cette trace du négatif. Vous cherchiez le réel non pas dans ou avec la langue mais à travers la langue, contre la langue. Vous pensiez, avec Artaud, que « dans la nuit qui précède le livre, le signe n'est pas encore séparé de la force ». Et vous cherchiez à symboliser cette force.

Alors on vous voit noter des ruptures, des affaissements scandés. Vous enregistrez des dérapages. Vous sténographiez des glissades. Vous pastichez, citez, traduisez, caviardez, coupez, collez. Vous pariez que le réel vient comme un défaut dans l'opacité de la langue. Vous démantibulez cette opacité glorieuse. Vous la malaxez à coups d'anagrammes, de contrepèteries, de rimes de mirliton, de crases creuses, de scansions accélérées. Vous roulez

le lexique dans une manière de ratage ostentatoire. Vous y greffez des argots grossiers, des lambeaux de langues basses, des babils dangereusement déclassés, des bribes dialectales, des néologismes bancals, des collages macaroniques, des verbigérations bouffonnes, des accents mâchonnés, des prononciations infirmes, des idiolectes moches, des apocopes drastiques, des syllabes embouties, des phonèmes carambolés. Vous massez l'œuf-langue dans votre glotte angoissée. Vous pornograffitez le malaise de la langue, dans la langue. Vous le pondez par le gosier et vous déclarez : voici mon texte. Vous intitulez : *babil des classes dangereuses, œuf-gllotte, langue des morts, m'violence c'est m'violangue, opéras de Xris, pancraïlles, mort des héros, etc.* (on reconnaîtra ici quelques titres publiés par la défunte revue TXT).

Vous déclarez que dans ces accidents c'est du *corps* qui parle. Vous affirmez que *corps* est la cause de ces effets brutaux et que c'est du *corps* que, ce faisant, vous causez. Vous nommez *corps* ce défaut généralisé dans la langue. Vous nommez *langue du corps* la langue de ce corps comme défaut. Vous nommez *poésie* la langue de ce défaut de corps enté au corps de la langue. Vous nommez *écriture* cette blessure qui énerve et avive la langue.

Vous traitez, dites-vous, la *matière* de la langue (sons, rythmes...), pas d'abord ce qui s'y noue comme sens. Vous voulez son *réel* : son énergie non-figurative. Vous êtes cruel, brut de brut, drippé, action-writé. Vous vous voyez comme un Pollock œuvrant en deçà ou au delà des Figures. Vous pensez que cet en deçà/au delà découvre de l'inouï, de l'intime, de l'irréductiblement scotché à la vérité de ce que Mallarmé appelait le "cas personnel". Vous allez faire entendre un son de fond ravigotant dans la petite musique éreintée des langues. De *l'inSONscient*, même. Vous vous faites, comme j'ai dit, un bagage de petits mots forts pour nommez cet innommable : *l'imagimère, l'œuvide, l'orœil, l'ouïssance*. Vous passez le costume court des scouts de l'Impossible. Vous vous retirez, rogue et sourcilieux, au Désert de « l'expérience des limites ». Vous vous coiffez de la mitre rimbaldo-mallarméenne du Grand-Rémunérateur des signes arbitraires, des parlars atones, des discours infames et des lexiques inadéquats aux choses.

Mais vous savez bien qu'il y a toujours une différence, une dette. Et que c'est cette dette de la langue au réel (cette souffrance du réel dans la langue) que tentent d'éponger vos « excentricités », vos « grandes irrégularités », votre text-building acharné, vos danses de rhétorique dense. Cette dette, ils ne l'épongent jamais, et pour cause. Ils la laissent courir à l'infini (ce qui est

la chance de la littérature). Vous avez empiriquement appris que *corps* n'est que le nom du défaut que vous introduisez dans la langue. Ou plutôt le nom du défaut que vous découvrez à mesure dans la langue, dans la langue qui sépare de l'expérience immédiate, dans la langue commune à tous, dans la langue où, pour chacun, l'intime sensation du réel s'évanouit sans recours.

Alors vous formez le projet d'engager comiquement l'insensé monstrueux du présent dans le désassemblage des formes disparates de l'écrit. Vous allez livrer à l'acide du Réel le corps constitué de la langue. Vous greffez sans illusion votre corps-trou dans le plein des discours. Vous ne faites surgir un effet de réel que comme défaut d'élocution, parler impossible. Ou comme intraitable idiolecte, « idiome farouche », « opéra fabuleux », « musique savante » qui toujours « manque à notre désir ». Vous faites parler en vous le sabir fatrasique, l'arameo-savoyard, le oualon populo-lacanien, le gallo délocalisé, le breton bredouillé, le javanais rappé, le verlan beurré, le pidgin amérimécanisé, le latin cuisiné. Vous polyglottez tout en pire, vous patchworkez, vous polyphonez, ou polyphoniez, comme un faune poundien.

Ce qui s'est écrit dans les années 70 et 80, à côté, au travers de la poésie porte souvent la marque de ce défi un peu emphatiquement héroïsé. Mais qui disait une vérité. Qui disait à sa façon la vérité que tout « effort au style », à mon avis, relève.

— ÉTHIQUE —

Poésie, « poéthique »

*Poésie et philosophie : pour « habiter » ?
pour « changer la vie » ?...*

Modérateur

JEAN-CLAUDE PINSON

Intervenants

RICHARD SHUSTERMAN

Eliot à propos de la lecture : plaisir, jeux et sagesse

MICHEL DEGUY

La disjonction

*Eliot à propos de la lecture :
plaisir, jeux et sagesse*

RICHARD SHUSTERMAN

*...j'ai cherché tous les chemins
Qui mènent au plaisir, au progrès, à la gloire.
Délice des sens, de l'apprentissage et de la pensée,
Musique et philosophie, curiosité...*

Meurtre dans la Cathédrale

– I –

Eliot parle fréquemment de la poésie comme étant essentiellement un jeu ou un amusement dont la première et la principale fonction est de procurer du plaisir. Le poète, dit Eliot, « aimerait être un peu comme un amuseur public,... il aimerait communiquer les plaisirs de la poésie... Les choses étant ce qu'elles sont, et comme fondamentalement elles doivent toujours l'être, la poésie n'est pas une carrière mais un jeu de dupes » (TUP, 154). Certainement tout l'intérêt et l'attrait de ces remarques réside dans leur opposition déflationniste aux revendications très hautaines faites pour la poésie depuis le romantisme, revendications que l'on peut encore percevoir dans les idées arnoldiennes de poésie comme critique de l'existence et religion de remplacement, et qui s'étendent jusqu'aux auteurs modernes lorsque Richard proclame que « la poésie... peut nous sauver ». ¹ En déboulonnant avec ironie le statut putatif du poète comme législateur universel, prophète et sauveur, Eliot dit qu'il serait heureux d'assurer au poète « un rôle social aussi important que celui tenu par « l'artiste de music-hall » (TUP, 154).

Cependant, la conception éliotienne de la poésie comme amusement ou jeu est bien plus qu'une démarche rhétorique ironique dirigée contre les comportements romantiques. Elle contient une conception positive et

1. Voir I. A. Richard, *Science and Poetry* (London : Kegan Paul, 1926), 86. La remarque est citée par Eliot (TUP, 124) au cours d'une longue discussion des idées d'Arnold et de Richard. Il est à noter qu'après la critique par Eliot de cette affirmation, Richard la retira des éditions suivantes du livre.

complexe de la nature de la poésie et de ce qu'elle accomplit. Eliot veut nous rappeler « cette simple vérité : que la littérature est en premier lieu littérature, moyen d'atteindre un subtil plaisir intellectuel ».¹ Cependant, il réalise aussi que cette vérité n'est pas du tout simple à comprendre ou à expliquer correctement ; car cela ne veut pas dire (même s'il pourrait sembler le suggérer) que la littérature est simplement destinée à la recherche d'un plaisir externe. Et cela ne veut pas dire non plus qu'en visant essentiellement le plaisir, la littérature soit réduite à satisfaire notre sensualité ou nos capacités émotionnelles et donc qu'elle ne serait pas clairement liée à l'amélioration de la pensée ou à la transmission de la sagesse. Car le plaisir est décrit comme étant *intellectuel*. À cause des incompréhensions probables qu'elle est susceptible de provoquer, la revendication d'Eliot posant que la littérature est un jeu subtil, que « la poésie est un amusement supérieur » n'est pas présentée assurément comme « une définition raisonnablement vraie, mais, si vous la définissez autrement, vous allez probablement en donner une définition encore plus fausse » (SW, VIII-IX). Quelle est la réalité ou la valeur de la conception favorite d'Eliot ?

L'idée que la poésie soit un jeu ou un amusement supérieur est développée de différentes manières dans toute l'œuvre critique d'Eliot. Nous ne pouvons pas toutes les examiner, mais la première à considérer concerne le type de plaisir ou d'amusement issu de la poésie. Si la poésie est un jeu subtil et puisque les jeux sont des activités, le plaisir (la jouissance) de la poésie serait celui d'une activité plutôt que d'une sensation agréable. La conception du plaisir poétique d'après Eliot est ainsi fondamentalement Aristotélicienne². Un tel plaisir n'est pas une sensation séparée ou un sentiment agréable, extérieur au jeu joué et identifiable en dehors de ce jeu, mais il représente plutôt le plaisir ou la satisfaction qui accompagne le jeu ou l'activité recherchés.

Pour Aristote, « le plaisir achève l'activité » par l'action double et réciproque de la rendre plus gratifiante et ainsi de la promouvoir. Notre plaisir intensifie l'intérêt que nous portons à une activité, ce qui nous fait la poursuivre encore plus, alors que le mécontentement, à l'inverse, l'empêche, tout comme le fait l'action de se soumettre à d'autres plaisirs provenant d'autres

1. Voir T.S. Eliot « Experiment in Criticism », *The Bookman*, 70 (1929), 227. Voir aussi OPP, 18.

2. L'esquisse suivante et les citations tirées de l'explication aristotélicienne du plaisir sont empruntées à l'*Éthique à Nicomaque*, X, ch. 4-5, 1174a13-1176a29, dans la traduction de W. D. Ross. Un article très utile sur ce sujet est celui de J.O. Urmsen, « Aristotle on Pleasure », in J.M.E. Moravcsik (ed), *Aristotle* (New York : Doubleday, 1967), 323-333.

activités. Si les plaisirs issus de différentes activités peuvent entrer en conflit et faire obstacle à leurs activités respectives, alors ces plaisirs doivent être reconnaissables et ils le sont en termes des activités qu'ils accompagnent. Le plaisir que l'on prend à une activité dépend donc logiquement de la structure constitutive de cette activité et en est inséparable. On distingue donc les plaisirs des différents jeux par les différentes activités ludiques auxquelles ils sont liés. On peut aimer le tennis, le basketball et le football et peut-être ressentir les mêmes sensations agréables de chacun mais la jouissance procurée par chaque jeu est clairement reconnaissable et comprise, non en termes de ces sensations, mais en termes des différentes activités qui constituent l'objet formel ou le fondement de ce plaisir. Différents jeux, ou plus généralement différentes activités, sont appréciables différemment et chaque jeu possède ce qu'Aristote appelle son propre « plaisir caractéristique ». On ne pourrait éprouver le même plaisir au tennis qu'au football, ni au poker qu'aux échecs (NE, 1174b31-1175b15).

