

## Juste là

Penser, dans les choses, parmi les choses, c'est justement faire rhizome, et pas racine, *faire la ligne, et pas le point*<sup>1</sup>.

Gilles Deleuze et Claire Panet  
*Dialogues*

**I**l m'arrive parfois de penser que je suis punie. Que les mots m'évitent avec acharnement. Comme si je les avais brusqués. Les mots sont donc si frileux qu'il faille les approcher, chacun, à pas feutrés, presque sournoisement? Et les effleurer, venir à eux de biais pour pouvoir les longer tout en respectant leur espace propre? Peut-être que l'écriture, alors, ce n'est plus chercher ni rendre compte, mais accompagner.

Je reste aux abords des mots, je n'insiste plus. J'apprends bientôt que les angles morts recèlent de ces comforts, souvent ignorés, qui

---

1. Gilles Deleuze et Claire Panet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1996, p. 34. Les auteurs soulignent.

permettent de regarder sans être visible, d'approcher sans faire fuir. L'effacement, ici, ce serait donc l'effort d'exister moins et de dépendre. Et voir autrement serait une consolation à l'éloignement.

Comme il est curieux de s'attacher à certains mots, de s'éprendre d'eux. Je suis sûre alors qu'ils ont quelque chose à voir avec notre présence au monde. À force de s'en remettre à eux, de les parler, de les faire résonner dans les creux du corps, ils prennent des traits familiers, se transforment de nous avoir traversés et se déposent chez l'autre. Ce sont ces mots, je crois, qui nous inscrivent dans le monde parlant et nous préservent de l'engourdissement.

Je me place derrière les mots, j'assiste à l'événement de la parole. Dès que je participe à la conversation, que je tente de partager quelques connaissances ou impressions, je comprends assez vite la complexité de ce que je viens d'entreprendre. Pour parler les mots de façon intelligible, je dois user de structure, de spontanéité, de rigueur, d'attention. L'acte de la parole demande beaucoup de délicatesse. Parfois, quand j'ai un détail important à mentionner, les mots se bousculent dans ma gorge, ils s'embourbent et se bloquent. Afin de les démêler, de les aligner correctement, je dois les écrire. Ainsi, je les prononce plus facilement. C'est probablement cet automatisme de défense qui m'a menée à l'écriture. Une visualisation du langage, une obsession de vouloir matérialiser les paroles, les mots que j'entends pour mieux les faire vivre.

Tout à coup je sens que je parle trop, ma voix me lasse. Je me tais. Je me demande pourquoi il me faut parler autant pour montrer que je tiens à faire partie du monde. Et si j'avais seulement peur que les mots me désertent et que, pour conjurer le sort, pour les garder près de moi, je me sois mise à les solliciter sans réserve, à les surexploiter?

Et si la parole n'était qu'un canal, un support pour se rendre d'un corps à un autre? Un canevas? Novarina le suppose : « La parole n'échange aucun sens, mais ouvre un passage. De l'un à l'autre, elle est notre passage par l'intérieur des mots, notre voyage, notre ouverture et

la façon que nous avons de passer avec eux<sup>2</sup>. » Parler revient à tracer une ligne hasardeuse jusqu'à l'autre en espérant qu'elle l'atteigne au plus sensible. Qu'elle pratique une faille dans l'indifférence ou l'insensibilité.

Toujours, après m'être évertuée à aligner les mots, à en faire des artifices pour habiller le langage, je me rends compte qu'il reste malgré tout un pan de l'être, juste là, qui se languit de ne pouvoir s'animer à sa façon.

Cette déception survient chaque fois que la parole a lieu. On pourrait même dire que la parole se produit la plupart du temps en l'escamotant.

## En juxtaposition

L'éclosion des mots ne se produit qu'à condition d'intimité. Novarina prétend qu'« énormément de travail, beaucoup de méthode et de soins méticuleux sont nécessaires pour parvenir au *laisser-faire* : c'est le moment où la matière se délivre d'elle-même et où les choses se donnent dans leur fugue<sup>3</sup>. » Je ne dois pas presser l'apparition des mots. Juste les aimer inconditionnellement.

