

Renée Gagnon

Université du Québec à Montréal

Nous cherchons.
Nous respirons.
Nous nous mettons le doigt
dans l'œil pour voir plus creux

Comment commencer alors que tout l'est déjà, commencé, voilà des heures, des années, on dit des lustres (cette poussière); ce qui s'est répandu, comme déposé, me redemande de parler, de redire encore que le feu, que la terre, que et que c'est possible, parler des mêmes choses à nouveau, relever les traces, resoulever les mots.

Je parlerai donc de parler, des lieux, de l'espace et du temps, du corps et de ce qu'il faut pour que je comprenne écrire, pour que je sache d'où je viens, où je m'en vais. Rien que j'invente, sinon la manière d'aborder l'intangible, la matière.

Ici, il n'y aura que des lois. Que des lois. Je parlerai doucement, hésiterai, me secouera (cette poussière), céderai la place.

Mais comment commencer alors que tout est lié, si finement? Tout est lié parce que je le veux, n'est-ce pas, parce que je construis ma pensée en soudant les uns aux autres les objets de ma compréhension.

Ainsi, de quel élément partir, lequel montrer comme fondation du texte, celui que j'écris à présent, malgré tout, malgré que je ne sache quoi décider?

Et cependant. Il semble que j'aie déjà commencé, que rien ne m'ait empêchée d'écrire et que le texte se poursuive comme si de rien n'était, comme si je n'avais rien demandé.

Et pourtant. J'avais demandé un mot. Je ne le demandais pas au hasard, mais à quelque chose comme à ma conscience, qui aurait saisi l'importance du début, qui m'aurait dévoilé que logiquement, d'après ce que je sais, ce que je pense, tout devient possible à partir de ce mot.

Or, j'entends maintenant qu'il s'agirait du corps.

Mais je doute malgré tout; le fait est que je ne veux pas commencer, que j'ai peur de ce que me demandera ce texte. Quelque chose comme me mettre tout à l'envers. Voilà possiblement la raison pour laquelle le corps m'est apparu comme le premier des mots.

Commençons donc, quelque part.

Le corps est un lieu de transition. Le passage obligé entre la parole et l'écriture, c'est-à-dire entre deux états du langage. Un lieu de bouleversements, de vacarme. On pourrait dire un donjon. On n'en voit pas les pierres trembler. Pourtant, à l'intérieur, ça gronde, c'est infesté de bruits : on pourrait quasiment les voir affleurer des fissures. On écrit avec — avec, c'est-à-dire en commun, grâce à, depuis — son corps, avec ses mouvements, ses brisures, ses torsades, sa nervosité. Le corps est un espace de rencontres et de tortures. Mais un si petit espace, si petit espace à l'échelle de la parole, si rapidement débordé, dépassé, submergé — comme désuet quand il s'agit d'entendre et d'écrire.

Au rythme du corps, à cet espace qui se tend, se serre, se retourne, répond le mouvement de la main. Écrire. Bouger dans les mots. C'est que la main communique avec l'oreille, cette oreille qui entend déjà ce qui n'est pas dit. Mais ce n'est pas que l'oreille, c'est tout le corps qui s'entend débattre.

Tortures de la parole en soi et d'une main qui tente de l'agripper. Tortures infligent rythme. C'est ce qui advient des chamboulements.

La parole, selon *Le Petit Robert*, est la « faculté de communiquer la pensée par un système de sons articulés (langage) ». Le mot provient du latin *parabola*. Parabole, donc, allégorie, comparaison, enseignement. La parole se situe ainsi au niveau de la réalisation, contrairement à la langue, qui en est le système de référence.

En marge de ces définitions, j'affirme pourtant que la parole est à la fois le langage et la façon dont il a été utilisé depuis ses débuts, une sorte de gigantesque tournoiement des mots dans toutes leurs acceptions possibles et s'offrant à toute éventualité. Mais elle est également constituée, pour moi et contrairement au langage, du mouvement, de mots inachevés, de surmenage, de bruits — cette poussière — et de silences.

Ce sont des paroles en l'air.

En l'air. Je parle du lieu où la parole se situe. Car où se trouve-t-elle, la parole qu'on ne touche pas, qu'on ne voit pas, mais dont on entend constamment le bruissement, dans le silence, dans la cohue, dans la nuit des dormeurs? Si j'ai d'abord l'impression qu'elle m'habite, qu'elle loge réellement dans mon corps, je me ravise, car je sais trop qu'elle ne m'appartient pas, que je ne la génère pas, que je ne peux que l'appréhender sans tout à fait la connaître, que je n'ai aucune prise sur elle... Je me dis — parce que j'ai besoin de savoir, j'ai besoin de situer la parole pour pouvoir en parler — qu'elle investit l'air. L'air dans lequel nous existons, humains, aussi.

La parole, ce toujours chuintement des mots — rien qu'on puisse distinguer lorsque nous n'écoutons pas —, se présente comme une nuée de fantômes; l'air, comme un lieu hanté. Nous, petits entre les courants d'air, sommes terrifiés ou fascinés et nous tentons de saisir cet environnement à la fois réconfortant — parce qu'il offre une certaine stabilité — et affolant dans sa mouvance cyclothymique. À notre tour d'être hantés par ces brèches qui se sont ouvertes dans la parole et qui nous ont donné des mots, des images, une manière de langage dont nous ne pouvons nous défaire.

Dans ses apparitions, la parole, dont nous sommes en même temps victimes, bénéficiaires et tributaires, arrive en bourrasques. En déflagrations qui nous *stigmatisent*, nous laissent des brasiers entre les mains.

C'est parce que la parole est dans l'air que je comprends son passage en moi par la respiration. La parole est toujours tenue sous la tension du dehors et du dedans, de la prise et du rejet, de l'appel et du manque. Elle m'habite donc dans cette dynamique nécessaire de l'inspiration et de l'expiration.

