

# Du vide au vivant, l'espace-temps du poète.

---

## **Introduction**

Le poète est un être bizarre. Il se présente parfois sous des apparences inattendues.

Il ne se dit pas poète. Il ne peut pas.

Il essaie de l'être sans même le savoir. Quelquefois on lui dit qu'il l'est.

Il dit *qu'il écrit*. Parce que « écrivain », pour les gens = Fiction, aventure. Personnage, ça va. On situe. ça existe, c'est distrayant, dépaysant, c'est « normal ».

Poète ça fait peur, ça fait un peu fou. Dangereusement anormal. ça parle de quoi ? ça se passe où ? qui parle ? on ne sait jamais très bien où il est, ce qu'il fait. Parfois on lui dit : « ça ne veut rien dire, ce que tu écris ».

Où est-il ? que fait-il quand il écrit ? quel est son espace temps ? est-il réel ? imaginaire ? Comment naît le poème ? Dans mon expérience :

**le vide,**

**la naissance d'une structure**

**la sensation de vivre.**

1

**Ecrire est une expérience paradoxale : pour moi une expérience du vide.**

Ecrire est un acte qui m'a toujours fascinée, hantée même, et qui aujourd'hui, après une pratique de vingt ans et seulement 3 petits livres de poèmes, me semble toujours aussi mystérieux.

## **A- Du plein de la lecture au vide de l'écriture**

### 1- la lecture

*une plénitude, un « c'est ça », un acte lumineux et plein, un espoir d'accomplir son être*

Quand j'étais enfant, j'imaginai qu'écrire était un acte supérieur, manifestant une maîtrise particulière sur le monde ; *un acte lumineux*.

Cela venait de la lecture : Quand je lisais, dès je crois 11-12 ans, je faisais régulièrement une expérience étonnante : je découvrais dans un livre un sentiment, une intuition, qui m'habitait de façon confuse depuis longtemps , et que je pensais avoir toujours été seule à ressentir: soudain il était là, matérialisé sur la page par les mots d'un autre, d'une manière vraiment phénoménale :il m'apparaissait, à l'extérieur de moi, il me surplombait. Ce que j'avais cru unique, intérieur, fantomatique et souffrant, devenait soudain partagé et partageable, extérieur à moi-même, gagnant par là une objectivité et une réalité surprenantes. Dans les mots de l'écrivain, cet inconnu lointain, je me reconnaissais. L'espace intérieur s'ouvrait, l'être s'ouvrait. Barthes a trouvé une expression pour décrire cette expérience : il l'appelle le « c'est ça ». <sup>1</sup> » C'est ça, c'est bien ça » décrit un émerveillement, une surprise et une ouverture : « oui, je reconnais là, dans ces mots, ce que j'ai déjà éprouvé, seul, et que je croyais perdu, mort, sans intérêt. Alors ce n'est pas sans intérêt, ce n'est pas perdu, je le retrouve, je ne suis pas seul à le sentir. » Je dois dire que le fait d'avoir senti très jeune mon être s'ouvrir ainsi est certainement à l'origine de mon désir d'écrire, car rien ne m'a semblé plus beau que cette ouverture. Rien ne m'a semblé plus libérant que cette reconnaissance de mon être dans l'espace *des mots d'un autre*.

La page blanche, ou l'écran de l'ordinateur, sont les espaces, les champs ouverts de l'écriture. Espaces libres où tout est encore possible. Espaces en un sens d'une conquête et d'un pouvoir. **02** l'écriture est un désir très fort, absolu, un désir où *l'être croit d'une façon fervente à son accomplissement*. C'est un peu comme l'amour, mais c'est pire que l'amour, car concernant éros, on sait bien que l'autre... est autre. On s'attend donc à être surpris, éventuellement déçu...bon, en tout cas, on devrait s'y attendre. Mais dans l'obscur désir d'écrire qui est *obscur désir d'accomplir son être dans le langage*, il y a l'illusion d'une puissance.

## 2- Mais au moment d'écrire :

*déception, ratage, brouillage*

Or dès les premiers mots tracés, je l'ai découvert très jeune, l'entreprise tourne au marasme. L'espace de la page se couvre de ratures, - est-ce vraiment là ce que je voulais écrire ? Dans ma tête, le but que je voulais atteindre était clair, les idées se bouscuaient, brillantes comme des sommets himalayens. Transportées sur la page, dans cet espace quadrangulaire et désertique, elles reculent et se dérobent. Je n'y vois plus rien. Ecrire c'est donc cela, faire l'expérience souvent réitérée d'un échec, d'une impensable *impuissance*.

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, « Piano-souvenir » *Œuvres complètes*, éd. Eric Marty, Paris, Seuil, 1993-1995, III, p. 1206.