Pour Aristote, de même que les activités et les objets vers lesquels elles sont dirigées diffèrent en nature et en valeur, de même leurs plaisirs correspondants. De même que voir est tenu pour supérieur au toucher et penser supérieur à toute perception sensorielle, de même leurs plaisirs correspondants ; et le plaisir de contempler un bel objet est supérieur au plaisir de contempler un objet imparfait (NE, 1174b15-30 ; 1175b35-1176a).

De la même façon Eliot considère que, puisque l'appréciation de la poésie implique essentiellement la pensée, quoique ce soit en grande partie la pensée imaginative plutôt que de simples sensations, et puisqu'elle est dirigée vers un objet supérieur parfaitement défini, elle procure un plaisir supérieur et constitue un amusement supérieur. Il peut sembler philistin de penser la poésie ou tout art comme un amusement recherché pour le plaisir car nous pensons vraiment les amusements comme de simples *moyens* de passer le temps ou de ressentir des sensations agréables ; et nous aimons à penser que nous recherchons l'art pour ce qu'il est en lui-même. Mais une fois que nous reconnaissons avec Eliot que le plaisir de la littérature est « une espèce particulière de plaisir »¹ que seule la littérature peut procurer et qui est logiquement inséparable de la littérature elle-même, l'idée que la littérature soit un jeu ou un amusement recherché pour le plaisir ne fait plus de cette

1. « Experiment in Criticism » 232. Roger Scruton semble développer la même idée et le même raisonnement en ce qui concerne l'expérience esthétique en général. Voir R. Scruton, *Art and Imagination* (London : Methuen, 1974), 80-83, 246.

littérature un simple instrument ou moyen destiné à une fin extérieure. Rechercher le plaisir de la littérature revient ainsi à le rechercher pour lui-même, c'est-à-dire à l'apprécier comme littérature. De plus, la valeur de la littérature qui nous amuse ne dépend pas ou ne provient pas seulement de la jouissance éprouvée par ceux qui l'apprécient, mais cette valeur provient essentiellement des caractéristiques de l'œuvre dont la compréhension évaluative est la source de la jouissance; cette dernière étant le produit dérivé qui accompagne et achève l'activité d'appréciation. Eliot maintient donc que « chaque bon poète... a quelque chose à nous donner en plus du plaisir : car s'il s'agissait du plaisir seul, il ne pourrait être de l'espèce la plus haute ». Donc, dans la bonne poésie, l'appréciation et le plaisir dépendent toujours de « la communication de quelque nouvelle expérience ou de quelque nouvelle compréhension de ce qui est familier ou de l'expression de quelque chose que nous avons expérimenté mais pour lequel nous n'avons pas de mots, ce qui élargit notre conscience ou aiguise notre sensibilité » (OPP, 18).

Ainsi le plaisir de la littérature ne peut être fourni que par la littérature car il est lié à l'activité d'appréciation de la littérature. Cependant, puisque cette activité demande que nous comprenions la littérature, on ne peut pas proprement y prendre plaisir sans la comprendre. Notre jouissance à son tour, non seulement met en valeur notre compréhension en y ajoutant une saveur, mais elle nous pousse à atteindre une meilleure compréhension. Ainsi nous ne pouvons isoler clairement la jouissance d'un poème de sa compréhension, même s'il y a indubitablement des cas où nous pouvons dire que nous comprenons mais sans y prendre plaisir ou que nous prenons du plaisir sans vraiment comprendre. Quand Eliot soutient que « la fonction essentielle de la critique littéraire » est « de promouvoir la compréhension et la jouissance de la littérature », il insiste sur le fait que « nous ne pensons pas la jouissance et la compréhension comme des activités distinctes – l'une émotionnelle et l'autre intellectuelle » (OPP, 115). Ce point de vue est élaboré par Eliot dans un passage qui montre plus encore la complexité et l'aristotélianisme présent dans sa conception du plaisir poétique :

Comprendre un poème revient à y prendre plaisir pour les raisons justifiées. On pourrait dire que cela serait tirer du poème en question autant de plaisir qu'il peut en donner : prendre plaisir à un poème sous l'effet d'une incompréhension de sa nature, c'est prendre plaisir à ce qui

est simplement une projection de notre propre esprit. Le langage est un outil si difficile à manier, que « jouir » et « tirer jouissance de » ne semblent pas vouloir dire exactement la même chose, c'est-à-dire dire que quelqu'un « tire jouissance de » la poésie ne revient pas tout à fait au même que de dire qu'il « jouit » de la poésie... Et, en effet, la signification même de « jouir » varie avec l'objet qui inspire ce jouir ; différents poèmes mènent même à des satisfactions différentes. Il est certain que nous n'apprécions pas complètement un poème à moins de le comprendre et, d'un autre côté, il est également vrai que nous ne comprenons pas totalement un poème à moins d'en jouir. Et cela veut dire en jouir à sa juste valeur et comme il le faut par rapport à d'autres poèmes. Il ne devrait être guère nécessaire d'ajouter que cela implique qu'on *ne devrait pas* jouir de mauvais poèmes, à moins que leurs défauts ne soient une sorte d'appel au sens de l'humour (OPP, 115).

Ce point de vue qui lie intimement la compréhension et le plaisir de la littérature avait pour but d'aider la critique à maintenir sa route entre deux dangers extrêmes pouvant la guetter : d'une part, la trop grande importance donnée aux faits et à la connaissance de la littérature, dans le but d'établir une science de la critique et, d'autre part, le danger inverse de désavouer les efforts exigeants demandés par la compréhension afin de jubiler avec une liberté irréfléchie dans une quête individuelle des plaisirs du texte. Comme la première attaque d'Eliot contre la critique impressionniste avait pour but de dévoiler et de corriger le dernier risque, sa dernière théorie met en garde contre le premier, au travers de la recherche restreinte et unilatérale d'une connaissance interprétative « scientifique » poursuivie à la fois par la critique historico-biographique et « l'école des presseurs de citrons » de la Nouvelle Critique (OPP, 107-118).

Aujourd'hui, avec l'émergence d'une critique déconstructive post-structuraliste, nous sommes les témoins d'une violente réaction contre les préoccupations de la Nouvelle Critique et des structuralistes avec la critique vue comme connaissance impersonnelle ou science. Nous devons être reconnaissants à la déconstruction d'avoir souligné de façon heureuse leurs présuppositions formalistes et scientistes qui réprimaient inutilement notre engagement dans la littérature. Malheureusement, cependant, dans l'ardeur de sa réaction, le mouvement déconstructiviste frôle parfois une position extrême, non équilibrée, où l'idée et le but d'une compréhension

interprétative sont totalement rejetés au profit de la quête des plaisirs égoïstes d'une fausse lecture textuelle. En effet, certains déconstructivistes ont reconnu cette menace et poussent donc à un retour radical du plaisir vers une rigueur logique stricte.¹ Bien qu'Eliot n'ait jamais assisté à la naissance du mouvement déconstructiviste, il avait prévu les dangers de balance entre les pôles extrêmes de la connaissance et du plaisir qui continuent d'empoisonner la théorie critique. Eliot réclamait donc une explication de l'appréciation poétique dans laquelle la compréhension et le plaisir soient liés essentiellement et dans laquelle la critique recherche le juste milieu entre scientisme et hédonisme. La critique d'aujourd'hui pourrait bien bénéficier de la théorie et de la sagesse pratique d'Eliot.

– II –

La relation étroite entre la compréhension et la jouissance de la poésie peut justifier que l'on décrive celle-ci comme un amusement; mais pourquoi l'assimiler à un jeu? L'observation des oiseaux, une collection de timbres et d'autres passe-temps sont des amusements qui lient la compréhension à la jouissance et qui sont poursuivis pour le plaisir qu'ils procurent, tout comme la poésie. Pourtant ce ne sont pas des jeux, aussi pourquoi devrait-on particulièrement considérer la poésie ou la littérature comme un jeu?

La réponse, je pense, réside dans le fait que la notion de jeu (game), notion corrélatrice de la notion de jouer (play), propose un éventail d'aspects qui sont également essentiels en ce qui concerne l'appréciation de la littérature et de l'art en général. En vérité, beaucoup de philosophes (Kant, Schiller et Gadamer, pour n'en nommer que quelques-uns) ont défini l'activité esthétique et la compréhension à la lumière du fait de jouer. Il se peut que l'aspect le plus crucial et le plus spécifique du fait de jouer, aspect qui fait que l'art littéraire ressemble particulièrement à un jeu, est le fait de feindre ou d'accepter temporairement un monde imaginaire qui, en quelque sorte, se relie à et

1. Le courant extrêmement hédoniste du déconstructivisme (par exemple chez Barthes et Hartman) a été attaqué par les plus jeunes membres du mouvement comme Culler et Norris qui cherchent à dépeindre l'idéal déconstructionniste comme un idéal de pure et intransigeante rigueur logique où les buts du plaisir et de l'appréciation de la richesse esthétique sont répudiés comme des tentations de lassitude logique. (Voir par exemple J. Culler, *On Deconstruction* (London: Routledge, 1982), 220-225, 240-243; Barthes (New York: Oxford University Press, 1983), 91-100; and C. Norris, *Deconstruction: Theory and Practice* (London: Methuen, 1982), 92-99). Ainsi, malgré l'utile soupçon qu'il fait porter sur les oppositions trompeuses et implicitement complices, le mouvement déconstructiviste semble s'être égaré et divisé à cause de l'opposition douteuse entre connaissance et plaisir dans la lecture.

porte sur ce que nous appelons généralement – à la différence des jeux et de l'art – le monde réel. Cette caractéristique de feindre ou d'accepter, ce qui n'est ni croire en totalité ni ne pas croire, est essentielle en ce qui concerne la perception même de la littérature de fiction et est au cœur du « débat sur la poésie et la croyance » (c'est-à-dire : pouvons-nous ou non apprécier complètement un poème dont nous rejetons les croyances qui l'informent ?), débat qui, si longtemps, obséda Eliot. Nous reviendrons sur ce débat bientôt, mais d'abord soulignons deux fonctions essentielles de la feinte dans les jeux et dans l'art : le fait d'en accepter réellement le sérieux et le fait d'adopter des rôles auxquels on s'identifie.

Quoique les jeux soient joués d'abord et avant tout pour se distraire et se distinguent, de façon caractéristique, en tant que jeux, des choses sérieuses de la vie, ils doivent être considérés sérieusement pour qu'on puisse en tirer avantage. Si l'on joue au tennis ou aux échecs sans faire un réel effort pour frapper la balle ou pour faire le meilleur déplacement possible, on ne jouira pas du jeu. Si l'on ne joue que de manière « légère » plutôt que de manière sérieuse, on « *jouera simplement au* » jeu plutôt qu'on n'y prendra vraiment part. Comme l'observe Gadamer, « seul le sérieux avec lequel on joue rend le jeu totalement jeu. Celui qui ne prend pas le jeu au sérieux gâche le plaisir des autres » (TM, 92).¹ On peut dire évidemment la même chose de l'appréciation de la poésie, qui ne peut procurer qu'une jouissance minimale quand on ne la pratique pas sérieusement. Quoique « sérieusement » ne veuille pas dire ici « solennellement », pas plus que lorsqu'il s'agit des jeux.

