

Rachel Blau DuPlessis, 1941-2026



Les travaux et les jours : « Ces deux mots avaient tout pour m’attirer – l’un marquant le combat contre le temps, et l’autre le fait que le temps est ce qui advient et à quoi il nous faut nous affronter. »¹

Rachel Blau DuPlessis a en effet repris, en 2017, le titre d’Hésiode, et elle poursuivait : « Son poème offre un combiné de cosmologie, de mythes, de problèmes quotidiens, de beautés naturelles et artistiques, de guerre, de rêves, d’horribles réalités sociales qui pourrissent autour de nous et qu’il faut avoir à l’esprit – situations précaires, injustices, avec tous ces papiers dans les journaux qui nous disent que “c’est” en train d’arriver, que ce soit “ceci” ou “cela”. Ce que j’aime chez Hésiode, c’est ce condensé d’almanach, de récits de mythes, de conseils pratiques, et de discussion entre le bon combat (le travail à faire) et le combat qui pose problème (la guerre) ».

Toute son entreprise poétique pourrait trouver là sa justification : « Mon œuvre a des implications sociopolitiques en poésie comme en théorie poétique parce qu’il se trouve que nous vivons dans ce monde-ci. »

Ceci dès les commencements. RBD avait intitulé sa thèse (début années 60) *Le poème sans fin*, et son travail prenait appui sur les deux piliers de la poétique américaine moderne, le *Paterson* de William Carlos Williams et les *Cantos* d’Ezra Pound – soit deux tentatives de parcourir, d’arpenter tout le champ de la réalité humaine dans l’espace comme dans le temps : pour l’un, la *cit*é, en tant que lieu de réalisation d’une communauté représentée par un individu assimilé au lieu même, et pour l’autre, *l’histoire* et ses tribulations, en tant que superposition de temporalités dans le vécu d’un être, celui qui a pris la parole, ouvert à tout ce qui peut faire sens dans le présent.

Le poème, pour RBD, est orienté, il *va-vers*. Il s’agit de suivre une piste à partir d’un élément constatable, avéré dans sa singularité (lettre, chiffre, mot, fait), d’élaborer un plan d’intervention sur le réel, où le travail de la langue fasse apparaître un *ancrage* particulier dans le mouvement des choses, dans les évidences discutables, dans les incertitudes où se noie l’authenticité des pratiques humaines, celles que nous éprouvons chaque jour. Il faudrait même dire ici *enrage* tant l’écriture chez RBD se veut chantier d’instruction du réel, au point qu’on voit par exemple dans le cours de tel poème se former des blocs d’obscurité, de caviardage, insérés comme tels dans la page, indications non pas d’une quelconque censure mais d’un défaut de vision claire de ce qui est en train de se révéler – ainsi dans *Faïlle*, qui commence précisément par l’évocation d’une photographie précédée d’un bloc de noir d’encre² :

« [] photographie
Un homme à un jour
de la mort »

¹ <https://www.asymptotejournal.com/visual/rachel-blau-duplessis-on-portals-poems-and-collage/>

² In *Brouillons* (Corti, 2013), page 51. Il est question de masquer là des extraits du dossier du FBI concernant le poète George Oppen, auxquels il n’était pas question d’avoir accès. Oppen aura été pour Rachel Blau DuPlessis une figure essentielle dans sa formation.

Le noir signale ce qu'on ne parvient pas à lire, ce qui est hors de la vue, ce sur quoi le poème va tenter de formuler une vérité précaire, dispersée sur la page, et fragmentaire, d'établir du moins un espace de réflexion, voire d'adhésion, pour le lecteur.

Écrire, c'est s'atteler au déchiffrement de ce qui nous fait face et qui ne peut s'éviter. C'est se regarder devenir intervention dans le cours des choses humaines – d'où ce titre général de l'ouvrage majeur de RBD, ce « poème long » (selon l'appellation courante aux U.S.A.) réalisé en plusieurs livraisons sur plusieurs décennies : *Drafts*, soit chez nous *Brouillons*, ainsi que nous avons choisi de le traduire d'un commun accord, autrement dit « ébauches », tentatives de lecture, sondages du réel en train d'advenir. Écrire, c'est lire au fil du texte incertain offert par la réalité, lire ce qu'il faut parvenir à assurer en ses linéaments les plus significatifs, avec patience, avec résolution. Ainsi du midrash qui commente à l'infini le texte sacré, dont RBD sécularise le fonctionnement pour se consacrer à l'élaboration d'un espace textuel où de multiples potentialités d'interprétation puissent nous atteindre, nous lecteurs du poème : *Midrash* sera donc un examen serré, abordé sous différents angles, de la fameuse déclaration d'Adorno selon laquelle écrire un poème après Auschwitz relèverait de la barbarie³.

D'ailleurs, plus que « poème long » à multiples entrées, il vaudrait mieux dire, comme le suggère Ron Silliman, « poème d'une vie » – façon *A* de Zukofsky ou *Cantos* poundiens. Entreprise au long cours, dont chaque élément, chaque composant (il y a une forme d'alchimie dans cette interrogation menée en continu, cette trituration des données du réel, une forme de volonté de sublimation, de purification du sens en formation) vise à éclaircir tel point d'opacité que la pensée sensible a repéré, tel territoire d'ombre qui nécessite un balayage obstiné, un déploiement qui en fasse déceler les implications profondes – RBD dirait les « plis » : d'où les reprises de thèmes d'un élément à l'autre, chaque poème étant clos sur soi, mais *ouvert* en ce qu'il renvoie à tel autre aspect du réel dans un autre poème. Ceci dans l'urgence parfois – quand le midrash devient *Midrush*⁴, avancée impérieuse vers une signification en permanente recherche de fixation :

« travailler à comprendre même
tant bien que mal
par recoupements et par ré-
écriture d'étranges fragments
dans le rapide bref cours des jours »

L'ensemble des *Drafts* recourt à une « grille » (*grid*) de lecture où les thèmes s'entrecroisent, se réfléchissent les uns les autres en quelque sorte, distribuent des éclaircies.

Une des marques de RBD aura été de faire porter sa propre voix selon des modalités diverses, là où l'émotion, toujours première, déclenche le questionnement, que le poème tentera de mettre en forme, forme fragmentaire, dispersée sur la page, comme exposée à l'avenant, mais de fait composée avec une extrême rigueur, sans concession à aucune facilité. Le poème prend l'aspect d'un collage d'éléments disparates, tout en manifestant une unité de ton dans le questionnement.

Collage : une autre façon d'interroger le réel. C'est à quoi Rachel s'est consacrée dans une suite d'ouvrages, soit en proposant une unique image composée d'éléments empruntés au réel (détritus, étiquettes, lettres, pages de journaux, tickets, figurines etc. avec adjonction d'écriture manuscrite parfois) dans *The Collage Poems of Drafts* (2011), soit en présentant une image en regard d'un texte/poème dans *Numbers* (2018), soit en intégrant des images découpées dans le texte dans *Graphic Novella* (2015).

Enfin, autre chemin : celui de la traduction. Reprenons les déclarations d'*Asymptote*, cité en ouverture : « J'éprouve le sentiment, un peu à contrecœur, que même si sa langue est minimaliste, assez idiomatique, bavarde, réaliste (et ainsi de suite), le fait de se mettre à la poésie revient à écrire une autre langue dans sa propre langue. Je ne veux pas que le travail qui en émerge semble trop affecté, et certainement pas conventionnel, ou seulement décoratif ou négligeable (inutile). La poésie est la trace de

³ Adorno est toutefois revenu lui-même par la suite sur cette déclaration.

⁴ Publié dans *Essais/ Quatre poèmes*, Créaphis, 1995. Travail réalisé en commun lors d'un séminaire à Royaumont.

ce langage sous le langage. On est à sa recherche dans chaque poème – d’une certaine manière, c’est l’épreuve de tout poème... Je fais le poème en me débattant avec la langue. Donc ce genre de métaphore de traduction n’a jamais fonctionné pour mon travail -- cette pratique-ci consistant à “avoir une idée” pour ensuite la “mettre en mots” ou “mettre en images”. Cette perspective me fait flipper. »

Qu’on pardonne au traducteur d’évoquer ici des souvenirs personnels : rien de plus agréable que de travailler avec Rachel Blau DuPlessis. Curiosité toujours en éveil : « Ah, cela peut se dire ainsi ! Cela ajoute un angle de vue sur ce que j’ai dit ; cela m’enrichit. » Telle était très souvent sa réaction ; elle maniait le français comme l’italien parfaitement, avec gourmandise même, dans la conversation, mais le passage de son texte anglais à l’autre langue avait le don de l’émerveiller, le mot n’est pas trop fort. Toute proposition, toute solution neuve, et précise, lui était sujet de réflexion admirative.

