

Rachel Blau DuPlessis

Deixis

Poezibao publie ici un ensemble traduit et composé par Auxeméry autour de *Deixis* de la poète américaine Rachel Blau DuPlessis. En premier lieu, un [essai théorique](#), puis des [poèmes](#). En complément Auxeméry revient sur cet ensemble et le [commente](#)

Rachel Blau DuPlessis

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 qu'il l'illustre lui-même tout simplement en s'indiquant soi-même en tant que mot. Il s'agit par conséquent d'un poème indexical¹.

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

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*.

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 « déictique » – en tant que forme de raisonnement immédiat, en contraste avec le plus sophistiqué « élenctique »³. Au-delà de ceci (ce « poème », ce « 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 ». Exprimer 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 embrayeurs⁴, 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 l'embrayeur 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 imaginative⁵ entre un mot rare comme « véridique » et les mots

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'*elegchos*, 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 RBDP emploie ici le terme technique *shifter*, qu'on traduit en linguistique par « embrayeur », dont Jakobson donne une acception assez vague : « la signification générale d'un embrayeur ne peut être définie en dehors d'une référence au message. » Cependant l'autrice ici va dans un paragraphe suivant s'interroger sur la différence entre *shifter* et *pointer*, que nous rendrons par « embrayeur » (qui pourrait être rendu tout aussi bien par « modificateur », pour faciliter la compréhension immédiate, par opposition avec le terme suivant) et « indicateur » (qui est, lui, le terme que Benveniste emploie dans le chapitre que RBDP cite).

⁵ Ainsi traduisons-nous le terme de *fanciness* employé par RBDP : bien sûr, il pourrait être rendu plus simplement, de façon moins collé-monté, *gussied up* comme me dit RBDP, par « complexité ». 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

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. Pound déclare : je vais montrer ce que je vois — et vous voilà amené à une vision immédiate, sans passer par la boursoufflure 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 aide, aussi, le fournisseur à nier qu'il 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 couvertement 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* 460⁶). 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 Oppen⁷). Le mot-clé est ici celui

de chaque phrase et en référence au tout du propos ici tenu. On a vu d'ailleurs que les linguistes peuvent très bien concevoir la fonctionnalité des mots dans la phrase en utilisant un vocabulaire technique qui demande un ajustement permanent et des équivalences justifiées. Ceci, d'autant plus que ces mots techniques eux-mêmes voyagent, et qu'ils passent par la traduction dans de multiples sens, géographiquement parlant !

⁶ 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*.

⁷ 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 Royaumont, à laquelle le traducteur de ce texte-ci participait. On trouvera d'autres traductions en

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 cet 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 infra/super-structure qui va 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, en histoire à grande échelle ⁸).

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 le 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 », l'essai en vers daté de 1997-1998, et proposant une méditation sur le mécanisme de la deixis : ce 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. Butterick, University of California Press, 1997. Avec, en complément, les renseignements offerts par le *Guide to The Maximus Poems of Charles Olson*, de G.F. Butterick, University of California Press, 1980.

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

français de « Brouillons » de RBDP sur le site www.alligatorzine.be. Quant aux relations Oppen/Olson, nous y revenons dans notre note additionnelle.

⁸ La collaboration du traducteur avec l'autrice n'ayant pas de fin autre que de servir, le traducteur choisit ici de rendre l'expression d'origine *grand history* par la formule « histoire à grande échelle » proposée par l'autrice.

Rachel Blau DuPlessis

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.

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 »

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 RBDP.) Ou plus loin, ce *nowhere*, « 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.]

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
 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

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.

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.

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 déclic déictique
 fait accéder au couloir où les mots
 font voyager leurs annales baladeuses,

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.

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.

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
 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,

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.]

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
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 maladroites infrastructures
du mouvement »¹²
sur le bord de l'ouverture
profondément dans les instances du discours

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

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.

*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,
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
tournoisement 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

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 une version de la version anglaise du texte de Benveniste, telle qu'on peut la rendre sans autre apprêt 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 procédant de la même relation : *aujourd'hui*, *hier*, *demain*, *dans trois jours*, etc. Il en 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.

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

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.

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

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

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.

(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
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

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

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 : *lick* 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 espérans 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.]

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,
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,

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.]

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,
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.

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.

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 *t* 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.]

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
 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'infiltré 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

²⁴ Godzich, op.cit., xvii.

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

Octobre-décembre 1997/Février-avril 1998.

Traduction : Auxeméry, avril-mai 2010.

NOTE ADDITIONNELLE DU TRADUCTEUR

Je m'autorise à prendre la parole, et j'invoque ici deux raisons. J'ai déjà éprouvé le besoin de compléter les notes de Rachel Blau DuPlessis dans son poème-essai, pour apporter des éléments de compréhension sur certains points concernant le travail même de traduction et le jeu des références utilisées par l'autrice, et je voudrais y adjoindre quelques réflexions ; il se trouve que notre amitié s'est traduite, au fil du temps, par de nombreuses complicités, et autant de désaccords, bien entendu : parmi les premières, le plaisir par exemple de bavarder dans un jardin de Charente Maritime ou de regarder à la fenêtre d'une maison en Ombrie (un poème de RBDP aborde cette sorte de correspondance de *terres* et de *ciels*, et il se trouve qu'il m'est dédié) ; et quant aux désaccords, passons, là n'est pas le lieu...

