

L'amour la poésie
par Matthieu Gosztola

(décembre 2010)

Bernard Pignero : Georges Haldas a théorisé l'Etat de Poésie comme étant celui qui permet au poète de prolonger dans l'écriture les « minutes heureuses », sortes de révélations, pour lui d'inspiration sans doute divine, mais dont chacun peut retrouver des expériences courantes dans la définition qu'il tente d'en donner, tout en acceptant l'idée que seuls certains « élus » sont capables d'en faire un traitement littéraire par un prolongement poétique. Il écrit dans ses carnets de 1973 : « Ainsi l'éternité de la minute heureuse est-elle source en même temps de parole et de communion entre les êtres. Elle est donc fondamentalement humanisante. Elle est grosse, en somme, du seul progrès réel entre les êtres : qui ne consiste nullement en un accroissement de pouvoir, mais en capacité de se relier. Ainsi, l'Etat de Poésie est-il prophétique de la condition humaine... » Te retrouves-tu dans cette approche de la démarche poétique ?

Matthieu Gosztola : Oui, elle est indispensable, cette capacité de relier les êtres que permet la poésie. Ou, plus exactement, cette capacité de faire apparaître la liaison entre les êtres, car, comme le stipule un sermon de John Donne mis en exergue par Hemingway dans *Pour qui sonne le glas*, « La mort de tout être humain me diminue, Car je suis concerné par l'humanité tout entière. » Mais avant d'en arriver là, il nous faut faire un long détour, ou plutôt : il nous faut revenir à ce que dit Haldas au début de la citation. Car cela nécessite une très longue explicitation, prendre à bras le corps tout ce que laisse entendre Haldas. Déjà, ce qu'il faut remarquer, c'est que l'Etat de Poésie théorisé par Haldas est bien particulier : il n'est en rien transcendant de vie, mais en cueille la saveur secrète, pour qu'elle soit possiblement partagée. Je fais référence ici à Artaud, qui écrit dans *Le théâtre et son double* : « avoué ou non avoué, conscient ou inconscient, l'état poétique, un état transcendant de vie, est au fond ce que le public recherche à travers l'amour, le crime, les drogues, la guerre ou l'insurrection ». Cette attitude prônée par Artaud et défendue par nombre de surréalistes, quand bien même elle continue de trouver des échos chez des poètes contemporains à travers leur volonté de faire sentir au lecteur, par l'excès d'un langage volontairement dénaturé, l'intenable de la situation de l'*Etant* cherchant un ailleurs de la conscience au sein d'un siècle qui n'en finit pas de pourrir sur ses assises gangrénées par les grands conflits, ne me parle pas entièrement. Aussi, oui, je serais plus proche de la définition que donne Haldas de l'Etat de Poésie, dans la volonté qu'il a de privilégier la captation des minutes heureuses, *existentiellement* d'abord, puis dans le « prolongement » qu'est l'écriture qui ne vise qu'à ouvrir cet espace de partage qu'est le livre, lequel permet, à travers le lien d'une parole avec les yeux et l'ouïe intérieure qui viennent la cueillir, oui, c'est bien de cela qu'il s'agit, une « communion ».

Bien sûr, il y a la tristesse. D'une part, cette tristesse donne sens et forme au non-sens et à l'informe. En effet, la vie est succession informe dont on ne perçoit pas le sens, plus que jamais quand elle est zébrée de traumas, et l'écriture vient plaquer une forme sur ce qui n'en a pas tout en donnant rétrospectivement un sens, quand bien même c'est illusoirement, à ce qui n'en a pas, justifiant l'injustifiable en en tirant, sinon de *l'or littéraire* pour reprendre la formulation de Woody Allen dans *Deconstructing Harry*, du moins une idée de complétude esthétique en laquelle l'être peut reconnaître, sinon sa propre complétude, du moins sa propre unicité et sa propre unité. « [I]l existe tout de même un salut par les mots, ces mots arrachés à main nue comme anthracite au fond de la mine, dans le noir le plus noir, puis portés à incandescence pour transformer la

détresse en cristal », écrit Nicolas Bouvier dans *L'Echappée belle*. D'autre part, la tristesse peut être un moteur pour l'écrit. Comme l'écrit Olivier Barbarant dans son journal : « Ecrire m'écorche. Tout va bien. » Barbarant écrit ailleurs dans ce même *Temps mort* : « je n'existe qu'en fonction de ce qui m'atteint. » La tristesse est ce qui nous atteint, comme du reste la joie, mais sensiblement elle est ce qui nous atteint plus profondément que la joie, alors qu'il n'en est rien, en vérité, comme nous le verrons un peu plus loin : la joie est semblable atteinte en notre chair et en celle de notre imaginaire. Mais l'idée nous occupe un peu *tristement* que la tristesse donne assise à notre être, en lui donnant consistance, douloureusement consistance dans la temporalité (la rendant soudain pleine de finitude) alors que la joie est justement la façon que l'on a de s'arracher à la temporalité en en épousant tous les contours. Si je devais donner une image de la tristesse, je prendrais le tableau de Manet : *Un bar aux Folies-Bergère* (il m'arrive d'aller à Londres uniquement pour pouvoir contempler longuement ce tableau dans la splendide Courtauld Gallery, 150 Strand, Charing Cross – passant avec bonheur de *La loge* de Renoir à *l'Autoportrait à l'oreille bandée* de Van Gogh). Il y a la tristesse de la femme dans le bar. Tu sais, cette femme que Manet fait poser longuement, et qui n'est autre que Suzon, la véritable serveuse du bar, que Manet a déjà croquée dans plusieurs pastels, très beaux. Fait poser longuement, parce qu'il est obligé d'aller s'allonger très souvent, étant très malade, pour regarder de loin son tableau, son ultime grande œuvre. La lenteur avec laquelle il peint se transmue (se glisse) dans les traits de Suzon. Cette jeune femme est lente dans le cours de ses pensées tristes, comme pétrifiée dans son chagrin, un chagrin doux, qui est une absence au monde. Suzon apparaît, pour reprendre la formulation de Yourcenar, comme un Ulysse, *une Ulysse* devrais-je dire, *sans autre Ithaque qu'intérieure*. C'est cela que génère la tristesse, la grande tristesse, l'intériorisation d'une Ithaque que nous sommes voués à rechercher de toutes les fibres de notre être et de notre action comme aveuglée, se butant, informe, aux murs de nos angoisses. Cette absence au monde, cette plongée de sa propre Ithaque dans son espace intérieur (alors que la survenue de l'Ithaque hors de l'intériorité suggère au contraire le déploiement d'actions individuelles, le fait pour l'être de se reconnaître dans ces actions – dans *ses* actions –, et non dans ses angoisses, lesquelles deviennent les seules actions tangibles qui peuvent se déployer au sein même de ce monde qu'est son intériorité), cette absence au monde donc (cette façon que l'on a de faire *soi-même* écran entre soi et le monde), pour le dire un peu simplement, c'est ce qui pour moi caractérise la tristesse, laquelle nous rend ainsi toujours captif d'elle-même (pour reprendre la formulation de Lady Capulet parlant de sa fille dans *Roméo et Juliette* de Shakespeare : *Tonight she's mew'd up to her heaviness / Ce soir elle est captive de sa tristesse*). Une seule absence au monde ? Cela va plus loin que ça. Car cette présence accrue que forme Suzon avec tout son être face à – et au sein de – ses pensées n'est qu'une façon qu'elle a, en s'approchant de son intériorité, en faisant corps avec lui – c'est-à-dire en faisant corps avec ce qui n'a pas de corps justement, avec ce qui n'est que mouvance, instabilité en laquelle l'être ne peut qu'échouer à se reconnaître durablement –, de détisser le rapport qu'elle entretient avec le monde et qui fait de son être un être singulier, car toute singularité n'est telle que dans une dynamique interpersonnelle. Absence au monde donc, mais aussi à la singularité. Dans le très merveilleux tableau de Manet, Suzon est perdue dans sa solitude bien qu'elle soit entourée de présences étincelantes (lumières se répercutant, inventant leur danse de lumières, bouteilles, agitation multiple et protéiforme, homme entrant et dont le profil se dessine dans le miroir, possiblement une connaissance de Suzon...).

