

Emmanuel Laugier publie *Poèmes du revoir américain* aux éditions Unes. Il a publié des ensembles critiques sur différents auteurs, dont Jacques Dupin, dont il fut un proche ami. Ses livres de poésie sont publiés, depuis 1996, chez différents éditeurs, dont récemment Nous et Unes.

Notes de voyages, *Poèmes du revoir américain* chez Unes pose en effet une grande question principale. Le livre évoque ce que nous connaissons, par les livres, les films, les photos, la peinture et par l'imaginaire toujours en éveil dès qu'il s'agit des États-Unis : longues routes interminables, paysages blonds à couper le souffle, motels, teintes brique de maisons, un van au bord d'une route, ainsi que l'univers des objets ouvriers, le bleu jean's, le vert ou le rouge d'un verre, le jaune de genêts ou de mimosas, un peu de noir (varech, valise), des couleurs franches. C'est un livre de couleurs (celles aussi, parfois faussées, du souvenir) si je puis dire :

*sur de l'herbe drue très verte
à l'idée du coloriage
que
enfant
on fait sans remplir les bords
des verres hauts (tumbler) très vifs
au rouge qu'ils ont recouverts
tranchant sur le talus que passé
je passe encore les
revoyant cingler l'espace alors que pas
de dessins d'enfance
là
dans ce pays (où je suis)*

La question, à nos yeux, est de restituer ce que nous connaissons ou croyons connaître, presque par cœur, en images, par écrit, la question est aussi, parallèlement et plus importante encore : comment re-voir ce que nous avons déjà vu ?

Nous avons eu envie d'en parler avec Emmanuel Laugier.

**Isabelle Baladine Howald (IBH) : Comment, en effet, restituer, réécrire ou déplacer cet imaginaire, re-voir pour vous qui y êtes allé, ce que cet imaginaire de culture a tellement marqué pour nous, et l'écrire sans redire toujours la même chose ?
Est-ce le sens de ce vers « recommencer est transitif » ?**

Emmanuel Laugier (EL) : Je ne sais pas, d'abord, si le terme d'« imaginaire », de restitution d'un imaginaire, voire même si écriture d'un imaginaire convient à ce que vous dites du mouvement de « restitution ». Les États-Unis, à l'inverse de ce qu'ils ont représenté pour une certaine génération, n'ont jamais constitué pour moi un arrière-plan imaginaire. C'est d'ailleurs moins la culture américaine qui constitue le mouvement de ce « revoir » américain, qu'une conversation, *transatlantique*, pour reprendre le titre de l'essai d'Abigail Lang sur les échanges franco-américains¹,

¹ *La conversation transatlantique* – Les échanges franco-américains en poésie depuis 1968, éditions Les Presses du réel, 2021.