Le poème est une attente patiente des mots, une main tendue, un appel continu. Un désir ample qui ne s'avoue jamais vraiment, mais qui pousse à exister en dehors d'un monde qui s'impose à nous d'emblée, à exister sous un autre langage. Le poème révèle les irrégularités, les laideurs, les désordres du monde que l'on ne peut changer; les livres aussi. Danièle Sallenave croit que l'on a « à la fois tort et raison de dire qu'on s'évade lorsqu'on lit. Car on s'évade alors du monde non pour le quitter, mais pour le rejoindre<sup>4</sup>. » J'aime bien l'idée de retrouver le monde en lui faussant compagnie; je peux alors m'arracher de ses enclaves pour le remettre en perspective, pour avoir une vue d'ensemble, pour me resituer par rapport à lui et recommencer à y vivre.

---

2. Valère Novarina, *Devant la parole*, Paris, P.O.L., 1997, p. 27.

3. *Ibid.*, p. 63. L'auteur souligne.

4. Danièle Sallenave, *Le don des morts. Sur la littérature*, Paris, Gallimard, 1997 [1991], p. 54.

Ce dégourdissement du langage implique une reconstruction. Elle lui est intrinsèque. Saboter ainsi le langage, c'est lui porter une attention particulière, lui vouloir du bien, le sortir de ses liens habituels pour l'actualiser, le réveiller, le dessaisir.

En poésie les mots réagissent; ils se dérobent. Ils ne veulent pas se donner comme des blocs interchangeables. Ils demandent plutôt à être renversés, revisités, cassés puis réparés. Ils ressemblent à la gousse, écorce dure, qui renferme de petites saveurs douces d'été. Il faut cueillir les univers qu'ils contiennent. Novarina le fait à sa manière. Pour lui, « les mots sont comme des noyaux qu'il faut briser pour les libérer par respiration<sup>5</sup> ». Dans le poème, c'est ce que j'entends le mieux : leur souffle précaire, leur souffle frais, leur souffle nouvellement né.

Les mots ne sont pas des objets manipulables, des cubes agençables à empiler, mais des trajets, des souffles, des croisements d'apparences, des *directives*, des champs d'absence, des cavernes et un théâtre de renversement : ils contredisent, ils chutent<sup>6</sup>.

Je ne dirai plus jamais que je joue avec les mots mais que j'écris avec eux, que je témoigne d'eux. Il y a les mots et il y a moi, en juxtaposition.

Les mots sont farouches. Ils n'aiment pas être dérangés, seulement se faire entendre pour ce qu'ils sont : des empreintes légères, des traits jetés au hasard des corps, des emportées. J'essaie de leur donner ce qu'il leur faut : du recul, de l'espace et de l'encre.

Je cherche le mot juste, le moyen de reconnaître la musicalité d'une phrase, d'atteindre le climax du long poème. Quand je me relis bien sûr le texte manque de chair, de fébrilité, d'authenticité. Je me convaincs alors de prendre les mots comme ils me viennent, naturellement, à la volée, juste là. Après je m'attarderai au travail de la forme, à la profondeur, au sens, au souffle.

---

5. Valère Novarina, *op. cit.*, p. 21.

6. *Ibid.*, p. 20. L'auteur souligne.

Dire que certaines personnes croient qu'en poésie il suffit de lever la tête et de laisser descendre l'inspiration jusqu'aux mains. Il est vrai qu'il faut passer par les contrées du corps, mais le travail y est pour beaucoup. Le temps aussi : il faut s'asseoir devant le poème, se pencher sur sa construction, s'acharner, revenir à lui assidûment. Au fond, je suis une ouvrière du poème, véritable fille de bûcheron. En poésie, il y a fondamentalement désobéissance à l'endroit de la langue et de ses conformités. À chaque vers je recommence à décomprendre, à désapprendre les usages, à me débarrasser des manies langagières, des formulations imprécises tout en évitant d'éparpiller le sens, de perdre les points de repère, d'aliéner l'écriture. Le travail du poème vise alors à éviter le piège du beau vers sans substance, ou du vers à la sonorité valable mais dépourvu de clarté.

Si je désobéis à une langue, je le fais par nécessité d'écrire de l'unique. Autrement, je la parlerais sans souci. Tant que j'espère, je sais que le poème n'est pas fini, que les mots ont encore à sécréter de leur essence, à se livrer. Faire confiance aux mots est la seule manière d'écrire pour vrai, de percer l'enveloppe de la langue et d'arriver à la poésie en dégageant « tous les sucs du langage<sup>7</sup> ». En s'exprimant ainsi, Bakhtine insiste sur l'importance d'aller chercher le meilleur de la substance langagière, de considérer tous les aspects qualitatifs et quantitatifs de chaque mot, d'user du matériau avec minutie et précaution. Les mots deviennent alors, dans le poème, des champs de sonorités, de nuances, de possibilités.

