

Emmanuèle Jawad : L'entretien occupe un espace particulier au croisement de l'oralité et de l'écriture, dans une perspective pouvant lier l'exploration d'un travail, le regard porté sur celui-ci, la réflexion, l'apport de données informatives et personnelles d'un contexte d'écriture...Tu as réalisé différents entretiens dont le plus récent avec Patrick Beurard-Valdoye à la Maison de la poésie de Paris. Quelle place accorder à l'entretien, quel lien avec ton travail d'écriture ?

Pierre Drogi : Pour être franc, je te dirai que je crois qu'il n'y en a aucun. Mais la situation n'est pas dénuée de piquant(s) aujourd'hui : les coïncidences font que plusieurs entretiens m'ont été commandés récemment, alors que je n'avais jamais pratiqué ce genre par écrit jusqu'à présent en tant que questionneur, et que je me retrouve donc dans la position de répondre à tes questions précisément au moment où j'élabore des questions pour d'autres : pris au piège ! Et intéressé, par conséquent, à réfléchir à ce qu'on fait quand on le fait.

L'entretien est effectivement une drôle de forme. On y parle du dehors ou dans le sens de la question posée, à chaud, en se référant à ce qu'on a en tête présentement, au moment même. On peut donc craindre de s'y installer, avec une certaine facilité, dans une activité de parole parallèle au travail dont il s'agirait de parler, devenue tellement parallèle qu'elle pourrait bien ne pas rejoindre celui-ci, même à l'infini. Ce pourrait être finalement comme une sorte de jeu de cache-cache, où l'on explicite ou pas, du dehors, ce qu'on avait tenté préalablement de réaliser « en soi », sans accompagnement extérieur. Il me semble qu'on parle trop, en général, et l'écriture reste tout de même un espace de silence, ou qui tente d'établir un silence... afin que quelque chose devienne audible « pour de bon ». On peut se demander ce qu'un entretien rend audible.

Il conviendrait peut-être de considérer l'entretien, comme la lettre d'ailleurs et comme toute anecdote ou opinion d'auteur à propos de son travail, comme quelque chose d'éphémère, instantané que la seconde suivante pourrait contredire.

Mon premier mouvement est de penser qu'un texte se suffit à lui-même, s'il est abouti. Qu'il contient alors en lui-même tout le nécessaire pour acheminer son lecteur à bon port... ou jusqu'au naufrage. L'auteur ne me paraît pas en devoir, en tous cas, d'ajouter un mode d'emploi. Il est facile d'imposer une lecture à sens unique, même avec de bonnes intentions. Or c'est tout ce que veut et doit éviter un poème.

Sans doute faudrait-il seulement s'assurer, quand on répond, que la réponse ne sera pas figée et retournée au texte comme une injonction pour lui à cesser de respirer !

Emmanuèle Jawad : *Le chansonnier* qui vient de paraître (éditions *La lettre volée*, 2015) ouvre un cycle constituant un triptyque avec *Charbonnier et sa filleule*¹ respectivement parus en 2008 et 2010. L'ordre des publications diffère de celui, chronologique, de l'écriture. D'autre part, tes livres comportent, dans les tables des matières, des mentions de dates d'écriture attribuées aux différentes sections les composant. Comment considérer *Le chansonnier* au regard du cycle dans lequel il s'insère, en ouverture ou en clôture permettant d'appréhender différemment l'ensemble ?

Pierre Drogi : On pourrait procéder, pour répondre à ta question, par Uchronie, ou par juxtaposition entre mes intentions initiales et la façon dont les choses se sont effectivement déroulées, et se demander par exemple ce qui se serait passé si *Le chansonnier* était paru en 2000, au moment de son écriture.

Oui, les parutions n'ont suivi ni l'ordre d'écriture des différents cycles ni même leur répartition initialement prévue en volumes. Un temps, cela m'a chagriné ; je m'imaginais que cela pouvait se révéler préjudiciable à la perception du travail en cours et que cela rendrait difficile la prise en compte de sa nature véritable. On peut dire que les circonstances se sont longtemps ingéniées à dépecer et disloquer l'unité initialement conçue des livres.

