

RÉFLEXIONS SUR LE POÈME

Que fait le poète pour mériter ce titre prestigieux sinon écrire des poèmes? Longtemps aucun doute n'existait sur la nature particulière de la poésie, sur sa distinction, car elle signalait sa présence dans la forme même qu'elle revêtait: la parole était poétique parce qu'elle était nombreuse, chantée et versifiée. Comme la mélodie et le nombre situaient la parole au-dessus du niveau de la simple information et communication, il était facile de reconnaître la poésie: elle se trouve dans des "poèmes", souvent d'ailleurs à forme fixe. Pourtant, quand on se penche sur l'histoire de la poésie occidentale, on se rend compte qu'après tout cette union en quelque sorte substantielle entre chant et parole n'était pas sacrée, que quand même parole et mélodie n'étaient pas complètement homogènes. Au cours de cette histoire s'opère la progressive émancipation de la parole par rapport à la mélodie qui depuis l'origine lui semblait avoir été conaturale et consubstantielle: le troubadour ne "trouve" de poème que dans la coexistence de la parole avec la musique. Certes, le nombre de mélodies conservées est plus petit que celui des textes, mais on ne s'imaginait aucune performance de la poésie en dehors du chant. Le divorce entre parole et mélodie s'accomplit au cours des 15^e et 16^e siècles, quand la "versura" et le jeu des symétries et asymétries vont compenser de plus en plus l'absence de la mélodie qui jusque là avait assuré à la parole son élan, son expressivité et sa présence. Le poème obéira de moins en moins à des règles précises de composition jusqu'au moment où le poème en prose fait son apparition et où l'on touche au vers. Dès lors, le poème ne se reconnaît plus à sa forme et la prosodie se fait sentir comme obstacle. Le Surréalisme ira même jusqu'à bannir le poème et le remplacera par les textes automatiques. Une conséquence positive pour la poésie quand même: étant l'instabilité de sa forme, les poètes vont être forcés de réfléchir sur son essence ou du moins de se demander si elle persiste sous les différents avatars qu'elle a assumés au cours de son histoire. En plus, ce n'est pas seulement sa forme qui fait problème pour la poésie, mais aussi les modes de sa distribution. Chantée et récitée, la poésie s'adressait directement à son public, mais surtout à partir du 19^e siècle, elle doit se faire connaître par le livre. Dans le texte publié, la voix qui donnait vie au poème, semble éteinte et morte pour jamais. D'où en retour, dans le domaine des études littéraires, des recherches et toute une réflexion sur ce qu'on est convenu d'appeler l'oralité, réflexion également sur la voix, son origine et sa fin qui ont nom "silence". La musique cesse de constituer la limite à laquelle se réalise la parole poétique, celle-ci ne dérive plus son originalité, son authenticité, sa singularité de la voix unique qui exécute le poème, et, comme le remarque Reverdy dans **Le gant de**

crin (!), le lyrisme ne provient plus du chant, mais d'une rencontre avec le réel dans lequel le poète découvre de nouveaux aspects, témoins des liens mystérieux qui lient son âme au réel. A la même époque se fait jour l'intuition que, à la place de la mélodie, ce serait peut-être la disposition typographique qui manifesterait le sens global du poème. Voici donc une poésie qui s'adresse à l'oeil plutôt qu' à l'oreille. On peut dès lors se demander si le lecteur s'engage encore dans le texte comme devait le faire le trouvère ou le récitant? La vue n'est-elle pas le sens permettant la plus grande distance par rapport aux phénomènes? En tout cas, le lecteur solitaire est autrement situé par rapport au poème qu'il tient devant lui, il ne doit plus l'intérioriser ni recourir à son propre corps. Sa lecture sera plus passive que la récitation, cet acte corporel dans la mise en oeuvre des cordes vocales et dans sa soumission aux exigences de la respiration, souvent, certainement au début de la poésie lyrique, exécuté par le corps entier dans la danse. La parole poétique pouvait ainsi influencer ce corps, cette chair, et le partage du sens semble ainsi, sinon assuré, du moins possible.

Mais que peut-il se passer au cours d'une lecture silencieuse d'un poème imprimé? L'oeil peut glisser sans effort par dessus les signes typographiques sans les incarner. A la place du surgissement de la voix, qu'y a-t-il de nouveau, d'originale à partir d'un texte écrit et imprimé (l'autographe lui-même ne saurait jamais restaurer la voix), lu en solitude, dans un silence mortel ou mortifère? L'écriture ne saurait être que désastre en obéissant aux structures inhérentes au système de la langue que parfois on associe à celles qui gouverneraient ce qu'on a coutume d'appeler l'inconscient. Ainsi, quand le poète rédige son poème, il ne serait plus lui-même, sa voix est épiphénomène tout au plus, alors que le texte, qui se produit en quelque sorte de lui-même, ne parlerait que des différences dans le système des signes mais ne saurait ouvrir l'espace et devenir le lieu où puisse surgir une origine, celle de la voix, dans laquelle le poète risque sa singularité et la permanence de son être incarné. Au fond, le poète vient sombrer, vient mourir dans son texte qui dès lors pourra être comparé à un tombeau. De la sorte, si le poème transforme la présence de celui qui le met sur papier, voire sur son appareil à traitement de textes, en absence irrémédiable, en lui s'accomplirait un autre anéantissement, celui du réel. Produit d'une langue elle-même tenue pour système clos de signes, le poème à son tour refuse le dehors et serait donc incapable de mettre le lecteur en présence du monde et de l'expérience que le poète y aurait eue. Le surgissement, l'inattendu, l'inespéré, ce que la poésie chantée (formelle certes à ses débuts mais ses formes avaient un sens, elles étaient la manifestation d'une expérience) ne cesse de promettre et de réaliser, l'envol, l'extase ou du moins l'émergence d'une organisation (et non pas la répétition

pure et simple d'un ordre rigide, compté, déterminé) dont le résultat vibre encore de l'énergie organisatrice, tout cela serait impossible ou illusion. Pourtant, cette exigence d'une circulation du sens, de l'émergence d'une organisation signifiante continue à hanter les poètes contemporains. Ainsi Lorand Gaspar.

