

Archibald Michiels

Sur le travail du poète

Il y a presque autant de poétiques que de poètes. Pas lieu de le déplorer, pas même lieu de s'en étonner : chacun cherche sa voie, et à chacun il semble plus beau que la sienne soit universelle. Il suffira de garder à l'esprit que toute poétique s'autopréfère d'un "à mes yeux" (et d'un "à mon oreille" également, bien entendu...). De même, le poète gagnerait souvent à dire "ce que j'ai voulu faire" plutôt que "ce que j'ai fait". Sa modestie également.

La poésie est essentiellement **travail sur la langue**. Il convient de prendre les deux termes clés dans un sens très large. *Travail* désigne aussi bien le processus de maturation inconsciente qui donne au poète sa première ligne que ses essais de nombreuses variantes, ses ratures et ses remords, etc. *La langue* est ici bien plus que le code; c'est également l'ensemble de tous les textes, car de proche en proche un texte conduit à tous les autres. Le système de résonance est, on le sait, infini.

On ne s'empressera donc pas d'opposer *vates* et artisan : c'est bien le même animal. Et la première ligne que nous soufflent les Dieux finit le plus souvent à la poubelle. Ou survit, méconnaissable, simple syntagme imbriqué dans un matériau qu'on avait cru moins noble.

Croire en l'inspiration, en fin de compte, ce n'est rien d'autre que croire en un processus très lent et long de formation de la poésie quelque part en nous, en profondeur, loin de notre travail conscient, et pratiquement jamais accessible dans sa plénitude.

Seuls ceux qui n'écrivent pas s'étonnent qu'*Une saison en enfer* n'ait pas jailli tel quel, premier jet, de la plume de Rimbaud. Les précieux brouillons témoignent d'un travail qui conduit à produire ce qui se lit comme un premier jet. Pas d'odeur d'huile, mais la lampe est restée allumée le temps qu'il fallait.

Poésie de circonstance : de l'exécration à l'excellent (un certain Malherbe). Le sujet ne fait rien à l'affaire. Le poème ne part pas d'une idée, ni d'une expérience, ni d'un sentiment. Il part d'un bout de langue, c'est un morceau de la toile textuelle qui le met à son affaire. Le poète n'a rien à vous dire. Il parle à la langue, il s'adresse à tout ce qu'elle fait pour lui. Il est semblable à l'alpiniste, qui remercie la montagne de l'avoir porté si haut.

L'attention jamais relâchée que le poète porte à la langue lui permet de produire des textes de très haute densité, développant des réseaux serrés de relations intra et inter-textuelles. C'est dire que le poème devra trouver lecteur. Il ne s'ouvrira pas à n'importe qui – à celui pour qui la langue n'est qu'instrument et le texte communication il n'aura pas grand-chose à dire. Mais il ne parlera pas non plus à celui qui veut se faire passer pour intelligent, lettré, etc. à ses frais. Il donnera à ce lecteur ce que ce lecteur lui demande, mais gardera ses dons pour celui qui ne vient rien chercher, mais au contraire apporte tout ce qu'il a, c'est-à-dire avant tout ce que d'autres textes lui ont donné. Dons de part et d'autre, mais pas de *donnant donnant*. *Ce give and take* n'est pas à sa place ici.

Le poème (le poète à travers le poème) joue sur tous les plans de la langue et du texte: le matériau phonique et graphique, le sens véhiculé (métaphores, métonymies, etc.), les liens noués avec les autres textes (citations ouvertes, cachées, tronquées, allusions, conventions de genre, etc.). Selon le

plan où le poème se révèle le plus riche, il sera plus ou moins traduisible. Il faut se garder de clamer que toute poésie est intraduisible. Tout ne passe pas, certes. Mais il y a des poètes mieux traduisibles que d'autres : Juarroz se traduit mieux que Lorca, qui se traduit mieux que Racine (lequel s'écoule entièrement sans que le vase récepteur n'ait l'occasion de prouver son étanchéité). Juarroz se traduit mieux: c'est que – poétiquement – il ne fait pas appel à l'espagnol en tant qu'espagnol ; ce qui ne veut nullement dire qu'il ne fait pas appel à la langue en tant que langue, et qu'il ne serait donc pas poète.

La possibilité de traduire est donc liée à la nature des ressources langagières et textuelles exploitées par le poème. Dans la poésie biblique (Psaumes, Isaïe, Job,...), le parallélisme sémantique et discursif passe bien, mais le souligné qu'il reçoit grâce à la nature du matériau phonique (évidemment lié à la langue du poème) ne peut trouver d'équivalent direct, et la dispersion très tôt menace. Un mot a plein d'amis et plein de proches (certains ne sont pas mieux venus que les proches qui s'imposent à nous comme tels car ils font partie de la même famille que nous, à des lieues de toute affinité élective). La moindre distorsion de l'enveloppe graphique et phonique du mot conduit à d'autres mots, évoqués dès lors par proximité. La traduction peut espérer importer certains de ces amis et de ces proches, mais elle devra en sacrifier bon nombre, et elle en amènera bon gré mal gré de nouveaux que le poème (sinon le poète) ne pourra sans doute pas accueillir sans avoir à redéfinir son point d'équilibre.

En gros, la traduction laisserait donc filtrer le signifié, et bloquerait sur le signifiant? Ce n'est pas si simple. Les qualités cruciales du signifiant sont souvent maintenues lorsque le passage se fait vers une langue apparentée ; quant au signifié, bien subtil celui qui dira ce qui lui arrive dans ce transfert. Le pauvre n'est même pas sûr de franchir sans encombre la différence d'idiolecte qui sépare deux locuteurs de la même langue. Bien souvent on convient de se comprendre au lieu de se comprendre vraiment (cf. mes *Fragments sur le sens*).

Les manipulations du signifiant, en poésie, ont souvent fait l'objet de systèmes de règles, plus ou moins rigides et contraignants (métrique, rimes, assonances, allitérations,...). On a parlé du carcan constitué par l'hexamètre dactylique, qui va jusqu'à refuser droit de cité à bon nombre de mots latins. Deux choses me frappent: la première est que nous sommes impuissants à comprendre ce que ce carcan signifiait vraiment, sa raison d'être. On a bien appris à scander les vers latins, mais on ne peut s'empêcher d'être certain que quoi qu'ait été le système de scansion, ce n'est pas celui qu'on nous propose: il est par trop ridicule et annihilateur de tout rythme véritable, c'est-à-dire organique et non mécanique. On a donc perdu la clef, et les efforts des poètes latins (tel Horace, qui s'est appliqué à importer des mètres grecs non moins contraignants) semblent donc vains. Et pourtant, deuxième chose: nous sommes persuadés que nous ne nous trompons pas grossièrement dans notre évaluation de la qualité des vers latins, et pas seulement car nous disposons souvent de la caution des Latins eux-mêmes. La contrainte n'était donc pas vaine, même si les buts rythmiques poursuivis ne sont pas clairs pour nous. Alain déclarait qu'il n'y a de beaux vers que réguliers (*Propos de Littérature*). C'est aller trop loin, peut-être. Mais la contrainte a souvent un effet positif: c'est qu'elle force à se concentrer sur la langue.

Malraux, quelque part dans *Les Voix du silence*, note à juste titre que nous acceptons sans regret que les œuvres d'art soient mutilées, si nous ne les avons jamais connues dans leur état premier. Personne ne désire que la Vénus de Milo recouvre ses bras, et les visages de pierre rongés de l'art roman ont une grandeur qu'ils n'avaient peut-être pas lorsque le sculpteur venait de les achever.

Je crois que cette réflexion est aussi valable pour la littérature. Mais avec cette différence évidente: les mutilations qu'un texte subit sont non seulement celles que le temps inflige dans sa transmission, mais proviennent aussi de l'évolution irrésistible de la langue dans laquelle le texte est écrit.