Puis nous allions visiter les fresques de Piero della Francesca (Arezzo, Monterchi, Sansepolcro), inspecter les tombes étrusques de Tarquinia (le banquet des morts), faire le tour du lac Trasimène (là où un chef gaulois au service d’Hannibal se fit un plaisir de rabattre le caquet de la puissance romaine), et partager un verre de vin d’Ombrie – la patrie de cœur de Rachel Blau DuPlessis.

* * *

Nous donnons ici un poème extrait de *Drafts* (section *Toll*, 2001) où a lieu la confrontation poème/traduction (les notes de RDB, purement informatives, sont distinctes de celles du traducteur, qui apportent des éléments de réflexion) ; un texte se rapportant au même sujet, à partir d’un poème singulier de Charles Olson ; des extraits des premiers recueils ; un autre, un peu plus récent ; et enfin, un extrait de *Numbers*, où le texte est directement suivi d’un collage (où l’on voit le type de matériau utilisé par RDB, en l’occurrence l’enveloppe d’un envoi postal fait par le traducteur).

Auxeméry, septembre 2026

Brouillon 33 : Deixis

à Robin Blaser
« Cela lui confère son autorité »¹

Ainsi que traductions, poèmes
disent deux fois l’indicible,
d’abord à une autre langue.
Parler l’un à l’autre
Deux fois par l’autre,
une fois cependant en une de plus,
dire bouts de conjonction, fragments de trace.

¹ « Cela lui confère son autorité. » Wlad Godzich, “Foreword” à Paul de Man, *The Resistance to Theory*, « Résistance à la théorie » (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986), p. XV. Traduction : La deixis confère à la théorie son autorité. Ce terme d’autorité désigne-t-il le pouvoir de la deixis d’articuler les distinctions entre là et ici, celles de la modification de référence ? Ou bien, est-ce le pouvoir de la théorie d’articuler la spécificité, de désigner, précisément ? Étymologiquement, deixis signifie pouvoir de désigner, de montrer, d’indiquer, *to point*. [Ici commence le commentaire au travail spécifique du traducteur, se sentant obligé de donner en note trois synonymes pour un seul terme. Quant au poème lui-même, il faut choisir, cependant. Dès la première strophe, par exemple : *fragments of mark*... Quid de ce *mark* ? Synonyme en anglais de *sign*, comme le propose la fin du texte sur Olson et Benjamin... Mais ici ? Faisons le choix de « trace », i.e. marque en tant que trait marqué, distinct, caractéristique indélébile... d’un manque, dans le contexte donné ! Choisir, détourner, viser au plus juste : il s’agit de bien plus que de la problématique résumée par l’ancienne et plaisante formule *traduttore traditore*. Il s’agit précisément de ne pas trahir. Et donc d’être incertain et précis. Donc, varier, parfois. Exemples : *site*, traduit par « site », mais aussi par « lieu », ailleurs. Ou bien comment faire avec *toll*, « sonner », mais aussi allusion à un péage, un droit d’entrée à acquitter ? (C’est, de plus, le titre de l’ensemble des *Drafts 1-38* de RDBP.) Ou plus loin, ce *nonhere*, « nulle part », décomposé en un *now here*, « maintenant ici » (là on n’a pas à choisir, on rend tel quel)... Ou encore *then*, « ensuite », nécessairement après « maintenant », mais aussi « alors », ou même « donc », pour nous. Nous donnerons d’autres exemples *infra*. N.d.T.]

Mais pourquoi as-tu coupé
 le « petit porche »,
 traduisant ce poème
 comme si le poète n'avait pas mis
 ça là.
 Et donc changé le changement.
 On ne saura donc pas
 La perte en a été perdue
 Aucune trace laissée, donc.

Quand est-ce donc, ce maintenant
 de maintenant ?
 Quel ruban tournant
 de temps, de lumière, de mots ?

C'est donc un « Maintenant »
 vide-plein,
 un site très particulier
 parce que tout le monde et n'importe qui
 vit là en suspens,
 posé là, pour ainsi dire, oui là.

Dire « Je ». Dire « ici ».
 Dire « maintenant », « ensuite »,
 « récemment », « bientôt », « aujourd'hui ».²

Nous ne considérons, semble-t-il,
 qu'une toute petite partie
 d'une structure infiniment étendue.
 Dont cependant je peux à peine nommer le petit espace.

Pourquoi, dans ce poème-là,
 a-t-il omis le bord, ou rebord
 sur lequel l'oiseau chronique
 était venu se mettre –
 à charge pour lui de nous dire
 quand maintenant devient ensuite.

Cela a-t-il été coupé, ou bien
 fait sauter sur une autre ligne,
 par-dessus le lieu en son temps

qui fait tomber
 des grains noirs

² Liste de mots, d'après John Lyons. Et définition : « Par deixis il faut entendre la situation, et l'identification des personnes, des objets, des événements, des actions en cours et des activités dont on parle, ou auxquels on fait référence, en relation avec le contexte spatio-temporel créé et prolongé par l'acte de parole et la participation à celui-ci, où sont d'habitude impliqués un locuteur unique et au moins un destinataire. » John Lyons, *Semantics* : 2 (Cambridge University Press, 1977), page 637. Je dois cette référence à Muffy Siegel.

jetés, telles des lettres, depuis la page.

Peut-être « porticina » tourné
 en sa situation de Lang. Am.
 pour faire kitsch

d'un détail Ital. en trop
 étant donné le coucou
 et sa sonnerie

étant donné que
 « quelqu'un a oublié de régler le balancier »
 de sorte que le temps battait trop vite
 dans ce chalet avec sa petite véranda
 là-même où le volatile pouvait

nous faire
 marcher, avec
 ses notes si comiques disant les heures
 de l'indicible.

Le point de temps pressé
 à écrire par amour, en hâte
 ce qu'on voulait réalisé ne l'est pas.
 Ou il se peut qu'il venait juste de passer,
 simple erreur. Hasard.

Est-ce que Mots sont Maux ?
 Pure visée sauvera-
 t-elle le lieu même ?
 Pas possible.
 Car matière était à rêve aussi
 de montrer l'éclat solaire,

sans mots désignant où
 percer dans les absolus de cet ici,

là où le présent
 devient histoire.

La mesure exacte, alors, de cette perte ?
 Un petit mot, un mot ou un autre
 ici ou là ?
 Et maintenant, reprise ?
 À peine un manque, mais bien
 l'incessante vacillation des mots.
 Pari sur les mots, mots forts et denses.
 Symbolique. Ce qui partout survient.

Car une pichenette (un instant) dans le temps
 est vouée
 à être, en un instant,
 le là-bas de la distance.

Et toute sa plénitude, quoi que nous ayons ressenti
 en quelque durée que ce soit,
 s'est en allée,
 toutes les
 textures et vernissures
 que même en temps voulu nous ne pouvions pleinement ressentir
 peut-être ne pas partager
 avaient évidemment refoulé beaucoup, ou la plupart de ce que c'était
 toutes ces choses que c'est
 sont à présent
 au-delà de l'irrécupérable.

Par conséquent
 Deixis est d'étrange lueur.
 Car tous ses termes,
 tels que ici et là, ou bien
 toi et moi
 dépendent
 de l'ouverture de la porte et d'un
 son qui somme
 entre ce qui n'est pas dit
 et la disparition

de là où nous sommes : ce *là* est-il de ciel clair
 ou gris, changeant, venteux ?
 Comment comprenons-nous : il pleut ?
 Pleut-il cela ?
 Cela, un souffle seulement.

Et donc deixis évoque les mots de poésie, en situation.
 Moments de silence
 blancs qui s'emplissent ensuite de
 quelque chose
 de la prochaine
 pulsation
 de
 « valence relationnelle
 ou échange vectoriel »³

De ça, pour le dire maladroitement
 dans la convergence des lubies.