Dans son **Approche de la parole** (2) il pose d'abord le principe de la continuité du réel dont le langage fait partie. Il s'émerveille alors de l'ordre improbable émergeant des niveaux les plus immuables de la matière pour opposer, à la deuxième loi de la thermodynamique, des ensembles organisés en vue de leur perpétuation de sorte que cette émergence devienne naissance. Cet ordre parle un langage natal que le poète cherche et retrouve dans le chant, qu'il décrit comme "le silence qui ne repose sur rien", définition paradoxale qui nous force de concevoir le silence comme déjà degré d'organisation, comme déjà réel par rapport à rien. Ce silence n'est pas rien tout en y reposant. Confrontée avec ce que nous savons sur le chant des poètes médiévaux, chant par lequel la personne s'accomplit dans la matérialité de sa voix, cette définition de Gaspar prend un relief extrême. L'univers, qui pour le poète médiéval était plein, habité, familier dans une continuité sans rupture mais hiérarchisée et monde substantiel, ce même univers dans lequel se situe le poète moderne se déploie autour d'un vide, incompréhensiblement blotti au sein de la matière opaque, cette énigme de la vie, cette force organisatrice, ce rien apparent d'où sourd le chant. Ce ne serait pas du sujet qu'émane le chant, mais de l'énergie à l'oeuvre dans l'univers, chant qui nous restitue "dans la vivacité native de la matière du monde". Cette dernière affirmation a-t-elle un sens? Peut-on dire que la matière du monde est vivace et que nous, êtres humains, à travers le poème, en faisons partie? N'est-elle pas cette pure étendue, partes extra partes, indifférente, inerte, morte?

Eh bien non: cet espace neutre de la science classique est une abstraction et l'univers n'est pas ce champ froid énorme où rien ne se perd et rien ne se crée, c'est un univers chaud dans lequel l'énergie organisante est à l'oeuvre à tous les niveaux, dans tous les domaines. Pour Gaspar le langage poétique se situe dans le prolongement des énergies constitutives de l'univers tant matériel que spirituel. Pas de solution de continuité donc entre l'atome, la galaxie et le poème. Que tout ceci ne soit pas rêve de poète, outrecuidance ou leurre, Gaspar apporte à l'appui de sa conviction les résultats les plus avancés des sciences physique, chimique et biologique. Le poème est et n'est pas autre chose que l'action par laquelle lui et son lecteur rejoignent l'Un, dans lequel il ne saurait y avoir de séparation radicale entre sujet et objet, entre homme et nature. Quoique différent pour autant

qu'il élève sa courbe dans un univers substantiel, le chant médiéval cherche lui aussi la convenance et la consonance avec ce qui se passe dans la nature et célèbre l'unité de la création en transfigurant les processus et rythmes naturels en expérience morale et spirituelle, en organisant le poème pour lui conférer l'énergie nécessaire à fin de réussir la montée anagogique. Si ce chant s'élève, porté par la voix, dans un univers plein, pourtant le désir y ouvre une brèche mystérieuse, une blessure qu'Amors demande au poète de laisser ouverte, qui doit rester inguérissable pour empêcher la possession de venir souiller la pureté du désir. La voix ainsi témoigne d'un vide, du silence qu'elle traduit, mais ce sont le vide et le silence de l'éros, ce désir déguisé de la mort. A l'éros, le christianisme a opposé l'agapè dont l'élan ne projette pas l'homme dans le vide, mais le guide vers une transcendance qui est elle aussi amour. Au poète moderne manque cette croyance en une transcendance, pour lui le chant est immanent mais il n'en est pas moins réel et efficace, le temps qu'il dure. Cette intuition de l'Un, loin d'être quelque lubie de mystique égaré ou leurré, préside également à la recherche de pointe des sciences "dures". Pour en avoir une idée, il suffit de lire les quatre volumes de la **Méthode** (3) d'Edgar Morin. Cette méthode ne consiste pas à idéaliser, à rationaliser et à normaliser, mais à révéler le mystère des choses. Attentive à montrer la complexité des choses dans leur rapport avec le sujet connaissant qu'on ne saurait abstraire de sa connaissance, cette méthode n'est-elle pas celle du poème qui peut se concevoir comme un apprentissage du réel par un sujet qui se retrouve, se réorganise par la médiation de ce qu'il rencontre dans le réel? Tout dans ce réel est relation et relance et c'est ce qui se pratique aussi dans le poème, c'est à quoi le lecteur doit essayer de participer. Du moins les poètes nourris de vraie science, celle qui cherche et doute, demandent et espèrent cette participation. Alors, à partir de ce "chant" sourdra la poésie, inobservable certes puisqu'elle n'est pas chose, réel pourtant sensible, comme l'organisation et le rythme qui ne sont pas des choses non plus. Si l'univers est le résultat d'une catastrophe, celle-ci n'est pas de glace mais de feu et c'est de ce feu que le poème brûle. Sa forme, qui semble le forclure comme on aime dire maintenant, en fait, est la façon dont il s'organise dans le sens dynamique du mot: pas d'organisation sans ce retour sur soi mais qui, au lieu de fermer le cercle du retour, le laisse ouvert comme boucle, comme spirale allant en s'élargissant dans les retours que le lecteur peut faire au poème. Encore faut-il que le poème, qui est quand même aussi un texte, le permette. Il faudra revenir sur ce problème. Avant de le faire, retournons à la définition du chant que donne Gaspar: le silence qui ne repose sur rien. Il est vrai que les choses, l'univers sont silencieux, Pascal en était effrayé. Mais le poème est justement cette tentative de traduire ce silence. Cette remarque nous ramène inévitablement à la question s'il y a un sens

dans l'univers. Devant le nombre et l'hétérogénéité des interprétations du sens de l'univers dans tant de religions et philosophies, on serait tenté de dire avec Castoriadis (4) que cet univers doit être tolérant et indifférent pour susciter tant de créations imaginaires, que l'histoire n'a été possible que parce qu'il n'y a aucune voix qui tonne derrière les nuages et qu'il n'y a pas de langage de l'être. Certes je serais d'accord avec la dernière remarque: depuis assez belle lurette maintenant trop de poètes se sont laissés fasciner par les choses profondes qu'un certain ontologue a proférées à leur propos. Pourtant s'il est vrai que signification ou sens, peu importe le mot, ne sont pas situés dans le monde, ni non plus, il me semble, dans la conscience humaine, ils n'en sont pas moins réels entre les hommes, le sens étant dans le dialogue auquel nous participons. Et c'est ainsi d'ailleurs qu'un poète apparemment si isolé, si hermétique (quoiqu'il s'en soit toujours défendu) comme Paul Celan conçoit la poésie.