Et cette absence au monde répercutée dans ce sentiment de dépossession de soi à un moment où l'on ne peut plus exprimer les modalités de sa singularité, toute dynamique interpersonnelle étant rompue, n'a jamais été selon moi mieux *montrée* que dans le film de Louis Malle *Feu Follet*, par l'intermédiaire Maurice Ronet, à travers le personnage d'Alain Leroy. Il y a ce moment très beau dans le film où Alain Leroy est dehors, à la terrasse d'un café, et observe le monde, son ballet incessant, les enfants, leurs petits cris, leurs jeux insouciantes, une femme même qui le drague ostensiblement, du haut de sa beauté brune, il y a donc ce moment où il observe le monde, et où

il se rend compte de l'inanité de tout ceci, de tout cela, et où il bascule dans une crise d'angoisse, très douce, presque imperceptible, bellement interprétée en quelques gestes.

Il y a donc, dépeint dans *Feu Follet*, ce sentiment de dépossession de soi, et qui ne renvoie qu'à cette façon qu'a la vie de s'abîmer parfois à chaque instant dans le néant, c'est-à-dire à cette façon qu'a la vie de nous renvoyer au sentiment très profond et très violent comme quoi l'on est soi-même sa propre néantisation plongée dans un devenir plus ou moins actualisé – alors, l'on a ce sentiment que l'on porte avec soi son cadavre et l'on ne parvient décidément pas, non, à se réconcilier avec cette matière organique en instance de putréfaction, échouant à trouver dans l'idée d'une religion un confort relatif, dans le sens où l'organique ne serait pas l'instance suprême mais une instance de passage. Et lorsque l'on parvient enfin à se réconcilier avec son cadavre, alors, l'on trouve en soi une sérénité qui pourrait correspondre en tous points à la douceur éclairante (un halo de l'intérieur) de Berthe Morisot tel que Manet (toujours lui) l'a portraiturée à de nombreuses reprises.

Ainsi, la tristesse peut être très profonde, résulter d'un sentiment d'inanité face à la vie, face à tout ce qui fait la quotidienneté des jours. Cette détresse assagie en dépression confine d'ailleurs bien souvent à une forme contemporaine de nihilisme. Mais ce sentiment d'inanité face à la totalité des gestes du quotidien, face à l'histoire, je l'ai éprouvé aussi après avoir écrit *Débris de tuer* et avoir fait toutes ces recherches sur le génocide au Rwanda. J'ai perdu absolument foi en la nature humaine : des hommes sont parvenus à inventer un luxe inouï de tortures, c'est-à-dire à s'inventer dans la destruction, à renouveler leur être dans une forme très aiguë et très particulière de destruction, sous toutes les modalités possibles de torture, alors qu'on leur demandait *simplement* de tuer. Comment expliquer qu'un homme puisse ramener chez lui un autre homme, l'attacher dans son jardin, tendre une machette à son fils et demander à ce dernier de couper là, là, là, dans le but d'un « apprentissage » ? Comment imaginer que des élèves de 5 ans aient pu tuer leurs voisins d'école avec lesquels ils jouaient, qu'ils appréciaient même ? Et puis, j'ai perdu foi en l'histoire. Il n'y a définitivement aucun sens à l'histoire, pas de signification hégélienne possible. Comment l'histoire pourrait-elle avoir le moindre sens ? L'ONU a été créée pour qu'il n'y ait plus jamais, jamais, jamais ! de génocide, et c'est pourtant ce qui s'est passé, au Rwanda (notamment). Et la communauté internationale était au courant, jour après jour, de ce qui se passait, de l'étendue et de la sauvagerie (mais ce mot ne convient même pas, il faudrait inventer un autre mot pour ça), et elle n'a rien fait... Clinton n'a même pas fait une seule réunion de cabinet (selon Bernard Kouchner). Sans parler évidemment de Mitterrand...

Alors, oui, le désespoir m'a appelé, j'ai éprouvé très fort ce sentiment d'inanité, ce sentiment de grande tristesse, et puis il y a la vie qui recommence, il y a les arbres, les personnes aimées, la lumière, il y a l'inattendu, la couleur d'un rire... Et la vie nous entraîne dans sa danse lente et rapide, sans même que l'on sache comment c'est possible, et l'on se surprend à l'êtreindre *invisiblement*, mais sans jamais se détacher du *visible*, de toutes les façons possibles, de la plus infime à la plus farouche. Comme l'écrit Valéry au détour d'une page des *Cahiers* : « [m]ais toutes [l]es ruines ont une certaine rose. »

Du reste, la tristesse qui caractérise possiblement *et* en vérité la création artistique n'est pas seulement une tristesse existentielle caractérisant l'être même du créateur. Bien sûr, vérité que nous avons approchée un peu longuement et que résume idéalement Jean-Claude Mathieu : « Le sentiment douloureux d'être séparé de soi-même, des êtres, des choses, par un espace qui s'interpose, a été souvent l'aiguillon qui a éveillé le désir d'écrire. »

Mais la tristesse résulte aussi d'un « savoir mélancolique », tapi au sein de toute « création poétique », comme le rappelle Jean Louis Schefer dans son journal. En quoi consiste ce savoir mélancolique, qui correspond à une tristesse indéracinable du travail d'écriture ? Il consiste en « la conscience d'une (...) nécessité inactuelle de la pensée – qui est par ailleurs toute sa force de proposition. » En somme, la pensée serait nécessairement hors du temps, hors de ce qui pourrait faire que les hommes fassent prise directe sur elle, condamnant l'écrivain au retrait, à une

distanciation fondamentale, la temporalité organisant, par réseaux de significations plus ou moins étendues, tout le ballet des hommes.

Mais Schefer ne s'arrête pas là : il ajoute aussitôt après : « Mais il y a une joie, une jubilation de la pensée intempestive dans la conflagration avec le réel : c'est la joie du poète, [qui] réintroduit du réel dans un monde et dans une temporalité en cours d'épuisement imaginaire. » L'imaginaire s'épuisant, et on le constate autour de soi à chaque instant, le poète est là, hors de toute temporalité, pour y (ré)introduire du réel : cela constitue une joie suprême. Et cette joie n'est qu'une des joies possibles. Il y a aussi, plus immédiatement, plus nécessairement peut-être, la joie sans fondement, la joie qui n'est que la façon d'assumer (et non plus de *subir*) avec légèreté sa condition humaine, cette joie qui n'est que le versant de la tristesse, comme le dit à plusieurs reprises Clément Rosset.

Il y a la joie, et de plus, vivre, c'est, toujours, confiner à la joie. « Chaque animal n'est qu'un paquet de joie », écrit Gide dans *Les Nouvelles nourritures*. Aussi, il faut renaître à l'animalité qui est tapie en nous. Et vivre, comme le rappelle Michel Henry, c'est toujours se tenir, par désir multiple et protéiforme, dans la vie, coûte que coûte. Il n'y a pas de passivité dans la vie, jamais. Comme l'écrit Jankélévitch, « La vie ne nous parle pas de néant : la vie ne nous parle que de la vie ! »