*ennui, absurdité, artifice- impuissance, séparation*

Je cherchais au départ à écrire des romans, car, assez banalement et en dépit de bonnes études de Lettres, la littérature m'apparaissait surtout comme l'art des histoires et des scènes, la faculté de créer des personnages qui parlent et qui pensent. Je voulais écrire des romans qui seraient aussi des méditations philosophiques. Vers 20 ans, j'étais fascinée par Kundera. Dans ma tête se déployaient tous les espaces de la représentation : les personnages naissaient en premier, une fleuriste, un peintre, un éleveur d'abeilles. Je voyais tout un espace imaginaire prendre corps : je voyais des scènes, celle du début se déroulait sur un toit, puis les réflexions, les échanges. J'imaginai un moment – mais comment arriverait-il, j'avais un peu de mal à le situer- où je décrirais les pensées de l'apiculteur sur la vie sociale et sur le miel. Tout cela m'intéressait, m'attirait. Il me semblait le voir distinctement, je le sentais s'animer comme dans un théâtre intérieur.

Mais au moment où je le transportais dans le lieu réel de l'écriture, les personnages devenaient des caricatures, ou bien peinaient à prendre corps, la moindre phase se teintait d'emphase, et pour tout dire au bout d'à peine trois pages, j'avais le sentiment de m'ennuyer, d'une façon affreuse, d'une façon *ontologique*. Tout cela me semblait absurde ; tout mon être se récriait contre cette absurdité. Mon désir d'écrire me semblait pure illusion, et mon imagination dérisoire. Et je me trouvais beaucoup plus seule que j'avais jamais pensé pouvoir l'être un jour, c'est-à-dire à la fois seule et séparée de moi-même.

## **B- Mais dans ce vide, découverte d'un autre espace, d'un autre temps**

### 1- Nouvel espace

*le for intérieur, l'intime, la « porte du fond »*

Je n'ai jamais écrit ces romans dont je rêvais dans mon adolescence.

J'ai petit à petit accepté l'idée qu'écrire ne serait pas ce que j'avais imaginé. Et j'ai commencé à tâtonner. L'espace s'est réduit, c'était des notes sur des carnets, dans les marges de mes activités principales, prises au vol dans un temps tout aussi réduit.

De toutes petites choses. Des détails observés. Décousus.

Des mots bizarres, qui appellent plus qu'eux-mêmes. Je ne savais pas ce que c'était.

A cette époque où je cherchais comment écrire, j'ai eu un choc en lisant chez un poète contemporain la phrase : « tu as ouvert en moi la porte du fond ». Ce poète, qui a aussi été bien plus tard un de mes

collègues qui enseigne comme moi en BL, m'a ouvert une porte. Curieusement c'est par lui que j'ai entrevu non pas la poésie, mais mon propre espace de création poétique. J'ai lu de la poésie, beaucoup, passionnément, et tout à changé.

### *les petites choses et les petits chocs*

Disons surtout que j'ai mieux assumé ce que je ressentais et que je me suis forgé quelques convictions : Jusqu'alors je m'étais imaginé qu'écrire c'était *remplir* l'espace de la page et le temps (le temps où l'on est devant le bureau) par un plein, le « plein » d'une fiction, d'une imagination débordante. Cela existe, peut-être, chez certains. Mais je ne suis pas sûre que cela donne les meilleurs résultats artistiques, en termes de création.

L'espace de l'écriture a besoin de vide, selon moi, de ce temps mort, au moment d'écrire, pour respirer vraiment, et faire advenir vraiment quelque chose de nouveau, une création de langage. Quelle espèce d'espace est donc la page ? Un espace intime, l'espace du for intérieur. *Un espace où vibre le langage.* Quel est le temps de l'écriture ? *le temps de la respiration dans le langage, le temps où le langage peut nous apparaître autre, où il n'est plus « transparent », c'est-à-dire disparaissant derrière les idées qu'il* <sup>4</sup> *transporte. Il dit des petites choses, et des petits chocs. Je crois que je me suis mise à chercher ça.*

## 2- Nouveau temps

### *une attente, image de la boutique*

Du coup, comme l'espace est ce vide, le temps de l'écriture est celui d'une attente.

Amos Oz, un écrivain israélien, a une très belle image pour ça. Il dit dans un livre<sup>2</sup> qu'un écrivain est selon lui comparable à un boutiquier : Il doit aller tous les jours à la boutique et *attendre le client*. Parfois le client vient – c'est rare. Parfois il ne vient pas, mais ça ne veut pas dire que l'écrivain ne travaille pas: il continue à penser et à créer. « Même quand [il] n'écrit pas, il se passe des choses dans [sa] tête ». Je pense que le client, c'est l'inspiration qui parvient à nous faire écrire, ou bien le moment heureux où nous écrivons. Mais Amos Oz suggère dans ce passage que le moment de l'écriture, c'est aussi le moment, qui semble le plus inactif, le plus vide et le plus *inutile*, ou si on peut dire « inutile ».

---

<sup>2</sup> *Comment guérir un fanatique*, Rivages, p.29

*un temps non « employé », que l'on n'« a » pas, mais ou l'on est.*

Cela me semble fondamental. Ce temps de la pensée et de l'imagination échappe au temps vécu ordinairement sous une forme « employée ». Le temps employé, c'est le temps social, où le temps Monumental, selon l'expression de Ricoeur. « Le Temps qui écrase et qui tue » selon la formule de Mircea Eliade. Le temps qu'on *a*, qu'on *prend* (ou qu'on nous prend) pour *faire* ceci ou cela.