Le phénomène de la respiration, tout comme celui de la parole, passe inaperçu. Il m'arrive de prendre conscience qu'il y a un moment à peine je respirais à mon insu. Nous oublions que nous respirons comme si nous oublions de respirer. La nécessité vitale s'ancre dans l'habitude. Ainsi la parole qui se terre : nous oublions sa présence, sa portée, jusqu'à ce qu'elle devienne un presque silence. Un murmure qui ne nous parvient plus qu'au ralenti et qu'on ne se donne pas la peine de percevoir. Et quand nous sentons la soudaine, inexplicable nécessité d'écrire, nous nous mettons tout à coup à respirer, comme si nous nous étions tenus en apnée et que l'air, les mots manquaient... « C'est le grand caractère épileptique, cet acte explosif que rien ne fait prévoir, que le sujet lui-même ne prévoit pas, qui n'a pas de commencement et qui se clôture sans qu'on sache pourquoi¹. » Dans ces moments où il nous faut écrire,

1. Pierre Janet, *L'évolution de la mémoire et de la notion du temps*, Paris, Éditions Chahine, 1928, p. 62-63.

le corps ressent vivement, douloureusement l'absence et appelle, crie à l'inverse : un rythme s'empare de nous, s'approprie notre corps comme s'il s'agissait d'une peau à battre. Il se met à nous frapper, à chahuter nos côtes, nos veines, à nous étourdir les sens, à nous rentrer dedans non pas dans une cadence, dans la prosodie, mais dans une mêlée, avec le vacarme des tempêtes sur la tôle : il nous arythme et voilà notre rythme, celui par lequel nous entendons la parole. La parole se déchire et se gonfle; nous lui dérobons, comme par morsure d'air, des mots et des silences. Nous lui arrachons des morceaux de tumulte. D'où l'essoufflement.

La parole ne nous est pas donnée. Lorsqu'elle s'ouvre, nous devons nous y agripper comme à un coup de vent, comme à un coup de feu, écouter surtout, écouter ce qui passe, si vite, et capter, dans le vertige extraire des mots pour en faire des monceaux sur une page — ce qu'on appelle poème, toujours; puis quand on sent que c'est la fin, qu'il n'en reste plus que l'écho, gruger son os.

C'est cette course aux mots dans la parole qui rythme l'écriture. Je veux dire, nous sommes tous asthmatiques lorsqu'il s'agit d'écrire. Notre respiration se transforme, nous manquons d'air alors que nous nous épuisons à suivre le mouvement fulgurant de la parole. Je suis épileptique quand je me retrouve chair de parole, qui me bouleverse l'estomac et les veines et la gorge : sur une feuille, je m'essouffle, je bégaie, je mords ma langue, je m'absente pour revenir à l'assaut, pour tout bousculer, je ne vois pas ce que j'écris, j'ai les yeux révulsés, en dedans, qui me regardent me débattre avec moi-même et m'essouffler. Le passage de la parole dans le corps rythme notre façon de nous vivre, de sortir de nous-mêmes, et inscrit dans la poésie le rythme qui s'est formé de ces collisions.

Lorsqu'on relit, on croirait voir passer un fantôme.

La parole. Ce monde que nous habitons, ce monde plus que vivant, qui invente, plus vivant que nous-mêmes parce qu'il nous invente. La parole, nous la poursuivons comme s'il s'agissait d'un corps en fugue; elle court devant, tourne, montre une infinité de chemins possibles, disparaît dans les angles. Elle nous esquinte et devient, si nous la rejoignons, ce corps que nous habitons, une chair que nous saignons : « elle est devant, elle va devant elle, elle agit, elle est un verbe; elle prononce le temps; elle marche, elle fait apparaître l'espace où elle avance, elle montre comment l'espace est né parlé². »

C'est grâce à la parole que l'espace et le temps nous sont concevables; nous cohabitons dans ce mystère sans cesse renouvelé chacun tel que nous l'entendons, je veux dire tel que nous entendons la parole. Nous nous éparpillons, toujours à l'affût de rumeurs, du moindre fracas qui s'ouvrirait à nous, qui résonnerait en nous. Et c'est cette dynamique différente pour chacun — ce que nous entendons, comment nous écoutons, les routes choisies, comment nous avançons — qui fait que nous nous inscrivons dans un rythme particulier. Nous possédons tous les mêmes mots.

C'est la syntaxe — la façon dont les mots se choquent, se répondent ou se manquent; les vitesses qu'ils génèrent, ce qu'ils charcutent — qui établit le rythme : le sens profond du texte. Le sens au fond du texte, qui travaille et se façonne sous la signification des mots. Alferi parle de la syntaxe comme d'un système circulatoire : un fin réseau de sens. Le rythme donne sens au texte avant que le processus de compréhension des mots ne se mette en branle. En fait, il l'anticipe. Et les mots trouvent leur sens réel à partir de sa réception.

L'élan vers l'écriture du poème n'est jamais la volonté de communiquer un message, de poursuivre un propos. Il est d'abord toujours l'espace du geste, de l'inscription tourmentée de la parole. Sa source : la nécessité d'écrire une première phrase parce que son rythme a surgi en nous.

2. Valère Novarina, *Devant la parole*, Paris, P.O.L, 1999, p. 36.

L'idée d'un sujet de l'énonciation, l'idée d'un désir mû par des objets et l'idée même de quelque chose à dire sont des effets secondaires de la phrase, de son instauration rétrospective; elles se forment après coup. L'illusion que ce sujet, ce désir et ce vouloir-dire existent avant la phrase n'est que l'image déformée, passivement contemplée de cette première rétrospection active. Ce qui semble déterminer la phrase de l'extérieur en fait partie. L'instauration de la phrase est la phrase³.