## L'espoir du poème : recommencer le monde

Toutes les pages d'un poème sont des questions laissées en suspens, des hochements de tête qui demandent en silence ce qu'il y a ou ce qui ne va pas. La meilleure réponse que j'aie trouvée, la plus valide, c'est le souffle plein et retenu, celui qui vient tout juste avant de parler.

---

7. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1978, p. 60.

À chaque réponse une autre question survient, ne serait-elle que le prolongement de la question initiale. Rien ne se résout vraiment. Il reste des dialogues et l'illusion que nous procurent parfois des formules sans réplique. Les poètes tentent parfois des réponses. En vain. La question du poème, c'est le vaste même, la pluralité du réel. À chaque réponse reviennent les incertitudes, l'éventail des possibles, l'imprécis. À chaque réponse, le ressac. Le poème n'est pas une fin.

Le sommet d'une montagne non plus. Après l'ascension, entrecoupée d'arrêts, de retours au camp, et l'atteinte du point culminant du mont, il faut redescendre. Affronter tout ce qui suit, les histoires à raconter, le sommeil à rattraper. Puis, peu à peu, les souvenirs s'installent et l'être se voit transformé. Il n'y a pas vraiment de fin, mais des lignes qui ondulent, des trajectoires brisées, des fils mêlés, des trajets imprévus.

Ce doit être cela la poésie, l'espoir placé dans la promesse d'une réponse qui tarde à venir. Poésie quand on est pris au dépourvu, et que les issues manquent.

Une phrase n'est pas terminée tant qu'elle oscille, tant que son rythme est instable. Pour achever une phrase, je dois user d'outils syntaxiques, de mots de transition, de formes textuelles établies. Or ce que je cherche dans les vers, dans les phrases, c'est l'état d'apesanteur, le soulèvement du langage, la grâce d'une association inattendue de mots. J'ai toujours redouté la syntaxe. Son utilisation demande tellement de précision, de certitude, de savoir-faire et de désinvolture en même temps. Elle est le schéma de ce qui se dit, fait éclore la voix, colore, nuance. Elle confère un caractère au texte. Elle permet aux phrases de se démarquer, d'être originales, de me ressembler.

Parfois les mots s'embourbent, alors je dois revenir sur mes pas. Je décelère. Il y a embouteillage, plusieurs idées se tamponnent dans un même espace en peu de mots. Le vers en chantier se voit alors subdivisé, déplié, ouvert de tous côtés. Dans les vers en cours de construction, il y a des poèmes entiers à deviner. Ce qui fait écrire à Pierre Alferi que

« la force engagée dans la formation d'une phrase n'est que l'élan de la profération<sup>8</sup> ».

Toutes les phrases qui se suivent, qui se juxtaposent d'une drôle de manière, qui semblent disloquées, lancent un appel de détresse. Elles veulent seulement trouver une place où se poser solidement, une escale. Le style en fait est un système nerveux, un geste de nervosité, un contournement des trous béants de l'être. En poésie, nous sommes tous un peu autodidactes, un peu chercheurs. Nous apprenons par nous-mêmes à approcher de l'authenticité, du rythme organique qui habite chacun d'entre nous et ne se trouve nulle part ailleurs. À mesure que nous écrivons, les défaillances, les faiblesses syntaxiques, les doutes servent à enrichir le poème, en leur insufflant sans dissimulation une part de l'individu. Rien de spectaculaire dans le travail d'écriture. On retrouve d'un côté le corps engourdi, de l'autre, le langage enkysté; quelque part entre les deux, le monde en suspens, le flottement des sens. À peine de quoi faire un paragraphe.

## Aux endroits du corps

Quand je m'arrête de parler, que je laisse s'éteindre les mots, ce qui s'était scellé, étouffé dans les fibres du corps, juste là, s'ouvre et s'élançait sans bruit. Cet essor est d'abord imperceptible. Il pourrait se comparer à la naissance d'une longueur d'onde qui, en un mouvement ténu, tranquillement, altère l'alignement des molécules. Une sorte de basse fréquence inaudible s'active, ensuite, pour que s'étende un champ vibratoire autour du corps, une étendue aérienne chargée d'espoirs. Surtout celui de toucher vraiment, d'entrer dans d'autres chambres noires, dans d'autres territoires secrets.