³ Nathaniel Mackey, "Sound and Sentiment, Sound and Symbol", in *The Politics of Poetic Form: Poetry and Public Policy*, ed. Charles Bernstein, New York, Roof Books, 1990, p. 88.

Et Maintenant est une Nuit conservée
 en un autre espace cependant, en un espace qui n'est
 ni Nuit ni Maintenant.⁴

Il s'agit d'un lieu où la langue est suspendue
 au-dessus d'elle-même, dans le vertige,

et fait loquet
 (vous attendiez-vous à lâche ? à chance ?
 vouliez-vous soulage ? ou pillage ?)

là où la clé s'adapte à la porte au milieu de nulle part
 (maintenant, ici même)
 et se tourne elle-même, énigme.

C'est là que le dé clic déictique
 fait accéder au couloir où les mots
 font voyager leurs annales baladeuses,
 bouquets de plis métamorphiques
 en hommage non à Ovide mais à Benveniste,

« avançant un autre qui, étant
 totalement extérieur à "moi" »
 devient un écho
 « devient mon écho
 à qui je dis *tu*
 et qui dit *tu* à moi. »⁵

Comment croire que « tu » ne fait que faire écho à moi ?

Curieux, que
 vivre dans l'espace déictique
 de l'échange et de la positionnalité
 devient si délicat
 qu'ici l'un de ses maîtres en théorie
 pose un toi-
 en-tant-qu'
 Écho, ce qui est
 impossible puisque même quand on dit
tu après mon *tu*, on n'est
 sûrement pas en train de faire écho à

⁴ Hegel, *Phénoménologie de l'esprit* : « À la question : "Qu'est-ce que Maintenant ?", répondons ceci : "Maintenant, c'est la Nuit. " Afin de juger de la vérité de cette certitude quant-au-sens, il suffira d'un simple examen. Nous consignons cette vérité par écrit ; une vérité ne peut rien perdre à être notée par écrit, pas plus qu'elle ne peut perdre quoi que ce soit si nous la conservons [*sic* ! On pourrait mettre en doute l'une et l'autre idées.] Si maintenant, en ce midi, nous jetons un regard à nouveau sur cette vérité écrite, nous devons dire qu'elle est devenue vide. Le Maintenant qui est la Nuit est conservé. » Ce paragraphe poursuit cette ligne de pensée ; il est cité par Giorgio Agamben, in *Language and Death : The Place of Negativity*, trad. de Karen Pinkus et Michael Hardt, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991, p. 10.

⁵ Emil Benveniste, "Subjectivity in Language", *Problems in General Linguistics*, 1966. Traduit par Mary Elizabeth Meek, Coral Gables, University of Miami Press, 1971, p. 225. [Nous renonçons à traduire les références typiquement américaines ; nous ne faisons que les présenter à la façon française, les habitudes d'usage des signes diacritiques (ponctuation, guillemets, italiques, etc.) étant différentes... Il est évident que le lecteur peut aisément se procurer en français les *Problèmes de linguistique générale* d'Émile Benveniste ; et moins aisément les ouvrages utilisés par RBDP dans leur édition universitaire américaine. N.d.T.]

mon Narcisse
 mais qu'on en a un à soi.
 Un en son maintenant.

Cette image d'un autre faisant son hibou
 en ululant son tuu-tuu-tuu
 bloque toute considération d'un
 tu personnifiable
 perturbe les échanges et les déséquilibres
 qui passent entre nous,
 oh vraiment inépuisable tu,

assaisonné de quand. Et dans notre texture en lambeaux.
 Il se peut qu'il signifie « ecco ».
 « Devient mon "ecco" »

perpétuelle, mobile route directe, continuellement mouvante
 route, ou voie, entre ces points
 ce décalage
 quand j'écoute et que tu parles.

Parlant, en tout cas,
 comme le remarque Blaser,
 au-dedans du petit « je » qui
 « n'est ni premier,
 ni une personne,
 ni singulier »
 de sorte qu'un « je » pourrait s'adresser à lui-même, « tu »
 divisé, tel un esprit familier,

le « je » qui mangea l'outre,
 l'autre des tréfonds du dedans du cœur du lieu
 fantômes
 revenant, avec leurs fantômes de mots.

C'est là tout spécialement « cela ».
 Qu'as-tu dit ?
 Je n'ai pas entendu

chacun louvoyant de ci de là
 où la porte bat sur son gond à double-face
 et agite ces cubes de chance
 les chambres
 où nous sonnons.⁶

Deixis, moment
 de la visée du *le le*
 (trad. par *ce ce*),⁷

⁶ Robin Blaser, *The Holy Forest*, Toronto, Coach House Press, 1993, pp. 317-318.

casse-tête de *Qu'est ce est ce* ⁸

extase de *qu'ils sont là*!

perfection de

*Ici je/ suis. Là tu/es.*¹⁰

corde à sauter en double *Ici/Ceci/Là/Cela*¹¹

et encore plus swinguant

« ces incursions subtiles

dans les maladroitesses infrastructures

du mouvement »¹²

sur le bord de l'ouverture

profondément dans les instances du discours

*derry down, down down derry down.*¹³

Mes incursions, précisément,

sont faites de mots, disposés

par segmentivité sur la ligne de l'angage.¹⁴

Je veux dire : angoisse et en-grogne, dire

fuite du F —

au plus profond du F on,

⁷ Wallace Stevens, "Man on the Dump", *The Collected Poems of Wallace Stevens*, NY, Knopf, 1957, p. 203. Muffy Siegel a fait remarquer que [l'article] « le » n'est pas déictique, au contraire de ce(lui)-ci, ce(lui)-là – les pronoms et adjectifs démonstratifs. Il est difficile d'oublier de ne pas considérer ce « ce » enfoui dans cette citation de Stevens, et donc je m'en garderai, mais, comme je l'ai suggéré, on pourrait le penser comme « ce ce », pour plus de précision encore. (Voir Lyons 654 : « Il existe quelque chose qui historiquement fait pencher pour la vue selon laquelle l'article défini est le résultat de la réduction phonologique des formes non accentuées de ce qui diachroniquement est identifiable comme « ce », en certaines situations. ») Louis Zukofsky propose une poétique pour cette sorte d'examen des petits mots qui, parfois, pourraient être les mots du déictique : « Le poète, dit-il, se demande pourquoi tant de gens, de nos jours, mettent en avant le mot « mythe », jugeant que l'absence de prétendus « mythes » à notre époque dénote une crise que le poète doit surmonter, quitte à en mourir, comme jadis, étant devenus trop radioactifs, alors qu'au contraire on pourrait argumenter pour que le poète donne une part de sa vie à l'emploi des mots « le » ou « un » : l'un et l'autre sont chargés du poids d'autant d'épos et de destin historique que ce qu'un homme peut parvenir à résoudre. Ceux qui ne croient pas cela sont trop pleins de la certitude que les petits mots ne signifient rien au milieu de tant d'autres mots. » in « Poetry for my Son when he can Read » (1946), *Prepositions*, London, Rapp & Carroll, 1967, p. 18.

⁸ Lyn Hejinian, *My Life*, Los Angeles, Sun & Loon Press, 1987, p. 82. Voir André Breton également, dans le *Manifeste du Surréalisme* de 1924, quand il remarque que les personnages dans les « faux romans » que le surréalisme se propose d'écrire « se comporteront avec la même aisance envers les verbes actifs que le pronom impersonnel *il* envers des mots comme : *pleut*, *y a*, *faut*, etc. ». C'est le mot qui indique les changements de localisation : tu/je équivalent à je/tu.

⁹ George Oppen, *Collected Poems*, New York, New Directions, 1975, p. 78.

¹⁰ Robert Creeley, *The Collected Poems of Robert Creeley, 1945-1975*, Berkeley, University of California Press, 1982, p. 389.

¹¹ Ann Lauterbach, *On a Stair*, New York, Penguin Books, 1997, p. 70.

¹² Max Kozloff, *Photography and Fascination: Essays*, Danbury, NH, Addison House, 1979, p. 8.