Le premier type de mutilation, comparable à celle que subissent les arts plastiques, caractérise – pour donner un exemple extrême – l'œuvre de Sappho. Les quelques fragments qui nous en restent sont des météores qui nous parlent de planètes inconnues. Chaque mot y développe tout un réseau de résonances. Serait-ce le cas s'ils avaient leur place dans une œuvre complète, ou préservée en majeure partie ? En dépit de ce que j'ai dit plus haut, une certaine fermeture accompagne toute œuvre achevée.

La langue aussi, en s'altérant, altère tous les textes qui la documentent et en partie la constituent. Un texte que nous pouvons encore lire dans l'original, mais qui nous résiste linguistiquement (sans que nous ayons besoin d'une traduction, toutefois; Montaigne serait un bon exemple), ne me semble en acquérir que plus de valeur, à condition bien sûr que la résistance qu'il nous oppose vaille la peine d'être vaincue. Ce n'est pas une question de charme suranné ou de couleur d'époque. Je crois que le concept clé est précisément cette notion de résistance du texte qui, inévitablement, nous ramène à lui, ne nous permet pas de l'épuiser en un premier passage, dans une première lecture. Ce qui rend cette première lecture plus difficile est précisément ce qui va rendre la relecture possible. Ce qui mérite d'être lu mérite d'être relu. Indéfiniment. Plaisir du texte.

Une poésie à contraintes formelles est éminemment sujette à dégradation. Le signifiant se dégrade plus vite que le signifié, en ce que ses propriétés s'altèrent plus vite dans le temps: bon nombre de vers de Racine sont faux, ou doivent être dits d'une manière qui ne peut plus passer pour naturelle, et qui leur donne un air déclamatoire et suranné dont ils se passeraient volontiers. Les rimes anglaises de Pope ou de Dryden bien souvent n'en sont plus – *tea* ne se prononce plus [tei]. Ici encore, il ne faut pas exagérer le contraste entre la fragilité du signifiant et la résistance du signifié. Le cheval a toujours quatre pattes, une crinière et une queue – mais c'est similitude de possibilité de référence, pas similitude de signifié. L'animal cheval ne partage plus notre vie de la même façon et partant le mot cheval ne signifie plus la même chose. Il ne faut pas se laisser obnubiler par une certaine fixité (toute relative d'ailleurs) des espèces animales et végétales, et de certains autres traits du monde naturel – la valeur, au sens saussurien, a changé.

Les contraintes de contenu n'ont certes pas été absentes. Les *topoi* ont longtemps régné en maîtres. Il y avait des choses qu'on disait en prose, des choses qu'on disait en vers, et surtout, bien sûr, des choses qu'on ne disait pas – du moins, qu'on n'écrivait pas – du moins, dont on ne faisait pas de la littérature. Est-on bien sûr d'être loin de tout cela, libéré de toute contrainte de contenu, comme on semble libéré de toute contrainte formelle ?

En fait, on n'est libre ni des unes ni des autres. Pour ce qui est des *topoi*, ils ont changé, c'est tout. Quelle vigoureuse famille de *topoi* pour nous que celle constituée par l'impossibilité d'écrire, les trahisures du signifiant, les infidélités du signifié, la mort du sens, l'impossibilité du silence, etc. etc. Quant aux contraintes formelles, il est remarquable combien la poésie contemporaine se remet à jouer avec, d'un air pas sérieux, bien sûr, mais enfin ces enjambements sont des enjambements (voyez le *conrad detrez* de William Cliff, par exemple), ces demi-rimes sont des demi-rimes, et on serait déçu si on faisait un vers boiteux qui ne serait pas perçu comme tel. La contrainte est là: elle nous renvoie tous les pieds-de-nez qu'on peut lui faire.

L'originalité, cette valeur clé depuis le romantisme, est une bien piètre pierre de touche pour juger des œuvres littéraires. Je serais encore plus sévère à l'égard de la sincérité, du moins au niveau où on la place généralement. Une belle œuvre d'art est sincère par sa beauté même, cette beauté qui est en harmonie avec ce qu'il y a de meilleur en l'homme, et qui ne peut pas mentir. Mais la sincérité des 'sentiments éprouvés' n'est vraiment pas de ce niveau – sans parler d'une sincérité encore plus méprisable, celle des situations et des personnages. Curieux reproche que : *il n'a pas pu la connaître car chronologiquement ... fadaïses !*

Quelle force acquiert le Verbe d'être la source première, ou, plus simplement encore, d'être le seul à être ! D'où la tentation – pour moi, irrésistible – d'habiter poétiquement l'univers du croyant. On a reproché, je pense, à Martinus Nijhoff de ne croire qu'à l'intérieur de son œuvre littéraire, pas dans la vie, donc de n'être pas sincère. Comme je comprends Nijhoff, si cela est vrai ! Il est absurde de parler ici de manque de sincérité : à l'intérieur de son univers poétique, il est parfaitement sincère (je pense au merveilleux poème sur Saint Jean et à un des sonnets de *Voor dag en dauw : De kamer hardt de lucht niet langer van*). L'œuvre serait tout simplement ratée si on soupçonnait qu'il pourrait s'agir uniquement d'un manteau de mots. L'univers qui se base sur cette foi est poétiquement infiniment plus riche que l'autre, du moins pour Nijhoff et pour moi. Pas de quoi devenir schizophrène, pour autant qu'on reconnaisse qu'on est diversement habité – il y a bien des pièces dans la demeure du Père.

Pendant de longs siècles on a vécu avec un système de valeurs qui mettait l'imitation dans la position de choix où nous mettons l'originalité. Le plaisir de reconnaître dans une œuvre les échos d'autres œuvres, tout ce qu'elle leur doit, la façon dont elle se les approprie : voilà ce qui donnait prix à une œuvre d'art. Je pense que nous reviendrons à cette conception – le mouvement de retour me semble déjà amorcé.

L'éternelle question de la forme et du fond en poésie : s'agit-il d'une pseudo-question ? Quand je lis et je relis (Horace, *Odes*, I,I,1-6) :

*Maecenas atavis edite regibus,
o et praesidium et dulce decus meum,
sunt quos curriculo pulverem Olympicum
collegisse juvat metaque fervidis
evitata rotis palmaque nobilis
terrarum dominos evehit ad Deos*

je me dis qu'il faut qu'il dise quelque chose, pour pouvoir faire sentir cette essentielle harmonie du fond et de la forme, qui fait croire que les deux sont indissociables, mais que la nature de ce quelque chose ne compte pas vraiment. Il accepte qu'elle soit purement conventionnelle. Peut-être le souhaite-t-il même : si le fond est tout à fait conventionnel, on admirera plus purement la beauté de la forme. Réflexion de Valéry sur Bossuet :

Pour ces amants de la forme, une forme, quoique toujours provoquée ou exigée par quelque pensée, a plus de prix, et même de sens, que toute pensée. (P.Valéry, *Sur Bossuet* dans *Variété*, repris dans *Œuvres*, Tome I, p.499, Pléiade)

La poésie partage avec les autres formes d'art les bienfaits que l'art nous prodigue, tels que : affirmation de notre dignité d'homme, aide à supporter la vie et la mort, etc. Par exemple, ces vers de Cliff :

*jusqu'au jour où la terre
me prenant dans ses bras
soufflera sur mon nom
pour l'effacer du monde*
(*En Orient*, Gallimard, 1986 ; *Kars*, 6, p.100)

Ce que la poésie ne partage pas avec les autres formes d'art, c'est sa matière, la langue. Or cette matière n'est pas son instrument, mais son tout. La poésie rend à la langue sa supériorité sur le réel ou l'irréel qu'elle désigne ou connote. Et c'est au moyen de la langue que le poète fonde cette supériorité : cruelle ironie ! Ne jamais admettre que la langue s'efface dans le monde qu'elle

désigne, voilà la tâche ; l'instrument, c'est la langue, celle avec laquelle j'achète le journal, qui en est lui-même plein...

