

Une autre version du monde

Entretien d'Yves di Manno avec Matthieu Gosztola

Étang date de 1990. Cet ensemble de poèmes a été inséré dans *Partitions* paru cinq ans plus tard. Vous le republiez dans *Un Pré, chemin vers* en 2003, avec quelques modifications qui en font une publication nouvelle. Comme s'il avait fallu treize ans pour que ces poèmes trouvent leur véritable *origine*. Pouvez-vous revenir en détail sur quelques-uns de ces changements ? Pourquoi, par exemple, avoir transformé « Dans la demeure / De notre propre / Effacement » en « Dans la demeure / De notre propre / Effarement » ?

Il est étrange, un peu troublant même que votre première question porte justement sur *Étang*, qui est pour moi un texte emblématique, dont l'écriture en 1990 devait inaugurer une longue interruption dans la composition du poème qui m'avait jusqu'alors occupé, plusieurs lustres durant. Pourquoi emblématique ? Parce que, l'écrivant – dans un état de grande tension – je savais que je touchais au terme d'une partie au moins de mon périple, que j'avais déchiré le voile et que je pouvais enfin faire coïncider dans un même paysage mental certaines scènes dont le surgissement me troublait depuis toujours et un souvenir plus intérieur, en quelque sorte *déterminant*, relevant de mon histoire personnelle. *Étang*, qui est *un seul poème* et non un ensemble de poèmes distincts, raconte la difficile émergence de cette image qui ne s'était pas exactement effacée de ma mémoire mais dont l'écriture me permettait brusquement de revivre la déchirure initiale, comme si cette scène arrachée au temps linéaire retrouvait sa dramaturgie ancestrale.

Une fois le texte achevé je compris que je venais d'entrevoir l'origine lointaine, non pas de ce poème précisément mais de l'élan figé d'où monte depuis toujours la

parole que je sais la plus véridique, celle qui suppose l'abolition ou l'oubli le plus complet de soi. Or, le phénomène s'était étrangement inversé dans ces pages, l'oubli exhumant au contraire – et dans quelle lumière mêlée d'effroi – l'image d'un corps agonisant : de la mère que l'enfant croyait voir sombrer dans le néant et dont il ne pouvait plus interrompre désormais l'inexorable disparition.

Je n'en dirai pas davantage ici, sauf pour indiquer que l'écriture d'*Etang* marqua concrètement une coupure consciente, un moment d'arrêt décisif dans le travail qui avait jusqu'alors été le mien. D'une certaine façon, il me semble *a posteriori* que cette trajectoire s'est peut-être trouvée suspendue parce que je ne voulais pas en savoir davantage : ou qu'il m'était devenu indifférent de poursuivre l'enquête dans cette direction. (D'où quelque temps plus tard les sonnets exaspérés d'*Orphéon*, où ces pages anciennes se voient balayées d'un geste et dispersées aux quatre vents.)

Concernant le déplacement de cette séquence – de *Partitions* vers *Un Pré* – le but était de regrouper dans ce dernier volume les poèmes qui étaient revenus au fil des années sur ce motif : celui d'une scène *commune*, d'un songe collectif ou d'un cauchemar éveillé. La reprise d'*Etang* dans ce nouveau contexte entraîna quelques retouches de détail, qui ne revêtent pas une importance excessive à mes yeux : il s'agissait simplement, en modifiant tel ou tel terme, de préciser une inflexion du texte. *Effarement* par exemple me paraissait avec le recul plus efficace, moins convenu qu'*effacement*, où l'on perçoit l'ombre d'une rhétorique du manque qui m'a toujours été étrangère. Peut-être y avait-il aussi derrière ce choix un lointain écho de Jude Stéfan, qui déclarait dans le premier numéro de *Po&sie* : « je ne sais quoi penser, j'ai honte d'avoir vécu, je n'aurais voulu écrire qu'effaré ».