avec différents aspects de ce qui avait lieu en « Amérique », ses livres de poésie et ses romanciers (Melville, Faulkner, Foote, etc.), ses films, sa production artistique. Lorsque je suis arrivé en Iowa, je n'avais, je crois, rien écrit depuis deux ans. La méthode du recours journalier au carnet n'opérait plus. J'ai donc rouvert, comme je le faisais, un autre carnet, orange vif, dans lequel, me suis-je dit, quelque chose comme des poèmes américains s'écriraient. Ce fut le seul préalable, nourri qu'il était des leçons que me donnaient les livres des poètes objectivistes, leur exemple, leur fausse simplicité, la clarté et l'épure de leur syntaxe, etc. Deux temps ont cependant agi dans l'écriture de ce livre (écrit entre l'hiver 2006 et la fin de l'année 2009), celui, vécu au présent, du séjour dans l'Iowa durant plus de trois mois, et celui du retour, lequel exigeait naturellement de continuer à écrire cette expérience, relativement commune d'ailleurs, mais *in absentia*. Cette écriture seconde, si l'on peut dire, s'embarque autant que la première dans le transfert de la restitution, et *in fine*, dans celui qui agit l'écriture. Mais je ne voudrais pas pour autant disqualifier l'expérience présente dont s'est actée l'écriture. Il est déterminant, parce qu'il permet aussi de constater que l'expérience est élargie par l'écriture, son temps n'est que le déclic, ce « *cran d'arrêt du beau temps* » (c'est le titre du journal du compositeur Gérard Pesson) qui la rend à sa virtualité et à celle de l'écriture. En cela transfert il y a déjà dans ce mouvement, dans la vitesse-même du présent, entre les éléments tangibles mais non-verbaux que l'on perçoit et ce qui devra s'articuler en langage dans le temps de l'écriture, qui est le temps de l'après, malgré *l'avant* auquel Rimbaud la destinait. Cela dit, vous avez raison de noter que le risque de la répétition, du cliché, surtout lorsque l'on se tourne vers l'univers américain, peut miner le « revoir » dont le livre prend en charge le geste de dépôt. « Redire la même chose », si l'on ne cesse pas de toujours revenir au même, ce serait faire qu'en la chose re-dite il y ait quelque chose qui diffère à chaque coup. C'est la grande leçon, très détaillée, du livre de Gilles Deleuze *Différence et répétition*. On pourrait donner de nombreux exemples de ces écarts, tels qu'ils opèrent dans toute sorte d'œuvres, alors qu'elles semblent toutes revenir à de mêmes sujets, inactuels souvent. C'est oublier la formalisation qui les conduit toutes à opérer cet écart dans le *même*, soit à différer. L'essentiel serait d'éviter le cliché ou, quand il y a cliché, que celui-ci soit la couture ironique du rappel. Ce n'est pas l'objet des *Poèmes du revoir américain*. S'il y a « cliché » (ferme rouge à l'horizon, infinie ondolement des vallons de maïs, etc.), ils apparaissent peut-être comme des chromos un peu jaunies, mais sans jamais, je crois, l'être pour eux-mêmes. Ces images sont toujours tissées à d'autres choses, qui les défigurent moins qu'elles ne les déplacent et accentuent une *étrangèreté*. Je crois au test solitaire de l'écriture comme recherche d'une syntaxe, laquelle suit dans ce livre trois inflexions, dans trois parties distinctes, lesquelles cherchent à restituer quelque chose qui, dans l'espace perçu, dans le déplacement, se donne autrement au travail de l'œil. C'est exactement le sens de ce « recommencer », qualifié de transitif quand, en toute rigueur linguistique, il faudrait parler plutôt d'*itérativité*. Je voulais marquer par cette formule (François Heusbourg, l'éditeur des éditions Unes m'y ayant encouragé) la puissance transitive du verbe « recommencer », et de bien d'autres verbes, afin d'attribuer, *in extenso*, à l'acte d'écriture lui-même (contrairement à ce qui qualifie son verbe) cette virtualité agissante. Jean-Louis Chrétien, dont la disparition il y a peu m'attriste encore, parlait dans son livre sur Saint Augustin, au travers de verbes choisis, d'actes de la parole, c'est en un sens ce que j'ai voulu aussi signaler de leur puissance.

IBH : Quel est, dans ce « *revoir américain* », le rôle de la langue, l'anglo-américain, avec l'accent américain qui fait tellement partie de cette langue et de notre imaginaire essentiellement cinéphilie et télévisuel en rapport avec cette langue, que vous mettez à un moment face au vieux français ?

EL : Les inflexions et accentuations de la langue américaine, selon où j'ai pu me trouver, n'ont pas directement joué dans l'écriture du livre lui-même, mise à part certains mots glissés en anglais, laissés entre parenthèses. J'étais plutôt, du moins dans le premier temps, dans le bain d'une langue avec laquelle je me familiarisais petit à petit sans certitude d'en entendre et d'en comprendre toute la finesse. Mais aussi naturellement plongé dans celui de la langue française, et celle de la poésie française, dont j'essayais de transmettre, 6 heures par semaines, quelques exemples du XX^{ème} siècle à des étudiants. Le rapport au français dans un pays étranger, *a fortiori* face à des étudiants qui ne la maîtrisaient pas entièrement (comme moi, loin s'en faut, leur langue) conduit aussi à un autre rapport, l'exigence de la précision lors d'explications à conduire, de questions posées, est d'abord celle que l'on se doit et à laquelle il faut répondre. Ces allers-retours, entre le français et l'anglais, étaient donc fréquents, mais non déterminants, il me semble, quant à l'écriture du livre : la qualification d'un « vieux » français parlé ou entendu au détour d'une page évoque autant la langue écrite des *lais* de Marie de France, l'épaisse historicité linguistique qui la compose dans toute son histoire, et ce qui l'oppose, ou semble l'opposer, à la langue et à la culture américaine, plus récente. C'est aussi la raison, décalée, et incongrue, de la présence de Reverdy sur le bord d'une route américaine, déposé dans son paysage comme en un rêve éveillé, comme celle, anonyme, d'une figure dans laquelle je crois reconnaître, dans son bleu de travail d'ouvrier, mon grand-père paternel. En somme le livre est travaillé par des dettes réversibles, le vieux français auquel la langue que j'emploie doit sa matière, et l'anglais de la poésie américaine qui, versé dans mon oreille française, a été lu, parfois en version bilingue, et souvent dans la version française donnée. Pour les meilleures d'entre elles, comme le disait Emmanuel Hocquard, quelque chose reste *comme* hors du français, ou traduit en un français resté américain. C'est ce qui constitue pour moi les principaux rapports de ces échanges entre ces deux langues.