Il a donc fallu s'adapter aux occasions et chaque fois repenser ce qu'était un volume (un livre) et comment le composer de façon aussi cohérente que possible, réexaminer sous sa nouvelle forme comment il mettrait en résonance des textes parfois de tonalités ou d'époques différentes : sous cet angle, l'exercice a été utile. Il a obligé à peser et repeser chaque mot, chaque texte, en tenant compte entre autres du passage et de l'épreuve du temps.

Il est arrivé toutefois, dans certains cas, que le tableau se retrouve transformé en puzzle. Et que soient disséminés sur trois livres, dans le cas du cycle dont tu parles, les éléments d'une énigme perçue au départ comme unique.

Deux ensembles étaient prêts dès le début des années 2000 : un bloc comprenant *Afra / vrai corps, nom de fée, carnets d'éther* suivi de *porte-lune* et de *pointu-émoussé*, dans une version plus longue de ces derniers, et un autre regroupant les trois éléments du triptyque dont tu parles, *Le chansonnier, Charbonnier, : sa filleule*.

¹ Editions l'Atelier de l'agneau

Charbonnier est paru en 2008, seul ; : *sa filleule* a rejoint *Levées* en 2010 ; *Le chansonnier* n'a vu le jour qu'en novembre 2014, après bien des péripéties.

Tout de même, les choses ont fini par se mettre en place, élément après élément, livre après livre, dans un ordre qui assure une nouvelle cohérence, si elle n'est pas exactement celle envisagée de prime abord. Il se pourrait qu'une respiration naturelle, le *temps* dans lequel nous écrivons, parfois, coopère de manière active au lieu de dévorer ou de s'opposer. Je ne suis pas loin de penser que tout est arrivé, finalement, comme il fallait et dans son ordre.

Dans le cas du *chansonnier*, un fil reliait étroitement le livre aux deux cycles suivants notamment par le titre. Seule la juxtaposition des trois titres, comme pour le trésor de Rackham le Rouge celle des trois cartes, permettait en effet d'explicitier dans « : *sa filleule* » la référence à Rimbaud, puis d'identifier la mystérieuse « filleule » empruntée à « Comédie de la soif » : *Chansonnier, ta filleule...* Toute la suite de la strophe aurait pu servir d'épigraphe.

Mais aussi bien les trois ensembles pouvaient-ils être lus séparément.

De mon point de vue, *Afra / vrai corps*, le livre précédent, représentait un effort de concentration maximale, voire de calcination du sens (un texte presque aveugle et sans images) ; on y serrait le poing ; c'était aussi un texte de deuil, on y parlait, on tentait d'y parler, en quelque sorte, dans la tête du mort. *Le chansonnier* qui chronologiquement le suit rouvrait l'espace du chantable et la question du lyrisme, pour employer un cliché. Ou plutôt, il tentait d'exprimer une situation ou une position vis-à-vis de ces termes à la fois décriés et galvaudés. Il tentait aussi de réintroduire dans le jeu la joie. Mais de nombreux fantômes, outre Arthur : Georg [Trakl], Emily [Dickinson], Paul [Celan], Ossip [Mandelstam], dans un ordre qui n'est pas forcément celui d'apparition, hantent et accompagnent presque invisiblement les textes qui y sont rassemblés. La littérature, comme on le sait depuis Homère (« ... et tous les morts abandonnés sans sépulture aux oiseaux et aux chiens »), est l'espace des fantômes.

Les deux éléments suivants du cycle me paraissaient pouvoir jalonner la suite du parcours entamé, d'abord charbonneux (vers le noir, dans le cas où le *chansonnier* aurait été plutôt caractérisé par le blanc), puis de braise (en rouge, couleur de la vie vivante, et *glühend* pour employer l'adjectif allemand que le rouge m'évoque).

Une toute petite somme, par conséquent, déclinant ses questions en trois couleurs et sous le clin d'œil d'un titre pas trop sérieux : se pourrait-il, pour que le puzzle ait tant tardé à pouvoir être reconstitué – question de registre – que le cocasse passe mal ?