En tant qu'auteur, vous êtes le passant, le « passeur éphémère » écrivez-vous quelque part, de la « scène *commune* » que vous évoquez et qui me semble être celle par laquelle le temps se révèle comme ce qu'il est vraiment : à savoir un temps *non linéaire*, une verticalité plongeant jusqu'au plus lointain, jusqu'au plus flou des origines, et constituée d'une multitude de strates agissant de concert, suivant la logique propre à leurs mondes suspendus. Aussi, cette « scène *commune* » me semble devoir être rapprochée de la « scène

première » dont vous parlez notamment dans « *endquote* ». J'aimerais que vous reveniez là-dessus et que vous leviez la « suspension » que vous instauriez dans une note¹.

J'ignore quelle représentation nous pouvons nous faire exactement du temps, une fois admis qu'il échappe au schéma linéaire d'où découle notamment la fuite en avant aveugle de l'Occident. Vous parlez d'une succession de strates à travers lesquelles l'écriture effectuerait des prélèvements, des sortes de « coupes » verticales : cette image fait sens à mes yeux, mais le temps circulaire de l'Inde n'est pas sans attrait lui non plus... Ce qu'il faut retenir – puisque nous resterons sans doute dans une cécité définitive à ce sujet – c'est que le travail poétique tel que nous l'entendons vient contredire l'idée du déroulement temporel qui structure nécessairement notre existence. De par cette plongée dans le langage, nous touchons bien – au moins par instants – à des plans de conscience qu'il nous est impossible d'atteindre autrement, hormis peut-être par le biais du rêve : mais ce grand continent reste pour l'essentiel englouti, comme on sait, étant donné le peu de prises que nous avons sur lui et les maigres récoltes que nous en ramenons.

Les scènes *premières*, ou *communes* (car il ne s'agit évidemment pas d'une scène plus ou moins fondatrice que nous aurions tous en partage, mais plutôt d'un espace intérieur d'où l'écriture ramène ses paysages stupéfaits, ses « visions » interdites) – ces scènes, donc, ne relèvent apparemment pas du seul roman familial. Pas plus qu'elles ne se réduisent aux aléas d'une trajectoire individuelle. Elles « traduisent » au contraire dans la langue du poème une histoire du monde que les hommes n'ont pas écrite autrement et qui demeure pour l'essentiel inconnue. Tout juste parvenons-nous à en extraire quelques bribes, au hasard de nos enquêtes.

Je ne suis pas sûr aujourd'hui qu'il y ait une autre leçon à tirer de cette activité, en dehors des pages éblouies ou stupéfiées qu'elle nous concède et dont nous avons toujours autant de mal à nous dire les « auteurs »... Ce que je sais, c'est qu'elle a

¹ Je fais référence au passage suivant : « Contrairement à ce qui advient dans l'usage courant, ce n'est PAS le sens qui cherche en premier lieu à se transmettre dans la langue du poème, mais l'ombre projetée sur les mots (et la grammaire) de ce que l'on nomme ici « scène première » – dont l'écriture, globalement, serait la métaphore ? – et l'humanité, le reflet ? – *Suspension*. » (« *endquote* », p. 167).

longtemps troublé mes jours – plutôt que mes nuits – sans que son énigme essentielle en soit davantage éclaircie. Reprenant ces derniers temps le chemin du poème, au terme d’une longue absence, je regarde ces scènes un peu différemment : comme des paysages *arrêtés* dont l’épaisseur, l’opacité restent entières mais dont la lumière est plus dense, l’immobilité plus intense : émanation d’une *terre-de-langage* dont j’accepte à présent de ne pas savoir justifier l’existence mais que j’arpente toujours avec la même innocence, le même éblouissement – puisque que le poème naît bel et bien de sa traversée.

La « dramaturgie ancestrale »... Ces mots que vous prononciez au début de notre entretien continuent de résonner en moi. La cruauté semble très présente dans vos textes mais à mon sens il faudrait remplacer ce terme de *cruauté* par celui d’*inhumanité*... Pouvez-vous nous parler de l’importance de l’*inhumanité* dans votre travail ?

