




**Michel Deguy**

## Entretien

*avec Anne Segal et Gérard Cartier*

*L'entretien avec Michel Deguy est écoutable sur la [Sonothèque](#) ou à partir de l'icône . Pour cette retranscription, l'entretien a été légèrement amendé par l'auteur.*

*AS : Michel Deguy, bonjour, et merci de nous accorder cet entretien pour notre 23<sup>e</sup> et dernière Secousse. Vous êtes agrégé de philosophie, poète et essayiste. Professeur émérite de l'université Paris VIII. Vous avez successivement présidé le Collège International de Philosophie, de 1989 à 1992, et la Maison des écrivains, de 1992 à 1998. Vous êtes rédacteur en chef de la revue *Po&sie*. Vous avez reçu le prix Max-Jacob, le Grand prix national de la poésie, le Grand prix de la SGDL (Société des gens de lettres) et le Grand prix de poésie de l'Académie Française. Vous êtes également traducteur de Heidegger et de Paul Celan, notamment. Et vous avez, bien sûr, une œuvre considérable.*

### Les trois « tons »

*AS : Dans un entretien en 2002 avec Jean-Michel Maulpoix, où vous évoquiez votre poétique, vous distinguiez vos 3 manières d'écrire, que vous appeliez des tons : le « poème en poème », avec le retour à la ligne, le « poème en prose » ou « prosème » et la « prose pensive » (que vous appeliez pensive plutôt que philosophique parce que vous disiez : « Je ne me donne pas comme un philosophe professionnel. »). Par ailleurs, vous disiez dans *L'impair* (chez Farrago en 2000) : « La poésie est pensive. Elle pense en pensant à : À quoi pense-t-elle ? » Au final, la pensée est au cœur de tous vos écrits. Une pensée plutôt qu'une autre prédéterminerait-elle le « ton » à venir, poème, prosème ou prose pensive ? C'est une manière de vous demander ce qui caractérise pour vous la poésie – ou votre poésie ?*

*MD : La distinction, je crois qu'elle est toujours bien présente dans ce que j'écris. Tout d'abord, le poème. Dernièrement, j'ai utilisé et modifié une formule de René Char qui parlait du « désir demeurant désir ». Au fond, pour moi, – et je veux dire pour beaucoup d'autres, sinon cela ne m'intéresserait pas – la formule serait : « du poème demeurant poème » – comment faire pour que le poème demeure poème ? Tout est aujourd'hui dans un changement considérable (c'est un de mes thèmes favoris : la mutation, que tout le monde s'accorde maintenant à reconnaître, que certains comme Stiegler appellent la « disruption »). Les conditions ont terriblement changé, en particulier pour ce qu'on appelait, et qu'on continue à appeler la poésie. Le « poème demeurant poème » veut dire le poème qui, par sa justification, se fait immédiatement remarquer comme poème, dans la forme traditionnelle de la ligne justifiée, éventuellement comptée ou rythmée.*

*Deuxièmement, le poème en prose, ou la prose en poème. Chacun sait que cette duplicité s'est installée au XIX<sup>e</sup> siècle, en particulier avec Baudelaire ; il est même arrivé que, sur un même motif, une chose s'écrive (*Le voyage* par exemple) dans un*

poème justifié et dans un poème en prose. Je distingue ces deux formes, en particulier dans le travail inchoatif, c'est-à-dire au commencement de l'écriture. La justification en lignes, en vers, ne tombe pas de la tête dans le papier. Quelque chose se cherche, qui peut s'en aller du côté de la fable, de la fiction, de la figuration, avec un motif, que je peux disposer en prosème ou décider tout à coup, à cause d'une rythmicité, de disposer en « *poème demeurant poème* ».

Troisièmement, la prose pensive. C'est une manière pudique de ne pas dire tout de suite *philosophie*. Il s'agit du rapport historique, archéologique, de la philosophie et de la poésie. Je ne veux pas m'étendre, mais le rapport est aussi vieux que notre culture, qu'on l'appelle judéo ou gréco-romaine : le rapport entre une poésie qui vient *d'en arrière*, au sens historique (par exemple le poème homérique), et son questionnement par ceux qu'on a appelés les présocratiques (qui vont être intégrés dans la tradition philosophique à partir de Nietzsche), et plus nettement encore à partir de Socrate, et ceux qui lui ont succédé, sous l'appellation de « *poétique* ». Il n'y a pas chez Platon une poétique à proprement parler (le terme lui-même n'a été employé que par les élèves d'Aristote, qui ont publié son cours sur la *poétique*), mais il y a un dialogue, comme ces fameux dialogues socratiques où Socrate rencontre un herméneute (un interprète, aussi bien d'ailleurs un chanteur, un aède professionnel homérique) et le questionnement de Socrate (qui est « Qu'est-ce que » : Qu'est-ce que tu fais ? Qu'est-ce que c'est que cette chose-là ?), ce questionnement est ce que j'appelle le rapport d'inquiétude entre le poème et ce qui va devenir, à partir du V<sup>e</sup> siècle, la philosophie. C'est donc un rapport extrêmement ancien, qui fonde notre histoire, et qui, dans la génération suivante, donnera lieu au cours qu'on appelle la *poétique d'Aristote*.