On me dit souvent « est-ce que tu *as* le temps d'écrire ? » ou bien « Est-ce que tu *prends* du temps pour toi ? » Mais pour moi ça ne veut rien dire. Ce n'est pas de cet ordre. Car le vrai temps de l'écriture, pour moi, on ne l'a pas, on ne l'emploie pas, *on est soudain dedans*, sans savoir comment. Ce n'est pas forcément volontaire. On est tout d'un coup « dans la boutique », la « porte du fond » s'est ouverte, on attend, on rêve.

Je fais souvent cette expérience étrange : Comme je suis aussi professeur, je corrige des copies, travail nécessaire, ingrat, et surtout très répétitif, que je fais avec le maximum de conscience professionnelle, et soudain quelque chose en moi s'échappe. A besoin de s'échapper, et entre dans ce temps spécial qui est la pensée, la rêverie de langage. Et dans ce vide, cet interstice entre deux moments de travail, les mots viennent se coller autrement, il faut les laisser faire, se laisser un peu faire, et aussi exercer une sorte d'attention spécifique qui consiste à diriger sans en avoir l'air cette rêverie, et à « prêter l'oreille ».

Je ne fais pas tout à fait comme le boutiquier d'Amos Oz, je ne vais pas à la boutique tous les jours, mais je sais que je ne suis pas condamnée au temps des emplois, il existe pour moi un autre temps, vécu comme non employé, et pourtant profondément important, parce que libre.

### **C- Nécessité d'un certain courage**

#### 1- Inquiétude de sortir du temps, de « m'écrire »

Le fait d'écrire a toujours quelque chose de vaguement inquiétant, pour beaucoup de gens, ou de vaguement honteux, parce qu'il fait référence à une intimité existentielle qui sépare et retranche du temps social, des activités reconnues, et surtout de l'activité de langage la plus reconnue, la communication. Une fois, dans un collège de ZEP où j'ai longtemps travaillé, j'ai demandé en début d'année à des élèves de 4<sup>ème</sup> s'il leur arrivait d'écrire. Ils devaient répondre sur leur fiche, après avoir indiqué leurs goûts en matière de lecture, et d'autres choses concernant leurs projets. Je me souviens que l'un d'eux m'a regardée, un peu perdu, et m'a demandé : « mais comment ça ? écrire *quoi* ? ». J'ai

répondu que ça dépendait, justement, que ça pouvait être un journal, ou des pensées, ou des poèmes, ou des choses encore plus bizarres. Il m'a regardé en rigolant, et le soir j'ai lu sur sa fiche : « Non, je ne *m'écris* pas. » formule par laquelle il désignait une certaine morbidité de l'acte tourné vers soi, tout en lui rendant hommage, peut-être.

## 2- Inquiétude de ne pas avoir ce qu'on va écrire : le poète se jette dans l'inconnu

Si écrire c'est affronter ce vide, ce temps vide et cet espace vide, il est donc certain qu'il y faut du courage. Il faut le courage de plonger dans le vide, de se lancer sans savoir. Du moins est-ce là l'optique moderne de la création, qui s'oppose à une vision classique dans laquelle il y avait conception, d'abord, puis exécution. « Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement, et les mots pour le dire arrivent aisément » disait Nicolas Boileau – mais nous ne sommes plus au XVIIe siècle, et je doute qu'on puisse encore créer selon ces règles – je doute même qu'elles aient jamais régi l'art. Et Marguerite Duras a eu cette phrase inouïe qui me semble bien mieux correspondre à mon expérience : « Écrire, c'est essayer de savoir ce qu'on écrirait si on écrivait ». Évidemment, cela ressemble à un non sens, à une contradiction, puisque elle définit le fait d'écrire par l'impossibilité d'écrire ; mais en même temps se trouve posé le geste essentiel, l'élan : essayer, essayer même si on ne sait pas, affronter avec courage la vacuité et l'incertitude. 6

## 3- solitude, chambre à soi.

Personnellement, j'ai beaucoup de mal à avoir ce courage, mais j'essaie de l'avoir, je parviens tout de même à le trouver, de temps en temps, régulièrement finalement. Ce moment de vide, je vais le retrouver, comme une respiration, dans mon espace personnel, à mon bureau, en l'absence de quiconque. Virginia Woolf parle de ces premières romancières anglaises que furent Emilie Brontë, ou Jane Austen<sup>3</sup>. Elles écrivaient encore dans la « salle commune », elle n'avait pas de « chambre à soi », d'espace où vivre l'expérience de vacuité que j'ai décrite. J'ai une chambre à moi, je ne pourrais pas écrire dans la salle commune ou dans la cuisine ; et je n'ai jamais aimé écrire en « atelier » - même si je sais qu'il y a des gens à qui cela convient. J'en reste à ce que disait Marcel Proust, « les livres sont l'œuvre de la solitude et les *enfants du silence*. Les enfants du silence ne doivent rien avoir de commun avec les enfants de la parole<sup>4</sup> »

---

<sup>3</sup> Virginia Woolf, *Une chambre à soi*.