IBH : Ce livre-ci me semble moins « abstrait » que d'autres que vous avez écrit, est-ce dû à son sujet ? Quelle place a-t-il trouvé, et comment, dans votre travail de longue haleine ?

EL : Ce sont en effet les quelques retours que j'ai pu avoir des *Poèmes du revoir américains* : une plus grande simplicité et une sorte de douceur (dans la 1^{ère} partie). Ces deux aspects semblent moins saisissables dans *Chant tacite* (éd. Nous, 2020), bien que quelque chose, dans ce livre, y soit aussi, par la forme du poème-journal, par les motifs quotidiens évoqués, restitué dans une recherche de simplicité, souvent appelée et notifiée de « *programme de simplicité* ». Je m'aperçois en même temps que *Chant tacite* est travaillé par quelque chose de plus complexe, ne serait-ce que par l'endurance qu'il exige de son lecteur (traversées de séquences longues, décrochages fréquents, reprises, etc.), cependant, une fois cela dit, il m'apparaît que l'articulation des trois parties des *Poèmes du revoir...*, par leur variation formelle et syntaxique, ne le complexifie pas moins. Question d'angle de vues et d'attaque, de réception aussi.

Les poèmes du revoir américain, bien que le livre se soit écrit et affiné il y a plus de dix ans, marque, par sa parution, quelque chose que je peux et ne peux pas vraiment mesurer. D'abord parce que *Chant tacite*, qui est le dernier livre écrit et paru, ne me permet pas d'ajuster nettement ce que je vois du « revoir » des poèmes dits « américains ». Pourtant je peux aussi vous confier qu'il active et revivifie bien des choses, pour lui-même et pour moi qui maintenant le laisse à ses lecteurs. C'est sans doute la seule place qu'il prend : me permettre de revenir à toutes les lectures de la poésie américaine, préciser ce que j'y lis et vois, situer le rapport en quelque sorte, ce que le livre d'Abigail Lang évoqué m'aide aussi à faire, coïncidence merveilleuse des parutions. Situer le rapport d'une écriture face à toutes celles que ce « revoir » a réactivées. Sans compter ce que ce livre appelle d'autres projets liés à la perpétuation de ce « revoir », ailleurs et en d'autres espaces.

IBH : C'est aussi un livre clairement social donc politique au sens où la pauvreté est partout présente, le passage encore vivant de la Grande Dépression ? Quel est alors votre regard ?