J'ai d'abord traduit le texte consacré au poème en un seul mot d'Olson, on se doute pourquoi. Comme l'auteur de *Maximus* a occupé un assez long temps de ma vie, je ne pouvais que m'intéresser à cet objet singulier, et l'analyse qu'en fait RBDP aborde la chose sous l'angle qui devait convenir : Olson offre à lire pour poème un mot unique, présenté comme une sorte de haïku inversé, où le texte ferait titre et le titre commentaire distancié (tout en disant seulement la réalité de la chose telle quelle : ce poème est *en effet* composé d'un seul mot), et ce mot ne fait en rien *image*, et ne signifie que ce qu'il signifie, c'est-à-dire la fonction même de signifier, sous la forme qu'un qualificatif dont il est difficile de dire ou de ne pas dire si, à se présenter ainsi, il ne tournerait pas au substantif ou au verbe, s'il n'indiquerait pas une substance ou un acte, ou les deux confondus ! Je dis « haïku » ; RBDP dit « épigramme » ou « mantra » ; on peut changer les désignations, on pourrait en développer la portée respective. L'essentiel est ceci, et RBDP vise juste : la chose – ce poème aux frontières dépassées de l'absurde et cependant si chargé de sens, cette plaisanterie en apesanteur, simplement humoristique, ou désespérée peut-être, ce qui est indécidable – nous renvoie tous à la question de la signification, et donc aux mots qui sont chargés de la faire varier : quand Olson écrit le poème en seul mot, il est en une certaine situation de signification (clerc en rupture de sociabilité avec l'*establishment* intellectuel de son pays, il est en train à l'époque de procéder à la fermeture de Black Mountain College, autrement dit de liquider tout un pan de ses raisons de vivre, où la fonction de pédagogue tient la part la plus conséquente) ; quand nous lisons ce poème dans le recueil post mortem des œuvres d'Olson, nous sommes dans un ici et un maintenant qui s'est édifié sur des couches (quasiment géologiques) de signification dont l'œuvre d'Olson en son entier comme en cette infime petite chose d'un poème en un seul mot est une part, et seulement cela, et chacun de nous dans une situation de sociabilité (de rapport à la société dans laquelle chacun vit) tout à fait singulière et non superposable ni à la situation du temps et du lieu d'Olson, ni à celle d'un autre *chacun de nous*. Je veux dire que : 1/ nous ne sommes plus, et nous n'avons jamais été ni disciples d'Olson, ni même contemporains exacts, et le serions-nous, serions-nous en position de partager, ou de nous opposer à, les références implicites de la pédagogie olsonienne, et comment – à propos de la Cité, l'agora démocratique, la langue du Nouveau Monde, la compréhension et/ou l'accomplissement du réel, l'histoire dans sa continuité et ses ruptures, les mythes qui voyagent avec les civilisations, qui meurent et se transforment, etc. ? ; 2/ étant de cet ici d'aujourd'hui et de ce maintenant-ci en tel lieu d'ici différent pour chacun(e), et chacun(e) étant soi avec ses déterminations propres (ne serait-ce que ce fait indubitable qu'ici en ce moment, c'est le traducteur d'Olson et de Rachel Blau DuPlessis, qui se met à commenter et son travail et, partant, ce poème singulier d'Olson ainsi que le commentaire premier de RBDP), nous nous trouvons dans un sorte de mise en abîme très particulière à son tour...

Mise en abîme, ou multiplication des *figures* dans les miroirs en regard l'un de l'autre, comme chez le coiffeur, quand l'officiant vous tend la glace dans le dos pour vérifier la correction de la coupe ou de l'apprêt et que vous lui parlez en fixant la glace d'en face ! Je dis *figures*. Mot olsonien. Qui recoupe *personnes* (*individus* de chair vive et pensants, ou *personae* multipliées, c'est-à-dire masques performants, pour employer aussi le mot poundien, sur la scène de la signification jouée en actes de parole) et *tropes*, i-e moyens normés de mettre en action la signification sur le plan du discours.

Rachel Blau DuPlessis choisit de s'en tenir à l'analyse du mot unique lui-même en tant que poème et en tire des implications, des mises en plis de sens qui éclairent la chose en en faisant apparaître les cercles internes, ou inversement (car on peut dire cela dans les deux sens !), des déploiements, des dépliages qui étalent, ou amplifient, cette signification en lui donnant son éclairage par le déroulement du sens.

Elle est obligée dans son exposé de passer d'Olson à Pound, puis, en se dirigeant vers Benjamin, de faire allusion à Oppen. Auxéméry, traducteur d'Olson, et accessoirement de Pound aussi, et lecteur et de Benjamin et d'Oppen, se met en scène, il le faut bien, il se met à la troisième personne, et intervient.

