

Heureux qui comme

La bulle du ciel chavire aux Açores ; éclipse rapide sur les champs ; le vent canne un siège de houles ; arctique des nuages, et nous gagnons la réserve de bleu.

L'île bientôt : fruit persistant au creux de l'altitude.
Puis glissade à la plus grande pente du ciel.

Ouï Dire, p. 58

Si j'écris, pour dire l'ascension de l'avion : « *il déchire les nuages (comme un) fauve s'arrachant aux chiens* », cette image qui aide peut-être à la compréhension du plaisir, muet jusqu'alors du décollage, en le remettant par l'analogie dans le grand jeu connu et toujours inconnu des choses dissemblables et pareilles — renvoie à des images elles-mêmes non métaphoriques en un sens d'enjolivement, mais symboles premiers.

Actes, p. 276

1. Il suffisait de ne pas répondre. Pendant les repas, une conversation, une plus secrète avec un livre, il suffisait de ne pas répondre. Tel était l'usage quand les téléphones siégeaient dans les maisons (sur une table basse dans l'entrée ou sur une étagère) et que nous savions où étaient les personnes qui répondaient à nos appels. *J'ai laissé sonner, tu n'as pas répondu*. À quoi Ulysse : *je n'y suis pour personne*.

Quand le téléphone portable est apparu, il a permis que chacune, chacun fût joint, là où son corps se trouvait et il devint alors impossible de deviner à quel espace vécu correspondait l'espace de la parole partagée. Comme toutes, l'invention surprit, occasionnant gaffes et inquiétudes (*comment as-tu pu savoir que j'étais là ?*) avant de passer inaperçue. Le téléphone portable pouvait être éteint.

Puis le téléphone portable prit l'avion avec les passagers et se mit à gêner les pilotes troublés par des clics ou des grésillements causés par les appels comme par les messages.

Les compagnies de vol imposèrent ainsi le *mode avion* (*airplane mode*), dit aussi *mode vol*, ou *mode hors-ligne*, et plus rarement *mode autonome*, qui désactivait les fonctions d'appel et de réception du téléphone. Littéralement, « se mettre en mode avion », c'est se couper du monde. Beaucoup se mirent à le pratiquer sur la terre ferme, qui cherchaient à s'isoler, ou tout simplement, à ne pas être sommés. Que ce mode ait d'abord été réservé aux néphélibates, à celles et ceux qui voyagent dans le ciel, à quelque chose de touchant si l'on veut se souvenir que l'on a longtemps dit aux enfants et aux croyants que tel ou tel proche était *monté au ciel*, *monté là-haut* et que, comme tel, il ne répondrait plus. Apollinaire s'en souvient dans « Zone ».

2. Michel Deguy est mort le 16 février 2022. Lui qui aime tant les voyages au long cours, lui qui aime tant l'avion (« les avions se croisent comme des sabres martiaux » ou « l'avion déchire les nuages (comme un) fauve s'arrachant aux chiens » et aussi, dans *L'énergie du désespoir*, « sur ses échasses de 33 000 pieds, le Boeing traverse notre marais ») et plus que tout la vitesse, il est passé en mode avion. « Heureux qui comme Ulysse a fait un beau voyage ». Il admirait ce poème — « toute l'Odyssée en perspective ramassée est utilisée pour un sonnet » (*Tombeau de Du Bellay*, p. 50 et 85). Mais désormais, en mode avion, le poète du comme ne reviendra pas et la troncature du vers exprime cette nouvelle déception : « Heureux

qui comme ». Deguy ne s'en retournera plus « plein d'usage et de raison ». De son âge, il ne reste rien — « l'envers occupe le lieu et le temps, la déception est devenue son expérience fondamentale ; le vrai lieu a fui là-bas et le temps s'est retiré en l'autrefois ruiné ; il appartient à ce qui n'est pas ». Il est passé du côté, si c'en est un, de ceux que les anciens Grecs appelaient « les plus nombreux » : les plus nombreux sont en mode avion.

3. Ce livre alterne des poèmes (six, c'est-à-dire sept) et des proses (six, c'est-à-dire sept) avec Michel Deguy. On y entre et on en sort par un seuil. Un dé relance le pas de deux. C'est pourquoi six, c'est-à-dire : sept — soit, en sept mots : « Toute Pensée émet un Coup de Dés ». Et dans la gamme, *si*, est la septième.