« L’inhumanité fut / mon sujet », lirez-vous au détour d’une adresse à Isabelle Garron recueillie dans *Terre ni ciel*... Vous touchez là à un point assurément central et la distinction que vous faites à cet égard m’importe, car je me suis moi-même beaucoup interrogé jadis sur cette « cruauté » – et plus largement sur la violence qui traverse certaines de ces pages, indépendamment de moi. Ou plus exactement : comme si cette violence renvoyait aux pulsions les plus archaïques, aux troubles les plus lointains de l’espèce. La mise à distance de la conscience ordinaire, d’où naît invariablement le poème, semble ouvrir une faille dans le langage et donner accès par le biais des images qu’il suscite à la terreur qui doit souterrainement continuer d’habiter le cœur des hommes : celle des nuits anciennes où ils dormaient, repliés sous des roches, enveloppés de ténèbres dont ils ne pouvaient que subir la loi. J’ai souvent senti cette peur ancestrale repasser en moi, pendant l’écriture, au rythme des saisons et de la violence « naturelle », animale, qui contraignait les premières communautés humaines. Et si ce phénomène s’est peu à peu estompé, au fil des ans, je n’oublie pas que l’une des fonctions du travail poétique consiste encore à affronter

cette « inhumanité »-là : non certes pour s'y complaire, mais afin d'entrevoir plus lucidement la part d'ombre ou de nuit qui nous habite.

Il est également vraisemblable que les « champs de massacre » que mes textes ont traversés à une certaine époque aient quelque chose à voir avec d'autres horreurs, bien réelles hélas – notamment avec celles que le régime de Pol Pot a fait subir au peuple khmer et dont les échos ont mis de longues années à s'estomper en moi. Néanmoins, sans leur être totalement étrangère, la barbarie des hommes n'est pas de même nature que les ténèbres intérieures que nous frôlons dans l'écriture. Même si elle suscite en nous des interrogations identiques – et un aussi durable effroi.

Vous évoquiez « l'image d'un corps agonisant : de la mère que l'enfant croyait voir sombrer dans le néant »... La mère ne pourrait-elle pas dire à l'enfant (je vous emprunte ces mots) : « *je meurs pour que la terre advienne* » ? Car la scène personnelle qui vous assaille dans ce moment de surgissement du poème, en ramenant dans son fleuve l'ocre de la terre de la nuit des temps, devient à son tour impersonnelle puisque vous parvenez à vous effacer pour l'accueillir. De la scène personnelle émergent ailleurs ces trois vers : « je n'ai pas / d'origine il n'a / pas de passé ». Il me semble en ce sens que l'on peut rapprocher *Etang* de *Domicile*. Pouvez-vous nous raconter la genèse de ce « récit » ?

Il y a aussi derrière tout cela un réseau de l'enfance dont vous démêlez intuitivement certains fils... Le poème que vous citez (« murmirage ») est lui-même une « chute » d'un livre qui a refusé de s'écrire, au milieu des années 1980, et qui aurait dû se construire autour d'un certain nombre de paysages urbains et de déambulations enfantines. Il était évidemment prématuré à l'époque de s'attaquer à ce matériau. Quelques poèmes issus de ces premières notations ont rejoint *Champs* ou *Partitions*, mais la plupart de ces scènes anciennes ont patienté des années avant de refaire surface, d'abord dans les autoportraits d'*Objets d'Amérique*, puis dans les pages d'ouverture de *Terre ni ciel*.

Domicile, c'est une autre affaire... A l'origine de cet ouvrage, il y a un texte « matrice » – si j'ose dire... – rédigé dans ma jeunesse autour de la figure maternelle,

de ses tourments physiques et mentaux, mais laissé à l'état de chantier et oublié dans mes tiroirs. En 2001, poussé par d'autres nécessités, j'ai ressorti le dossier, démonté, épuré et entièrement recomposé ce premier texte – devenu « Corps principal » dans *Domicile* – avant d'écrire le reste de l'ouvrage, en m'attachant cette fois-ci à la figure du père : moins par souci de symétrie que pour comprendre à quel endroit, de quelle manière ces deux « héritages » coïncidaient en moi. Ou pourquoi ils avaient fini par dessiner un paysage qui ne leur devait plus rien.