En jouant sérieusement on ne confond pas vraiment les jeux avec les choses sérieuses de la vie réelle, mais on fait temporairement, pour ainsi dire, comme s'ils l'étaient, en n'épargnant souvent aucun effort ou risque pour gagner. Dans le contexte imaginaire ou « monde » du jeu, on fait croire (ce qui n'est pas réellement croire) que son partenaire de jeu est un adversaire qui doit être complètement battu, même s'il est toujours reconnu comme un ami dévoué.² On endosse temporairement de nouvelles identités en tant que joueur et en tant qu'adversaire en jouant et, en faisant cela, il se peut qu'on apprenne de nouvelles choses à propos de l'un ou l'autre et de nous-mêmes :

1. H.G Gadamer, *Truth and Method* (New York : Crossroads, 1982). Les références à ce livre apparaîtront dans le texte sous l'abréviation T.M.

2. Bien sûr, puisque les jeux peuvent être considérés comme faisant partie de la vie « réelle » ou comme inclus en elle (ils ne sont pas des rêves ou des illusions), la distinction entre eux n'est qu'une distinction pragmatique. Un des problèmes posés par le sport professionnel est que cette distinction entre jeu et affaires de la vie réelle devient très ténue et problématique ; et souvent cela affecte nettement l'esprit du jeu.

nos capacités ludiques, nos qualités de ténacité et de concentration, nos jalousies latentes, le degré de notre sportivité, etc. De la même façon, lorsqu'on lit sérieusement une œuvre de fiction, même une œuvre légère faite pour le simple plaisir, nous endossons le rôle de lecteur et l'identité qui s'ensuit, c'est-à-dire celle d'un spectateur intéressé et impliqué ou celle d'un habitant du monde imaginaire décrit par l'œuvre que l'on lit, un monde que l'on accepte pour l'instant sans mettre en question sa réalité. De telles projections de l'imagination et de telles métamorphoses supposées de soi (qui, comme dans les jeux, permettent la connaissance de soi à travers l'oubli de soi-même grâce à l'artifice de l'imagination) sont peut-être ce qui distingue le plus clairement les jeux et la littérature des passe-temps comme la collection de timbres et l'observation des oiseaux.

Cependant, il y a sans aucun doute plus dans l'analogie jeu -littérature qu'on ne le prétend. D'autres caractéristiques importantes sont la structure et l'interaction du joueur ou du lecteur avec la structure du jeu ou du texte. Le jeu n'est pas typiquement complètement « dépourvu de règles » mais il est au contraire défini en termes de règles, de buts et de tâches qui lui donnent une structure, le différencient des autres jeux et le distinguent du cours de la vie ordinaire. On pourrait avancer, comme Gadamer, qu'aucun jeu n'est vraiment dépourvu de règles dans l'absolu car cela voudrait dire qu'il n'aurait aucune structure contraignante ; et, en tant qu'activité dépourvue de structure, n'ayant aucun but, il ne pourrait pas du tout être distingué en tant que jeu. Ceci, cependant, n'implique pas que l'expression « sans règles » soit sans signification ou application, mais cela souligne simplement à nouveau l'élément pragmatique, à savoir que nos distinctions (par exemple : exact/inexact, complet/incomplet, libre/contraint) ont seulement un sens de validité et d'opérativité en termes de certains contextes et de certains buts. « Sans règles » tire sa signification de son opposition, dans les différents contextes, à jeu (ou œuvre) qui est plus strictement ou explicitement contraint ou structuré.

Il est certain que nos jeux les plus satisfaisants sont les jeux gouvernés par un réseau de règles et de conventions normatives qui ne nécessitent d'ailleurs pas toutes d'être formulées explicitement. Les règles constituent la structure ou le monde du jeu, par exemple, sa division en périodes ou parties, ses essais, points marqués, penaltys, etc. Comme Gadamer le remarque, « la nature particulière d'un jeu réside dans les règles et les structures qui régissent la manière dont le champ du jeu est rempli » (TM, 96). Pourtant,

au delà des règles explicites, il y a les « règles », les conventions et les traditions de jeu non formulées qui constituent le caractère particulier et l'esprit du jeu. Il y a plus dans la manière de jouer propre au cricket et au tennis que ce que l'on peut apprendre à travers un livre qui en présenterait les règles. Il est nécessaire d'expérimenter, ou au moins d'être spectateur de, l'activité de jeu pour pouvoir comprendre la nature du jeu. Comme Wittgenstein l'a apparemment compris quand il a abandonné le modèle de calcul formel pour le modèle des jeux de langages, les règles d'un jeu doivent être interprétées et appliquées par la pratique réelle des joueurs afin que ces règles signifient quelque chose.¹ En effet, sans changer les règles explicitement établies, un jeu peut être transformé radicalement par les joueurs qui changent la façon d'y jouer ou l'esprit dans lequel les règles sont interprétées et appliquées.

Un jeu constitue ainsi un monde quelque peu autonome et imaginaire, rempli de sa propre structure et de son propre esprit et distingué du monde réel et de ses objectifs. Le terrain de jeu du jeu, dit Gadamer, « établit la sphère du jeu comme un monde clos... contre le monde des buts » (TM, 96). Ce monde est immédiatement limité (donc pouvant être appris), mais c'est aussi un monde complet ayant en soi sa consistance. Le fait qu'il ne détermine pas, par exemple, si les joueurs sont des hommes ou des femmes, ou si oui ou non ils se serrent la main ou prennent une douche lorsque le jeu est terminé, ne rend pas le jeu incomplet ou quelque peu déficient. Bien sûr, on dit souvent la même chose de l'œuvre littéraire et de son univers. On ne se plaint pas qu'*Hamlet* soit incomplet parce que la pièce ne spécifie pas quels cours il a suivi ni quels diplômes il a réussi à Wittenberg, ou la couleur de ses yeux.

Or en jouant à un jeu, nous entrons dans son monde et, en devenant des joueurs, nous endossons de nouvelles identités et nous nous imposons les tâches, les buts et les règles du jeu. Plus nous nous impliquons dans un jeu, plus profondément nous nous identifions à notre rôle ou « nous nous perdons » en lui, en tant que joueur, plus nous nous soumettons à ses défis et à ses contraintes. Cela veut dire que notre talent, notre endurance et notre intelligence sont mis à l'épreuve et entraînés, ce qui nous permet d'atteindre une meilleure connaissance de nos capacités et un plus grand développement

1. Pour plus d'information sur ce point, voir G.P. Baker and P.M.S. Hacker, *Wittgenstein: Meaning and Understanding* (Oxford: Blackwell, 1984), 48-51.

de ces dernières. Ainsi Gadamer semble avoir raison quand il soutient que « l'attraction d'un jeu, la fascination qu'il exerce » lui permet de « dominer les joueurs » de telle façon que quiconque joue ou « essaie » le jeu est en fait « celui qui est essayé » (TM, 95).

Mais bien que les structures ou les règles d'un jeu régissent le joueur qui s'y soumet, le jeu ne pourrait pas proprement exister sans ses joueurs et il atteint son « être complet » seulement quand il est joué. Les joueurs et leur jeu constituent une part essentielle d'un jeu. Un jeu dont les règles n'ont eu aucune application interprétative ni mise en pratique n'est pas en réalité un jeu mais un ensemble de règles pour un jeu ; et changer la pratique interprétative d'application des règles en jouant à un jeu existant peut changer radicalement l'identité du jeu. Ainsi un jeu réclame l'interaction de structures impersonnelles et de règles avec leur réalisation ou application interprétative par des joueurs particuliers. Ceci reflète vivement l'interaction qui existe entre le lecteur-interprète et les structures du texte littéraire. Il est commun de considérer que les structures d'un texte littéraire sont de mornes abstractions jusqu'à ce que le lecteur les recrée imaginativement (par application interprétative), lecteur (selon les mots d'Ingarden) qui rend l'œuvre concrète au travers de sa lecture.¹

Ainsi un jeu peut être perçu comme un monde imaginaire, structuré par des règles, monde limité mais complet et cohérent en soi, dans lequel nous nous projetons pour notre amusement ; monde auquel nous nous livrons et dans lequel nous nous transformons en y répondant de façon interprétative et en l'actualisant ou en le jouant de façon interactive, monde qui, en nous mettant à l'épreuve et en nous entraînant, peut procurer un enrichissement cognitif et une connaissance de soi. Conçu ainsi, un jeu est un modèle extrêmement attirant pour la littérature et son évaluation. C'est certainement ce que semblait penser Eliot, et sa perception de la littérature comme jeu ou distraction est, et ce n'est pas étonnant, complétée par son insistance sur l'œuvre littéraire comprise comme un monde imaginaire structuré dans lequel nous entrons grâce à l'imagination, que nous recréons par l'interprétation et auquel nous réagissons. La nature de cette réponse est (ou au moins devrait être) véritablement plus complexe que la réponse des joueurs dans un jeu car elle implique aussi de se séparer du monde dans lequel on est entré et de le critiquer consciemment (et soi-même en tant que lecteur

1. Voir R. Ingarden, *The Literary Work of Art* (Evanston, III : University of Illinois Press, 1973).

l'identifiant et l'acceptant) d'un point de vue extérieur. À travers cette réponse complexe, la littérature peut devenir une source de connaissance particulièrement riche et peut-être même une source de sagesse.

Eliot faisait souvent valoir que l'œuvre littéraire devait être appréciée de deux façons ou à deux niveaux différents, à partir de « deux attitudes qui sont toutes deux nécessaires et qu'il faut adopter lorsqu'on considère l'œuvre de tout poète » (OPP, 145).¹ D'abord, en tant que jeu autotélique structuré, on doit y répondre avec bienveillance et on doit l'évaluer selon ses propres termes, c'est-à-dire en termes de cohérence interne de ses règles et du monde, et de la beauté et de la satisfaction qu'ils fournissent. Cela se réalise quand, par l'imagination, nous acceptons le monde du poète et entrons en lui, « quand nous l'isolons, lorsque nous essayons de comprendre les règles de son propre jeu, d'adopter son propre point de vue » (*ibid.*). Car si, au moins provisoirement, nous n'acceptons pas et nous ne nous abandonnons pas au monde, aux règles et aux points de vue de l'œuvre, nous serons incapables de nous impliquer dans l'œuvre ou d'être happés par elle et ainsi nous serons incapables de la comprendre et d'en jouir convenablement.

Cependant, dans un second temps, nous devons nous détacher de l'œuvre dans laquelle nous sommes entrés et que nous avons acceptée, afin de l'étudier par rapport aux normes externes impliquant les contextes plus larges de la tradition littéraire et même, en dernier ressort, les contextes du monde extra-littéraire également. Cette seconde étape se réalise quand l'œuvre du poète est évaluée selon la façon dont il promeut la tradition littéraire, « quand nous l'évaluons au moyen de normes extérieures, de façon plus pertinente au moyen des normes du langage et de quelque chose que l'on appelle Poésie, dans notre propre langue et dans toute l'histoire de la littérature européenne » (*ibid.*). La première perspective devrait nous indiquer, pour ainsi dire, si nous parlons de littérature ou de sous-littérature. La seconde devrait nous aider à décider si c'est la littérature qui devrait être fort admirée ou imitée; et ici on prend en considération, non seulement les normes du passé, les besoins littéraires réclamés par le présent et le futur,

1. Eliot parle parfois de la réponse appréciative du lecteur à l'œuvre littéraire comme ayant trois niveaux : « vous devez vous abandonner et puis vous retrouver, et le troisième moment c'est d'avoir quelque chose à dire, avant d'avoir totalement oublié à la fois l'abandon et la reprise de soi ». (Voir la lettre de T.S. Eliot à Stephen Spender citée dans « Remembering Eliot » de Spender, in A. Tate (ed.), *T.S. Eliot : The Man and his Work* (New York : Delacorte Press, 1966), 55-56). Cela suggère clairement qu'en montrant de façon insistante dans l'appréciation les deux dimensions ou niveaux de l'appréciation de la lecture, Eliot est surtout intéressé par le maintien d'une complexité de lecture et par le maintien de la complexité de la lecture et du processus critique, qui ne sont pas nécessairement opposés de façon rigide.

mais aussi des considérations philosophiques, sociales et éthico-religieuses appropriées.

