



Wichita State University Libraries
SOAR: Shocker Open Access Repository

Wilson Baldrige

Modern and Classical Languages and Literatures

Savoir, inventer

Wilson Baldrige
Wichita State University

Recommended citation

Baldrige, Wilson. *Savoir, inventer*. *Grand Cahier Michel Deguy*. Bordeaux, Editions Le Bleu du Ciel, 2007, 214-221.

Author posting. © Editions Le Bleu du Ciel, 2007. This is the author's version of the work. It is posted here for personal use, not for redistribution.

This paper is posted in Shocker Open Access Repository

<http://soar.wichita.edu/dspace/handle/10057/3531>

Wilson Baldrige

Savoir, inventer

Michel Deguy, un soir d'automne avant de monter au dernier étage d'un bâtiment en cour carrée diaphane agrémentée d'un mobile aux plaquettes multicolores, s'arrêta le long d'un couloir devant une esquisse du même mobile, signée « Calder », et dit en se retournant avec son air d'enjouement grave : « — Il faut avoir le culot *d'inventer* quelque chose... »

Un tel courage d'*invention* en réciprocité avec une réflexion rigoureuse sur les traditions philosophique et rhétorique, par-delà le nihilisme et le culturel, en vue d'un renouvellement de la *poiésis*, constituent les grands axes de la poétique deguienne. En effet, l'exigence de l'invention chez Michel Deguy se double de l'idée d'une genèse, d'une relance de l'apparition archi-ancienne — la mise en forme d'un savoir « de la poésie tout entière » (Loreau) — que Deguy appelle « ontogenèse » dans un texte de *Reliefs*¹. L'originalité de la poésie pensante de Deguy, c'est que par et à travers le langage œuvré jusqu'à sa phase de finition, le sujet lyrique y réfléchit les conditions d'apparition de l'être, regroupées en principe (rhétorique) *généralisé* — qui ne se limite donc pas à la poésie au sens étroit mais concerne tous les arts « poiétiques » — sur le fond duquel se profilent les phénomènes.

Heidegger avait avancé que la question directrice à l'époque « terminale » de la métaphysique porte sur « quelque chose de tel que le penser ne peut plus être du ressort de la philosophie » (1976, p. 126). Chez Deguy, tout se passe comme s'il s'agissait de mettre en scène un espace de jaillissement, de retour, de « vérité » au sens de *A-léthêia* ; de « re-cruée d'escence » risque volontiers le poète : aire de la genèse où se tiennent ensemble les opposés conceptuels de la pensée discursive, l'intervalle comme *topos* paradoxal du langage². Depuis le premier recueil (*Les Meurtrières*, dont deux pièces seront reprises dans *Poèmes de la presque-île*) jusqu'à *L'Impair* et au-delà, le cheminement poétique de Deguy aura suivi à la trace ce *principe* qui permet à la vie et à

l'œuvre d'être en rapport de « comm-ité » réciproque (principe bien formulé par les vers : « La vie comme un champ inégal /.../ comme le texte /.../ comme la vie » [*Ouï Dire*, p. 41]). La pensée poétique deguienne a toujours envisagé la question de savoir sur quel mode l'être a lieu, jusqu'à la forme de celle-ci dessinée sur la première feuille venue en discutant au café Solférino : « Qui est *préposé* à l'Être ? » Réponse : « le Logos »³. Dite avec des mots de la Tradition, cette pensée renvoie inmanquablement à des instances de *poiésis* telles que le célèbre « Qui Quoi » au seuil du *Tombeau de Du Bellay* (p. 9), ou bien à telle clausule de *Gisants* : « Le qui sera toujours le visage du quoi » (p. 85).

À notre époque d'apothéose du culturel, où l'intelligence informaticienne exploite à fond tout ce qui relève des connecteurs de la communication, du numérique, voilà que Deguy se lance dans l'activité de détailler de nombreuses prépositions grecques, latines ou françaises, jusqu'à l'annonce du projet d'un « livre des prépositions », l'éventuel déploiement en prose / poème des « *connecteurs* de la langue » puisqu'il est question de remonter au pli être-logos, *comme* « à l'origine » comprise sur le mode mythique : le retour phénoménal du principe d'ajointement ici au-delà (« L'au-delà est ici les pierres parlent... » [*Tombeau*, p. 205]). D'où l'importance primordiale de la *feuillure*, du *seuil*, du *bord*, du *pli*, de la *lisière*, de l'esperluette même dans le nom de la revue dont il est l'inventeur, *PO&SIE*, en tant que vecteurs du motif de la dis-jonction d'un bout à l'autre de l'œuvre deguienne.

De même, au moyen du logos préposé : « C'est comme ça que je vois les choses », aime-t-il à traduire en adaptant la phrase d'Anaxagore — « *Opsis tôn adêlon ta phainoména* »⁴. Le penseur qui désigne tel pli (ou *hymen*) par le terme de « différence » écrit dans le célèbre essai ainsi titré : « Il n'y a pas de nom pour cela » (*Marges*, p. 28), pas de *concept* qui puisse signer en propre l'être du langage. Au Colloque Deguy de 1995, Jacques Derrida fit, en effet, sous le titre « Comment nommer », une exégèse magistrale (entre autres paroles) d'un vers de Deguy tiré d'*Actes* : « Le nom qui convient mimerait la genèse » (p. 31). [Cette variante : « Le nom qui convient mimerait **quelle** genèse » paraît dans *Poèmes 1960-1970*]. Ayant toujours le souci d'éviter « l'être-à-l'image-de » à la faveur de « l'être-comme », le sujet lyrique chez Deguy reconnaît, par exemple, le nom *liseron* (1973, *Poèmes*, p. 78), mais peut-être est-ce quelque chose de l'ordre du « mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire » (Mallarmé, p.