Je me dis souvent essayiste parce que je ne suis pas un philosophe au sens professionnel, c'est-à-dire quelqu'un qui enseigne la philosophie et qui, quel que soit le thème, et d'ailleurs le siècle, peut, sans lire un cours, sans ouvrir un livre, répondre à n'importe quelle question. En ce sens-là, et aussi par mon enseignement, puisque j'étais professeur de littérature à Paris VIII, je ne suis pas un philosophe professionnel. Alors, pudiquement, je dis souvent : essayiste. D'autant que l'appellation de philosophe suscite un climat d'inquiétude chez l'auditeur ou chez le critique : un philosophe, attention !

Je prends un titre récent d'Alain Badiou : *Que pense le poème ?* Moi, j'adopterais un titre proche : *Comment pense le poème ?* Pensivité, c'est une manière un peu euphémistique, un peu pudique de dire, en profitant du double régime de *penser*, qui est tantôt transitif et tantôt datif (*penser à*), ce qu'il y a à penser pour le poème, donc le pensable : « À quoi penses-tu quand tu penses au poème ? » : à quoi pense le poème à travers le moment où tu commences à *penser à*. Ce *penser à* est aussi une espèce de transition, de préparatif au *penser*. Le philosophe, lui, dit : « Qu'appelle-t-on penser ? (*Was heißt Denken*, c'est un titre de Heidegger). Pour le philosophe, le *penser* correspond à *ce qui est à penser*. Tout en restant extrêmement proche, ce n'est pas de cela dont il s'agit avec le poème.

Pour ce qui est de la distinction entre le *poème demeurant poème* et la *prose* (on peut parler de *prosème* ; ça m'est arrivé parce qu'il y avait le *proème* de Francis Ponge ; souvent son poème est une prose, une prose en poème, avec justification ou pas au paragraphe), la brièveté est très importante. Le poème est une chose brève : une pensée prompte, rapide, que certains disent prophétique, qui intuitionne quelque chose. Parfois je dis, en pensant à Baudelaire : *infaillibilité*. Le poème n'est pas une opinion. Et

puisque je pense à Ponge en ce moment (le parti-pris des choses compte-tenu des mots), on pourrait dire : le parti-pris des mots compte-tenu des choses. La question de Ponge pourrait être donnée dans les termes suivants : ce que fait le poème consiste à chercher à répondre à la question : Que fait l'huître quand elle fait l'huître ? – ou bien l'âne, peu importe : que fait-il quand il fait l'âne ? C'est ce que le poème de Ponge va chercher à dire. J'ai été aussi influencé par ça.

### Poète ou poéticien ?

GC : « À certaines époques », *je vous cite* (Arrêts fréquents, 1990) « la poésie ne passe plus par les poèmes ». *Pour ce qui vous concerne, depuis Actes (1966), vous semblez avoir peu à peu délaissé les vers pour la prose. Pourquoi cette insatisfaction vis-à-vis des vers ?*

MD : Je ne dirais pas cela en ce qui me concerne. Pour moi, la distinction est toujours là. Je fais des ensembles composés. Je pense tout à coup à mon ami Jacques Roubaud qui se présente comme compositeur de mathématique et de poèmes. La composition va donner une certaine mosaïque. Ma manière de faire, qui s'accroît, ne consiste pas à brouiller les choses mais à les apposer ou à les distinguer. Par exemple, dans un même texte, c'est successivement que le poème apparaît tout à coup en tant que poème, sur sa page, et qu'à côté se met un motif qui demande une réflexion. Entre la philosophie des philosophes et le poème, il y a ce que j'appelle *poétique* : la différence entre le poème qui se donne comme poème et la réflexion philosophique proprement dite. Je vais m'appuyer sur une comparaison pour me faire comprendre. Il y a un moment où Hannah Arendt dit : je ne suis pas une philosophe professionnelle, (elle était l'élève de Heidegger mais elle n'a pas enseigné la philosophie) et je suis pas quelqu'un qui fait de la politique. Il s'agit bien d'action politique d'un côté et de pensées philosophiques de l'autre : entre les deux, je réfléchis à la relation. Si vous voulez, ce que j'appelle *poétique*, c'est cette réflexion entre le poème proprement dit, le poème justifié, et la philosophie. « Que fait le poème » accompagne le poème.