Mais bouclons d'abord notre lecture de Gaspar et retournons à cette approche de la parole qu'il a tentée, dans laquelle il évoque l'écriture du poème en ces termes:

Ecrire un poème qui ne serait pas un relevé de traces, traduction de sens ou mise en forme, décuage des différentes couches du vécu, de ses arborescences prodigieusement entremêlées — écriture d'une lecture à un autre niveau —, mais croissance et mouvement simples, issus de nul centre et de nul commencement, ses branches, ses feuilles, ses fruits n'étant pas là pour envoyer à autre chose, pour symboliser, mais pour ensemercer. Et la lecture ne serait plus déchiffrement d'un code, réception d'un message; il ne s'agirait plus de lire de son poste d'observation prudemment extérieur, mais de se couler dans le cheminement imprévisible qui est, d'un même geste, invention des formes et de l'espace qui les change, les oublie. Cette écriture aurait une qualité de poreux, en même temps qu'une tessiture ample d'énergie, de mobilité. Accueil, circulation, jaillissement. Lire: circuler librement entre sujet et objet, entre règnes. Parler enfin. (5)

Pour ceux qui ne connaissent pas l'oeuvre de Gaspar notons que ce livre se compose de fragments groupés en séquences plus ou moins longues. Le fragment que nous venons de citer se trouve vers la fin du livre et résume tout et prépare la conclusion du dernier chapitre intitulé **Chant**. Les phrases sont à l'infinitif et au conditionnel ou simplement nominales: il ne s'agit donc

pas de constatations, mais de vœux, d'intentions; Gaspar formule un programme à réaliser, une action virtuelle. Ces phrases à l'infinitif sont jaillissement, prospection. Vient d'abord ce qui est à rejeter et qu'on pourrait résumer comme activité mimétique dans le sens pauvre de ces deux termes, activité qui consisterait à rendre ce qui est déjà. Cette écriture serait le compte rendu d'une lecture préalable, faite à partir d'un point de vue isolé et séparé. Ce qui se perd ainsi, c'est la continuité de l'espace vivace dans lequel le poème devrait baigner et auquel il devrait participer sans s'en isoler. Les termes métaphoriques (image il y a, puisque l'acte d'écrire est associé à la croissance végétale) aboutissent à l'infinitif "ensemencer", le poème devant être un germe de perpétuelle transformation et expansion dans la lecture, elle non plus située hors du poème, mais y baignant comme le poème le fait dans la continuité du réel vivant. L'infinitif "circuler" dit bien cette boucle ouverte que nous avons évoquée tantôt. Participer à ce mouvement de boucle, c'est parler. Mais le fragment deux fois articule l'un sur l'autre, dans leur interdépendance, l'écrire et le lire, pour les boucler dans le dernier verbe "parler": le fragment se présente ainsi comme spirale ouverte, et réalise ce qu'il demande: le "parler" est la synthèse, l'espace sans centre ni commencement auquel poète et lecteur participent et qui participe à l'ensemble du réel vivant. L'écriture ne s'oppose donc pas à la vie, elle est invitation à la participation dans la lecture. Tout récemment, dans le numéro 494 de la n.r.f. de mars 1994 Gaspar a publié une série de remarques sur cette relation entre "écrire" et "vivre", relation que dans le cas du chirurgien Gaspar on serait tenté de comprendre plutôt comme tension et opposition. Or, il n'en est rien puisque pour ce poète l'écriture consiste à mettre au clair l'expérience, à porter la lumière dans l'obscurité de la vie, dans ce qui fut sans lumière, constatant, comme il fait dans un autre texte "une circulation intérieure entre les muscles, les os, les viscères, les choses et les mots" (on peut penser dans ce contexte à ce que je disais sur la performance du poème qui engage le corps entier). Je lirai ces remarques comme Gaspar le demande à la fin de **l'Approche de la parole**.

Gaspar commence par prendre ses distances par rapport à une des idées les plus généralement reçues et même vénérées, véritable dogme de tout ce qui a à faire avec la littérature du passé et celle à venir, qu'on commente avec raffinement et componction, avec une certaine délectation morose, l'idée qu'il y a une rupture radicale entre écriture et réalité, entre écriture et expérience: quand on se met à écrire, le désastre serait inévitable. C'est là une idée de base de toute la modernité: le tournant linguistique a lancé l'écrivain sur un trajet parallèle, à la réalité et à lui-même qu'il ne rejoindrait jamais. L'écriture, dans sa version moderne, ne saurait viser quelque réel ou dehors que ce soit, ce qu'elle peut viser, c'est elle-même pour devenir jeu avec les signifiants, se perpétuer en des enchaînements

déterminés sur les axes para-et syntagmatique. L'écriture n'aurait rien à voir avec la vie, elle en serait par conséquent le contraire, la négation et le signe ne fonctionnerait que contre ce qu'il désigne. D'où la conclusion ou déduction que l'écriture équivaldrait à une mort. Est-ce dire alors que l'acte de penser et d'écrire ne soit pas un acte d'un organisme vivant? Cesse-t-on de vivre quand on se met à produire des signes et à écrire? Et la langue dont on se sert, serait-elle autonome, arbitraire, dépourvue de toute relation avec la réalité? Le signe serait-il immatériel? Une trace, peut-on en affirmer qu'elle n'est pas? Cette pureté immatérielle, on serait tenté de l'accorder à l'ange. Mais voilà le paradoxe de la modernité: à vouloir développer la thèse matérialiste (ne serait que le monde étendu, mesurable et dont on peut reconstituer l'ordonnance) dans ses conséquences systémiques ultimes, elle aboutit, du fait même qu'elle refuse à cette matière tout sens en voulant la considérer en dehors de son rapport avec l'esprit qui en élabore la composition et le fonctionnement, aboutit donc à un immatérialisme désespéré puisque cette nature (physis) est souvent confondue avec l'irréel et le vide sans fond. La modernité est en même temps aveugle au fait que l'effort de formuler sa thèse met en oeuvre la matière vivante du cerveau et ne saurait pas ne pas être un processus charnel, mesurable lui aussi en termes de réactions électro-chimiques dans les cellules et synapses du cerveau, sans que de cette pensée à la matière grise il y ait relation causale ou déterminisme. Pour le matérialiste, le trajet inverse, à la rigueur, serait envisageable, mais, par rapport à la solide matière si stable, la conscience et ce qui se conçoit en elle ne seraient qu'épiphénomène. On pourrait se demander d'ailleurs ce que peut être un phénomène qui n'en est pas un et qui quand même se fait repérer? Autrement dit, on peut se demander ce que peut "être" un épiphénomène dans une vision résolument matérialiste du réel: la matière accoucherait-elle d'un rien? qui malgré tout est observable et pour l'annihilation duquel on contredirait les lois mêmes qu'on s'était prescrites pour l'élaboration de la thèse initiale, celle de la non-existence de quoi d'immatériel que ce soit, notamment les lois de la raison et celle de la constance? Cet aveuglement repose, il me semble, sur une fascination, celle de la mort qu'on prétend dominer en ignorant la vie. Une remarque du philosophe Hans Jonas (6) situe assez bien cet effort des sciences: jusqu'à l'avènement de la modernité, l'ensemble de l'univers était conçu comme vivant et ce qu'il fallait expliquer c'était la mort. Pour la modernité classique par contre l'ensemble du réel est mort et c'est de la vie qu'il faut rendre compte. On comprend qu'il est plus facile de la nier que de l'expliquer. S'il y a explication, elle ne saurait se faire que par réduction à des déterminismes matériels. Reste quand même paradoxale cette fascination de la mort dans sa combinaison avec l'idée d'une pureté immatérielle de la pensée et des idées ou représentations qu'elle ne cesse