Et la tristesse est cette passivité de l'être face à une *idée* qui excède l'être et en laquelle il se reconnaît en même temps qu'elle lui paraît, dans le même temps, tellement éloignée de lui qu'elle semble englober le monde entier. Et vivre, c'est lutter justement contre cette passivité de l'être, c'est-à-dire : contre la tristesse. Vivre est cette joie, qui est certes possiblement rare, car nous ne prenons pas la mesure du temps et de nous-mêmes pour pouvoir l'apprécier. Alors, oui, elle est rare. Il s'agit bien de « minutes heureuses » et non d'heures. Ainsi, les mots de Georges Haldas que tu cites me font songer au fragment d'une nouvelle de Nabokov (« L'Elfe-Patate »). Il n'y aurait pas des minutes heureuses, mais une journée heureuse, ce qui revient finalement au même (l'idée à retenir étant que ces instants sont arrachés à une sorte de placidité morne du temps où nous sommes englués, qu'ils sont rares en somme), une seule journée que l'on posséderait en propre, ce dont on ne se rendrait évidemment pas compte au moment de la vivre, mais uniquement a posteriori. Mais écoutons plutôt Nabokov : « Chaque jour de l'année, pris séparément, représente un don qui n'est offert qu'à un seul être – le plus heureux ; tous les autres utilisent la journée pour profiter du soleil ou vilipender la pluie, sans savoir jamais à qui elle appartient vraiment, tandis que son propriétaire fortuné se réjouit, s'amuse de leur ignorance. Un être humain ne peut savoir à l'avance quel jour lui sera attribué, de quel petit rien [c'est « l'expérience de rien » dont parle Jean-Luc Sarré dans *Affleurements*, Jean-Luc Sarré qui répète « j'aime voir », « voir est capital » lorsqu'il répond aux questions d'Alain Veinstein dans l'émission *Du jour au lendemain* du 22 juillet 2010] il se souviendra toute sa vie : le friselis de lumière sur un mur au bord de l'eau ou la chute en spirale d'une feuille d'érable ; et souvent il ne reconnaîtra sa journée que lors d'un examen rétrospectif, bien après qu'il a arraché, froissé, jeté sous son bureau le feuillet du calendrier avec son chiffre oublié. » Ce qui est intéressant ici, c'est de s'apercevoir que ce bonheur est en réalité imputable à de toutes petites choses, qui n'ont rien que de l'évanescent, qui ne sont rien que de l'infime, du subtil, de l'intangible, et que ce bonheur est en outre imputable à un état d'accueil (« Je n'ai fait que passer, accueillir », écrit bellement Jaccottet) et de disponibilité de la conscience, lequel état varie en fonction de chaque être : telle personne va être sensible à telle chose, telle autre plutôt à autre chose... Mais toujours, ce qui bouleverse, c'est ce qui surgit, jamais ce que l'on attend, jamais ce que l'on traque (Barbarant : « Il faut que les choses surgissent, et non que je les traque. ») Aussi le bonheur le plus profond est-il fondé sur le rien, sur le néant au sens capitaliste du terme, au sens sociétal en somme : sur ce qui n'a pas de réalité autre que dans la façon dont tout prend feu dans un imaginaire et une sensibilité à un moment donné. Il peut être fondé sur ce qui a trait à la beauté. Or quoi de moins saisissable, de plus évanescent, de plus éphémère que la beauté ? Barbarant : « Je puis dire aujourd'hui : la beauté chaque fois me ramène à l'envie de vivre ». La beauté, nichée en chaque trait soudain et

semblablement immuable de la nature, fait plus que nous ramener à l'envie de vivre, elle nous *fait* vivre, et c'est en cela (à travers notre sens esthétique mais aussi à travers la primitivité de la joie qui module notre regard aux heures creuses de la pensée) que nous pouvons tirer profit de notre constitution humaine, qui nous alourdit souvent d'angoisses et de pensées contradictoires.

Le bonheur n'est en somme jamais construit mais c'est plutôt la résultante d'une disposition d'accueil de tout l'être. Le bonheur en somme peut *survenir* quand tout l'être s'est fait accueil, et se retire ainsi le droit d'être abrité, d'être *abri*. « Ce qui enfin nous sauve », comme l'écrit si justement Rilke, c'est « d'être sans abri. »

Du reste, le bonheur, état de joie qui a oublié sa propre finitude, lorsqu'il est appréhendé et approfondi par l'écriture poétique, a autant à voir avec le plaisir qu'avec la jouissance, si l'on reprend les définitions qu'en donne Barthes. En effet, « le plaisir est lié à une consistance du moi, du sujet, qui s'assure dans des valeurs de confort, d'épanouissement, d'aise (...) La jouissance est le système (...) travers lequel le sujet, au lieu de consister, se perd, éprouve cette expérience de dépense qui est à proprement parler de la jouissance. » Alors que le bonheur individuel est toujours un sentiment englobant de plaisir qui ignore sa propre finitude, le bonheur développé par l'écriture poétique (laquelle s'immisce déjà dans la vie, bien avant le geste d'écrire, en ceci qu'elle suscite chez l'écrivain une certaine disposition à l'accueil, par le regard, mais aussi par l'ouïe, de l'infime pouvant survenir à tout moment dans un resplendissement insu et comme incréé) est tout à la fois redondance de la concrétude du moi et éclatement de ce moi dans un sentiment presque extatique, permis par le visible et suscité bien souvent face à la nature. Ce sentiment de bonheur résulte d'un *sens* (chatouillons ici la polysémie du mot) de l'accueil compris par l'être tout entier, fibres nerveuses et rêves. Un sens de l'accueil qui vise à ce que l'être entier fasse place à l'insu, dans une non-attente face à tout ce qui arrive laquelle vise à ce que chaque instant soit une nouveauté intransmutable dans le langage même, sinon par son éclat même. Gide nous l'enseigne : « que chaque attente, en toi, ne soit même pas un désir, mais simplement une disposition à l'accueil. Attends tout ce qui vient à toi ; mais ne désire que ce qui vient à toi. » Ou encore : « Saisis de chaque instant la nouveauté irrisemblable et ne prépare pas tes joies, ou sache qu'en son lieu préparé te surprendra une joie *autre*. » Ou encore : « Le rêve de demain est une joie, mais la joie de demain en est une autre, et rien heureusement ne ressemble au rêve qu'on s'en était fait ; car c'est *différemment* que vaut chaque chose. » Dans cette disposition à l'accueil *généralisée*, chaque chose survenant est délicieuse, même lorsqu'elle ne semble initialement pas l'être. Gide, encore : « Ce soir une bourrasque lamentable sanglote et ruisselle contre ma vitre ; je m'efforce de la préférer à tout. » Bonheur profond en somme d'être vivant, de n'être que gratuité entourée de gratuités particulières et infrangibles qui s'offrent à nous autant qu'on est capable d'accueillir leur venue, dans un instant sans consistance qui n'a aucune autre légitimité que le fait d'être pure présence (Sartre : « il est clair que ce qui existe au présent se distingue de toute autre existence par son caractère de *présence*. ») Alors éphémère le présent ? Mais non, éternel plutôt. Kierkegaard : « L'éternel est au contraire le présent. Pour la pensée, l'éternel est le présent conçu comme la suppression de la succession (le temps étant la succession qui passe). (...) On ne retrouve donc pas dans l'éternel la distinction de passé et d'avenir, parce que le présent est posé comme étant la suppression de la succession. Le présent est l'éternel ou plutôt l'éternel est le présent, et le présent est la plénitude. (...) L'instant désigne le présent tel quel, sans passé ni avenir ; c'est en cela que consiste l'imperfection de la vie sensible. L'éternel désigne aussi le présent sans passé ni avenir, et c'est en cela que consiste la perfection de l'éternel. » Nous ne sommes que dans cette présence aux autres, à nous-mêmes et au monde, et dans ce présent qui n'est que présence, à tous les moments je suis au milieu du chemin de ma vie (rappelons-nous la parole de Dante), autrement dit : à tous les moments, pour reprendre le vers d'Isaïe que traduit Claudel dans son journal, « je suis contemporain de toute ma vie. » Ainsi, il y a aussi le passé, qu'il soit vécu ou fantasmatique. Ce passé que l'on porte en soi à chaque pas que l'on fait dans les allées imprécises du temps et qui nous fait parfois regarder les choses avec une douceur un peu

douloureuse. Ce passé qui nous fait marcher, comme l'écrit Valéry, « dans [s]on incohérence propre, - abstraite et amoureuse et triste et irritée et extralucide et enflammée parfois... »