Je suis un *poéticien*. Je ne sais pas si le mot est dans le dictionnaire, peu importe ; je l'ai forgé sur le mot *mécanicien*. Un poéticien, c'est quelqu'un qui essaie de savoir ce qu'il fait en faisant ce qu'il fait. Prenons Baudelaire. Quelle est son œuvre principale, pour toujours en lecture, l'œuvre brève, le livre unique pourrait-on dire : *Les Fleurs du mal*. Vous achetez la Pléiade : il y a d'innombrables textes, des centaines de lettres, beaucoup d'articles, des *Salons*, beaucoup d'essais, plus des textes non publiés (préfaces aux *Fleurs du mal*, etc.). C'est ça *l'œuvre* de Baudelaire. On peut dire : « Moi je ne lis que *Les Fleurs du mal* ». Mais lui, il passe son temps à s'expliquer. Je pense en particulier à la préface des *Fleurs du mal*, où il parle de « *l'élastique ondulation* » (on croit que la poésie française est alphabétique, comptée ; mais non, elle est rythmée, etc.). Ce que je veux dire, c'est que l'œuvre d'un poète est constituée par d'innombrables pages qui ne sont *pas* des poèmes. Cela, c'est son savoir, sa réflexion sur : « Qu'est-ce que je fais en faisant le poème, et en cherchant à faire que le poème demeure un poème ? Et le philosophème, qu'est-ce que j'en fait ? » C'est cela la poétique. Donc, je suis poéticien et tantôt vient un poème : « Je vous ai dit ça de cette façon-là, et bien maintenant, entendez ça comme ça » : paf, c'est le poème ! Lequel se referme plus énigmatiquement, se donne polysémiement, donne lieu à des paraphrases multiples. Valéry disait : « *Mes poèmes ont le sens qu'on leur prête* ».

## L'influence du surréalisme

GC : Même après vous être éloigné du surréalisme, dont l'influence est sensible dans vos premiers livres, vous n'avez jamais cessé d'insister sur la fécondité du rapprochement des choses, sur « le mystère du comme » (Où dire, 1966), sur « l'abîme de la métaphore » (Gisants, 1985). Vous avez même écrit tout un poème à la gloire de la comparaison. Cette figure vous semble-t-elle consubstantielle à la poésie – et même à la philosophie ?

MD : Je répondrai en distinguant les deux moments de votre question. L'influence des surréalistes est certainement considérable. Je vais en donner quelques épisodes. D'abord, au moment où je suis scolarisé (c'est déjà un peu ancien, ça commence dans les années 40 ; j'entre en 6<sup>e</sup> au lycée Pasteur pendant la guerre, et je finis l'affaire proprement scolaire en 54, avec une agrégation de philosophie), dans ce moment-là, que se passe-t-il pour les bons élèves ? Je suis un bon élève, c'est extrêmement important. Je me réclame de Rimbaud, par exemple : prix du Concours Général en versification latine, il ne faut pas l'oublier, qui écrit en même temps « *Merde à Dieu !* » et des hexamètres dactyliques. Même les élèves que nous étions alors se disputaient entre eux sur l'opposition Valéry-Claudé, par exemple, ou sur l'opposition entre révolution politique et révolution poétique, qui est déjà l'altercation Aragon-Breton. À ce moment-là, la période surréaliste intéresse passionnément les jeunes adolescents. Tout vient de là.

L'épisode suivant, que je vous raconte rapidement, et qui est très important pour moi, se place après le moment d'interruption philosophique, c'est-à-dire celui où les études dites de philosophie requièrent la totalité des journées pour préparer les concours. Après la scolarité, je veux reprendre la poésie. Je rencontre alors beaucoup de gens et, ce qui est important, des artistes d'Amérique du Sud menés par un poète chilien, Godofredo Iommi. Il y a eu un moment, d'influence surréaliste, où ce qui était important est ce qu'on appelait la *sortie* : que peut-on faire si l'on va ensemble dans un lieu quelconque, non choisi (un peu comme Breton descend du train à Orléans), en essayant de s'adresser *poétiquement* à ceux qui sont là et qu'on ne connaît pas ? C'était une sorte de performance avant la lettre, d'influence surréaliste, comme le hasard objectif, l'improvisation, etc. Ceci m'amène à faire une distinction entre, d'une part, le poème proprement dit, quand *dire c'est faire* (je retourne le fameux énoncé d'Austin, performatif : « *faire c'est dire* » – le poème, *poiëma*, *poiëm*, *faire* en grec), donc le moment d'écriture ; et, deuxièmement, l'autre *faire* qu'on peut appeler *practico-praxis*, c'est-à-dire le moment où l'on se présente en tant que poète devant un public, où il faut intéresser dans le moment même, où ce qui se passe se résume à ce qu'on fait à ce moment-là et à ce que cela peut avoir comme effet (ou non) sur ceux qui sont là avec nous. C'est le moment qu'on peut appeler *performance*. Donc, pour ce qui concerne la *praxis*, la pratique poétique, pour ces *sorties*, elle vient du surréalisme.

J'ajoute que nous fondons à ce moment-là une petite revue qui s'appelait *La revue de poésie* et qui consistait en traductions. C'est très important pour moi, car l'une des carences du bon élève que j'évoquais, c'est qu'il se nourrit aux livres et aux poèmes de littérature française. Bien sûr, il a entendu parler de Goethe, Gongora, Pessoa, etc. Mais, Godofredo Iommi et moi, nous nous sommes dits que nous allions maintenant traduire, c'est-à-dire lire dans le texte original le plus possible des grands auteurs européens (allemands, anglais, italiens, espagnols, grecs), et les traduire ensemble. C'étaient des séances extraordinaires parce que c'était une traduction collective, à savoir ceux dont

c'était la langue d'origine plus des gens incompetents, comme moi, qui ne connaissaient rien du tout – un petit peu le français –, et qui travaillaient avec les autres au moyen des dictionnaires. C'est un moment très important. Nous avons ainsi traduit Dante, Gongora, Kleist, Hölderlin, Pindare : c'est-à-dire l'ouverture à la *Weltliteratur* (en pensant à Goethe) ou à la littérature européenne (pour rester calme), afin d'entrer le plus possible dans un rapport sérieux d'écoute.

