



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 11, n° 3, Mars 2010
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.5540>

Image, allégorie, mémoire (Michel Deguy)

Guillaume Perrier

Martin Rueff, *Différence et identité. Michel Deguy, situation d'un poète lyrique à l'apogée du capitalisme culturel*, Paris : Hermann, coll. "Le Bel aujourd'hui", 2009, 472 p., EAN : 9782705667306.



Pour citer cet article

Guillaume Perrier, « Image, allégorie, mémoire (Michel Deguy) », Acta fabula, vol. 11, n° 3, Notes de lecture, Mars 2010, URL : <https://www.fabula.org/revue/document5540.php>, article mis en ligne le 24 Février 2010, consulté le 15 Mai 2025, DOI : 10.58282/acta.5540

Image, allégorie, mémoire (Michel Deguy)

Guillaume Perrier

Trois ans après une décade « Michel Deguy » organisée à Cerisy¹, Martin Rueff consacre une étude très riche au poète né en 1930, figure majeure de la vie littéraire et intellectuelle française depuis plusieurs décennies, auteur de nombreux recueils et essais, fondateur et rédacteur en chef de la revue *Po&sie*. Le livre contient non seulement une analyse, étayée par d'importantes références théoriques, mais une mémoire vive et un écho puissant de l'œuvre de Deguy, grâce à une connaissance intime des textes et un art de la citation poussé à l'extrême. Le double titre du volume signale le recoupement entre l'entreprise monographique et une problématique philosophique majeure de la seconde moitié du XX^e siècle : différence et identité. L'auteur invoque *Différence et répétition* de Deleuze, « La différance » de Derrida et d'une manière plus générale, le paradigme structuraliste (p. 29)². Il expose cette problématique dans l'avertissement initial et dans un premier chapitre relativement bref (p. 8-58).

Le battement entre poésie et philosophie donne au livre son rythme propre : le plus souvent ample et démonstratif, parfois rapide et incisif, toujours cadencé avec précision. Selon Martin Rueff, il n'y a pas une philosophie implicite dans les poèmes, qu'il reviendrait au philosophe d'explicitier : la pensée poétique et la pensée philosophique sont deux formes différentes d'explicitation (p. 15), qui dialoguent ici sans se substituer l'une à l'autre³. Si la philosophie occupe une place importante dans ce qui se présente avant tout comme une étude littéraire, c'est que l'auteur estime nécessaire de réfléchir conceptuellement cette idée d'explicitation, ou d'*expression*. La régulation des échanges entre poésie et prose, entre discours poétique et discours théorique, s'appuie ainsi sur une référence inaugurale à *l'Esthétique* de Hegel (exergue p. 5, avertissement p. 8-9), à partir de laquelle Martin Rueff conteste la prééminence de l'idée sur la forme. L'objectif majeur reste de « situer » l'œuvre de Michel Deguy en se logeant « dans la réceptivité imposée par

¹ Michel Deguy, *l'allégresse pensive*, textes réunis par Martin Rueff, Belin, 2007. Actes du colloque de Cerisy de mai 2006.

² Gilles Deleuze, *Différence et identité*, P.U.F., 1968. Jacques Derrida, « La différance », conférence prononcée à la Société française de philosophie, 27 janvier 1968. Sur le paradigme structuraliste où l'identité se définit en terme de différence, voir Jean-Claude Milner, *Le Périphe structural*, Seuil, 2002.

³ Thèse comparable à celle de Gilles Deleuze et Félix Guattari, sur les relations entre art et philosophie, dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* [1991], Reprise, Minuit, 2005, p. 11. Signalons que Martin Rueff anime depuis l'année 2002-2003, dans l'U.F.R. de Lettres de l'Université Paris Diderot (Paris 7), un séminaire intitulé « Littérature et philosophie » – aujourd'hui en partenariat avec le Collège international de philosophie.

l'œuvre » (p. 11), c'est-à-dire développer une réflexion qui accompagne le travail poétique et le fasse mieux connaître, mais qui suive aussi son propre cours, dans un mouvement à la fois libre et empathique.