Ce passé nous rappelle à chaque instant que le présent étant éternel, ce qui advient au sein même du présent n'appartient qu'à l'éphémère, qu'à l'exactitude de l'éphémère. Il n'y a rien d'éternel sinon le présent. Autrement dit : il n'y a jamais rien d'acquis. Bernard Mazo : « Savoir que rien n'est jamais acquis / et le dire dans l'évidence du poème... » Il n'y a rien d'acquis signifie que le plus extrême dénuement est ce qui possiblement nous guette à tout instant de notre vie. Du Fu : « Mais je ne suis encore toujours qu'une petite semence tourbillonnant dans le vent. » Ce temps est ce qui nous fait horreur, néanmoins, il est possible d'en faire son miel. D'en tirer partie. Car ce qui nous détruit jour après jour, dans un enfouissement lent de toutes nos capacités est aussi ce qui nous construit, dans une sérénité et une enfance du regard sans cesse reconduites. Ainsi, comme l'écrit Cécile Guilbert : « le temps n'élit jamais personne : il gâte les élus – ses alliés – ceux qui amoureux de lui en sont aimés en retour, pour rien, sinon leur pure dépense d'être. Qui de nos jours se sent vraiment enveloppé, caressé, aimé par le temps ? Qui sait l'éprouver, non comme le véhicule d'une perte, mais l'inépuisable gisement d'un don ? » Oui, il s'agit bien de l'inépuisable gisement d'un don. Ce don est tout aussi bien lié à la conscience réflexive que nous avons du temps, à travers le gisement de souvenirs qui se tient en chacun d'entre nous, certes instable, mais néanmoins *toujours* là. Ce gisement, ce peut être, appelons-le comme ça, reprenons la terminologie de Breton, le premier or du temps. Comme l'écrit Valéry, et il résume là tout l'attrait qu'a pour nous le souvenir, façon qu'a un instant délaissé par la conscience réflexive de se rappeler ensuite, parfois des années après, violemment à la conscience pour qu'elle le modèle sous la figure d'une exception : « Une tendre richesse délaissée, troublée comme la vue de l'or dans l'eau m'a laissé voir sa rougeur primitive au fond d'un souvenir. » La vue de l'or dans l'eau..., l'eau étant ici aussi le temps.

Car oui, nous sommes environnés d'or, et c'est notre tâche que de le reconnaître puis de l'extraire pour le faire exister en tant qu'or, loin de ce qui le masque, loin de ce qui amoindrit son éclat. Nous sommes, à chaque instant de notre vie, comme Gonzalo Pizarro ou Francisco de Orellana partis à l'est du Pérou pour trouver un roi vivant en un palais de pierres précieuses, le corps recouvert, oui, recouvert entièrement d'or, ce roi appelé El Dorado. La forêt en laquelle ils s'enfoncent et qui prendra le nom de forêt Amazonienne est pour nous le temps qui s'offre à nous autant que nous nous offrons à lui. L'on est à chaque instant de notre vie possiblement un Howard Carter arrivant un 4 novembre sur le chantier des fouilles, découvrant un silence inhabituel, lequel indique que quelque chose vient de se passer. « On m'annonça aussitôt, écrit Carter, que sous la première hutte qu'on avait attaquée, on venait de mettre à jour une marche taillée dans le roc. (...) Nous étions (...) devant l'entrée d'un escalier creusé dans la pierre à quelque quatre mètres en contrebas (...) » Il nous appartient, à chaque instant de notre vie, d'emprunter cet escalier...

Le second or du temps est lié à une attitude face au temps qui choisit de considérer le présent, quand bien même ce dernier se tient, organiquement s'entend, dans une posture abîmée par le flux temporel, comme une audace toujours neuve, une audace offerte à l'homme afin qu'il en fasse *quelque chose*. Toutes les pertes que nous fait subir le temps peuvent, par le biais d'un renversement du regard commun, se transformer en trouvailles que nous offre le hasard ou le destin afin que nous les expérimentions, outils à nous donnés pour que nous en éprouvions la consistance dans nos mains et que nous nous en servions au sein même de notre existence. Il est si facile de se plaindre, et ce n'est pas là déployer un lieu commun. Il est si facile de renouveler un constat d'échec, tant notre siècle n'en finit pas de s'évaporer dans un nihilisme qui n'en finit pas de poser, dans les consciences, des bases solides. Il nous faut *prendre* le temps avec humour, et considérer avec une sagacité d'enfant que tout a un sens, que ce qui apparemment en est le plus dépourvu est ce qui justement peut nous enrichir d'un sens possiblement nouveau. Je ne prendrai que deux exemples émanant de poètes, d'écrivains. Cécile Reims face à Alain Veinstein dit

qu'avec la vieillesse, les mots ne tombent plus sous la pensée comme avant, et donc plus sur la langue avec la même dextérité, laquelle nous semble, à nous qui ne sommes pas encore touchés par cet âge de la vie, évidente. Il arrive souvent alors que l'on soit amené à les chercher avec ardeur, ces mots qui se dérobent inlassablement. Ardeur et inquiétude ? Cette situation pourrait nous désespérer. Cécile Reims choisit d'adopter l'attitude contraire. Elle dit que c'est comme si l'on était devenu soudain un chasseur, à la recherche du mot embusqué, un chasseur parti dans une quête. Et alors, dit-elle, c'est une grande joie quand on trouve le mot qu'on cherchait. Oui, une grande joie, insiste-t-elle, alors que cela au contraire pourrait en toute logique accentuer l'impression de dépossession de soi propre à la vieillesse (Jaccottet : « Plus je vicillis et plus je crois en ignorance, / plus j'ai vécu, moins je possède et moins je règne »), et qui a fait dire à Claude Lévi-Strauss à la toute fin de sa vie qu'il avait l'impression d'être un fragment (une brisure) de lui-même en lequel s'était reflétée la totalité de son être. Le second exemple, qu'il n'est nullement besoin d'explicitier, est Borges parlant de sa cécité : « Toutes les choses peu à peu nous abandonnent. (...) Tout ce qui était proche s'éloigne, cela peut aussi s'appliquer au lent processus de la cécité dont j'ai voulu vous parler ce soir, et j'ai voulu montrer que ce n'est pas un malheur total, que ce devait être un instrument de plus parmi tous ceux, si étranges, que le destin ou le hasard nous dispensent. »

Peut-on s'arrêter à ces deux ors du temps ? Nullement. Il en est un troisième, qui est de considérer, inlassablement, avec une stupéfaction heureuse, le fait même d'être vivant, comme une rareté douée d'ailes (c'est-à-dire douée de possibilités annexes innombrables qui la constituent en temps que réalité). En éprouvant le bonheur d'être un corps, un corps vivant si je puis risquer ce pléonasme (« j'existe mon corps », écrit Sartre), en proie au vertige doux de ses sensations autant qu'au vertige du monde qui s'offre doucement de toutes parts. Etre vivant, cela ne va pas de soi, n'est-ce pas ? C'est atroce la façon que l'on a constamment de comprendre chaque chose dans la façon qu'elle a d'être acquise à notre entendement autant qu'au champ, certes restreint, de notre action. La vie n'est pas une évidence. Elle est un miracle. Il faut se souvenir un instant de la situation de la terre au sein du système solaire. La Terre n'est pas située n'importe où, au sein du système solaire. Elle chemine entre Vénus et Mars. Or, cette position est absolument idéale, en matière de température et d'insolation. Grâce à cette position dans l'espace, l'un des principaux constituants de l'atmosphère de la terre s'est liquéfié : la vapeur d'eau s'est condensée, et cela a donné naissance à de profonds océans. Or, ces océans, c'est la clé de la vie. Car ils ont servi de « régulateurs thermiques », emprisonnant en eux le gaz carbonique en excès afin qu'il soit hors de l'atmosphère et faisant que l'effet de serre ne donne pas lieu à des températures extrêmes. Et je ne parle pas de l'influence déterminante de la lune ! Ce positionnement absolument miraculeux de la Terre fait qu'il y a 2000 minéraux différents, pas moins de 2 millions d'espèces vivantes différentes cataloguées, cataloguées car les spécialistes imaginent plutôt que le nombre d'espèces est proche de... 15 millions ! Aussi, on est tous des miracles brillant par leur unicité. Et pour s'en souvenir, il est possible de lever les yeux au ciel et de regarder les étoiles, joie qu'il y a à contempler le monde c'est-à-dire à admirer dans sa venue ce qui ne va pas de soi bien que cela soit depuis que l'on est, c'est-à-dire depuis non seulement le *toujours* individuel mais également le *toujours* de l'histoire. Ce geste de regarder les étoiles, les nuages, le ballet lent des choses à distance infranchissable conduit à la poésie de Valéry au sein des *Cahiers* : « Etoile : Au ciel uni mat bleu sombre, à corps noir, – quelque chose infiniment douce, vive et élevée perce – accompagnée d'éclat, de distance, de pureté, pénétration, finesse, isolement – *présences* ». Il s'agit de regarder, toujours, incessamment, de jouir des yeux pourrait-on dire, car le monde, dans ce qu'il a de plus beau, de plus inédit (qui peut être aussi le plus apparemment terne, répétitif, *su*), s'offre d'abord par le visible. Et c'est le *voir* qui permet l'extase de tous les instants, laquelle consiste bien souvent en un aveuglement doux (Eric Sautou : « Un papillon s'échappe / Il y a toute l'eau des rivières / On est aveuglé soudain »), qui paradoxalement se mêle intimement à une lucidité de plus en plus approfondie (de plus en plus