Le surréalisme est l'achèvement d'un âge européen fondamental, qu'on peut appeler le Romantisme, qui démarre au XVIII<sup>e</sup> siècle avec William Blake et les Anglais ; puis viennent les Allemands, les compagnons de Schlegel, Novalis, Hölderlin, que j'ai traduit, bien que je ne sois pas un très bon germaniste. Ce moment, qui est celui du grand romantisme (je me rappelle tout d'un coup un titre d'Albert Béguin : *Le romantisme et le rêve*), vient s'achever au milieu du XX<sup>e</sup> siècle. Il y a encore quelques surréalistes, mais le surréalisme, dans cette coalescence et coalition de plusieurs arts, qui a eu une influence peu à peu mondiale, extraordinaire, ce monde d'inventions inouïes, c'est fini. Comme je le disais un jour à Jacques Darras, et contre lui : « Nous ne sommes pas des romantiques allemands ». C'est très important pour moi. Qu'est-ce que cela veut dire d'être post-romantique, de ne plus être *du tout* romantique ? J'ajoute que, dans mon rapport avec la littérature française, je n'ai jamais pris les romantiques français (ceux qu'on appelle ainsi, ceux du début du XIX<sup>e</sup> : Alfred de Musset, Lamartine, etc.) pour des grands romantiques. Les grands romantiques français, ce sont ceux de la deuxième moitié du siècle, par exemple Baudelaire ; il faut y inclure Nerval, et même à certains égards Lautréamont, Rimbaud, d'une certaine manière Mallarmé : c'est le grand moment français.

Tout cela est, à certains égards, terminé. Ou, si vous voulez, l'une de mes questions d'aujourd'hui est : Que pouvons-nous faire *maintenant* avec Charles Baudelaire ? Non pas simplement en essayant de comprendre ce qu'il voulait dire, mais en posant la question : « Que faire avec ça, aujourd'hui ? » Pour prendre l'exemple de Rimbaud (je vais être un peu grossier, mais cela ne fait rien), il ne sert à rien de répéter aujourd'hui : « *La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde.* » Cela fait cent ans que ça dure ! Où en sommes-nous ? Je réponds que cette époque-là est finie parce que, au moment où nous parlons, la vraie vie est *présente*. À l'injonction libérale, mondiale, qui est celle de la publicité, de l'argent, c'est-à-dire finalement de la consommation, répond, dans le spectacle hallucinant de tous les instants, ce que j'appelle *l'existence à tous les écrans* : devant nous, dans les vitrines, partout. On nous dit : « Vivez en direct ! » La publicité va même jusqu'à dire, à propos d'une voiture : *Vivez Renault !* Cela n'a aucun sens. Néanmoins, c'est l'injonction d'aujourd'hui. Peut-on continuer à dire : « Ha, oui ! La vraie vie est absente... » ? Non. La question est : Que faisons-nous, dans ce mode d'existence, avec ce qui nous est venu du XIX<sup>e</sup> siècle ? Quelle est cette infidélité, fidèle à certains égards, qui continue à nous entretenir ?

### Le mystère du *comme*

GC : La question portait sur la comparaison...

MD : C'est une autre question. Je dirais que ce n'est pas *une* figure dans ma vie, c'est beaucoup plus que cela. C'est la figurativité, ou figuralité, constitutive, profonde, transcendante, par l'imagination, de *ce qui est*. Autrement dit, ce qui est *est-comme*. La comparaison n'est pas simplement un moment où, tout à coup, je me dis : « Tiens, je



vais dire *A est comme B*, ou *C est comme D* ». Pas du tout. L'opération poétique *consiste* en un rapprochement. C'est aussi un mot de Breton ; il disait : prenez deux choses qui n'ont rien à voir, plus elles sont éloignées, plus le rapprochement sera intéressant. La fameuse rencontre sur une table de dissection d'un parapluie et d'une machine à coudre est d'une banalité totale. Les choses sont aussi éloignées et aussi proches les unes des autres qu'on le veut – de même pour les mots : cela dépend de la taxinomie. On peut prendre une taxinomie alphabétique (il suffit d'ouvrir un dictionnaire), mais on peut aussi les mettre dans un autre ordre et, selon la taxinomie, les mots seront aussi éloignés ou aussi proches les uns des autres qu'on le veut.

Donc, l'affaire du rapprochement est énigmatique. Qu'est-ce que cela veut dire *rapprocher* ? Est-ce que les choses rapprochées ont une partie réelle commune, comme cette couleur bleue appartient à la fois à ce ruban et à cette veste ? Non. Qu'est-ce qui se passe quand on rapproche ? Qu'est-ce que c'est que cette homologie ? Ce n'est pas une intersection commune, au sens d'une partie réelle commune, parce qu'Éluard a réglé ça une fois pour toutes. « *La terre est bleue comme une orange* » : la terre n'est pas une orange, l'orange n'est pas bleue, etc. c'est une manière de dire : « Attention ! Le rapprochement, c'est plus compliqué que vous ne le croyez ».