Les poèmes, s'ils ne s'adressent pas tous de manière directe à Deguy, le frôlent, l'accompagnent et entendent prolonger sa rénovation des vieux genres du thrène et du tombeau. Deguy composa pour son épouse un livre nonpareil, *À ce qui n'en finit pas* en 1995, pour la mort de son petit-fils *Desolatio* en 2007, et pour des poètes qu'il aime plusieurs tombeaux : un *Tombeau pour Yves Bonnefoy*, un *Tombeau de Jacques Dupin*, et la *Prose du suaire*, pour Abdelwahab Meddeb.

« En larmes », écrit-il, « nous fleurissons. Les larmes, c'est la seule preuve de l'âme. Les larmes ruissellent, c'est notre efflorescence ». Les poèmes de *Mode avion* prolongent l'adresse au-delà de l'espace de la parole. La mort met fin aux énallages de personne. Elle n'est le sujet d'aucun pronom. Deguy aura puissamment exprimé ce défaut dans son *Tombeau de Du Bellay* (p. 148) : « “Il est mort” ne veut rien dire ; mort il n'y a plus de il ; la mort ne *lui* est pas arrivée ; “ma” mort ne veut rien dire ; pas d'adjectif, possessif ou autre, pour l'escorter. Si nous pensons à elle, tandis que nous “en parlons”, alors il (son mot) fait le désert, répugne à s'associer, détruit le sens. Le sujet se refuse ; il n'y a pas de sujet de mourir. »

Et encore dans *Made in USA* : « “Il” ne nous pas *quittés*, “il” n'est pas parti, “il” n'a pas été rappelé. » *À ce qui n'en finit pas*, le livre de

la déliaison pronominale est hanté par le drame de la « personnification sans personne ». Dans *Desolatio*, Michel Deguy consacre un texte au suicide sous le titre « Le pronom » : « Pourquoi donc l'interdiction de tuer, le tu-ne-tueras-point ne s'applique-t-il pas à *je* ? À tous, sauf à moi ; pourquoi est-il sans force de loi, n'*arrivant* pas jusqu'à moi, incapable de rejoindre, de subjuguier, le *je* ? [...] À cause du pronom. [...] Une seule explication : on ne se tutoie pas ! [...] Je n'ai pas d'identité. Moi ce n'est pas toi ; ce n'est pas quelqu'un que je tutoie. » Et encore dans *La vie subite* : « Mourir est un verbe ; mais pas "être-mort". Nul ne peut "être-mort". Ni je, ni toi, ni nous, ni vous ; peut-être pas même eux. »

Mode avion ? Poèmes de deuil-sans-travail-de-deuil : tombeaux, s'il est vrai que « Ô aimé c'est nous qui sommes ta tombe et ton ciel et ton enfer. Toi tu n'es plus. Nous faisons ton tombeau. Nous sommes ta terre. » (*L'énergie du désespoir*)

Quant aux proses, elles portent directement sur l'œuvre et la pensée de Michel Deguy : un tombeau ou éloge au bord de la tombe, une réflexion générale sur sa poétique, une analyse de texte, une relance de ses hypothèses, un commentaire de texte, une question, une étude thématique à l'ancienne peut-être. Écrits depuis sa mort, ces textes dont il serait artificiel de réduire l'apparence de disparité n'ont pour autre but que de contribuer à la connaissance de ce poète majeur. Mais ce faisant, ils visent, je l'espère, ce que Deguy visait et qui n'est autre que la « chose de la poésie », entendons « la capacité d'un art poétique à réfléchir l'inquiétude de la poésie sur son essence » (*Choses de la poésie et affaire culturelle*, p. 10).

Un mot ici. Si la poésie donne à penser, l'œuvre des poètes nous entraîne de manière sensible et intellectuelle vers ce quelque chose qu'elle pense. Commenter un poète, c'est se tourner vers ce qu'il crée dans la langue pour y penser ce qu'il doit penser. Nous pensons ce qu'il pense dans son œuvre et par son œuvre. Continuer Deguy, ce n'est plus alors seulement retrouver la saisie en langue de ses expériences consignées en poèmes, revenir au moment où son monde

a pris sens et forme dans l'acte qui le posait dans l'idiome partageable, ce n'est pas seulement donc revenir aux *choses* du poème. C'est croire en la *chose de la poésie*.