Ce qui m'a intrigué, et sur quoi j'aimerais insister concernant l'écriture de *Domicile*, c'est que ce livre envisagé au départ comme un récit en prose relativement classique, linéaire, est très vite sorti de ses rails... Je sentais plus précisément que la narration au sens strict m'échappait et que cette prose peu à peu *mangée de vers* se délitait, obéissant aux ellipses et aux élisions d'une autre nature, prosodique cette fois-ci. Il me semble *a posteriori* que l'écriture de ces pages m'aura permis de saisir, concrètement, que l'espace du récit où j'avais cru trouver refuge à cette époque – dans la foulée de *La Montagne rituelle*, rédigée en quelques mois à peine dans un état quasi-second – n'était décidément pas le mien : pas sous le couvert de la prose en tout cas, qui implique une expansion exactement inverse au travail de resserrement, d'élagage, qu'exige l'écriture en vers.

Quant au rapprochement que vous suggérez entre le matériau qui est à l'origine de *Domicile* et celui des poèmes recueillis dans *Un Pré*, il tient sans doute au fait que ces textes traversent des étendues dévastées et débouchent sur des scènes largement *incomprises* – même si elles ne se situent pas dans les mêmes strates temporelles, pour reprendre l'image dont vous vous serviez plus haut.

Vous ajoutez que ces « scènes incomprises » que le poème cherche à décrire se traduiront toujours « en langue indéchiffrable, et pourtant transmissible ». Cette précision me paraît essentielle. La langue est indéchiffrable parce qu'elle est *privée*, mais elle est malgré cela (et peut-être pour cette raison même) transmissible. Vous vous situez, ce me semble, à l'opposé de la mouvance symboliste et post-symboliste, qui agit encore souterrainement dans la poésie contemporaine et qui consiste à écrire « contre la clarté et la facilité des

surfaces » pour atteindre « les incertitudes fécondes de l'obscurité », comme le résume Enzo Caramaschi. Cette recherche d'une obscurité calculée dans l'écriture s'inscrit pleinement dans la mouvance du « rêve mallarméen du livre ». Mais alors qu'il s'agit pour Mallarmé de partir du lisible pour parvenir à un illisible censé protéger le secret d'un sens dont le texte serait dépositaire, il s'agit chez vous de partir de l'illisible pour parvenir au lisible. Le terme d'*illisible* s'appliquant moins au sens qu'à une scène entraperçue et qui parvient, dans une lisibilité aveuglante, à faire surgir sa propre *nuit*...

Vous savez la suspicion que m'a toujours inspirée Mallarmé... Même si je suis tout disposé à reconnaître le sérieux de sa démarche – voire l'extrémisme de sa pensée – il est indéniable que son œuvre, pour les raisons que vous évoquez, se caractérise d'abord par une volonté d'enfermement dans les arcanes du langage, loin du réel au sens le plus fort du terme que l'écriture convoque parfois. A ciseler ses *abolis bibelots d'inanité sonore*, seule réponse apparente au néant qu'il avait entrevu, le spectateur pourtant lucide de la grande *crise de vers* de son temps aura davantage fermé de portes qu'il n'en aura ouvert : ce dont témoigne de sa part le choix d'une métrique ancienne qu'il n'aura jamais répudiée, même s'il la pousse dans d'étranges retranchements où la langue se voit presque asphyxiée, malgré sa virtuosité baroque. Le *Coup de dés* reste dans son œuvre une exception tardive, l'esquisse d'une voie certes inédite mais dans laquelle il ne se sera finalement guère hasardé.

Tout autre est l'approche rimbaldivienne, comme vous le savez, même si elle part d'un constat identique, c'est-à-dire de la faillite avérée de la prosodie passée. Davantage préoccupé par l'élargissement de nos perceptions et par la métamorphose du réel que par l'instauration d'une nouvelle rhétorique, Rimbaud ouvre brusquement les fenêtres et laisse s'engouffrer l'air dans les pièces, avant de tourner les talons... Il est instructif sous cet angle de comparer la différence d'*opacité* de leurs œuvres respectives et de l'usage quasiment opposé qu'ils font d'un même outil (le vocabulaire, la syntaxe) dans leur entreprise de déchiffrement du monde. Alors que Mallarmé s'enferme dans le rêve d'un Livre qu'il ne parviendra d'ailleurs pas à écrire, inventant pour ce faire une langue certes fascinante, mais parfaitement autarcique – Rimbaud se défait du carcan prosodique et parcourt une étendue encore

vierge : la prose limpide et énigmatique à la fois des *Illuminations*, qui lui permet d'évoquer au détour de certains paragraphes des pans entiers d'un décor le plus souvent dissimulé derrière l'écran de la « réalité », telle que nous sommes d'ordinaire condamnés à la percevoir. Dans cette traversée d'une dimension « cachée » du monde, l'écriture s'avère d'autant plus efficace qu'elle demeure lisible en surface – ce qui n'est évidemment pas synonyme de platitude ou de banalité. L'illisible est ailleurs : dans les profondeurs d'un paysage – intérieur et extérieur – qu'il faut justement creuser, explorer, et dont le poème ne ramène jamais qu'un fragment, une image partielle mais qui s'imposera d'autant mieux que sa netteté sera préservée.