construite) du *dire* de l'œil (car toute vision est d'abord langage), lequel aveuglement est suscité par un approfondissement (permis par un *sur-place*) de la vision. Comme le rapporte James Baldwin à un interviewer : « Je me souviens de m'être trouvé à un coin de rue avec le peintre noir Beauford Delaney, dans le Village, on attendait que le feu passe au rouge, il a pointé un doigt vers le sol et m'a dit : « Regarde ! » J'ai regardé et tout ce que j'ai vu, c'était de l'eau. Alors il m'a dit : « Regarde encore ! », ce que j'ai fait, et j'ai vu de l'essence dans l'eau et la ville qui se reflétait dans la flaque. Cela a été pour moi une grande révélation. »

C'est cela même que constitue le quatrième or du temps. C'est-à-dire le fait de considérer le visible, *la posture de la présence qu'est le présent*, avec émerveillement. Laissant ici James Baldwin, Je prendrai deux exemples distincts mais qui se relie intimement, deux exemples relatant deux expériences de poètes (en l'occurrence il s'agit d'Aragon et de Borges) fondées sur le voir. Deux expériences qui ont fondé aussi d'une certaine façon leur écriture, en ce sens qu'elles ont façonné leur écoute face à ce qui advient.

Aragon, tout d'abord. Écoutons-le. « On a l'envie de ne rien faire. On traîne. On est lourd. Tout ce qu'on entreprend paraît oiseux, bien particulier. Il n'y a pas moyen de fixer son attention sur ce que les gens vous disent. Alors on se cache pour être seul. (...) Quand je suis seul, enfin, mes regards s'attachent à tous les objets. Comme ils luisent. Il règne une lumière inaccoutumée. Les moindres aspects du monde sont tout à coup pleins de sens. Est-ce que je viens de retrouver la clef d'un grand secret perdu ? Il s'établit un mystérieux rapport entre moi et tout ce qui m'entoure. Une espèce de complicité. Je reste immobile à m'attendre. Je n'y suis pas encore. Ça vient. » Et un peu plus loin : « La connaissance de moi-même, toute récente, m'entraînait à saisir chez les autres, gaucherie ou souplesse, la beauté, la laideur : tout m'émouvait, éprouvant le passage d'une attitude à un geste. » Alors, que se passe-t-il ? « [L]e miracle s'étendait sur ma vie comme le pétrole sur l'eau. Il la recouvrit tout entière. Ainsi commença cette existence que ne dominait pas l'idée de plaisir, dans laquelle l'idée du plaisir trouvait peu de place, mais que le plaisir même emplissait comme il l'emplit encore aujourd'hui sans que jamais cet étrange soleil ait subi d'éclipse depuis l'époque de la révélation de ma nature humaine. » Il s'agit bien ici d'une révélation « essentielle », fondée sur le fait même de voir, et d'exprimer sa vie, avec une nudité originelle de l'âme, c'est-à-dire une gratuité foncière, et sur le fait de décliner sa vue dans un rapport constant à l'altérité, c'est-à-dire dans une empathie qui la rende expressivement vivante, et d'une sensibilité qui ne soit qu'accueil.

Borges, maintenant. Et c'est bouleversement de lire cela lorsqu'on a à l'esprit, vivace, le fait qu'il est devenu lentement aveugle. « Je dois consigner ici une expérience que j'ai vécue, il y a quelques nuits : bagatelle trop fugitive, trop extatique pour que je la nomme aventure ; trop irrationnelle, trop sentimentale pour mériter le nom de pensée. Il s'agit d'une scène et de la parole qu'elle énonce : cette parole, je l'avais déjà dite, mais jusqu'alors, je ne l'avais pas vécue, je ne m'y étais pas adonné tout entier. (...) Je vais en faire l'histoire, avec les accidents de temps et de lieu qui l'ont amenée à se produire. Voici comment je me remémore la chose. L'après-midi qui précéda cette nuit, je fus à Barracas : localité que ne fréquentent guère mes habitudes, et assez distante des lieux que je parcourus ensuite pour que ce jour en acquit déjà une saveur étrange. La nuit qui le suivit était sans emploi prévu ; comme elle était sereine, je sortis après dîner pour marcher et me souvenir. Je ne voulus pas fixer de but à cette marche ; je tâchai de ménager la plus grande marge de probabilités pour ne pas fatiguer mon attente par l'obligation d'imaginer d'avance une seule d'entre elles. Je réalisai, dans la mauvaise mesure du possible, ce qu'on appelle marcher au hasard ; j'acceptai, sans autre parti pris conscient que celui d'éviter les avenues ou les rues larges, les invitations les plus obscures de la chance. Malgré tout, une sorte de gravitation familière me poussa vers certains quartiers, dont je veux toujours me rappeler le nom et qui dictent le respect à mon cœur. Je ne veux pas désigner par là mon quartier, le cercle précis de mon enfance, mais ses environs immédiats, encore mystérieux : régions limitrophes que j'ai possédées entièrement en paroles, et bien peu en réalité, voisines et mythiques à la fois. Le revers du connu, son dos : telles

sont pour moi ces rues avant-dernières, presque aussi réellement ignorées que les fondations enterrées de notre maison ou notre invisible squelette. La marche me conduisit au coin d'une rue. J'emplis mes poumons de nuit, dans le calme infini d'une pensée en suspens. Le spectacle, sans doute des plus simples, semblait simplifié encore par ma fatigue. Ce qu'il avait même de typique le rendait irréel : c'était une rue à maisons basses, qui signifiait au premier regard la pauvreté ; au second pourtant, sans doute possible, le bonheur. Elle était des plus pauvres et des plus belles. Aucune maison n'osait aller jusqu'à la rue ; le figuier faisait de l'ombre à l'angle ; les petits portails – plus hauts que les lignes allongées des murs – semblaient taillés à même la substance infinie de la nuit. Le trottoir était à pic sur la rue ; la rue était de boue élémentaire, boue d'une Amérique non encore conquise. Au fond la ruelle, déjà sentier de la pampa, se défaisait en direction de Maldonado. Sur la terre trouble et chaotique, un mur rose semblait non pas accueillir la lumière lunaire, mais épandre la sienne propre. Rien, je pense, ne saurait mieux nommer la tendresse que ce rose. Je restai à regarder cette simplicité. (...) Un oiseau chantait peut-être ; peut-être éprouvai-je pour lui une amitié petite, de la taille d'un oiseau ; mais le plus certain est que dans ce silence déjà vertigineux, il n'y eut pas d'autre bruit que le cri, lui aussi intemporel, des grillons. Cette pensée facile : « Je suis en mille huit cent et tant » cessa d'être un groupe de mots approximatifs et atteignit la profondeur d'une réalité. Je me sentis mort, je sentis que je percevais abstraitement le monde : crainte indéfinie, imbuë de connaissance, qui est la clarté la meilleure de la métaphysique. Non, je ne crus pas avoir remonté les eaux présumées du temps ; bien plutôt je me soupçonnai en possession du sens réticent ou absent de ce mot inconcevable : « l'éternité ». Plus tard seulement, je parvins à préciser cette imagination. Voici comme, à présent, je l'énonce ».