EL : A la qualification de livre « social », ou « politique », il faut d'abord préciser ce que l'on en entend. Je ferai donc un petit détour : certains veulent faire aujourd'hui, dont les médias, qui singent souvent ce que la poésie n'est pas dans ses pratiques contemporaines réelles, de la poésie un miroir positif de valeurs politiques, dans laquelle on puisse reconnaître son « sens » et ses « messages ». C'est une tarte à la crème récurrente. Ce sont ceux qui ne la pratiquent d'ailleurs pas sérieusement qui mangent cette tarte, et qui vous font supporter ce positivisme béat sans consistance. Que la destruction opère partout, avec la violence que le capitalisme industriel et l'ultra (numérique ou pas) ne lésinent pas à démultiplier, c'est ce que l'on n'aura pas attendu que ceux-ci nous disent pour le constater. Il se passe souvent le même processus dans le rapport biaisé entre poésie et politique, jusqu'à ce qu'elle soit si mimétique d'évidences évidentes qu'elle en devient creuse et enfonce des portes ouvertes ; ou caricaturale dans ses positions ironiques et potaches, si bien que leur rapport, s'il n'en devient pas pour autant suspect, devient vide. Ce sont deux précisions liminaires, et deux constats. Ils ne sont pas nouveaux, bien que ceux-ci se soient accentués depuis peut-être dix ans. Quelle tutelle (qui confie de l'argent) n'attend pas (y compris dans l'éducation) que telle pratique artistique ne restitue pas « évidemment » le message que son public reconnaîtra, sans compter sa thématisation systématique, sa partition par catégorie de genre. Ce qui ne veut pas dire, évidemment, que la poésie n'ait pas à interroger et à écrire tout ce qui se joue dans les rapports de domination (de classe, de race, de genre, etc.) Le livre, à paraître de Susan Howe *Il n'y a pas assez de feuilles*, mais autant son *My Emily Dickinson*, ceux de Claudia Rankine, que Maitreyi et Nicolas Pesquès ont déjà traduits, *Citizen (Balade américaine)* et son *Just us* (dont on attend l'éditeur français) démontrent magistralement l'effort de syntaxe (y compris dans son apparente simplicité) à quoi le poème doit se rendre pour exposer la part non-sue (*insue*), négative, de l'histoire et du temps. Il faut donc d'emblée s'écarter et refuser une poésie mimétique et thématisée, identitaire, en exfiltrant, comme dit le poète Pierre Parlant (qui m'est cher), la poésie de ce qui semble politique, pour inventer une véritable politique du poème. Celle-ci passe par la recherche non-préalable d'un phrasé, d'une syntaxe dont le travail serait de faire face à ce qui n'est pas encore articulé et ouï. Je dis cela sans entendre derrière cet effort quelque mystique de l'écriture. Bien au contraire, je dis cela en affirmant un matérialisme analytique de l'écriture, que Roubaud a pu dire en écrivant que « la poésie dit ce qu'elle dit en le disant ». Cela dit, je ne peux que reconnaître les indices sociaux-économiques, politiques, que vous évoquez dans les *Poèmes du revoir américains*. Qui ne le verrait pas ? Ils sautent au visage. La question s'était déjà posée dans mon premier livre, *L'Œil bande* (1996, rééd. 2021) : sa syntaxe bégayante et heurtée, peut-être excessive, faite d'élisions, de trous, d'impossibilité de réconcilier la phrase à un « sens », interrogeait (je le dis vingt ans après) la façon dont la violence du dehors (les Sdf, les marges de la relégation que la ville œuvre, la folie, l'hôpital psychiatrique, les hospices de Nanterre, la pauvreté, etc.) devait s'articuler, ou pas, au langage pour la dire dans une autre langue, celle du poème, si le poème doit le faire sans qu'aucun préalable n'en ait déjà formaté ni la forme ni le sens (unique). Toute la question est là : que les faits vus (les choses vues) œuvrent à une forme dont la langue du poème, qui n'articule que ce qui ne l'est pas, donne à entendre cela, cette *chose-là*. Il ne se dira alors dans le poème que ce qu'il dit en le disant, y compris et d'abord au travers de cet écart sémantique et syntaxique qui en fait toute l'opération. Voilà le raccord ou l'accroc à quoi il faut faire place dans le fait de voir, d'observer, de regarder, puis d'écrire, de transférer de là : à là. Ces faits ne m'auront donc pas évité, plus de 70 ans après la grande dépression et ceux qui la documentèrent (dont Dorothy Lange), de me demander comment les dire, *dire cela* d'une violence continuée, malgré les leurre de l'économie marchande et de ses diktats, *cela* qui engouffre et infecte l'époque (celle des années 2000), comme l'écrivait Hopkins à la fin du XIX^{ème} siècle, l'immense poète anglais trop peu lu, notamment dans son extraordinaire *Tom's Garland (poèmes sur les chômeurs)*.

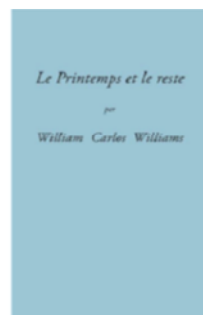


© Stephen Shore, "New-York", 2000-2002



© Anthony Hernandez, Landscapes for the Homeless #17, 1989

IBH : L'espace américain (le paysage) est l'ouvert par excellence pour nous européens, notamment par la poésie de William Carlos Williams, cité en exergue et comme le référent poétique de ce livre. Comment y revenir, l'« utiliser » sans être obligatoirement une sorte d'héritier ? Quel est à la fois votre hommage et écart ?



EL : Comme j'ai pu déjà l'écrire, les poètes dits objectivistes, plus que ceux de la Beat Generation, mais aussi certains grands romanciers, comme Faulkner et son *As i lay dying* (*Tandis que j'agonise*) et ses 56 monologues croisés, ont été cruciaux. Parmi les premiers lus au début des années 90, je me souviens du volume consacré à William Carlos Williams par Laurette Veza (ed. Seghers), lequel comprend la traduction de *Projective verse* de Charles Olson. J'ai continué petit à petit à lire Williams, notamment *Spring and all* (*Le printemps et le reste* qu'Unes vient de rééditer dans son format original américain), *Sour grapes* (*Raisins sur*) et tout ce qui est disponible aujourd'hui, et à découvrir tout le continent objectiviste, dont les écritures sont le plus souvent très différentes les unes des autres : quel rapport, en dehors de ce que Williams avait synthétisé par la formule « *no ideas, but in things* » dans *Paterson*, emblème des poètes objectiviste, quel rapport entre l'immense « *A* » de Louis Zukofsky et les poèmes minimaux de Georges Oppen, quels rapports formels entre Reznikoff et Olson ?, ou entre Robert Duncan, le plus impur des objectivistes et Robert Creeley, etc. Il faudrait, ici, pour être plus précis, revenir à l'essai d'Abigail Lang*, qui montre bien quels tests les *objectivis/tes/mes* vont faire subir au poème comme matière et objet. Les six vers de Williams que nous avons retraduits avec François Heusbourg, placés en exergue du livre, dont le dernier est repris littéralement à la fin d'une encoche de la 3^{ème} section, situe la place que j'ai voulu donner au livre, en même temps qu'ils marquent une dette, parce que Williams fut le premier lu. La référence