Eliot exige et emploie les deux perspectives. Dans l'essai qu'il a écrit sur Milton en 1936, Eliot admet l'importance de Milton d'après la première perspective, mais il le critique d'après la seconde. Dans ses essais sur Ben Jonson et Swinburne, il utilise le point de vue interne pour défendre les deux poètes contre l'accusation de superficialité et de manque de réalisme, en clamant que les mondes limités qu'ils créent pour nous distraire sont satisfaisants, consistants et complets dans leurs propres règles même si ces mondes sont moins riches que, par exemple, celui créé par Shakespeare.¹ Mais, pour Eliot, Jonson et Swinburne diffèrent en ce qui concerne le second point de vue. Alors que le monde imaginaire de Jonson propose un modèle et un point de vue qui devraient tous deux être attirants et instructifs pour la littérature contemporaine, Swinburne offre un monde que les modernes ne trouvent plus très intéressant ou utile au développement littéraire.

À propos de Jonson et de la platitude affirmée de son monde et de ses personnages, Eliot écrit :

Nous ne pouvons appeler l'œuvre d'un homme superficielle quand elle crée un monde ; un homme ne peut être accusé de traiter de façon superficielle le monde qu'il a lui-même créé ; la surface *est* le monde. Les personnages de Jonson se conforment à la logique des émotions de leur monde... et cette logique illumine le monde réel car elle nous offre un nouveau point de vue à partir duquel on peut le regarder (SE, 156).

Dans sa complétude en miniature, dans sa façon de mettre en valeur par la simplification qui en fait un « art de la grande caricature », le monde de Jonson est « suffisamment grand » pour que nous puissions en tirer, non seulement une jouissance, mais aussi, en ce qui concerne le second point de vue, pour que nous puissions obtenir un « stimulus créatif » ainsi qu'une « connaissance de la vie bi-dimensionnelle » et de l'art de la caricature (SE, 159, 147).

L'œuvre de Swinburne ne doit pas non plus être condamnée comme « une feinte, tout comme un mauvais vers est un faux ». Car elle ne prétend pas être ce qu'elle n'est pas, c'est-à-dire une représentation complète de la vie

1. Voir « Ben Jonson » in *Selected Essays*, and « Swinburne as a Poet » in *The Sacred Wood*.

réelle. « Le monde de Swinburne ne dépend pas de quelque autre monde qu'il simule; il a la complétude et l'auto-suffisance qui le justifient et assurent sa permanence... Les déductions sont vraies relativement aux postulats » (SW, 149) c'est-à-dire, il est consistant autant que complet. Bien que Swinburne soit acceptable du point de vue interne, il est déprécié du point de vue externe car bien que son langage « soit très vivant et avec cette vie singulière qui est la sienne », « le langage qui est le plus important pour nous (les modernes) est celui qui se bat pour assimiler et exprimer de nouveaux objets, de nouveaux groupes d'objets, de nouveaux sentiments, de nouveaux aspects, comme, par exemple, la prose de M. James Joyce ou du premier Conrad » (SW, 150).

– III –

Il y a bien plus à dire à propos de l'interaction complexe du lecteur et du texte dans l'appréciation de la littérature. En particulier, l'interaction de ses croyances ordinaires avec celles qui informent le monde du texte. Cette interaction peut apporter de riches récompenses cognitives pour le lecteur mais elle contient aussi de grands risques épistémologiques et éthiques. La question de la valeur cognitive ou de la non-valeur de l'art littéraire, de son statut comme pourvoyeur de connaissance ou de mensonge corrupteur fait partie des questions les plus centrales et les plus anciennes posées par l'esthétique. Depuis Platon, elle semble finalement basée sur la distinction entre art et réalité mais elle s'est depuis divisée en une foule de questions plus particulières. Bien qu'Eliot se soit beaucoup intéressé à la question générale de la valeur éducative et cognitive de la littérature, il était particulièrement préoccupé par une question plus étroite, soulevée explicitement par l'œuvre de Richard sur « la poésie et les croyances ». ¹

Pouvons-nous, se disait Eliot très souvent, correctement apprécier un poème sans partager les croyances qui y sont exprimées ou qui sont sous-jacentes ? Si la réponse était non, nous ne pourrions pas correctement apprécier les œuvres de Shakespeare, Homère et Dante qui présentent des croyances scientifiques, théologiques et morales qui peuvent être nettement différentes

1. Voir les chapitres ayant ce titre dans I.A. Richards, *Principles of Literary Criticism* (1924, repr. London: Routledge and Keagan Paul, 1970) et *Science and Poetry* (New York: Norton, 1926). Voir aussi *Practical Criticism* (1929, repr. New York: Harcourt, Brace, 1956), 255-262. Parmi les discussions les plus importantes d'Eliot sur ce problème, voir *SE*, 229-231; *TUP*, 89-98; *OPP*, 258-63; et « A Note on Poetry and Belief », *Enemy* 1 (1927), 15-17.

des nôtres. Mais puisque notre appréciation de telles œuvres semble clairement peu touchée par de telles différences de croyances, il semble au contraire s'ensuivre que les croyances d'une œuvre sont peu importantes ou ne concernent en rien son appréciation littéraire. Cependant, si nous essayons de soustraire les croyances de la poésie pour l'apprécier comme une poésie pure, notre appréciation s'appauvrit considérablement. Car il ne nous reste tout au plus « qu'un simple amas de strophes charmantes mais sans rapport, les débris de la poésie plutôt que la poésie elle-même » (TUP, 98). De plus, si les croyances exprimées dans la littérature ne lui sont étrangères, pourquoi la littérature a-t-elle été si souvent louée et hautement prisee par ses défenseurs comme source de connaissance et d'édification ? Le retour à l'analogie jeu-littérature peut éclairer les relations problématiques entre littérature, croyance et connaissance et plus particulièrement la solution qu'Eliot propose pour celles-ci.

Bien que pragmatiquement distingués de la vie ordinaire, les jeux ne sont pas totalement sans rapport à la vie et étrangers à elle (car, dans un sens, eux aussi en sont un élément). En effet, les jeux partagent et éclairent certains aspects importants de la vie sérieuse et ordinaire (par exemple la compétition, le travail d'équipe, la soumission aux règles etc.) et sont donc considérés comme ayant une valeur éducative. Or le monde inventé d'une œuvre littéraire diffère typiquement de celui d'un jeu, non parce qu'il est plus complet du point de vue de son organisation interne mais parce qu'il est, pris dans sa totalité, plus semblable à, ou représentatif de, la vie réelle. Il est peuplé, non par des arrières et des buteurs qui essaient de marquer ou d'empêcher de prendre des points sur un terrain étroit, mais concerne typiquement la totalité (bien que largement inventée) des personnes, des lieux et des actions qui ressemblent à et reflètent de façon significative ceux du monde de la vie réelle. De plus, un monde littéraire (comme un jeu) est très compact et ordonné de façon cohérente, comparé au monde ordinaire qu'il reflète ; ainsi, dans la compacité de son ordre et de son relevé, l'œuvre littéraire semble être un excellent modèle pour promouvoir une meilleure compréhension du monde, « pour nous donner quelque perception d'un ordre dans la vie, en lui imposant un ordre » (OPP, 86). Elle peut le faire, non seulement par sa ressemblance au monde réel, mais par ses différences qui peuvent mettre en évidence des aspects et des ordres de la vie ordinaire qui ont tendance à passer inaperçus. Elle peut aider à nous enseigner divers types de personnages et de relations sociales ; mais, plus particulièrement,

elle peut, à travers notre identification imaginative à ses personnages, nous donner un sens de ce à quoi ressemble d'expérimenter des choses que nous n'avons jamais expérimentées et que nous ne pourrions peut-être jamais expérimenter.

Cependant, en dépit de tout cet attrait cognitif apparent (et peut-être même jusqu'à un certain point à cause de lui), il est probable que la littérature engendre autant l'erreur et l'illusion qu'elle produit la connaissance. La dangereuse tendance de la littérature à induire en erreur n'est pas seulement impitoyablement attaquée par Platon et autres philosophes du même genre, mais elle est même attestée par la littérature elle-même. De très nombreux romans répètent paradoxalement l'idée que la littérature trompe et désinforme, qu'elle propage, en particulier chez les jeunes et les innocents, de fausses idées quant à la nature de l'amour, du mariage et de la vie. La littérature a-t-elle, alors, une réelle valeur cognitive ? Peut-on dire qu'elle fournit au lecteur une connaissance significative et nouvelle de la vie, du monde ou de lui-même ?

La réponse d'Eliot à cette ancienne question épineuse est admirablement claire, concise et sensée. La valeur cognitive d'une œuvre littéraire dépend, non seulement de l'œuvre elle-même, mais aussi beaucoup de la manière dont elle est digérée par le lecteur. Eliot emploie à nouveau son modèle de réponse à deux niveaux en lisant la littérature. Bien que nous devions provisoirement accepter le monde de l'œuvre et les croyances qui l'informent de sorte que nous puissions le réaliser et y répondre convenablement par l'imagination, cela seul ne fournit pas une connaissance directe de la vie. Une telle connaissance provient seulement du second niveau de « conscience de soi » et de la comparaison critique qui devrait se trouver dans toute lecture intelligente et perspicace. Cette étape se réalise quand nous nous détachons de la conception de la vie véhiculée par l'œuvre et que nous l'évaluons par rapport à nos propres points de vues et nos propres expériences, quand nous essayons de voir, d'expliquer et d'ajuster les différences perçues de conception en développant une nouvelle perception de la vie, plus à propos et supérieure.

Il est tout simplement faux que les œuvres de fiction, en prose ou en vers, ...élargissent directement notre connaissance de la vie. La connaissance directe de la vie est une connaissance en relation directe avec nous-mêmes... dans la mesure où cette partie de la vie à laquelle nous avons

participé nous donne matière à généralisation. La connaissance de la vie acquise à travers la fiction n'est possible qu'à travers un autre niveau de conscience de soi... Dans la mesure où nous sommes absorbés par les événements dans n'importe quel roman, de la même manière que nous sommes absorbés par ce qui se passe sous nos yeux, nous acquérons au moins autant de mensonges que de vérités. Mais lorsque nous sommes assez mûrs pour dire : « C'est la conception de la vie de quelqu'un qui était un bon observateur à l'intérieur de ses propres limites, Dickens ou Thackeray ou George Eliot ou Balzac ; mais il voyait la vie différemment de moi car c'était un homme différent ; il a même choisi des choses assez différentes à observer ou les mêmes choses en donnant un ordre d'importance différent parce que c'était un homme différent ; aussi ce que je regarde, c'est le monde tel qu'il est perçu par un esprit particulier » – alors nous sommes en position de gagner quelque chose à partir d'une lecture de fiction... ; mais ces auteurs ne nous aident vraiment que lorsque nous percevons et tenons compte de leurs différences par rapport à nous-mêmes (EAM, 103-104).