<sup>4</sup> Proust, *Contre Sainte-Beuve*

## II- Où la poésie se fait-elle ? L'espace-temps du langage.

### A- L'espace visuel de la page

#### 1- Espace d'errance et de tâtonnement.

Donc pour moi, cela commence par un *être-là*, une sorte d'attention inattentive, une rêverie. Attention *inattentive* car il me semble que la vraie attention peut être mauvaise pour ce que je fais. Elle serait tension vers un projet, une volonté de faire, et pourrait détruire très vite son objet, si fragile. C'est une attention à ce qui est en soi, ce qui remonte du vécu, des choses vécues entraperçues. Une attention surtout à des mots qui viennent se rapprocher, se lier, s'entrecroiser.

Il y a une sorte de surgissement, au départ de la création. Mais le regarder avec trop d'attention, vouloir le cerner, c'est presque sûrement l'altérer, en faire une « idée », et se condamner à le perdre de vue. Il faut que le regard se déplace, se déporte un peu à côté, sur une chose adjacente : alors la chose surgie revient plus fort et s'impose.

#### *papier plus qu'écran*

Quelque chose surgit, des mots et des formes, une impression tremblée. Il y a la question du support : Où la fixer ? l'écran ou le papier ? L'écran ne me va pas, contrairement à beaucoup d'écrivains. Il brille trop, il est trop lisse, trop réactif à ce clic qui démange ma main droite. Tout glisse sur l'écran, et tout s'efface trop vite. Rien ne s'inscrit. Je n'y reconnais pas ma graphie personnelle, ma marque. Il n'y a pas, chose précieuse, ces ratures du premier jet qu'on peut relire après, quelquefois longtemps après, en se trompant, ou en y découvrant des trésors. Je travaille pourtant constamment sur l'écran, j'y fais mes cours, mes recherches, je n'ai aucun dossier papier. Mais écrire, vraiment, au stade premier de l'émergence, ne peut pas se faire sur cet objet si froid. Le papier, les carnets, des cahiers d'un format pas trop grand, voilà mon territoire.

#### 2- Le vers comme appui

#### *écrire en vers, choisir une structure*

Quand j'écris, l'espace de la page se structure assez vite parce que j'écris *en vers*, jamais en prose. Beaucoup de gens ne connaissent pas la différence, par exemple M. Jourdain ne la connaît pas. Il finit par comprendre que la prose, c'est « comme on parle » quand on communique. Et ça le fascine de se dire

qu'il parle « en prose », parce que en fait, il découvre qu'il peut faire autrement, il peut faire des vers, il peut *tourner* la langue.

Le vers, c'est comme on chante ou comme on danse. C'est un geste mesuré, qui a une longueur particulière, voulue, une étendue et un équilibre. Certains poètes écrivent presque indifféremment en vers et en prose ; par exemple James Sacré, un poète contemporain, dit que pour lui il n'y a presque aucune différence, c'est « comme peindre une porte en rouge ou en bleu ». Je l'aime beaucoup, mais je ne suis pas d'accord. Pour moi l'espace de la page structuré par le poème en vers n'a rien à voir avec l'espace non structuré de la prose qui s'écoule droit devant. Du point de vue de l'écriture, je me sens noyée dans la prose, alors qu'écrire en vers, avec ces blancs à droite et à gauche, je dirais que ça me donne l'impression sécurisante de me tenir aux murs.

### *le vers comme jet d'énergie*

Surtout, le vers dessine une ligne forte, un espace visible de sens et de sons, un vrai jet d'énergie. Il n'y a pas beaucoup de mots dans un vers : donc le sens est bien plus concentré, la ligne du vers est une ligne de bataille, c'est le sens originel du mot « vers » en grec, *steichos*, l'armée rangée en lignes. Car sur cette ligne se dessine un mouvement, une architecture. C'est symétrique, parfois, avec 2 adjectifs au milieu, ou bien un verbe qui aurait un sens spécial. Parfois, ce sera l'inverse, avec un mot très long en début de vers, puis des mots courts, presque disjoints. Et tout ça bizarrement donne du sens, ou plutôt fait sentir quelque chose, qu'on peut appeler du sens ou des significations si on veut, mais qui avant tout se sent. Pour moi, les plus belles lignes de bataille poétiques sont les vers de Baudelaire : les mots s'y affrontent, ils ont une présence terrible. Je pense à certains vers que je répète souvent à mes étudiants : « Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage »<sup>5</sup> (vers où le féminin « jeunesse » affronte le terriblement masculin « ténébreux » avant de s'éclairer à la fin aux éclairs de l'orage. ou bien « Je pense à mon grand cygne avec ses gestes fous »<sup>6</sup>, vers où le mot cygne ressort d'une façon particulière avec son y grec, et son homophonie avec le mot signe, et le curieux contraste avec les gestes fous... ou bien « ô vers noirs compagnons sans oreilles et sans yeux »...<sup>7</sup> et ce sont les vers qui mangent son propre cadavre joyeux qu'il appelle ainsi – noirs compagnons poétiques de son écriture. Oui, le vers se voit. Il a une présence, il habite l'espace et le dessine comme la ligne de crête d'une montagne.