En ce sens, l'élan vers l'écriture est suscité par le discernement d'un rythme, la parole qui au loin se déchire, se prononce : nous inscrivons le rythme, nous prononçons la parole. S'il y a un vouloir-dire instaurateur, il faudrait l'appeler un vouloir-écrire, c'est-à-dire un désir d'affronter la parole ou de l'enlacer, une volonté de parler dans l'absolu, d'arriver au-delà des frontières qui séparent chaque humain, frontières qui obsèdent tout écrivain⁴ et qui le confrontent toujours à l'échec de l'écriture, à l'échec d'un échange parfait. Encore une fois, l'écrivain se trouve sous tension, entre l'espoir et le désespoir. Pourtant, malgré notre lucidité — devant ce projet impossible que nous voudrions improbable —, nous entendons toujours Artaud nous souffler que

[notre] monde a bien perdu sa magie. Si la magie est une communication constante de l'intérieur à l'extérieur, de l'acte à la pensée, de la chose au mot, de la matière à l'esprit, on peut dire que nous avons depuis longtemps perdu cette forme d'inspiration foudroyante, de nerveuses illuminations, et que nous avons besoin de nous retremper à des sources encore vives et non altérées⁵.

Et c'est ce vouloir-écrire / vouloir-parler qui s'instaure dans l'appel de la parole. Malgré notre lucidité, l'espoir subsiste. Nous croyons pouvoir arriver un jour à communiquer, c'est-à-dire à nous faire comprendre

3. Pierre Alferi, *Chercher une phrase*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Détroits », 1991, p. 35.

4. Voilà, je l'ai dit, ce mot que j'essaie d'éviter, parce que je ne sais plus tout à fait ce qu'il veut dire, à quoi il renvoie dans le système du marché culturel d'aujourd'hui.

5. Antonin Artaud, « Le Mexique et la civilisation », *Œuvres complètes*, tome VIII, Paris, Gallimard, 1980, p. 131.

comme si nous étions réellement connectés aux autres. C'est cet espoir, même si nous le rejetons, même si nous dissertons sur l'échec constant de l'écriture, qui nous replonge chaque fois dans l'écriture. Cet espoir fait exister les écrivains.

Je trouve dans le rythme un moyen de m'approcher de cette communication, de cette parole transmise profondément. J'entends que le rythme traverse d'un corps à un autre, qu'il franchit les limites de l'intellect pour rejoindre l'intelligence sensible. Il a le pouvoir de nous faire résonner ensemble. Puis raisonner. Toutefois, cette compréhension à laquelle nous nous accrochons n'est pas celle des mots, d'un sujet, d'un contenu; c'est celle de l'élan, de la « vivance » du geste, de tout ce qui nous traverse dans l'acte d'écrire. Et c'est fondamentalement par le rythme que cette compréhension dite totale pourrait avoir lieu : « Comprendre une phrase, c'est suivre un mouvement rythmé irréductible à une image⁶ ». Ce que je veux, d'autres le veulent aussi : que nous respirions ensemble, que nous poursuivions les mêmes mots, que nous nous essouffions, que le texte soit un fantôme assis à côté et que ce soit terrifiant de l'entendre parler, parce que jamais, jamais, on n'a entendu personne parler de cette façon-là.

« Le rythme reste en disparaissant, non dans une transparence, une vision du dehors, mais au contraire dans une clarté opaque et résistante, une pure surface : dans l'impression⁷. » L'impression, c'est-à-dire une marque à la fois physique et abstraite, un sentiment par rapport à quelque chose. Le rythme est imprimé physiquement par la façon dont les mots, les traits, les parenthèses, les assonances se suivent, s'ignorent, se culbutent. Mais l'impression, c'est surtout ce nerf qui palpète sous la peau. Le texte « respire »; une voix naît dans l'air.

J'étude complètement l'importance des signifiés. Ce qui est premier dans l'écriture d'un poème, dans la création en général, est également

6. Pierre Alferi, *op. cit.*, p. 58.

7. *Ibid.*, p. 62.

dernier; je veux dire, ce qui ne cesse de battre lorsque nous terminons la lecture, c'est le rythme. Les mots, on ne les comprend vraiment qu'après avoir saisi le rythme. Il est le pressentiment, l'intuition du sens qui se travaille au niveau des mots, mais au-delà de la langue — ou entre les mots. En réalité, « [le] rythme fait une antisémiotique. Il montre que le poème n'est pas fait de signes, bien que linguistiquement il ne soit composé que de signes. Le poème passe à travers les signes⁸ ». Accorder la primauté au rythme, c'est accepter une syntaxe hors norme, c'est découvrir les nouveaux chemins que la parole peut emprunter, c'est enfreindre des limites, et on approche, ce faisant, de cette métaphysique du langage que percevait Artaud :

Faire la métaphysique du langage articulé, c'est faire servir le langage à exprimer ce qu'il n'exprime pas d'habitude : c'est s'en servir d'une façon nouvelle, exceptionnelle et inaccoutumée, c'est lui rendre ses possibilités d'ébranlement physique, c'est le diviser et le répartir activement dans l'espace, c'est prendre des intonations d'une manière concrète absolue et leur restituer le pouvoir qu'elles auraient de déchirer et de manifester réellement quelque chose, c'est se retourner contre le langage et ses sources basement utilitaires, on pourrait dire alimentaires, contre ses origines de bête traquée⁹.

Le rythme constitue ce langage-source, englobant, qui soutient les autres, qui cherche à réduire — sinon à abolir — notre incapacité à faire apparaître des mots pleins, c'est-à-dire des mots qui contiendraient tous les sens possibles.

Écrire exige une poursuite de la parole, une course, presque une chasse, une chasse aux mots dont on n'entend parfois que l'écho; et puis tout va si vite, nous sommes perdus, je dis perdus, nous courons nous ne

8. Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 72.

9. Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1998, p. 69.

savons où pour rattraper tout ce qui manque, on manque d'air, on avale tout ce qu'on peut, on écrit, on écrit. Ce qui se précipite, s'assouvit, manque, vide, appelle, nous force à avancer, nous le permet. L'angoisse de la parole fuguée, de ce qui nous échappe encore depuis toujours... Ne plus savoir où nous nous trouvons dans ce mouvement d'absorption de l'extérieur et d'expulsion de l'intérieur, ne plus discerner la limite entre soi et l'air : la question n'est plus de savoir qui je suis mais où je suis, où j'habite. C'est Valabrègue qui avance que, dans les moments d'asthme, l'intérieur — le corps — n'offre plus de point de repère, mais qu'il demeure tout de même l'espace d'un bouleversement qui prend toute la place : « Le dedans qui ne sait où il habite mais qui est la seule épaisseur, tousserait, protesterait : ce serait Asthme¹⁰. »

L'asthme de l'écriture nous ramène constamment à cette impuissance des mots à nous exprimer¹¹ parfaitement, à cette impression que nous ne sommes jamais aussi justes que nous le voudrions. Lorsque nous écrivons, cette limite dans laquelle nous souffrons le langage s'insinue inévitablement. Comme l'indique Meschonnic, l'écrivain « [expose] son "manque-à-dire" comme une expérience, d'où une "posture", celle d'un "supplicié du langage"¹². » On peut donc supposer que les écrivains adopteraient tous la même position face au langage, celle de « suppliciés », constamment déçus de la langue qui ne parvient pas là où ils le veulent, qui ne peut pas traduire en mots leur rapport exact à la vie, à la parole, qui ne les affranchit pas du manque. Et voilà la raison pour laquelle l'écriture se réinvente constamment, se démarque, se libère jour après jour des préceptes dont on la croyait prisonnière. Nous cherchons.

10. Frédéric Valabrègue, *Asthme*, Paris, P.O.L, 2002, p. 183.

11. Le mot « asthme » provient en fait de deux origines : du latin *asme*, qui signifie « angoisse », et du grec *asthma*, qui veut dire « essoufflement, respiration difficile ».

12. Christian Doumet, *Pour affronter le monstre. Preuves et épreuves d'une poésie actuelle* suivi de *Propos et billevesées d'un entrepreneur de poésie*, par François Boddaert, s. l., Editions Obsidiane, 1997, p. 26, cité par Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*, Lagrasse, Verdier, 2001, p. 43.

Nous ne pouvons créer d'autres langues que celles qui existent, mais chaque écrivain invente une langue dérivée. Écrire, c'est, en détournant la langue, réinventer les façons de se parler. Aussi faut-il s'en remettre non pas au seul sens des mots mais à ce qui mène le geste d'écrire : le rythme, la respiration, l'asthme, cette angoisse du manque. Valabrègue sent bien que l'asthme court après son air, après ces mots que nous ne savons pas trouver : « J'entends bien que le mot d'asthme imite la strangulation, que c'est de l'indicible, un bloc d'indicible fracturé¹³. » Nous reste donc le rythme; au-delà d'eux-mêmes, les mots expriment une réalité en inscrivant la trace exacte de notre course. Il demeure dans l'écriture l'inscription des sauts, des trébuchements, des poursuites effrénées, des hoquets de l'air dans notre gorge, de notre respiration courte et irrégulière. L'asthme, c'est aussi pour Valabrègue le point de départ du rythme, c'est-à-dire que là où la respiration chute et se cherche, le rythme nous trouve.

C'est dans cette façon extravertie de gémir et de geindre que réside une solution temporaire. Je vais saisir un rythme, m'y accrocher. N'importe quelle possibilité de mesurer le temps, de maîtriser les sons de mon usine à gaz apparaît comme un sursis. Trouver dans la panique une amorce de rythme, une régularité arrachée au désarroi... Est-ce que ça peut faire de la musique?¹⁴

Quand nous arrêtons — comme si nous ouvrons les yeux, comme si nous revenions d'un lieu sans pouvoir concevoir le temps que nous y avons passé —, nous n'entendons plus rien qu'on puisse écrire. On se pose, on ne sait pas tout ce qu'on a écrit, on est d'un coup fatigués, on revient à soi, dans un calme qui ne nous dit rien. Malgré l'anxiété d'une respiration qui ne semblait plus nous appartenir, il ne fallait pas que ça s'arrête. Nous manquons d'asthme.

Bien sûr, je dis nous, pourtant je sais que je parle de moi seule, de ma relation à la parole. Je sais qu'il existe, ce *nous*, sans savoir qui,

13. Frédéric Valabrègue, *op. cit.*, p. 16.

14. *Ibid.*, p. 70.

combien, où. Je ne sais pas, ce texte, à qui je l'adresse. À vous, à nous, à moi?

J'ai tendance à dire que tous les écrivains sont asthmatiques. J'aimerais pouvoir l'affirmer.

Mais je sais : tout le monde respire.

L'hyperventilation, c'est cette respiration qui enfle et que nous ne contrôlons plus, qui engourdit le corps, tord la poitrine et coupaille la gorge; c'est ce trop-plein d'oxygène au cerveau qu'on ne peut empêcher, ce trop-d'air que nous continuons à respirer trop, trop vite, et dont nous croyons manquer. Comme lorsque la parole se met à nous souffler tous les mots en même temps, qu'elle nous en étourdit à force, et que nous n'avons plus assez d'écoute, de mains pour tout écrire, pour tout contenir : trop d'oxygène, trop de mots. Quand un moment nous sommes lucides, nous nous prenons à attraper la matière, par poignées si nous le pouvons, à tasser les mots déchirés que nous ne comprenons pas, à nous tailler un chemin dans un univers de fantômes, espérant qu'ils se dévoilent enfin dans une matérialité que nous puissions écrire.

J'écris quoi? Ce que la parole me redonne de mes propres fantômes, de mes propres hurlements? J'écris souvent pour me sortir de moi-même, pour déjouer la solitude, et la parole remet dans ma bouche les formes de ma détresse :

On prend l'air encore, quand on croyait reprendre vie dans les seuls mots, reprendre son souffle dans la parole, qui nous étouffe bientôt, trop dense pour nos poumons : trop de sens, en elle, pour notre frêle respiration, qui veut du vent, du vide¹⁵.