368), une configuration en dehors de tout nom propre, qui par rapprochement poétique en nommera la fleur. À la question : « *que* nomme le dire poétique ? » Deguy répond : « La poésie (la périphrase) “nomme”, appelle, périphrastiquement, “l’inconnu”. Elle y plonge, dit Baudelaire » (*La raison poétique*, p. 158).

À la question « comment nommer ? » posée en termes de *transfiguration*, Mallarmé avait répondu : « Cherchez, où c’est, quelque chose de pareil — » (p. 371). Une réponse d’inspiration deguyenne serait : chercher, dans la circonstance, cela qui correspond à l’*escence*, à l’inchoatif, au *principe* de transformation, de conversion — le seuil où une chose « *devient* indéfiniment n’importe quoi d’autre en ne cessant pas d’être “le même” » (*Arrêts*, p. 105), passage par l’Autre ou « par la mort » (1969, p. 88), le même proportionné au néant. Parfois une figure victimaire accède au statut de comparant : ainsi dans *Le Comité*, le narrateur Deguy en devient une lui-même, légendaire désormais grâce au récit de son « ab-dication » (*exclusion de la famille* explique-t-il, et sommaire, après une collaboration fructueuse de vingt-cinq ans) ; or ce n’est plus seulement l’ex-membre salarié du comité Gallimard, mais EGO, le sujet de l’écriture qui se remet à symboliser sur le mode polémique après telle expérience.

Le mûrissement et la composition du *Comité*, livre capital dont Pierre Bourdieu a fait remarquer la pertinence sociologique (1999), eut lieu entre la fin 1986 et août 1987, en même temps que Deguy préparait un autre livre majeur, *La poésie n’est pas seule : Court traité de poésie*. Il faut souligner cette concomitance, car c’est comme si le filon « art poétique » de l’autobiographie littéraire de Michel Deguy s’échappait et se laissait prendre dans la tresse « autobiographique », très discrète, de *La poésie n’est pas seule*, titre qui fait écho à une parole de résistance en affirmant le rapprochement, ce dernier étant, pour Deguy, « la grande chose de la poésie » (*Choses*, p. 213). En effet, dans son *Court traité* paru au mois de février 1988 de même que *Le Comité*, le poète réfléchit sur le statut de la métaphore et de la comparaison chez Heidegger, en auscultant certaine paronomase : « ...le néologème de traduction à risquer ici serait, pour l’intraduisible *Ge-lich* : com-ité, “comité” que j’aimerais aussi écrire comm-ité : la comm-ité des choses ! » (*La poésie*, p. 35). Ce syntagme si parlant, *la poésie n’est pas seule*, signifie entre autres que — à l’encontre de la position hégélienne — on ne pourra dire l’essence de l’un des arts (écriture, musique, peinture, réflexion philosophique) sans en référer aux

autres dans un rapport de circularité indéfinie sans hiérarchie. Aucun art, pas plus que l'être *de l'étant*, n'a lieu seul, mais dépend d'un rapport éthique aussi bien qu'esthétique au *semblable* (*La raison*, p. 34-35).

Le phénomène *d'échange* que Deguy fait ressortir en explicitant le fond de l'un des genres qu'il réinvente par le truchement d'autres (p.ex. : *Comité* / « comm-ité ») rend extrêmement risquée toute tentative de classement pur et simple de son œuvre, ainsi que Claude Mouchard l'a noté dans « Deguy, aujourd'hui » (p. 8). Dans ses grandes lignes, l'œuvre deguienne se divise en quatre parties : 1) poésies diversement rythmées ; 2) réflexions philosophiques et critiques ; 3) proses autobiographiques ; 4) traductions. Mais presque tous les volumes comportent des séquences mixtes, le dire poétique repassant partout chez Deguy, ce qui donne lieu à l'affirmation suivante : « ...le poème joue à ne pas faire poème ; à se dissimuler, comme Déméter, pour soigner la poésie, ce qu'on remarque quand on observe qu'à certaines époques la poésie ne passe plus par les poèmes » (*Arrêts*, p. 110). L'écriture deguienne franchit à dessein les limites conventionnelles entre genres, dans la mesure où sa pensée reste perpétuellement en quête de l'*escence* poétique du logos en toute circonstance. Il y a des poèmes et des proses, autobiographiques dans certains cas, qui produisent, inventent des figures ; des essais qui définissent les moyens par lesquels se fait la figuration ; d'autres textes encore vont expliciter la valeur ou teneur éthique des *actes* de figuration. On pourrait appeler l'une des lignes directrices communes à ces multiples « mises en forme » de la pensée deguienne *l'infini autobiographique* — entendu comme la tentative métonymique de comprendre l'exister lui-même (le tout, l'infini) par l'intermédiaire de son existence finie, en l'occurrence par la confession qui « a des limites » (*Comité*, p. 105). Deux citations parmi bien d'autres l'attestent : « “Errance”, c'est de ne toujours pas parvenir au “commencement” ; à la position du problème ; [...] Problème : celui qui se cherche en termes de *tort...* » (1978, p. 115). « “Mon tort est infini” ? Sans doute. C'est pourquoi l'étiologie, ou si vous préférez : la vendetta, n'en finit pas. L'analyse “remonte” sans fin, rétrospecte sans fin, décompose sans fin... » (*Comité*, p. 193). L'écriture ne viendra jamais à bout de l'origine du tort ; toujours réciproque, celui-ci reste inéluctablement lié au paradoxe et à l'oxymore, comme **cela** que la poésie cherche à « nommer ».