---

<sup>5</sup> Baudelaire, « l'ennemi », Les Fleurs du mal

<sup>6</sup> Baudelaire, « le cygne », les Fleurs du mal

<sup>7</sup> Baudelaire, « le mort joyeux », Les Fleurs du mal



### *Le vers comme respiration*

Le vers respire dans l'espace de la page : Il y a de l'espace à droite, qui permet de s'arrêter. J'aime cela, et d'autant plus si en fin de vers les mots sont coupés de façon étrange. Par exemple je vais écrire « une voix fé » et je vais repartir à la ligne pour écrire « minine », ou bien encore à la fin du vers j'écris « l'insou » et au début « tenable vie ». Je fais cela souvent, parce que ça me plaît, mais surtout je crois parce que ça oblige à voir les mots différemment. Je leur fais subir un petit traitement qui les aère, qui les fait entendre avec de l'air au milieu.

J'aime beaucoup à cet égard les poèmes de Cummings où il s'amuse à couper les mots en tranche en mettant d'autres mots au milieu : ça ne s'entend pas, ça ne peut que ce voir, c'est imprononçable. Mais c'est incroyablement libre et vivant.

*Immuable es tu abeille sur la seule rose endormie*

### 3- le poème, espace architectural

Il y a plus. Les vers forment un espace concret et visible, ils dessinent une architecture d'ensemble. Un vers n'est jamais seul, il n'est même reconnaissable comme vers que parce qu'il est suivi d'autres vers. Les vers sont les uns au-dessus des autres, ce sont des piles, des petites tours, des carrés ou des triangles. Ils forment une construction. 9

Pablo Neruda, dans l'introduction qui s'appelle *La Centaine d'amour* (cent sonnets amoureux adressés à sa compagne) dit quelque chose là-dessus. Vous savez que les sonnets ont 14 vers, alors il les compare à des petites maisons de quatorze planches :

*« Avec grande humilité moi j'ai fait ces sonnets de bois, en leur donnant le son de cette substance opaque et pure, et qu'ils atteignent ainsi tes oreilles. Toi et moi cheminant par bois et sablières, lacs perdus, latitudes de cendres, nous avons recueilli des fragments de bois pur, madriers sujets du va-et-vient de l'eau et de l'intempérie. De ces vestiges à l'extrême adoucis j'ai construit par la hache, le couteau, le canif, ces charpentes d'amour et bâti de petites maisons de quatorze planches pour qu'en elles vivent tes yeux que j'adore et que je chante. Voilà donc mes raisons d'amour et cette centaine est à toi : sonnets de bois qui ne sont là que de cette vie qu'ils te doivent. »*

Je ne sais pas si mes poèmes sont en bois, mais je sens bien qu'ils sont construits, taillés, en un espace architectural visible : vertical avec des mots qui se coupent et des sons qui rebondissent d'un vers à l'autre.

De ce point de vue, le poème est vraiment *quelque chose qui se voit*, les vers forment une architecture *de son et de sens* sensible à l'œil. Par exemple dans ces 4 vers de Corneille, presque une strophe, il y a une architecture très visible :

Je veux qu'un noir chagrin à pas lents me consume,  
Qu'il me fasse à longs traits goûter son amertume ;  
Je veux, sans que la mort ose me secourir,  
Toujours aimer, toujours souffrir, toujours mourir.<sup>8</sup>

Les vers 1 et 3 sont symétriques, par la reprise de « je veux », le parallèle entre « noir chagrin » et « mort », ainsi que par l'idée d'un mouvement qui se ralentit et se fixe comme pour un spectacle. Pendant ce temps, au vers 2 et au vers 4 se déploient l'objet noir du vouloir, toute la fascination morbide des infinitifs sans fin : goûter son amertume, aimer, souffrir, mourir ; et c'est bien sûr l'amertume de l'amour et d'un amour souffrant, c'est-à-dire condamné. Alors voilà l'architecture : alternance entre une volonté stoïque et une fascination pour la souffrance qui est la seule manière de vivre cet amour. La base finale triple « toujours, toujours, toujours » donne à l'ensemble une sorte de solidité éternelle qui est très impressionnante. Parce que aussi derrière ce toujours, il y a un jamais, un **10** jamais plus qui se profile.