J'ai travaillé comme bien d'autres avant moi à mieux comprendre ces passages dans le langage d'une version plus complexe, moins humaine du monde : où jour et nuit, ombre et lumière cessent brusquement de s'opposer et s'unissent pour une autre évidence – comme les corps le font intuitivement, foudroyés un bref instant par le désir et la beauté qui les traversent. Ce qui est « illisible », indéchiffrable, reste le plus souvent caché. Le travail du poème est justement de décrire ce qui surgit parfois, au détour d'une phrase, et de lui donner forme : partir du plus obscur et aller vers la clarté, sans rien céder de cette tension ni de son irradiation secrète.

Vous posez cette question, dans « L'Autre voix » notamment : « Qui parle ? *Entend-on ?* ». Qui parle dans le poème quand le poète disparaît pour laisser place à une parole « commune », impersonnelle, tout en autorisant le surgissement d'une *langue privée* que nul autre que lui ne saurait façonner ? Et c'est peut-être dans *Discipline* que vous la mettez en situation avec le plus de tranchant. Pouvez-vous revenir sur cette question presque toujours éludée et néanmoins *centrale*, puis nous parler de la genèse de *Discipline* ?

Pour être en effet centrale, cette question du surgissement d'une voix « impersonnelle » par le truchement d'une langue éminemment privée reste pour moi sans réponse aujourd'hui. Et ce n'est pas faute de me l'être posée, je vous prie de le croire... ni d'avoir échafaudé jadis bien des hypothèses à son sujet : on en trouve les premières traces dans *Solstice d'été*, sous une forme encore hésitante, puis dans

certaines pages d'« *endquote* ». Indépendamment de ces explorations écrites, je n'ai cessé au fil des années de me la reposer, à la lumière de l'étrange expérience qu'est cette dépossession lucide, consciente, poussant à décrire des images dont on ignore la provenance exacte...

Evidemment – et j'ajouterai : heureusement – tous les textes ne s'écrivent pas sous cette loi. Mais le noyau dur du travail poétique réside bien là : dans ce déplacement, ce retrait de la parole telle qu'on en a couramment l'usage, au profit d'un discours que je ne veux pas qualifier d'oraculaire mais qui semble émerger d'un autre territoire mental, d'une autre région du langage – tout en étant composé, corrigé, raturé dans la plus grande lucidité. J'insiste sur le caractère exceptionnel d'un tel phénomène : la plupart des textes s'écrivent plus calmement, sans que les phrases s'embrasent de la sorte, transformant chaque page en une vaste plaine incendiée. Le poème qui m'a longtemps déserté resurgit aujourd'hui en moi avec moins de violence, plus de lenteur, une plus sourde incandescence. Je continue néanmoins de m'interroger sur la nature exacte de cette ouverture que l'écriture opère dans les profondeurs d'une conscience, l'amenant à émettre des propositions dont la nature demeure insaisissable. Comme si cette parole provenait moins d'un « ailleurs », d'un au-delà du monde, que d'une région de l'esprit dont nous ne soupçonnons même pas l'existence.