Ce motif doit se lire avec son prolongement dans *À ce qui n'en finit pas : Thrène*, autre œuvre majeure de Michel Deguy en prose autobiographique. Cette fois-ci, c'est la mort d'un être cher qui déclenche l'infini « *déchirant* » dont la finition de la prose configure le diminutif afin de « proportionner la vie à son néant ». Des variantes de cette dernière formule, qui résume la nécessité à laquelle répond ce livre exceptionnel qu'est le *Thrène*, réapparaissent en maints endroits de l'œuvre deguienne. Il convient de citer maintenant celle qui parut dans « Convoi », grand poème méditatif, émouvant, sur le suicide de son père : « Il faut encore que la durée d'une vie soit *proportionnée* à son néant — que le durer pour chacun soit *œuvre* » (1985, p. 50). « La disproportion », selon la parole vivante du poète, « c'est le motif pascalien de l'homme qui retrouve une proportion seulement par rapport au Christ... la proportion, c'est la mesure chrétienne : l'économie de l'incarnation. Mais que faire là où il n'y a plus de croyance ? La disproportion, c'est l'inajustement, le désajustement leurrant. Avec l'œuvre, il s'agit de relancer la croyance en l'ajustement ». Une infinie remontée vers la source serait donc la tâche réservée à la poésie pensante, si l'œuvre exige que le sujet retrouve une juste proportion entre Tout et Rien. Ailleurs, Deguy indique sur le ton théorique en quoi consiste une telle remontée :

« Si je prononce *image*, je parle du côté des choses ; si je dis “comparaison”, je parle du côté de l'activité logique, discursive. Et peut-être tout l'effort de la poétique (réflexion sur la poésie) est pour remonter (ana-logiquement) en deçà du partage, de la partition, jusqu'à une simulation de l'indivision, à une “genèse”, à une parturition de cette indivision que retiennent des mots de notre langue, tel précisément celui de “phénoménologie” »... (*Choses*, p. 34).

Pour autant que les milieux divers de la relation infinie (peinture, musique, écriture...) ont à voir avec l'*escence* du phénomène, ce que ces deux œuvres autobiographiques mettent en scène, faisant époque, c'est le retrait au cœur même de l'apparaître, « l'exappropriation » (Derrida), soit par exclusion (le schéma victimaire du *Comité*), soit par la disproportion du décès dans le *Thrène* que la voix du déchirement — l'écriture — convertit en testament, en « mots de la fin » que le mourant lègue aux survivants (cf. *Choses*, p. 82-88). La *fable* au sens fort de telles expériences « incarne » la similitude

avec la limite même du phénomène dans la représentation où se réinvente le disparaître de la trace. « Comment donc parlera la “phénoménologie éclatée”, si ce minimum ne doit pas se réduire au simple redoublement ? La réponse semble être : poétiquement. Prose ou poésie, bien entendu. Autrement dit en littérature, ou “écriture” ; ou art. [...] Où et comment parlerait la phénoménologie sinon chez ou avec des écrivains... ? » (*La raison*, p. 159).

*

* *

Deguy appartient à cette génération qui a vécu la guerre sans avoir atteint l’âge de la faire. Quelques passages font allusion aux jeux d’enfants dans Paris pendant l’Occupation ; puis dans une note autobiographique (Quignard, p. 149-150), le poète mentionne le tour de France d’exode de 1940. L’un de ses premiers souvenirs retracés date d’environ 1935. « Quand ? “Avant la guerre” ; puisque j’appartiens à une génération que distingue la différence entre avant et après guerre, et mondiale. Un temps avant la guerre, puisque mon oncle Charles, silhouette à contre-lune à la proue du bateau dont je parle, le sien, y périt » [« *arrestation de l’oncle Charles Deguy, qui sera fusillé par les Allemands en 1942* », lit-on dans la bio Seghers]. Ce poème-souvenir d’enfance appartient au recueil *Aux heures d’affluence*, certainement l’une des œuvres deguyennes indispensables à cause de la richesse de l’alliage entre poétique, réflexion critique et toutes les variations rythmiques de la poésie pensante.

Indispensable au même titre que *L’énergie du désespoir* dont maint passage « s’adosse » au *Thrène* en prolongeant le livre du grand deuil, comme le fera plus tard *Un homme de peu de foi*. *L’énergie* renferme cette formulation qui dit, avec la « paradoxalité » obligatoire, le fond de sa pensée : « Pour y être il faut être comme n’y étant pas » (1998, p. 28). Déjà avait-il écrit dans *À ce qui n’en finit pas* (p. 109) :

Vous y êtes vous n’y serez bientôt plus.
 Vous n’y serez bientôt plus vous n’y êtes déjà plus
 Soustrayez-vous. Le temps devient cosmique
 Vous y êtes encore. Nous n’y serons bientôt plus
 Plus personne. Cela aura été faites comme si
 nous y étions comme si nous n’y étions plus.