Il est certain que la façon poundienne de procéder dans le débat d'idées a plus souvent été de l'ordre de l'affirmation vigoureuse, du manifeste tapageur, de l'*affiche*, avec ce corollaire que la création et la défense d'un *-isme*, en ses années londoniennes, se trouvait assez rapidement devoir céder à la défense d'un autre. Il est certain que sa correspondance est ainsi (c'est à la fois un sortilège un peu violent, en même temps qu'un appel efficace à l'éveil de l'intellect) nourri de cette frénésie d'avoir raison, sans nécessairement apporter des raisons. Le dieu intérieur de Pound l'a nourri de conceptions qui tenaient plus de la fulguration que de l'exposé. Animateur doué d'une aptitude étonnante à saisir l'air du temps et à lui donner une coloration propre, il fut prompt à désirer imposer ses vues, remarquables par leur acuité, à défaut de visions convaincantes par la simple pertinence de leur propos. Cela n'allait pas chez lui sans un humour de voyou un peu lourd, et donc plus dérisoire que choquant, en tout cas assez irrespectueux des sensibilités de ses interlocuteurs ou relations, et tablant sur une sorte d'esthétique générale, et un peu vaine, du *défi*. Sa démarche intellectuelle trouvait aisément un calque dans sa conduite morale. Pour aller dans le même sens que RBDP sur un point qu'elle aborde dans une note au poème *Deixis*, Pound a certes été l'artisan premier de la gloire de H.D., il a imposé ce *sigle*, comme une sorte de sceau au bas du parchemin de l'Imagisme ; cela ne l'a pas détourné, au nom de la nécessaire « dureté », et de se désintéresser de cette « école » sortie toute armée de son cerveau fécond (au nom du Vortex, nouvel *-isme*, plus entraînant...), et de se conduire auprès de son ancienne fiancée Hilda avec une muflerie raffinée : on se souvient par exemple de sa réplique théâtrale, lorsqu'il alla la visiter, en 1918, à la clinique où elle venait d'accoucher d'une fille, dont il n'était pas le père, mais dont il déclara à la cantonade qu'il aurait souhaité l'être. Des années plus tard, H.D. notait elle-même ce goût persistant de la pose, quand elle vit dans les journaux la photo d'Ezra, libéré de son asile de fous, et rentrant en Italie, se mettre à tendre le bras à la manière mussolinienne, en débarquant sur sa *terra santa*.

Ces démonstrations de vérité brute du personnage font donc du « déictique » l'équivalent de l'indiscutable. Quant à dire si Olson en son poème d'un seul mot, celui-ci même, s'exprime là dans une optique poundienne, RBDP laisse la réponse en suspens, en la modulant. Et il est possible que les *Poèmes de Maximus* jouent sur des « modes poundiens d'appréhension de l'instant, même si le poème d'Olson [RBDP parle de *Maximus*] ne va pas jusqu'à faire l'acquisition d'un ethos esthétique à la façon des *Cantos* ». Précisons toutefois : la position, et la pratique olsonienne ont évolué avec le temps, tout simplement. Simplement, mais de sorte que la façon proprement poundienne qui avait été à l'origine de sa vocation, s'est affinée, jusqu'à s'effacer, au profit d'une « méthode » beaucoup plus... subtile. J'emploie

ce dernier qualificatif presque dans un sens alchimique, qui conviendrait, étant donné les affinités d'Olson avec un Jung, par exemple, lequel est très loin de faire partie des références, ou même des lectures éventuelles, de Pound. On sait qu'au retour forcé de Pound en Amérique, Olson fut le seul intellectuel à assister à la cérémonie démocratique de sa mise en accusation, pour ses fâcheuses causeries à la radio de Rome durant la guerre. Olson a exposé avec une certaine pertinence que le jury populaire chargé de juger un Pound avait peu de chances de savoir à quel étiage il fallait se hisser pour comprendre au moins la démarche intellectuelle de ce personnage. Olson a poursuivi durant quelques années (avant de s'en détacher, tant les obsessions fascisantes d'Ezra lui étaient devenues insupportables, ainsi que la cour des fidèles) ses visites au poète condamné à tenir ses universités dans le brouhaha d'un asile : il évoque, dans *Maximus*, cette figure dérisoire d'un prophète agité, dont le pantalon tient par un bout de ficelle, et superpose à cette réalité grotesque la figure ancienne du Pound londonien du temps d'avant, quand les *-ismes* fleurissaient, et que le poète portait beau, et jouait au « sauvage américain » dans le monde policé du Vieux Monde. Si Pound est encore cité comme une « personne » du poème dans le second volume de *Maximus*, il n'est plus qu'un nom sur une sorte d'organigramme où apparaissent d'autres noms, plus essentiels au propos même d'Olson, ceux des héros du quotidien, et de l'histoire, et des mythes, qui ont fait et font la Cité dont il compose les chants. Ces chants, dans leur conception, ne doivent plus rien à la manière poundienne, qu'Olson avait critiquée dès qu'il avait entrepris son propre poème : Pound, en ses *Cantos*, disait-il, fait d'abord jouer le « bec de son ego » dans la matière qu'il traite, il n'admet de discussion que d'égal à égal avec des figures telles que celles de Dante ou Confucius... Le « présent » actuel de la Cité lui échappe, et d'ailleurs, ce n'est pas, cela n'a jamais été, la Cité elle-même que Pound a en vue, mais la constitution d'un discours sur des réalités historiques, inspiré de sa seule vision autoritaire, sans échange possible, sans partage effectif.