## **B- Le temps éprouvé et musical**

### 1- Temps des échos et des correspondances, le retour des sons

Ecrire un poème – mais aussi le lire, et c'est symétrique en fait- ce n'est pas seulement *voir* un espace se dessiner ; c'est aussi *entendre*, entrer dans un temps musical, dans lequel tous les sons, toutes les durées *s'éprouvent*. J'ai dit qu'il fallait se laisser faire, mais en prêtant l'oreille, rêver, mais de façon quand même semi active en orientant la rêverie. J'ai l'obsession des sons et c'est aussi une obsession du temps. Mais du *temps éprouvé, senti*. Eprenez la durée d'une finale longue, comme celle du mot « songe », ou du mot « sonde » ; éprouvez le précipité des mots longs comme « bicyclette » ou comme « précipice » justement ; éprouvez surtout ce ralenti unique et doux, quand notre e muet se prononce en poésie, à cause de la consonne qui le suit. Alors le français devient presque aussi souple et féminin que la féminine langue italienne où toutes les finales se prononcent : et c'est ainsi qu'on dit en poésie

---

<sup>8</sup> Corneille, *Suréna*, acte I, scène 3 (1674)

« seulement », au lieu du prosaïque « seul' ment », « « en sa belle jeunesse, en sa première fleur » (si différent de « en sa bell' jeuness' en sa premièr' fleur)

Tout un système d' échos ponctue et rythme la poésie. Car elle est sans doute marquée par ce retour régulier des sons –telles nos anciennes rimes que les chansons ont gardées. Je pense à ces vers extraordinaires d'Agrippa d'Aubigné qui décrivent les morts en train de ressusciter, sortant de terre, bousculant les couvercles des tombeaux et soulevant les racines des arbres ou les fondations des châteaux forts. « Comme un nageur venant du profond de son plonge/ tous sor - tent de la mort- comme l'on sort -d'un songe ». <sup>9</sup> Oui ils dessinent une courbe rythmée qui rend soudain le temps « audible », c'est-à-dire mesuré, maîtrisé, ponctué. J'entends parfaitement aussi le galop des vers de Théophile de Viau et leurs terribles accents décalés :

Un Corbeau devant moi croasse,  
Une ombre offusque mes regards,  
Deux belettes et deux renards  
Traversent l'endroit où je passe :

Les pieds faillent à mon cheval,  
Mon laquais tombe du haut mal,  
J'entends craqueter le tonnerre,  
Un esprit se présente à moi,  
J'ois Charon qui m'appelle à soi,  
Je vois le centre de la terre.

11

Mais je pense aussi bien aux échos vibrants du mot « javanaise » dans la célèbre chanson :

« j'avoue j'en ai bavé pas vous, mon amour,  
Avant d'avoir eu vent de vous, mon amour... »

## 2- Temps rythmique et mélodique de la langue

Cette musique du poème je crois que pour la créer il faut déjà avoir entendu la musique de sa propre langue, il faut déjà l'avoir goûtée et en avoir été saisi. On dit souvent, avec un certain nombre de bonnes raisons, que le français est une langue atone, c'est-à-dire peu modulée, peu accentuée. Il est vrai que par rapport au torrentueux et rocailleux espagnol, à l'énergique et doux allemand, aux montagnes russes de la langue anglaise, notre français paraît bien plat... mais ce n'est qu'une apparence, et beaucoup d'étrangers disent que la musique en est d'autant plus subtile. Un argentin très habitué à parler beaucoup de langues étrangères m'a dit un jour : le français fait « *pati pati pata* »

---

<sup>9</sup> *Les Tragiques*, VII, 675

comme un clapotis. J'y entends moi aussi comme un bruissement doux ; cela vient certainement du fait que nos voyelles peuvent être très claires ( le a et le son ai) et même stridente (notre i est un des plus aigus du monde). Mais en retour, et presque en compensation, nous avons toutes ces voyelles nasalisées que les étrangers ont bien du mal à prononcer : les sons an, in, on ou un. Ils mettent une vibration de fond dans la langue, une espèce de profondeur ou d'obscurité. Pour moi, cette obscurité vibrante répond à la clarté des voyelles ouvertes et l'équilibre. Faire sonner un a ou un i lorsque le vers s'est assombri par les nasales, c'est un vrai bonheur, comme un accord de couleurs, une palette de teintes riches et intenses : « comme de longs échos qui de loin se confondent / dans une ténébreuse et profonde unité ». « j'entends craqueter le tonnerre », « un ténébreux orage »...

Aucune langue ne peut avoir nos « sons de luths et ramages d'oiseaux »<sup>10</sup>, une expression de Ronsard qui équilibre magnifiquement les sons fermés (sons de luths) et ouverts (ramages d'oiseaux) . Aucune langue ne peut dire comme la nôtre, « non » avec cette ombre, et « oui » dans ce sursaut de plaisir.

Ainsi le poète entend et voit les mots, sent le langage dans un espace et dans un temps qu'il reconstruit et structure, et rend vivant.

12

### **III- C'est dans cet espace-temps de langage que surgit la vie**

Je ne voudrais pas ici laisser croire que l'écriture poétique ne s'inscrit que dans l'espace et le temps du langage, c'est dire qu'elle est en quelque sorte séparée de la vie réelle. Car c'est l'inverse qui est vrai.

#### **A- Virginia Woolf une inquiétude et un hymne à la vie**

##### 1- La sœur de Shakespeare

Je voudrais à cet égard dire quelque chose sur Virginia Woolf, que je considère personnellement comme un grand poète, la vraie « sœur de Shakespeare », sœur fictive qu'elle imagine dans *Une Chambre à soi*, et qui est pour elle la figure *encore à venir* du poète au féminin<sup>11</sup>.