de produire, mais qui nous couperaient à jamais de la réalité et nous empêcheraient de l'étreindre. Je voudrais restreindre la discussion au domaine de la poésie en posant la question du poème, mais les considérations plus générales qui précèdent ne sont pas sans pertinence pour le domaine de la création poétique et de ses produits qui participent à ce troisième monde dont parle Popper (7) et dans lequel viennent se rencontrer, en une relation d'interaction, matière et esprit. La pensée, tout en n'étant pas matière, n'est pas rien, n'est pas irréelle ni illusion et le poème est de cet ordre. Cette fascination de la mort dans sa combinaison avec un rêve de pureté qui ne tomberait plus sous l'emprise du temps, en poésie en tout cas, on peut en situer la première manifestation importante dans l'oeuvre de Mallarmé. Cet oeuvre, à son tour, a exercé une fascination pareille à celle de la mort tout au long de notre siècle finissant et se trouve à la base des théories les plus influentes. Mais bien plus que les poèmes, ce sont certaines affirmations étonnantes dans ses lettres à des amis qui ont inspiré les théoriciens de l'écriture désastreuse. On a fait grand cas de ce savoir "que nous ne sommes que de vaines formes de la matière" (8) dont les inventions sublimes (la fiction que la pensée élabore dans l'enchaînement méthodique de ses représentations) sont vaines également, d'autant plus que le langage dans lequel elles sont fixées est foncièrement inadéquat. Mais c'est la lettre à Cazalis du 14 mai 1867 (9) qui me semble la plus éclairante. Ce n'est pas Mallarmé qui allait exagérer la portée de cette affirmation, mais bien les commentateurs qui ont fait du poète un héros dont la vie se déroule déjà au-delà de la mort, et qui peut négliger celle-ci parce que déjà traversée. Plutôt que d'y reconnaître de l'héroïsme, je verrais pour ma part dans cette déclaration un effort en vue de la désincarnation (dans une autre lettre Mallarmé se plaint de ce que le temps fait déjà à lui seul tant de choses). (10) La désincarnation sera la grande tentation de tous ceux voulant poser comme "modernes". L'art au vingtième siècle, pour une part assez grande, sera profondément un art de désincarnation et succombera à cette tentation mallarméenne de vouloir créer cette oeuvre pure, absolue, dans laquelle l'artiste essaie d'oublier que nous sommes tous des êtres finis, incarnés. Le poème pur est effectivement un tombeau qui signifie que le poète n'aura plus à vivre ni finalement mourir vraiment. Ce poème qui aura éliminé le hasard sera en même temps hermétique, n'aura pas de sens puisqu'il ne dit rien. Et le poème ne peut être rien d'autre. Mallarmé pour beaucoup de théoriciens restera la pierre de touche, le maître-mètre par rapport auquel on évaluera les poèmes.

Les poèmes de Mallarmé continuent de fasciner par leur hermétisme, particularité qui a été proclamée la qualité principale des poèmes modernes, ils sont d'autant plus intéressants ou importants qu'ils sont incompréhensibles, indéchiffrables. On admettra sans peine que l'obscurité n'est pas un

critère facile à appliquer, il a pourtant profondément influencé la pratique de la lecture très souvent conçue comme décodage. Mais une fois le code décodé, le message se révèle être d'une banalité ou d'une transparence décevantes. D'où un autre trait fondamental de l'art contemporain, son ambivalence. Impossible souvent de distinguer le poème fabriqué systématiquement à l'aide de procédés mécaniques de réécriture (ceux de l'Oulipo par exemple) et celui qui dit effectivement le sentiment obscur, l'expérience singulière dans son universalité possible. Que devient le poème dans tel état de choses?

Une des oeuvres les plus difficiles mais reconnue comme authentique est celle du poète allemand Paul Celan. Pourtant c'est lui qui donne la définition la plus amicale du poème, une définition souvent citée et commentée: "Je ne vois pas de différence de principe entre poignée de main et poème." Le poème ne se distingue donc pas de la rencontre amicale, il demande une certaine façon d'être ensemble. Comment comprendre cette comparaison entre une poignée de mains et un poème, surtout que le poème de Celan a la réputation d'être hermétique? Insistons sur le fait que pour Celan le poème équivaut à un geste, symbolique certes, dont la portée pourtant ne se comprend que dans le contexte de la lettre dans laquelle il a recours à cette comparaison. Par rapport au problème de l'hermétisme d'abord et de son rapport à Mallarmé, notons qu'il n'a traduit en allemand qu'un seul poème de Mallarmé, le rondel "Si tu veux nous nous aimerons". Pour Celan, Mallarmé était surfait, surestimé. Il protestera vivement et rompra l'amitié avec Alfred Neumann quand celui-ci compara ses métaphores avec celles de Mallarmé, protestant que ses propres poèmes n'étaient pas ni ne voulaient être hermétiques. La lecture de l'article de Neumann ⁽¹⁾ sur la métaphore absolue, illustrée à partir d'exemples de Mallarmé et de Celan a profondément irrité ce dernier. D'après Neumann, la métaphore absolue serait celle qui ne vise plus le réel, elle se réaliserait sans quitter le domaine des relations verbales. Ce renversement du rapport de la métaphore avec le monde, Rudolph Kassner ⁽²⁾ l'a assez bien caractérisé en disant que "le monde de Mallarmé était celui où du début à la fin le verbe n'est pas devenu chair mais la chair verbe". Pour Celan il ne s'agit donc pas de déréaliser le monde en vue de quelque rêve pur, mais de partager les expériences profondes et singulières en les rendant universelles. Cette transformation s'opère dans le poème, dont les métaphores et les tropes ne sont pas des façons de dire ce qui a déjà été dit, mais correspondent exactement aux circonstances de leur naissance. Le poème est daté, tente de dire l'expérience, l'émoi singuliers, tels quels, dans leur ponctualité mais qui, à travers ce dire, deviennent universels. Il faut donc que le poème permette au lecteur de partager cette expérience, à laquelle il accédera uniquement s'il lit en ami. Pourtant, le contexte dans lequel Celan est amené