Olson a par la suite, quand son œuvre s'est développée selon ses propres critères, éprouvé un agacement certain devant la confusion (ou une trop rapide assimilation) entre son travail et celui de Pound. C'est ce qui s'est sans doute passé avec George Oppen. Dans un poème de la fin du second volume de *Maximus*, à propos des rapports entre les partis qui ont amené les États-Unis à l'Indépendance (en gros, les options des Washington et Jefferson, le rôle de loges maçonniques, les engagements des Français...), il prend Oppen à partie sur le « dossier de l'histoire » : la querelle d'Olson est peu claire, mais était née de la lecture d'un article qu'Oppen avait écrit sur la parution du premier volume de son *Maximus*, et où Oppen semblait ne considérer que les échos des voix poundiennes derrière la voix propre d'Olson. Celui-ci, finalement avait renoncé à répondre publiquement à l'article d'Oppen, mais en avait conservé l'amertume de se voir jugé « selon la vieille rengaine qui consist[ait] à [le] mesurer à l'aune de Pound ». Bref, Olson en voulait à Oppen de sa vue étroite de l'histoire, qui, au fond, pour lui, rejoignait celle de Pound dans son refus de prendre compte la « totalité » du dossier pour ne se concentrer que sur des options de lecture personnelles (marxisantes, dans le cas d'Oppen).

On voit que la position d'Olson est plus complexe que le donne à penser l'apparence de la forme de ses chants. Et que si le poème en un seul mot semble jouer encore sur les codes poundiens, il ne le fait pas sans un détachement certain de leurs impératifs.

Tout d'abord, le mot lui-même, ne vaut peut-être pas à lui seul argumentation, car il reste énigme, ou mieux : pièce de jeu. Olson écrit *dictic*. On ne peut concevoir que ce poème envoyé à Creeley dans une lettre ne soit pas d'abord une manifestation d'humour (la variété poundienne de cette vertu-là est plus rude, comme on a vu). Affirmation certes, mais aussi distance par rapport à l'affirmation, dans l'énoncé même de l'affirmation. La forme *dictique* n'est pas celle de l'étymon *déictique*. Il rappelle pour nous *distique* (en anglais, *distich*, très proche) ou *dictée* (en anglais, *dictation*, plus éloigné, évidemment ; mais il y a aussi *diction*).

Dissyllabe fortement accentué, et amputé d'une voyelle, il est évidemment sous-tendu par de l'allusion, du calembour, de l'ironie. De la distance, donc.

De plus, ce mot-poème est à placer en contextualité. Il n'a de sens que dans le bain de langue où se meut Olson, et Olson en train de faire œuvre, de commencer son opus magnum, et de réfléchir sur les moyens et les fins de cet ouvrage en cours. Affirmation sans doute, mais aussi, dans le même mouvement, autre distanciation, par conséquent. Mise en perspective. Il faut lire ce poème-mot non par rapport au poundien qu'a pu être Olson, mais par rapport à ce qu'il est en train de devenir, et à l'ouvrage entrepris, et même dans la dialectique Olson/*Maximus* et non-*Maximus*. Et dans une visée qui tiendrait compte de sa conception du poète en tant que « pédagogue ». On peut rétorquer qu'Olson enseignant tenait peut-être plus du mage fascinant pour tous ces « beaux marins » melvilliens qui composaient son public à Black Mountain, il reste que l'ambition olsonienne n'est pas uniquement d'imposer ses vues, mais également de faire naître le disciple à soi-même. La *Bibliographie* destinée à Ed Dorn en est la preuve : Olson y détaille, en son style très emportepièce peut-être, mais réellement comme une invitation pour le disciple à œuvrer à son tour, et les matériaux sur lesquels il s'appuie, et la méthode qu'il entend voir appliquer, qui est celle de la « saturation ». Rien donc à voir avec une pose prophétique, ou une pure distribution souveraine de tables de la loi.

Et puis, Olson n'a bien sûr rien d'un cul-de-plomb confucéen, qui viendrait asséner ses préceptes. Ce *dictic* est une plaisanterie, et si l'on veut une référence orientale, il vaudrait mieux voir Olson en taoïste. Sa voie consiste : a) à parcourir le terrain, b) à fréquenter le concitoyen, c) lui parler, d) suivre sa « méthode », qu'il assimile lui-même à une « voie », précisément, et enfin e) creuser la matière du poème pour en faire venir au jour la vérité, et non faire discourir les héros du réel de la Cité de façon solipsiste. Un excellent exemple en est constitué de ces différents poèmes qu'Olson consacre à une femme, une Margaret Josselyn, qui, dans la Gloucester du XVIII^{ème} siècle, par le jeu des transmissions d'héritage et ses mariages successifs, a été au centre du réel de la Cité, précisément, a contribué à en édifier la forme encore lisible dans le cadastre : là, c'est l'étude des documents et les parcours du terrain qui a orienté le poème, et non une affirmation autoritaire de vues personnelles – affirmation impossible, tout bonnement : le poème se conclut par une interrogation sur la concordance des indices menant à la vérité de la personne dont les documents utilisés ont permis la mise à l'avant-scène du poème ! Et pour établir une différence sur un autre niveau avec Pound, celui-ci serait plutôt du côté Thucydide : compositeur de discours donnant au réel leur poids de sens ; alors qu'Olson se revendique comme œuvrant du côté Hérodote : les figures du discours sont là des êtres autonomes auxquels Maximus donne un espace pour qu'ils s'expriment, par leurs actes relevés ou leurs paroles rapportées – c'est le poème entier lui-même qui est composé de ces voix dont Maximus n'est que le porte-parole, ou du moins le transmetteur, comme lorsqu'il transcrit les propos de deux marins qu'il est allé visiter à la maison de retraite, en respectant les idiotismes de leurs témoignages, et en donnant des équivalents aux termes techniques de leur argot d'hommes de peine.