« Une juste proportion au néant » (*Comité*, p. 186), où des formulations paradoxales en *être-et-n'être-pas* servent de motifs directeurs à la pensée poétique dans cette phase décisive de l'expérience deguienne, sous-tend la poursuite d'une redéfinition du sujet lyrique par la *praxis* autobiographique. L'œuvre essentiellement poétique de Michel Deguy entretient une réflexion abstraite, rigoureuse sur la rhétorique de la pensée et une écriture toute personnelle, dévoilant un *soi* en accord avec le sujet de la poésie, c'est-à-dire où la vie du sujet accordé au schématisme poétique *s'invente*. Considérez cet extrait de *Jumelages* : « À la fin, j'*erre* à la recherche de la position de “mon problème” ; [...] Que veut dire *errer*, ce mot repris ici, qui ne m'attendait pas, et qui attend de devenir poème comme j'attends par lui, à la faveur de sa susceptibilité poétique, à devenir sujet — autobiopoièse » (1978, p. 114).

Dans la période de l'après-guerre, Deguy fut éduqué comme bien des intellectuels de sa génération dans la tradition de la pensée réflexive (Hegel, Bergson, Heidegger, Sartre *et al.*) — la lecture de Heidegger ayant été décisive pour l'orientation de la poétique deguienne, comme l'atteste cet extrait du *Comité* : « Le prix à payer pour être quitte, libre, [...] de la “proposition”, etc., c'est... Heidegger. La difficulté qui se pose alors c'est : comment dans et avec cette Pensée, comment faire pour que joue à plein la pensée (l'artificialité tropique, tropologique) de la poésie ; que l'*image* joue son rôle constitutif au sens de “*Ge-lich*”, de *comparaison* ; et les actes du dire » (p. 81).

Il est clair que pour la formation intellectuelle de Michel Deguy les années structuralistes furent importantes, quoique venant en second par rapport à la « tradition “qui répète et déconstruit” l'identité même, millénaire, de l'*ontologie*, de la *métaphysique*, de la philosophie et de l'histoire de la philosophie [...] » (*ibid.*, p. 73). Deguy reconnaît n'avoir jamais eu l'impression de « dureté » par rapport à la pensée structuraliste : il la trouve intéressante sans avoir jamais ressenti à son égard de « terreur », pas de violence faite à sa propre lecture. Lui permettant de conserver sa propre liberté de lecture, le structuralisme comme la psychanalyse, pensées fondamentales, font partie de son « alimentation générale ». On sait que les œuvres de Barthes et de Foucault marquèrent Deguy fortement. Ce qu'il admirait chez Barthes — longtemps son voisin, lit-on dans *Le Comité* (p. 105), au moment où Deguy parle de son

« trac » à la veille d'une « première conférence », dissipé par une visite à son aîné de la revue *Critique* — c'est que Roland Barthes « repassionnait le débat littéraire » : son œuvre relança le débat critique autour de la littérature à l'époque où la voix deguienne dans sa résonance singulière intervient au nom de la pensée poétique.

Le programme appelé « *déconstruction* » s'avère plus décisif encore pour la réflexion de l'écrivain à la recherche de « son problème ». Chez lui un jour, Deguy posait la question en ces termes : « Qu'est-ce que *démonter* le bâtiment onto-théologique en suivant sa systématité (jeux d'oppositions) ? » Dans la mesure où la déconstruction correspond à une anti-naïveté, elle accomplit un « pas en arrière » de type heideggerien vers le point d'où les termes de l'antithèse *être / n'être pas* paraissent conjugués ; puis, à partir de cet acquis, la déconstruction mesure, analyse, effectue le déplacement du jeu réglé des oppositions. Pour illustrer le type de rapport où l'un des termes subjugué les contraires, Deguy, en discutant ce jour-là, choisit celui de « dis-jonction » : dans le couple conjonction / disjonction, selon le poète méditatif, c'est la dis-jonction qui nommerait la relation des deux. Deguy articulait de vive voix *les choses de la poésie* en termes de « péri-para-phrase » : l'affirmation que tout relève du « tourner » et du « longer » aura été concrétisée par le poème « Paroi la mort » (*Tombeau*, p. 205), où se découpe *cela* qui « longe tout ce que nous longeons », en l'occurrence les *murs*, qui dans leur ressemblance / homologie avec le logos poétique délimitent « l'au-delà » qui « *est ici* » (je souligne). Remarquons que la pensée de la dis-jonction joue à plein dans cette *image* : « Doublure en murailles où nous télégraphions / Prisonniers qui s'entendent par ce qui les isole », ainsi que dans cet autre extrait du même livre : « Tout au long ta souffrance ! / N'être pas l'un à l'autre en étant l'un pour l'autre / La relation inachevée empêche la séparation » (*ibid.*, p. 183). Afin d'entendre à quel point cette question de la dis-jonction, directrice pour la déconstruction, l'est également pour la construction poétique, il suffit de relire ces deux fragments de « La vérité de l'antithèse » (*Tombeau*) où s'exprime la puissante subtilité de la réflexion deguienne :

« L'antithèse [chez Du Bellay] n'est pas "forcée" pour fausse symétrie ; mais dit la vérité de la situation : c'est l'opposition extrémisée en déchirement ("j'aime la liberté et languis en service" etc.) qui mesure seule ce qui est arrivé. [...] L'espoir fut le leurre qui

l'emmena à l'expérience de cet écart (et la fidélité à son dés-espoir, le Virgile de son enfer), aux bords du vide qui s'ouvre et règne *entre* les termes distendus de l'antithèse, expérience de l'écartelant même, puisque le sujet ne se tient "simplement" univoquement à *aucun* des deux extrêmes (le regretté, le déplorable), mais se fait plutôt dépouiller par le vide intervalle, gouffre par où monte (de "l'enfer") l'appel de la poésie qui réclame "le tout" : par la voie de néant et de parole de cette fente qui mise au blanc axial du poème vibre en fléau du rythme » (p. 89-90).