à Williams est une façon de s'inscrire dans un héritage hors du français et de la poésie française : elle n'est pas la seule dans ce livre-là (et elle l'est encore moins au regard de ce que j'ai pu lire depuis, si je me borne aux USA, des poètes dits de la Renaissance de San Francisco (Spicer, Robin Blaser, etc.), ceux de l'école de New-York (O'hara, Ashbery, Schuyler, etc.), ou encore ceux du mouvement L=A=N=G=U=A=G=E (dont Ron Silliman)), mais la plus explicite. Il n'y a pas en cela de retour à..., dans le sens où la lecture consiste toujours en une actualisation au présent. La difficulté consiste à décrire (pour soi, dans son rapport) ce que nous actualisons d'une lecture : de Williams que vais-je faire, et dire ?, qui possiblement peut autant croiser ce qu'en aura dit Emmanuel Hocquard ou Paul Auster ? Comme s'en écarter, l'essentiel étant de voir la complexité des déplacements que chacun conduit dans sa langue, jusqu'à opérer alors de véritables poétiques. J'aime beaucoup le titre qu'a donné Emmanuel Hocquard à l'un de ses livres, parce qu'il est aussi un « *programme de simplicité* » : *un test de solitude*. Il appelle et rappelle l'implication nécessaire qu'il y a dans la lecture et dans le regard que l'on pose sur les choses qui nous environnent ; et des unes aux autres le langage va (se) filtrer, nécessairement il faudra passer par ce filtre, toute une grammaire étant alors à interroger et à déconstruire pour trouver la sienne. Je pourrai peut-être dire que ce qui se continue avec ce livre, qu'Abigail Lang appelle une « *conversation transatlantique* » dans son essai sur les échanges franco-américains jusqu'à la fin des années 90, me revient autant : d'une part parce que j'ai cherché, par ce livre, une quasi clinique de l'écriture, à donner à la langue du poème une sobriété digne de sa réserve, d'autre part à rendre les expériences qui s'y écrivent aussi précises et contournées qu'une pièce vue sous plusieurs angles à la fois. La façon dont Duncan, dans *Amulettes* (éd. La Barque) écrit, par exemple, les jeux de miroir des façades des bureaux des futurs patrons du CAC 40, est pour moi modèle de cette clinique « baroque » de l'écriture.

IBH : J'imagine que les livres de la Beat Generation, les photos de Dorothea Lange (un vers évoque irrésistiblement une de ses photos : « *un homme qui regarde un bras levé sur le bord de la route/en salopette bleu nuit presque hagard/malgré lui* », chez elle c'est une femme mais l'intention de rendre la lassitude est la même) ou les photos de Walker Evans, sans parler des films dévidant l'Amérique vous ont nourri également depuis longtemps ? Mais bien sûr il s'agit aussi, là aussi, justement, d'en sortir, de restituer autre chose mais peut-être également en poursuivant un mouvement ?