Cioran écrit : « Le vrai contact entre les êtres ne s'établit que par la présence muette, par l'apparente non-communication, par l'échange mystérieux et sans parole qui ressemble à la prière intérieure<sup>9</sup>. »

8. Pierre Alferi, *Chercher une phrase*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Détroits », 1991, p. 27.

9. Émile Michel Cioran, *De l'inconvénient d'être né*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1973, p. 14.

Il existe bel et bien des échanges qui se produisent sans parole. Soudain les mots ne suffisent plus, en même temps qu'ils encombrant. La danse qui va sourdre d'entre les corps qui se taisent, la gestuelle fine, les traits changeants du visage m'en racontent beaucoup plus sur toi que toi. Continue de t'adresser à moi par l'absence pleine des mots. Ce sont les échanges que je préfère.

J'existe autrement que par les mots. La force d'une tension intenable et vibrante m'assaille alors. Le sensible arrive à moi sans détour. Ce qui se dit juste là n'est pas déformé, pas égratigné, pas mâchouillé, pas amputé. C'est comme si je pouvais enfin parler proprement. Plus tard, je me plais à penser que c'est l'une des plus belles formes de pureté. Une forêt de silences rappelant que l'on est vivant.

Le regard est le non-dit le plus troublant que je connaisse. Il m'embarrasse très souvent. Ce qu'il porte, montre, raconte se trouve libéré de codes. On se rend compte rapidement qu'il laisse s'échapper des parts de soi restées ensevelies jusqu'alors et qu'on ne peut empêcher de sortir. Est-ce possible de soutenir le regard de l'autre paisiblement quand autant de secrets se disent? Les espaces vides d'un poème me rappellent la franchise du regard, sa densité, son imprudence. Chaque blanc entre les strophes se pose telle une tempête de neige subite et momentanée, qui surprend, dérange. J'en viens à penser que dehors, il y a le corps, la capacité de parler et les mots en permission; à l'intérieur, de l'organique et le souffle en cavale. Le poème, lui, oscille entre les deux, avec des mains pour s'accrocher.

Egon Schiele peignait son corps déformé, inachevé, tordu, rachitique. Autour de certains autoportraits, il disposait une bande de peinture blanche comme soudée à la surface de son corps taché par le fusain. Avec cet encadrement blanc autour du corps, Schiele veut traduire son rayonnement énergétique, la « lumière astrale<sup>10</sup> » dont il parle dans une de ses lettres adressée à Oskar Reichel. On peut interpréter cette lumière comme une aura qui se dégage du corps.

---

10. Reinhard Steiner, *Schiele*, Köln, Taschen, 2000, p. 12.



« Suivre du regard, un après-midi d'été, la ligne d'une chaîne de montagnes à l'horizon ou une branche qui jette une ombre sur lui, c'est, pour l'homme qui repose, respirer l'aura de ces montagnes ou de cette branche<sup>11</sup>. » La présence de la matière se retrouve dans une texture, une aura, une tension, le voile d'une force mystérieuse. Pour moi, la voix se présente telle une aura; elle est invisible, mais riche d'une incroyable densité organique. Si je suis malade, triste, en colère, les tonalités de ma voix l'exprimeront bien avant que je dise quoi que ce soit. La voix, comme l'aura, le charisme, me sert de poignée de main, de vêtement pour habiller ce qui se vit à l'intérieur. « Voix abstraite, substitut, essence de toutes les voix, voix sans corps, mais non sans chair, douce, ou âpre, modulée<sup>12</sup> », pleine de musicalité et d'enchantement.

Je me demande comment le voile de la peau arrive à faire tenir tout ce qui la structure : les pores, les stries, les tissus. Sur ma main, les innombrables lignes qui filent dans toutes les directions ont de quoi fasciner, mystifier. Elles me rappellent des gravures fines, des esquisses quasi immatérielles.

Le poème aussi est épidermique. Il travaille contre l'éclatement du sens, contre l'écartèlement des réels. Il rassemble les fils ténus de ces deux éléments pour tisser la membrane du sensible.