On l'a ressenti ici, voir nous plonge tout à la fois dans l'éternité et dans la temporalité la plus précise. Et dans les deux exemples retranscrits ici, c'est toujours une expérience extatique qui fait une disposition d'accueil face au monde et aux autres, et donc qui fonde une écriture, c'est-à-dire une approche formelle *éblouie* de l'insu, de l'oublié, de l'incompris..., construite sur l'idée sous-jacente d'un partage.

Les choses sont en extase sous nos yeux (Valéry : « La mer est en extase sous mes yeux. Toute chatouillée de petits soleils. »). Phrase de Valéry que prolongera Franck André Jamme sans le savoir (mais c'est cela aussi qui fait la saveur de la création, toutes les filiations secrètes que tissent inlassablement tous ceux qui se penchent de ce côté-là de la vision vive perdurant dans une forme, c'est-à-dire de la vision vive qui donne *traces* sans jamais y trouver assise, juste tremplin pour continuer, aller plus avant encore, plus avant), voulant en vérité parler de Lokenath Bhattacharya : « Les choses qui nous requièrent sont des feux. Dommage ou tant pis pour la nuit. » Oui, tant pis pour la nuit, car les choses sont bien en extase sous nos yeux... lorsque l'on sait les regarder, c'est-à-dire lorsque l'on prend le temps de le faire avec cette primitivité du regard chérie par Valéry et par des poètes qui lui sont contemporains comme Fargue, ou des musiciens comme Debussy. Aussi y a-t-il un miracle extrême et répété, d'une infinie douceur (la douceur qui est cette façon qu'a l'être d'être en accord avec lui-même), dans le fait même de *voir*. Mais Borges est devenu aveugle, alors lui sont restés les souvenirs se mêlant à la cacophonie des bruits du jour, et le toucher. Borges écrit ainsi : « A trois ou quatre cents mètres de la Pyramide, je me suis incliné, j'ai pris une poignée de sable que j'ai laissé tomber silencieusement un peu plus loin et j'ai dit à voix basse : « Je suis en train de modifier le Sahara. » L'affaire était mince mais dans leur banalité mes paroles étaient exactes et j'ai pensé qu'il m'avait fallu toute une vie pour pouvoir les prononcer. Le souvenir de cet instant est l'un des plus significatifs de mon séjour en Egypte. » L'on peut tous perdre la vue, et voir, c'est déjà éprouver la sensation des choses, la sensation de leur palpitation dans le visible, avec les yeux. Aussi, il faut prendre conscience à chaque instant du *miracle* qu'est voir, éprouver cet *acquis* organique comme une bénédiction. Bénédiction, car il y a la vie, son foisonnement que rien ou presque ne saurait capter. Sa richesse de détails, de couleurs... Sa richesse de noir et de blanc. Comme tu l'écris toi-même, mettant cette parole dans la bouche d'un de tes personnages : « Je crois bien que les bonheurs les plus profonds, les plus intenses,

ceux qui mettent le corps et l'esprit à l'unisson, je les ai éprouvés par le regard. » Guy Goffette a raison quant à lui de rappeler qu'il est « comptable à jamais / de la lumière inconsolée / sous la paupière des aveugles ». Tout poète, du reste, l'est. Le regard est vorace, il est tout sauf une présence-absence au monde, comme ce qui permet le constat des choses observables, il mâche, il est possiblement directif au sein même du visible au point d'en recueillir une petite partie et de se l'amalgamer, d'en pétrir toute la couleur, toutes les nuances, de la digérer, de la faire sienne en même tant que de la reconnaître comme étant à jamais éloignée de soi. Aussi le regard est-il pour reprendre une expression de Jean-Luc Sarré le « mâcheur de réalité. » Il y a une *dévoration* du visible, de la vie qui est le fait même de vivre. Comme le rappelle Bernard Mazo, « [o]n n'est pas quitte avec la vie en l'éluant. On est quitte avec la vie en l'épuisant. » Le regard qui résulte d'une disposition particulière d'accueil, laquelle disposition fait sens dans tout l'être au point que l'être ne fasse plus sens que par rapport à elle, n'est pas herméneutique, ne vise pas à analyser ou à tirer des conséquences générales de faits particuliers, il n'est pas déictique, ou didactique, il fait de toute chose observée, vraiment observée, une chose « au fond toujours surnaturelle » pour reprendre la formulation de Sophie Loizeau. Il est un processus de dénudation sans cesse recommencé de la matière, il est un approfondissement de la nudité originelle des choses. Pour cela, le regard doit rester nu, c'est-à-dire débarrassé le plus possible des à-priori qui le constituent pourtant nécessairement en tant que regard. Regarder, ce ne doit plus être, autant que faire se peut, reconnaître, ni même connaître, mais *voir*. Alors les choses observées, comme « l'ombre poreuse des oliviers » peuvent-elles s'ouvrir « à la nudité du regard » (Eugénio de Andrade). C'est avec les yeux vraiment nus que l'on peut boire le visible (c'est-à-dire que l'on peut exprimer son regard en tant que regard : en tant que ce qui est propre à éveiller – autant qu'à recueillir – la *vision*). Eugénio de Andrade encore : « Avec le soleil grimant aux arbres, / sans retard / le matin jaillira plus pur / et pourra se boire. » Il faut écouter encore ce poète, pour se rendre compte de l'aspect performatif du regard. Eugénio de Andrade : « Sur le chemin du soleil la terre est nuptiale. » Tout peut se faire nuptial sous le regard, véritable soleil comme l'écrivit Giraudoux. Il s'agit de voir, de voir vraiment. De « voir la merveille », comme l'écrivit Valéry dans ses *Cahiers*. Et de faire que tout soit nuptial, et ensuite le poème doit-il s'attacher à recomposer cette intuition fondamentale et ineffable comme quoi rien n'est figé, tout devient naissance à chaque instant, mort à soi-même pour être renaissance à soi-même, tout est perpétuellement une danse dans la lumière, c'est-à-dire une impossibilité de s'en tenir à la moindre posture, un mouvement, une gratuité céleste.

Mais seuls certains élus sont-ils capables de cela, car c'est ce que sous-entend Haldas ? Que seules certaines personnes soient ainsi *capables* d'écriture poétique, je n'en suis pas sûr. J'aurais plutôt tendance à croire que tout le monde peut écrire, à partir du moment où la personne qui cherche à écrire s'attache à répondre, par les tours et les détours que propose une forme, à sa seule singularité, sans souci de beauté, de complétude (Barbarant note ainsi justement : « Il s'agit moins à mes yeux d'accomplir une forme que de la livrer au péril de la respiration »), d'exigences formelles résultant d'une appropriation de concepts relatifs à la poésie (ou à toute autre forme d'écriture ou de création artistique du reste). Cela peut amener un certain nombre de désillusions, comme ce fut le cas chez Catherine Pozzi, désillusions qu'elle relate dans son journal : « Je crois que je ne résisterais pas. Ce cahier ne contient que l'à-peu-près de la pensée. Je voulais récrire tout cela. Tel qu'il est, avec les autres, quelqu'un y trouvera peut-être quelque chose. Je le laisse à ceux qui cherchent cette chose. » Cette chose... Tout est là, désigné, dans ces quelques mots. Là est l'essentiel. Là est l'hapax d'une pensée c'est-à-dire d'une formulation qui n'est le fait que d'un seul homme (ou d'une seule femme). Et peu importe que reste « l'à-peu-près de la pensée », à partir du moment où la personne voulant écrire le fait par nécessité intérieure et que cette nécessité paraisse telle, c'est-à-dire fasse survenir dans une forme, dans un apparaître le visage *du dedans*, c'est-à-dire de l'intériorité où elle prend naissance, lequel visage est, ni plus ni moins, une sensibilité non (ou du moins non totalement) engoncée dans une doxa, dans des formes de

pensée, dans des apprentissages successifs et divers (présents au sein de toute chronologie personnelle)..., et que cette nécessité paraisse telle, c'est-à-dire fasse survenir en définitive *sa* forme..., à partir de ce moment-là, alors, oui, j'aurais tendance à dire que chacun peut écrire. Il n'y a pas d'*élection* dans le fait d'écrire. Cette idée, éminemment romantique, et résultant sans doute de l'idée platonicienne comme quoi le philosophe est l'élu de la cité (le poète prenant le pas avec Hugo sur le philosophe, car le poète trouve moyen de coucher dans la trame poétique un discours globalisateur et critique sur le monde et sur l'historicité qui rend prisonnier ce monde d'une tournure – ou de tournures – particulière(s)), existe encore de nos jours, pleinement si je puis dire, brillant de tous ses feux comme convention inscrite dans la doxa.