EL : Comme j'ai pu l'écrire plus haut, de nombreuses « choses vues » ont été constitutives des amorces de ce livre, y compris les « encoches » qui, dans la 3^{ème} partie, par l'usage de deux « : » placés en début de phrase, ouvrent des angles de vue, des restes de choses vues. Je ne suis pas le premier ni le dernier à fragmenter le *continuum* du regard porté en dessinant en lui les abandons multiples dont il témoigne. Les « encoches » en sont les traces et les décrochages, comme façon de réamorcer et de placer un pan de choses vues, ce que dans *L'Œil bande* j'avais intitulé « 4 bandes de la vue ». Ces bandes sont multiples, elles passent aussi par l'auditif, « *l'oreille sincère* » dont parle Zukofsky. La matière de ces matériaux est plurielle, mais elle est d'abord issue du regard porté sur des choses ordinaires, verres haut de bière en carton, gestes, paysages, etc. Les images de la photographie américaine qui ont documenté la crise de 29, la *Farm Security Administration*, dont Dorothea Lange, Helen Levitt, Walker Evans et James Agee, qui écrivent *Louons maintenant les grands hommes* (1936) à deux mains, les deux ajustant leur mire propre pour inventer une forme de témoignage extraordinaire, font partie, et bien d'autres, ont compté ; autant que les images de photographes contemporains américains (Lewis Baltz par exemple, Paul Fusco, Jeff Wall, Lee Friedlander, Anthony Hernandez...) ont elles aussi agi sur les cadrage de la « série plane », les séquences au ralenti du journal d'Iowa, ou les plans rapprochés des « encoches ». Cette dernière série est celle où l'héritage objectiviste de Williams, qui a cette simplicité lapidaire avec lui, semble le plus éloigné de sa pratique, elle l'est en partie, mais en même temps n'a-t-elle pas en un sens perpétué quelque chose de ses virtualités insues ? Les

poètes du mouvement new-yorkais L=A=N=G=U=A=G=E par exemple ont été très attentifs à ce que les objectivismes américains faisaient du langage, mais il faut voir comment leur langage, leur regard, ont été ré-employés et déplacés dans leur pratique. On sait bien d'ailleurs que le réemploi d'un élément ne fait ni la forme ni l'inflexion fondamentale d'une voix, c'est à un autre niveau de nouage que cela se construit. Ceci pour répondre à la dynamique qu'il y a, si l'on est au bon endroit, entre « restitution » et « déplacement ».

*des journaux roulés
comme des matraques courtes
sont près des portes d'entrée
parfois dans l'herbe un peu plus loin presque négligés
on ne sait pas ce qu'ils font là
alors qu'il est déjà l'après-midi*

Ou

*des fermes hautes lattées de fines et longues
planches de bois
rouges décolorées
pourrissent peut-être*

IBH : Restituer comme on peut le lire dans les vers que je cite ci-dessus, quelque chose de très abandonné ? Beaucoup d'objets, immobiles eux, qui n'ont plus d'utilité, « d'usage » comme vous dites, les objets concrets de la vie ouvrière et agricole. Qu'en faire, que donnent-ils, que laissent-ils d'eux à notre regard et à notre conscience ?

EL : De nombreuses « choses vues » ont été amorces de ce livre : quelques objets (pas seulement agricoles, mais ceux de l'industrie, sacs divers, plastiques, mallettes, etc.) dont la façon de les abandonner diffère, sont branchés à d'autres abandons, par quoi le poème constate que, de l'un à l'autre abandon, qu'il s'agisse de l'objet qui est une chose au vivant qui est à la fois *zoé* et *bios*, il y a usages et mésusages. On peut imaginer que le pragmatisme, tel que l'entend le management contemporain n'a rien à voir avec la *pragmatologie*, la parole des choses et l'attention de leur destination, tel qu'Aristote put le penser. Ce sont aussi ces fractures que ces figures-là de l'abandon, à l'inverse de celles du don, témoignent. Marx est glissé dans le dernier poème de la seconde partie par la façon dont l'« usage » est fait de l'homme, donc perversi ; mais l'on aurait pu aussi y entendre Rousseau dont les dernières lignes de son *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1754) rappelle bien comment la loi de nature est dévoyée lorsque « une poignée de gens regorge de superfluités, tandis que la multitude affamée manque du nécessaire ». Voilà peut-être ce que l'on peut faire de ces abandons notifiés et ouverts dans le poème : les regarder comme les traces d'existences à part entière, à la fois heurtées par la violence du temps contemporain, et comme soustraites à la mainmise réitérée de celle-là même. Ce hors d'usage est à penser autrement que comme rebus.

IBH : Face à cette immobilité, il y a quelque chose de très mouvant, dans ce livre et dans ce pays que l'espace invite à parcourir sans cesse, et le van qui témoigne de ces déplacements. Mais celui-ci n'est-il pas encore l'effet produit en vous qui semblez parfois comme vous laisser faire par ce voyage ?

EL : Ce que le livre cadre comme « immobilité » et ce qu'il ne suit qu'en « mouvement », van compris, façonne le voyage : arrêts « fréquents » et déplacements non moins. Les deux mouvements, car l'arrêt l'est aussi, se combinent, se dialectisent aussi, sans résolution aucune : on s'arrête puis l'on repart avec en tête une image immobile qui a heurté la tête et fait commotion. Non moins que l'on s'arrête avec au fond du crâne un cinéma d'images mouvantes.