4. Une réflexion maintenant sur la composition de *Mode avion*, conforme, je le voudrais, aux inventions du poète qui est au cœur de ce tombeau.

Parmi les poètes contemporains, rares sont ceux qui, comme lui, auront su prolonger un triple de nos plaisirs — poésie, poème, poétique. *Mode avion* est composé des deux bras de la poésie : le poème et la poétique. En d'autres termes : ces deux bras se répondent pour former un tombeau ou pour étreindre un gisant, le porter peut-être.

Il me paraît nécessaire ici de dire combien la relation entre poème et poétique dans le même livre fut la manière propre à Deguy de prolonger son lyrisme au risque de paraître, à tort, comme un poète difficile et susciter tant de malentendus. Ici encore la chronologie est tout.

Né le 23 mai 1930, Michel Deguy appartient à la génération d'Yves Bonnefoy (1923-2016), de Philippe Jaccottet (1925-2021), de Jacques Dupin (1927-2011) et de Jacques Roubaud (1932-2024). Lorsqu'il publie son premier recueil, *Les Meurtrières*, en 1959, il a à peine 30 ans et il n'est peut-être pas inutile de rappeler quelle était alors la *situation* de la poésie. À la fin des années 1950, Jean-Paul Sartre a échoué à exiler la poésie sous prétexte qu'elle ne parviendrait pas à s'engager — les poètes, écrivait-il dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, « étant des hommes qui refusent d'utiliser le langage » (1948, p. 18). De grandes figures dominant la scène poétique française, toutes issues, peu ou prou, du surréalisme et de sa rencontre avec la Seconde Guerre mondiale. Le surréalisme, à son corps défendant peut-être, aura incarné en France le dernier moment où la littérature était identifiée, par-delà même le cercle toujours restreint des lecteurs de poésie, au magistère des poètes. Mieux, le début des années 1960 marque un

apogée des poètes si l'on veut rappeler que certains jouissent alors d'une gloire nationale : Saint-John Perse remporte le prix Nobel en 1960, année de sa *Chronique* ; Aragon publie la même année *Les Poètes* et René Char, en 1962, *La parole en archipel*. On n'omettra pas Henri Michaux l'opiniâtre athlète, ni Francis Ponge le maître sobre dont *Le Grand Recueil (I. Méthodes ; II. Lyres ; III. Pièces)* est achevé en 1961. Si ces poètes adhèrent différemment à la poésie, y résistant chacun à sa manière pour la renouveler, la poésie reste pour eux l'expression la plus haute de la littérature. Maurice Blanchot sut transformer ce primat en lien d'essence.

Michel Deguy commence par publier quatre beaux livres de poèmes : après *Les Meurtrières* en 1959, *Fragment du cadastre* en 1960, *Poèmes de la presque-île* en 1961, *Biefs* en 1964. Ces livres assurèrent sa réputation. Il le reconnaîtra souvent : ils étaient portés par une confiance dans les prérogatives sinon dans les puissances du poème. Ni haine de la poésie, ni méfiance, ni dégradation : « le poème », écrit-il en 2006, « y est confiant, prompt, décidé, d'empirisme perçant, inquiet de rendre la justesse ».

Et pourtant, fût-il contemporain de certaines de leurs œuvres, et la critique voulût-elle le rapprocher d'eux, partageât-il même certaines de leurs fascinations (pour ce qui est de la matière : la passion de la nature et de l'histoire ; pour ce qui est de la manière : un certain ton, un amour profond de la langue, du chant profond de la langue ; pour l'éthos : la confiance précisément), Deguy n'avait ni la pompe de Saint-John Perse (et ses affectations de sublimité), ni la grandiloquence assumée de René Char, ni l'autorité d'Aragon.