à comparer le poème à une poignée de main, donne à cette comparaison une portée plus grande, un sens plus complexe. La comparaison se trouve dans une lettre à Franz Bender (13) dont il avait accepté l'invitation de collaborer à une anthologie de poèmes devant porter le titre assez frappant "Mon poème est mon couteau". La différence entre poignée et couteau ne demande pas de commentaires. La comparaison se trouve après un long paragraphe sur le poème que Celan dit être le résultat d'un "Handwerk" (littéralement "travail à la main"), artisanat, terme qu'il souligne lui-même dans sa lettre. Cet artisanat, ce travail probe est condition de tout poème qui est l'affaire des mains (d'où la possible comparaison avec la poignée de mains) d'une personne, d'une seule personne. Il ajoute, et c'est de la plus grande importance pour notre propos, une personne c'est-à-dire "un être animé unique et mortel, qui se cherche un chemin avec sa voix et son silence". Puis vient le paragraphe fameux: "Il n'y a que les mains vraies qui écrivent de vrais poèmes. Je ne vois pas de différence de principe entre poignée de mains et poème". Deux aspects sont à retenir: l'idée de l'artisanat et celle de la voix, dans leur rapport avec la vérité. Cette dernière notion est difficile à définir: la vérité du poème se reconnaît au sentiment qu'il tient, c-à-d que le poète sent qu'il peut abandonner le poème à lui-même, sachant que tout poème exigeant garde son secret qu'il ne révèle même pas à son créateur. Cette indépendance du poème pourtant ne le ferme pas sur lui-même: Celan insiste que le poème est porté par l'attention que le poète porte aux choses, qu'il interroge sur leur origine et leur fin, cette question infiniment métaphysique, qui ne se contente pas de constater ou de repérer du déjà connu, ou de l'orner à l'aide des tropes et métaphores qui jouissent d'une réputation poétique et dont on vérifie une fois de plus l'efficacité rhétorique. Au contraire, le trope, Laurent Jenny (14) a eu raison d'insister là-dessus, est cette figure qui nous force de retourner au monde, de revoir les choses et les événements, tels qu'ils sont, dans leur immédiateté énigmatique. Etant venu ici, à cette intuition, je voudrais quand même donner une précision. Il ne me semble pas que ce questionnement doit rester infini: ce qui peut et doit finir cette question, c'est l'acceptation de notre finitude, comme l'a bien compris Bonnefoy, c'est le choix que nous pouvons faire et qui est guidé non par notre intelligence curieuse mais par notre amour des êtres de notre monde. Que le poème échappe en fin de compte au poète ne signifie pas que pour Celan il devrait faire appel à quelque combinatoire arbitraire ou à une écriture automatique qui permettrait les rencontres du hasard objectif, au contraire: nous l'avons déjà noté, le poème, malgré tout, sera le résultat d'un travail méticuleux, honnête et vrai, pur, parce qu'exécuté avec des mains pures. Ce n'est pas tellement par rapport à l'amitié ou la solidarité qu'il faut lire la comparaison entre poème et poignée de mains, mais plutôt par rapport à ce que nous enseigne Aristote sur les

mains dans son traité **De l'âme** ⁽¹⁵⁾ (je ne veux certainement pas suggérer quelque influence, seulement "interpréter" et m'appropriier les affirmations de Celan sur le travail des mains, les comprendre dans l'horizon de ma vie): les mains sont la nudité de l'homme, le révèlent dans son identité unique, elles sont les instruments du pouvoir le plus humainement universel, celui de la saisie et de la prise, tant corporelles que spirituelles. L'âme de l'homme est comme la main. Celle-ci pourtant n'est pas seulement instrument de la saisie mais encore du don, instrument qui permet la transformation de l'unique en universel et inversement. Cette transformation s'opère dans le poème.

On peut supposer que dans la poésie médiévale et classique le signe que le poème tienne ait été avant tout formel, les vers et les rimes bien agencés, convenant exactement au sujet, tout aussi bien que les symétries et les asymétries jouent l'unique contre l'universel. Le poème moderne hésite de recourir à ces moyens rhétoriques parce qu'ils donnent au poème une éloquence menteuse.

Celan est revenu sur la question du poème, la même année dans son célèbre discours d'acceptation du prix Georg Büchner à Darmstadt, discours publié sous le titre **Der Meridian**. ⁽¹⁶⁾ Ce discours comme la lettre que nous venons de commenter a suscité beaucoup de commentaires, l'un des plus suivis étant celui de Lacoue-Labarthe dans son livre sur l'expérience poétique. ⁽¹⁷⁾ Ce commentaire nous permettra d'aborder d'autres traits du poème moderne. La thèse fondamentale de Lacoue-Labarthe consiste à nier qu'il y ait une expérience poétique, ou du moins que s'il y en a une, elle ne pourrait jamais donner lieu au poème. Etant donné que le poète moderne vise la poésie subjective absolue (ceci correspond soit dit en passant à la position de l'idéalisme allemand en philosophie et sa conception du sujet absolu, notion fort problématique dont on a du mal à savoir à quelle réalité elle peut bien correspondre dans le monde de la vie réelle), c'est-à-dire une poésie qui ne reprend pas ce qui a déjà été dit, vise le plus intime et donc le plus hermétique, ce qui par définition est incompréhensible, ininterprétable. Le poème serait alors une rupture d'avec la poésie et pour évoquer cette rupture il est courant maintenant de s'en référer à Hoelderlin et la notion du "pur jaillissement" qui figure dans les fragments des hymnes et que Heidegger a "interprétée". Pourtant rien ne dit que ces fragments datant des années de folie de Hoelderlin puissent être pris pour des affirmations définitives. Certes, étant fragments isolés, ils peuvent prendre un air absolu (comme les fragments d'Héraclite) mais quand on tient compte de la poétique de Hoelderlin par rapport à l'élaboration de l'ensemble de son oeuvre on est frappé par le fait qu'il a formulé une poétique très précise dans laquelle il soumet son poème à des contraintes extrêmement rigoureuses, à une théorie de l'alternance des tons épique, lyrique et dramatique dont la rigueur

