

Max Loreau

**Michel Deguy,
la poursuite de la poésie
tout entière**

essai

Le Chemin

nrf

Gallimard

*Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous les pays.*

© Éditions Gallimard, 1980.

|

Les principaux poèmes de Michel Deguy étudiés au cours de ce livre – entre autres, *L'Insignifiant* analysé strophe après strophe dans le chapitre intitulé « *La métaphore comme insignifiant* » – ont été regroupés à la fin du volume. On trouvera leur recueil aux pages 155 à 179.

Nul n'ignore que l'œuvre de Michel Deguy n'a cessé de suivre en même temps deux voies : celle de la poésie d'une part, de l'autre celle d'une réflexion assidue sur la poésie qui revêt volontiers l'aspect de l'écrit théorique. Par ailleurs ses poèmes, sans pour autant chercher l'obscur, ne sont pas d'un abord aisé; souvent leur marche paraît venir brusquer l'attente. Cette difficulté de lecture n'est probablement pas étrangère au caractère double de l'œuvre signalé à l'instant. Peut-être tient-elle même pour l'essentiel au voisinage inhabituel de la poésie et de la poétique. Non que ce voisinage ait été absent de la tradition — bien des poètes dans le passé ont été également critiques ou théoriciens de la poésie —, mais ce qui cette fois est en cause c'est, semble-t-il, la nature des liens existant entre pratique et théorie; sans doute est-ce elle qui est inhabituelle. D'ordinaire, en effet, théorie et pratique prennent l'apparence de deux activités distinctes menées parallèlement plutôt que fusionnées. Tout au contraire ici, loin d'être traitée à côté de la poésie et en quelque sorte à *part* d'elle, l'interrogation sur la poésie est la substance de cette dernière; à peine serait-il exagéré de dire qu'elle en est le seul thème véri-

table ainsi que l'unique fin. Le propre de la poésie telle que la fait Deguy — et c'est sa nouveauté — est de chercher *la* poésie et de se nourrir de cette poursuite même.

Une transformation aussi radicale des rapports unissant la théorie à la pratique ne saurait rester sans incidence sur la façon de composer la poésie. Par là je ne vise pas seulement ses thèmes. On comprendra que, dans une poésie aspirant à ce point à s'identifier à *la* poésie, tout approfondissement de la nature même de la poésie entraîne *nécessairement* une modification dans les rapports entre théorie et pratique et que toute modification de cette sorte *doit* avoir ses répercussions sur l'écriture poétique même : sur le mouvement qui l'anime, sur son rythme, sur la manière dont elle se construit, se façonne, se propose — bref sur son temps intime et les figures qu'il prend. En d'autres termes, la mutation profonde des liens entre la poésie et la théorie poétique ne peut qu'appeler une écriture d'une autre espèce. Aussi est-ce par ce biais qu'il importe d'aborder la poésie de Deguy et qu'il est urgent de la prendre — si elle est bien telle que j'ai dit, elle est peu faite pour se donner, bien plutôt pour se *prendre*. La difficulté de la lecture n'est sans doute avant tout qu'une difficulté de tempo. Trouver la bonne cadence est bien souvent la meilleure voie pour entrer dans une poésie nouvelle. C'est à déchiffrer quelques éléments de ce rythme que les pages qui suivent voudraient s'essayer. Ils engagent la question essentielle des liens entre la poésie et le regard qu'elle jette sur soi, ainsi que celle des relations entre cette question même et le travail d'écriture poétique — rien de moins, en somme, que la question de la poésie tout entière. Car l'essence de la poésie ne consiste pas seulement dans une réponse à la question « qu'est-ce

que la poésie? » ou « qu'est-ce qui œuvre en elle? » ni dans une pure méditation philosophique à son sujet, mais elle est aussi conjointement dans l'action plus intime de cette réponse sur l'écriture poétique. Pour le poète, l'interrogation sur l'essence de la poésie est elle-même un mouvement poétique entraînant en soi l'aventure du langage. Il ne saurait en être autrement — à moins qu'il ne renonce à être alors poète.