15. Pierre Ouellet, *La vie de mémoire*, Montréal, Éditions du Noroît, coll. « Chemins de traverse », 2002, p. 37.

L'hyperventilation est le résultat d'une boulimie émotionnelle : ingurgitation, rétention d'émotions, de mots, jusqu'à n'en plus pouvoir, jusqu'à ce qu'une énorme boule se forme dans le ventre. Une boule plus grosse que le ventre, qui tourne et respire, qui vous pèse, vous entraîne vers le sol... Vous n'entendez rien qu'un son sourd qui vrombit. Puis. Parce qu'il faut que ça sorte, vous rejetez tout violemment : les mots et la gorge. Vous êtes abasourdis. Malaise dans la rétention, puis libération prodigieuse qui, pensait Artaud, a tout à voir avec la parole magique : « Il y a quelque chose qui participe de l'esprit d'une opération magique dans cette intense libération de signes, retenus d'abord et jetés ensuite soudainement dans l'air¹⁶. » Magie, oui, d'expulser, même s'il nous semblait impossible de le faire, les mots — l'air — dont nous croyions manquer. Opération magique de la respiration qui se poursuit malgré tout, malgré qu'on ait pensé « tout cessera, cette fois » tant nous empoignait le vertige.

Puis passer de l'hyperventilation à l'asthme et vice versa : nous ne savons plus qui respire et quoi au juste. Appartenons à un autre temps, un autre espace.

On pourrait presque dire que ces difficultés respiratoires assujettissent mon écriture; elles y organisent une syntaxe syncopée. La respiration difficile, tendue entre une inspiration et une expiration qui ne semblent ni l'une ni l'autre bénéfiques, entraîne une syntaxe hésitante, se tournant et se retournant entre les désirs de rapprochement et de séparation. Je dirais que la syncope donne ses impulsions à mon écriture — qui se hache, se suspend, s'interrompt, crée du manque comme un manque à elle-même.

Poumons trop petits pour qu'enfin une seule respiration suffise.

Quelque chose reste toujours, après la lecture, qu'il est difficile de nommer. Un nuage. Quelque chose qui continue de parler, de nous

16. Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, op. cit., p. 93.

envelopper par en dedans, mais qu'on ne saurait répéter. Il s'agit de la voix. La voix écrite : l'impression de tout ce que le texte nous a donné. Et cette voix s'est façonnée par le rythme, par ce qui nous a conduits au fil du texte. La voix, c'est l'expérience de l'écriture vécue dans le corps, dans la parole, qui se transmet par le rythme.

La voix, c'est ce qui reste d'un texte, sa mémoire résiduelle, son empreinte, la manière unique dont ses lignes se courbent et se rompent. Le corps, traversé par la parole, s'inscrit dans le poème, et sa présence occupe toujours la voix. Dès lors, il ne s'agit plus de notre corps tel que nous l'avons vécu, mais d'un corps transformé par la parole; une présence toujours singulière — marquée par son origine — mais composée de tout ce qu'elle a agrippé et de ce qui l'a agrippée dans ce transport :

Il y a un voyage de la chair hors du corps humain par la voix, un exit, un exil, un exode et une consommation. Un corps qui s'en va passe par la voix : dans la dépense de la parole, quelque chose de plus vivant que nous se transmet¹⁷.

Quelque chose de plus vivant, un condensé du corps, de l'émotion, de la matière transformée en nous : tout le processus d'écriture réchauffe une machine d'où la voix sort brûlante. Et le texte en est tout imprégné. C'est la voix seule qui donne son homogénéité au recueil : « La cohérence minimale d'un texte, son unité la plus libre ne lui vient pas du discours, mais de la voix¹⁸. »

Cette voix — ce don de soi qu'on voudrait total — appelle, interpelle l'autre, lui répond, le brusque, le reconforte, lui redit qu'il n'est jamais tout à fait seul. Nous nous reconnaissons, nous savons qu'il y a de l'humain dans l'humain. D'autres comme nous ont peur de ne jamais se faire comprendre.

17. Valère Novarina, *op. cit.*, p. 23.

18. Pierre Alferi, *op. cit.*, p. 65.

Toute écriture est menée par le manque. Toute parole énoncée tente de remplir un vide. Le vide en soi, le vide du réel, le manque des mots — de l'air —, le manque à dire ce que nous n'arrivons jamais à dire, le manque de la chose absente : « Tout ce dont nous disons le nom manque¹⁹. » Si nous avons l'impression d'un vide en nous, c'est que nous n'entendons rien, c'est que, même penchés en nous, recroquevillés, grattant pour trouver que nous parlons, nous ne percevons rien qui vaille, nous creusons dans le vide : « Au plus profond de la personne : personne. Dans le fond de nous et plus intime que notre nom : le langage²⁰. » C'est lorsque même ce langage demeure muet, inexistant, que nous ressentons cette douleur d'être une gaine qui ne contient rien — une série d'organes rassemblés qui ne fait pas sens. Cependant le vide n'est pas hors tension, il est lui-même une force d'appel, d'absorption. Vers quoi? Vers où?

Le mot renaît constamment, émerge de sa mort, et la chose se manifeste, apparaît dans un soudain, elle nous passe dedans et remonte les artères dans la fulgurance de sa venue. C'est son manque que le mot inscrit sur la page. Le mot est le manque.

Si le mot en sait plus que l'image, c'est parce qu'il n'est ni la chose, ni le reflet de la chose, mais ce qui l'appelle, ce qui trace dans l'air son absence, ce qui dit dans l'air son manque, ce qui désire qu'elle soit. Le mot dit à la chose qu'elle manque et il l'appelle — et en l'appelant il tient réunies dans un même souffle son apparition et sa disparition. Comme si ce mouvement amoureux de la parole avait appelé le monde²¹.