Mieux : poussé par une sorte de tension dialectique qui le conduisait à surmonter l'opposition d'une trop grande confiance (que marque le recours constant chez Char à la célébration de la poésie et de son mage, le poète) et d'une trop grande méfiance (qu'animent toutes les tentatives de désacralisation et de profanation plus ou moins rageuses et qu'incarne fortement la figure de Bataille — « la poésie, qui subsiste, est toujours un contraire de

la poésie, puisque, ayant le périssable pour fin, elle le change en éternel »), entre le grand *oui* et le grand *non* (l'un et l'autre passibles d'être transformés en postures dogmatiques à force d'être anonnés), Deguy, l'arpenteur, l'homme du ciel et du vent, n'avait rien d'un néo (néo-grec, néo-païen, néo-heideggérien) et ses textes, troués d'un lyrisme inquiet, réclamaient une nouvelle figure de l'écrivain en vers : la *vigie* plus que le voyant et si l'on considère aussi le côté volontiers filou de cet écrivain souvent sublime, on n'hésitera pas à le qualifier de *vigie-pirate*.

Mais à partir de 1966, année charnière à plus d'un titre dans l'histoire intellectuelle française (Barthes publie *Critique et Vérité*, Genette *Figures I*, Foucault *Les Mots et les Choses*, et le collectif *Théorie de la littérature*, préfacé par Roman Jakobson, paraît aussi) comme dans l'histoire des relations entre la culture savante et la culture dite de masse (pour seul exemple, on rappellera que c'est l'année de création de la collection de poche « Poésie/Gallimard »), la composition des livres de Michel Deguy change. À la question de savoir quelles forces ont porté Deguy à modifier aussi radicalement la manière dont il composait ses livres, la réponse n'est pas simple : la pression de cette extraordinaire efflorescence de travaux théoriques qu'il connaissait, promouvait, commentait professionnellement est une de ces forces ; ce qui n'exclut pas une évolution intérieure.

5. En 1966, Michel Deguy a 36 ans. L'achevé d'imprimer d'*Actes (Essai)* date d'août 1966. Il suit de très près *Où Dire (Poèmes)* dont l'achevé d'imprimer indique le 18 juillet 1966. Deguy a souvent dit sa prédilection pour *Où Dire*. Ce livre de poèmes conclut sans le moindre doute le cycle commencé avec *Les Meurtrières*. Un ample « Chant royal » ouvre le recueil. Il est suivi par des poèmes plus brefs regroupés en sections portant des titres de genres de poèmes, reconnaissables ou inventés — Épigrammes, Diérèses, Procès-verbaux, Blasons, Parataxes, Madrigaux. La puissance des images déflage, la

balance de l'ancienne poésie et du nouveau monde est éblouissante, un lyrisme rénové avance à pas sûrs au fil de merveilleux poèmes. Le titre est une trouvaille : il reprend bien une formule toute faite (savoir par « oui-dire ») dont il réactive le sens. Le poète recueille du monde ce qu'il entend et fait passer ces bruissements par l'oreille parlante. Il dit « oui » aux affluences.

On peut prendre pour exemple, et presque au hasard, cette « Dièrèse » (p. 45), évocation d'un corps allongé dans l'herbe et qui regarde tête renversée le ciel d'été. Un imaginaire rimbaldien éclate dans une syntaxe mallarméenne.

Sous l'oiseau compte-bleu et l'auvent de l'ombre
Renverse la tête Les nuages montent
Cherchant la surface des sols
Tu deviens Atlas Tu perds pied dans le ciel
L'hameçon de l'épi prend les alouettes au cil

Géant quand tu fermes les yeux librement
Un haut-relief sur la corniche d'herbe
Car le corps ne quitte plus le premier plan
Et s'ouvre comme une plaine par le col

Si l'on garde à l'esprit les poèmes d'*Ouï Dire*, la rupture consommée avec *Actes* fait figure de véritable « révolution poétique » et la proximité temporelle des deux livres a quelque chose de saisissant. Pas même quinze jours.

Avec *Actes*, la poétique rentre dans le recueil de poèmes, fait irruption, ébrèche la surface des poèmes sous la forme de textes écrits dans une prose intense, savante, virevoltante, déroutante, souvent éblouissante. La composition d'*Actes* dérange nos habitudes de lecture : Seuil, I. Le royaume est semblable, II. Exercices, III. Diaire, IV. Imagination, V. Le Voyage, VI. Le poète sans état, VII. Mesures et perte de mesure, Seuil, Avertissement. Les poèmes ne sont pas absents de cette œuvre — ils figurent à maintes reprises (une douzaine de fois) en italiques : mais ils sont là comme exemples, comme