Plus concrètement, dès *Fragment du cadastre*, la poursuite de la poésie est l'objet central, encore que voilé, du poème. Au commencement toutefois, elle se sert d'un langage, d'un rythme puisant leurs tours et leur phrasé dans des exemples prestigieux dont le ton lui paraît accordé à l'image provisoire qu'elle se forme de son objet — en gros Hölderlin, Saint-John Perse, Claudel. Dans l'ignorance où elle est de ce qu'elle recherche, comment la poésie qui s'ouvre pourrait-elle faire autrement? Elle attend de sa propre pratique des révélations sur elle-même; elle ne peut prévoir les effets que les découvertes à venir entraîneront sur la langue, sur ses figures. L'écriture y est dans l'expectative : l'exercice de la poésie. le regard sur cet exercice sont seuls à même de décider d'elle, du moins de sa ligne, de la direction à lui imprimer. La recherche naît d'une discordance, d'une insatisfaction : le désaccord de l'écriture et de la réflexion sur l'essence de la poésie devient le moteur de la poésie; il *est* la poésie elle-même.

Les grands traits viennent de se fixer. Entreprise sous le signe d'un désir de la poésie envisagée dans son essence, la poésie de Michel Deguy est l'histoire d'un travail au fil duquel se forme peu à peu une écriture tendant sans cesse à s'ajuster à la réflexion qu'elle suscite, à l'essence de la poésie née de cette poursuite même.

Et comme l'ajustement cherché modifie par là même l'objet de la réflexion — savoir, la poésie —, il agit en retour sur la réflexion qu'il relance, qu'il contraint à pousser plus loin, déclenchant par-delà un nouveau travail d'écriture. Tâche infinie, il va de soi, et, de ce fait, désespérante. Sans issue, mais aussi sans terme — nécessairement féconde.

Dans ce jeu, l'écriture ne peut se façonner qu'à condition de se nourrir d'un progrès de la théorie, et la théorie n'y avance qu'en reprenant en soi le mouvement d'écriture qu'elle lance. Ainsi l'œuvre de Michel Deguy offre l'exemple d'une poésie dont l'impulsion repose sur l'intégration progressive de la poétique dans la poésie. Comme, par ailleurs, le cours de cette intégration est réglé par un jeu de coups et contrecoups, de renversements périodiques, et porte donc en soi un élément rythmique qui lui est essentiel, la poésie qui en résulte doit entraîner, par la force des choses, la constitution non seulement d'une écriture en marche mais aussi d'une rythmique proprement nouvelle. C'est sans doute ce qu'appelle irrésistiblement, au bout de son horizon, une poésie de ce genre : la création d'un rythme d'écriture répondant à cette exigence d'enrouler sans cesse dans la poésie l'incessante réflexion sur l'essence de la poésie.

Tâche infinie, ai-je dit, poésie sans issue : donc forcée d'accueillir en soi la disparition de la Fin, la mort du Terme (de Dieu), le sans-but. Il faut s'attendre qu'une œuvre inspirée par la volonté d'englober en son cours sa propre théorie en vienne finalement à être vouée à l'errance, et qui plus est — puisqu'elle n'en finit pas de réfléchir sur soi — à la claire *conscience* de sa propre errance. Elle ne peut avoir d'autre avenir que la pleine

déception : non seulement son essence se dérobe à sa prise, mais par surcroît elle sait qu'elle ne pourra l'atteindre, que s'en saisir est irréalisable et qu'elle est condamnée à fuir après une ombre. Cette déception aussi il lui faudra apprendre à la faire entrer dans son rythme; il faudra qu'elle se forge un phrasé, un tempo animés par la défaillance.