## Dans la faille

Paul-Marie Lapointe, en entrevue : « Je voulais que les mots prennent leurs sens particuliers, que ce soit eux qui fassent surgir les univers. Je voulais que les mots jouent, qu'ils montrent ce qu'ils peuvent faire. Les mots portent la réalité. Ils ne trichent pas<sup>13</sup>. » Ils sont des pierres riches de fossiles, pleines de strates qui racontent, dans leurs infimes constitutions, le langage, les décors où ils reposent, le réel qui les habite

---

11. Walter Benjamin, *Sens unique* précédé de *Enfance berlinoise*, Paris, 10/18, 2000, p. 20.

12. Danièle Sallenave, *op. cit.*, p. 59.

13. Gérald Gaudet, « Pour la liberté de ce que l'on est », *Estuaire*, n° 93, « Le Vierge exquis », septembre 1998, p. 27.

et qu'ils dressent. Ils sont des accumulations lentes d'intempéries, du minéral brossé par le temps.

Cela me rappelle la grande faille géologique qui traverse une partie du village fantôme de Val-Jalbert. Elle fracture la roche, dessine la falaise et garde en elle le sillon d'un glacier qui aurait sculpté, en partie, le bassin du Lac-Saint-Jean. Juste là, la terre s'ouvre d'être comprimée et c'est le Nord qui s'y imprime. Quand je considère la faille avec persistance, j'y reconnais la nordicité qui m'habite.

Il y a aussi des maisons en ruine, un village vide, une chute, le vieux moulin à scie désaffecté. Je me promène lentement à travers les terrains. La nature a repris son cours par-dessus les solages. Le gazon pousse sous l'autel de l'ancienne chapelle. La maison sur le plateau s'est effondrée depuis des années. Un escalier se dresse en son centre jusqu'à l'étage qui n'existe plus. Combien de fois a-t-on pu l'emprunter avant la désertion? Pourquoi continue-t-il à résister aux intempéries, au temps, à l'abandon? Debout devant lui, je prends conscience de chaque moment passé à contre-courant, à la dérive. On est tous un peu rescapés, un peu entêtés, un peu révoltés, et cet escalier me renvoie l'image de la persistance.

Un autre escalier a été construit à même le flanc de la falaise. Je monte les centaines de marches jusqu'au sommet pour profiter du panorama. Juste en bas, le Lac prend une dimension hors du commun. Impossible de dire où il s'arrête. Les terres agricoles d'Hébertville empruntent les couleurs changeantes de l'arc-en-ciel. Je n'ai pas assez de regards pour emmagasiner les moindres détails du décor. Je tourne la tête dans tous les sens pour ne rien manquer, mais chaque fois je suis vaincue par le multiple. Je baisse les bras puis je comprends ces mots de Didi-Huberman : « quand voir, c'est sentir que quelque chose inéluctablement nous échappe, autrement dit : quand voir, c'est perdre. Tout est là<sup>14</sup>. » Je perds, je délaisse, j'abandonne ce qui m'est accessible. Je ne vois qu'une infime partie de ce que je vois.

---

14. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Critique », 1992, p. 14.

Après avoir fait le tour du village, je repars. Moi aussi j'abandonne les lieux. Je reviendrai pour trouver autre chose, pour accéder à d'autres éléments, visibles-invisibles, qui se sont dérobés cette fois-ci.

## Tout près

En voyant, j'accepte l'incomplétude, la fugacité, l'éphémère; et si j'écris c'est justement que, parfois, je vois. Mon œil consent à s'ouvrir de l'intérieur. « Voir, c'est aussi reconnaître le moment où une perception résonne dans le corps<sup>15</sup>. » Une perception toute particulière, inhérente au senti, au pressentiment. L'œil attend la matière, en retire des parcelles de vie, en garde le vibrant, l'essence. C'est une vision qui arrache, qui s'approprie l'espace pendant un temps indéterminé; le vide qui reste après, les marques du passage me mènent à l'écriture. Je veux retrouver dans mes vers les instants pleins, les sens du monde dévoilés par le regard dans un simple objet.