citations, ou encore comme des preuves dans une argumentation. Ils ne s'imposent pas dans la naturalité de la confiance, mais comme questionnés par leur insertion au cœur d'une mosaïque riche, colorée, bigarrée. Qu'on juge : des réflexions philosophiques comme des dissertations déconstruites (sur la reconnaissance, la mimésis, la *techné*, la méthode), une lettre, un art poétique, des entretiens avec des journalistes, des commentaires de poèmes (Góngora, Sappho, Hölderlin). On se souvient bien de la forte déclaration de Paul Celan dans *L'Éphémère* : « La poésie ne s'impose plus, elle s'expose. » Mais il faudrait dire ici qu'avec Deguy elle s'expose moins qu'elle ne s'explode, si on me passe ce pronominal dont la diathèse me convainc. À tout le moins, il devient impossible de savoir si le poème sort grandi ou fragilisé de cette plongée.

Une chose est certaine. La figure du poète chancelle (*Actes*, p. 17) :

L'essai vient ici à côté des poèmes publiés, dans la mesure où il ne s'agit pas d'affecter de continuer à faire de la poésie comme si le sol était assuré, imperturbé l'élément d'une telle production, espace stable à l'intérieur des différences héritées comme les bornes hautes du patrimoine, entre le côté de l'être et le côté du nom, le côté de la parole et le côté de l'écriture, le côté du récit et le côté du poème...

Il y a plusieurs traces de cet ébranlement dans *Actes*, mais il suffit de rappeler le titre du chapitre VI (ce mot ne convient pas tout à fait) : « poète sans état ». Poète sans état ? Poète sans illusion. Poète démantelé — « Ulysse incomparablement déçu » notait Pascal Quignard. Et Deguy dans *Figurations* : « le “poète” n'a plus d'autorité : on exige des preuves, il n'en donne pas [...] la poésie est suspendue, mise en question, aujourd'hui par elle-même, au centre d'elle-même » (p. 177). Et plus loin : « Tout s'est aggravé. La poésie est devenue problématique à elle-même plus qu'elle ne l'a peut-être jamais été. » On gagnerait beaucoup à comparer l'apparition du mot poète chez Char et chez Deguy. Ainsi en 1966 Deguy intègre à sa poétique une inquiétude qui ne le quittera plus. Elle porte sur les ten-

sions qui parcourent l'éthos de celui qui persévère opiniâtement dans l'écriture des vers. Qu'on ne s'y trompe pas, cet effort résulte d'une prise en compte de l'histoire. Il écrit : « Poète assez pour que reviennent à lui comme à Ulysse / maints poètes ». Il partage fraternellement ce souci des poètes avec Jacques Roubaud son grand contemporain. Entre Orphée et Noé, le poète confronté au lecteur et à la lectrice d'aujourd'hui, « que les statistiques disent soupçonneux à l'égard de la "poésie" », se fait rassembleur des poèmes du monde entier. Il les prend à son bord. Poésie : mémoire des poèmes maintenus poèmes.

On pourrait penser ici à la visite guidée de Virgile au chant IV de l'*Enfer* de Dante : « Regarde / celui qui a une épée dans sa main, / qui vient avant les autres comme un roi : / c'est Homère poète souverain ; / après lui vient Horace satiriste ; / Ovide est le troisième, et Lucain le dernier » (IV, 85-90, trad. Jacqueline Risset). Comme Pound avant lui et comme Roubaud avec lui (cette conviction fut pour beaucoup dans leur amitié), Deguy fut convaincu que le poème est l'arche des anciens poèmes.

6. Quand Deguy accepte que sa puissante interrogation philosophique sur la poétique (il était philosophe) regarde ses poèmes en face, il ne peut pas ne pas les mettre dans un même livre, non pas comme une traduction, mais en un vis-à-vis exigeant qui dérouta la lecture. Or, comme l'une et les autres se dévisagent dans le même livre, ils perdent leur ancien visage pour gagner leur nouvelle figure. Poétique philosophique et poésie se font désormais face : l'inventivité lexicale, la puissance métaphorique, les changements de rythme propres au poème hérissent la prose ; la réflexivité philosophique, l'interrogation ontologique, l'inquiétude historique désemparent le poème.