¹³ « Quelle la "réalité" à laquelle je ou tu font référence ? Uniquement une "réalité de/du discours", qui est quelque chose de parfois tout à fait singulier... Il ne sert à rien de traduire ces termes et les démonstratifs en général dans la deixis... si nous n'ajoutons pas que la deixis est contemporaine de l'instance de/du discours qui porte l'indication de la personne ; de cette référence, le démonstratif tire son caractère unique et particulier... » Benveniste, vol. I, 252-253, cité par Agamben, 23-24. Agamben continue en disant que « les pronoms... sont présentés comme des "signes vides", qui deviennent "pleins" dès que le locuteur les assume en tant qu'instances de/du discours » Agamben, 24. [Nous avons volontairement ici donné la version anglaise du texte de Benveniste, telle qu'on peut la rendre sans autre apprenti ni recherche, en maintenant l'ambiguïté « de/du » propre à la syntaxe anglaise dans *instances of discourse*, et en conservant le terme deixis sous sa forme grecque originelle – que Benveniste utilise aussi, tout en le rendant aussi, par ailleurs, par « indication » ! Nous donnons à présent de façon plus étendue le texte de Benveniste, tel qu'il se présente dans le chapitre XX, *La nature des pronoms*, dans le premier volume des *Éléments de linguistique générale*, page 252, 253, *Tel*, Gallimard : « Quelle est donc la "réalité" à laquelle se réfère je ou tu ? Uniquement une "réalité de discours", qui est chose très singulière. Je ne peut être défini qu'en termes de "locution", non en termes d'objets, comme l'est un signe nominal. Je signifie "la personne qui énonce la présente instance de discours contenant je" [...] Cette référence constante et nécessaire à l'instance de discours constitue le trait qui unit à je/tu une série d'"indicateurs" relevant par leur forme et leurs aptitudes combinatoires, de classes différentes, les uns pronoms, les autres adverbes, d'autres encore locutions adverbiales. Tels sont d'abord les démonstratifs : *ce*, etc., dans la mesure où ils sont organisés corrélativement aux indicateurs de personnes, comme dans lat. *hic/iste*. [...] Hors de cette classe, mais au même plan et associés à la même référence, nous trouvons les adverbes *ici* et *maintenant*. On mettra en évidence leur relation au je en les définissant : *ici* et *maintenant* délimitent l'instance spatiale et temporelle coextensive et contemporaine de la présente instance de discours contenant je. Cette série n'est pas limitée à *ici* et *maintenant* ; elle s'accroît d'un grand nombre de termes simples ou complexes précédant de la même relation : *aujourd'hui*, *bien*, *demain*, *dans trois jours*, etc. Il ne sert à rien de définir ces termes et les démonstratifs en général par la deixis, comme on le fait, si l'on n'ajoute pas que la deixis est contemporaine de l'instance de discours qui porte l'indicateur de personne ; de cette référence le démonstratif tire son caractère chaque fois unique et particulier, qui est l'unité de l'instance de discours à laquelle il se réfère. » + *down down, down derry down* : refrain d'un air du folklore irlandais, dont nous avons modifié la présentation : RBDP dit seulement *down derry down* ; mais nous avons jugé que le lecteur français aura plus facilement un souvenir un peu plus développé de ce refrain, tel qu'il est formulé, par exemple, dans une chanson célèbre, *Blue Mountain Lake*, interprétée par Pete Seeger, connu sous nos latitudes... La traduction du poème doit être un poème *lisible* en la langue d'arrivée, même quand il conserve des éléments, tels quels, de la langue de départ... tels quels, ou presque, donc : tout est dans ce *presque*, depuis le début, on l'aura compris ! N.d.T.]

¹⁴ Rachel Blau DuPlessis, "Manifests", *Diacritics* 26, 3/4, Fall/Winter 1996, 31-53.

pierre où je m'appuie la tête,
 rocher en guise d'oreiller.

Y arriver par la méthode du détail,
 du pointillé, des dit, dite et digue
 dans le sourd du mot
 capture du schwa sous-glottal
 détails précis du scrot'
 qui chantent, singent bouts de signes, soupirs
 souffles blancs de feu terreux.

Le livre est noir
 feu qui vibre ;
 et chaque
 lambeau d'empatement
 tournoiement de fumées noires du passé
 frappe
 dans le vent du tunnel d'hypnogaguerie.

Mon premier poème, c'était *Memory*, « Mémoire ».

Prendre ici et là, faire un pas, un autre, monter
 la 231^{ème} rue, panneau de pub pour cigarettes, coin
 perdu, pâquerettes et herbe à poux sur patte.
 Je m'arrête, je me suis arrêtée, j'ai continué à m'arrêter
 ici (soit : là) pour penser à faire ce pas,
 pour voir
 la forme-fantôme du lieu
 où j'avais été
 la fantomatique forme de moi.

Et c'est alors que je me suis comprise moi-même
 à parler ainsi
 dans la vigilance,
 espace non du moi lui-même
 mais d'un vide existant tout autant.

Mes poèmes suivants ont tous été,
 pourrait-on dire, aussi
 intitulés *Memory*, « Mémoire »
 mais ma mémoire s'était perdue dans le ravin.

J'ai refusé d'évoquer,
 de mémorialiser,
 de chanter ce lai à volants
 que tentent ces poèmes
 — je ne suis pas fille de
 l'imprononçable Mnémosyne —

et moi, en tout cas, femme vouée à l'écriture,
 Maître des Demi-Longueurs Féminines

j'étais l'ambivalence là-même :
le beau et son « gris-perle »¹⁵

Et donc obstinément
j'ai clopiné très loin de
toute mémoire, mis ses rayons X en sourdine,
par demi-mesures menant mon demi-train.

De quoi était faite cette Mémoire ?
Elle l'était d'années.

Cinq éléments quatre portes, directions en rhombe
un clair son de cloche
la couleur des couleurs
désir, non de l'objet fixe
mais du bas/fondu et puis à nouveau du haut/bâti
le sans-cesse de l'univers de la forme
même dans la pièce la plus petite
alliance de couleurs sur canevas
et ensuite d'une main, tempête de sable
balayant les grains mis en forme, pour revenir sur la forme finie
pour faire du sans-forme

et que finir soit enfin mettre au rebut.¹⁶
C'était là toute lumière et/ou toute destruction.
Il me fallait apprendre que c'était là Mémoire du vide.

« Ce » fut immédiatement constitué
en topique.
Aussitôt, le mot « pli »
fut utilisé.
On pouvait y habiter, ici, ou plutôt
« là » ?

« J'essaie de décrire
l'étrangéité,
l'extériorité »¹⁷
d'être dans le lieu même
et en même temps
loin de lui.

Il existe une faille entre silence et écriture.
Ce qu'on ressent c'est comme si la page blanche
rayon de lumière, à hauteur de soi
en brillance, de tant de lumière positive

¹⁵ Pound s'élève contre le « tape-à-l'œil » et le « gris-perle » dans « A retrospect » (1913-1918), *The Literary Essays of Ezra Pound*, ed. T.S. Eliot, London, Faber & Faber, 1954, p. 7 et 5. Bien sûr, beaucoup de ses critères modernistes (dureté, « pas de laisser-aller émotionnel ») sont implicitement anti-féminins, bien qu'originellement destinés à faire l'éloge de H.D.

¹⁶ Un Mandala de Kalachakra, fait de particules, d'une disposition de pièces infimes de matériaux de couleur, grains de sable, pétales de fleurs, a été réalisé (mais pas complètement, dans le temps qui lui était alloué) par Lobsang Samten, à Swarthmore College, durant une semaine en septembre 1997. [RBDP habite Philadelphie, où se trouve Swarthmore College, et elle travaille à Temple University – d'où, peut-être l'emploi du mot *template*, traduit ici par « canevas », imparfaitement sans doute, mais « patron » aurait peut-être été plus mal saisi, dans le contexte. N.d.T.]

¹⁷ Robin Blaser, « The Fire », in *Poetics of the New American Poetry*, ed. Donald Allen and Warren Tallman, New York, Grove Press, 1973, p. 243.

édifiait une démonstration
 d'accès à un lieu de plus d'étendue
 où pli devient vide, et vide est pli.

Mesure de ce que nous ne savons pas
 rappel des méandres que croisent nos chemins,
 gond qui tourne au-dehors au-dedans, une page donc,
 un lieu infime où se tenir.

Ici est le temps de ce qu'on appelle le dicible
 ici son infime foyer
 ici, où passer est l'indicible même.

Et ici, c'est le bizarre même : que
je n'est pas en train de parler à toi mais à ça
(Car je le poète, c'est lui qui parle
 et ça à je,
(à ça, et ça
 la faille entre eux
(à je ; la faille
 donne au je le statut de ça
(donne le je en cadeau au ça.