Dans *Les poèmes de la presqu'île*, c'est-à-dire les moments naïfs (j'avais appelé ça *Fragments du cadastre*), j'imaginai une reconnaissance des sites terrestres, en donnant, non pas à voir (parce qu'il n'y a pas d'images : il n'y a image qu'au sens poétique), en donnant à entendre quelque chose au sujet de la terre dans la comparaison. Tenez, un *poème de la presqu'île* où je dis quelque chose comme ceci (je parle de la mer montante, sur un petit coin, n'importe lequel, de la côte) : « *Tâtant les rives comme Isaac tâtonnant la toison de Jacob* ». Voilà une comparaison. Il n'y a aucune ressemblance entre la mer montante qui clapote sur des cailloux et Isaac cherchant à transmettre la bénédiction d'Israël, l'élection de la bénédiction, et se faisant amener son fils. Voilà, c'est ça le rapprochement. Il n'y a pas de parties communes, pas de ressemblance qui saute aux yeux. Le coup poétique, ça consiste à dire : « *comme Isaac tâtonnant la toison de Jacob*. » On peut dire que ce *comme* est superfétatoire, ou bien on peut s'y intéresser, en cherchant ce que cela va permettre de paraphraser.

Comparaison, rapprochement, métaphore : je mets tout cela sous le signe, sous le syntagme *être-comme*, ou si vous voulez *la semblance*, le rapprochement de choses ; tout *étant*, comme disent les philosophes, est en *étant comme*. Ce que j'entends aussi (par fausse étymologie, bien sûr) au sens latin du *cum* d'accompagnement : *comme*, c'est-à-dire *avec* d'autres choses. Comment et pourquoi les rapproche-t-on ? Y a-t-il quelque chose comme une commune mesure, ou une incommensurabilité qui est franchie ? C'est ça l'affaire de l'opération poétique. Donc, ce n'est pas simplement une figure parmi d'autres (comme, si j'ouvre ici le dictionnaire de rhétorique, hypallage, synecdoque, zeugma, etc.). Non, c'est l'opération poétique fondamentale. Ni locale, ni facultative : c'est en cela que consiste l'opération poétique.

### La poésie est-elle réactionnaire ?

GC : *Venons-en à notre Carte Blanche, consacrée à une enquête sur le thème : La poésie est-elle réactionnaire ? La question est évidemment polysémique. Une première façon de l'aborder est de traiter du rapport de la poésie avec sa propre histoire et, de ce fait, avec ce qu'on a appelé l'avant-garde. Henri Meschonnic évoque « le dilemme*

apparent de la tradition et de l'invention ». *Comment l'analysez-vous, vous dont toute l'œuvre est imprégnée des cultures du passé ?*

MD : La poésie est réactionnaire, bien entendu, mais c'est parce que *réaction* n'est pas *réactionnaire*. On pourrait dire aujourd'hui résiliente, résistante ; le *re* est à la fois répétition et retour. Mais il n'y a aucun retour. J'ai écrit un livre qui s'appelle *Sans retour*. Il ne s'agit absolument pas d'un *revenir au même*. Mais enfin, le rapport à l'époque est un rapport résilient, de mécontentement. En ce sens-là, il ne me met pas du tout d'accord avec certains mots d'ordre trop faciles. Alors, on peut dire *réactionnaire*, pourquoi pas. En particulier, l'attachement maintenu à l'ancien, à commencer par les langues anciennes, peut très bien conduire chez moi à des embardées réactionnaires. C'est ce que j'ai dit tout à l'heure : il était réactionnaire de rappeler à la jeunesse, comme je le faisais à l'Université, que Rimbaud était un latiniste comme on en a peu fait, et comme on en fait plus du tout. Encore une fois, ce n'est pas du tout pour faire un *retour au même*. On ne revient pas au *même*. Quel est ce rapport au passé, que j'appelle palinodique, qui est un *retour sur*, qui ne revient pas *au même* ? Quand vous lisez des poèmes dans une soirée, comme je le fais souvent, le public qui est là, au fond, ça lui est égal que vous soyez d'avant-garde. Il n'y a pas de recherche poétique ; on fait semblant de confondre ça avec la recherche scientifique. Ce que le public attend, ce n'est pas ce que vous cherchez, c'est ce que vous avez trouvé. Qu'un poète soit d'avant-garde ou non, ça peut exciter quelques-uns aujourd'hui, mais ce qu'un public intéressé attend, c'est ce que vous lui proposez qu'il pourrait entendre, c'est-à-dire ce que vous avez trouvé – ce n'est pas savoir si vous recherchez à *l'avant-garde de*. C'est un premier point. Vous faisiez une citation de Meschonnic...