Et s'il y a précepte, ou sentence, ou formule, chez Olson, c'est enfin du côté d'Héraclite qu'il faut situer Olson : du côté du *feu* — enthousiasme ou critique. Ezra reste un déclamateur, un rhétoricien, un prédicateur (sa diction le prouve, dans les enregistrements que nous avons) ; Olson (et sa diction le prouve aussi : l'enjeu n'est pas seulement la parole, mais l'investissement du corps entier) tisse une toile où le réel vient former réseau de signification, il ne livre pas une profession de foi électorale. Sur ce plan-là, il faut lire une des lettres de Maximus consacrée à un conseiller municipal aussi véreux que ses collègues mais moins hypocrite et moins porté au cynisme obscène : Olson/Maximus accompagne ce poème d'une note terminale où il précise le sens de son engagement en référant aux langues indiennes du Sud-Ouest américain où l'effet de parataxe contribue à intégrer la personne humaine dans le lieu de son existence, et en terminant, de façon humoristique, ce poème par

une version paratactique d'une célèbre comptine anglaise, mettant en scène, justement, la personne même du poète dans ses rapports avec sa Cité.

Là se trouve peut-être une des clés de ce *dictic* olsonien. Affirmation, oui, mais par l'exposé de l'image explicite (témoignages, documents, relations...), et non par l'assèchement du message implicite. Ouverture de l'angle de vue, et non discours clos sur ses présupposés.

* * *

Mon intention n'était donc pas d'interférer, au sens où mon intervention aurait mis en cause le bien-fondé de la réflexion de Rachel Blau DuPlessis, aussi bien dans le poème-essai traitant d'une situation de langage particulière à la poésie, que dans le texte en prose concernant Olson & Benjamin. J'ai seulement précisé un peu ce point de divergence des options d'Olson et de Pound, telle du moins que je pense qu'on peut les considérer.

Voilà un autre point que je voudrais à présent examiner.

C'est un fait que je ne saurais partager le tout des conclusions de mon amie Rachel sur tel ou tel sujet. Je l'ai déjà dit, et les laisse ici hors de mon propos. Toute amitié est constituée de ces joutes sévères où personne n'est vaincu, et où la conviction de chacun s'enrichit des doutes que fait naître cette résistance qu'il rencontre chez l'autre. Pour peu que le lecteur ou la lectrice veuille bien ouvrir en parallèle tel et tel de nos livres, il leur sera aisé de se rendre compte que nos pratiques sont absolument différentes : notre histoire personnelle respective nous a seulement menés à nous croiser en des *lieux* particuliers, où pour chacun de nous se trouvait quelque chose qui fût de l'ordre de l'essentiel. Et à mes yeux, que nous nous retrouvions sur une notable quantité de *préoccupations* – le *lieu commun* de cette affaire de la traduction en étant une – voilà bien ce qui fait que malgré nos divergences, nous habitons, j'en suis persuadé, la même maison.

Je ne veux que formuler, à propos de cette notion de *deixis*, quelques remarques, naïvement pour ainsi dire, de celles qu'on note rapidement dans les carnets de travail, sans autre prétention d'abord que de m'éclairer, encore une fois, à moi-même mes façons de voir les choses, en poursuivant sur ce mode notre dialogue souvent réinstauré, et apportant des éléments de réflexion, que le lecteur bienveillant jugera à cette seule mesure, l'adéquation possible de la langue aux impératifs de pertinence que toute entreprise de *version* comporte, mais dans ce cas très précis de deux personnes que l'activité traductrice et celle de la composition de poèmes rapprochent au point de les concevoir comme des *exercices de correspondance*, cette expression étant à entendre comme mouvements d'enthousiasme partagé.

Disons qu'il est question de regarder, chacun de son côté, par sa fenêtre, et de faire partager quelque peu du ciel, de la terre, des signes que le paysage anime.

Je n'ai jamais connu Rachel qu'animée du désir de confronter les versions, enrichir les positions respectives, montrer à l'autre la part de chemin qu'on accomplit dans sa direction, bref ouverte à la discussion.