PN 228.¹⁸ Sur les genoux
 entre métaphore et traduction
 disons que je suis tombée. Ce n'est pas vrai
 et une conspiration comme ça,
 ce sentiment de complot, je refuse ;
 alors, minute, disons : je ne suis pas tombée, je me suis mise à genoux.
 Pesanteur : cette déclaration tout en pénombre.
 Disons donc que moi est allé chercher
 un numéro d'appel de rangement
 qui s'est trouvé être sur l'étagère du dessous.
 Dans la vieille histoire, c'était clair, qui appelait,
 mais ici-maintenant on ne peut qu'apposer « répondu » sur la chose
 et falsifier peut-être la date du reçu.
 Et donc à l'appel, j'ai rappelé : *ici je suis*
 et *là je suis* :

signifiant qu'il n'y a nul
 je ici maintenant
 pour entendre, parler, savoir ceci :
 je suis ici,
 pour (pour peu qu'en deux)
 parler depuis le ça

¹⁸ Mon livre, sur la mauvaise étagère, c'est *Writing Beyond the Ending*, et c'est PS 228.

dire le Ça.¹⁹

Que le Ça Parle

Fasse que ça sache et in-sache. Là.

Fasse Ça (quoi) Neuf.

Boudinés de prosodie

boulonnés à ou de ou sur

les morts

sur une route de gravillons pleine d'ornières

voici une poésie où l'on sent la route sous

le pesant

des pieds

qui grimpent

dans l'obscurité de cet obscur

visage des poèmes non écrits

perte de temps non pris

goût de voyages sombre

et le problème est de

comment faire de la poésie

qui ne soit pas souvenir

mais construction de Mémoire

temps allant vers l'avant par le travers,

un ici et un non-ici

texturé, inattendu, s'exposant, s'effaçant,

¹⁹ Voir Robert Duncan sur ce point : « Le jeu de la première personne, de la deuxième personne, de la troisième personne, du masculin, du féminin et du neutre, le « ce » qui joue un rôle majeur dans mon travail récent, est remarquablement actif dans la multiplication des voix dans ma poésie, là où les impersonnations, les personnifications, les transpersonnations, et le dépersonnement, depuis les premiers niveaux de développement de ma langue, sont encore et toujours en jeu. » Robert Duncan, « The Self in Postmodern Poetry », in *Fictive Certainties*, New York, New Directions, 1985, p. 220. [Comme il l'a dit d'entrée de jeu, la tâche du traducteur, dans certains passages de ce poème, et en particulier dans cette strophe, relève évidemment de la gageure : plus haut, il a lutté avec *anguage* (sans *h*), *anguish* et *anger* ; ailleurs, avec *singing* et *singeing*, puis *signs* et *sighs* ; plus loin, ce sera une assimilation entre *the feel* et *the feet* ; ici, c'est avec la série *know*, *no*, et *now*, et même avec un *Make It (what) Knew*, à la syntaxe évidemment impossible en anglais, mais référent très précisément au fameux *Make It New* de Pound. Certains choix nécessaires dans une strophe ou sur une ligne, se voient remis en cause par une strophe ou une autre ligne, qui appellent à d'autres résonances tout aussi nécessaires. Le traducteur est donc contraint de faire son propre poème, en surimpression, en quelque sorte, de l'original, et bien entendu, en proposant des solutions qui valent ce qu'elles veulent être : des défis à l'impossible. Nous avons même une nuance entre verbe et substantif : *click* et *flip*, au sens de « chiquenaude, pichenette », « (donner un) petit coup », etc., que nous avons rendu par un insuffisant « toc-toc » et par un tout aussi insuffisant, mais espérons évocateur, « aller toquer ». Autre choix : celui de dire « variant » pour *change*, à tel moment de la réflexion engagée, choix éminemment discutable, on en conviendra aisément. Songeons de plus que le genre des mots n'est pas toujours superposable entre les langues et l'on aura un autre niveau de décision à considérer : la deixis est féminine en français, par exemple, et neutre en anglais, du moins correspond au *it* qui est rendu par ailleurs par « ça ».... L'autrice parle elle-même de parcourir l'obscurité de l'obscur face du poème en cours ; le traducteur, par ailleurs lui-même auteur de poèmes dont la possibilité, précisément, lui apparaît chaque jour plus problématique, mesure, lors de son travail, très exactement ce qui le sépare de l'autrice qu'il traduit, et lui en sait gré car, à chaque ligne gagnée sur la page, il sait ceci : qu'il a servi l'autrice de son mieux ; que ce mieux tenté est discutable ; que son propre poème, ailleurs, se questionne... La relation du *je/tu* entre auteur/-trice et traducteur/-trice trouve dans ce travail à s'enrichir précisément en se vidant de tout ego redondant, infatué de soi : chacun doit y trouver son compte, tout en se sachant objet de doute permanent, à l'intérieur même de son propre texte ! N.d.T.]

vivant dans le toc-toc du vide –
 le problème
 c'est faire de la poésie
 construite de Ça.

Mémoire fait sens
 étant instance de discours
 c'est une activité
 qui emplit et qui vide, tel un embrayeur.

Ça évoque une zone située entre recto & verso
 quelque part sur le fil du couteau de la page.

Lieu ni du trop-dit, ni du non-énoncé, mais de l'
 entre-deux

lieu même du variant.²⁰

Quelqu'un a dit : « La deixis
 est le mécanisme linguistique »
 qui articule les distinctions

« entre l'ici et le là,
 le maintenant et l'ensuite,
 le nous et le vous. »

« Elle établit l'existence
 d'un « là-bas » qui n'est pas
 un « sur-ici »,
 et donc elle est le fondement-même de l'entreprise théorétique.²¹

Qui irait là contre,
 étant donné ça et donné est,
 étant donné que « la localisation
 des participants » importe.²²
 Mais il apparaît étrangement ardu,
 et aussi quelque peu
 automatique, de tirer
 sans hésiter une telle ligne entre les éléments,
 car en poésie,

²⁰ Benveniste (221-222) appelle la relation *je-tu* : « instances de discours ». Mais en poésie, il me semble qu'il existe deux véritables conditions qu'exclut le chapitre sur « La nature des pronoms ». Tout d'abord, bien que pour Benveniste, la « troisième personne » ne « renvoie jamais à l'instance de discours » (jamais, c'est-à-dire, dans une relation intersubjective avec je, comme dans *je-tu*), je voudrais insister, et j'en ai « discuté » ici, sur le fait que, dans le moment du discours spécifiquement poétique, il y a échange entre le *je* et *ça*. En second lieu, la troisième personne n'est « pas compatible avec le paradigme des termes référentiels tels que ici, maintenant » (alors que moi, je dirais plutôt que *ça* parle dans et par le *maintenant*, peut-être justement parce que *ça* va toquer contre le *ensuite*). [Nous choisissons de ne donner ici que la version du texte de Benveniste, lu par l'autrice tel que traduit en sa langue, et point de départ de sa propre réflexion ; nous le respectons ici en tant que tel. Bien sûr, le/la lecteur /-trice peut aller consulter le texte original de Benveniste, page 251 sq. de l'édition Gallimard, collection *Tel*. N.d.T.]

²¹ La citation est de Wlad Godzich, dans l'« Avant-dire » à Paul de Man, *The Resistance to Theory*. Intéressant de considérer que si Benveniste met l'accent sur l'« intersubjectivité » et le terrain d'échange entre le *je* et le *tu*, Godzich met, lui, l'accent sur les distinctions entre les unités.

²² Lyons, 646.

le là-bas est en connexion
 précisément
 avec le sur-ici,
 faisant pli sur ça
 l'éthique de toute poésie étant ce pli-là.

Écoutez : le jour où je marche là-bas,
 près des immeubles qui s'entassent dans
 les quartiers nord de Philadelphie dans
 la pente avec le scintillement de la vitre turquoise
 d'un pare-brise que vient frapper le soleil qui baisse,
 je vois un petit tas de trucs en toc dans une dinguerie en trop.²³

All-Sport, parasol envers-endroit, pneus petit-modèle,
 machins bas de gamme, plastique aplati, boîte à bouffe, hochet de gosse,
 matériel pop-top, piles de papier, et
 une pousse de chêne,
 pas de sa faute s'il fait plaisir à voir, cet humanisme organique,
 il était pas destiné à durer.