Dans les trois principaux chapitres, Martin Rueff progresse par cercles concentriques de plus en plus restreints – « le culturel », « la poésie », « le poème » – tout en accordant une importance croissante à ces thèmes successifs. La diversité extrême et indifférenciée du culturel, concept critique de Deguy abordé dans le deuxième chapitre, laisse place dans le troisième à la poésie, lieu même de la différence. Le cœur de la pensée du poète, que l'on pourrait qualifier hâtivement de philosophique, est abordé dans ce chapitre central. La poésie apparaît ici comme rivale de la philosophie, ou plus précisément de la phénoménologie, dans la mesure où le travail poétique consiste à mettre au jour, selon une dialectique de la différence et de l'identité, le « triple fond » du phénomène, rebaptisé par Deguy « légomène » : non seulement « l'apparaître », mais aussi « le non-apparaître » et surtout « l'apparaître autre que soi » (p. 129). L'apparaître permet d'opérer une première distinction entre poésie et philosophie, car « la sensation est déjà comme tramée de mots » (p. 108-109). En accordant une importance au non-apparaître – à ce qui échappe à la perception prétendument originaire – la poésie de Deguy s'apparente à la déconstruction derridienne (p. 105, n. 6). Le troisième fond permet quant à lui de cerner la spécificité du poétique : l'image. Cela donne lieu à un développement précieux sur l'outil de comparaison « comme » (p. 147-161). C'est aussi le point de départ d'une réflexion sur le « comme-un », notion qui maintient la différence individuelle au fondement de la communauté et renvoie le lien anthropologique à une expérience poétique de la langue et de la comparaison (p. 162-192).

La réflexion prend toute son ampleur dans la dernière partie du livre consacrée à « l'un » du poème (chapitre 5), grâce à des références théoriques développées de manière originale ou inédite. Martin Rueff convoque ainsi, à partir d'une intuition de Deguy, la philosophie kantienne et l'idée de schématisation pour définir l'espace propre au poème lyrique : espace de pensée ouvert par l'imagination (p. 308). La philosophie d'*Être et temps* est ensuite mise au service d'une définition du sujet lyrique et de sa temporalité, à rebours même de la lecture heideggérienne de la poésie (p. 346) ; la référence aux travaux méconnus d'Emil Staiger, disciple hétérodoxe de Heidegger, auteur des *Concepts fondamentaux de la poétique*, joue à cet égard un rôle déterminant (p. 396-400)⁴. La référence à Walter Benjamin et à son étude sur la poésie baudelairienne, est particulièrement féconde : non seulement elle permet d'historiciser la temporalité du poème dans le dernier chapitre, mais elle intervient d'emblée pour définir l'idée de situation et résonne par la suite

⁴ Emil Staiger, *Les Concepts fondamentaux de la poétique* [1946], Lebeer Hossmann, 1990.

comme une basse continue, à travers les notions d'image et d'allégorie, ou encore à travers le nom de Proust. C'est en déclinant ce nom et ces notions que nous voudrions revenir sur quelques thèses de Martin Rueff et/ou de Michel Deguy et avancer quelques éléments de discussion.

Proust

Depuis trente ans, l'auteur d'*À la recherche du temps perdu* est une référence majeure de la réflexion sur les rapports entre littérature et philosophie⁵. Se rattachant à cette tradition, Martin Rueff se démarque d'abord de l'approche de Vincent Descombes dans son essai sur Proust : « Si le roman philosophique est celui qui appelle une lecture philosophique, quel roman ne le sera pas si cette qualité dépend de la sagacité (plus ou moins profonde, plus ou moins sophistiquée) du philosophe ? » (p. 15, n. 3). Le déplacement du roman à la poésie n'est pas indifférent mais il faut noter que la *Recherche* proustienne alimente une réflexion sur le phénomène poétique proprement dit, au-delà du partage entre prose et poésie⁶. La définition centrale du « légomène » de Deguy passe précisément, dans le livre de Martin Rueff, par une analyse de la « résurrection de Venise », première des réminiscences finales du *Temps retrouvé* (p. 107-108). Aux deux conditions de cette expérience, énoncées par le narrateur proustien, perception et imagination, Martin Rueff ajoute avec Deguy la nomination⁷. Cette dernière n'est pas mentionnée dans *Le Temps retrouvée* mais effectuée de manière performative : « c'était Venise »⁸. Rueff et Deguy redéfinissent alors cet acte linguistique, inhérente à la conception poétique du phénomène, comme un acte non purement nominatif mais articulatoire : l'essence du fait poétique n'est pas le nom mais la syntaxe⁹. Ajoutons qu'on pourrait trouver, sur ce point encore, l'équivalent du « légomène » poétique dans l'œuvre proustienne : la syntaxe narrative (romanesque), qui, au moment des