Tout comme « dés-espoir » signifie l'espérance poétique de l'Angevin envers et contre le désespoir vécu, Deguy insiste dans des contextes stratégiques sur le sens du préfixe *dé-* (p.ex. le dire qui retourne le désenchantement, « Enchantement du *dé* », [*Poèmes II*, p. 177]). Quelques exemples lui sont venus spontanément en discutant rue Las Cases : « décentralisation » signifie bien le transport ailleurs de la structure centralisatrice, mais peut avoir aussi le sens d'une *multiplication* des centres ; ou bien « dé-centrer », au sens d'en finir avec le centre, serait principe d'anarchie. Dé-construire (comme geste symétrique du construire de la figure tel qu'il le caractérise, à la suite de Thalès et de Kant, dans *La poésie n'est pas seule*) signifierait en toute simplicité : « voir comment ça fonctionne, comprendre le bâtiment ». Mais en précisant que pour Derrida la question fut toujours celle de savoir comment « sortir du jeu de la "struction" ». Sortir de l'*archie* serait l'horizon de la question, où Deguy pense à sa façon la phrase comme milieu — un type de liant, de lien — dans la perspective d'une sortie possible de la "struction" par le jeu rhétorique. C'est, on s'en souvient, la percée mallarméenne telle que Derrida l'a finement éclaircie dans « La double séance » (*La dissémination*). Michel Deguy montre, dans « Anthropologie et poésie » (*Critique* 620/621, repris dans *La raison poétique*), sa propre réflexion à l'œuvre dans le but de sortir de la « struction » par l'entremise du chiasme « mythe et musique » / « poésie et philosophie ». La ronde des Muses en somme permet le déplacement des oppositions binaires, en affirmant le *comme-un* qui est rapport à la vérité autre que celle des sciences humaines.

Il y a encore quelques paroles de Michel Deguy, notées sur le vif, que je voudrais faire passer. Ma question à lui posée était la suivante : en poésie, on parle souvent de textes relativement difficiles ou complexes — je songeais précisément aux tresses multiples de certains poèmes comme « Quadratures » (*Figurations*) ou « Sibyllaires »

(*Gisants*). Puis il y a des poèmes (de circonstance) d'un abord plus immédiat dont la prosodie sans discontinuité déroutante laisse intacts les syntagmes du vernaculaire ; par exemple : « Elle l'aide à passer sa chemise » (*Ouï Dire*). Je cherchais à savoir si Michel Deguy lecteur de lui-même se figurait une proportion de difficulté de ses poèmes en fonction de leur distance rhétorique à l'événement. Sa réponse : « Les plus beaux poèmes sont à la fois — *en même temps* — une notation au ras de l'événement, des quasi-descriptions ; mais il y a épiphanie : l'événement arrive ET avec lui, une valeur immédiatement prophétique ; ce que j'appelle *allégorie* (selon l'étymologie : “autrement dit”). Par exemple », dit-il, « dans *Ouï Dire* : c'est une notation immédiate : “Peut-être était-ce jour du jugement”. Je conduisais une voiture et regardais ce qui se passait dans les prés : c'est un tout petit moment perçu comme jugement dernier — comme si la nature était prise dans le coup.

“Peut-être était-ce jour du jugement. Les taureaux blancs s'agenouillaient. Les chevaux se rangeaient de profil. Le vent précédait le soleil par les ponts courbés comme des lavandières

*Les hommes pour saluer devaient dresser les yeux à hauteur de vitrail
Les églises cernées redevaient contemporaines”* [p. 61]

— des *tomes* de théologie ; c'est un texte simple ET il peut se lever comme l'allégorie ».

Un autre jour poursuivant cette même question, comme pour montrer la part d'autobiographie contenue même dans des énoncés au premier abord les plus abstraits (ou « hermétiques », « symboliques »), Deguy a précisé que la séquence : « Quadratures / 6 h. » (1969, p. 68) évoque la vue un matin par le hublot d'un avion qui descend :

L'aimé du soleil, l'autre côté des nuages
Le pavement d'aucun oiseau : quand il s'entrouvre
Terre est au fond d'une perte qui regorge
Le soleil y descend vertes échelles
Lichen dérivent entre deux airs les brumes
Un banc de pies sur fond de tiges
Où les maisons polies reposent

Grâce à l'« autobiopoièse », on se refait sujet alors à chaque fois, pour que celui-ci « au moins soit légendaire », dans un certain rapport aux faits biographiques ou historiques, la poésie étant précisément cette relation faite par la circonstance entre l'*autobio* et la *graphie* de l'essence, autrement dit la configuration d'être, comme dans l'*incipit* de cette séquence bien connue : « Nous soucions-nous encore de notre nature, ce devrait être en cherchant du côté de faits, sans doute, mais circonscrits d'une manière singulière... » (1969, p. 11) ; ou dans l'exemple de tel autre périple remémoré : « L'égarement inventait un abord jusqu'où ne pas pouvoir aller plus loin, le point d'inflexion du voyage enfin équivalent aux autres » (1981, p. 12) ; ou bien, au sujet de la « péri-para-phrase » : la recherche des équivalents doit aboutir à « une “homologie” à inventer parce que tout est de *ce* monde et offre un “aspect inattendu” — à découvrir » (*La raison*, p. 168).