Ce là-bas
 en poésie, il fait pli précisément, sur l'ici-même.
 Le bazar de ce tas d'ordure –
 ce n'est pas une *là-bas*-ité vide,
 mais il fait pli par-dessus, il contient, il enveloppe mon *ici*-ité ;
 le pli, indistinction éthique
 entre là-bas et ici-même
 n'annule pas la deixis, qui
 forme/range/garde
 les distinctions,
 mais articule la deixis en relevé factuel de situations,
 et expose le maillage de référence mutuelle
 qui joint le là et l'ici,
 faisant de la deixis le processus de l'entre-deux.

Je lis quelque chose de similaire dans la théorie des nœuds.

Ce qui se produit s'il y a quelque chose qui prend une place qui ne peut être
 désigné
 (comme un massacre où tous sont morts, et pas de preuve

²³ « Nous pouvons penser ce déictique-ci comme signifiant quelque chose comme « Regardez ! », ou « Là ! » Ces formes, le latin *ecce*, le français *voici/voilà*, etc., ne sont de rien dans cette connexion : là la fonction est quasi-référentielle, plus que purement référentielle ; et il n'est pas toujours évident qu'ils sont utilisés pour attirer l'attention sur une entité ou sur un lieu. » (Lyons, 648) Le décalage entre entité et lieu est un de ceux qui, d'après moi, fonde une poétique, ou apporte un sens de l'effet que je recherche dans la poésie que j'écris. . [Le traducteur là encore éprouve le besoin de préciser sa façon de procéder : le *I see a minor junk heap caught in a gated foollery* de l'autrice est rendu par « je vois un petit tas de trucs en toc dans une dinguerie en trop » : les « trucs en toc » font écho à l'emploi du toc plus haut, et le « en trop » tente de rendre, avec une allitération en / qui fait écho au « trucs en toc », ce que dit le *gated* américain qui peut aussi référer, car c'est un terme très chargé de sens, à ce que les sociologues appellent les *gated communities*, les « communautés fermées », ici, par antinomie, les ensembles d'habitations, les quartiers bouclés, déjetés, renfermés sur eux-mêmes. Par contre, la suite des verbes « forment/rangent/gardent » pour la suite de substantifs *shaper/sharper/shepherd* du texte de RBDP – qu'il conviendrait de rendre littéralement par une accumulation stupide, « formeuse/aiguiseuse/bergère » –, est clairement un pis-aller, assumé comme tel...N.d.T.]

personne pour reconnaître ça
 (comme une chose qui jette une faible lueur sur le bord de la sensibilité, ombre
 d'un rêve, torsion de
 l'ineffable au moment de sa disparition
 (comme une chose visible à laquelle on ne se réfère pas en général – gros orteil
 transplanté pour faire
 un pouce, surréalismes de thalidomide)

quel est le statut de l'accord social selon lequel cette chose peut être
 désignée,
 quel est le possible décalage entre une chose qui prend place et
 une chose dont il est parlé, quels dénis peuvent bloquer
 « cet acte inaugural de référence »
 duquel « découleront toutes les autres formes de référence »²⁴

appelons ceci la matrice de l'inadmissible, ou peut-être avec indifférence, disons
 perte

appelons ceci le problème des morts

appelons ceci l'épreuve

C'est l'espace de poésie.

Poésie s'infiltre en une petite ligne, sans contrôle, dévale sur les bosses autour
 des rochers, on ne songerait pas à appeler ça suinter ;
 les rochers sur lesquels nous étions endormis ;
 dans la fissure, la force d'appui du détail
 imagine les situations, non qu'elles
 n'ont jamais été ni jamais pu être
 car elles sont venues de quelque part, mais d'où ?
 Démesure de l'univers, et démesure de ce qui s'est produit
 dans notre petit coin lacté
 de ça, de ça
 « voix effilochée ».

Un sens de l'être
 une simple couture sur la ligne de partage d'une petite existence

yod, iota, poil, cil, grain :

étrange, cela, étrange, tout simplement,

même au regard des lois de la soustraction et de la physique.

« Je suis désolée mais
 de là où vous êtes

²⁴ Godzich, op.cit., xvii.

je n'ai pas du tout saisi votre nom. »

Octobre-décembre 1997/Février-avril 1998.

* * *

Quelques réflexions sur la deixis.

Un jour, entre 1957 et 1959, Charles Olson envoya à Robert Creeley un tout petit poème au titre particulièrement recherché, *One Word as the Complete Poem*, « Poème Complet en un Seul Mot » (*Collected Poems, excluding Maximus* 660). Un poème d'un seul mot est toujours un défi intentionnel aux normes des poèmes en général, puisque dire d'un mot qu'il équivaut à un poème suppose qu'on fait un investissement conséquent dans ce mot-là, et cela manifeste une résistance tout à fait particulière à l'égard des maints et maints autres mots employés dans maints autres poèmes. Dans le cas d'Olson – cela mettrait en cause ses propres poèmes, également. Le mot, le mot unique qui compose le poème entier est *dictic*, « dictique » (*Collected Poems* 425). Le poème dit donc ceci : qu'il indique, la fonction d'indiquer, de montrer, et il l'illustre lui-même tout simplement en s'indiquant soi-même en tant que mot. Il s'agit par conséquent d'un poème indexical.¹

L'OED² (sous l'entrée *deictic*, « déictique ») définit ce mot ainsi : « qui montre directement, démonstratif ». Faire de ce mot la chose entière – l'idée entière, le poème entier – relève d'une volonté de choquer et d'amuser. Cela implique qu'un poème complet, par extension un poème nécessaire, et une poétique évocatrice peut se trouver là, dans cet unique et minimaliste énoncé. Le contraste entre le titre en six mots (avec quatre majuscules) et le poème à mot unique en caractères de bas de casse a également quelque chose de très drôle, pour ne pas dire franchement joyeux, s'il est présenté ainsi en tant que texte. Le minimal en devient maximal par défi. Mettre un titre à ce mot comme le fait Olson suggère que montrer *le fait de montrer* est une déclaration pleinement adéquate, une affirmation assez intéressante à considérer en tant que message et contenu d'un poème « complet ». Par l'effet d'un glissement, le poème offre aussi l'idée qu'un poème complet – tout poème complet – est une extension, une élaboration recherchée, de la fonction déictique. (Ce poème peut avoir signifié un des multiples hommages d'Olson à Pound, figure politiquement mal en point et mise au ban, mais source d'inspiration poétique.) Une œuvre si singulière va porter loin dans sa propre visée. Ses extrêmes limites en font une sorte de mantra, une épigramme qui affirme que les fonctions de poésie sont des formes de connaissance. La méthode poétique, par le biais de la sélection et de l'indication (plus, de la combinaison), apporte un savoir pertinent au même titre que l'argumentation ou la logique. Assurément, nous revenons là aux origines du mot

¹ Le traducteur ne verse pas ici dans le néologisme gratuit... RBDP dit *indexical* en anglais, et le mot existe aussi en français, en philosophie du langage : l'indexicalité caractérise des termes dont la signification dépend totalement de caractéristiques particulières au contexte dans lequel ils apparaissent. Des termes indexicaux typiques sont par exemple les mots de « maintenant », « ici », « je », dont le sens dépend évidemment du moment, du lieu et du sujet de l'énonciation ; par contre, tel nom propre ou tel nom commun continue normalement à désigner la même personne ou la même chose s'il est énoncé à des moments différents, ou dans des lieux différents, ou par des personnes différentes. En linguistique, on utilise plus couramment, pour les termes assumant cette fonction d'indexicalité, le vocable de « déictiques ». Le terme de *deixis* est également employé, pour désigner le mécanisme par lequel un déictique permet de conférer son référent à une séquence linguistique. Les vocables d'« indexicalité » et de « termes indexicaux », ont quelque chose de redondant, nous disent les spécialistes de la linguistique, tout en ayant, dans d'autres contextes, une portée plus large et surtout une visée différente. Par exemple, l'ethnométhodologie (titre d'un ouvrage d'Hubert de Luze, paru chez Anthropos, en 1997) place l'indexicalité au cœur de sa théorie. En postulant que chaque parole, notion, attitude ou processus de communication observé est indexical, c'est-à-dire potentiellement révélateur de tout un certain contexte, elle opère la distinction entre le fait et l'interprétation du fait, laquelle relève de la notion de réflexivité. Rachel Blau DuPlessis apporte, comme on va voir, tous les éclaircissements nécessaires à la compréhension du terme, dans le cas du poème olsonien. Ajoutons seulement que *deixis* est directement issu du grec ancien, et signifie tour à tour « exposition publique ; citation ; exhibition, ou déclamation d'une œuvre », mais surtout désignant la qualité même de l'adjectif démonstratif : il pourrait donc être traduit par « monstration ». Nous avons choisi de le garder tel quel dans notre version, RBDP ne le traduisant pas non plus, et sans le mettre en italiques (N.d.T., ainsi que les autres notes)

² Abréviation pour *Oxford English Dictionary*.