Emmanuèle Jawad : *Le chansonnier*, par son titre même, se réfère à la chanson et tu situes cet ensemble, dans une note explicative, en fin de volume, « faisant signe davantage vers Rimbaud que vers Pétrarque ». Différents composants (références légendaires notamment avec évocation de Mélusine, éléments autobiographiques, lieux géographiques etc.) participent à l'élaboration du poème. Quels liens précisément avec la chanson prise dans la pluralité de ses aspects et quels composants significatifs entrent en interaction dans cet ensemble ?

Pierre Drogi : Le mot *chanson* est, bien sûr, polysémique. On peut l'associer à toutes sortes de connotations qui vont d'une humeur plutôt joyeuse, si elle fait qu'on chante, à un genre de poème associé à la musique, et par exemple les chansons des troubadours et des trouvères, hésitant, pour le registre, entre la noble *canço* (plus tard « chant royal ») et « chanson de toile », entre masculin et féminin, entre haut et bas ; le mot évoque aussi bien l'amour que la guerre, quand la chanson est « de geste » ; beaucoup plus souterrainement il peut référer aussi au « singbarer Rest » (« reste chantable ») qu'évoque Celan ou encore aux « chansons spirituelles » par lesquelles Rimbaud démarque *Le Cantique des Cantiques*, autre forme de chant. C'est donc un terme qui permet d'ouvrir à une forme libre quoique connotée et peut-être vieillie du poème, ni survalorisée en chant d'Orphée, ni étrangère pourtant à la question du lyrisme (et de la musique), mais rabattable, tout aussi bien, en cas de prétention éhontée, sur la chansonnnette. Par le choix d'un titre en apparence anodin, j'ai souhaité protéger le cœur du livre tout en y insérant son sujet. Un « chansonnier » désignait simplement au Moyen Âge un recueil de chansons, poèmes accompagnés (pas toujours) de musique, avec ou sans ordre, et seul Pétrarque, en composant le sien, a fait du *Canzonniere* un modèle durable de livre architecturé, popularisant par la même occasion une forme destinée à sonner et résonner longtemps, sous le nom encore musical de *sonnet*.

Pourtant c'est le sens bien plus mystérieux que lui accorde Rimbaud qui occupait mon oreille : celui d'une personne occupée à chanter, flanqué à son tour d'une mystérieuse filleule ; les deux « figures » sont chez Rimbaud associées à une « hydre » et à la « soif » inextinguible. Par « Comédie de la soif » de Rimbaud, on était conduit à quitter l'Italie et l'amour idéal de Laure pour aborder aux légendes scandinaves et germaniques, mais sans oublier non plus les supplices des Enfers ou les exploits

d'Hercule. On pouvait anticiper certaines « Rhénanes » d'Apollinaire ou y adjoindre les échos d'une certaine « Loreley » de Heine. Ce chansonnier-là, batelier ou pas, parrain ou pas d'une sirène ou d'une fée, subvertissait tout à coup le sage titre précédent, le rendait équivoque. Le livre devenait homme ou créature, il s'animait, il appartenait aussi possiblement au monde des ombres ou des fantômes, autant qu'à celui des vivants : « Légendes ni figures ne me désaltèrent ». Il interrogeait fondamentalement ce qu'il en est de la chanson, en l'incarnant.

Hésitant de la sorte entre plusieurs genres et significations, je souhaitais replier le livre sur ses propres apparences, en faire une sorte de meuble à secrets ou de livre-valise, pour y faire tenir à la fois toutes sortes d'interrogations, tant poétiques que personnelles. Le minorer en surface (un chansonnier « ordinaire ») et préserver en même temps sa part subversive inapparente, le feu sous la glace. La chanson devenue forme sans forme, ou soif, ou hydre, assoiffée de vie et de chanson.

La légende de Mélusine ne pouvait que trouver sa place dans cette constellation affective et mentale : figure de la bâtisseuse qui détruit au matin, brûlée sur un bûcher dont elle échappe, figure ambivalente de l'intention du bien sous la forme d'une fée-serpent. Elle m'apparaît un peu comme la figure tutélaire du poème, lui-même effacé par l'air, comme une haleine dissipée, détruit sitôt que construit, jamais fondé définitivement. Elle entretient, par le feu, un rapport à ce buisson ardent que désire parfois avec ferveur devenir le poème : avec le risque de s'y consumer aussi. La chanson dans ce chansonnier se voulait performative et s'interrogeait sur ce que peut performer une chanson et dans quel lieu, *dans qui...*

Quant au charbonnier, pour ne pas l'oublier comme un infime détail, il s'en trouve un très important dans *Le Conte du Graal* pour renseigner le petit héros encore sans nom et lui indiquer où réside Arthur.