L'être manque à tout ce que nous nommerons, à tout ce que, dans la prochaine seconde, dans le prochain laps d'écriture, nous aurons nommé. Lorsqu'il se présente enfin, lorsque nous avons trouvé que c'était celui-là que nous appelions, que nous devions écrire, il se met à exister. Il dit que nous sommes des humains, il permet de nous croire

19. Valère Novarina, *op. cit.*, p. 25.

20. *Ibid.*, p. 34.

21. *Ibid.*, p. 33.

vivants, de nous penser existants, de nous dire que nous sommes là, il nous meut; par la traversée du langage, de la parole, nous savons que nous occupons un corps à la fois plus vaste et plus près que nous ne l'avions pensé, la langue, qui est à la fois étrangère, comme si toujours elle nous apparaissait pour la première fois, et proche, si proche que nous l'habitons davantage que notre propre corps.

Nous nous sentons plus vivants lorsque nous écrivons. Souvent, le fait de ne pas écrire pendant une longue période de temps nous affole : nous nous demandons ce que nous devenons. Nous pressentons ce qu'est la mort. Un seul mot, demandons-nous, pour nous sortir de cet état cataleptique : « Cette expérience du mot qu'on sait et dont on est sevré est l'expérience où l'oubli de l'humanité qui est en nous agresse. [...] C'est l'expérience où nos limites et notre mort se confondent pour la première fois²². » Parce qu'au fond notre plus vraie manifestation, celle dans laquelle nous nous découvrons le plus authentiquement, agit dans l'usage de la parole : « [c]ar on a lieu dans ce qu'on dit, dans ce qu'on pense, bien plus que dans son corps²³. » Nous vivons dans notre corps, nous en faisons continuellement l'expérience, mais parler, c'est chaque fois l'affirmer.

Tout se passe comme si nous nous trouvions dans un espace vide que nous devons ouvrir, comme si le monde, la parole devaient se déchirer, comme si nous devions nous-mêmes être troués pour qu'un courant (d'air) passe, pour qu'une traversée soit possible, pour qu'un échange ait lieu. C'est troués que nous pouvons entendre, parler. C'est par les brèches que nous voyons le monde apparaître, que nous nous voyons aussi apparaître, nus dans le désordre des choses, et c'est parce que nous brisons les mots que ceux-ci arrivent à signifier, à respirer avec nous, que leur matière se mêle à la nôtre et pulse.

22. Pascal Quignard, *Le nom sur le bout de la langue*, Paris, P.O.L., 1993, p. 59.

23. Pierre Ouellet, *op. cit.*, p. 19.

Il y a un appel, un coup porté par le moindre mot. Chaque mot divise un morceau du réel dans ta bouche. Ici est un lieu, dans ta bouche, où il y a écartèlement de l'homme par l'espace et où nous écoutons apparaître le vide, l'espace venir battre. Il s'entend un souffle. Le réel respire²⁴.

Cet appel comme un cri, toujours investi du désespoir de ne pas trouver — comme dire : en désespoir de cause, j'écrirai ce que j'écrirai, mais finalement je n'écris pas, parce qu'il me faut saisir le mot qui ouvrira ce cri, qui le laissera filer de l'intérieur à l'extérieur. Je nous vois tous, la bouche ouverte, devant l'horreur²⁵, l'angoisse, cherchant à signifier ce désespoir, à remplir le vide; la bouche ouverte, sans un mot qui puisse en sortir, qu'un pauvre filet de son — on pourrait dire une larme — qui s'est épuisé dans le corps, à rouler, à s'effiloche sur les parois vives de la chair; la bouche béant au bout de son souffle dans l'attente d'être entendue. Dans l'espoir d'être entendue. Ainsi toujours, l'écriture ni blanche ni noire, circulant entre ses paradoxes, oscillant entre le désespoir et l'espoir. Et ce cri, enfin. Ce cri jaillit quand la parole s'ouvre au-dessus de nous, comme un autre gouffre que nous avalons — le feu plongeant dans une trappe d'air —, à la fois se vidant et aspirée dans notre seule bouche. Puis aspirante. Ce cri, réconfort de la rencontre attendue, de la respiration rétablie, et pénétration violente du tumulte : le soulagement, l'asthme, l'abandon. L'avalement de la parole alors qu'on avait ouvert la bouche pour appeler au secours. Pour que ce cri advienne, pour que les mots surgissent enfin et que nous soyons là pour les intercepter, le vide et le manque, ouvreurs de trous, de passages, étaient nécessaires : ils constituent ce qui nous mène à nous tourner vers la parole : « le vide — futur et déréliction confondus, moteur du mot²⁶. »

24. Valère Novarina, *op. cit.*, p. 18.

25. De nous voir nous-mêmes ainsi; les mains nerveuses d'écrire sans un mot à leur portée, de nous voir à la merci de cette parole qui nous dépasse, qui est déjà devant et qui ne se déchire pas; l'horreur de ne pouvoir proférer un seul mot vrai sans son ouverture.

26. André du Bouchet, *Matière de l'interlocuteur*, Montpellier, Fata Morgana, 1992, p. 34.

Le passage de la parole en nous l'aura transformée; la parole aura été mordue, broyée, mangée. Incorporée. Régurgitée, restituée à l'air. Nous l'aurons tordue; sa matière, nous l'aurons faite nôtre. Il adviendra que les mots détiendront la signification précise que nous leur donnerons : l'écriture est « [u]ne parole seulement *soufflée* — entre explosion et soupir — une pulvérisation du sens²⁷. »

C'est dans les déchirures qu'une respiration est possible : le flux, le reflux. Les entailles permettent le passage de la matière. On ne peut pénétrer la matière sans que celle-ci se soit préalablement déchirée. C'est seulement lorsqu'un mot se déchire que nous lui trouvons un sens; c'est seulement lorsque la parole se troue que nous pouvons aussi l'être et qu'un échange est possible :

Le pouvoir de l'air (son coloris, sa poussière, sa diaphanéité) ne va jamais sans l'événement (rai, tache, blessure) qui le déchire. Le pouvoir du temps (sa patience, son attente, son désir) ne va jamais sans l'événement (scansion, coup, chute) qui le déchire²⁸.