Mais alors, écrire de la poésie, qu'est-ce que cela signifie, lorsque l'on garde en ligne de mire ce qu'écrit Haldas ? S'agit-il, par le biais de la création poétique, de proposer des *éternisations* particulières de ces « minutes heureuses » ? S'agit-il de leur offrir un prolongement tangible, et comme proustien ?

En vérité, plus qu'un prolongement selon moi, il s'agit de les faire exister en tant que ce qu'elles sont, en tant qu'épiphanies. C'est comme si l'exigence artistique individuelle les révélait en tant que ce qu'elles sont *vraiment* (c'est-à-dire une puissance d'apparition – dans la conscience – s'actualisation sans cesse), agissait envers elles comme bain révélateur dans une entreprise quasi photographique. En tant qu'épiphanies, mais aussi (et cela revient finalement au même) en tant que *chants particuliers*. Valéry : « Les choses nous parlent à leur façon – Parfois chantent. » Il s'agit de retranscrire leur chant. García Lorca va plus loin encore. Il écrit : « Quand j'atteindrai le sommet... / Laissez-moi chanter / parce qu'en chantant (...) / je verrai la seule étoile / qui n'existe pas. » Ainsi, les choses ne font pas que chanter. Elles apparaissent également – avec leur chant – *par le biais* du chant poétique. García Lorca fait apparaître par son chant poétique l'étoile, c'est-à-dire qu'il la fait exister, au sein de l'espace de son chant poétique, dans son unicité, et donc dans son chant *propre*, l'arrachant ainsi à l'indifférenciation. Remarquons que la présence d'auditeurs est suggérée (« laissez-moi chanter »), quand bien même le chant est imposé à ces derniers. La présence d'autrui demeure le tremplin fondamental et comme fondateur du chant poétique.

Faire apparaître *pour quelqu'un* par le chant poétique les choses dans leur chant, c'est-à-dire les faire apparaître dans la façon qu'elles ont de chanter en apparaissant pour notre regard, bien que cela soit immédiatement et durablement *inaudible* à notre regard, ou alors faut-il être entièrement à l'écoute de l'enfance qui palpète en nous, de cette enfance qui est une façon pour l'être de venir, à chaque instant de sa vie, avec son monde « léger comme des ossements de fleurs » (Georges Schehadé) que rehaussent les rêves d'un trait léger mais profond de couleur..., voilà ce que pourrait être, selon moi, *écrire*. Aussi l'écriture est-elle fondamentalement partage : elle n'existe que dans cet élan vers *qui* la caractérise, *qui* la fonde en tant que trace, elle est dans cette échappée hors du temps aussi qui marque son absence d'oralité (je ne parle pas ici des écritures sonores) laquelle la place de facto dans un partage non fondé sur l'instantanéité de la rencontre. *Qui* ? Il s'agit du lecteur, bien sûr. « Chaque poème espère quelqu'un, est la patiente diction de l'attente, chaque poème émet le vœu de contenir », écrit Stéphane Bouquet, donnant ainsi une définition rigoureuse de la poésie. Chaque poème espère *son* lecteur. Le lecteur est ainsi le voisin tel qu'Emmanuel Moses en parle dans *Le Présent*. Écoutons un instant ce poème : « Tu es mon voisin. Ta maison se trouve au-delà des champs enneigés qui n'appartiennent ni à toi ni à moi mais à un tiers que nous ne connaissons ni l'un ni l'autre. Pour parvenir de ta maison à la mienne, il faut marcher une demi-heure, et encore d'un bon pas, ce dont tu es plus capable que moi. Nous nous voyons rarement et pourtant, tu es mon voisin. On pourrait dire que les champs (et à présent la neige bleuie par le raz-de-marée du soir) nous réunissent parfois, même si je pense au contraire qu'ils nous séparent, ayant mis de la distance et dont de la durée entre nous. Mais dans l'unisson comme dans la séparation, tu es mon voisin alors que sous un autre ciel que celui-là –

lui aussi nous relie comme un drap tendu dont chacun tiendrait un bout – nous serions peut-être deux étrangers, si infime soit notre écart. » Le drap tendu c'est la page, le ciel c'est le poème. Et ce partage indissociable du processus d'écriture poétique ne prend pas seulement la forme d'un livre, évidemment. Il y a une multiplicité de formes de partage fondées sur l'écriture. Il peut s'agir tout aussi bien de correspondance, de dédicaces, d'adresses ou de cadeaux comme ce fut le cas avec Mallarmé par exemple.

Ainsi, la poésie chemine aussi hors des livres, dans les marges, dans la vie, dans les carnets, dans la correspondance, elle est avant tout sens du partage, sens de la liaison à l'autre. Elle est cela même : cette liaison musicale qui nous permet d'exister face à l'autre, dans une distance infranchissable (car l'altérité de l'autre suppose une intériorité que rien ne pourra jamais approcher) et néanmoins franchie par cette impossibilité pourtant rendue possible d'être glissé dans une parole et lancé vers l'autre, balle arrivant, de rebond en rebond (le chant, les vocalises de la parole, mais aussi la cacophonie, la dénaturation de l'idée de chant, laquelle idée sous-tend toute forme d'écriture poétique – je fais ici notamment référence à la collection de poésie dirigée par Yves di Manno chez Flammarion), et souvent de hasard en hasard, entre ses mains, quand bien même la consistance de la balle est rendue autre par la palpation de la main en question. Eluard écrit ainsi sur *L'amour la poésie* à l'attention de Gala : « Tout ce que j'ai dit / Gala / c'était pour que tu l'entendes / Ma bouche n'a jamais pu quitter tes yeux. » Ecrire, c'est toujours une façon pour le poète, et je reprends ainsi la formulation d'Adonis, d'*inventer l'aven qui est destiné à l'autre*. La poésie est une façon de reconnaître que la personne que l'on aime ne compte *que* comme personne aimée (et les poèmes ne s'adressent *en définitive* qu'à des personnes aimées – cela n'est pas le cas évidemment, pour ne citer qu'un exemple, de la poésie de Lautréamont), c'est-à-dire personne dont l'unicité brille, laquelle unicité a été reconnue, mais non dans le sens d'une connaissance, par soi, quels que soient les aléas dont l'existence peut parer cette unicité au point de possiblement la soustraire un instant aux regards. Aussi Eluard dédicace-t-il ainsi *Les nécessités de la vie et les conséquences des rêves* à Breton, et cela dit tout : « En attendant, / Il n'y a qu'un seul André Breton, / celui que j'aime ». Et cette unicité, pour reconnue qu'elle soit, n'en finit pas de se dérober inlassablement à l'étreinte obligatoirement factice du poète qui cherche à enserrer avec ses mots ; cette unicité, approchée par la poésie, devient à chaque instant telle qu'elle paraît *appréhendée* pour la toute première fois, devient à chaque instant telle qu'elle semble être ce qui *apparaît*. Il n'y a pas par le biais de la poésie un approfondissement de la connaissance de l'autre, mais un approfondissement de la reconnaissance de la méconnaissance inaltérable de l'autre, qui peut nous plonger dans une désolation douce, ou bien nous réjouir, car l'être aimé étant inconnu, il est source perpétuelle d'enchantements dans la quotidienneté de la vie et des rêves au centre de laquelle il se tient. Mais cela ne s'arrête pas là. Il faut considérer, dans le même temps, que l'être aimé s'approfondit sans cesse à l'intellection et au regard, de mille teintes nouvelles, à chaque instant, par la vertu du regard d'amour qui n'est pas un pinceau ajoutant des détails à la personne aimée, fruits de l'hallucination d'une conscience amoureuse, mais un pinceau utilisé pour les chantiers de fouille faisant apparaître la richesse de la personne vraiment patiemment appréhendée non pas par le seul regard, par les seuls sens, mais par l'être entier devenu regard, devenu sens (comme aimantés par un éblouissement durable qui fonde l'être dans une nouvelle dynamique le reliant à l'autre aimé). Aussi Eluard écrit-il dans *Facile*, résumant ces deux idées complémentaires faisant toute l'inventivité en même temps que la merveille de l'amour : « Et dans ma tête qui se met doucement d'accord avec la tienne avec la nuit / Je m'émerveille de l'inconnue que tu deviens / Une inconnue semblable à toi semblable à tout ce que j'aime / Qui est toujours nouveau. »

La poésie s'adressant à ceux qu'on aime et leur signifiant qu'ils sont pour nous toujours nouveaux et ainsi toujours aimés avec la même richesse et la même inventivité et la même primitivité d'un regard ébloui, attentif, patient, elle forme une scène de la parole et de l'écoute où se retrouvent

possiblement des êtres que l'écriture fait se rejoindre, ou plutôt dont l'écriture fait apparaître les liaisons particulières afin qu'ils puissent eux-mêmes les reconnaître et s'en préoccuper.