« déictique » – en tant que forme de raisonnement immédiat, en contraste avec le plus sophistiqué « élenctique »³. Au-delà de ceci (ce « poème », cet « mot unique »), il n’y a rien à rajouter, semble-t-il dire.

Au-delà de quoi ? Deixis vient (en grec) de la racine indo-européenne *deik-*, « montrer et déclarer avec gravité ». Enseigner. Faire signe ou marque. Signifier, dire, déclarer ou affirmer – comme le mot doigt, l’index, le doigt qui indique (le doigt de pied aussi). Dans la version de cette racine en latin, *dict-*, il n’y a pas seulement le verbe *dicere* (« dire »), mais des mots comme « interdire, dicter, contredire, édicter, prédire, addiction, verdict ». Et « véridique ». Exprimant la vérité. Toutes les fonctions de la poésie (à part le plaisir) sont là contenues, dans l’aura de l’étymologie du mot.

La deixis, en linguistique, vaut pour une catégorie particulière de mots : les modificateurs, précisément ceux qui changent par référence explicite à la position du locuteur dans le temps et l’espace. Ce sont les mots qui ne peuvent être pleinement entendus qu’en tant que propos particuliers concernant des contextes particuliers ; ils désignent ce qui tient à la situation du Maintenant. Quand nous disons « nous », quel *nous* est là signifié ? Quel est cet aujourd’hui-ci et ce demain-là ? Qu’est-ce que cela quand ici est ceci ? Où est là ? Quand est récemment ? Les mots déictiques reconnaissent que mon ici n’est pas votre ici, mon demain n’est pas votre demain. Ils réclament un savoir situé et des lectures contextuelles. Ils reconnaissent des différences entre et parmi les gens, les situations, les temporalités, les lieux. Les termes déictiques ne peuvent être compris que par les compréhensions sociales, par une compréhension intime, particularisée, des sites historiques et locaux.

Voilà ce qui me frappe, moi. Pourquoi le terme déictique peut-il signifier à la fois le modificateur et l’indicateur ? Pourquoi peut-il être à la fois en situation et statique, contextuel et absolu ? Il le faut – parce que c’est alors seulement que sera reconnue la pleine sociabilité du déictique. Sans l’étrange duplicité de la deixis, on se retrouve devant une théorie du langage inadéquate. Le fait de montrer s’accompagne nécessairement d’un sens de la sociabilité, de la transaction, alors que parler et comprendre demandant des capacités de décodage et d’appréciation des contextes.

Dire « visez » ou « voilà » minimise la façon dont la langue présente les choses. Les différences de fantaisie imaginative⁴ entre un mot rare comme « véridique » et les mots directement expressifs de « disant la vérité » indiquent ce que je veux dire. C’est-à-dire : tout – sur ce qui concerne les discours où la langue est socialisée, sur le ton, le statut, l’usage, les choix à faire, la diction, la syntaxe, la destination, la position du public, toutes les conventions apprises et changeantes concernant la destination du discours. Tout ce qui concerne la flexibilité de la langue et ses fonctions de transaction semble ignoré, dans cette affirmation qu’on fait pour la poésie dans ce poème : *dictic*, « dictique », s’il signifie simplement ceci : viser, montrer. Il s’agit peut-être d’un message utopique d’appréhension immédiate, d’empreinte épiphanique, un éclair qui est transféré grâce à cette monstration, mais c’est une utopie sans sociabilité. Le Poundien dit : je vais montrer ce que je vois, et vous, vous allez être amené à une vision immédiate sans passer par la boursouffure de la pensée abstraite dont Pound faisait ses gorges chaudes. Le tant vanté rejet de l’abstraction par Pound permettait la mise en mouvement de la construction d’un système sans passer par la problématique de la construction d’un système ; cela vient en aide, aussi, au fournisseur pour nier qu’il

³ Si « déictique » signifie « qui prouve par argumentation directe, sans appel », « élenctique » signifie « qui réfute un argument en prouvant la fausseté d’une conclusion ». La méthode socratique, qui procède par questions et réponses, lors d’une discussion, d’un dialogue où chacun défend son point de vue, est dite aussi méthode de l’*éleghos*, de la « preuve », qui suppose que l’argument qui réfute le point de vue adverse finit par emporter la conviction, mais après débat contradictoire.

⁴ Ainsi traduisons-nous le terme de *fanciness* employé par RBDP. Tout le texte demande d’ailleurs des adaptations, ou des périphrases, ou des néologisations : ainsi, *infra*, nous avons recours à « monstration » pour un usage contextualisé de *pointing*. Ou bien, *insight* traduit successivement par « vision » ou par « vision intérieure ». Ou bien encore, *flash* traduit par « éclair », mais plus loin par « illumination ». Etc. Ceci de façon à suivre au plus près (pensons-nous, car tout est évidemment discutable) le développement de l’idée suivie par RBDP. Ce texte étant pour ainsi dire gorgé de synonymie (ne serait-ce que dans la version diverse de la deixis, illustrée par l’emploi des verbes *indicate*, *point [out]*, *demonstrate*, *tell*, *say*, *show*..., et les substantifs ou participes correspondants), le traducteur est en quelque sorte contraint de faire l’effort de la nuance et/ou de la précision, selon le contexte de chaque phrase et en référence au tout du propos ici tenu.

est en train de bâtir un quelconque système. L'affirmation poundienne est suivie par le moins plaisant paradoxe poundien : Pound pensait que dans cet éclair de vision intérieure, vous seriez amené à considérer la vérité, c'est-à-dire, à la vision immédiate de Pound, la seule vision immédiate vraie. Le test du déictique pour Pound, c'était que vous deviez, que vous alliez, voir ce que lui voyait. Si vous voyiez autre chose, vous n'aviez pas saisi la chose. Cette empreinte problématique d'une vision du monde ouvertement non-médiate mais ouvertement contrôlée, est-ce la seule lecture plausible de la visée déictique ? On ne sait pas clairement si Olson signifie quelque chose qui a un sens « poundien », mais ce sens est nécessairement suscité, en partie par ce que nous savons de *Maximus*, œuvre qui joue, c'est certain, avec et dans les modes poundiens d'appréhension de l'instant, même si le poème d'Olson ne va pas jusqu'à faire l'acquisition d'un ethos esthétique à la façon des *Cantos* : « seulement montrer » (et la vérité fera son apparition).

Ce désir de l'illumination est également exprimé par Walter Benjamin. « La méthode de ce projet : le montage littéraire. Je n'avais nul besoin de dire quoi que ce soit. Simplement de montrer. Je ne déroberai pas d'objets de valeur, ne m'approprierais pas d'ingénieuses formulations. Mais les rebuts, ce qui essuie refus – ces choses dont je ne ferai pas l'inventaire mais auxquelles je permettrai, de la seule façon possible, de s'épanouir : en en faisant usage. » (*The Arcades Project* 460)⁵. Récolter puis exposer, affirmait Benjamin, permettrait de générer une myriade d'éclairs sur l'ensemble de la texture du projet de collage(s). Avec une imagination cinématique, Benjamin proposait un montage d'images offrant un sens instantané (458) mais il modifiait aussi ce désir d'épiphanie de l'instant par une mise au point sur l'effet de syntaxe entre « intervalles de réflexion », ou « distances existant entre-deux » (456). Bien sûr, il est difficile d'extrapoler pour terminer l'argumentation, étant donné le mode de présentation soutenu, discontinu, anti-positiviste, dont use Benjamin.)