Cette explication à deux niveaux de la lecture et de la croyance permet à Eliot d'expliquer davantage deux phénomènes importants : l'effet cognitif et comportemental extraordinairement puissant de la littérature populaire lue par pur plaisir et la valeur d'une lecture large et critique dans le développement d'une personnalité et d'une vision de la vie complète et solide. Le petit « plaisir de lire » a un effet tellement puissant sur nos croyances et nos attitudes car avec de telles lectures nous ne nous embarrassons vraiment pas du second niveau critique, puisque nous savons que nous lisons uniquement pour le plaisir et non pour obtenir un enrichissement ou un éclaircissement cognitifs. Cependant, puisque toute jouissance de la littérature demande un premier niveau d'acceptation et d'assimilation par l'imagination du monde et de l'horizon de l'œuvre, l'omission d'une réflexion critique postérieure sur les caractéristiques de l'œuvre laissera les attitudes ou les croyances exprimées dans l'œuvre dangereusement actives, inconsciemment et de façon non critique, dans l'esprit du lecteur. En conséquence, c'est « la littérature que nous lisons pour « l'amusement » ou « purement pour le plaisir » qui peut avoir l'influence la plus grande et la moins soupçonnée sur nous... car elle est lue dans cette attitude de « pur plaisir », de pure passivité ». Et puisque la littérature populaire contemporaine est la littérature la plus souvent et la

plus facilement lue dans cet esprit, elle « peut avoir l'influence la plus insidieuse et la plus douce sur nous » et ainsi elle « demande à être étudiée très attentivement » (EAM, 105)

Eliot donne là au critique littéraire un rôle crucial de critique de la culture, dévoilant et examinant de façon critique les idéologies qui informent la culture et la littérature populaire contemporaine. Si la propre réalisation eliotienne manifestement chrétienne de ce travail nous semble trop maladroite, dépassée, si ce n'est parfois presque sectaire, cela ne nuit en rien à sa doctrine théorique générale, qui sous-entend que la littérature a besoin d'une critique idéologique et qu'une critique littéraire adéquate et substantielle ne peut pas se permettre, au bout du compte, de l'ignorer. Les théories marxistes et déconstructionnistes qui condamnent la théorie critique d'Eliot comme étant une esthétique insulaire, technique et aveugle quant à l'importance de la critique des idées et des idéologies dans la critique de la littérature, manquent donc de beaucoup leur cible.¹ Ce qui les différencie d'Eliot n'est pas un point de vue philosophique qui porterait sur la pertinence de l'idéologie mais réside plutôt dans le choix d'une idéologie particulière devant être utilisée comme une pierre de touche critique et poursuivie dans un but culturel. De plus, nous sommes, dès maintenant, à même de voir qu'Eliot, par l'attention explicite et répétée qu'il porte au rôle joué par le lecteur et à la complexité de ses niveaux, peut également montrer qu'est ridicule toute tentative de l'accuser d'aveuglement néo-critique au rôle essentiel et complexe de la réponse du lecteur.

La théorie eliotienne à deux niveaux de la lecture explique aussi l'importance de la lecture dans le développement de la personnalité et de la conception de la vie, et dans l'accomplissement de la connaissance de soi. En lisant une œuvre littéraire, en nous y impliquant nous-mêmes par l'imagination et en acceptant son monde, « nous sommes affectés par elle, en tant qu'êtres humains, qu'on le veuille ou non... pendant le processus d'assimilation et de digestion » (EAM, 102). Si nous sommes très fortement affectés ou « pris » par une œuvre littéraire, la seconde étape même de la distanciation et de la réflexion critique ne pourra pas neutraliser complètement son effet et laisser nos croyances et nos attitudes exactement telles qu'elles étaient auparavant. Car l'œuvre peut nous avoir amené, même après une réflexion critique, à

1. Eagleton et Norris sont les premiers auteurs de cette tendancieuse et grossière mésinterprétation de la théorie d'Eliot.

voir les choses assez différemment. Comme Eliot le remarquait, quand, pour comprendre et critiquer un auteur important, « vous devez vous abandonner et ensuite vous retrouver... le moi retrouvé n'est jamais le même que le moi avant qu'il ne se soit abandonné ». ¹ Ainsi le moi s'élargit et se développe à travers sa projection imaginative et sa transfiguration en lisant.

Ici encore, l'effet de la littérature est fonction, non seulement de la puissance de l'œuvre ou de l'auteur, mais dépend aussi grandement du lecteur, de l'ampleur, de la profondeur et de la solidité d'une expérience confirmée de la structure préalable de sa croyance, sans parler de son aptitude à une compréhension imaginative. Quand on nous lit mal et de façon naïve, explique Eliot, « ce qui arrive est une sorte d'inondation, d'invasion d'une personnalité non-développée... par la personnalité plus forte du poète » (EAM, 102), inondation qui emporte et submerge en grande partie les réflexions critiques du second niveau. Plus nous sommes expérimentés et plus notre lecture est variée, plus nos structures de croyances ont tendance à être bien arrondies, tempérées et solides, (y compris la structure de nos jugements sur l'art) ; et, en conséquence, moins il est vraisemblable que nous devenions possédés et endoctrinés de façon partielle par les croyances (ou le style ou le goût critique) d'un quelconque auteur.

De plus, puisque les opinions d'auteurs différents sont souvent incompatibles, assimiler une variété d'auteurs fait que l'on compare et évalue de façon critique leurs vues opposées. Cela ne développe et n'aiguise pas seulement notre conscience et notre pouvoir critique mais provoque la formation et l'expression de notre propre individualité dans notre évaluation comparative et la hiérarchisation des différentes opinions. Donc une lecture de grande ampleur a une valeur, « non... comme une sorte d'entassement » ou d'accumulation d'information, mais « parce que dans le processus qui fait que nous sommes affectés par une forte personnalité l'une après l'autre, nous cessons d'être dominés par l'une quelconque ou n'importe quel petit nombre de ces dernières. Les conceptions très différentes de la vie, cohabitant dans nos esprits, affectent l'un l'autre, et notre propre personnalité s'affirme et donne à chacun une place dans un ordre qui nous est particulier ». (EAM, 103)

1. Cité dans « Remembering Eliot », 56. Le problème de la relation du lecteur à un auteur influent est, bien sûr, beaucoup plus complexe quand le lecteur lui-même est un auteur, comme Eliot. Voir Gregory Jay, *T.S. Eliot and the Poetics of Literary History* (Baton Rouge : Louisiana University Press, 1983), 68-91 pour une explication séduisante mais très spéculative du souci d'Eliot en ce qui concerne l'influence poétique.

Ainsi, en nous projetant par la lecture dans « divers mondes variés de la création poétique », nous pouvons, non seulement élargir et exercer nos esprits grâce à l'expérience et aux opinions des autres, mais aussi atteindre de ce fait une meilleure compréhension de nous-mêmes, objectif principal de l'enquête herméneutique. Car entrer dans ces mondes et ces conceptions du monde littéraires et les connaître nous fournit un arrière-plan de comparaison et de contraste organisé et riche qui nous permet plus clairement, plus précisément et avec plus d'assurance, de former, définir et affirmer notre propre identité et notre propre conception de la vie dans les termes des diverses conceptions qu'il nous est arrivé de connaître. Eliot a donc raison de bien insister sur la nécessité de « faire l'effort d'entrer dans ces mondes de la poésie auxquels nous sommes étrangers » pour que nous puissions mieux comprendre et apprécier le monde, les croyances et la poésie que nous considérons pour l'essentiel comme les nôtres.¹

– IV –

La question qui se pose alors est de savoir comment et jusqu'à quel point une telle adoption des croyances étrangères est possible. Ici encore Eliot peut profiter de l'analogie du jeu et du modèle à deux niveaux de la réponse critique. Au premier niveau, quand nous entrons dans un monde de fiction par l'imagination et que nous adoptons ses croyances, nous ne les croyons pas vraiment. Nous savons, par exemple, que nous ne sommes pas dans l'ancienne ville de Troie et il ne nous viendrait pas à l'idée d'essayer de contacter Zeus pour qu'il intervienne dans l'action, car nous ne croyons pas qu'il existe réellement. Mais, dans la contemplation neutre d'une possibilité, nous ne suspendons pas non plus simplement l'incrédulité, car alors nous ne serions pas vraiment émus ou touchés par l'œuvre de fiction comme nous le sommes. Au contraire, comme dans un jeu, nous acceptons provisoirement, faisons semblant de croire ou faisons croire au monde et aux croyances que l'œuvre nous présente.² Ces prétendues croyances ne sont pas pleinement ou

1. T.S. Eliot, « Poetry and Propaganda », *Bookman*, 70 (1930), 602.

2. Pour une excellente analyse détaillée des notions de « mondes de fiction » et des « jeux de feinte » qui nous permettent d'y « entrer », voir K. Walton, « Fearing Fictions », *Journal of Philosophy*, 75 (1978), 5-27 ; et « How Remote are Fictional Worlds from the Real World », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 37 (1978), 11-23. L'explication de Walton, qui est très parallèle à celle d'Eliot, distingue faire croire ou faire semblant de croyance réelle et suspension d'incrédulité, et construit la première notion (comme le fait Eliot) en termes d'acceptation. Il insiste aussi, comme Eliot, sur le fait que le lecteur doit adopter une « dualité de positions », « à la fois de l'intérieur... et de l'extérieur » du monde fictionnel de l'œuvre, et cet échec à reconnaître et à maintenir ces « deux perspectives » aboutit à une très grande confusion théorique (« How remote... », 21-22).

« vraiment » crues, elles n'ont pas besoin d'être poursuivies au delà du premier niveau ou de la première perspective du jeu du lecteur, et elles peuvent toujours être exposées à une conscience critique de leur prétendu statut grâce au second niveau de réflexion critique. Cependant, si nous ne sommes pas capables, au premier niveau, de faire croire ou de faire semblant d'accepter les contenus de l'œuvre, nous ne réussirons pas à nous y impliquer correctement et donc nous serons incapables de l'apprécier.

Cet échec peut être autant dû à l'œuvre qu'à son lecteur. Son monde et ses croyances peuvent sembler intérieurement si incohérents, si maladroitement arrangés ou si inintéressants ou puérils et inadéquats à notre expérience de vie que nous nous sentons avec raison incapables de nous y abandonner quand nous lisons. Nous nous sentons avec raison incapables de maintenir suffisamment l'acceptation imaginative ou la prétendue croyance (ou même, de façon minimale, la suspension de l'incrédulité) nécessaires pour jouir de l'œuvre en question. C'est précisément ce que reproche Eliot à Shelley dont les idées insistantes mais « pauvres », « embrouillées », « puériles » et « inspirant la répulsion » empêchent le plaisir (TUP, 89.99). Le monde d'un poème devrait donc être « raisonnable » et assez attractif pour inciter le lecteur à « l'accepter » à travers son imagination, ce qui, souligne Eliot, est esthétiquement « plus important que tout ce qui peut être appelé croyance » (SE, 276-77).

Eliot est ainsi soucieux de maintenir une distinction pragmatique et reconnaissable entre l'acceptation feinte, en poésie, et la vraie croyance, et en même temps il reconnaît que les deux sont néanmoins clairement apparentées. « Car il y a une différence... entre la *croyance* philosophique et l'*assentiment* poétique » (SE, 257). Cependant, pour forcer cet assentiment, « la doctrine, théorie, croyance ou « conception de la vie » présentée dans un poème (doit être)... une chose qui puisse être acceptée par l'esprit du lecteur comme étant cohérente, mûre et fondée sur les faits de l'expérience, (de telle sorte) qu'elle ne crée pas d'obstacle à la jouissance du lecteur ». La croyance doit frapper le lecteur comme une croyance devant être crue de façon raisonnable, « qu'il l'accepte ou la nie, l'approuve ou la désapprouve. Lorsqu'il s'agit d'une croyance que le lecteur rejette comme étant puérile ou faible, elle peut, pour un lecteur averti, fournir presque une vérification complète » (TUP, 96). Cela explique pourquoi Eliot insiste sur « l'avantage d'un système traditionnel cohérent » de pensée, « cadre établi d'idées traditionnelles et acceptées » vu comme le cadre le plus pratique pour la création

de mondes poétiques intelligemment agréables et satisfaisants, car cela les rendra plus faciles à accepter et à habiter, même si l'on n'y croit pas complètement (SE, 258 ; SW, 158).