Deguy ou le mouvement d'une poésie dont la force motrice est le cours de la théorie : de *Fragment du cadastre* au tout récent *Jumelages*, l'histoire est celle de la longue transfiguration progressive d'une méditation sur la poésie en une écriture poétique n'ayant d'autre ferment que la marche même de cette méditation. Est-il besoin de préciser qu'ainsi envisagée, l'œuvre déborde de beaucoup son cadre singulier, et que son enjeu est celui d'une question essentielle intérieure à la poésie en général?

A.

LA POÉSIE ET LES FIGURES

S'il est une notion clé dans la poétique de Deguy, c'est bien celle de figure. Absente des premiers textes, on la voit peu à peu exercer une fascination intense, revenir avec une insistance croissante pour conquérir le rôle de maître mot autour duquel toute la réflexion s'organise, donc gravite toute la poésie. Toutefois si le concept garde à travers le temps sa position centrale et sa force d'attraction, si d'œuvre en œuvre on le retrouve à l'œuvre inlassablement invoqué, s'il règne souverainement sur la question de l'essence de la poésie, son sens, lui, est mouvant; utilisé à la façon d'un mot incantatoire, il passe, sans s'attarder, par des acceptions fluctuantes dont les variations révèlent l'existence d'un noyau obscur. Les premiers recueils en sont secrètement comme l'exploration tâtonnante.

1. « *Fragment du cadastre* »¹

Dans les poèmes qui ouvrent *Fragment du cadastre*, la figure n'occupe, au premier abord, aucune place; on

1. Dans la suite de ce texte, les citations renvoient à l'édition originale de chacun des recueils mentionnés. Tous ces recueils ont été publiés chez

ne l'y trouve nulle part mentionnée. Privée d'existence théorique, on ne saurait pourtant la dire sans vie. A y regarder de plus près, plus qu'un mot absent, c'est un nom manquant. Déjà elle œuvre en filigrane : elle est un concept qui se cherche. Pour reconnaître ses contours et déchiffrer son existence, elle se sert des miroirs que lui tend le visible. Parmi les spectacles du monde, elle se tourne vers ceux qui lui sont le mieux accordés et lui semblent les plus propices à l'invention, par tâtonnements, de sa propre nature cachée.

En l'occurrence, la préoccupation voilée de la figure paraît en liaison avec la garde à vue du lieu, la hantise du grand paysage. La terre épanouie, les étendues de champs ponctués d'arbres, bordés d'enclos : voilà les parages de prédilection, au début l'unique habitat. Sur tout cela le poète veille – car il est avant tout vigie. S'il est de son essence d'accueillir les espaces qui s'ouvrent largement aux yeux, ce n'est pas pour s'abandonner aux séductions de la nature mais pour garder en son regard les diverses modalités selon lesquelles ils s'offrent, faire une espèce de relevé de ses tonalités essentielles – « essences disjointes dans le spectacle » (p. 9). Chant de la terre, la poésie est dominée par la recherche des essences.

Si la direction est fixée, la chose, elle, reste enveloppée de vague. Car cette recherche des essences, qu'est-elle, sous la plume du poète? Sans doute consiste-t-elle avant tout en un inventaire des diverses essences du site (ou des manifestations types annonciatrices des différentes dispositions fondamentales de l'être : *le précipice, l'orage, la colline, la forêt*) dont l'ensemble pourrait

Gallimard, à l'exception du dernier d'entre eux (*Jumelages, Made in USA*, 1978) paru au Seuil.

former une sorte de site des essences. Toutefois, à l'analyse, elle est également, par-delà, de façon plus dissimulée, la quête de l'essence même *du* site. Aussi apparaît-elle d'abord multiple, irrésolue et indécise — préfigurant déjà les irrésolutions qui seront celles de la Figure. Et sans doute n'est-ce rien d'autre que sa propre essence que le poète recherche dans le site des essences, dans ce lieu qu'il est, à ses yeux, de son essence d'accueillir et obstinément hanter (« Nul ne fut hanteur plus obstiné, qui mît plus de ruse, plus de résolution au service d'une hantise vaine » p. 11).