Ce que je recherche dans la lecture d'une œuvre littéraire, c'est une résistance, une épaisseur de la langue, source de difficulté. Difficulté qui est elle-même source de richesse, pas d'obscurité. Il faut aussi que cette résistance ne soit pas gratuite : Tacite ne lasse pas, un rhéteur (Sénèque) lasse, bien que Tacite ait beaucoup d'un rhéteur.

La poésie c'est la primauté de la langue sur le monde, pas de la forme sur le contenu.

Tout le monde sait ce qu'est l'idéal en matière de règle : la règle immanente, organique, unique, que le poème lui-même instaure, et sans laquelle il perdrait toutes ses qualités. Il n'y a pas à se soumettre à des règles extérieures, qui conviendraient à tout et à rien. Il y a une seule règle par poème, et le poème la rend évidente et nécessaire. Mais c'est là un idéal furieusement difficile à atteindre. Cette règle unique, on ne pourra donc pas la reconnaître de l'extérieur, se mettre en attente de la reconnaître et d'en apprécier les effets, comme on le fait pour la rime et le mètre, ou les étapes et passages obligés d'un *topos*. Cette règle naîtra de la nécessité interne au poème d'organiser le réseau de relations intra et inter-textuelles qui le constitue tout entier. Pas vraiment une mince affaire.

Car si le poème est un objet au même titre qu'une toile ou qu'une sculpture, il est aussi le centre du réseau de résonances qu'il crée. Il est indépendant, et détachable – mais il est aussi dans une toile qu'il tisse, et qui est faite de textes. L'étymologie, ici, ne nous égare point.

Un drôle d'objet, tout de même. A-t-on assez insisté sur le fait qu'il ne s'appréhende que dans le temps, et qu'en conséquence on ne le tient jamais tout entier sous le regard, comme on peut le faire avec une toile de peintre, un Cézanne par exemple ? Je peux bien sûr tenir sous mon regard tout le texte d'un poème assez court, en appréhender même partiellement la structure. Quand je regarde ainsi *En Arles* de Toulet, je vois quelque chose, et ce quelque chose a quelque chose à voir avec le poème de Toulet – mais ce n'en est qu'une image, et une image dans un autre matériau, indépendant du déroulement temporel. Même si je connais le poème par cœur, je ne peux faire que me le rejouer – c'est à cet égard plus une partition qu'un tableau.

Julien Gracq insiste sur la nécessité d'étudier sérieusement les mécanismes de mémorisation et de condensation qui sont nécessairement à l'œuvre dans tout acte de lecture, particulièrement dans la lecture d'œuvres d'un certain volume tels que romans et nouvelles. Il est certain que nous privilégions un faisceau d'hypothèses interprétatives pour retenir : nous retenons ce qui contribue à l'interprétation que nous sommes en train de construire. On voit par cette caractérisation combien l'entreprise est périlleuse et les résultats précaires. Je juge au moment même où je ne possède pas ce qu'il faut pour juger – aussi bien je m'engage sur des voies de traverse, je plonge dans des sentiers qui finiront dans les ronces. Je rebrousse alors chemin, mais sans revenir d'où je suis parti, car ce point n'existe plus. Il n'existait qu'à ce moment de ma lecture, et j'ai lu trop loin pour y revenir. Si j'y reviens c'est en tant que métalecteur – je ferai maintenant lecture du livre, mais aussi lecture de mes lectures antérieures. Il n'est pas vraiment étonnant que nous trouvions des choses différentes dans les livres, et que les livres que nous avons lus changent à la relecture. Cette diversité est garante de notre plaisir renouvelé. Les infidélités de notre mémoire, ou mieux: la nature foncièrement active de son jeu, nous empêche de nous plonger deux fois dans le même fleuve de lecture.

Mais en va-t-il de même pour un texte court, et que je connais par cœur ? Oui, car le texte, à notre insu bien souvent, continue à écrire en nous, et nous découvrons d'un coup un texte beaucoup plus riche, et qui nous émerveille. Le texte avait la capacité de grandir – c'est la qualité essentielle du texte poétique. Je donnerai un exemple, dont la pertinence vaudra, j'aime à le croire, pour bien

d'autres lecteurs que moi: il s'agit du passage de la *Recherche* où le narrateur voit s'avancer la jeune fille qui porte du café au lait alors que son train va repartir du quai de la gare (édition Quarto, Gallimard, p. 520-523). Chaque fois que je retourne à ce texte, je m'étonne de le voir si court, et je m'étonne – plus proprement, je m'émerveille – de sa capacité à évoquer, qui semble inépuisable. Le souvenir de ces lignes est toujours différent d'une fois à l'autre. La relecture n'est jamais vaine; elle s'est toujours enrichie du travail du texte chez le lecteur.

Le pouvoir d'évocation ne résulte pas de la décision délibérée de l'écrivain de 'laisser dans le vague' – le vague n'a pas la force génératrice voulue. Il s'agit d'autre chose. "La table dressée de grand matin sur la terrasse" : écrivez, laissez agir. Mais il n'y a pas de recette. Ce n'est pas le caractère défini des groupes nominaux : "une table dressée de grand matin sur une terrasse" peut agir tout aussi bien, encore qu'il faille peut-être un peu plus de contexte. Ceux qui connaissent bien mes textes se doutent que le seul syntagme 'fenêtre ouverte' me fait palpiter.

Un poème, c'est comme *Hamlet* : x caractères typographiques, mais il est ridicule de dire que ce n'est que ça.

Chaque fois que je regarde une toile de Cézanne ou une fresque de Piero, j'y découvre de nouvelles choses. En quoi est-ce différent de la relecture d'un poème ? Je crois que c'est la linéarité du texte qui fait la différence – mon appréhension ne peut être globale, il n'y a rien à saisir d'un coup. En conséquence, le texte est bien plus libre que la toile ou la fresque de cheminer à son aise dans un réseau sans fin de résonances. Il est moins prisonnier de sa matérialité, moins limité par ce qu'il est. Le côté négatif, c'est qu'il est plus dépendant encore du lecteur, moins apte à s'imposer. Il dépend de l'attention du lecteur – une attention bienveillante et soutenue (qui n'exclut pas la critique, mais au contraire s'en nourrit). Il semblerait que ce soit beaucoup demander. C'est beaucoup demander.

Toute l'attention qui va à autre chose qu'à la langue profite à autre chose qu'au poème. Le peintre a besoin d'un sujet – le poète doit dire quelque chose. Mais trois pots de fleurs sur ce qui ressemble à un appui de fenêtre, c'est assez comme sujet pour Cézanne (je pense à la merveilleuse aquarelle *Trois Pots de fleurs sur la terrasse de l'atelier des Lauves*). La pluie et le beau temps – pourquoi pas ? Je ferme le livre et je regarde par la fenêtre – le mouvement de la main, le regard qui se lève : bien assez pour le peintre, bien assez pour le poète également.

Le poète serait bien en peine d'imposer sa vision : il le voudrait qu'il ne le pourrait pas, car il n'est pas maître de ce qui se fera avec son texte, de comment son texte grandira chez ses lecteurs. Mais il ne le veut pas : il propose, le lecteur disposera – ou plutôt, la langue disposera. C'est elle le maître du jeu.

Le long poème est-il *contradictio in terminis* ? La densité peut-elle se maintenir vers après vers, strophe après strophe, chant après chant ? Il est permis d'en douter. Le procédé guette... Dès qu'il apparaît, la densité est en chute libre – tout est prévisible et il ne reste plus qu'à dévider. Le livre tombe des mains, les petits clapets de l'attention, discrètement, se sont fermés, il y a quelque temps déjà. Quand on dit d'un long poème qu'il est beau, on veut souvent dire qu'il contient beaucoup de beautés, et qu'il ne verse pas outrageusement dans le médiocre. C'est déjà exceptionnel. Combien en pouvez-vous citer ?