Cet événement, nous ne pouvons le nommer; il se peut qu'un presque-rien d'un coup tranche et nous permette de voir qu'enfin nous avons traversé l'espace qui nous séparait de la matière, de l'écriture.

« Ici : où nous sommes prisonniers des mots et délivrés par la parole, prisonniers de l'espace et délivrés par la respiration, prisonniers du temps et délivrés par la mémoire²⁹. » Ici, c'est cet intervalle plus ou moins long entre le moment où nous voulons écrire — le moment où tout nous pousse à écrire — et le moment où nous le pouvons. Ce moment où nous sommes cois et celui du surgissement. Ouvrir la bouche pour

27. Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Editions de Minuit, 2001, p. 46. L'auteur souligne.

28. *Ibid.*, p. 18.

29. Valère Novarina, *op. cit.*, p. 31.

parler, c'est chaque fois ouvrir un nouvel espace, c'est laisser apparaître, comme enfin s'abandonner à l'apparition d'un monde. Ouvrir, c'est offrir à l'espace sa propre possibilité. Bâiller : avaler un espace jusqu'au fin fond des bronches. Quand nous ouvrons la bouche, que nous respirons, que nous happons et nous laissons happer par la parole, nous cessons aussi de croire à la succession des secondes, nous cessons de nous abîmer dans la pensée d'un écoulement continu du temps pour entrer pleinement dans une temporalité multiple, constituée de temps superposés. Les stades temporels (passé, présent, futur) rassemblés en une tresse, mais une tresse fissurée, remplie de boucles et de cassures : « Le fil du temps est couvert de nœuds³⁰. » Un temps rythmé, oui, qui suppose la perte du présent comme seul temps habitable.

L'œuvre n'imité pas un espace. Elle produit son lieu — son travail du lieu, sa fable du lieu — par un travail et une fable de temps, un *mime de temps ajoutés* : une invocation, une production, un montage de temps hétérogènes. Le temps œuvré est toujours un temps manipulé, démultiplié. C'est donc une *composition d'anachronismes*³¹.

Même si nous écrivons alors, même si nous sentons cette brûlure d'écrire, qu'un événement précis la suscite, nous n'écrivons jamais en faisant abstraction du passé. L'écriture le remue, le ramène à la surface. De même l'avenir — l'inconnu, l'espoir — est appelé par les mots : l'avenir semble se souvenir de nous. Un corps parlant dans le présent se donne entièrement; ce corps n'a pas le pouvoir d'écarter son souvenir — il se connaît autrement —, ses intuitions et ses désirs. Il n'écrit pas dans la continuité du temps, mais dans une simultanéité des temps. Dans leurs possibilités. C'est un corps qui vit l'instant présent et le relie par le fantasme — la fiction — à ce qui fut et à ce qui vient.

Les mots mêmes sont signes de cette coïncidence des temps. Au-delà du dictionnaire, nous avons façonné leur signification, et chaque

30. Gaston Bachelard, *La dialectique de la durée*, Paris, Presses universitaires de France, 1989, p. 67.

31. Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 39. L'auteur souligne.

utilisation d'un mot constitue une évolution de son sens. La répétition d'un mot à l'échelle d'un recueil de poésie fait résonner toutes les valeurs qu'il a portées³². Nous marchons avec les mots, et nous ne savons plus toujours qui, des mots ou de nous, précède l'autre.

Le livre en tant qu'objet possède un commencement et une fin définis. Mais, dès lors que la dernière page est tournée, ce début et cette fin s'effacent, laissant place à une voix qui occupe une durée qui ne connaît plus ses limites, une durée inscrite dans l'indéfini ou plutôt dans l'infini. C'est une voix qui dure, c'est un livre auquel nous continuons de répondre : « La continuité n'est que notre émotion, notre trouble, notre mélancolie³³ ». Nous continuons d'y répondre, non seulement par la persistance de l'émotion, mais par la compréhension du texte, qui ne se donne pas totalement au moment même de la lecture. Nous l'assimilons graduellement comme dans un lent processus de digestion. Parce que nous l'avons écouté, nous en faisons toujours la découverte, nous le réentendons autrement :

Si « entendre », c'est comprendre le sens (soit au sens dit figuré, soit au sens dit propre : entendre une sirène, un oiseau, un tambour, c'est chaque fois déjà comprendre au moins l'ébauche d'une situation, un contexte sinon un texte), écouter c'est être tendu vers un sens possible, et par conséquent non immédiatement accessible³⁴.

Le poème investit un temps existentiel, c'est-à-dire qui, comme l'espace, est indéfini, inégal, qui crée des abîmes, des accidents. Le poème ne s'inscrit pas dans le temps, il occupe, il libère; le texte commence avant, finit après, et nous ne saisissons plus ce qu'avant et après signifient.

32. Mais on arrive parfois, à cause de ce jeu d'échos, à fétichiser un mot : il nous semble alors que ce mot est plein d'une signification toujours appropriée pour dire les choses justement.

33. Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 44.

34. Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, Paris, Galilée, 2002, p. 19.

Nous connaissons par cet état des choses que le temps n'est pas tel que nous l'avons construit, mais tel que nous le vivons, tel qu'il s'écrit. Nous savons qu'il peut se retourner, se propulser, se détendre, se gonfler, s'arrêter. Que le temps n'est pas régulier mais saccadé, syncopé, répétitif.