J'écris donc « quand voir, c'est sentir que quelque chose inéluctablement nous échappe, autrement dit : quand voir, c'est perdre. Tout est là<sup>16</sup>. » Perdre quoi, au juste? L'illusion de posséder, momentanément, de se retrouver soi-même dans ce que nous voyons. Pourtant, à chaque fois, la vision s'éteint, les objets retournent à leur forme habituelle. Voir, c'est plus que perdre, c'est se perdre. Je me départis des présupposés, des rationalisations confortables, des ancrages. J'accepte d'oublier pour que s'installent les bulbes de la poésie. Je mets mes sens à l'épreuve. Je cède au chaotique pour suivre ses chemins tortueux, presque aveuglément.

Parce que la poésie se trouve bel et bien là, je suis bien obligée de dire qu'elle est à notre portée, presque partout. Là, aux plages de l'être. Simplement. Crûment. Souvent brutale. Surtout tenace. Quand Paul

---

15. Alexandre Hollan, *Je suis ce que je vois. Notes sur la peinture et le dessin. 1975-1997*, Cognac, Le temps qu'il fait, 1997, p. 16.

16. Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 14.

Chamberland écrit que « [l]e poème n'arrive que par accident<sup>17</sup> », il est sans doute proche d'une réalité première de la poésie. De sa rugosité. Son fracas. Son état brut. Avec elle, pas de détour. Elle déploie tous ses chevaux-vapeur et percute directement le sensible. L'impact est grand; il marque le corps, saccage le confort du connu, brise l'intime. La poésie est inadvertance. Et si elle frappe une fois, elle reviendra pour sûr. Elle n'abandonne jamais.

Elle apparaît toujours dans un moment de profonde inattention, au cours d'un trajet mille fois emprunté, dans un paysage que l'on connaît par cœur, dans le visage d'un parent. Quand l'accident se produit, en ces diverses circonstances, des détails, momentanément, portent le poids du monde, la gravité de toutes choses. Une telle apparition, chez Alferi, constitue « la marque de ce qui vient en son lieu propre sans aucune provenance<sup>18</sup> », la manifestation « d'une chose qui n'est pas encore un objet, donnée avant d'être présentée<sup>19</sup> ». C'est un survenant. Je ne suis jamais disposée à recevoir la poésie, mais j'encaisse, j'accumule, je remplis les espaces du dedans. C'est exactement ce que Paul Chamberland évoque : « faire place est la seule réponse au ne pas savoir quand<sup>20</sup> ». Il faut laisser de la place, laisser venir à soi. Emmagasiner. Entasser. Comme si je prenais des notes à profusion et que je les inscrivais dans ma chair. Comme si je me remplissais pour mieux affiner la matière recueillie dans les moments d'écriture.

« Lentement les dessins de la veille se réveillent et s'étirent. C'est bon en fin de compte d'avoir du matériel à détendre<sup>21</sup>. » Le dessin demande également qu'on lui donne du temps, qu'on s'approprie les lignes, qu'on laisse reposer le travail. Dès lors, il reste en soi et mature. Quand on revient à la planche à dessin, il a déjà pris de l'expansion dans l'être.

---

17. Paul Chamberland, « Un poème n'arrive que par accident », *Estuaire*, n° 89, « De l'écriture du poème », novembre 1997, p. 33.

18. Pierre Alferi, *op. cit.*, p. 36.

19. *Ibid.*, p. 36.

20. Paul Chamberland, *op. cit.*, p. 34.

21. Alexandre Hollan, *op. cit.*, p. 19.

Juste là, tout près, tellement proche que je dois reprendre le regard et le ramener en deçà. Didi-Huberman nomme ces endroits que je ne vois pas toujours, parce qu'ils me sont trop familiers, « évidence visible<sup>22</sup> »; si une chose quelconque n'est pas vue, elle n'existe pas, elle est gaspillée et devient une œuvre visuelle « de la *perte*<sup>23</sup> ». J'essaie donc d'exercer l'œil à revenir sur ce qu'il voit, à être vigilant devant les manifestations du vivant qui peuvent contenir des richesses malgré leur apparente banalité.

Quand ce qu'il y a à voir se trouve trop près de l'œil, la focalisation est presque impossible. Les détails se confondent avec les textures, et les couleurs s'agglomèrent comme lorsque l'on regarde les arbres défiler au cours d'un trajet en automobile. L'œil ne distingue pratiquement rien, ne voit pas vraiment. En fait, il flotte au-dessus de la mêlée du paysage. Il dérive, incapable de suivre la cadence du défilement.

---

22. Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 14.

23. *Ibid.*, p. 14. L'auteur souligne.