Ayant donc traduit, j'espère avoir dans mon travail tenté de respecter au mieux forme et fond, et je me suis expliqué dans des notes de bas de pages, complétant celles de l'autrice, sur un certain nombre de points où il m'a semblé nécessaire, sinon de justifier pleinement mes choix, du moins de montrer que le travail de réflexion du traducteur rejoignait, lors même de son exécution, les réflexions que RBDP faisait sur cette notion très singulière de la *deixis* : il s'agissait de montrer sur quelques-uns de ces points que si le poème est *semblable* à la traduction en sa démarche, ainsi que le pose en principe/prémisse le poème-essai de RBDP, la traduction se doit d'être poème *équivalent* ; et dans le cas des poèmes-« brouillons », les *Drafts* de RBDP, le traducteur a affaire avec une matière qui demande à l'évidence une empathie très forte avec la personne qui a produit le texte comme avec le texte lui-même, en ceci qu'on ne saurait arriver à des solutions satisfaisantes, et toujours

discutables, qu'en sachant – en tentant de savoir – que si distance il y a entre texte de départ et texte d'arrivée, et distance fatale entre langues, il y a également et nécessairement cette sorte de volonté d'identification, que je nomme ici « empathie », et qui fait, ou doit faire, que le résultat du travail *colle* à la matière de départ en sa forme première, sans toutefois être ce *coller* du *copier* que la technologie nous invite facilement à prendre pour une reproduction du sens et de la forme, alors qu'il s'agit d'une parfaite illusion... Nous avons tous fait l'expérience amusante, et vite lassante, de demander à la machine cybernétique de « traduire » un morceau de n'importe quel texte : l'aboutissement de la manœuvre se révèle immédiatement de l'ordre d'une bouffonnerie innommable. La littéralité trouve là sa limite ridicule, dans le logiciel lourdingue ne sa conception comme en son fonctionnement. Mais enfin, il faut être proche du texte. Et quand il s'agit du poème de RBDP, il convient d'arriver à ceci : dire le même, et faire sentir que le même est réellement différent de soi, quand la langue étrangère s'en mêle ! Différent, mais précis, s'efforçant de rester tel que soi.

Traduire est par conséquent ce maintien même de la distance dans la recherche de l'adéquation. Et non, bien sûr, vaine duplication... Premier étage, premier palier de la réflexion, ici et maintenant.

To point dit la langue anglaise, que beaucoup de Français « traduisent » de nos jours par « pointer » (le terme anglais est en fait d'origine française, et en disant « pointer », on singeant la langue anglaise actuelle des États-Unis, on ne traduit pas, on revient à une origine oubliée, mais *divertie*, plus que pervertie, bien sûr, car chaque langue et chacun des usagers de cette langue, ont leurs besoins spécifiques dans leurs contextes de sociabilité particuliers), alors qu'il est question de montrer, d'indiquer, de mettre le doigt sur quelque chose, de désigner, de signaler... correspondant à, dans le désordre, *to call attention to*, *to draw attention to*, *to indicate*, *to mention*, *to spotlight*, *to emphasize*, *to situate*, ou simplement la nuance de *to point out*... Les synonymes sont aussi nombreux dans une langue que dans l'autre. Et chacun possède sa fonctionnalité propre, dans des contextes de détail variés, dans ces occurrences précises et déterminées par une qualité particulière à chaque langue, que je nommerai par métaphore (car nous pensons par enchaînement de métaphores, des *transpositions*, comme je m'applique à le montrer par l'exemple depuis le début de cette intervention, en fait) une qualité propre de *vibration*. Je veux dire simplement que le pouls de chaque langue bat selon ses rythmes propres, et que donc traduire est cette opération qui consiste à aller trouver le point de l'armature de la langue où le pouls se manifeste au mieux, pour que le corps entier de la langue en soit assuré de son fonctionnement, au mieux de sa forme possible (sa syntaxe, avec tous les aménagements de celle-ci voulus par l'auteur). Avec ce correctif, encore une fois, que tout reste discutable, et qu'il faut, me semble-t-il, dans la traduction elle-même, que ce discutable-là soit sensible aux oreilles les plus fines, sans qu'elles jugent de revenir sur ce qui est proposé, et soient invitées même à tenter de trouver une autre vibration sans remettre forcément en cause celle qu'elles entendent – que ce discutable sensible soit de fait indiscutable ! Car il faut que le texte d'arrivée soit lisible. Et que lisible, cela veut dire : ceci, ce qui est ici proposé, est le texte à partir duquel toi, lecteur/-trice, tu vas devenir ce que tu dois être, juge et de la forme et du contenu, ensemble. Et abstraction faite, durant le temps et de la lecture et de la méditation, de ta sensibilité aux nuances, que cependant tu es apte à saisir. Et que le traducteur, même, t'a invité(e) à considérer... Abîme, donc, encore. La feuille, la page se mettent à trembler sous le vent. Vibrer. Gardons le mot. Deuxième palier. Transitoire.

Troisième point. Il me faut dépasser cette perspective simplement empathique, qui fait que j'aboutis un peu légèrement, il faut l'avouer, à cette notion de vibration, pour m'interroger sur cette fonction même, tout en restant cependant encore et toujours sur le plan métaphorique que j'ai choisi d'investir à ma façon.