Un bon poème, un vrai poème – un poème tout court – possède deux grandes qualités : il est dense et il est cohérent. La densité du réseau qu'il établit avec la langue elle-même et avec les autres textes qu'il convoque en les évoquant (autres textes de l'auteur, littérature dans cette langue, autres littératures parallèles, etc.) a déjà été abordée dans ces notes ; il faut dire quelques mots de la cohérence. On sait que de proche en proche en partant d'un texte on va partout. Le texte de base doit orienter ce chemin, doit faire distinguer nettement centre et périphérie. Il faut qu'on puisse s'écarter,

mais il faut qu'on sente qu'on s'écarte. C'est par le renforcement mutuel des actions à divers plans de la langue et du texte (son/sens, plus largement signifiant/signifié, organisation rhétorique, etc.) que le texte se tient ; chaque maillon, si on n'y prend garde, tend à se distendre, à se défaire, à céder. Il faut constamment resserrer.

L'ouverture du texte est donc aussi un danger. On peut aller partout, et y aller de manière bien savante, et il y faudra bientôt des notes, ou un lecteur qui a fait le même parcours. Mais ces parcours sont individuels, et il n'y a plus de tradition unique sur laquelle on est certain de pouvoir construire sans encourir le risque de produire un poème qui ne se suffit pas à lui-même et qui nécessite un mégalecteur – qui a tout lu, tout retenu. Le *Wasteland* de T.S. Eliot indique une direction qu'il est dangereux de poursuivre. C'est bien sûr la cohérence qui est l'élément salvateur ici – si le réseau est serré, on court moins le risque de s'égarer. Un texte peut être touffu, intéressant, mais échouer en partie en tant que texte, ne pas faire objet.

Le grand ami et tout à la fois le grand ennemi de la poésie est le besoin de faire sens. L'homme ne supporte pas le vide de sens. Il est tout prêt à en mettre là où il n'y en a pas, et autant qu'il est en faut. Mais le sens produit ainsi pêche par absence de qualité : c'est n'importe quoi pour se sortir d'embarras. Il n'y a pas besoin de chercher à dire quelque chose : le texte s'en charge. Tout le monde peut apporter des tas d'exemples. Cette fausse profondeur séduit – mais un instant seulement, et un lecteur qui s'enthousiasme vite, mais dont l'enthousiasme retombera aussitôt.

Il est sot de croire qu'on peut libérer la poésie de toute contrainte. La langue ne fait sens que par un système d'oppositions. Si tout peut être mis en lieu et place de tout, il n'y a plus de valeur car il n'y a plus d'opposition. L'implacable leçon de la linguistique saussurienne.

Pour échapper aux contraintes, il faut sortir de la langue, et partant sortir de la poésie. Il n'y a pas de poésie sans langue. Quand on dit d'un clair de lune qu'il est poétique, ce n'est pas pour souhaiter que la poésie se conforme au clair de lune – on ne fait que rendre hommage à la poésie (et complimenter le clair de lune, bien entendu).

On connaît le danger des règles – c'est de les ériger en procédé, passer du mode analyse au mode génération, pour parler en termes de TAL (traitement automatique de la langue). Je refais ce qui a bien marché – au lieu d'un bon texte, j'en ai bientôt vingt médiocres, et la chose terrible est que le bon est maintenant parmi les médiocres, car on ne voit plus que c'est lui la matrice.

Le danger d'interpréter la règle comme un procédé ne se présente pas dans le cas de la règle parfaite, la règle immanente au poème et que le poème lui-même instaure. Elle n'est évidemment pas réutilisable. Mais on sait combien elle est chose rare. En conséquence, après s'être libéré des règles, on reprend des béquilles. Vive le vers libre – mais il ne faut pas qu'on le prenne pour de la prose. Je maintiens les coupures, qui au mieux ne font qu'indiquer la lecture que je souhaite, en marquant les respirations, en organisant les accents. Ils devraient s'imposer d'eux-mêmes. On en est bien loin. Faites le test, demandez à un lecteur sympathique de restituer les fins de ligne dans un poème prosifié : rien ne s'impose. Liberté des lectures ? Oui, évidemment. Mais aussi manque de cohérence. Lisez aussi le texte en tant que texte en prose, j'entends avec la découpe de la prose discursive : il doit garder beaucoup, mais aussi perdre beaucoup. En dernière instance, est-ce que les fins de ligne ne seraient pas là tout simplement pour ralentir la lecture, pour dire : *attention poème en chantier ralentir* ?

Le poème et le poète ne sont pas là pour nous dire quelque chose de profond et d'inconnu, qui transformerait notre connaissance de l'homme et de l'univers. Le poème est là pour *révéler* – on ne révèle à quelqu'un que ce qu'il sait déjà, mais qu'il savait sans savoir qu'il le savait, tant c'était vital. La poésie, au sens platonicien, rappelle : elle révèle ce que la langue contient depuis toujours, car

depuis toujours le texte est inscrit dans la langue. La révélation est d'un autre ordre (sens pascalien) que la connaissance. Mais il ne faut pas que le poète en tire gloire et orgueil ; qu'il se souvienne que c'est la langue qui l'écrit.

Pour une telle poétique, quelle critique ? On distinguera soigneusement le discours scientifique sur la littérature du discours critique, ce dernier seul envisageant de manière explicite la question de la valeur. Il est vrai que prendre pour objet d'étude un auteur ou une œuvre implique déjà que cet auteur ou cette œuvre n'est pas totalement insignifiant. Mais la critique doit aller plus loin – son essence même est de porter des jugements et d'expliquer sur quoi ces jugements sont fondés.

Le critique mettra en lumière le tissu de relations dans lequel le poème s'insère. Il montrera la cohérence de ce système de relations intra- et inter-textuelles. Au passif, il débusquera les procédés, les tentations de facilité auxquelles le poète a cédé, comme son désir de se conformer à une certaine mode, une certaine façon d'écrire qui est au goût du jour. Ce qui suppose que le critique n'est pas lui-même prisonnier des modes...

Le poème sert, mais il ne peut pas être fait pour servir autre chose que lui-même. Il sert car il est, pas parce qu'il véhicule.

Il faut avoir le courage de dire que pour le travail poétique toutes les langues ne se valent pas, et toutes les époques n'offrent pas les mêmes ressources. Les langues ne se valent pas, car la richesse de leur patrimoine littéraire est très inégale, et le poète puise avant tout dans ce qui a été écrit dans sa langue. Les langues ne se valent pas, car leur densité n'est pas la même. Considérez ce passage d'une ode d'Horace :

(...) *Me tabula sacer
uotiva paries indicat uvida
suspendisse potenti
uestimenta maris deo.*
(I,5,13-16)

Rien ne vous frappe ? Pas un seul mot outil, pas de mot charnière, pas de remplissage. Belle aide fournie par la langue latine à la poursuite d'un caractère emblématique : le frappé d'une médaille. Certes, le latin n'est pas une langue sans mots outils. Si c'était le cas, on perdrait le contraste. Horace de nouveau :

***Qui fit, Maecenas, ut nemo, quam sibi sortem
seu ratio dederit seu fors obiecerit, illa
contentus vivat, laudet diversa sequentis?***

On n'est plus dans les odes – on aura reconnu le début de la première satire (*Sermones*, I,I,1-3). Le contraste est évident. Ce qui est important, c'est que le latin le permette. Le français et nos autres langues modernes ne le permettent pas.

Les époques ne se valent pas. Sainte-Beuve dit très justement (*Port-Royal*, Livre II, Pléiade, Tome I, p.427) qu'Augustin est un grand écrivain desservi par une langue minée par la rhétorique. Ses qualités sont siennes, ses défauts ceux de son époque.

Il faut être conscient que nous privilégions le fragment plutôt que l'œuvre achevée. C'est une mode qui passera – on en mesurera alors le prix.