Cet extrait célèbre, que je continue à trouver infiniment évocateur, met l'accent sur la création d'une structure grâce à un espace interactif entre les images (tout à fait semblable à la théorie de la sérialité poétique, comme chez Oppen)⁶. Le mot-clé est ici celui d'interactivité, et le cadre qui sous-tend l'autre sens du déictique se trouve partout en évidence dans cet extrait, apparemment mis de côté, mais manifeste dans l'image et la rhétorique. Benjamin rejette la nocive méthode universitaire qui consiste à dérober et s'approprier les vues des autres – en rassemblant et remettant en forme des théories déjà existantes et des commentaires explicatifs. Il en refuse l'option, et ce faisant, tout un appareil social de reconnaissance de dette, avec disputes, prises de position, débats, indications des sources et partis pris, toutes pratiques institutionnelles venues de l'université ou du journalisme. Il dit que ce qu'il veut offrir à la réflexion est (métaphoriquement) le déchet socialement méprisé, la matière abandonnée, le détrit. De ce matériau, une nouvelle constellation analytique prendra forme. Voilà où se situe enfin le lieu du « Poundien », de « l'éclair-intuitif », et la poétique de pièces et morceaux juxtaposés en masse, mis en contact les uns avec les autres. Mais voilà qui est soutenu par, et environné de maints signes de reconnaissance de la sociabilité du savoir. Et donc ce célèbre texte de Benjamin introduit à couvert ce qu'il rejette ouvertement. En invoquant des significations interactionnelles ou transactionnelles qui reposent sur le social uniquement pour les rejeter, en isolant la fonction de visée du déictique, Benjamin englobe néanmoins le social lorsqu'il affirme devoir trouver le déchet et le refus de la valeur.

Contextuellement, dans le déroulé de la séquence sérielle des juxtapositions de Benjamin, ce texte célèbre sur le déictique qui expose vient en parallèle avec un rejet de la relation base-superstructure qui va

⁵ Titre anglais des textes inachevés de WB sur les passages couverts de Paris. On a conservé ici les références chiffrées telles quelles. *Le Livre des Passages* est disponible en français aux éditions du Cerf, sous le titre *Paris, capitale du XIX^e siècle*.

⁶ RBDP a, entre autres, publié une partie de la correspondance du poète « objectiviste » George Oppen (traduit en France par Yves di Manno), et depuis des années, met en œuvre cette théorie, en livrant à intervalles réguliers sa série des *Drafts*, parmi lesquels se trouve le poème intitulé précisément *Deixis* auquel RBDP fait référence en fin d'article, et que nous donnons ici, en parallèle avec ce texte. Un volume de RBDP intitulé *Essais, Quatre poèmes*, a été publié chez Créaphis en 1995, suite à une session de traduction collective à Royumont, à laquelle le traducteur de ce texte-ci participait. On trouvera d'autres traductions de « Brouillons » de RBDP sur le site www.alligatorzine.be.

de l'économie à la culture. Et par conséquent l'ensemble de ses idées a ici maille à partir avec un désir de montrer comment les détails parviennent à saturation sur des plans plus larges (mais jamais en totalités, ou en grande histoire).

Et Benjamin proposait, également, une autre illumination saturée, et importante : celle de l'image dialectique (ceci dans une série de textes, allant du 464 au 475, dans *The Arcades Project*). Il existe une manière de procéder qui va au-delà de la simple monstration, de la simple mise en lumière, parce que, tandis que l'image dialectique émerge en un éclair (473), cette façon consiste en une « constellation saturée de tensions ». Il s'agit d'un mode de pensée portant sur la matériel et l'historique quand le mode normal de pensée est bloqué ; en un éclair, une « image dialectique apparaît » au point de visée où se rejoignent les opposés maximaux. Cette « image dialectique » est une forme de connaissance poétique, parce elle est déictique en un sens plénier ; c'est alors une mise en vue qui est aussi transactionnelle.

Avril-mai 2002

Cette note a été rédigée après l'écriture du « Draft 33 : Deixis », un essai en vers daté de 1997-1998, et proposant une méditation sur le mécanisme de la deixis. Le poème se trouve dans *Drafts 1-38, Toll*, Wesleyan University Press, 2001.

Les deux autres références sont :

1/ Charles Olson, *The Collected Poems of Charles Olson, Excluding the Maximus poems*. Edited by George F. Buttreick, University of California Press, 1997.

2/ Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1999.

* * *

ÉCRIRE

.Bavure, bille du stylo, elle irise
derrière le.

Grains d'ombre d'huile amorce
d'entrée.

Nuit

sous-couche de

confiance. Un a.

Lignes noires qui

ponctuent la corde de nylon,

nouent des foulards de scout.

Quels chemins là-dedans

de cet autre

territoire d'énonciation

m'entendent

bavent et m'entendent

blancheur

in *Tabula Rosa* (1987)

* * *

Lettres : une tache de gel
 d'encre lisible encré flotte librement,
 sans pectine.
 Papier : chiffons épais, uniformes, parfois
 des fleurs, des morceaux de feuille.

Une rose émerge de la page
 ô mort,
 une fraise sort, avec avidité, de la confiture,
 un doigt, un bouton
 qui là se recroqueville, virgule,
 point, des signes qui
 lisent le ciel,
 créant des marques pour les « autres » (points de suspension)...

in *Tabula Rasa* (1987)

* * *

Registre 11

Programme : On prend un livre et on le trempe dans l'eau jusqu'à la pulpe.
 Résultat : Une prise de plus en plus lâche sur « les discours ».

Programme : Ici pouvoir écrire entre les lignes
 ce qui des choses n'est pas dit. Texte au-dedans du texte.

Résultat : Produits bleus du paradoxe du corbeau rose : magenta.
 Cryptes canopiques au cœur du mot condamné.

Programme : passer outre ces affirmations de points illisibles.
 Résultat : « Étoiles à l'Infini ».

Programme : Empiler les langues, en traduisant l'une en l'autre.
 Résultat : des parallèles entre savoir et mystère.

Question : La phrase a-t-elle un dernier souhait ?
 Non : La fente rayonne de luminosité ; l'entier, jamais complet.

in *Interstices* (2014)

* * *

Gigue et pastorale

Paix doux oiseau des bois
 gazouillant ailes déployées

c'est à présent que tu vas,
trempé de rosée, tout froissé,

plonger, vol nuptial,
dans le vide sur ce seuil.

Duvet comme qui caresse
paix comme qui est caressé

deux pattes calmement posées à plat
dans l'herbe de la nuit

en ce lieu dépouillé, puis
chatouillis, là où l'on danse

sur le sentier de terre irrégulier
sous la route dessous l'herbe.

La terre sur ton visage
car tout ce ciel noir est la terre

huileuse, barbotant dans le vide
la chaussée sous la chaussée

terre oiseau couvrant
des œufs de lait bien ronds, étoiles

en cette danse
ce saut de
semence en pleine nuit, et donc *da capo al fine*

fine cette danse
 cette chute dans la terre.

(Wells) 1980

* * *

TRIPTYQUE

1.
traverse, poutre
brelan — trois cartes, trois cœurs sur une carte ;
trois fois trois apparaît joliment
ou du moins extrêmement bien formé :
la chance s'en vient par trois, la malchance aussi,
3 rois, 3 enfants, 3 souhaits, 3 frères,
le début, le milieu et la fin

le paradis, le purgatoire, l'enfer,
et une fois, deux, trois fois.

Renforcer les parties inférieures
et latérales des choses pour les soutenir.
Les trois se maintiennent ensemble, en haut,
ainsi les flancs des bâtiments
les grands murs vides
forment des angles de trêve
avec tout cet espace,
toutes les grandes surfaces
qui pourraient être sur le point de s'effondrer.
sans triangle
au début.

2.
Et puis il n'existe pas de chose comme des nombres
purs, n'est-ce pas ?
Toute chose
vient de quelque part, quelque visualisation,
quelque espace géométrique, quelques toros
de ficelle sans fin, de forme, de chose, quelque éros.
Cela ferait de l'univers une explosion
de nombres. Si seulement on pouvait voir ces détails-là
au fin fond des ultimes mondes sidérants.
C'est comme si les chiffres devenaient matière !

3.
Mais ce n'est pas ce que
quelqu'un comme moi peut visualiser.
Je peux élaborer quelques motifs. Quelques formes.
Quelques fonctions. Évaluer le prix des
timbres internationaux.
Lire le code PLU à 4 chiffres
des supermarchés sur les fru-
its.

in *Numbers* (2018)