Je me suis demandé jusqu'à très récemment, en rédigeant cette note, ce qu'au fond je voulais dire, et dire d'abord à Rachel Blau DuPlessis autant qu'à moi-même. Qu'en était-il de ce dialogue que le traducteur entretient avec l'auteur ? Dialogue à *sens* unique. Même s'il y a, comme cela se passe entre nous, correspondance, aller-retour nombreux par messagerie, ou relectures sur la table, et mise au point finale après mise en balance des solutions à apporter, le texte, d'une langue à l'autre, en miroir, est l'autre de soi !

RBDP parle de « l'indicible », d'entrée de jeu. De cette infime part du dit dans un ici-et-maintenant défini, celui du poème, ou du texte d'origine, et qui ne peut passer, qui ne sait pas passer dans un autre ici-et-maintenant, celui du poème ou du texte d'arrivée auquel œuvre le traducteur, le passeur. De ce creux qui ne l'est pas, de ce « vide-plein », ce noyau de sens/forme, qui est et n'est pas ce qu'il est.

Ce que l'on rencontre dans cette ligne du poème *Deixis*, qui dit ceci : « *Is it that Words are Waste ?* », où tout est à considérer – le *it*, le « ça » qui revient par ailleurs, le conjonctif *that*, la syntaxe de la phrase anglaise où l'absence d'article défini pour les substantifs renvoie à un usage nécessaire de ces articles, en principe, en français, car il s'agit là d'une généralité précise... Ce que le traducteur se voit traduire par : « Est-ce que Mots sont Maux ? », parce que c'est ce qui lui paraît d'évidence, d'une évidence flagrante, la solution la plus efficace, mais où il sait que le « ce » devrait être détaché du « est » pour être absolument pertinent, et où le choix du non-emploi de l'article défini peut, il le sait, se lire comme une singerie de l'anglais, mais renvoie en fait à un usage plus dense, plus soutenu, de notre langue, celui des proverbes, du type « Jeux de mains, jeux de vilain », sauf qu'ici et maintenant nous remplaçons la forme affirmative par l'interrogative, et que nous redoublons l'emploi du verbe « être » au lieu de nous en passer.

J'ai trouvé la solution à mon interrogation par le biais, comme il se doit.

Comment nommer ce gouffre infime, cette inadéquate adéquation du « je » de celui qui écrit un poème au « je » tout autre de celui qui écrit le même que ce poème, dans une langue différente qui doit se singer elle-même pour arriver à capter ce qui dans celle de l'autre est irréductible ?

Je lisais la postface d'une édition des *Letters* de Robert Duncan, recueil écrit dans la seconde moitié des années 1950 par celui-ci alors qu'il vivait à Majorque. Ces *Letters* forment un ensemble d'une parfaite unité ; cette série de texte, de formes diverses, de sujets pluriels (cela va d'Artaud aux tarots selon Olson, justement, de considérations sur la mort à une méditation sur la sexualité, d'allusions à Greta Garbo comme à Lao Tseu...) ont été conçus dans l'urgence d'inventer une langue personnelle ; cet ensemble précède dans la production de Duncan les grands recueils de la maturité, mais on sent parfaitement que c'est là qu'il a trouvé la pierre de touche sur laquelle tout l'édifice de l'œuvre allait pouvoir se déployer, où les titres ultérieurs allaient trouver leur sens plénier, *L'Ouverture du champ*, ou *Travail de Base*, ou *de Terrain*.

Je lisais la correspondance que Duncan avait entretenue avec l'imprimeur pour la réalisation de son livre, et que l'éditeur, auteur de la postface, donnait en complément. Duncan abordait avec un soin extrême tous les éléments qui permettraient au technicien de fournir au texte la meilleure présentation possible, selon ses critères propres de composition et de jugement. Duncan détaille là ses propres critères généraux : corps de caractères, largeur de la page (en fonction de la longueur relative des lignes à inscrire dans un cadre précis, et donc des marges à établir, des alinéas à considérer, et Duncan réfère à une édition précise de *l'Ancient Mariner* de Coleridge), disposition des départs de lignes les uns par rapports aux autres, espaces (simples, doubles, triples) entre lignes, espacements entre strophes, problèmes de variabilité d'orthographe qui pourraient être rencontrés, de numérotation des pages...

Duncan distingue entre « typographie » (« votre affaire à vous », dit-il au spécialiste) et « notation » (c'est-à-dire *facture/aspect du texte*, « mon affaire à moi »). Il définit les rapports entre préface et corpus des poèmes, indique les caractères qu'il souhaite voir employés pour

la numérotation, en renvoyant à tel ouvrage, et donne des exemples de présentation des titres. À une remarque de Fredericks (le spécialiste, dont il a apprécié par ailleurs d'autres travaux) qui lui écrit : « J'espère que ces écarts par rapport à la norme ne sont que pour amplifier vos intentions et non – c'est toujours le danger – pour imposer un peu de la personnalité de l'imprimeur entre lecteur & auteur. », Duncan répond que précisément l'idée de cette entrée en scène du « style de l'imprimeur » ne lui déplaît pas, « avec cette précaution que là où l'auteur qui est concerné par une exacte notation il y a un effort à faire pour un ajustement plus précis de partie à partie et que ce soit modification ou amplification de l'intention, cela altère l'ensemble du dessin à quelque degré. » Duncan précise donc à l'imprimeur qu'il faut arriver à concilier ce qu'il a proposé comme *corrections* de sa part, et ce que l'imprimeur comprend des intentions de l'auteur : comme ces intentions ont été par lui définies, il laisse à l'imprimeur une totale liberté de « style » (lettre du 16 novembre 1957). Pour justifier certains de ses choix de présentation du texte, Duncan cite Gertrude Stein (dans *How to Write*) : « Une Phrase n'est pas affaire d'émotion un paragraphe si. » Il fait donc la remarque, à son tour, que c'est en considérant avec soin les alinéas donnés aux paragraphes, les *indentations*, que l'imprimeur saura trouver les solutions, entre « écarts par rapport à la norme » tels qu'ils apparaissent dans le texte et initiatives qu'il sera amené à prendre selon son art à lui.