Séjournons encore un peu autour de cette notion dédoublée de la circonstance et de la circonscription. Est-ce là le chemin vers la « profondeur de la vie » dont parle si souvent Deguy à la suite de Baudelaire, ou du moins un indice en direction de cette « *grande chose* » qui commence, comme les phénomènes, par « ne pas se montrer » ? Comment entendre « un fait *circonscrit* d'une manière singulière ? » On pense à la réinterprétation deguienne de la définition mathématique chez Kant dans *La poésie n'est pas seule* ; en voici un extrait :

« La définition, elle, est “mathématique” ; je veux dire que, tout en *posant* son “entité” avec les mots et les gestes de la désignation, [...] elle arrache l'entité au plan du décrit, du dénoté. Elle transpose dans un nouveau milieu, en *délimitant*, comme si le préfixe ici, “*dé*”, plus essentiel que le radical, disait qu'il s'agit par *cette* limitation négative, ou “destruction”, de déterminer un étant qui ne tienne son être que de la négation et de la *dénégation* de celle-ci, qui l'identifie “positivement” pour *finir* » (p. 147).

Il s'agit bien d'un « arrachement à la position », de telle sorte que la délimitation et la finition *quasi-transcendantales* de la chose aient lieu dans le processus de la *définition*. Or, ce propos rejoint à la fois les remarques précédentes au sujet du *dé-*, et ce que nous recherchons côté circonscription des faits : de même que pour *dé-construire*, la définition

signifiera le geste qui cerne et accomplit l'œuvre de *poiésis*, avec l'exigence supplémentaire d'ouvrir la finitude des choses et la finition du dire à l'infini de la signifiante, à ce *tout*, donnant « vue » sur l'être (et celui-ci à « entendre ») dans un rapport au temps qui ne saurait justement se limiter au présent, présupposant au sens extrême que lui confère Derrida, la *différance*. La strophe de « Quadratures » citée plus haut, « L'aimé du soleil, l'autre côté des nuages », met donc en œuvre la définition ainsi entendue : le poème invente le phénomène de l'éclaircie vu depuis le côté de la lumière elle-même (« quand [le pavement] s'entrouvre / Terre est au fond d'une perte... »), où « le pavement d'aucun oiseau », tournure mallarméenne, constitue une métaphore / périphrase du voile de nuages à travers lequel se définit, ou se dévoile, la Terre. Éclaircie, clairière : équivalents bien connus de la *Lichtung* heideggerienne, elle-même faisant passer l'idée grecque de *A-léthêia*. Deguy s'engage sur la voie d'artistes aussi différents que Goethe, Cézanne ou Charles Olson en réaffirmant : « Je vous dois la vérité en poème » (1993, p. 9).

Reprenons, pour conclure, la citation de Heidegger dans sa teneur générale, selon laquelle une réflexion cherchant à outrepasser l'onto-théologie doit se concentrer, se recueillir *tout d'abord* sur « quelque chose de tel que le penser ne peut plus être du ressort de la philosophie ». Par « philosophie », il faut entendre en accord avec l'auteur : la métaphysique en tant que *système*. Restant au niveau de généralité ici de circonstance, on peut dire qu'une pensée qui désire comprendre ce qu'il y a de *juste* dans l'ontologie traditionnelle, une pensée en même temps consciente de la nécessité de viser, ou d'envisager, autre chose (la métaphysique ayant atteint le stade de son « accomplissement »), enfin toute réflexion située dans la tradition évoquée plus haut s'impliquera à sa façon dans le mouvement d'une déconstruction générale (cf. les pages athées de Deguy dans le *Thrène* et dans *Un homme de peu de foi*, sa lecture critique de Lévi-Strauss ou son approche de « l'athéisme religieux » chez Baudelaire visant à « ineffacer le devenu incroyable » [*La raison*, p. 33]). L'importance de l'idée forte de la poésie que nous lègue Michel Deguy en partage vient de sa « proximité avec la pensée philosophique dans la problématique de la métaphore, de la comparaison, de la portée ontologique de l'être-comme » (*Choses*, p. 10). Relisant Deguy sur Lévi-Strauss et la poésie, topo qui s'appliquerait aux sciences humaines dans leur ensemble face à (*mais*

non seulement distinctes de) la *poiésis*, à l'inventivité artistique telle que Deguy la caractérise, il apparaît que le syntagme de *la poésie n'est pas seule*, qui dans cet essai si lucide se transforme précisément en *la musique n'est pas seule* (alors que l'anthropologue à qui notre poète rend hommage par ailleurs oppose absolument le couple mythe / musique à celui de poésie / philosophie sur des bases que Deguy questionne, voire récuse) — ce syntagme indique la porte d'entrée à toute la poétique deguienne, qui par là même s'avère être tout autre chose qu'une simple pensée de la poésie. Inlassablement, « du point de la vue poétique », Deguy examine les conditions de possibilité de la comparution de cette « partie intégrante » ou « comme-une » à tous les arts *et* au savoir philosophique, que le langage de la tradition appelle précisément du nom de l'*être*.