GC : *Meschonnic parlait du « dilemme apparent de la tradition et de l'invention ».*

MD : Dilemme apparent, si l'on veut. Tradition et invention, c'est un couple très fatal et très connu. On pourrait dire (c'est une banalité) que tout est, en même temps, dans un rapport compliqué et polémique, tradition et invention. Comment voulez-vous qu'il y ait une invention sans tradition et comment voulez-vous qu'il y ait une tradition qui ne répète pas les inventions qui ont eu lieu ?

Là aussi, je mets une note. Je ne fais pas partie de ceux pour qui la distinction fondamentale est entre les poètes et ceux qui ne sont pas poètes. Ma distinction fondamentale, c'est la littérature, l'œuvre, l'œuvre d'art, l'ouvrage d'art, et ce qui n'est pas ça. Une fable de Kafka m'intéresse autant qu'un poème-poème de X. Donc, je prononce maintenant cette généralité : tout poème, s'il veut intéresser comme poème, s'il veut intéresser les contemporains et comporter une conséquence, avoir de l'importance, comprend en lui une histoire de la poésie – ne serait pas là, s'il n'était pas pris dans une histoire de la poésie. Il n'est pas possible de jouir de sa langue dans la forme d'un poème en dehors de la tradition, c'est-à-dire de l'histoire de la poésie. Le poème est un moment de l'histoire de la poésie. À cet égard, la question de l'école, la question de ce qu'on fait entendre aux enfants, de ce qu'on leur apporte, est extrêmement grave. Il est vrai que ce rapport à la chose écrite et à la mémoire est disloqué ou attaqué. Il est vrai qu'on ne fait plus aux enfants apprendre par cœur La Fontaine. Il y a là une grave question. Mais je (et beaucoup d'autres) ne peux pas m'empêcher de continuer à penser que tout poème est un moment de l'histoire de la poésie. À certains égards, un poème qui ne fait pas mémoire de ce moment qu'il est, dans la conscience de la réflexion, la lucidité de sa situation historique, n'est pas complètement un poème.

GC : La question peut aussi être abordée sous l'angle du rapport de la poésie à la société dans laquelle elle s'inscrit. Dans les Poèmes de la presque île (1962) vous écriviez : « La poésie n'est plus institutrice de l'humanité ». Un demi-siècle plus tard, la situation ne s'est pas vraiment améliorée. Notre époque semble non seulement indifférente, mais même rétive à la poésie. Pour quelle raison ? Et que peut-elle aujourd'hui ?

MD : Vaste question... C'était une citation, la citation typiquement romantique, de *Hypérion*, je crois, le roman de Hölderlin : il n'y aurait pas eu d'humanité sans la poésie. Cela paraît exorbitant. C'est un grand thème romantique. On le trouve même avant, chez Vico par exemple, chez Rousseau aussi, à certains égards : cette idée que le moment précédant l'usage de la parole, précédant le langage ordinaire, le moment presque d'invention des langues est le moment de la poésie – que la poésie au bord de la fontaine, dans la rencontre amoureuse, qu'évoque Rousseau, est fondatrice de l'humanité... Il faudrait distinguer ici entre ce qu'il y a de romantique dans cette croyance (qui n'est pas la mienne, je vais vous dire par quoi je la remplace), et l'énoncé, entendu maintenant à la moderne, à la contemporaine, c'est-à-dire : peut-il y avoir une éducation, peut-on amener l'un quelconque d'entre nous à une vie intéressante, sans qu'elle passe par un certain travail de la mémoire, une constitution de la mémoire ? La mémoire ne demande pas à s'arrêter un moment donné en arrière. Mnémosyne, la mémoire de l'humanité, peut continuer à inspirer un désir d'enseignement, un désir de faire partager, comme on dit aujourd'hui. Faire partager quoi ? Le *mémorable* aux « nouveaux venus », comme Hannah Arendt les appelle (à tout instant, le nouveau-né arrive) – d'où la différence entre les « nouveaux venus » et les adultes. Donc tradition, traduction, translation, *translatio studiorum*.

Imaginez que la *translatio studiorum* s'interrompe absolument : y-aurait-il encore une histoire de l'humanité ? Ce n'est pas sûr. Et pourtant, je le dis sous une forme un peu apocalyptique, c'est peut-être ce qui va se produire. En effet, il va y avoir ce que Godard appelait une « sortie du langage ». Qu'est-ce qui se passe quand le logiciel remplace le logikon des grecs ? Qu'est-ce qui se passe avec la globishisation ? Il se peut qu'il y ait *sortie du langage*, il se peut qu'il y ait là quelque chose de l'ordre de la mutation (grand mot d'aujourd'hui), qui vient interrompre, changer complètement (Stiegler parlait de *disruption*), faire bifurquer l'humanité. Je ne l'écarte pas du tout, et cela me préoccupe beaucoup, comme tout le monde. C'est en quoi, s'il y a quelque chose comme une bifurcation ou une menace, la poésie est réactionnaire par rapport au contentement qui déferle partout à cet égard, à l'indifférence entre le vrai et le faux (je fais allusion à Mr. Trump), à l'injonction publicitaire épouvantable (« *Born to be me* », comme on le voit maintenant aux devantures des magasins, parce que les français ne parlent plus français mais anglais : « *Born to be me* » !). Au fond, l'effort de continuer palinodiquement (c'est à dire en étant infidèlement fidèle à la tradition : en revenant en arrière sans intégrisation d'une croyance religieuse ni obstination à l'égard des racines, ou autres) à résister à ce qui peut-être (probablement) se prépare en ce moment dans le rapport au langage, voilà ce qui peut passer pour réactionnaire – qui est *réactif*, peut-on dire.