Emmanuèle Jawad : On retrouve dans *Le chansonnier* une singularité formelle notamment dans un usage particulier des signes graphiques, de ponctuation. Des fragments sont ainsi saisis entre des signes qui pourraient être qualifiés de mathématiques (<>) utilisés comme des mises en crochets, vers qui s'ouvrent par deux points (: *sa filleule*), mise en place de double crochets, signe interrogatif isolé en milieu de poème, utilisation également de ce qui s'apparente à la lettre grecque thêta θ etc. Comment se mettent en place ces signes dans le corps lyrique du poème ?

Pierre Drogi : Ils viennent naturellement, dans le cours de la composition qui est, au moment où elle se produit, à la fois mentale, spatiale et vocale. Cette dernière, vocale, ils la contrarient peut-être au départ mais s'y plient à la fin. Ils s'inscrivent sur la page comme éléments de la respiration ou du rythme.

Au vrai, ils s'inscrivent sans y penser, au moment de l'écriture, pas dans une intention arrêtée, systématique, décrétée à l'avance, mais juste comme une ponctuation de la pensée ou de la voix, comme des notations d'ordre musical, interruptions, décrochages, silences. Ils représentent parfois des appuis, des rebonds. Ils incisent ce qui coulerait trop « de source » ; ils contredisent, ils interrompent ; ils contrarient ; ils accompagnent. Ils tentent de faire percevoir les micro-hésitations d'une parole qui cherche et tâtonne. L'ambition peut paraître démesurée : la notation se voudrait fidèle témoin de l'expérience et, tout autant, « musique » pour la pensée ou « pour l'âme ».

« Composition mentale, spatiale et vocale », dis-je : mentale ne veut pas dire abstraite et cérébrale. Je dissocie ici artificiellement, pour répondre à ta question, trois aspects probablement concomitants d'un processus difficile à appréhender autrement que du dedans. Dans cette formulation, le poème est considéré simplement d'abord sous l'angle de sa notation, en dehors de sa vocalisation ou de sa profération future ; partant de l'émotion dont il émane, il est considéré sous l'angle de son *image écrite*, inarticulée, la page apparaissant comme le champ de l'esprit ou de la conscience, ou de la sensibilité, sur laquelle les mots projetés figureront spatialement les différents événements de « conscience » ou de « pensée » qu'il s'agit de transcrire. L'espace mental trouve donc sur la page une sorte d'espace analogue que les mots et les signes occupent, en raison d'une adéquation ou tout au moins d'une approximation recherchée, et sur lequel il tente de se transposer. On note avant tout du *temps*, le temps de la formulation, et son *articulation*, sur la page. La voix vient alors : pour vérifier, pour habiter (mais elle habite en nomade !), pour traverser d'émotion, si c'est possible, les traces de l'expérience que la notation vient de tenter. Si à ce moment précis les mots écrits brûlent, la voix vibre.

La voix retourne à l'origine, à ce qui précédait la composition et le geste de jeter des mots en constellations sur la page. D'ailleurs bien souvent la voix précède, et c'est par un vers ou un groupe de vers entendus intérieurement que le poème s'annonce.

D'autres signes, comme le thêta que tu mentionnes, gardent crispées en eux, incisées, des traces qui ont à voir, sous une forme accidentelle, avec l'indicible, avec ce qui ne se laisse pas écrire simplement, ou ne se laisserait pas écrire autrement. Ils relèvent

délibérément, pour le coup, de l'ordre du cryptage. Ils sont rares. Et comme ils appartiennent aux caractères spéciaux du clavier, l'humour tout particulier aux logiciels s'ingénie périodiquement, lors de transfert ou de copies de fichiers, à me les transformer en d'autres signes pour le coup imprononçables ! Faire l'expérience...