On écrit sur l'écriture, et surtout sur l'impossibilité, la futilité d'écrire. Une attention envers l'outil : c'est bien. Regarder l'outil avec méfiance au lieu de s'en servir avec confiance : c'est beaucoup

moins bien. C'est une mode qui passera – on en mesurera alors le prix.

Plus de poésie après Auschwitz : oui, si *plus* se traduit ici par *more*.

On n'échappe pas à la tradition – il n'y a pas d'écriture qui ne fasse appel à une écriture. On peut la récuser, mais c'est peut-être s'y soumettre encore, et de la façon la moins intéressante. Celle en tout cas qui conduit le plus sûrement à l'excès, et relance le balancier.

Le poète ne peut être son propre critique. Il fournit à ses textes la résonance dont ils ont besoin pour exister. Ils n'existent peut-être que pour lui. Ce qui ne les rend ni nuls ni inutiles. Mais les autres n'y puiseront rien.

Interpréter ses propres œuvres est une entreprise sujette à caution. Pourquoi privilégier l'interprétation de l'auteur ? N'a-t-elle pas un effet réducteur, dans la mesure où elle permet à d'aucuns de croire qu'ils peuvent réfuter d'autres interprétations, parce qu'elles ne rendraient pas compte de 'ce que l'auteur a voulu dire' ? Or, ce n'est pas le vouloir dire qui importe, mais le dit.

Le poète doit être très sévère avec lui-même. Qu'il songe qu'il a tout intérêt à ne livrer qu'une anthologie de son œuvre – qu'il choisisse d'abord, les autres élagueront encore (cf. André Suarès, *Carnet* 29, p.115-116, cité dans *Poétique*, Rougerie, 1980). Qu'il réfléchisse au nombre de grands poètes qui ont laissé une œuvre peu abondante. Les exemples sont nombreux : Catulle, Cavafy, Baudelaire, Keats, Nerval, Valéry, Ferrater...

Fuir la publicité : c'est essentiel. Ne pas refuser la publicité, c'est-à-dire ne pas refuser de rendre public : c'est essentiel également. Il faut que le poète s'oriente, qu'il sache ce qui passe et ce qui ne passe pas. S'il cède sur quelque chose, c'est qu'il n'y tenait pas assez, et que ça n'en valait pas la peine, et qu'il a donc eu raison de céder. Processus dévastateur mais salubre.

Fuir la publicité : ne pas tourner autour de son œuvre et s'imaginer qu'on y travaille. Rester au centre.

Il faut s'y résigner : il n'y a chez l'homme aucun progrès moral, comme d'ailleurs aucun progrès intellectuel ou artistique. Les limites sont là ; un individu peut les franchir, mais il n'entraînera pas l'espèce avec lui. Le seul vrai progrès est scientifique et technologique. Encore que dans ce deuxième cas le mot *progrès* soit mal choisi. Il conviendrait de parler plutôt d'*accroissement*. Cette terre, nous aurions pu choisir de l'habiter au lieu de la dominer (mais à vrai dire, il aurait fallu pour cela précisément que l'homme – et l'homme en tant qu'espèce – dépassât ses limites...). Y trouver notre place, en harmonie avec le reste de la nature, plutôt que de faire régner le pousse-toi-de-là-que-je-m'y-mette qui distingue si bien notre espèce.

Heureusement (mais est-ce heureusement ? cf. Platon, *Lois*, 817 a-c), il y a l'art, qui nous permet de prendre part à un autre monde, voire de le créer, et celui-là nous comble, nous satisfait en profondeur. La *Dixième églogue* de Virgile, la *Flagellation* de Piero della Francesca, le *Requiem* de Mozart : honneur et fierté de l'homme. Grandeur.

Voyons les choses 'positivement' : c'est l'absence de progrès moral qui nous permet de toujours reconnaître un sommet en Jésus, en Socrate, en Pascal. C'est l'absence de progrès en art qui maintient Homère et Isaïe au premier rang. On ne s'émerveille pas des qualités technologiques de telle ou telle invention des temps passés (astrolabe ou arquebuse) – au mieux dit-on 'c'est astucieux, ça'. On admire le génie d'Archimède ou de Newton, de Paracelse ou de Vésale, mais on sait qu'ils ont été dépassés. Leur contribution est immense, mais elle a été engloutie, comme il fallait qu'elle le fût pour que le progrès continuât. On ne retourne pas à eux comme à des présences vivantes, des 'pierres vives'. Voilà aussi ce qu'a accompli le progrès scientifique ou technologique. Rien de tel en

morale ou en art.

Aimer écrire de la poésie n'implique pas nécessairement aimer en lire. La poésie est-elle faite pour être faite, ou faite pour être lue ? Est-elle *encore* faite pour être lue ? Peut-être plus. Triste constat ? Peut-être pas.

On the Poet's Labour

There are almost as many theories about what poetry is or should be as there are poets. Nothing to complain about, or even to marvel at: everybody is looking for his or her own way, and to everybody his or her own looks better if it is granted universal value. It will be enough to keep in mind that every poetical theory should open with a 'to my mind' (that is to say, 'to my eyes and to my ears'). Similarly, the poet would be well advised to say «what I have attempted to do» rather than «what I have done». His modesty would be grateful for this small change in emphasis.

Writing poetry is essentially **working on language**. The two key terms ought to be assigned a very broad meaning. **Working** refers as much to the unconscious maturation process which gives the poet his first line as to his trials with numerous variants, his erasures, alterations and second thoughts. And **language** is here much more than code; it is also the body made up by all existing texts, because step by step any text is liable to lead to any other text. The resonance system, it is well known, is infinite.

We won't, therefore, be tempted to oppose *vates* and craftsman: it's the same beast, after all. And the first line that the gods whisper in our ear very often ends up in the wastepaper basket. Or survives, unrecognizable, simple phrase inserted into matter that one had deemed less noble.

To believe in inspiration, then, is to believe in a very slow and long process of poetry production somewhere deep inside us, far from our conscious work, and practically never accessible as a whole.

Only those who do not write wonder at the discovery that *A Season in Hell* did not flow such as we know it right from Rimbaud's first attempt at penning it. The precious drafts give evidence for the work that led to producing what reads as if it were a first shot. No oil smell, surely, but the lamp remained burning the time that was needed.

Occasional poetry: the whole range from the worst ever to appreciably good (someone called Malherbe...). The truth is that the topic is immaterial. A poem does not start from an idea or something experienced or felt. It starts from language, the thing that sends it on its path is a bit of the textual canvas. The poet has nothing to tell you (I'm aware that I'm overstating my case a little...). He speaks to language, engaging everything that language has done for him. He is similar to the mountaineer, who gives thanks to the mountain for bringing him so high.

The never slackening attention that the poet gives to language enables him to produce high density texts, developing tight networks of intra- and inter-textual relations. That's as much as saying that a poem will have to find its reader. It won't open itself to just anybody – to those for whom language is a tool and every text a communication it won't have much to say. But it won't speak either to those who will attempt to use it in order to pass themselves off as clever, well-read, etc. It will give to those readers what those readers are looking for, but it will keep its gifts for those who are not looking for anything, but on the contrary bring all that they have, which is first and foremost what other texts have brought them. Gifts on either side, but no bargaining. Such a give and take would be out of place.

The poem (the poet through the poem) plays on all linguistic and textual levels: the phonic and graphic matter, the meaning carried around (metaphors, metonymies, etc.), the ties with other texts

(open, hidden, and truncated citations, allusions, genre conventions, etc.). The level where the poem proves to be the richest will tell up to what point it is translatable. We shouldn't claim too hastily that every type of poetry is untranslatable. Not everything comes across, for sure. But some poets are more readily translatable than others: Juarroz translates more readily than Lorca, who translates better than Racine (the whole of whose oeuvre leaks out without giving the receptory vessel a chance of proving its watertightness). Juarroz translates more readily: that's because he doesn't call on the resources of Spanish qua Spanish; which doesn't mean that he doesn't call on the resources of language qua language, in which case he wouldn't be a poet.