### La traduction

GC : L'un des phénomènes des dernières décennies a été l'ouverture aux poésies étrangères, grâce à un important travail de traduction, auquel la revue Po&sie a



*beaucoup contribué. Cette ouverture au monde a-t-elle fait évoluer la poésie française de façon sensible ?*

MD : Oui. Ce *oui* veut dire que certainement, l'accueil, la réception des littératures étrangères, la multiplication des traductions, considérables depuis peu, une vingtaine ou trentaine d'années, a eu des effets importants. C'est une question d'hospitalité, d'ouverture, d'accueil de la multiplicité des langues. Je me rappelle un temps où le journal par excellence, *Le Monde*, dans son supplément littéraire était aux 4/5<sup>e</sup> consacré aux œuvres françaises : il a peu à peu renversé cette attitude et ne parle plus que des vieilles romancières anglaises et des agités du bocal étasunien... « *Les langues imparfaites en cela que plusieurs* », disait Mallarmé. Moi, je dis volontiers : les langues parfaites en cela que plusieurs. Qu'est-ce que c'est que cette perfection que certains attribuent maintenant à Babel – puisque la figure de Babel est tantôt celle d'une catastrophe, tantôt celle d'un trésor ? Les langues maternelles, vernaculaires sont parfaites dans la mesure où elles sont plusieurs. Au fond, c'est une vue sur la Genèse, sur l'anthropogénèse. Qu'est-ce qu'a été (nous ne le saurons jamais) ce devenir parlant de l'humanoïde, de l'humain se faisant humain, à travers la parole, passant d'une certaine vocifération à une signalisation et à une interlocution ? Cela a pris 500 000 ans, un million d'années. On ne pourra jamais reproduire expérimentalement, c'est-à-dire généalogiquement, ce qui s'est passé, qui fait que le préhominien ou l'hominien est devenu un être du langage et, dans les périodes extrêmement récentes, qui remontent à 3 ou 4000 ans, capable d'écriture, de lecture, de traduction. Au fond, le devenir parlant de l'être parlant, c'est-à-dire le devenir langagier, en langues, le devenir babélien, le *s'entendre en ne s'entendant pas*, parce qu'on commence à parler des langues différentes en devenant des êtres parlants, j'appelle tout cela une affaire de traduction. Ce qui a dû se passer, quelque chose comme le *ne plus s'entendre en s'entendant* : la multitude humaine, tout à coup (c'est-à-dire en quelques centaines de milliers d'années) parlant des langues différentes (le moment babélien), s'entendant en ne s'entendant plus. Cela veut dire la traduction, c'est-à-dire l'attention d'une langue à l'autre langue et la non superposition des deux, la dislocation.

Maintenant, je fais un bref *foot note* (!) sur l'un des modes de la catastrophe apparente. Je suis devant mon écran (j'écoute souvent l'information à la télévision), et je remarque que cela s'est aggravé, depuis quelques semaines seulement. Je suis un locuteur français et je vois s'afficher sur l'écran : PUNCHLINE, que ces dames prononcent *peunchlainé*. « *And now, pourraient-elles dire, nous avons la punchline* ». Le matin, c'est le *team* : le team X, le team Dupont. Qu'est-ce qui se passe ? C'est quand même extraordinaire ! Je ne parle pas de la loi Toubon, qui avait interdit ces usages il y a 20 ans, tout le monde s'en fout complètement. C'est quelque chose de très grave : la « *globishisation* », comme le dit excellemment Barbara Cassin, c'est-à-dire le parasitage, l'asservissement d'une grande langue à la langue de communication mondiale, que j'appelle volontiers le *desesperanto globish*. Comment se fait-il qu'un français puisse supporter quelque chose qu'il devrait prononcer *poncheline* ? C'est extraordinaire !

### L'autobiographie

AS : Vos deux derniers ouvrages, publiés en 2016 (*La vie subite chez Galilée, et Noir, impair et manque chez Argol*), s'intéressent à votre biographie. Dans *Noir, impair et manque*, c'est à travers un dialogue avec Bénédicte Gorrillot, parfois intimiste, passionnant, auquel sont adjoints quelques textes (inédits ou non) qui viennent appuyer

*vos propos. On retrouve cette veine autobiographique dans les « biographèmes » de La vie subite, que je vous laisserai peut-être définir. Est-ce un hasard éditorial ou un désir personnel de mettre de l'ordre, de faire sens ? Un besoin de clairvoyance ?*