assure au fleuve de son poème un rythme et une forme montrant comment le poète a dominé la création et la mise en forme de ce pur jaillissement. Ne pas tenir compte de cette poétique précise, comme ne le font ni Heidegger ni Lacoue-Labarthe à sa suite, c'est faire violence et même injustice à l'oeuvre de Hoelderlin. Lacoue-Labarthe applique cette notion du jaillissement pur également au poème et à la poétique de Celan, en commentant sélectivement le discours sur le Méridien sans se demander d'ailleurs quel est le sens de ce titre qui figure au début et à la fin du discours, fin à laquelle Celan affirme avoir trouvé le méridien qu'il s'était donné pour tâche de chercher au début. Certes le discours retourne sur lui-même, mais non pas comme un cercle fermé: quand Celan termine en disant qu'il a trouvé un méridien il explicite cette idée qu'il a trouvé quelque chose de terrestre et d'immatériel qui constitue une relation, une liaison entre lui-même et son public. Ainsi ce discours ne parle pas d'un échec et ne saurait être compris comme cercle fermé mais comme boucle ouverte. Ce qui permet la liaison ou la relation, il le dit, c'est le poème conçu comme chemin vers l'autre, l'autre à qui on donne une poignée de mains en forme de poème, mais aussi l'autre dont on a interrogé l'origine et la fin. Celan dit littéralement qu'il a fait ce chemin impossible, qu'il y a réussi. Interpréter ce discours dans le sens de l'impossibilité du poème est donc au moins tendencieux, surtout que le terme "méridien" désigne aussi, dans le contexte humain et non pas géographique, un équilibre atteint, voire un sommet où l'on séjourne quelque temps avant de recommencer. Certes, Celan l'admet, le poème dans les conditions historiques de la langue (difficulté pour le choix des mots, syntaxe plus rapide ou sommaire, goût pour l'ellipse) montre une forte tendance vers le silence, mais il ne s'affirme pas moins à ses propres limites, non pas comme langue, mais comme parole qui n'oublie pas que le poème parle du point de vue de celui qui est existence (Dasein) et n'oublie pas sa propre finitude (Kreatürlichkeit: l'être de celui qui se sait créature). Pour parler avec Gaspar et Bonnefoy, le poème n'est pas impossible mais improbable, il se réalise à condition que le poète s'y met comme cet artisan honnête qui a accueilli Hoelderlin devenu fou, comme le dit un traducteur éminent de Hoelderlin, Philippe Jaccottet, "dans l'application de toute (sa) personne à une tâche modeste, comme d'un artisan, sans autre prétention que de la mener à bien".

C'est ce que dit Celan dans sa lettre à Bender aussi bien que dans son discours de Darmstadt. La définition du poème dans la lettre citée contient deux autres éléments que les ontologues aiment négliger, ceux de la voix et du chemin, négliger ou mal interpréter. Que le poème soit un chemin ne signifie pas nécessairement qu'il ne mène nulle part, au contraire, le poète trouve son méridien, il trouve une orientation et un lieu de rencontre, même une chaleur, quelque chose de joyeux (heitererweise die Tropen

Durchkreizendes). Le poème est un chemin vers la rencontre avec l'autre, tant l'ami que le réel énigmatique, mais ce chemin est celui de la voix. La voix nous singularise et c'est elle qui devrait et peut se faire entendre dans le poème. Les témoignages sont irréfutables: quiconque a pu assister à une lecture publique de ses propres poèmes par Celan, en a été profondément remué, ému; après la lecture, les personnes présentes se sont retrouvées entre eux dans ce silence où il n'est plus besoin de se servir de mots, dans ce silence qui est "parler" dans le sens de Gaspar à la fin du passage sur le poème que nous avons commenté plus haut. Et cela n'est pas rien, même si cela n'a pas duré. On se retrouve ainsi dans la situation du troubadour et du trouvère: ce qui était indication pour la réalisation chantée de la parole (mélodie, vers, rime) et ce qui se donne à la lecture du livre (disposition typographique) ne s'adresse pas seulement à l'oeil ou l'oreille, mais à la voix, non pas celle, physique ou sonore, déjà extériorisée et donc possible tromperie et mise en scène, mais celle du coeur qui parle le "verbum cordis", verbe du coeur, la voix intérieure qui transforme le silence en parole; lieu de l'incarnation, elle ne s'adresse pas d'abord à l'intelligence mais à la charité. Cette capacité que nous avons d'analyser ou de déconstruire, nous empêche de nous approprier la parole de l'autre, de la coucher sur nous comme disait Montaigne. La charité en revanche nous permet de comprendre sur fond d'incompréhension et nous ouvre à l'émergence du sens. Mais d'où émerge-t-il? est-ce celui de l'Être dont nous serions les bergers? A propos de cette image célèbre de Heidegger, Jaccottet (18) remarque que l'être n'est pas un troupeau d'agneaux et j'ajouterais que la poésie n'est pas un bêlement métrique. L'être n'est pas rien non plus, se cachant quelque part dans un abîme dont on n'arrête pas de dire avec force éloquence qu'on ne peut rien en dire. Qu'on arrête donc d'abuser de mots pour dire rien et qu'on prenne enfin le risque de l'amitié. Notons à ce propos que les deux textes que nous venons de commenter, celui de Celan et celui de Jaccottet, tous les deux sont des discours de remerciement lors de la réception d'un prix littéraire, le prix Georg Büchner pour Celan et le prix Ramuz pour Jaccottet. Les deux poètes ont accepté le prix et ont profité de l'occasion pour réfléchir sur le rapport, difficile certes mais possible, du poème avec son lecteur: à la réception du prix correspond le don du poème, son envoi aurait-on dit jadis. Mais ces deux poètes se sont gardés du pathos de l'incompréhension et de la solitude. Se pose donc maintenant le problème du sens du poème. Je dirais, inspiré par ces poètes, qu'il émerge dans le poème, non pas de derrière les choses ou des étants qui couvrent et découvrent l'être et son sens. Celui-ci n'est pas là, caché, comme blotti quelque part et attendant d'être redécouvert et rendu comme tel. Ce sens tombe également sous la responsabilité du lecteur, il doit le coucher sur soi, se l'approprier et résister à la tentation de décoder le poème (retrouver

un sens plus clair, voir banal, donné d'avance mais codé à l'aide de figures de style) ou de le déconstruire. Il est vrai qu'il n'est pas décidé d'avance que le poème "dira", ce qui est dit d'abord, c'est qu'il engage la langue elle-même, non pas le système de signes qu'élabore le linguiste, mais le pouvoir de dire. Le poème est la concrétisation des pouvoirs de dire et à partir du dire devient la possibilité d'être ensemble.