À partir de 1966, c'est dans un même livre que la poétique en prose provoquera le poème et le poème en vers la poétique. Telle est la manière propre qu'inventa de Deguy pour « élargir le poème ».

Il savait les risques : « peu sensible au besoin de description pour reconnaître, la poésie dangereuse, destruction des choses avec les mots, celle qui sentant le bougé du monde frémir et défiguré, se retirer derrière le masque ciré de sa figure ancienne, le provoque à se découper et réaugure les contours, ne peut gagner d'emblée un vaste public ».

Philippe Jaccottet s'en inquiéta dans *L'entretien des muses*.

Si Deguy ne cesse d'écrire des livres de poèmes, après 1966, il impose sa marque en créant des recueils marqués par cette hybridité. Le livre qui suit, *Figurations*, paru en 1969, est sous-titré : *poèmes, propositions-études*. Il est composé de trois parties dont les titres sont reportés entre parenthèses : I (*poèmes*) ; II (*poétique*) ; III (*poésies*) — section qui comporte deux études : « Esthétique de Baudelaire », « Citations de Maldoror ».

En 1973, *Tombeau de Du Bellay* achève ce cycle en proposant une étude du poète angevin trouée de poèmes, de réflexions, tout entière traversée par une conception neuve de l'orphisme. En inventant le « regret » Du Bellay offrait à Michel Deguy sa poétique du faire défaut.

Près de cinquante ans plus tard, *La vie subite* (2016) est sous-titrée : *Poèmes Biographèmes Théorèmes*. Pendant un demi-siècle, Deguy contribua au questionnement inquiet sur la poésie en juxtaposant poèmes et poétiques.

Prosimètre ? Sans le moindre doute : « avec alternance des deux diction : l'une, la millimétrée, lente avec pause à chaque blanc ; l'autre en lecture continue, prosaïque : un prosimètre ici toujours plus métissé » (*La vie subite*, p. 47). En 1966, la *Vie nouvelle* (*Vita nuova*), le grand prosimètre de Dante est un modèle : « C'est pourquoi », écrit Deguy, « un art poétique devrait répéter, à sa manière moderne, le modèle de *Vita Nova* » (p. 75 et aussi 237 et 246). Cité dans la traduction d'André Pézard qui venait de paraître en 1965, Dante surgit à plusieurs reprises pour évoquer et cautionner, appuyé à Vico (l'auteur de la *Scienza nuova*), une nouvelle alliance du

poème et de la poétique : « Longtemps le rapport entre poésie et art poétique [...] fut distendu, trop extérieur. Ce rapport, se resserrant sur lui-même, tend vers son intimité. »

7. L'intimité du poème et de la poétique est la seule intimité dont il sera question dans *Mode avion*.

Notes

Les livres de Michel Deguy sont cités en bibliographie.

Sur l'emploi des pronoms au téléphone, je me permets de renvoyer à une étude ancienne, « Mais qui dans ses poings a recueilli le vent ? Le téléphone portable et les relations de personne » in (I) *Philosophie*, 80, 2003, p. 217-244 et (II) *Philosophie*, 81, 2004, p. 58-76.

S'il ne fallait choisir qu'un recueil pour illustrer l'amour des voyages on citerait *Donnant Donnant*, Gallimard, 1981.

Sur la vitesse chez Deguy, voir Pierre Pachet, « Vitesse dans la poésie et dans la vie » in *Le poète que je cherche à être. Cahier Michel Deguy*, sous la direction d'Yves Charnet, La Table Ronde/Belin, 1996, p. 289-294.

Sur les larmes, voir Jean-Louis Chrétien, « Larmes élémentaires » in *Corps à corps, à l'écoute de l'œuvre d'art*, Minuit, p. 142-152 ; et sur les sanglots, voir Estelle Ferrarese, *Une philosophie des sanglots*, Payot-Rivages, 2024. Sur les larmes « florissantes », voir le beau livre d'Alessandro Buccheri, *Penser les humains à travers les plantes. Métaphores botaniques du corps et de la parenté dans la poésie grecque archaïque et classique*, Jérôme Millon, 2024, p. 114.

Sur *À ce qui n'en finit pas*, voir Jean-Pierre Moussaron, « *À ce qui n'en finit pas* (1995) » in *Michel Deguy à l'œuvre. Poésie & poétique*, textes réunis et présentés par Bernard Vouilloux, Hermann, 2014, p. 64-80.