Translatability is thus linked to the nature of the linguistic and textual resources exploited by the poem. In biblical poetry (Psalms, Isaiah, Job,...) the semantic and rhetoric parallelism carries across reasonably well, but the underlining it gets from the nature of the phonetic matter (obviously linked to the language of the poem) cannot be given an equivalent of the same kind, and dispersion soon threatens. A word has many friends and relatives (some are no more welcome than the relatives who impose themselves on us by the sheer fact of belonging to the same family, miles away from any type of chosen affinity). The slightest distortion to the graphical or phonetical outline of a word leads to other words, evoked by proximity. Translation can hope to import some of these friends and relatives, but it will have to let go of many, and willy-nilly will bring in new ones that the poem (if not the poet) will not be able to make its own without having to redefine its equilibrium point.

Roughly, translation would thus allow the signified to come across, blocking the way to the signifier? The situation is not that simple. The crucial qualities of the signifier are often preserved when the passage is to a kindred tongue; as for the signified, only God knows what happens to it in this transfer. The poor devil is not even sure to cross without damage the barrier between the idiolects of two speakers of the same language. Very often we agree that we understand each other instead of actually understanding each other (I refer the reader to my *Fragments sur le sens*).

The manipulation of the signifier, in poetry, has often been the subject of rule systems, to various degrees rigid and constraining (metrics, rhymes, assonances, alliterations, ...). There has been talk of the iron collar imposed by dactylic hexameter, which goes as far as to refuse citizenship to a good many Latin words. I'm struck by two things: the first is that we are unable to imagine what this iron collar really meant, in the first place why it was there. It's true that we have learnt to read out Latin verse with the imposed scansion, but we cannot help but believe that whatever the scansion system amounted to, it is not the one we are offered; it's far too ridiculous and apt to destroy any true rhythm, i.e. internally justified and not just mechanical. The key has surely got lost, and the efforts of Latin poets (such as Horace, who spent much time and energy importing no less constraining Greek meter) seem to us an empty endeavour. And yet, the second thing: we are convinced that we do not grossly err in our assessment of the quality of Latin verse, and not only because we often have available the concurrent opinion of Latin writers. The constraint was therefore not devoid of sense, even if the rhythmical aims pursued are not clear to us. Alain once wrote that all beautiful verse is regular (*Propos de Littérature*). That is going too far, I think. But constraint often has a positive effect: it compels one to concentrate on language.

Malraux, somewhere in *Les Voix du silence*, rightly remarks that we accept without regret the mutilations suffered by works of art, if we have never known such works in their pristine state. Nobody wants the Venus de Milo to recover her arms, and the stone faces of Romanesque art eaten away by lichen (and pollution) have a greatness that they perhaps lacked when the sculptor had just finished making them.

I think such an assessment is also valid for literature. But with the following obvious difference: the mutilations suffered by a text are not only those produced in its transmission as time passes, but are also due to the irresistible evolution undergone by the language in which the text was written.

The first type of mutilation, comparable to that suffered by plastic arts works, is characteristic of Sappho's poetical works, to give an extreme example. The few fragments that have come down to us are meteors speaking to us about unknown planets. Each word develops a whole network of resonances. Would that be the case if they had their place in a complete body of work, or one preserved in its largest part? In spite of what I've said above, a certain closure unavoidably characterizes any completed work.

Language too, by changing, changes all the texts that document it and are part of it. A text that we are still able to read in the original, but which offers linguistic resistance (without our having to turn to a translation, however: for the educated present-day speaker of French, Montaigne would be a case in point), is to my mind all the more valuable, with the proviso that the resistance it opposes to easy understanding is worth overcoming. It isn't a question of period charm or nostalgia. I think that the key concept is precisely this notion of textual resistance which, inevitably, brings us back to the text itself, doesn't allow us to get everything out of it at a first reading. What makes this first reading harder is precisely what is going to make rereading appealing. What is worth reading is worth rereading. Indefinitely. *Le plaisir du texte*.

Poetry based on formal constraints is highly subject to degradation. The signifier deteriorates quicker than the signified, because time is quicker to alter its properties: quite a number of Racine's lines do not scan any longer, or have to be spoken out in a manner that doesn't sound natural any more, and gives them an outdated ring that they would be glad to spare. Pope's or Dryden's rhymes very often are no longer rhymes – *tea* is no longer pronounced [*tei*]. Here too, though, the contrast between the signifier's fragility and the signified's solidity shouldn't be overemphasized. The horse still has four legs, a mane and a tail – but that's similarity in the possibilities of reference, not similarity in the signified. The animal called horse does not share our life the way it used to and consequently the word *horse* doesn't mean the same. We should not be led astray by a certain fixity (relative, by all means) in the animal and vegetal species, and in certain other features of the natural world – value, in the Saussurean sense, has changed.

Constraints on content, of course, have always been around. The *topoi* have long been masters of the literary game. There were things to be said in prose, and things to be said in verse, and above all, to be sure, things that weren't said at all – or at least, that didn't get written – at least, if one's business were literature. Are we so sure we have overcome all that, freed ourselves of any type of constraint on content, in the same way as we seem to be totally free of any formal constraint?

In fact, we are free from neither type of constraint. As far as the *topoi* are concerned, they have changed, that's all. Think of the vigorous family of *topoi* made up for us by the impossibility of writing, the treacheries of the signifier, the infidelities of the signified, the death of sense, the impossibility of silence, and so on and so on. As for formal constraints, it's striking how much contemporary poetry is willing and eager to play with them, as in jest, of course, but when all is said and done these enjambements are enjambements (see William Cliff's *conrad detrez*, for example), these half-rhymes are half-rhymes, and one would be sorry to write a halting line that would not be perceived as such. The constraint is still there: the snooks that we cock at it, it simply cocks them back at us...

Originality, which has been a key value since Romanticism, is a mediocre touchstone to assess literary works. I'd be even more severe as regards sincerity, at least at the level it is generally taken to operate. A beautiful work of art is sincere through its very beauty, this beauty in harmony with what is best in man, and which cannot lie. But the sincerity of 'feelings really felt' is not at that level at all – let alone an even more contemptible sincerity, reducible to veracity, that of situations and characters. A most strange reproach: *he can't have known her because chronologically ... rubbish!*

What strength accrues to the Word on account of its being the first source or, even more simply, of being the only one to be! Hence the temptation, irresistible to me, of poetically inhabiting the world of the believer. The reproach has been leveled, I think, at Martinus Nijhoff, that he believed only within his literary work, but not in real life, and of being insincere for that reason. How well I understand Nijhoff, it that's the case! Speaking here of a lack of sincerity is absurd: within his poetical universe, he is entirely sincere (I'm thinking of the marvellous poem devoted to Saint John and of one of the sonnets in the *Voor dag en dauw* suite, namely *De kamer hardt de lucht niet langer van*). The work would be a complete failure if one could suspect it of being no more than a word-woven dress. The universe based on this faith is poetically infinitely richer than the other, at least for Nijhoff and for me. No reason to feel schizophrenic, as long as one admits that one is diversely inhabited – there are lots of rooms in our Father's home.

During long centuries writers lived with a system of values that put imitation in the choice position where we now put originality. The pleasure of tracing in a work echoes from other works, all that the new piece of work owed to its predecessors, the way it made it all its own: these were the sources of value in art. I think we will return to such a view – the movement back has already started, it seems to me.

The eternal question of form and content in poetry: isn't it a pseudo-question? When I read and reread (Horace, *Carmina*, I, I, 1-6):

*Maecenas atavis edite regibus,
o et praesidium et dulce decus meum,
sunt quos curriculo pulverem Olympicum
collegisse juvat metaque fervidis
evitata rotis palmaque nobilis
terrarum dominos evehit ad Deos*

I say to myself that he has to say something in order for us to feel this essential harmony between content and form (which has us believe that the two are indissociable), but that the nature of this something is rather immaterial. He accepts that it should be purely conventional. Perhaps he wishes it to be so: if content is fully conventional, our attention will be more easily drawn to the beauty of the form.