IBH : Vous « cadrez » dans vos poèmes comme on cadre dans un film, est-ce une question de précision, de ne pas rester dans ce danger du vague qui peut guetter la poésie ?

EL : La réponse précédente répond en partie à votre question. Il faudrait recourir au vocabulaire du cinématographe, comme l'a écrit Bresson de cet art, et à ses notes, pour décrire ce que l'écriture peut cadrer sans se raconter d'histoire, en respectant la hauteur morale de son personnage, comme il le disait. Cette rigueur étant, oui, en effet, toute tournée (et c'est un horizon de tension permanent) vers la précision et la clarté. Travailler à la précision de ce qui reste inexposable et inexposé, de même qu'à celle d'un fruit posé sur un guéridon, ou face au versant d'une montagne. La précision n'est pas que l'évidence ni l'ordinaire dits et écrits. Si ça l'est, c'est à un autre degré de la précision que dire et écrire se portent alors, cela passera par une vision de pointe, un objectif *Zeiss* dans l'œil des mots.

IBH : J'ai beaucoup pensé également à la peinture, en vous lisant, couleurs et solitude de Hopper, par exemple, ou description des couleurs. Sorte de froideur de l'œil dans un blanc éclatant.

EL : Comment la perception des couleurs remontent-elles des mots à l'œil du lecteur ? Et quelles variations (depuis quel agencement de mots, de phrases, de pages) ces perceptions suivent-elles pour passer de l'étendue d'un jaune, calme jaune ici-bas posé, aux contrastes produits par du noir et blanc ? Toutes ces questions, à la vôtre liées, s'entremêlent et peuvent se renverser. Qui fait la couleur du livre ? Y compris lorsqu'un bloc de phrase peut faire retour sur un tableau de Hopper ? Cela dit, je n'ai pas vraiment pensé à Hopper lorsque ce livre s'est écrit.

IBH : Il y a chez vous une tendresse dans le geste érotique, une douceur (hanches, surtout, épaule, jambes qui sont des mots doux). Elle va avec quelque chose qui s'abandonne, sommeil, fatigue, roulis du van, quelque chose comme une érotique du voyage ?

Mais vous écrivez aussi : « une fille endormie de son poids émouvant/à mon épaule », ou « le mouvement engourdi où tombe une fille/ses jambes abandonnées/ au ralenti presque s'ouvrent » : c'est presque le rêve de l'homme du road trip américain ?! (Sourire)

EL : C'est vrai que la première partie dégage une certaine érotique, que j'espère assez discrète ; j'ai essayé, comme souvent dans d'autres livres, mais selon d'autres focales, d'entremêler des perceptions hétérogènes, voire étrangères les unes aux autres. Cette sorte d'hétérotopie gagne la matière du langage, l'ouvre et la dilate, comme la joie, qui est cette expérience spatiale de la dilatation. Les successions de *percepts* de temporalités hétérogènes enchâssées sont portées à l'intérieur du corps, jusqu'à la douceur de l'endormissement par quoi se *reconstruirait un placenta* (c'est ce que m'avait dit le linguiste et psychanalyste Michel Balat). Ce mouvement permet, au plus près de soi, de sortir d'une tourmente égotiste, voire de nos propres solipsismes, pour toucher une extériorité réelle non fantasmée, dont la langue du poème est peut-être la trace vivifiante. Est-ce le rêve de l'homme du road trip ? oui mais si seulement on s'interdit d'imaginer que ce qui est narré aurait pu l'être par une femme. Mais c'est peut-être d'abord le rêve de toute aventure, américaine

ou pas, dans le sens strict de ce que le mot déploie, qui fait l'enjeu de la 1^{ère} partie du livre, et peut-être du livre entier, Giorgio Agamben² nous rappelant que si rien ne « préexiste³ » à l'aventure, c'est qu'elle se construit pourtant entre l'instance du discours (l'exprimable, le dicible)⁴, et la chose venue à celui-là même qui l'accueille comme si elle lui revenait (ce qui est à la fois un leurre et une chance).

IBH : Plusieurs poèmes de la seconde partie commence par « une femme » : « Une femme me demande où dormir », « Une femme que je vois de dos », « Une femme un soir/escarpins usés, sales », cela m'évoque la fatigue et la folie (leur seule échappatoire) des femmes chez Cassavetes.

Est-ce cette usure que vous vouliez rendre ?