MD : Il y a une généralité de fond, quand même, c'est que tout poème est de circonstance. Chacun, quel qu'il soit, transforme une certaine matière qui ne peut pas être autre qu'auto-bio-graphique. On appelle ça l'expérience, le vécu – on l'appelle plutôt aujourd'hui le ressenti. De toute façon, personne, même pas Baudelaire, n'a travaillé le poème, un texte d'écriture, avec d'autre chose que son expérience. La question est l'autofiction. Le *je* que j'arbore demande-t-il qu'on se réfère à *ma* biographie, dans la mesure où elle devrait intéresser les autres, ou à une transformation rimbaldienne, si l'on veut, le « *je est un autre* » ? L'altérité, c'est la possibilité pour quelqu'un d'autre, dans et à la faveur de cette expérience, elle-même transformée, de pouvoir, non pas s'identifier (ce n'est pas une question d'identification), mais se reconnaître, apprendre quelque chose où il apprenne lui-même à se reconnaître. L'une des différences fondamentales que la pensée du poème agite, c'est la différence entre la connaissance (connaître : connaissance scientifique), et la reconnaissance. En revenant à votre question, moi, Deguy Michel, n'ai jamais fait autre chose. Par exemple, j'ai publié après la mort de mon épouse, il y a maintenant une vingtaine d'années, un livre qui s'appelait *À ce qui n'en finit pas* ; puis, après celle de mon petit-fils Raphaël, un livre qui s'appelait *Desolatio* (en latin, à cause du *Consolatio* de Boèce). Ça peut être de l'amour, ça peut être de la tristesse, de la mélancolie, c'est toujours, bien entendu, ce qu'on appelle de l'émotion – je dis beaucoup plus volontiers *émotion* que *sensation*. C'est la pensée émue qui *pense* à travers l'émotion *à* : à ce qui est à penser, à l'énigme de l'existence...

Je ne demande pas qu'on s'intéresse à ce qui est venu dans l'entretien avec Bénédicte Gorrillot, c'est-à-dire à Michel Deguy comme individu, mais à ce qu'on pourrait commenter de tel texte fait avec sa vie si on ne connaît pas cette vie. Par exemple, j'ai reçu beaucoup de lettres d'émotion partagée au moment du deuil, après que j'ai écrit *À ce qui ne finit pas*. Donc, je ne demande pas par autofictionnement qu'on s'intéresse à ce qui m'est arrivé, que j'ai transformé. C'est mon rapport avec le roman, qui est très mauvais : je ne lis que de la philosophie et de la poésie. De temps en temps, un roman : comme tout le monde, si je n'avais pas lu des romans pendant 20 ans, à savoir Balzac, Thomas Mann, je ne serais pas là où je suis. Mais j'ai un mauvais rapport avec le roman aujourd'hui.

### Romans

AS : *Pourquoi entreteniez-vous un mauvais rapport avec le roman ?*

MD : Je fais un effort de mémoire. C'est sur le fond de mon plaisir, à 14 ans, quand j'ai lu la moquerie de Paul Valéry sur le fameux : « *La marquise sortit à cinq heures* ». Je me fous complètement, s'il ne s'agissait que de cela, de savoir que la marquise est sortie à cinq heures. Au fond, c'est le rapport aux faits. Qu'est-ce que c'est que cette actualité, bien entendu pseudo, du roman ?

GC : *Et il y a aussi les surréalistes...*

MD : Il y les surréalistes, bien entendu. Au fond, l'autobiographie d'André Breton,

*Nadja*, c'est aussi une manière de roman. Donc, il faudrait que je corrige de multiples façons ce mauvais rapport au roman. Peut-être que dans le choix des lectures, j'attends moins d'un roman d'aujourd'hui que d'un poème (pas de n'importe quel poème, car la médiocrité en poésie est effrayante aussi !) ou de la philosophie, de la connaissance. J'ai lu Proust dans ma jeunesse, deux fois en dix ans, de manière extrêmement attentive, avec une passion complète, mais est-ce que c'est du roman ? Enfin, la différence entre le narrateur, l'auteur, l'incognito, tout cela peut être passionnant dans le roman. Simplement, je suis victime de la surenchère commerciale du roman. Ça m'énerve de voir qu'on appelle maintenant *littérature* uniquement le roman, qu'on attende la rentrée. La rentrée littéraire commence avec 300 romans (dont 280 seront au pilon l'an prochain) et elle efface toute autre rentrée. À tel point qu'en tant qu'auteur, je dis aux gens qui veulent bien me publier (il y en a encore quelques-uns) : toute date de sortie est mauvaise pour la poésie ; de toute façon, ça n'appelle pas, ça appellera de moins en moins l'audience. Je me rappelle un temps, pas si éloigné, où quelques-uns (une dizaine ou une quinzaine d'auteurs), à la sortie d'un livre à caractère de poème, étaient invités à France Culture et s'entretenaient longuement avec Alain Veinstein – et il y avait de l'audience. C'est terminé. C'est peut-être réducteur, mais je vais me résumer ainsi : que la chose littéraire soit le roman de la rentrée, avec son occupation quasi totale, fait que je dis, d'une manière un peu réactionnaire : je ne lis pas de roman.

AS / GS : *Merci*

MD : *Merci à vous.*