Or, quand nous trouvons difficile d'accepter et d'apprécier le monde d'un poète que l'on tient dans la plus haute estime, nous devrions être enclins à attribuer ce problème plus à nos propres limitations qu'à celles de l'auteur. Notre effort pour comprendre et peut-être surmonter notre difficulté d'appréciation nous fournit ainsi une opportunité nouvelle particulièrement enrichissante pour la connaissance et le développement de soi, car il exige que nous étudions nos propres limitations ; et, en les soumettant à la conscience critique, nous pouvons libérer notre esprit de leur tyrannie inconsciente. « En essayant de comprendre pourquoi on n'a pas réussi à apprécier justement l'œuvre d'un auteur particulier, on cherche la lumière, non seulement à propos de l'auteur mais aussi à propos de nous-mêmes... : c'est un effort pour comprendre cette œuvre et nous comprendre dans notre relation à elle ». Et en surmontant une première antipathie pour mieux apprécier l'œuvre, on « s'affranchit de façon importante d'une limitation de son propre esprit » (OPP, 209-210). Eliot pratiqua cet exercice de l'examen et du triomphe de soi de façon très remarquable en ce qui concerne Goethe et Milton.

Bien que Gadamer puisse soutenir que toute compréhension « procure des opportunités uniques... pour élargir nos expériences humaines, notre connaissance de soi et notre horizon, car tout ce que la compréhension relie est relié au travers de nous-mêmes », ¹ Eliot a sûrement raison en insistant ici sur le fait que certains objets ou projets de la compréhension sont d'une façon significative plus enrichissants et révélateurs de soi. Il a aussi raison de dire que la compréhension de la poésie fait partie des choses les plus édifiantes. Car nous avons vu qu'elle implique, non seulement de comprendre et de vibrer par résonance à une variété de croyances, de conceptions du monde et d'émotions, mais aussi de comprendre leurs similitudes et leurs différences par rapport à ce que nous tenons pour nos propres conceptions et sentiments.

La poésie est alors un jeu qui peut fournir la connaissance et l'édification, en même temps qu'elle nous amuse sur un plan intellectuel, émotionnel et

1. H. G Gadamer, « Hermeneutics as Practical Philosophy », in *Reason in the Age of Science* (Cambridge, Mass : MIT Press, 1983), 110.

même sensuel. Eliot va jusqu'à suggérer qu'elle « est le langage le plus capable de transmettre la sagesse » (OPP, 226). Cette déclaration est difficile à évaluer sans une compréhension raisonnablement claire et adéquate de ce qu'est la sagesse, et je ne peux avoir la présomption d'en fournir une ici. Cependant, Eliot, même s'il s'avouait prudemment incapable de définir la sagesse (« il n'y a pas de mots... plus impossibles à définir et pas de mots plus difficiles à comprendre » OPP, 220), donne en fait une certaine explication de cette notion.

Dans son essai sur Goethe où il fait cette haute revendication pour la poésie et où il cite Dante, Shakespeare et Goethe comme étant de grands poètes et des sages, Eliot définit la sagesse comme « un don naturel de l'intuition, mûri et que l'expérience applique, de compréhension de la nature des choses, certainement des choses vivantes et très certainement du cœur humain » (OPP, 221). L'homme sage doit avoir « un très large éventail d'intérêt, de sympathie et de compréhension », éléments liés dans une convergence pénétrante par une « Unité fondamentale », qui s'exprime dans la vision cohérente particulière que chaque grand poète présente de « la vie elle-même, du monde perçu d'un point de vue particulier » basée sur l'intelligence et l'expérience (OPP, 214). Cependant, la sagesse exige, non seulement d'avoir sa propre vision ordonnée du monde, mais aussi de la reconnaître comme seulement un point de vue possible et, par conséquent, elle exige une ouverture et une flexibilité pour adapter la nouvelle expérience et une reconnaissance et une compréhension d'autres visions du monde. En bref, elle exige « la charité qui provient de la compréhension des êtres humains dans toutes leurs variétés... et... leurs croyances diverses » et ainsi elle ne peut être identifiée à un ensemble de « propositions logiques » ou à une « somme de sages maximes » (OPP, 221, 226). Puisque cette charité implique la reconnaissance que notre propre conception de la vie n'est pas la seule qu'un homme sage pourrait adopter et qu'elle est au mieux un modèle fragile, partiel, corrigé, imposé sur une déroutante et incontrôlable immensité d'expérience, l'humilité semblerait aussi être une part essentielle de la sagesse.

Si la sagesse se compose vraiment de ces choses, l'appréciation de la grande littérature devrait certainement nous aider à l'acquérir, bien qu'évidemment elle ne puisse seule la garantir. Car l'appréciation d'une telle littérature implique une profonde compréhension d'une vaste variété de mondes de l'expérience et de la croyance étrangers et cohérents qui reflètent de façon

éclairante une perception ordonnée de la vie et de ce fait mettent à l'épreuve et développent nos propres croyances et notre propre vision du monde. La littérature nous apprend aussi l'acceptation charitable et l'appréciation de différents points de vue, à la fois pour l'édification et l'amusement qu'ils nous procurent sous leurs formes d'expression esthétiquement attrayantes. De plus, il est commun de dire que la grande littérature communique, non seulement une certaine perception d'ordre dans la vie, mais qu'elle apporte aussi un puissant sentiment du mystère insondable de la vie. Il n'en est pas moins évident que notre effort pour comprendre un auteur de génie et la nature de son génie nous rend pleinement conscient de notre insuffisance et de notre limitation relatives. Ici, sûrement, la grande littérature devrait au moins nous offrir l'humilité, si ce n'est une nouvelle sagesse. En effet, on ne devrait pas négliger la propre suggestion d'Eliot, dans un chef-d'œuvre poétique tardif, selon laquelle l'humilité peut être la meilleure sagesse que nous puissions espérer acquérir puisque, quel que soit le modèle que la sagesse humaine semble percevoir dans la vie, il a tendance à être mis au défi, sinon falsifié, par l'expérience future.

...Il semble, qu'il y ait pour nous,
Au mieux, seulement une valeur limitée
Dans la connaissance issue de l'expérience
La connaissance impose un modèle et le falsifie
Car le modèle est nouveau à chaque moment
Et chaque moment est une nouvelle et bouleversante
Évaluation de tout ce que nous avons été...
La seule sagesse que nous puissions espérer acquérir
Est la sagesse de l'humilité : l'humilité est infinie.

« East Coker », II

La disjonction

MICHEL DEGUY

MODÉRATEUR : *Il s'agit de la dernière séquence de ces rencontres, séquence à laquelle nous avons donné le titre « Éthique » en reprenant le terme de po-éthique qui a été employé, si mes souvenirs sont bons, pour la première fois par Georges Perros qui voulait souligner à propos de Ponge, l'adéquation, chez Ponge, de l'œuvre et de l'édification de soi.*

C'est donc, au fond, de la question, à quoi bon et pourquoi la poésie ?, que nous allons parler, autour de l'idée d'habiter un poète, si tant est que cette expression puisse avoir encore un sens pour nous dans la mesure où l'habitation est problématique dans un contexte où la déterritorialisation tend à se développer et dans un contexte où l'habitation poétique est sans doute plus difficile que jamais.

Il sera question sans doute, non pas d'existence sédentaire mais d'existence nomade, Richard Schusterman comme Michel Deguy sont de grands voyageurs et peut-être vont-ils évoquer cette idée de déplacements, d'existence voyageuse, de transport dans tous les sens, y compris aussi dans le sens de la métaphore. Il me semble que Michel Deguy voulait évoquer cette question dont il a été fait état déjà.

Pour introduire cette séquence, je citerai cette formule d'un poète que l'on n'a pas cité, Georges Perros, où le lien entre l'œuvre poétique et la question d'habitation est un lien essentiel. Il écrivait ceci : « Ce n'est pas pour être lu qu'on écrit, pour être vécu, un peu ». Je cède la parole à Michel Deguy.

MICHEL DEGUY : Merci. Ce topo s'intitule « La disjonction » mais au fond ça serait plutôt un terme descriptif pour l'état débridé de mon papier que l'annonce de la chose dont je vais parler. Autrement dit, c'est un peu disjoint. « La poésie n'est pas seule », ai-je intitulé un essai. Peut-être est-ce une « critique de la raison poétique », titre qui a été pris à plusieurs reprises, et notamment par Claude Esteban, qui serait d'une certaine manière au programme.

Notre programme, celui d'une critique de la raison poétique, si désirable, ne pourrait être élaboré que dans la coopération, l'entretien, l'altercation peut-être, de la philosophie et de la poétique, indivises et jalouses héritières de la langue qu'on dit maternelle.

La philosophie, plus architectonique, soignerait les plans de cet édifice composite où la poésie ne se contenterait certes pas de jouer le rôle de décoratrice. Car l'inquiétude de la poésie sur son essence n'est pas extrinsèque à la poésie, et la question « qu'est-ce que la poésie ? », de style ontologique, ne lui a pas été imposée, ni ne s'est posée récemment à elle, ni superfétatoirement, ou comme on voudra dire.

Je ne veux pas reprendre le rôle de Ion qui est un mauvais rôle, et on ne s'en tire pas bien avec Socrate, mais apporter, d'une manière un peu disjointe, quelques matériaux sur ce chantier qui pourrait s'intituler, toujours ouvert, *Critique de la raison poétique* à partir d'une expérience, donc, des choses de la poésie, c'est-à-dire expérience, lecture, écriture.

La poésie et la philosophie, à supposer que l'on puisse donc toujours les prendre en compte séparément, en tout cas distinctement, par leurs histoires non confondues, dont les acteurs, philosophes et poètes, n'aimerait pas être pris les uns pour les autres, à supposer que nous continuions à les appareiller distinctement, sont, l'une comme l'autre, philologiques : par où elles sont menacées.

C'est pourquoi le thème, en tant que motif, que l'on voit apparaître un peu partout en ce moment, thème de la « *résistance* », c'est ce qui fait écho à cette menace. Les deux s'échangent et communiquent à profondeur vernaculaire du penser-par-figure-et-mouvement, par où elles sont, l'une comme l'autre, dans une émulation, et cette comparaison ou émulation détermine leur essence, loin que leur affinité n'intéresse que leur confins.

Comme un cheval bien vivant, et j'allais dire bien phénoménologique, est nettement différent d'un rocher bien découpé ou, si vous préférez, un dromadaire d'une pivoine, ainsi un texte philosophique, une leçon de philosophie dans un livre de philosophie se différencie nettement d'un poème, d'un sonnet de Ronsard ou d'une bordée d'alexandrins du *Roman inachevé* d'Aragon. Sans doute ne les confondons-nous pas. Mais changeons d'échelle et microscopisons : une algue et une méduse ne se distinguent plus si clairement ni, disons, une molécule d'une molécule ; la différence tend à s'évanouir dans les transitions ou, à hauteur de cette évanouissement que j'évoque, de trop grandes généralités. Si nous disons par exemple de la

poésie comme de la philosophie, que c'est du langage, du « texte », comme Dan Sperber à la page 11 de *La Pertinence*, disant au sujet de l'écrit en général que c'est : « Des petites marques noires sur du papier ».