Je crois que bien des gens considèrent que son œuvre est morbide, ou dérangeante, et en premier cette *Mrs Dalloway* qui pose la question du goût de la vie, de l'attachement à la vie. Je crois que bien des gens sont dérangés par les poètes et leurs questions, les poètes et leur rapport au langage. Ils

---

<sup>10</sup> Ronsard, *Les amours* « Ni voir flamber au point du jour les roses »

<sup>11</sup> Virginia Woolf, *une chambre à soi*.

croient cela morbide, mortifère. Ils préfèrent la normalité tout au moins apparente, ils préfèrent que la langue soit transparente et que le monde soit vide.

Non, la mort tragique de cette immense artiste n'est pas selon moi une conséquence de son talent, de sa capacité à interroger la vie en vrai poète. La mort de Virginia Woolf, je la vois comme la conséquence d'un épuisement, lui-même consécutif à la maladie, consécutif aussi à l'Histoire tragique de son époque. Le journal est très éloquent à ce sujet, et son suicide est arrivé au pire moment de la guerre. Au moment où on pouvait croire que le désastre serait définitif. Mais cette femme abîmée par une vie difficile, une maladie épuisante et une époque de désastres, cette femme a eu le courage de créer un hymne à la vie inoubliable.

## 2- « Dull-away »

L'héroïne de Virginia Woolf, Clarissa, s'appelle « Dalloway » ; c'est elle qui s'interroge sur la vie, sur son sens, sur le fait d'aimer la vie.

Cette distance par rapport à la vie qui est celle de Clarissa Dalloway, c'est je crois l'attitude de tout poète.

Cela peut déranger que Clarissa s'interroge : car en disant avec cet étonnement presque ironique « ils aiment la vie », elle reconnaît son propre écart, ses doutes. Elle identifie l'ennui, la mélancolie, **13** lassitude devant un temps qui nous échappe. Elle tend la main, en vrai poète, à tous ceux qui se sont sentis un jour perdus, c'est à dire à tous ceux qui sont vraiment humains. Si le poète interroge la vie, dans son langage dérangent et inoubliable, ce n'est pas qu'il est morbide ou suicidaire, c'est qu'il est proche de l'humain, d'un humain qui n'est pas un automate, qui n'a pas peur d'être vraiment vivant.

On m'a dit que les syllabes de ce nom évoquent en anglais l'adjectif « dull » qui signifie « insipide » ou « maussade », et « away » qui désigne un mouvement pour chasser au loin. Dull-away. Chasser l'insipide. Ce n'est pas le nom d'un personnage morbide ; au contraire. C'est le nom d'une femme qui va, à la faveur d'une crise personnelle, d'un moment de terrible solitude, se tourner vers la vie et l'accepter, l'assumer pleinement.

## **B- L'expérience poétique est une expérience de la profondeur**

### 1- l'expérience vivante de la distance du monde

Si j'ai parlé de Virginia Woolf ici, c'est parce que j'entends souvent dire les mêmes choses des poètes en général : des marginaux dépressifs, des fous. Les étiquettes sont commodes, et recouvrent des réalités qu'on ne veut pas voir de plus près.

Oui, l'espace-temps du poète, et c'est bien celui que je reconnais pour mien, n'est pas peuplé de fictions rassurantes. Il est non pas séparé, mais à l'écart, il suppose une distance, et sans doute, parfois, une angoisse – bien que tous les poètes ne se vivent pas comme « maudits ». C'est pourquoi j'ai intitulé un de mes livres « à distance des corps ». Rimbaud dans « Enfance » se voit « très loin sous terre » ; Baudelaire est obsédé par les gouffres, les espaces raboteux ou gelés ; Bonnefoy a cette magnifique formule « la vie murée dans la vie », et dans un poème qui évoque un cauchemar, il se voit de l'autre côté d'un fleuve :

« J'entendais presque les rumeurs de l'autre rive,  
Ces rires des enfants dans l'herbe haute,  
Ces jeux des autres, à jamais les autres, dans leur joie. »

## 2- « Que l'espace est profond, que le cœur est puissant »

Mais rien de tout cela n'est vain : car si le poète vient habiter l'espace où l'humain d'ordinaire n'ose pas s'aventurer, c'est pour dire justement qu'il est habitable ; « Que l'espace est profond, que le cœur est puissant ! » s'écrie Baudelaire dans « Le Balcon ». Notre cœur est assez puissant pour aller au fond des gouffres, et dans ces espaces cachés et intimes, il y a toujours des bijoux qui dorment ensevelis « bien loin des pioches et des sondes », toujours du nouveau à découvrir, des regards familiers à croiser.

*« douer d'authenticité notre séjour »*

L'aventure poétique, cet espace temps que le poète ouvre dans son langage, pour lui et pour les autres, c'est toujours une manière d'aller au cœur. Aller au cœur, c'est aller à l'intime, à ce qui ne se dit pas, ce qui se vit intérieurement pour tous les êtres humains dans un grand vent intérieur sans parole. *Comment cela arrive-t-il ? Je ne sais pas.* On atteint là un point-limite. Quelque chose arrive, quelque chose qui est peut-être de l'ordre de l'incompréhensible, de l'ordre d'un bond, hors des représentations, hors des structures de la fiction. Un bond dans le langage. Des mots viennent, des choses vécues viennent, tout s'agglutine. Ce bond est étonnant. Il donne l'impression incroyable d'une liberté, d'aller à la rencontre de ce qui est latent, non dit. En moi, en vous, en tout le monde.