L'œuvre de Michel Deguy explicite le comment et le pourquoi du logos poétique à l'être *préposé*. Selon lui, c'est la réflexion authentique de cette « partie comme-une » (là où il y a communauté des arts, dans une relation dynamique nommée souvent « la ronde des Muses ») qui fait que Lévi-Strauss, en tant que savant anthropologue contraint par les limites structurelles (métaphysiques) que lui impose son système, méconnaît ou écarte exprès l'essentiel du dire poétique, ET en tant qu'*écrivain* demeure capable de produire des pages mémorables, voire « sublimes ». C'est que s'invente sous la plume de l'auteur d'*Anthropologie structurale* le point « hors monde » d'où la vue embrasse le Tout (y compris donc, et surtout, la métaphysique), puis le dépasse vers la mise en œuvre d'une paradoxalité du type signalé plus haut : « Pour y être il faut être comme n'y étant pas » (1998, p. 28). Ainsi déterminée, cette *grande chose*, le rapprochement, désigne le milieu où les arts se déploient entre eux avec la pensée (philosophique *et* structurale), dont on peut saisir la signification et le fonctionnement en le pensant selon l'approche d'une déconstruction générale, se rapportant à deux aspects : celui par où « déconstruction » étend le programme d'une déstructuration de l'ontologie en « défaisant les couvertures » qui masquent, d'époque en époque, « la destination initiale de l'être » (Heidegger, 1976, p. 24) — l'enjeu du débat autour de la *présence* dans la pensée grecque — et celui par où elle répond à l'exigence husserlienne de la réduction phénoménologique (Derrida). De son côté, Deguy définit l'art comme « phénoménologie inventive du paraître (de la) nature » (*La poésie*, p. 181), définition qui correspond à sa traduction-adaptation du mot d'Anaxagore, « C'est comme ça que je vois les choses ». La paradoxalité intrinsèque à

l'ensemble rapprochement / comparaison / métaphore, ou à l'être-comme reste à penser dans tout discours, rigoureusement même si asystématiquement, pour permettre à la « puissance référentielle » du langage de « jouer l'enjeu » à fond — sur le plan politico-social le cas échéant. C'est d'avoir explicité tout cela en termes de sa **poétique** et de ses **actes** de très grand créateur que nous sommes infiniment redevables au poète dont l'itinéraire et les accompagnements nombreux sont détaillés dans *Les écrits de Michel Deguy : Bibliographie des œuvres et de la critique 1960-2000* (Volat et Harvey). L'inédit de Michel Deguy, « Du carnet à l'archive », rédigé en guise de préface à la bibliographie, illustre à merveille le motif ci-dessus exposé de l'*escence*, de l'inchoativité, de la « pensée naissante » (*op. cit.*, p. 8).

NOTES

- 1 Dès *Actes* (1966), Deguy développait en d'autres termes cette notion d'*ontogenèse* : « Langue autochtone. Il est besoin de remonter vers l'origine ; *comme-si* nous assistions à l'apparition ; de fable sur le mode du *comme* explicite ou non » (p. 202). Cf. : « Les figures sont de deux sortes : [...] figures du discours [...] et figures de choses dites, *images* comme on les a toujours appelées, où le sujet imaginant présente des choses en se les représentant par le mode spécifique des mots, comme ailleurs par des formes plastiques, telles celles dont parle Leroi-Gourhan signalant l'apparition “d'une véritable figuration linéaire il y a 40 000 ans dont les ‘formes explicites’ sont celles d'organes féminins ou de profils animaliers” » (cit. du *Geste et la parole* in Deguy, *Choses*, p. 101). Aucune naïveté théorique chez Deguy quant à cette question de la *genèse*, à entendre en rapport au « *comme-si* » (kantien, mallarméen) énoncé plus haut : « ...l'anthropologie se perd en *hypothèses d'origine* (quand ; où ; comment, “la première fois”) ; le premier “je-dis-une-fleur”, la première parole appelante, a eu lieu, on n'y assistera pas » (*La poésie*, p. 149). Pour Deguy, il s'agit de dire *où en est à notre époque* le logos poétique, en tenant compte du savoir archéologique de la « naissance de l'art » bien antérieure à l'éclosion du ΛΟΓΟΣ occidental — si, pour la pensée grecque précisément, « logos » désigna tout autre chose que « verbe » en tant que discours (Heidegger).
- 2 Deguy précise le sens du terme de « re-cruée d'escence » (à l'orthographe instable, variable) dans *La poésie* (p. 44) ainsi que dans *L'énergie* (p. 53) ; dès *Actes* (p. 258), le principe que nomme ce vocable s'était inscrit dans un texte sur Baudelaire, puis fut explicité dans *Choses* (p. 23) et dans « Pour piquer dans le but, de mystique nature » (*La raison poétique*, p. 28). Au sujet de son affirmation que « l'essence est escence », Deguy écrit en accompagnant Proust : « L'inchoativité se fait entendre dans la désinence en *escence* (sénescence, adolescence, évanescence, réminiscence, reviviscence). Elle nous suggère que l'escence-essencia (celle du *Temps retrouvé*, capturée “dans les anneaux d'un beau style”) est approchable dans l'*escence* [...] » (1998, p. 82). Dans cet autre passage où la graphie transforme à peine les mots usuels, on sent l'importance toutefois, pour la poétique, de la puissance ainsi désignée : « Le *diminutif*, pour parler avec Baudelaire, est cette chose, cet étant, en surcroît d'étance (en recrudescence, ou re-cruée d'essence) qui le fait voir comme infinitisé. Le fini, chargé d'infini, ainsi dé-fini,

exhaussé dans sa finition jusqu'à ces accès de soi, est *capable de tout* : symbole » (*La poésie*, p. 49).