Il faudrait ici longuement s'arrêter sur le rythme : il n'est pas autre chose que le temps du temps, l'ébranlement du temps lui-même dans la frappe d'un présent qui le présente en le disjoignant de lui-même, en le dégageant de sa simple *stance* pour la faire *scansion* (montée, levée du pied qui scande) et *cadence* (chute, passage dans le battement). Ainsi, le rythme disjoint la succession de la linéarité de la séquence ou de la durée : il plie le temps pour le donner au temps lui-même, et c'est de cette façon qu'il plie et déplie un « soi »³⁵.

En fait, cette façon d'appréhender le temps nous mène à écrire dans du temps pensé, c'est à dire du temps vécu, incorporé, inévitablement et continuellement manié par l'esprit. La pensée transforme le temps, crée dans l'espace de la mémoire des enjambées et des fixations, du temps qu'on oublie et du temps qu'on tord dans tous les sens : la mémoire est toujours plus ou moins une fiction. Et c'est bien ce qui caractérise toute création, cette fiction de soi, cette altération de soi et du monde.

[L]e temps pensé est du temps vécu à l'état naissant, autrement dit, [...] la pensée est toujours par certains côtés l'essai ou l'ébauche d'une vie nouvelle, une tentative de vivre autrement, de vivre plus ou même, comme le voulait Simmel, une volonté de dépasser la vie³⁶.

Dans le rythme que nous donne notre corps réverbérant, la pensée travaille sans nous — sans que nous y fassions appel —, s'infiltré dans les mots qui, eux, nous excèdent, nous amplifient. Une pensée, une mémoire, une pensée de la mémoire, une pensée dans le temps, pensée du temps. « La pensée est le temps³⁷ », dit Novarina. La pensée,

35. *Ibid.*, p. 37-38. L'auteur souligne.

36. Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 79.

37. Valère Novarina, *Pendant la matière*, Paris, P.O.L, 1991, p. 74.

un indéfinissable nuage, serait ce temps plein : le temps, notre temps, celui dans lequel nous vivons, dans lequel nous nous définissons. Cette pensée, malgré qu'elle soit omnisciente, la poésie bien sûr la déplace, mais l'ampute aussi. La syntaxe peut créer des écrans, des vides; nous le savons, nous en faisons usage. Je me dis parfois que les mots, dans une syntaxe nouvelle, brouillent la pensée, nous sont un refuge.

Écouter, ce ne serait pas comprendre au sens propre, ce serait comprendre, ce serait être là, attentif, se retourner complètement vers — résonner au texte. Écouter bien sûr les mots, mais aussi les silences de l'écriture, tout ce qui n'est évoqué que par un vide, par un blanc, et laisse apparaître l'impossibilité de dire. Mais dans ces silences, le cri demeure. Là où il n'y a pas de mot : le cri dépouillé. Écouter, c'est au-delà de ce qui écrit; entendre la voix, ce cri lancé par un parlant dans l'écriture.

Le sujet de l'écoute ou le sujet à l'écoute [...] n'est peut-être aucun sujet sauf à être le lieu de la résonance, de sa tension et de son rebond infinis, l'ampleur du déploiement sonore et la minceur de son reploiement simultané — par quoi se module une voix dans laquelle vibre en s'y retirant le singulier d'un cri, d'un appel ou d'un chant (une « voix » : il faut comprendre ce qui sonne d'une gorge humaine sans être langage, ce qui sort d'un gosier animal ou d'un instrument quel qu'il soit, voire du vent dans les branches : le bruissement auquel nous tendons ou prêtons l'oreille)³⁸.

La voix, on y revient toujours. Cette voix particulière à chaque parlant, qui ne signifie rien de particulier mais qui se donne tout entière — comme un corps nu et seul dont on ne saurait quoi penser, sinon qu'il bat devant nous et appelle, demande à être écouté encore; nous entendons ce cri, il n'y a pourtant aucun son, mais c'est tout notre corps qui est saisi.

38. Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 45.

Écouter, ce serait alors parler avec. Non pas parler avec l'écrivain, mais avec la voix qui s'échauffe en nous et qui reste dans l'air : répondre, relancer. Le texte est comme avalé. On l'écoute qui descend, qui se déploie, qui résonne. On s'écoute résonner et voilà comme on parle avec lui : « L'espace du corps à l'écoute n'est-il pas, à son tour, une telle colonne creuse sur laquelle une peau est tendue, mais aussi de laquelle l'ouverture d'une bouche peut reprendre et relancer la résonance? »³⁹

Ensuite — après avoir lu — on entend un écho, non, davantage qu'un écho, encore des mots, mais ce ne sont plus tout à fait des mots, ce sont des « bruits de voix sans signification⁴⁰ », des *mutus* : des « bruits de voix » perdus entre mots et mutisme. Subsistent un pincement, un pincement sourd au ventre et, dans les mains, le sentiment d'avoir tenu quelque chose qui nous aurait brûlés... Ces entailles que le texte aura, peut-être, réussi à laisser chez l'autre constituent le souvenir d'une voix. Ce qui reste, c'est la cicatrice, la brèche que nous aurons pu ouvrir et par laquelle nous existerons dans l'air, dans la parole. Comme l'écrit du Bouchet à propos de l'irréversibilité : « tout ayant disparu, *il reste ce qui ne peut disparaître*⁴¹. »

La voix serait, si on pouvait imaginer la chose, un brouillard inséparable et dont on ne peut dire où il commence, où il finit; si elle est entendue, si on l'appelle, elle se serre, se condense sans toutefois laisser imaginer ses limites, pour que celui qui la convoque puisse l'aspirer dense. Puis l'expirer, qu'elle retourne dans la parole, dans l'air. Ou encore, la voix c'est ce feu qui s'assoupit mais ne s'éteint pas. Une braise : « Le feu : ce qu'on ne peut éteindre dans cette trace parmi d'autres qu'est une cendre⁴². »

39. *Ibid.*, p. 82.

40. Dans l'étymologie de « mot », on note « mutus ».

41. André du Bouchet, *op. cit.*, p. 30. L'auteur souligne.

42. Jacques Derrida, *Feu la cendre*, Paris, Des femmes, 1987, p. 45.