Et c'est en cela que l'écriture répond aussi à la définition du bonheur qui est la plus juste pour moi car la plus instinctivement formulée. Cette définition, Bergman la confie dans *Cris et chuchotements* à travers le personnage d'Agnès : « Les êtres que j'aime le plus au monde étaient près de moi. Je les entendais parler doucement. Je sentais la présence de leurs corps, la chaleur de leurs mains. Je voulais arrêter ces instants et je pensais : ceci est en tout cas le bonheur. Je ne peux souhaiter quelque chose de meilleur. A présent, pendant ces quelques minutes, je peux goûter la plénitude. Et je suis remplie de gratitude envers ma vie qui me donne tant. »

Mais le paradoxe, c'est que l'écriture suppose un repli sur soi, sauf dans le temps de l'écriture minuscule rappelée plus haut (les dédicaces etc.), et encore certaines dédicaces manifestent-elles un nécessaire repli sur soi (fût-il miniature). Ce repli sur soi est indiscernable de l'entreprise d'écrire : on entre en art comme on entre en religion. Il y a bien, dans ce sens, un « refuge de l'art », que le narrateur de *Lolita* pense pouvoir partager avec le personnage éponyme, à la toute fin du roman. Ce repli sur soi est fondamental car l'approche formelle de la *révélation* du visible, laquelle étreint dans le même mouvement la singularité du moi du poète, suppose un travail, un long, long travail. « Il faut s'installer à sa table », comme l'écrit Barbarant. Le travail permet tout d'abord de casser le flux du vécu et du visible qui n'est qu'accumulation, concrétion, pour déployer ce qui peut ensuite être cristallisé en épiphanies. Comme l'écrit Stéphane Bouquet : « La vie entière est ce mouvement d'accumulation puis tout cela nous asperge ; le jus collant des fruits coule, laisse des traînées sucrées sur les peaux, envahit la bouche que nous tenons toujours ouverte, et y cristallise le poème. » Le travail en outre permet de conférer l'unité à l'ouvrage poétique, à la vision particulière qu'il déploie. Comme l'écrit Valéry toujours dans ses *Cahiers* : « L'homme n'a qu'un moyen de donner l'unité à un ouvrage : s'interrompre – et revenir. » C'est par ce travail incessant, inlassable, exténuant, que l'on atteint les clartés, car il induit un demi-jour mental, engourdisant l'être, la mémoire, la conscience autant qu'il les maintient en éveil. Valéry, toujours, tant sa parole est éclairante : « Les plus grandes clartés *se font* en quelque sorte, et dans un demi-jour mental. » Ce travail suppose un repli sur soi, dans la solitude, dans le silence, certes, mais ce repli, quand bien même il nous protège du monde, ne doit jamais devenir « un refuge, un coussin » (Barbarant). Nous protége du monde, oui, c'est-à-dire nous dérobe à sa vue. Pour vivre heureux, vivons caché. Quignard : « Toute œuvre à laquelle on consacre ses jours est profondément *encapuchonnante*. C'est même cette possibilité d'invisibilité qui attire celui qui s'y plonge afin d'y soustraire son visage et d'y protéger sa vie. »

Mais, ce repli sur soi est d'abord (et non paradoxalement) geste dirigé vers autrui, puisque la survenue des mots dans l'espace intime du livre en train de se faire ne vise qu'à rendre partageable une émotion, fruit d'un rapport dialectique savamment et instinctivement instauré avec la saveur de tout ce qui est approachable par les sens (en l'occurrence du poète). « Les mots ne servent qu'à retrouver l'émotion, et à la rendre partageable – ce qui est tout. » (Barbarant). Il y a les mots, les mots. Mais les mots « peut-être font obstacle, retiennent du côté de la conscience, interdisent l'abandon. » (Barbarant). C'est là tout le paradoxe. Les mots peuvent constituer un obstacle, interdire le partage, devenir en soi un monde autosuffisant, valable pour sa seule perfection formelle et énigmatique (ou valable pour sa seule imperfection déstabilisante) : c'est là le fantasme de Mallarmé d'un livre impossible, d'un Livre total partagé d'une certaine façon par tous les poètes de sa génération, tant il a fait figure de modèle littéraire (lequel fantasme préfigurait d'ailleurs le silence blanchotien). Et écrire, c'est cela aussi, il serait vain de le nier. C'est aussi vouer un amour aux mots, c'est-à-dire, dans une abolition de toute dynamique interpersonnelle, nourrir un rapport à soi fondé sur la beauté, sur la justesse, sur la musicalité. Comme tu le fais dire à l'un de tes personnages : « J'aime les mots au point de me relever la nuit pour en chercher dans le dictionnaire. C'est vrai, il m'arrive de repenser en m'endormant à un mot que j'ai entendu pour la première fois à la radio ou que j'ai lu dans un livre. Il me faut savoir

ce qu'il signifie sinon je ne pourrai pas m'endormir. » Les mots, c'est d'abord une signification, c'est-à-dire une exceptionnalité du sens (un mot ne peut être remplacé par un autre mot : chaque mot a sa propre légitimité, sa propre raison d'être), mais aussi une euphonie particulière, une musicalité, en même temps qu'une obscurité qui peut aussi être séduisante (il n'est que de songer à tous les poètes symbolistes et post-symbolistes). Quignard : « J'aurais passé ma vie à chercher des mots qui me faisaient défaut. Qu'est-ce qu'un littéraire ? Celui pour qui les mots défont, bondissent, fuient, perdent sens. Ils tremblent toujours un peu sous la forme étrange qu'ils finissent pourtant par habiter. Ils ne disent ni ne cachent : ils font signe sans repos. » Les mots font signe, nous font plonger dans la réalité de la langue. Mais cette réalité peut-elle être seule réalité pour le poète ? Ce serait un peu vain de considérer les choses ainsi. En réalité, les mots, pour le poète, ne valent jamais en tant que réalités linguistiques inébranlables de leur socle langagier. Ils valent aussi en ce sens qu'ils font corps, toujours (ne serait-ce que parce qu'il y a les *habitus* qui ont formé notre pensée), avec la chose nommée. Barbarant, parlant du mot « lilas », écrit ainsi : « si le mot et la chose me plaisent tant, c'est peut-être (ceci écrit en plein hiver, en plein souvenir) parce qu'il ne s'agit pas d'une fleur, parce qu'il ne s'agit pas d'une forme, mais d'une multiplicité dont l'ordre relève de la seule harmonie, et non pas d'une architecture. Un élégant brouillon. Une écume de fleurs. » Les mots, parce qu'ils font corps avec la chose, peuvent la *susciter*. C'est cela leur magie. Ils ouvrent des portes, ils rappellent à nous le visible, en le rappelant indéfectiblement à eux. Il ne suffit pour ça, très souvent du reste, que de quelques mots. Un, deux, trois tout au plus. Barbarant : « trois mots – et s'ouvre un univers, coloré, vibratile, sensible jusqu'au bout des tiges de fleurs. » Oui, trois, quatre, cinq, six..., le nombre que vous voudrez.

Matthieu Gosztola