La notion de "dire" que Levinas (19) a élaborée dans son oeuvre philosophique me semble convenir pour caractériser la façon dont le poème s'organise pour permettre au sens d'émerger. Je répète que ce sens ne se situe pas dans l'univers, ni dans la conscience humaine mais qu'il est entre les hommes dans leur rapport avec un univers qu'il peuvent transformer en horizon (horizon de Horos qui a transformé le monde en demeure). Le poème est donc concrétisation, dans une situation unique et par rapport à une expérience unique, de la langue entendue comme pouvoir de parler. Ce concret n'est pensable qu'aussi longtemps qu'il est, qu'il dure et la forme du poème sera donc ce temps concret organisé en rythme, ce concret n'est pas substance mais structure qui se réalise chaque fois que le poème sera lu. Il est clair que nous employons la notion de structure non pas dans un sens statique (qui le rapprocherait de celle de système) mais dans son sens organique et organisant, devenir d'un ordre, unique mais en même temps universel, surgissement qui fait que mêmes les poèmes les plus anciens restent toujours nouveaux et sont à redécouvrir. Le poème demeure nouveau dans la mesure où il se crée sa propre langue, les mots qu'il tient ensemble ne sont pas situés dans une langue donnée et fixée d'avance, mais ils délimitent dans leur constellation l'espace expressif qui seul peut être appelé "langue" (non pas système de signes mais pouvoir de dire) et dont à leur tour ils dérivent leur sens singulier. (20) Le poème n'a pas de langue, il est langue, même dans les cas où il se "sert" d'une langue commune, naturelle. Dans ce cas, le poème purifie cette langue, l'élève à son pouvoir de dire le plus haut. Comme structure, le poème n'obéit pas à des principes qui lui sont extérieurs mais à sa propre loi. C'est ce que Hoelderlin visait dans la notion du calcul de la loi du poème (der gesetzliche Kalkül). Mais cette loi se réalisera autrement à chaque fois que le poème sera effectivement interprété dans tous les sens de ce mot. Ce dire est indissolublement lié à la voix qui s'élève. On comprend que la poésie du passé, celle qu'on devait chanter ou réciter entretenait une relation de dépendance avec la voix humaine, la forme n'étant en fait qu'un ensemble d'indications pour son exécution, l'expérience dont il s'agissait étant entre les mots qui la disaient. Voilà le chant, que visent encore les poètes modernes et qui s'élève à partir du moment où le poème tient, où le souffle s'y fait sentir, où tout d'un coup, de derrière et à travers les mots qui le forment, un ordre se fait sentir dans son devenir. A ce moment, encore, une transformation s'opère. Le poème

se détache ainsi sur fond d'obscurité que trop souvent nous, lecteurs, sommes tentés de porter à la lumière dans une opération herméneutique. Or le fond obscur est indissociable de la lumière portée en avant par les mots. A l'opération herméneutique il faudra donc ajouter un moment hermétique qui consiste à laisser le clair baigner dans l'obscur, à laisser s'interpénétrer lumière et obscurité, à laisser la lumière transparaître à travers l'obscurité. (21) Cette lumière se détachant de l'obscurité, depuis toujours, sollicite la voix, l'émotion qui accompagne l'illumination à travers les ténèbres exige son incarnation dans la parole chantée ou prononcée. On peut observer une relation d'analogie entre lumière et voix car celle-ci s'élève des ténèbres du corps dans lequel le souffle/esprit attend le moment de pouvoir se concrétiser, de s'incarner dans un corps tendu par le sens qui passe à travers lui. Ce moment se cherche à travers le poète sans que le poète soit sûr qu'effectivement il s'élèvera. Dans ce sens le poème est une recherche, un chemin d'une voix unique comme le dit Celan. Le poème respire et c'est à cette respiration que le lecteur doit essayer de participer, grave responsabilité et tâche difficile exigeant patience et sagacité. Dans le cadre de cet essai il est difficile d'illustrer cette idée du souffle. Je voudrais essayer quand même à partir de l'oeuvre de Jaccottet. Celle-ci commence par un poème intitulé "L'effraie" (22) qui raconte comment le poète est réveillé de nuit par le cri de cet oiseau, cri qui installe en lui l'angoisse. Dans ce poème il essaie d'en comprendre le sens en s'inspirant d'éléments culturels (la 5e symphonie de Beethoven, la mythologie), délaissant ainsi le monde sensible pour celui des idées, poursuivant le cri dans son imagination, introduisant l'expérience dans l'imaginaire et finalement dans l'irréel; ce chant n'a plus de sens, ce cri ne parle plus à personne; et le poète échoue à dominer l'angoisse devant le néant. Le cri de l'effraie poursuit le poète à travers toute son oeuvre, longue tentative de conquérir cette angoisse devant la mort. A de rares moments, quand le poète réussit à rester dans le monde sensible auquel appartient d'ailleurs son corps, l'expérience donnera lieu au chant parce qu'il est capable de reprendre souffle.

L'effraie donc au début de l'oeuvre: son cri tient le poète éveillé toute une nuit durant, le forçant de méditer la mort. Mais l'effraie se trouve aussi à la fin, à la fin de **La semaison** (23) et à la fin de la dernière partie des **Eléments d'un Songe**, (24) intitulé "La perte perpétuelle". Jaccottet s'y découvre le devoir de parler, de louer le monde qui nous le rend comme vie: "Le silence qui nous gagne est aussi la mort" et à ses amis que le silence altère et détruit il s'engage d'envoyer des nouvelles de confiance, s'exprimant une fois de plus à partir de ce leitmotiv sonore qui relie un oiseau à l'effroi:

Que la nuit telle qu'elle s'ouvre autour de moi

*Vous rejoigne au milieu de votre veille effrayée
Et vous apporte le diadème de ses eaux.*

*A votre veille effrayée
J'envoie nouvelles de la nuit
De sa fin du moins sur les crêtes:
Flèches si vives qu'elles flambent
Impatientes d'allumer l'aube
Multipliées au bas de l'air.*

Suit alors une séquence en prose où le texte se resserre, le mouvement devient plus heurté, plus haletant, comme quand on halète sous le coup de l'angoisse et de la peur. Et qu'est-ce que le poète entend à ce moment le plus noir et le plus menaçant de la nuit, qui ne trouve toute sa force effrayante que par opposition à l'émerveillement de l'aube qu'il vient d'évoquer avec des images disant la résurrection, qu'entend-il au coeur de la nuit, sinon, de nouveau, mais cette fois-ci évoqué avec une précision et une force incisive, qui en dit, avec toute l'acuité requise, dans un rythme d'une correspondance précise et exacte l'impression indélébile, sinon donc le cri de l'effraie:

Un bruit ici, un autre plus loin: l'espace, la respiration. Le cri de chasse de l'effraie est morsure, déchirure, ricanement. Coup de griffe dans le silence, soie de la nuit lacérée. De cette boule de plumes si douces, si chaudes, sort ce cri recourbé, acéré, crochu. Je sais que demain les doutes reprendront, mais ceci aura été dit tout de même, et ce sol refrançhi. L'honneur à sauver perpétuellement. Que s'élèvent seulement ces débris de chansons, ce tenace murmure.