EL : Les usures, mais aussi les usages, qui se succèdent, dont une femme et un homme durant quelques pages portent les traces (dans la seconde partie), avant que l'ultime page de cette seconde partie ne se termine sur la commune exposition de *chaque-un*, comme aurait pu l'écrire Jean-Luc Nancy, peuvent être compris selon plusieurs échelles : l'usure et l'usage, dans le sens de leur rapport à la matière, cela permet de saisir le processus général qui les conduit, jusqu'à la façon non-visible qu'ils ont d'opérer sur les sujets. Ces deux plans (de l'objet visible à l'ébranlement intérieur d'un sujet) sont inévitablement conjoints, Cassavetes n'a cessé d'en filmer les effets et de s'exposer à eux. J'avais écrit, il y a vingt ans, dans la revue *L'Animal* autour de *Faces* et de *A Woman under influence* : j'y montrais comment le processus de la fatigue et de l'épuisement entrecroisait chez lui des forces non-causales, centrales autant à l'incarnation de l'être, que distributrices (mais pas pour autant régulatrice) d'émancipations ; et ce parce que toujours à rythmer le centre critique, tendu, à fleur de peau, par lequel respirer passe là où il y a de moins en moins d'air. Les régimes d'épuisement chez Cassavetes résistent aux "*espaces striés des milieux fermés* ("le grand renfermement sur le modèle claustral") [...]"⁵, à tout ce qui veut, par commodité, bassesse, lâcheté, etc., annihiler la fêlure par laquelle se distribuent librement, ouvertement, le dehors et le dedans. La fatigue, telle qu'elle passe, de *Mabel* (Gena Rowlands) aux autres personnages de *A woman under the influence*, est aussi, et semble-t-il paradoxalement, le possible de cette résistance. Mais je ne peux pas ne pas aussi citer le film de Barbara Loden *Wanda* (1970), auquel j'ai beaucoup pensé en écrivant cette femme, ses talons blancs râpés et son sac usé, son regard c'est un peu ce qu'elle est, une ligne de fuite terrifiante, une échappatoire vouée à l'échec, autant que l'incarnation de l'abandon et de l'usage que font le capitalisme, celui d'aujourd'hui, celui d'il y a dix ans, à Madison, Chicago ou ailleurs, aux êtres, pire encore, à ceux qui sont ou ont décidés d'en être en marge.

2. Agamben, Giorgio, *L'aventure*, trad. de l'italien Joël Gayraud, Payot-Rivages, Petite bibliothèque, Paris, 2016.

3. *Ibid.*, p. 63.

4. « Le dicible (le *lecton* selon les anciens stoïciens, écrit Agamben dans le même livre) n'est ni quelque chose de seulement linguistique ni quelque chose de purement factuel : selon une source antique, il tient le milieu entre la pensée et la chose, entre le mot et le monde », *ibid.*, p. 65-66.

5. J'emprunte ce début de phrase au très bel article de Françoise Proust sur Deleuze et la notion de résistance : "*La ligne de résistance*" : "*Et c'est bien cette fêlure que cherche à colmater les espaces striés des milieux fermés* ("le grand renfermement sur le modèle claustral"), *comme si on ne savait pas que plus le dehors était attiré et enfermé dans un dedans qui se constituait comme tel en se refermant sur lui, plus il constituait comme une monade intérieure, une poche vide, une invagination si l'on veut, "un for intérieur" d'autant plus résistant qu'il sera inaperçu et inconçu, d'autant plus contaminant qu'il est refermé sur lui-même. Aussi le "fou" deviendra-t-il cette figure de la transgression et de la pensée d'autant plus vive qu'il aura dû élaborer son dispositif de l'intérieur. "Enfermer le dehors", écrit Blanchot, "c'est-à-dire le constituer en intériorité d'attente ou d'exception, telle est l'exigence qui conduit la société, ou la raison momentanée, à faire exister la folie, c'est-à-dire à la rendre possible"*", in *Gilles Deleuze, immanence et vie*, Rue Descartes N°20, pp. 36-37, Collège International de Philosophie, P. U. F, 1998.



IBH : Votre livre m'évoque aussi le titre d'un précédent livre, comme ça, de façon intuitive *et je suis dehors déjà je suis dans l'air*, ça n'a jamais été plus vrai ?

EL : Françoise Proust, qui a écrit de très beaux livres, notamment sur ce qu'est l'acte de résistance, faisait l'hypothèse que *"l'intériorité n'est pas la donnée première, mais un plissement, une invagination du dehors"*. C'est exactement ce que le titre du livre que vous citez, je crois, aborde ; sans doute les *Poèmes du revoir américain* abordent-ils encore, eux aussi, la question du dehors, mais sur un plan peut-être plus frontal et plus immédiat.

IBH : Emmanuel Laugier, merci beaucoup d'avoir bien voulu répondre à nos questions.