Quant à la genèse de *Discipline...* je crois qu'il m'est impossible de vous en parler avec un minimum d'objectivité. Cela remonte à beaucoup d'années et je ne me souviens plus des circonstances. Tout ce que je peux vous dire, c'est que le texte s'est écrit très vite, en quelques semaines à peine, dans un grand état de tumulte intérieur – mais aussi de profonde stupéfaction : je ne comprenais pas exactement ce qui était en train d'advenir, ni la manière dont le langage se disloquait devant ce déferlement d'images et se délitait peu à peu sous mes doigts. Impression qui devait s'amplifier lors des quatre ou cinq versions dactylographiées que j'en fis par la suite, sur ma petite Olivetti : les paysages, les scènes, les décors que le texte tentait de fixer défilaient avec de plus en plus d'intensité, au point que ce livre finit par me faire un

peu peur... Après l'avoir longtemps abandonné à son sort, je le considère aujourd'hui comme une sorte de cauchemar éveillé, dont la principale vertu est d'avoir su trouver dans le tourbillon de sa syntaxe l'équivalent de sa frénésie destructrice : c'est le plus expérimental de mes livres, si l'on veut, et sans doute cela me gêne-t-il un peu.

Pouvez-vous évoquer la genèse de *Kambuja* ? Comment s'est opéré votre travail sur le matériau archaïque que vous avez choisi, et pourquoi avoir choisi précisément un tel matériau ?

Je n'ai pas « choisi » d'écrire *Kambuja*, c'est bel et bien ce matériau qui m'a choisi... Il ne me semble pas qu'une raison particulière m'ait amené à lire les inscriptions du Cambodge. Je vivais à l'époque – vers la fin des années 1980 – dans un milieu essentiellement cambodgien et je m'intéressais depuis déjà longtemps au passé de ce pays. Je connaissais donc l'existence de ces textes épigraphiques, seules traces écrites de la période angkorienne qui soient parvenues jusqu'à nous. Un beau jour, je suis tombé sur quelques-unes de ces stèles, sans doute dans un vieux numéro du « Bulletin de l'Ecole Française d'Extrême-Orient » qui traînait à Saint-Ouen, chez mon ami Chouléan. Et là, immédiatement, un déclic s'est produit : le texte repassait, faisait image en moi, je distinguais très nettement quelque chose *entre les lignes* de ces traductions un peu vieillotées, réalisées sans la moindre visée littéraire, dans un souci purement documentaire, par les premiers spécialistes de l'empire khmer. Je me suis aussitôt mis au travail, recopiant les passages qui m'intéressaient, découpant une strophe, isolant certains termes, rapprochant certains vers : bref, entreprenant le lent travail de montage qu'allait constituer pour l'essentiel la composition de l'ouvrage.

Les publications où ces inscriptions avaient été traduites depuis la fin du XIX^e siècle s'avérant inaccessibles, je me suis rendu dans la foulée à la bibliothèque de l'Ecole Française d'Extrême-Orient – où travaillait alors Chouléan – et j'ai passé une dizaine de jours à réunir puis à photocopier l'ensemble de ce corpus, éparpillé dans

d'innombrables fascicules. Parallèlement, j'avais réussi à me procurer chez un libraire spécialisé les huit volumes d'*Inscriptions du Cambodge* que George Coedès avait publiés, de 1937 à 1966. A la suite de quoi je me suis immergé plusieurs semaines durant dans la lecture de ces pages, m'interrompant dès qu'un passage me « parlait », notant et prélevant toute une *matière première* qu'il fallut ensuite deux ans de travail – et trois récritures successives – pour conduire à sa forme achevée, telle que vous la connaissez.

J'ai expliqué dans la Note finale la méthode qui m'avait guidé et l'optique générale de l'ouvrage, qui devait beaucoup à l'approche ethnopoétique de Jerome Rothenberg. Ce que je n'ai peut-être pas su ni voulu souligner à l'époque, c'est le trouble dans lequel m'avait plongé la composition de ce livre et qui devait déboucher quelques années plus tard sur l'écriture de *La Montagne rituelle*. Mais certaines choses m'étaient interdites en ce temps-là : et le roman lui-même m'a aidé à y voir plus clair.

Kambuja paraît en janvier 1992. Les *Elégies* d'Emmanuel Hocquard sont publiées en juin 1990, les *Cose naturali* de Paul Louis Rossi début 1992 également. En quoi ces trois ouvrages, qui paraissent presque en même temps, participent-ils d'un même élan ?