⁵ Ce mouvement peut se situer dans la lignée de *Proust et les signes* de Deleuze (P.U.F., 1964). Voir Dominique Maingueneau, « A la recherche du temps perdu comme philosophie ? Deleuze lecteur de Proust », dans *Etudes romanesque 5. Fondements, évolution et persistance du roman*, textes réunis par A. Pfersmann et B. Azalet, Lettres modernes Minard, 1998, p. 263-272. Les principaux jalons sont le deuxième volume de *Temps et récit* de Paul Ricœur (Le Seuil, 1984) et Vincent Descombes, *Proust. Philosophie du roman*, Minuit, 1987. La critique proustienne n'est pas en reste, à commencer par Anne Henry, *Marcel Proust. Théories pour une esthétique*, Klincksieck, 1981 ; Alain de Lattre, *La Doctrine de la réalité chez Proust*, José Corti, 1978-1985, 3 vol. Roland Breeur, *Singularité et sujet. Une lecture phénoménologique de Proust*, coll. Krisis, Jérôme Million éditeur, 2000. Joshua Landy, *Philosophy as Fiction. Self, Deception, and Knowledge in Proust*, Oxford University Press, Oxford et New York, 2004. « Proust dans l'œil des philosophes », colloque organisé par Maël Renouard, E.N.S., Paris, 2006, [en ligne], <http://www.diffusion.ens.fr/index.php?idcycle=256&res=cycles>. Mauro Carbone et Eleonora Sparvoli, *Proust et la philosophie aujourd'hui*, coll. Memorie et atti di convegno, éd. E.T.S., Pise (Italie), 2008.

⁶ Voir le séminaire « Proust et la poésie » qui se tient actuellement à l'I.T.E.M., sous la direction de Bernard Brun, Nathalie Mauriac Dyer et Philippe Chardin (<http://www.item.ens.fr/index.php?id=13700>).

⁷ Michel Deguy, *Le Sens de la visite*, L'autre pensée, Stock, p. 223-224.

⁸ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, éd. Jean-Yves Tadié (dir.), Pléiade, Gallimard, vol. IV, 1989, p. 446. Elle est également préfigurée par la rêverie sur les noms au début du roman et par les deux titres de parties : « Noms de pays : le nom » dans *Du côté de chez Swann* et « Noms de pays : le pays », dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*.

⁹ Voir déjà p. 23-24 : « Ce n'est pas avec de beaux noms qu'on fait de la bonne poésie, mais avec de la bonne syntaxe » ; c'est l'erreur de la « poétique spéculative » de Badiou comme de Heidegger.

réminiscences, relie *Le Temps retrouvé* à *Albertine disparue* et, de fil en aiguille, à tous les tomes antérieurs, est la condition nécessaire de l'expression littéraire de la réminiscence¹⁰.

Situation

Walter Benjamin ne définissait la poésie de Baudelaire qu'après un important détour par l'œuvre de Proust¹¹. Le titre même du livre de Martin Rueff est emprunté au *Baudelaire* de Benjamin, *Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*¹². Martin Rueff précise : « *situation d'un poète* » et « *capitalisme culturel* ». Situer un poète n'est pas en faire la biographie : la rupture avec *Tel Quel* ou la carrière académique de Deguy ne sont pas mentionnées. La situation tient aux conditions de production et de réception de l'œuvre : à sa situation *d'énonciation* et à son contexte¹³. D'un parcours personnel, seules sont évoquées les polémiques qui jalonnent la carrière du poète – *genus irritabile vatum* – dans l'exacte mesure où elles permettent de situer une position : polémique avec Gérard Genette sur la figure (p. 117), avec Benny Lévy sur la communauté (p. 178), avec Toni Negri sur la multitude (p. 68, 185-186) etc. On pourrait ajouter (postérieure à la parution du livre de Martin Rueff) la récente confrontation, à distance, entre Deguy et Roubaud, sur la question du devenir actuel de la poésie¹⁴. Dans tous ces cas, le contexte que l'œuvre se donne dépasse largement la vie privée ou le champ du débat intellectuel ; elle s'étend à la société de consommation, de l'information et du spectacle qui caractérise le monde contemporain. L'intérêt du concept de « culturel » – qui distingue la situation de Deguy selon Rueff, de celle de Baudelaire selon Benjamin – est de ne pas opposer le culturel au spectacle¹⁵, de ne pas faire cas *a priori* d'une exception culturelle qui préserverait la poésie de toute réflexion critique et politique. Dans cette perspective, il n'est pas incongru d'identifier l'image poétique par comparaison avec l'image cinématographique (l'image photographique, chez Baudelaire et Benjamin), malgré la disproportion des moyens et des effets¹⁶. Quelle place l'image culturelle