Où à la façon dont il y a deux jours, on parlait de parole, et la parole un moment a été désignée comme bruit, bruit de la gorge...

La disposition poétique est phénoménologique, au sens du fameux « sauver les phénomènes » ou bien de ce dit attribué à Anaxagore : *ôpsis tôn adêlônta phainomena*. Entre la dissolution ironique, point de vue de Sirius, si l'on veut d'une part, et la compassion descriptive romanesque par exemple, de l'autre, à quelle distance non ironique de la chose se placer pour la définir ?

Je crois qu'un point important est celui de la différence entre description et définition. Maintenir la « chose » sans la pulvériser dans la tautologie ou l'insignifiance, ou tout autre chose qu'elle, d'assez près pour ne pas perdre les choses et d'assez loin pour qu'elles paraissent sous un nouvel éclairage, c'est-à-dire en air de famille avec d'autres choses, ces autres dont le compte n'est jamais achevé et qui la préserve de son identité tautologique. « En quoi », au sens de la vieille cause matérielle, a lieu cette étiologie ? Je dirais en langue maternelle, ni mathématique, ni simplement descriptive. Donc une sorte de *mathesis universalis* si l'on veut, non mathématique, et pas non plus de simple signalement identificatoire.

Je souligne de deux remarques cette différence nette, enfin d'un angle où l'on peut prendre une différence nette, entre philosophie et poésie, philosophie et *poétique* devrais-je dire, si par *poétique* je désigne cette discursivité, où et quand la poésie parle d'elle-même dans sa prose, c'est-à-dire dans ses manifestes, ses défenses et illustrations, ses « carnets de mon bord », ses journaux avec *Fusées*, ... Question de méthode.

Première remarque, il y a deux empirismes : celui, ordinaire et préscientifique (et je prends le *pré* au sens préparatif) de l'induction, qui abstrait, dit-on, le caractère commun pour rassembler la généralité d'un genre, – ou, plus trivialement, fait le portrait robot d'un phénomène ; et l'empirisme perçant, qu'on peut qualifier avec ces bons vieux mots d'*anagogique* ou *épagogique*, et que l'on appellera poétique. Je fais mention de ce mouvement d'une abstraction foudroyante et, si l'on veut, analogique, à condition de faire jouer analogique dans un sens très étymologique, un peu comme chez Longin le discours qui bondit vers le haut.

Le mouvement donc d'une abstraction foudroyante de la pensée poétique qui risque tout sur un signe. J'ai trouvé récemment en relisant beaucoup de

Blanchot, puisqu'on a célébré à la Maison des Écrivains son 90^e anniversaire, une citation – puisqu'on parle de cet espèce d'empirisme – où Blanchot dit, dans un passage furtif, rapide, une note qui assimile la justesse et la justice et nous rappelle l'impatience du poème en tant que jugement, impatience qui est d'être juste : « L'impatience est l'exigence qui tourmente et met en péril aussi bien l'esprit poétique que l'esprit de justice. »

Deuxième remarque, très rapide : le sol est plus profond que la fondation qui le creuse et l'éprouve. Le langage de la poésie n'est pas celui du fondement, parfois celui des racines ou autres ; mais le sol où les deux puisent, est celui que ces deux appellent du même nom souvent ; la vie. Ce sol est plus profond que la fondation, et donc que le langage du fondement.

Je reviens à ce projet d'ébauche ou de contribution à une critique de la raison poétique qui me hante toujours, et je ne suis pas le seul. Les briques de ce chantier, discrètes dans les deux sens, les éléments parmi lesquels, d'une allure non déductive bien sûr, nullement *more géométrico*, je voudrais errer un moment, pensivement, pour les proposer peut-être à l'architecte philosophe, sont désordonnés, dans une perspective commandée par le souci de correspondre, d'une certaine manière, à la préoccupation philosophique de Jean-Pierre Cometti, *Pour en finir avec la métaphore*. Titre d'une résolution allègre qui, donc, m'inspire ces remarques.

Au moment de la préparation de ce colloque, on s'était écrit avec Cometti, et comme son titre était *Pour en finir avec la métaphore*, mes notes se proposaient de correspondre à cette préoccupation. Mon souci est plutôt, si j'en crois mon dernier livre *À ce qui n'en finit pas*, celui de n'en pas finir, même si cette locution lexicalisée *ça n'en finit pas* s'entend sur les deux tons, de patience et d'impatience. Patience impatiente, impatience patiente, patience ou impatience d'en finir.

Deuxième remarque plus longue : la métaphore n'est-elle pas, c'est l'objet d'un débat qui reprend non seulement ici mais partout, à condition de l'entendre généralement, c'est-à-dire généreusement, l'élément dans lequel la poésie pense. Si vous me permettez de faire des petites remarques en marge de mes notes, dans une discussion avant-hier avec l'illustre Sokal, à la radio, c'est aussi dans cet élément de la métaphore, c'est-à-dire de transaction entre science dure, science humaine, et littérature, que le débat circulait. La métaphoricite en général n'est-elle pas l'intransgressible enclos vernaculaire de la langue, clôture, comme on dit aujourd'hui, aussi spacieuse et finie que le système solaire pour notre vie et la mortalité pour notre finitude.

Conserver, ou veiller sur, le vernaculaire, en évacuant ou mortifiant la métaphore, est-ce bien raisonnable ? Il convient d'entendre généreusement la métaphore et j'y viens un peu plus. Cette incise maintenant me rappelle une querelle avec Genette il y a une trentaine d'années, portant sur la figure ; j'avais appelé un livre à l'époque *Figuration*, parce que Genette s'était réservé *Figures*. Mon emphase dans cette affaire portait sur la métaphore qu'il m'accusa de confondre au profit d'une rhétorique restreinte alors que, croyais-je, mon affaire était précisément celle de la *généralisation*, nullement de dissoudre la métaphore qui est un procédé précis avec une définition diacritique dans les dictionnaires, mais d'élever la question à la puissance de la figuration en faisant resservir la métaphoricité à cette échelle-là. Je parle de l'être-comme, abrégé, Jean-Claude Milner dirait « sténographié », en *comme*, ou *comparaison*, ou *métaphore*. J'ajoute, puisque c'est le mot qu'actuellement je préfère, *rapprochement* ou *disjonction*. N'était-ce pas le titre de cette causerie ?

Mais je pourrais ajouter à cette liste le simple *comparatif*, soit un des poèmes les plus anciens et les plus archaïques de notre corpus, le fameux fragment de Sapho, qui commence par *galactos leucotera*, et est anaphore de comparatifs ; et le comparatif est un des modes de la comparaison, moyen très économique de prendre les choses ensemble, ici le lait et la peau, le lait qui n'est pas la peau, la peau qui n'est pas le lait ; de les rapprocher par le poème dans le discours. Qu'elle (la métaphore) se monnaie en paraboles, c'est l'injonction religieuse ; qu'elle s'articule en appositions, et peut-être est-ce un point de désaccord avec ce que disait Martine Broda récemment, quand elle niait qu'il y ait quelque chose comme de la métaphore chez Paul Celan ; parce qu'au fond l'apposition, la plupart du temps dans notre langue à nous, se fait par l'asyndète de deux mots juxtaposés. Le procédé allemand, c'est l'emboutissement, d'une certaine manière, et il faudrait rouvrir Celan, par exemple *Lichtzwang* en un seul mot, deux apposés et mis ensemble, c'est une métaphore ; avec beaucoup de précaution, c'est un rapprochement, et cela n'est pas essentiellement différent d'une apposition qui n'est pas essentiellement différente de l'usage de *ou*. Si je mets « a ou b », si je dis la *Pieta*, – je cite un fragment d'un poète chilien –, la *Pieta* ou *espace*, le *ou* est cet opérateur conjonctif de rapprochement ; et le *soit* également ; injonction pour l'alternative d'équivalence.

Bref un régime que l'on peut appeler métaphorique, qui régit la tropologie ; et je dis bien régime pour le plaisir de faire une toute petite citation de

Lévinas dans *Hors sujet*, page 126, parlant de : « Régime biblique du sensé ». Le régime dont je parle ici est celui de la coupe, de l'enjambement, de la césure. Si ce régime n'était pas nécessaire à ce mouvement de la pensée que j'ai tout à l'heure appelé épagogique, on peut l'appeler aussi l'improvisation, à l'improviste, l'inspiration car l'improvisation c'est la même chose, si la coupe, l'enjambement, la césure n'étaient pas nécessaires, si la paronomase, l'homophonie, l'hypogramme, – qui a été avant-hier appelé en renfort à propos de Lucrèce et en citant Starobinski –, l'anagramme, n'étaient pas conducteur de sens, et disons donc le rythme en général, et l'euphonie ou beauté du sens, alors la poésie ne serait pas un des modes du penser en langue. Poésie et pensée tomberaient de part et d'autre. Régime tropique, tropologique, de tournure ou torsion du phrasé : c'est l'énergie propre, si l'on veut, mais c'est à nouveau un certain type de métaphore de parler d'énergie mais justement il s'agit toujours de rendre des comptes sur une métaphore. L'énergie poétique... mais en quoi elle consiste ? Je dirai justement : dans la torsion, la compacité de torsades de la tournure !

La difficulté, qui n'est pas simplement terminologique, tient au fait que de très nombreux termes du lexique tropologique peuvent nommer, nomment – et tout à l'heure j'ai même rappelé le sens chez Frye de la métonymie –, la généralité de la figure, la figurativité en général dont je parle.

Je vais bondir dans un exemple parce que je ne veux pas être trop long et il n'y a pas eu tellement d'exemples ces temps-ci. Un peu plus loin dans mes notes, j'écrivais ceci : je vais rebondir en reprenant la question de la figuration, là où elle se noue obscurément à l'articulation de la mise en scène schématisique et des figures tropiques, de l'air des choses, l'avoir l'air, et des tournures. Prenons un exemple (puisque notre problématique est qu'il n'y a pas de pensée sans exemple) pour dire quelque chose de la pensée par exemples. Un exemple de ce que j'appelle en ce moment un *figurant*. À cause d'une lecture que je faisais du dernier livre de Jean-Christophe Bailly dans la collection de Maurice Olender, mon exemple est le suivant : c'est celui de la *source* en tant que figure ou figurant. Le Qu'est-ce-que la source ? est un à-quoi-ça-ressemble-la-source ? et c'est ce qu'on appelle poème qui entre dans cette question. La source est-elle le figurant de l'origine ou du commencement ? Plutôt de l'origine à cause de la ressource cachée en la source, de la réserve secrète de sa provenance et du flux de son apparition en apparition du flux.

Qu'est-ce-qu'un figurant ? Y aurait-il même une pensée de l'origine s'il n'y

avait *la source* ? Je ne dis pas la source en général mais telle source. Celle-ci, devant qui ou à propos de qui, ou relativement à qui ou en référence à laquelle, avec précision, celui que nous appelons le poème se met. La croyance poétique, puisque tout renvoie à de la croyance, c'est qu'il n'y en aurait pas, de la pensée de l'origine, sans l'expérience de la source, qui, loin d'être un comparant ultérieur facultatif, elle, cette source, la vraie, la source réelle devant laquelle je suis, donne-à-penser la source, c'est-à-dire l'origine, à une pensée qui la considère source, la palpe, la conçoit, prend son parti, dirait Ponge, minutieusement. Et c'est peut-être aussi ce que Carlos Williams évoque dans son fameux « pensée en chose », *no idea but in things*. Je pousse un peu l'exemple : un poème dit, regardant la source, « la source gave son reflet », c'est une description exacte et dans cette mesure elle « allégorise », elle dit autre chose, offrant à la paraphrase le possible commentaire d'un autrement dit.