Le cri de l'effraie interrompt la nuit et son repos (soie de la nuit) comme un coup de couteau, un coup meurtrier. Mais il provoque aussi le réveil, réaction de tout l'organisme contre la pesanteur, réaction qui recourt au murmure, une parole capable de tenir tête à la mort et son angoisse:

*Murmure d'une patience
Fumée à la fin de la nuit
Lampe éteinte devant les vitres*

*Mots liés aux choses proches
Comme flamme au fagot*

Une trace aperçue à peine

L'entrebâillement de la pluie.

Au printemps, l'avalanche des eaux.

On sent dans ces quatre derniers versets que le mouvement devient plus ample, le poète retrouve son souffle qui est la vie. Les juxtapositions asyndétiques de la prose sont suivies par des syntagmes plus longs dans lesquels les noms sont situés dans l'espace plus ample d'une détermination adverbiale alors que dans l'évocation du cri il n'y a nul espace, les noms se suivent dans une série serrée de même que les adjectifs qui se disputent l'attention dans un tumulte, qui se culbutent dans des séquences asyndétiques haletantes. Le cri de l'effraie donc, par son irruption angoissante, réveille et déclenche la réaction, une réaction qui prend la forme du murmure dans lequel le poète reprend son souffle, pour donner des nouvelles de la vie et retrouver confiance. Ainsi donc la respiration se fait plus aisée, elle peut donner lieu au chant, transfiguration de la question la plus angoissante, sa mise en un ordre qui n'est pas une réponse mais n'en constitue pas moins la meilleure défense contre l'angoisse et contre le désespoir. Reprenons donc les images qui s'imposent dans une justesse aisée, ces images qui ne font pas de bruit mais sont un murmure honnête, murmure d'une patience. D'abord bien sûr le feu qui a permis de réchauffer pendant la nuit, de l'éclairer: l'aube rend inutile ce qui a permis de traverser la nuit, feu et lampe. Nécessité, continuité des mots aux choses, le mot illuminant la chose, étant leur émanation, "Mots liés aux choses proches Comme la flamme au fagot", le feu étant aussi l'énergie qui permet la transfiguration en même temps qu'il est au centre de la matière. Enfin, le monde fait comprendre quelque chose, devient trace et la pluie est à demi ouverte vers un autre monde, un monde qui recommence comme au printemps, avec le dégel. Admirable cohérence et justesse de ces images à la fin de la nuit, à la fin de ce livre. Et c'est si simple en même temps: tout d'un coup les prépositions ouvrent l'espace du langage, des liens se tissent dans l'espace et permettent une respiration et un rythme plus amples et plus aisés. Voilà que le poète dit dans le sens fort du mot, ou encore il fait avec des mots ce qu'il dit. En d'autres termes, son poème est bien cette poignée de mains inaugurant une rencontre.

Léopold Peeters
Université de Pretoria

NOTES

- 1 — P. Reverdy, *Le gant de crin*, Paris, Plon, 1927, pp.42.
- 2 — L. Gaspar, *Approche de la parole*, Paris, Gallimard, 1978, p. 123.
- 3 — E. Morin, *La méthode. (La nature de la nature (1977), La vie de la vie (1980) La connaissance de la connaissance (1986), Les idées (1990).)* Les 4 volumes aux Editions du Seuil.
- 4 — D. Castoriadis, *Le monde morcelé*, Paris, Le Seuil, 1990, p. 363.
- 5 — *Op cit.*, p. 141.
- 6 — H. Jonas, "Life, death and the body in the theory of Being" in: *The phenomenon of life!* Chicago, University of Chicago Press, 1982, pp. 7-26.
- 7 — K. Popper, "World 3 or the third world" in: *Unended quest*, Fontana Collins, 1982, pp. 180-187.
- 8 — S. Mallarmé, *Correspondance 1862-1871*, Paris, Gallimard, 1959, p.207.
- 9 — *Op. cit.*, p. 240.
- 10 — *Op. cit.*, p. 89.
- 11 — A. Neumann, "Die absolute Metapher": in: *Poetica 3* (1970), pp. 188-225.
- 12 — Cité in: G. Baumann, *Erinnerungen an Paul Celan*, Frankfurt, Suhrkamp Taschenbuch, 1992, p. 85.
- 13 — "Lettre à Bender" in: P. Celan, *Gesammelte Werke* 3ter Band. Frankfurt, Suhrkamp Taschenbuch, 1986, pp. 177-178.
- 14 — L. Jenny, "L'événement figural" in: *La parole singulière*, Paris, Berlin, 1990, pp. 11-42.
- 15 — Aristote, *De l'âme*. Les parties des animaux: IV, 10 687 A27-31 et 687 B5. Voir aussi: J. L. Chrétien, "L'âme nue" in: *La voix nue*, Paris, Ed. de Minuit, 1990, pp. 31-60.
- 16 — "Der Meridian" in: Paul Celan, *Gesammelte Werke* 3ter Band, Frankfurt, Suhrkamp Taschenbuch, 1986, pp. 187-202.
- 17 — P. Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, Paris, Bourgois, 1986.
- 18 — P. Jaccottet, "Remerciement pour le prix Ramuz" in: *Une transaction secrète*, Paris, Gallimard, 1987, pp. 297-303.
- 19 — E. Levinas, "Le Dire et la subjectivité" in: *Autrement qu'être*, La Haye, Nyhoff, 1978, pp.58-76. Voir aussi: E. Feron, *De l'idée de transcendance à la question du langage*. L'itinéraire philosophique d'Emmanuel Levinas, Paris, Millon, 1992.
- 20 — H. Rombach, "Das Gedicht" in: *Strukturontologie*, Freiburg/Munchen, Albert, 1971, p.57.
- 21 — H. Rombach, *Welt und Gegenwelt*, Basel, Herder, 1983.
- 22 — P. Jaccottet, "L'effraie" in: *Poésie 1946-1967*, Coll. Poésie. Paris, Gallimard 1971, p. 25.
- 23 — P. Jaccottet, *La semaison*, Paris, Gallimard, 1984, p. 188 et 190.
- 24 — P. Jaccottet, *Éléments d'un songe*, Paris, Gallimard, 1961, pp. 182-184.