Ils se laisseraient cependant prononcer, le cas échéant : s'il m'arrivait de devoir lire les textes où ils figurent à haute voix, la lettre grecque, devenue lettre-code silencieuse d'un mot écrit, disparaîtrait sans hésitation au profit de l'articulation du mot dont elle est le code. Il y a là comme un va-et-vient entre le resserrement que provoque le texte écrit et l'expansion du texte mis en voix ou en bouche, quelque chose d'analogue à ce qui se produit quand on traduit des anagrammes d'Unica Zürn : on développe alors ce qui avait été enveloppé, on restitue avant tout *à un sens* le poème en partie aléatoire qu'avait produit le choix, au départ, d'un nombre devenu arbitraire de mots et de lettres.

Systole et diastole, après tout, n'est-ce pas à tout moment, à toute étape de son élaboration ou de sa lecture, la respiration du poème ?

Emmanuèle Jawad : Tes livres se construisent dans le travail de la matière sonore du poème, dans l'assemblage de séquences se renvoyant l'une à l'autre au sein d'un même livre, également d'un livre à l'autre, faisant lien. L'ensemble ordonne des pièces à caractère musical, des suites, et cela en particulier dans *Animales*. Comment la construction dans cet agencement de séquences à caractère musical se fait-elle ?

Ta question en recoupe plusieurs : celle de la matière sonore et celle de l'assemblage des séquences par un lien « musical ». Ces deux questions entretiennent elles-mêmes un lien, elles sont enchevêtrées. Permits-moi donc d'y répondre par sauts, un peu dans l'ordre où me viennent les éléments de réponse.

D'abord, cet exercice, qu'on appellera seulement « poème » s'il aboutit, et dans lequel on se jette à corps perdu, relève toujours d'une tentative pour jouer à tous les niveaux, sur tous les plans, avec tous les moyens dont il dispose : sons et sens confondus, tantôt dissociés, tantôt associés, reconfondus, rejoints. Il en va de même pour le rapport image et voix : il y a du centaure là-dedans, et il court...

On va chercher loin le matériau, qui peut relever de toutes les zones de la sensibilité ou de la pensée, éléments d'ordre psychologique, réflexions consécutives à des lectures, pensées intempestives, inopportunes qu'on ne peut écarter qu'en les notant, ou

obsessions du moment, bribes entendues etc. Tout concourt ou peut concourir au poème. Tout, non plus, n'y entre pas et il s'opère un tri curieux dont je ne suis pas certain que l'opérateur soit le maître ! Le processus se déroule presque seul : on l'accompagne, on l'assiste tout au plus de tout son maigre « savoir », cru acquis. Si le sens se prend aux mots, si le matériau « extérieur » (l'impulsion première) s'incarne par eux, si on sent qu'une osmose est possible, c'est en marche.

Les superpositions de sens, les empilements, les jeux de mots, éventuellement entre plusieurs langues, les associations dites d'idées, les rappels étymologiques, tout ce qui donne une épaisseur à chaque mot pris individuellement puis dans la pâte verbale fait effectivement partie de la panoplie de l'expérimentateur. Et même le mot pris pour un autre, quand on croit que la cible peut être atteinte en visant ailleurs. De ce point de vue, l'interprétation « riche », voire plus que riche, des textes est aussi un écho à la façon de procéder du poème et elle est bien dans la manière de celui-ci, dans la manière de ce qu'a *tenté* celui-ci.

Chaque mot peut devenir proprement « émerveillant », à condition de le considérer à partir de l'événement de pensée ou de sensation dont il peut se faire le soudain porteur : à condition de tourner autour de lui pour le prendre en compte dans l'effet ou dans les effets singuliers, à ricochets, qu'il peut produire. Chaque mot envisagé ainsi devient comme un être indépendant qui à son tour, depuis la page, nous regarde. Et il dit, et il sait de nous des choses.

Le texte que Michaux consacre au chanvre, « *Cannabis indica* », dans *Connaissance par les gouffres*, pourrait être lu comme cette expérience (en acte) de ce que peut produire un mot lorsqu'on se laisse aller à ce qui vibre avec lui, à ses halos, à ce qu'il diffuse dans d'autres directions que prévisibles, comme une encre. Michaux y procède aussi au démontage des métaphores ; il écrit une poétique à partir de ses observations.