- 3 Dans *Brevets*, Deguy avait écrit : « Dans “le proche” s’ouvrent les dimensions. Loin que le préposé à l’être, qu’on appelle “homme”, en soit un qui projette des mesures arbitraires (d’où les tirerait-il ?) avec l’aide du langage pour ramener à sa mesure, il est celui qui répond, qui correspond, qui redonne ce qu’il a reçu, ou “possibilité” (il fait son possible), et qui seulement alors et dans l’après-coup du don s’avise qu’il ne peut que redonner parce qu’il fut changé en donateur, ouvrier, opérateur. / Les *prépositions* (prothèses, disaient les Grecs) disent comment il se démène, parlant, pour ouvrir la proximité » (p.195). Cf. Jean-Pierre Moussaron, *La Poésie comme avenir*, p. 4 *et passim*.

- 4 Traduit mot à mot, ce fragment signifie : « Les apparences sont la face de l’invisible » (Fr. 21a : ὄψις γὰρ τῶν ἀδήλων τὰ φαινόμενα [Anaxagore, p. 383]). Cf. Deguy, « Liminaire » : « Écoutez voir ! Que voit-il ? *Opsis tôn adêlon ta phainoména* (Anaxagore) : du point d’où un *phénomène* apparaît donnant *vue* sur des choses *non patentes*. Ou : ce qui paraît donne (quasi) *vue* sur ce qui ne se découpe pas ostensiblement. Ils échangent leurs positions dans le rapprochement où ils comparaissent » (1993, p. 9).

OUVRAGES CITÉS

ANAXAGORE, 1983, in *The Presocratic Philosophers*, G.S. Kirk *et al*, Cambridge, The University Press.

BOURDIEU, Pierre, 1999, « Une révolution conservatrice dans l'édition », *Actes de la recherche en sciences sociales*, N^{os} 126-127, mars, Paris, Seuil, p. 3-6 sq.

DEGUY, Michel, 1959, *Les Meurtrières*, Paris, P.J. Oswald.

—, 1961, *Poèmes de la presque île*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin ».

—, 1966, *Où Dire*, Paris, Gallimard.

—, 1966, *Actes*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin ».

—, 1969, *Figurations*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin ».

—, 1973, *Poèmes 1960-1970*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie ».

—, 1973, *Tombeau de Du Bellay*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin ».

—, 1975, *Reliefs*, Paris, Numéros 8-9 de la revue d'Atelier.

—, 1978, *Jumelages* suivi de *Made in USA*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et C^{ie} ».

—, 1981, *Donnant Donnant*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin ».

—, 1985, *Gisants*, Paris, Gallimard.

—, 1986, *Poèmes II : 1970-1980*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie ».

—, 1986, *Brevets*, Seyssel, Champ Vallon.

—, 1986, *Choses de la poésie et affaire culturelle*, Paris, Hachette.

—, 1988, *La poésie n'est pas seule*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et C^{ie} ».

—, 1988, *Le Comité : Confessions d'un lecteur de Grande Maison*, Seyssel, Champ Vallon.

—, 1990, « Cellules de crise », in *Poésie 90*, N^o 33, juin, Paris, Maison de la Poésie, p. 54-60.

—, 1990, *Arrêts fréquents*, Paris, Métailié, coll. « L'Élémentaire ».

—, 1993, *Aux heures d'affluence*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & C^{ie} ».

—, 1995, *À ce qui n'en finit pas : Thrène*, Paris, Seuil, coll. « Librairie du XX^e siècle ».

—, 1998, *L'énergie du désespoir, ou d'une poétique continuée par tous les moyens*, Paris, PUF, coll. « Les essais du Collège international de philosophie ».

—, 2000, *La raison poétique*, Paris, Galilée.

—, 2000, *L'Impair*, Paris, Farrago.

—, 2002, *Un homme de peu de foi*, Paris, Bayard.

DERRIDA, Jacques, 1972, *Marges —de la philosophie*, Paris, Minuit, coll. « Critique ».

—, 1972, *La dissémination*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel ».

HEIDEGGER, Martin, 1976, *Questions IV*, trad. J. Beaufret, F. Fédier *et al*, Paris, Gallimard, coll. « Classiques de la philosophie ».

LEROI-GOURHAN, André, 1970, *Le Geste et la parole*, vol. II, Paris, Albin Michel.

LÉVI-STRAUSS, Claude, 1958, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon.

LOREAU, Max, 1980, *Michel Deguy, la poursuite de la poésie tout entière*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin ».

MALLARMÉ, Stéphane, 1945, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

MOUCHARD, Claude, 1999, « Deguy, aujourd'hui », in *Littérature*, N° 114, juin, Paris, Larousse, p. 5-16.

MOUSSARON, Jean-Pierre, 1992, *La Poésie comme avenir : Essai sur l'œuvre de Michel Deguy*, préfacé par Jacques Derrida, Sainte-Foy (Québec), Griffon d'argile, coll. « Trait d'union ».

QUIGNARD, Pascal, 1975, *Michel Deguy*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui ».

VOLAT, Hélène et HARVEY, Robert, 2002, *Les écrits de Michel Deguy : Bibliographie des œuvres et de la critique 1960-2000*, Paris, Éditions de l'IMEC.