Voir aussi Dominique Carlat, *Témoins de l'inactuel. Quatre écrivains contemporains face au deuil*, José Corti, 2007.

Sur les personnes de la mort, voir les remarques de Jean-Luc Marion qui oppose l'être-pour-la-mort heideggérien et le mourir pour autrui de Lévinas dans « La substitution et la sollicitude », in *Emmanuel Lévinas et les territoires de la pensée*, Danielle Cohen-Lévinas et Bruno Clément (éds), PUF, 2007.

Pour la situation de la poésie en 1960, voir les livres de Christian Prigent et de Michel Murat qui répondent à des régimes d'écriture bien différents :

Christian Prigent, *Ceux qui merdRent*, P.O.L, 1991.

Michel Murat, *La Poésie de l'Après-guerre. 1945-1960*, José Corti, 2022 ;

Les-Javelots de l'avant-garde. Poésie en France 1960-1980, José Corti, 2024 ; sur Michel Deguy, voir en particulier « Michel Deguy, la poésie devant soi », *ibid.*, p. 157-186.

Pascal Quignard, *Michel Deguy*, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 1975, p. 61.

Paul Celan, « La poésie ne s'impose plus, elle s'expose », *L'Éphémère*, été 1970, p. 184 puis in *Le Méridien et autres proses*, édition bilingue, traduit de l'allemand et annoté par Jean Launay, Seuil, 2002, p. 51.

Dante Alighieri, *Œuvres*, édition d'André Pézard, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965 ; *Vie nouvelle*, édition de Jean-Charles Vegliante, Classiques Garnier, 2011.

Sur *Vie nouvelle*, voir Erich Auerbach, « Dante poète du monde terrestre » in *Écrits sur Dante*, introduction et traduction Diane Meur, Macula, 1996, p. 33-190, et notamment sur le rapport entre poésie et philosophie chez Dante, voir p. 95-104. Sur la philosophie de Dante, voir en première instance Étienne Gilson, *Dante et la philosophie*, Vrin, 1939 ; et Ruedi Imbach, *Dante, la philosophie et les laïcs*, Cerf-Presses Universitaires de Fribourg, 1996.

Philippe Jaccottet, « Recherche d'un ordre » in *L'entretien des muses. Chroniques de poésie*, Gallimard, 1968, p. 280 sq.

Sur « l'élargissement du poème », voir Jean-Christophe Bailly, *La Fin de l'hymne*, Christian Bourgois, 1991 ; *Le Propre du langage. Voyages au pays des noms communs*, Seuil, 1997 ; *L'Élargissement du poème*, Christian Bourgois, 2015 ; *Temps réel*, Seuil, 2024.

Trois mots sur le dé qui roule entre ces pages

a] Sur le *Coup de dés*, voir Michel Murat qui lit le poème du point de vue de la versification, *Le Coup de dés de Mallarmé. Un recommencement de la poésie*, Belin, 2005, *passim* et surtout p. 69 sq. ; voir aussi Eliza Deac, *Le Maître du Livre. Stéphane Mallarmé et les sorts d'Un coup de Dés*, Școala Ardeleană/Eikon, 2018. Dans *Le Nombre et la sirène. Un déchiffrement du Coup de dés*, Fayard, 2011, Quentin Meillassoux propose une lecture chiffrée du *Coup de dés* dont le code serait le nombre sept. Il compte 707 mots dans le *Coup de dés*.

Soit.

Ni Michel Murat ni Eliza Deac ni Quentin Meillassoux ne s'intéressent à ce petit objet qui n'est pas sans importance : le dé.

Voir donc Max Jacob, *Le Cornet à Dés* (1916) avec la merveilleuse préface de Michel Leiris pour l'édition posthume de 1943. Leiris écrivait : « Dés, qui pourraient figurer dans un tableau cubiste de la grande époque et font traditionnellement partie des accessoires de la Passion, puisque c'est aux dés que les soldats romains jouèrent entre eux la tunique du Christ » et, plus loin : « combinaisons car s'il est sûr que celui qui jette ainsi les dés ne veut écarter rien de ce qui existe ou pourrait exister, du moins procède-t-il en mariant des éléments qui s'appellent l'un l'autre en vertu de leurs affinités, et non