Valéry on Bossuet:

Pour ces amants de la forme, une forme, quoique toujours provoquée ou exigée par quelque pensée, a plus de prix, et même de sens, que toute pensée. (P.Valéry, *Sur Bossuet* in *Variété*, also in *Œuvres*, Vol. I, p.499, Pléiade)

(For these form lovers, a form, although always brought about or demanded by some thought, has more price, and even sense, than any thought.)

Poetry shares with other art forms the good things that art offers us, such as the affirmation of our human dignity, help to bear life and death, and so on. For instance, these few lines of William Cliff:

*jusqu'au jour où la terre
me prenant dans ses bras
soufflera sur mon nom
pour l'effacer du monde*

(*En Orient*, Gallimard, 1986; *Kars*, 6, p.100)

(until the day the earth/ taking me in her arms/ will blow on my name/ and erase it from the world)

What poetry doesn't share with other art types is what it works on and with, language. Language is not its tool, it is the whole of its being. Poetry reminds us that language is superior to the reality or irreality that it refers to or brings about. And it's by means of language that the poet grounds this superiority: cruel irony! Never to admit that language vanishes in the world it points to, that's the task; the tool is language itself, the same language as that with which I buy today's paper, which is full of it...

What I'm looking for when reading a work of literature is a resistance, a thickness of language, a source of difficulty. Difficulty which is itself a source of richness, not obscurity. The resistance I'm speaking of shouldn't be gratuitous: Tacitus does not weary the reader, a rhetor such as Seneca does, although Tacitus shares a lot with the rhetors.

Poetry is the primacy of language over the world, not of form over content.

Everybody knows where the ideal lies as far as rules are concerned: the best rule is the immanent one, organical, unique, that the poem itself establishes, and without which it would lose all its qualities. There can be no submission to external rules, which would hold for everything and anything. There is a single rule per poem, and the poem makes it obvious and necessary. But such an ideal is awfully difficult to reach. Such a unique rule will not be recognizable from the exterior, as it were, we won't be able to prepare ourselves for grasping it and appreciating its effects, as one does for rhyme and meter, or the obligatory steps in the development of a *topos*. This rule will spring out of the internal necessity driving the poem to organize the network of intra- and inter-textual relationships that make it a whole. That's something of a task.

Now, if the poem is an object like a painting or a sculpture, it is also the centre of the network of resonances it creates. It is independent, detachable – but it also has its place in a web it helps to weave, a web made of texts. Etymology, here, does not lead us astray.

A strange kind of object, all the same. Has there been enough stress laid on its being apprehended only in time, with the consequence that one never has it entirely within the grasp of one's gaze, as it were, as can be done with a painting, a Cézanne for example? Of course, I can hold under my gaze the whole text of a poem, if it's not too long, and even grasp at one glance its structure, at least in part. When, with such purpose in mind, I glance at Toulet's *En Arles*, I see something, and that something has something to do with Toulet's poem – but it's no more than a picture, and a picture in its own medium, independent of temporal sequence. Even if I know the poem by heart, the only thing I can do with it is having it replaid to me – from that angle it's more like a musical score than a painting.

Julien Gracq has insisted on the need to seriously study the memorisation and condensation processes that are necessarily at work in any act of reading, particularly in the reading of works of a certain length such as novels and short stories. It's quite certain that we prioritize a bunch of interpretative hypotheses in our process of memorization: we keep what contributes to the interpretation we are building. If I am right, it's easy to see how perilous the process is and how uncertain the results. I am judging at the very moment when I do not possess what is necessary to utter an informed judgment – and therefore I get into byways and plunge into paths that end up in brambles. I then back up, but without being able to come back where I was, because that point no longer exists. It only existed at that specific moment in my reading, and I have read too far ahead to be able to retrieve it. If I manage to get back there, it will be as a metareader – I will carry out a reading of the work, but also a reading of my previous readings. It's no wonder that we find different things in books, and that the books we have read seem different when we reread them. This difference ensures our renewed pleasure. The tricks played by our memory, or rather: the very nature of its ever active play, prevent us from plunging twice into the same reading stream.

But does the same apply to a short text, and one that I know by heart? I think so, because the text, most of the time without our knowing, goes on writing itself in us, and we suddenly discover a richer text, which we marvel at. The text had the power to grow – the essential quality of a poetical text. I will give an example, whose persuasive power will be valid for many other readers besides myself, I'm sure: I have in mind the passage in Proust's *In Search of Lost Time* where the narrator sees coming forward towards him, at the moment his train is going to leave the platform, the young girl selling white coffee (Quarto, Gallimard, p. 520-523). Each time I go back to that text, I wonder at its being so short, and I wonder – or rather, I marvel – at its evoking power, which seems inexhaustible. The memory I have of these lines is different each time. Rereading is always rewarding; each reading is made richer by the work the text keeps carrying out within the reader.

This evocative power doesn't result from the writer's decision to 'leave it all rather vague' – such vagueness does not have the necessary generative power. Something else is at work. "La table dressée de grand matin sur la terrasse" ("The table laid on the terrace in the early morning"): write, let it work. There is no recipe one can follow. The definite nature of the noun phrases is not the key: "une table dressée de grand matin sur une terrasse" ("a table laid on a terrace in the early morning") can work just as well, although some more context will prove necessary. The readers with a good grasp of my work know that the simple phrase 'fenêtre ouverte' ('open window') has strong evocative power – for me.

Each time I look at a painting by Cézanne or a fresco by Piero, I discover new things there. In what is the process different from rereading a poem? I think that the difference is due to the linearity of the text – my apprehension cannot be global, there is nothing I can grasp at a single go. As a consequence, the text is more free than the painting or the fresco in its leisurely path within the endless network of resonances. It is less a prisoner of its materiality, less limited by what it is. The negative side is that it's even more dependent on the reader's paying attention – a kind and unflagging attention (which does not exclude criticism, but rather feeds on it). That may be asking a lot. It *is* asking a lot.

The attention directed at anything but the language of the poem is likely to profit something other than the poem. The painter needs to paint something (leaving aside abstract art) – the poet must say something (leaving aside lettrism). But three flower pots on what looks like a window sill, that's enough of a motif for Cézanne (I have in mind the superb watercolour known as *Trois Pots de fleurs sur la terrasse de l'atelier des Lauves*). The weather – why not? I close the book and look through the window – the movement of the hand, the gaze upward: quite enough for the painter, quite enough for the poet, too.

The poet would be hard put to impose his vision of things: even if he wished to do so, he wouldn't be able to because he can't decide what will be done to and with his text, how it will grow on and in its readers. But he certainly does not want to: he proposes, the reader will do as he pleases – or rather, language will. Language is the true master of the game.

A long poem, is that a *contradictio in terminis*? Can density hold from line to line, from stanza to stanza, from canto to canto? Doubt is permitted. The mechanical pitfall is hard to avoid. As soon as a mechanism is in place, density takes a plunge – everything is predictable and the whole thing boils down to an unwinding. The book falls from our hands, after our attention valves have been closed for a while already... When a long poem is said to be beautiful, what is often meant is that it contains lots of beautiful passages, and never outrageously falls into the mediocre. And that is exceptional enough. How many such poems do you know?

A good poem, a genuine poem – a poem full stop – has two major qualities: it is dense and coherent.

The density of the network it builds with language itself and with the other texts it calls by evoking them (other texts by the same author, the body of literature in that language, other parallel literatures, etc.) has already been mentioned in these notes; a few words should be said about coherence. We know that by sheer contiguity we can move from any given text to any other. The text used as starting point must therefore give direction to this path, must help us distinguish clearly between centre and periphery. We must be able to move away if we choose, but we must feel we are moving away. It's by mutual reinforcement of the pulls exerted by language and text on various levels (sound/sense, more widely signifier/signified, rhetorical organization, etc.) that the text holds together; each link, if we are not careful, tends to relax, come undone, let go. A tightening process should always be at work.