Ces essences que guette le poète, que sont-elles, à ses yeux? Mieux, puisqu'elles sont alors l'objet non d'un examen méthodique mais d'une prospection poétique, comment sont-elles interrogées, sollicitées, traitées? « Car les choses... s'ordonnent parfois en présence » (p. 10) : ce sont les modes de cette présence que le poème questionne. Du site s'ouvrant à sa question, il attend la révélation de configurations d'ensemble, d'emblèmes analogues aux membrures en quoi le peintre rassemble le paysage afin que puisse rayonner d'elles la diversité de l'espace. Dans les spectacles de la terre, ce qui lui importe avant tout, c'est de retrouver les « chemins profonds » (p. 26) : les lignes de forces qui figurent et révèlent l'essence du lieu et garantissent qu'à travers elles le paysage est *présent* en totalité. Le poème est alors la disposition dynamique du site. A coups de gestes tranchants et forts, il retrace les grands traits suivant lesquels, s'agencant en masses affrontées, le paysage s'assemble et se déploie aux yeux; il œuvre à dégager les perspectives que la terre lui présente, qu'elle recèle et souvent lui offre depuis un centre d'où le monde s'expose (pp. 17-18; 110-111).

L'essence entendue de la sorte — donc aussi la figure dont l'essence n'est qu'un nom — satisfait aux critères classiques. Pourtant des éléments tirent dans un autre sens. Il arrive que le texte, cherchant l'essence du site, montre le travail poétique qui la délivre et la révèle plutôt que son contour achevé. On y assiste alors à l'incessant rebondissement de chose en chose par quoi se dessine une espèce d'unité en fuite. Le poème tend à ressaisir une succession d'instantanés éparés dans le mouvement à la fois capricieux et essentiel, hasardeux et déterminant, où ils s'assemblent. Le rassemblement s'affirme sans effacer l'éparpillement; l'essentiel y devient fragile, en train de se former au fil d'un regard qui ordonne, fuyant, se hâtant de lier. La dispersion est le milieu où l'être advient; son action ronge les conjonctions mêmes de l'essence (pp. 17-19; 25-28). L'essence est moins cette fermeté fermée enseignée par les traditions, que *la poursuite même de l'essence*. Plus exactement, elle est à la fois l'essence anticipée *et* la production de l'essence, la figure *et* sa formation, l'affirmation d'une présence stable, fondamentale, préalable au poème *et* le travail poétique en quête d'une présence. L'essence hésite entre deux voies : on peut y voir l'amorce d'un tiraillement interne à la figure. Par ailleurs, cet écartèlement en dissimule un autre. D'une part, quand le poète pense à elle comme à une présence, il vise l'essence comme si, attendant au-dehors, elle était un objet *à voir* — et donc un objet *théorique*; mais de l'autre, lorsqu'il la poursuit comme une forme en travail, il l'envisage comme si elle était chose à faire — et donc poétique ou pratique. Aussi le tiraillement qui naît à l'intérieur de la figure contient le germe d'une différence plus essentielle; il est la première manifestation, à l'état encore

implicite, d'une division prochaine de l'activité poétique entre théorie et pratique.

La division est implicite, ai-je dit, non décelée; elle agit déjà mais obscurément : plus que d'une disjonction, il s'agit d'une tension. La même discordance se retrouve au sein de l'objet théorique. Ce sont bien des essences que visent effectivement les poèmes du recueil. Mais ces « objets » mêmes que la poésie a pour tâche de reprendre en soi et qui sont ses objets théoriques, sont flottants. Tantôt – le plus souvent – ils sont constitués par les essences du site; tantôt, se déplaçant, ils se transforment en une essence d'une autre sorte : l'objet du poème est alors non plus les modes du site, mais *l'essence du poète* (pp. 7-12; 25-28 par exemple : le poète hanteur des frontières, des jointures, des démarcations, des lisières; guetteur du vent qui s'engouffre dans les passages et du feu de la relation), donc à travers elle le déchiffrement de l'essence de la poésie.