La description répond à la question : que fait exactement la source ? Ce que Jean-Christophe Bailly, dans *Noms communs*, décrit ainsi : « Avant d'aller déferler, le pur jaillit, un instant se repose, formant une mare qui est comme une enfance ou un vagissement, c'est auprès d'une telle mare que Narcisse pourra se contempler. La secondarité de l'image ne peut naître que là, près d'une source, puisqu'elle-même est toujours un écho. » À la source, il y a le reflet de la source en quoi elle abonde et se change. Quel comble ! Le miroir à la source coopère au sourdre, reflet originaire, son déboulement redoublant lui permet de se porter à son comble, etc. Ainsi la pensée est-elle l'interprétation d'une figuration précise de la scène où se met la source, se guidant sur la chose dans le langage décrivant, d'un suivre à la trace qui serait un suivre à la lettre, ou d'un parti-pris des choses compte tenu des mots, qui serait un parti pris des mots compte-tenu des choses. La pensée cherche une « définition » de la source selon la puissance allégorique de l'*ekphrasis* du tableau de la source.

Je pourrais peut-être m'expliquer un tout petit peu plus sur le sens que je donne ici à allégorie. Cela rejoint la question de la référence dont on a parlé ces jours-ci. Il me semble que l'exemple le plus simple est celui-ci : soit la phrase, « je vais sur l'autre rive ». C'est à la fois la description exacte d'un mouvement qui peut avoir lieu de la rive droite à la rive gauche d'un fleuve en empruntant un pont, et c'est toujours en même temps une façon de dire, je suis mourant, nous nous dirigeons vers l'autre rive. Un poème peut-être lu, et en général c'est la lecture qu'en fait l'auteur, comme notation, comme

séquence de vérités de fait, qui ne sont intéressantes que dans la mesure où elles ont en réserve une certaine puissance allégorique. C'est aussi, pour revenir à ce que disait Dominique Janicaud l'autre jour, de la proposition poétique, qu'elle n'est ni vraie ni fausse. Mais au fond je crois qu'il y a une vérifiabilité de la proposition poétique que je mets du côté de ce j'appelle sa puissance allégorique. Bien entendu, et Jean Bollack l'a fait souvent avec les poèmes de Paul Celan, on a une notation entre un pont et un fleuve ; alors on se met une note ① : « pont à Berlin, Rosa Luxembourg, ou l'hôtel du Nord,... », mais s'il agit de reconduire la vérité de fait d'une notation poétique à une description biographique, alors le poème, au fond, serait sans intérêt. Mais il tient, il s'ouvre, il s'offre, en tant que proposition, à une lecture indéfinie, le « littéralement-et-dans-tous-les-sens » voulant dire une lecture de générations en générations, c'est-à-dire une puissance d'entendre autrement.

Je vais prendre un exemple d'un poème que j'ai écrit il y a 25 ans, que j'ai intitulé *Prose et où*, pour moi, je raconte un certain voyage : « Un éléphant blasphème Poséïdon ». Si quelqu'un me demande ce qu'est « un éléphant blasphème poséïdon », je dis que c'est un éléphant de mer dans le rivage du Pacifique à la côte chilienne, qui, en tant que charogne (il y a charogne dans le poème un peu avant), est roulé par les flots en ce lieu que j'appelle dans ce poème *caniveau de sel*. C'est une manière de dire que les dieux ne sont plus là. Racine évoquait un monstre marin envoyé par Poséïdon, à l'époque on pouvait encore faire entendre au public quelque chose d'un dieu de la mer qui envoie un monstre marin. Et si on me demande de parler au sujet d'un *éléphant blasphème Poséïdon*, je vais raconter la phase de fabrication, de confection du poème, et je pourrais simplifier la conception générale en disant : voilà c'était le rivage, il y avait une charogne d'éléphant de mer qui ne répondait pas à l'appel de dieu et qui était mort plutôt que d'obéir aux Dieux, donc un *éléphant blasphème Poséïdon*,...

Cette séquence tient en réserve une vérifiabilité ou une possibilité de reconnaître dans des circonstances ultérieures de ma vie de lecteur, 30 ans ou 300 ans après, une possibilité de reconnaître quelque chose de vrai au sens d'une figuration comme j'ai dit tout à l'heure, l'exemple le plus simple étant : aller sur l'autre rive. C'est cette puissance allégorique qui est intéressante dans le poème, sans quoi on peut se demander pourquoi on lirait encore des poèmes.

Je vais bondir dans l'espèce de conclusion, un peu grandiloquente que j'avais préparée. J'avais même mis en exergue à cette conclusion une phrase fameuse de Martin Heidegger que Dominique Jannicaud va peut-être corriger, parce que je ne l'ai pas vérifiée, c'est dans la fameuse lettre à Jean Baufret : « Il ne s'agit pas principalement de l'homme ». La difficulté est de la différence entre être-à-l'image-de et être-comme, différence entre la fascination par l'image iconique, les petites espèces mentales de la phanopée et, d'autre part, la semblance, la construction logique de l'homologie ; et, dans le premier groupe, je mettrais l'anthropomorphisme, cette fascination à-l'image-de, et dans l'autre, l'anthropomorphose, le devenir-homme continué non anthropomorphique. Que serait une anthropomorphose continuée sans anthropomorphisme, désinfectée de l'humanoïde si c'était possible, dans cette phase du trop tard pour les dieux, trop tôt pour l'être ? On dirait que dans l'abîme de l'être-à-l'image-de se rue l'Être, entraîné, précipité par l'homme. Être mis au précipice en abîme et devenant être-à-l'image de l'homme, rien que l'homme. « Déluge », si on veut recourir au vieux nom de la catastrophe dont se sert Baudelaire dans la dernière page de son journal, pour dire la catastrophe, « le monde va finir », « déluge » si on veut recourir au vieux nom de la catastrophe qui monotonise, un peu trop : un gigantesque culte de la personnalité, non point au bénéfice d'un despote, mais de l'Humanité, un culte à l'échelle de l'humanité, peut-être, pour citer Thomas de Quincey, ce qu'il appelle « la tyrannie de la face humaine »...

L'imagination ne consiste pas seulement en fourmillement d'images mentales, mais dans ces opérations complexes que désignent maints termes dans une série dont la *raison* est à réfléchir toujours à nouveau frais ; rapprochement, comparaison, métaphore ; et Thomas de Quincey dut s'arracher à l'hallucination de milliers de visages revus jour et nuit pour devenir écrivain.

L'imagination poétique est l'hôte de l'inconnaissable. Ayant plongé au fond de l'inconnu, elle en revient en poème chez les humains et leur dit : c'est inimaginable pour l'imagination psychologique avec ses images, mais *c'est comme ça*. Il ne s'agit pas d'imaginer des objets invraisemblables, chimères par association arbitraire de n'importe quoi, mais de s'en prendre à l'apparaître de tout ce qui paraît, *malgré les apparences*. Par exemple, et je reviens à Ponge, à ce qui éclaire tout homme venant en ce monde, soit le soleil, comme Ponge : inimaginable est le soleil, c'est donc lui l'objet. Imaginer l'inimaginable, c'est chercher un point pour le déplacer dans la langue, le transporter en poème et dans le poème. L'autre manière, qui n'est pas celle

de l'être-à-l'image-de, est celle de l'être-comme, manière iconoclaste que la poésie peut refrayer contre les apparences, recreusant la différence par disjonction. Ici, évidemment, pour référer à des choses qui ont été effleurées l'autre jour, et en particulier par Jean-Pierre Cometti, je fais aussi allusion à cette page contestée de Paul Ricœur dans *La métaphore vive*, mais c'est avant les dernières pages que vous lui reprochez, c'est là où il se contente de dire que, au fond, le principe poétique en être-comme se laisse analyser en « *est et n'est pas* », c'est-à-dire a est b, et a n'est pas b, cela donne a est comme b. Autrement dit non pas du tout assimilation ou identification, mais maintien de la différence, c'est-à-dire maintien du n'être pas.

Contre la représentation, si on y tient, même si l'être-comme ne peut outrepasser la sphère de la représentation en général, c'est-à-dire celle pour laquelle fut dit : « être et penser, le même ».

Table des matières

Avant propos.....	p. 7
-------------------	------

SITUATION

<i>De la pluralité des poésies « pensantes »</i>	p. 17
par Jean-Claude Pinson	
<i>De l'âge des poètes à celui des philosophes ?</i>	p. 27
par Dominique Janicaud	

HISTOIRE

<i>Le conflit de la philosophie et de la poésie chez Platon</i>	p. 39
par Jean-François Mattéi	
<i>Le dilemme platonicien de l'inspiration et de la compétence dans le Ion</i>	p. 53
par Françoise Armengaud	
<i>La poésie comme pré-histoire</i>	p. 67
par Jacques Chabot	
<i>La pensée en personnes</i>	p. 93
par Yasmine Getz	

JEUX DE LANGAGE, JEU AVEC LE LANGAGE

<i>Pour en finir avec la métaphore</i>	p. 105
par Jean-Pierre Cometti	
<i>Le mythe de la signification et l'ontologie de la poésie</i>	p. 121
par Roger Pouivet	
<i>Quelques mots de Lucrèce</i>	p. 131
par Dominique Buisset	

POÉSIE ET VÉRITÉ

<i>Imagination poétique, imagination scientifique</i>	p. 161
par Gilles-Gaston Granger	
<i>Identité poétique et vérité</i>	p. 167
par Jean-Michel Maulpoix	
<i>Écrire, et déjà chercher la vérité</i>	p. 181
par Emmanuel Fournier	
<i>Dans l'accrue du regard et du mot</i>	p. 195
par Pierre Thibaud	

LA LETTRE ET LE SENS

<i>Signifiante et référence</i>	p. 207
par Michel Collot	
<i>« Intention » et « intonation » : pour une audition du Sonnet à Orphée I, 3 de Rilke</i>	p. 223
par Michèle Finck	
<i>Réel point zéro : poésie</i>	p. 235
par Christian Prigent	

POÉSIE, « POÉTHIQUE »

<i>Eliot à propos de la lecture : plaisir, jeux et sagesse</i>	p. 251
par Richard Shusterman	
<i>La disjonction</i>	p. 275
par Michel Deguy	

Cet ouvrage composé par (sic) à Marseille
et imprimé sur les presses de l'imprimerie des P.U.F. à Vendôme
a été achevé d'imprimer le 29 février 2000.

Dépôt légal : 03/2000
ISBN *cipM* : 2-909097-36-6
ISBN *farrago* : 2-84490-031-3

Qu'en est-il aujourd'hui de la très vieille alliance de la poésie et de la philosophie ?

Qu'est-ce qui rapproche et distingue en même temps ces deux formes insignes du langage que sont poésie et philosophie ?

Que peuvent-elles nous dire du "réel" ?

En quoi peuvent-elles encore nous aider à faire un monde mieux "habitable" ?

Le présent volume rassemble les réflexions inspirées par ces questions aux poètes, philosophes et spécialistes de littérature réunis pour en débattre à Marseille à l'automne 1997.