The open nature of the text is therefore not without its dangers. One can go anywhere, and go there in a most scholarly fashion, and soon notes will be needed, or a reader who has made the same journey. But such journeys are individual, and there no longer is a single tradition on which one can rely without running the risk of coming up with a poem which is not sufficient unto itself and needs a megareader – one who has read it all, and stored it all in his or her memory. T.S. Eliot's *Wasteland* shows a direction dangerous to follow. The saving factor is of course coherence – if the network is tightly built, the risk of going astray is reduced. A text may be densely knit and interesting, but partly fail as a text, by being unable to turn itself into an object.

The bosom friend but also the arch enemy of poetry is the necessity to make sense. Man cannot bear a meaning vacuum. He is quite ready to put meaning where none was intended, and as much as is needed ... to make sense. But the sense brought about that way lacks quality: anything will do to get us out of semantic trouble. There is therefore no need to try and make sense: the text will make sense on its own. Everybody, I'm sure, will be able to adduce plenty of examples. This fake profundity may seduce – but only for a while, and only a reader quick to enthuse, but whose enthusiasm will soon fall off.

It's silly to think that poetry can be freed of all constraint. Language makes sense only through a system built on oppositions. If anything can be put in lieu of anything else, value disappears because there is no longer any opposition. Such is the implacable lesson of Saussurean linguistics.

To escape all constraint, you would have to go outside language, and thereby outside poetry. There is no language-free poetry. When we say of a moonlight that it is poetical, we don't say so in order to wish poetry would be moonlight-like – we are simply paying tribute to poetry (and congratulating the moonlight, of course).

The danger with rules is known – it's turning them into a mere mechanical process, moving from the analysis mode (the discovery of the immanent rule) to the generation one (using the rule in algorithmic fashion), to borrow terms from Natural Language Processing. I redo what I know works well – instead of one good text, I soon get twenty very mediocre ones, and the terrible thing is that the good one is now lost among the mediocre ones, because one no longer perceives that it has worked as the mould for all of them.

The danger of interpreting the rule as the guide to a process doesn't threaten the perfect rule, that which is immanent to the poem and that the poem itself gives birth to. Such a rule can't be reused, of course. But it is a very rare thing indeed. Consequently, once one has freed oneself from rules, one looks for crutches. Up with the free verse – but it shouldn't be mistaken with plain prose. I therefore keep the ends of line, which can do no better than indicate the reading I wish, marking the breath pauses, putting in the stresses, in one word taking care of the phrasing. All these things ought to impose themselves. Well, they don't. Make the test, ask a congenial reader to put back the ends of line in a poem that you have rewritten as a piece of prose: nothing seems to be immanent any longer. Freedom of the various readings? Yes, of course. But also lack of coherence. If you read the

text as plain prose, I mean with the phrasing characteristic of plain prose: a lot ought to be preserved, but a lot ought to get lost, too. In the last instance, are the ends of line given another task than slowing down the reading, saying: *careful, poem in the making, slow down?*

The poem and the poet aren't there to tell us something deep and previously unknown, which would transform our knowledge of man and the world. The poem is there to *reveal* – the only things that you can reveal to someone are things that he already knows, but knows without knowing he knows them, so vital are they. Poetry, in the Platonic sense, *reminds*: it reveals what language has always contained, because the text has always been inscribed within language. Revelation is of another *order* (in the Pascalian sense) than knowledge. But that's no call for the poet to feel proud; he should remember that he is being written by language.

For such a poetics, what kind of criticism? We will carefully distinguish between scholarly discourse on literature and critical discourse, the latter being the only one to explicitly come to grips with the question of value. It is true that to select as object of study a writer or a work already implies that this writer or work is not totally insignificant. But the critic should go further – the essence of his work is to utter judgments and explain why these judgments are well-founded.

The critic will bring to light the network of relationships in which the poem comes to find its place. He will show the coherence of such system of intra- and inter-textual relationships. On the negative side, he will track down the processes, the temptations to have it easy that the poet could not resist, as well as his or her desire to conform to fashion, to the type of writing that seems to be in. And that supposes that the critic himself is not prey to fashions... or their prisoner.

A poem serves, but it can't be made to serve anything else but itself. It serves because it is, not because it acts as a carrier.

We should have the courage to say that for the poet's task not all languages are equal, and not all times offer the same resources. Languages are not of equal value, because the richness of their literary heritage is very unequal, and the poet in the first place draws from what has been written in his own language. Languages are not of equal worth, because their density is not the same. Consider this extract from one of Horace's *Carmina*:

(...) *Me tabula sacer
uotiuua paries indicat uuida
suspendisse potenti
uestimenta maris deo.*
(I, 5, 13-16)

Nothing strikes you? Well, there isn't a single toolword, and no padding. A beautiful help provided by Latin for the poet who pursues an emblematic quality in his work: the striking of a medal. Now, Latin is not deprived of toolwords. Otherwise the contrast would get lost. Horace again:

***Qui fit, Maecenas, ut nemo, quam sibi sortem
seu ratio dederit seu fors obiecerit, illa
contentus vivat, laudet diversa sequentis?***

We are in the *Carmina* no longer – the reader will have recognized the opening of the first satire (*Sermones*, I, I, 1-3). The contrast is striking. The important thing is that Latin makes it possible. French and the other modern Western languages do not.

Times are not indifferent. Sainte-Beuve rightly says (*Port-Royal*, II, Pléiade, Vol. I, p.427) that Augustine is a major writer put at a disadvantage by a language undermined by rhetoric. His

qualities are his own, his flaws those of his time.

We must be aware that we show a preference for the fragment over the completed work. It's a fashion that will wear off – and then we will know how much it has cost us.

A lot is still being written on writing, and above all on the impossibility and futility of writing. Paying attention to one's tool, caring about it: that's good. Looking with mistrust at the tool instead of using it with confidence: that's not so good. It's a fashion that will wear off – and then we will know how much it has cost us.

You cannot escape tradition – there is no writing that doesn't hark back to previous writing. You can reject tradition, but that is likely to mean submitting yourself to it even more, and in the least interesting way. In any case it is the way which is sure to lead to excess, and thereby send the pendulum swinging again.

A poet cannot be the critic of his own work. He gives his texts the resonance they need to exist. But perhaps they exist only for him – as poems. That doesn't mean that they are bad or useless. But others won't find anything of value in them.

To *interpret* one's own work is a questionable business. Why should the author's interpretation be superior? Doesn't it play a reductive part, in so far as it allows others to believe that they are entitled to refute other interpretations, on the ground that the latter do not account for 'what the writer meant'? Now, the important thing is not what is meant, but what is said, or in this case written.

The poet ought to be very severe with himself. Let him think that he has everything to gain by making public no more than an anthology of his own work – let him do the first selection, the others will select even more (cf. André Suarès, *Carnet* 29, p.115-116, quoted in *Poétique*, Rougerie, 1980). Let him consider the number of major poets who have left a rather thin body of work. Examples are legion: Catullus, Cavafy, Baudelaire, Keats, Nerval, Valéry, Ferrater...

To flee publicity: an essential requirement. Not to refuse publicity, in the sense of not refusing to make public: an essential requirement too. The poet needs to orient himself or herself, he or she must know what comes across and what doesn't. If the poet gives way on something, letting it go, it means that he or she did not really care about it enough, and was therefore right to let go. The process can be devastating, but it is healthy.

To flee publicity: not to hover around one's work and kid oneself that one is actually working on it. Keep holding the centre.

To be fond of *writing* poetry does not necessarily imply being fond of *reading* poetry. Is poetry made to be made, or made to be read? Is it *still* made to be read? Perhaps not any more. A sorry thing to have to acknowledge? Perhaps not.