Duncan dira finalement sa satisfaction du travail accompli par l'artisan. C'est là que je trouve la solution à mon interrogation, au détour d'une des dernières lettres de Duncan à son imprimeur. Parmi quelques éléments particuliers de compréhension mutuelle dans cette collaboration, je relève cette référence musicale de Duncan à Webern dans la lettre du 26 décembre 1957 (l'idée de *variation*), ou cet accord exprimé par lui avec l'imprimeur, à propos d'un problème de virgule qui « obstrue » la vision de l'œil en créant une « surcharge » – Duncan dit que dans ce cas, il n'y a pas à se polariser de façon « pédante » sur une nécessité syntaxique (lettre du 17 janvier 1958). La dernière lettre de Duncan (datée du 1^{er} août 1958) sera pour conseiller cependant à l'imprimeur (« si vous vous intéressez à la grammaire... ») un ouvrage de linguistique que lui a conseillé, dit-il, son ami Jack Spicer. Il s'agit de *The Structure of English : An Introduction to the Construction of English Sentences* de Charles Carpenter Fries, publié par Harcourt, Brace & Co., 1952 : « Cet ouvrage n'a pas pu avoir d'influence sur moi (je l'ai lu il y a seulement deux mois), mais il m'a fait vérifier à partir du point de vue des sciences du langage et en parallèle, ma propre conception de la syntaxe, qui me vient de gens tels que Virginia Woolf, Joyce, Pound, Stein, etc. ». Quand Duncan dit « vérifier », il faut entendre « donner sa vérité ». On n'est pas vraiment dans la pure affirmation poundienne, cependant, mais dans une recherche d'efficacité formelle adaptée à un contenu propre. La syntaxe de Duncan dans ces *Lettres* est en effet d'ordre pleinement expérimental, dans la lignée qu'il indique, et en même temps, parfaitement maîtrisée, c'est une des caractéristiques les plus évidentes de cette suite de poèmes, dont la charpente, en quelque sorte, repose sur ce soin extrême apporté à la composition – art musical et typographique, sous la baguette du conducteur d'orchestre qu'est alors l'auteur, qui a écrit sa partition et entend la faire jouer selon ses indications, mais en laissant à l'interprète (l'imprimeur) sa liberté propre d'intervention en fonction de ses nécessités particulières, mais clairement définies ensemble.

Que rajouter ? Il se trouve que deux des poèmes de cette série des *Letters* de Duncan, nous les avons lus et révisés ensemble, en Ombrie, RBDP et moi. Et que, d'autre part, BDP, dans son poème *Deixis*, cite abondamment ses sources, dont les ouvrages de linguistique qu'elle a consultés. Que parmi ces ouvrages, Benveniste tient une part importante. Que pour traduire avec précision un terme employé par RBDP, je suis allé vérifier. Que ce terme est celui de *shifter*, que les traducteurs de Jakobson rendent par « embrayeur ». Que RBDP distingue entre *shifters* et *pointers*, « embrayeurs » et « indicateurs » et que Benveniste emploie, lui, dans ses *Éléments de linguistique générale*, le terme d'« indicateurs ».

Variation : le titre, l'idée, de Webern, voilà la clé.

Duncan s'en sert pour indiquer ce qu'il entend de la collaboration entre auteur de poèmes (qui, pour conserver la métaphore musicale, est d'abord pris, dit-il, par le travail de *notation*) et artisan-typographe (qui a pour domaine, où son « style » peut s'exprimer à son tour, celui de la *composition*). Si on pense à l'extrême densité de l'œuvre de Webern et à son application à résoudre, disons, les contradictions de la liaison organique entre des formes strictes de contrepoint et les formes sérielles fondamentales, on voit la pertinence de la réflexion de Duncan sur le rapport entre notation (ses poèmes forment une série, mais sous des approches de forme très diverses) et composition (le typographe a donc à faire varier les normes de son art, pour trouver la solution adaptée).

Si l'on songe à cette interrogation interne au poème de RBDP entre *shifters* et *pointers*, et à l'usage décalé de ces termes techniques pour désigner les déictiques par Jakobson et Benveniste, on aura saisi à quel point le concept de *variation* peut se révéler sinon opératoire, du moins métaphoriquement utile.

Quant à la relation du travail du traducteur au texte originel qu'il se charge de rendre dans sa langue – je m'aperçois en me relisant, que j'employais les verbes *faire varier*, dès le second paragraphe de cette note !

Auxéméry, 2 juin 2010.