¹⁰ Le nom de Proust intervient également à propos du « comme » (comparaison entre Odette et la fille de Jéthro par Swann, p. 154), de Benjamin, Baudelaire et l'historicisation de la mémoire (p. 237), du temps comme identité dans *Le Temps retrouvé* (p. 402), des « trois types de métamorphoses proustienne » (p. 411) etc. Pour une liste exhaustive, il suffit de se reporter à l'index des noms en fin de volume. La perception de l'été, prise pour exemple de la perception poétique par Martin Rueff (p. 93), peut renvoyer à un célèbre passage de « Combray » (commenté par Paul de Man dans *Allégories de la lecture*, trad. Thomas Trezise, La philosophie en effet, Galilée, 1989).

¹¹ Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », trad. Maurice de Gandillac revue par Rainer Rochlitz, *Œuvres*, Folio, Gallimard, vol. III, p. 329-390 ; ici p. 333-341.

¹² Walter Benjamin, *Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. Jean Lacoste, Payot, 1979.

¹³ Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*, Dunod, 1993.

¹⁴ Jacques Roubaud, « Obstination de la poésie », dans *Le Monde diplomatique*, n° 670, janvier 2010, p. 22-23 ; Michel Deguy, « Le débat », dans *Littérature*, n° 156, décembre 2009, p. 6-15.

¹⁵ Martin Rueff définit du reste le concept de culturel par comparaison avec le « spectacle » de Debord (p. 89-90).

¹⁶ Voir Michel Deguy, « Mobilhome », dans Jean-Pierre Moussaron et Jean-Baptiste Thoret, *Why not ? sur le cinéma américain*, Rouge profond, 2002, p. 72-77 ; où le poète définit son « iconoclastie ».

« hypervisible » laisse-t-elle à l'image poétique « peu visible » (p. 301) ? Qu'en est-il du « destin politique » du poème au tournant du XXI^e siècle ?
Image, allégorie, mémoire.

La théorie de l'image est la véritable pierre de touche du poétique et de la situation du poète dans le monde actuel. S'appuyant sur la phénoménologie sartrienne, Deguy dénonce la confusion entre image mentale et image empirique, qui réduit la première à une version appauvrie de la seconde. Il retrace la frontière effacée entre le visible et le lisible, pour redonner à ce dernier tous ses droits¹⁷. Sans reprendre ici les explications de Martin Rueff, nous voudrions mettre en évidence un certain type d'image qui traverse son livre, au-delà des discontinuités et des variations sémantiques, et qui, avant l'ère des technologies photographique et numérique, dépasse l'opposition entre images mentale et empirique. L'allégorie – c'est d'elle qu'il s'agit – est mentionnée dès l'« avertissement », comme le dispositif de transposition entre les deux formes d'expression, poétique et philosophique (p. 19)¹⁸. En ce sens, il apparaît d'emblée que l'étude se situe dans un espace laissé vacant, ou du moins déstructuré, celui du dispositif allégorique qui régulaient les échanges entre poésie et philosophie, érigeant la poésie en mode de lecture du monde. Dans le dernier chapitre, c'est l'allégorie dans son acception benjaminienne qui est évoquée (p. 239-242), pour témoigner des effets de la marchandisation des images sur la création poétique, et qui étaye un énoncé de Deguy : « L'allégorie est à réinventer »¹⁹. Entre-temps, certaines formulations reprennent ce thème : l'image du vampire est « l'allégorie parfaite du capitalisme culturel » (p. 73) ; Disneyland est « l'allégorie mondiale du culturel » (p. 77). Pour conclure, ou plutôt pour ouvrir la réflexion, nous voudrions orienter le questionnement sur l'image vers un questionnement sur la mémoire. On sait depuis Frances Yates que l'allégorie est une forme privilégiée de l'image frappante, l'une des deux composantes du système traditionnel de l'art de la mémoire, qui n'était pas seulement un procédé mnémotechnique mais un mode de pensée et de création²⁰. Mnémosyne est la mère des Muses et le poète grec Simonide de Céos, l'inventeur de l'art de la mémoire²¹. Dans *Made in USA*, Deguy compare l'invention récente de la cassette vidéo à un nouvel art de la mémoire : « [L'étudiant en business] mémorise en se repassant les cours "visualisés" ; c'est une mnémotechnique à ajouter à l'histoire de