À l'échelle des textes, c'est-à-dire des pièces cette fois posées sur la page, ces dernières se répondent aussi, d'un coin du livre à un autre, s'enrichissant encore de ces appels et de ces réponses, tissant des liens, fournissant d'autres échos, à distance ; égarant parfois des clés, les mettant parfois en évidence.

Quels mots précis employer afin de désigner, pour le livre, au-delà des éléments isolés de chaque section, les assemblages architecturaux ou musicaux dont il est composé ? Faut-il parler de séquences, de suites, de cycles ? Quel que soit le nom retenu – celui de « suite » a été employé dans un titre, sous-entendu dans un autre – ces ensembles invitent à un seul parcours de voix, à une traversée qui ne s'arrête pas aux barres de

mesure ou à la notation, ni aux apparences : verrait-on un musicien buter à chaque barre de mesure, s'arrêter et oublier de passer outre, de franchir, de tendre au-delà, de *tenir* l'élan de la musique ? L'interprétation enveloppe donc le poème de son souffle, lui accorde respiration et *tempo*, s'accorde à la notation pour un parcours, une aventure de parole.

Et véritablement : c'est « à haute voix » que « tout s'éclaire ».

Aussi bien dans la notation de chaque page que d'une page à l'autre, le poème est en attente de la voix pour être accompli. Les obstacles et le vide, attendent juste d'être franchis, avec allégresse. On peut néanmoins aussi reprendre souffle quand on veut.

Chaque livre, à son tour, n'est pas figé. Un autre ordre expressif des pièces est possible, l'arrangement « en livre » n'est pas définitivement clos, le lecteur là aussi peut s'orienter en promeneur libre : il arrive bien souvent, pour une lecture ou une revue, qu'il faille réarranger l'ordre initial en vue d'un autre effet, d'une autre énergie, dépensée autrement, selon le temps ou la place qui était laissée. C'est pourquoi le terme de « mobiles » a pu convenir aussi à désigner ces chemins mouvants que les séquences invitent à suivre, toujours agités de mouvements, aptes à rendre visible le souffle et les échanges.

En même temps, chaque livre demanderait à être accompli au moins une fois dans le sens de sa marche. L'énergie s'est en effet orientée au moment de la composition dans une direction particulière. Des jalons indiquent la piste.

Naïvement, le cycle des *Animales* s'achemine vers le mot fin et vers l'adresse d'un sourire. Il porte dans son dos des cycles qui pourraient apparaître préparatoires à cette « bonne fin » qu'il tâche de mettre en acte, courte utopie réalisée, réalisable.

Le *chansonnier* proprement dit se compose de trois mouvements : une section (I) qui correspondrait à une mise en place ou en condition, ou à des préliminaires – protocole précautionneux ; les deux suivantes (II et III) se voudraient « accueil de la dite fête-fée » (vie et chansons entremêlées) avant que la quatrième n'exprime un reflux ; suit une coda « charbonneuse » dont le thème principal pourrait bien être la dévoration.

Encore au-delà s'ouvrent des coulisses plus anciennes : on y apprendra peut-être comment hisser la lune ou comment suivre une traînée de poudre du point de vue de l'étincelle...

Emmanuèle Jawad : Des extraits de ton prochain livre *Anémomachia*² ont été mis en ligne sur *Poezibao (Revue sur Zone)*. Des formes très différentes structurent ces extraits, dans l’allongement des vers, une ponctuation raréfiée, retrouvant également, par ailleurs, le poème fragmenté, troué sur l’espace de la page. Le travail sur la matière phonique, les expressions également reste très présent. Quelle place trouve ce travail au sein de l’ensemble de tes livres ?

Peut-être, comme je viens de le signaler, ne faut-il pas trop se prendre à la notation et à ses pièges, ce serait en rester à la pelure, à la croûte : les inflexions d’une voix ne sont pas tributaires avant tout de cette notation. Je minimiserais donc cet aspect formel, apparemment frappant. Je ne voudrais pas moi-même me prendre au piège.