Ainsi, avec le glissement des accents, s'ébauchent des divergences, se dessinent des voies opposées, s'annoncent de futurs éclatements dont les signes se répandent partout. Ici la poésie recherche la juste hauteur du regard afin de dire le plein (p. 20), alors que très souvent elle est appelée par le fragile. Le monde y est dit « prêt à vous offrir ainsi tout ce que nous pouvons contempler » (p. 20) alors que d'autre part le poème voudrait retrouver l'acte par lequel la poésie paraît. Ailleurs le vent, métaphore de prédilection pour désigner la poésie, *suit* les sillons du site mais, à la ligne suivante, les *trace* (p. 28).

La même hésitation entre la poésie conçue comme regard et sa pratique se répercute sur l'écriture; elle se reflète, de façon moins voyante, dans le style même. Le

ton qui domine massivement et frappe dès le premier abord est celui de la description – comme si le poème était fait d'une série de vues ou d'images reçues, de notations recueillant l'évidence du site, ses traits essentiels présents au regard. Sans doute le regard bouge mais sa mobilité le fait sauter de point en point, de trait perçu en trait perçu : ses lignes étaient tracées avant qu'il ne les tire. Le poème est comme l'analogie d'un dessin fait d'après nature qui, à grands coups, marquerait les *temps forts* du site.

Toutefois si la note descriptive l'emporte, parfois aussi l'écriture tend à suggérer le trajet d'un indescriptible, la ligne d'une lisière instable et fuyante, la figure d'une idée qu'aucun regard ne peut saisir (pp. 49-50). Elle semble alors chercher plutôt à ressaisir *dans* les traits de l'essence du site, derrière eux, le mouvement secret de figuration de l'essence – ou encore *dans* le paysage, l'invisible rapport du poète à ce paysage. Et comme pour confirmer que cette direction divergente travaille l'écriture poétique et a sa force d'attraction propre distincte de l'autre, il arrive par moments que le poème, déviant imprévisiblement, donne libre cours aux caprices d'une figure de style qu'il déploie systématiquement, comme si la figure de langage était soudain exploitée pour elle-même, avant de rendre la parole à l'essence même du lieu. Du site, la description dérape vers un travail intérieur aux ressources spécifiques de la poésie. Le poème devient un jeu de langage, où une figure de style œuvre à produire le spectacle ou le paysage à partir de sa puissance propre – imposant par éclairs les pouvoirs du langage à ceux du site. Ainsi, dans la dernière strophe du *Golfe* (p. 28), et de même dans *La Blanchisserie* (pp. 40-41) et « *Ô la belle excroissance* » (p. 53), où la métaphore

MAX LOREAU

**Michel Deguy,
la poursuite de la poésie tout entière**

Cet essai est consacré à la poésie de Michel Deguy. La suivant d'œuvre en œuvre, il montre ce poète hanté par le désir de découvrir ce qu'est l'essence de la force qui porte son geste. Il précise comment Deguy, réfléchissant sur la poésie, n'est à aucun moment un pur théoricien, doublé par ailleurs d'un poète. Il n'est pas poète d'un côté, philosophe de l'autre, mais modifie profondément les rapports entre théorie et pratique, au point que l'incorporation de la réflexion dans la poésie est ce qui provoque son élan, permet son extension et travaille le mouvement de toute son écriture. L'inscription de la théorie dans le poème est la force même par laquelle la poésie, étant sans cesse à la poursuite d'elle-même, se perpétue, mais aussi se manque, et trouve dès lors dans la déception son moment essentiel, par lequel elle risque à la fois de se briser et, jamais satisfaite, de devenir poésie infinie.

On pourrait dire que l'analyse de Max Loreau est elle-même infinie, par son souci extrême de précision, par son obstination à tout dire.

Le cœur de cet ouvrage est formé par une réflexion sur la recherche d'une rythmique nouvelle d'essence non prosodique.

nrf