¹⁷ Voir p. 300-303 la glose consacrée à « L'image poétique ». « Glose » désigne les mises au point que Martin Rueff, sur le modèle de Vincent Descombes dans son livre sur Proust, consacre à telle ou telle notion.

¹⁸ Ainsi les figures lisibles de Dante, citées par Martin Rueff, mais aussi les fresques visibles de Giotto à Padoue, pour reprendre un exemple cher à Proust et Benjamin.

¹⁹ Michel Deguy, *Figurations*, Le Chemin, Gallimard, p. 159.

²⁰ Frances A. Yates, *L'Art de la mémoire* [1966], trad. Daniel Arasse, Bibliothèque des Histoires, Gallimard, 1975.

²¹ *Ibid.* Voir aussi Marcel Detienne, « La Mémoire du poète », dans *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Textes à l'appui, Maspero, 1967, p. 9-27.

F. Yates. "L'audio-visuel"... c'est l'art de la mémoire, maintenant séparé de l'imprimerie et amplifié »²². L'image empirique et la mnémo-technique, ancienne ou moderne, semblent ici condamnées d'un même élan, comme anti-poétiques. Dès lors, une série de questions peut se poser : comment restaurer le pouvoir de l'image poétique dans une société qui confie la mémoire à la technologie ? Comment la poésie peut-elle retrouver la place qui était la sienne dans la mémoire des individus ? Faut-il défendre l'image poétique lisible contre toute forme d'image frappante et visuelle ? La réponse se trouve peut-être dans l'art de la mémoire traditionnel ; non pas dans les préjugés qu'il l'affectent mais dans les énoncés précis qui le définissent. Ainsi : les images frappantes sont avant tout des images agissantes (*agentes*), elles ne constituent pas une fin en elles-mêmes mais sont destinées à favoriser la mémoire²³. On sait que la technologie a eu tendance à démultiplier les images frappantes au point de transformer l'art de la mémoire en art de l'oubli, en esthétique de la disparition²⁴. Si l'objectif n'est plus atteint, il est normal que le procédé évolue. Une transformation possible est la surenchère des images frappantes qui n'a pas été totalement inefficace, du reste, pour critiquer et renouveler les images, voire pour développer une contre-culture artistique. Si Disneyland, les vampires ou les morts-vivants apparaissent clairement aujourd'hui comme les « allégories du capitalisme culturel », c'est bien grâce à l'outrance d'un Paul McCarthy ou du cinéma de genre²⁵. Dans le contexte d'un recyclage illimité des images, la proposition de Deguy, si elle n'est pas exclusive, constitue une alternative importante : l'image poétique, « peu visible » voire furtive, pourrait être une nouvelle forme d'image agissante.

²² Michel Deguy, *Jumelages suivi de Made in USA*, Fiction & Cie, Le Seuil, 1978, p. 134.

²³ Frances Yates, *L'Art de la mémoire*, op. cit., p. 22.

²⁴ Paul Virilio, « Une amnésie topographique », dans *La Machine de vision*, L'espace critique, Galilée, 1988, p. 11-46.

²⁵ Jean-Baptiste Thoret (dir.), *Politique des zombies : l'Amérique selon George Romero*, Ellipses, 2007.

PLAN

AUTEUR

Guillaume Perrier

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : guillaume.perrier@gmail.com