Mais tu as aussi raison : il m’a intéressé dernièrement de moduler la mise en page, de la modifier au moins pour l’œil (entraînant ainsi de nouvelles dispositions psychologiques ou mentales ?) et de la proposer comme une incitation à lire autrement. Il s’agissait pour moi d’une mise à l’épreuve : que sortirait-il de ce traitement ? Le poème ne tenait-il que par des béquilles ? Ôtons-les !

Cette mise en page inhabituelle, invitant à un nouveau rythme, manifeste sans doute un désir de liberté, la volonté de m’affranchir à nouveau, surtout de ce qui a été fait. Elle n’est pas vraiment neuve, je la retrouve plutôt comme une constante périodique : irrépressible besoin temporaire de prose... à quoi je n’aboutis, en dépit de cela, jamais exactement ! Elle correspond à l’envie par moments d’accélérer le débit, de fondre les éléments pour voir jusqu’où ça va mener et si *ça tient*. La mise en page ne révèle donc, à mon avis, qu’une possibilité latente.

Un même poème a pu être noté, surtout ces derniers temps, d’abord sous sa forme « émiettée » ou « disséminée », je viens de dire que ces termes ne sont descriptifs de rien d’autre que d’une apparence, puis relancé dans un flux non mesuré, comme dans un prélude « à la française », au clavecin ou au luth. Plié ou déplié, le poème, il ne s’agit pas d’un enjeu de forme. En fait, la voix, dans ses choix, est en dernier recours toujours souveraine. Ici, il s’agit aussi de celle que le lecteur prêtera au texte, et c’est notamment elle, ce *feu* dont parle le *chansonnier* comme pouvant un instant traverser et consumer la lecture.

² Pierre Drogi, *Anémomachia*, éditions de l’Amandier, 2017

Sur le plan du travail, j'occupe en ce moment un interstice inconfortable : il est situé entre un livre achevé, *Anémomachia*, à paraître en 2017, aux éditions de l'Amandier, et ce *chansonnier* qui me revient quatorze ou quinze ans après son écriture. Et cela produit une bien curieuse collision. Je me rends compte, d'une part, de la persistance de certaines préoccupations, parfois avec les mêmes mots malgré l'inflexion différente, malgré l'écart temporel : *Le chansonnier* très bizarrement a rejoint *Animales* (2010), lui parle et le commente, peut-être même le rend-il plus clair, au moins dans son projet si pas dans son propos ? Le plus « vieux » (le plus jeune !) paraît presque la suite du plus récent et je m'en étonne.

D'autre part, le livre suspendu, celui qui achevé attend de paraître, ouvre sous les pas une sorte de vide. Aussi le travail entrepris actuellement, celui qui va probablement combler ou occuper ce vide, s'en ressent-il : hésite, se fait dans le trouble, cherche une nouvelle voie. Voudrait, s'il est possible, accroître l'écart.

Anémomachia prolonge *Animales* sous certains aspects, même s'il tente par rapport à ce précédent livre, à nouveau, de déplacer la parole, de la replacer autrement après la profération du mot « fin », de modifier ses conditions d'articulation. C'est un livre donné « de surcroît », en débordement du précédent, même s'il comporte plusieurs ensembles non homogènes ; c'est un livre qui déjà tâchait de se réorienter. Qui *réessayait* la parole.

Il vient d'être croisé par le *chansonnier*, doublé par lui, en somme. Voici donc qu'il me faut réorienter encore, et plus radicalement, l'effort, recréer le mouvement de rien ou presque. Nouveau vrai redépart. Pour le moment, l'injonction consiste à retrouver une disponibilité plus large que celle qui m'est permise et un temps non contraint, au moins intérieurement.

Si une forme très particulière et très paradoxale de joie spirituelle (quel mot j'emploie !), placée hors-mots, peut être considérée comme écriture (ou comme participant d'elle), alors parfois, de temps en temps, « j'écris » ou « il se passe quelque chose », mais il faudra attendre encore un peu de passer à l'acte. Les temps ne sont pas favorables à la joie, elle ne réside pas dans ce qui est perçu mais dans une façon constructive de les percevoir. Disponibilité inquiète qui préexiste à l'écriture et qui voudrait aimer ce qu'on reçoit.

J'en suis là. Où est-ce ?