Mais c'est *par le fait* qu'il renonce à un réel préfabriqué, et à des significations immédiatement consommables, par le fait que du connu, il va vers l'inconnu, que le poète se relie à la vie.

Son espace n'est pas un décor. Son temps n'est pas une chronologie de faits. Il ne cherche pas les vérités de l'imitation, il cherche à « douer d'authenticité notre séjour ». Il cherche à atteindre l'humain, et dans l'humain la profondeur qui se refuse. Car que serait une vie qui ne prendrait jamais en compte l'inconnu dans l'homme ? Que serait une vie qui refuserait de regarder l'immensité de notre incertitude face à l'existence ? Pour moi, elle ne serait rien qu'automatismes et hypocrisie. Elle ne serait pas réellement libre. Il n'y a rien de morbide à reconnaître ce que nous sommes, au cœur d'une condition qui nous dépasse. Et dans un monde qui refuse la faiblesse, le doute et la mort, les poètes sont là pour recréer un espace authentiquement et pleinement vivant.

C'est pour cela que tout poète crée non une fiction, avec ses espaces fictionnels et son temps fictionnel, mais une voix et une présence.

### **C- Le poète est une voix incarnée et vivante vers les autres**

Je crois que c'est sans doute ce qu'il y a de plus fort dans l'expérience poétique, qu'elle soit celle du 15 lecteur ou de l'écrivain, ou des deux : cette impression de parler, de parler à quelqu'un.

« Source de fraîcheur et de vitalité », voilà ce qu'est cette voix, dit le poète Leopardi. Et nous attendons d'elle qu'elle résiste à l'insipide, et suscite la saveur, comme une nouvelle sagesse. Dull-away.

*les petites choses incarnées se relient à des grandes*

La saveur de l'expérience poétique vient pour moi de ce qu'elle relie les choses vécues extérieurement à ce que nous vivons intérieurement, et qui suscite en nous un étonnement et une interrogation.

Ce sont souvent de très petites choses. Des petites choses de la vie incarnée. Des choses presque insignifiantes. Mais ces choses dans la voix du poète se relient à des gouffres, à des choses bien plus grandes qu'elles. Clarissa est sur le point de traverser la rue, et là surgissent les grands espaces de la vie et de la mort, de l'univers entier. Elle leur fait face. Elle les regarde et s'incline devant elles. C'est cela la voix du poète, et c'est autre chose que l'angoisse, c'est une reconnaissance et une ferveur.

Mais ces choses vivantes, ce nœud de choses vivantes intérieures et extérieures, qui s'impose à nous dans le poème, ne se relie à nous que par des mots, je veux dire des images en mots, des sons. *Elles ne s'imposent pas en elles-mêmes, séparément du langage*, ou plus exactement pour advenir pleinement à être elles-mêmes, elles ont besoin des mots, d'une tension dans le langage pour être plus exact. Cela dans la poésie peut avoir quelque chose de foudroyant.

La langue du poète, son espace-temps propre, doit être reconnaissable par ceux qui me lisent, animée, différente, chercheuse. Elle doit inaugurer quelque chose, elle doit se séparer du commun, du déjà vu, du déjà dit, s'arracher au conventionnel et finalement au vide et à l'ennui. On reconnaît la voix du poète au choc que l'on éprouve en le lisant. Ce choc intérieur dont nous avons tous besoin, celle qui nous appelle à être plus fortement, plus authentiquement nous-mêmes. Celle qui nous dit

« Comment entrer dans la chambre où l'on est depuis toujours »<sup>12</sup>.

Oui, le poète est un être bizarre.

16

et je pourrais dire simplement :

si vous avez un rapport spécial avec le langage, depuis toujours.

Si vous l'éprouvez comme un espace et un temps vivant.

si les expériences de la vie vous semblent réclamer cet espace et ce temps d'un langage nouveau, vivifiant, un bond, une clarté,

alors n'en doutez pas : Vous êtes poète.

Lisons pour terminer un des poèmes de ce livre d'Eliraz, qui, peut-être résume tout :

nous comprenons le sens de « maison »

pas besoin qu'on nous l'explique.

Maison nous montre (comme une ombre

---

<sup>12</sup> Israël Eliraz, *Comment entrer dans la chambre où l'on est depuis toujours*. José Corti, 2003



qui bouge près d'un mur) son sens.

*le lieu, toujours, n'est que le lieu.*

Si tu me dis : tel espace de la langue  
ne peut être excité que par un mot – un seul,  
BEAU est ce mot.

Il est simple, compact, il est peu.  
Je l'appelle comme on appelle le garçon de café.

L'*absence* permet au beau d'approcher, d'être ici,  
de prendre place à l'extrémité du vide.  
dans l'attente

Je vous remercie.