Je vous remercie d'associer *Kambuja* à deux des livres de poésie qui auront le plus compté pour moi, à l'époque où je ne trouvais guère de « modèles » en France susceptibles d'alimenter mon écriture, parmi les travaux des poètes qui m'avaient immédiatement précédé. Les *Elégies* d'Hocquard furent l'une des plus notables exceptions à ce triste constat, au début de mon périple (je fais allusion à leur premier rassemblement dans *Les dernières nouvelles de l'expédition*, publiées chez Hachette/POL en 1979). Quant aux *Cose naturali* – à l'édition desquelles je ne fus d'ailleurs pas étranger – le principe même de leur composition : c'est-à-dire le détournement à d'autres fins d'un texte préexistant, a évidemment nourri de manière décisive la réflexion qui devait me conduire à composer *Kambuja*, au même titre que certaines sections des *Etats provisoires*, l'autre grand livre de Paul Louis Rossi.

Qu'ont donc en commun ces trois ouvrages, par-delà les hasards du calendrier, puisqu'ils participent en effet d'un même élan, pour reprendre votre heureuse expression ? D'abord et avant tout, de manière assez radicale, un refus de la posture poétique traditionnelle – j'irai jusqu'à dire : une *tentative de sortie* des pratiques d'écriture habituelles. S'inspirant de la méthode de Reznikoff (pour Hocquard), du Cendrars de *Kodak* (pour Rossi) et de ces divers prédécesseurs, auxquels j'ajouterai Paul Nougé (pour ce qui me concerne), ces trois livres illustrent une idée de la poésie passablement étrangère à celle qui a cours d'ordinaire. Il s'agit moins de composer *ex nihilo* un texte reflétant les états d'âme de son auteur – pour le dire vite – que de s'approprier un autre matériau (le texte d'un guide touristique pour l'*Elégie 6*, par exemple, celui d'un catalogue de musée pour les *Cose naturali*) afin de le retravailler à sa guise : et de composer ainsi son propre texte *à travers* le texte d'un autre, obéissant à une sorte d'« inspiration impersonnelle » dont le passage en soi est assez troublant.

L'autre point commun à ces trois entreprises – mais il dérive naturellement du précédent – c'est la voie qu'elles ouvrent ou confirment en matière d'invention prosodique, proposant toutes sur ce plan des réponses nouvelles et d'une grande exigence formelle. J'en suis assuré concernant Hocquard et Rossi : et j'espère qu'il en va de même pour *Kambuja*, puisque tout mon effort à l'époque aura été d'amener ces strophes dont je n'étais pas l'auteur à la plus grande concision, la plus grande limpidité possible.

En quoi *Kambuja* marque-t-il tout à la fois l'aboutissement de l'effacement du poète mais aussi, par l'accomplissement d'une forme que vous êtes parvenu à maîtriser, la « réinscription » *vivante* d'un « matériau archaïque » dans « une prosodie contemporaine » (j'emprunte ces termes à *Objets d'Amérique*) ? Pouvez-vous nous parler de cette forme ? Et du travail sur la prosodie qu'elle vous a permis d'effectuer ?

Je viens en partie de vous l'indiquer. En déplaçant l'axe du travail d'écriture dans l'instant de son exécution – c'est-à-dire en concentrant l'effort sur la « forme » (lexicale, prosodique) qu'il convenait de donner au poème, le « fond » lui étant déjà

acquis – j’ai pu mesurer plus clairement que l’énergie qui circule pendant la composition d’un texte reste la même, qu’on en soit l’auteur ou non. Un peu comme dans la traduction, si vous voulez, qui exige une immersion dans l’œuvre étrangère lors de cette traversée d’une langue à l’autre.

Kambuja a constitué pour moi une sorte de point d’achoppement sur ce plan, après dix années de recherches parfois hésitantes mais tendues vers un seul but conscient : redéfinir les contours d’un *nouveau monde* poétique. Après avoir radicalisé ce principe de composition sur un livre entier dont je n’avais pas « inventé » une ligne, mais grâce auquel il me semblait avoir enfin réussi à dégager la prosodie dont je rêvais – et cela justement parce que je n’étais pas l’auteur premier de ces pages – je me heurtais au bout du compte à une sorte d’impasse. Quelques poèmes paradoxalement plus intimes s’en dégagèrent dans un premier temps : *l’élégie sans*, cet *Etang* dont nous parlions au début... Mais ensuite, pour l’essentiel, la veine me sembla brusquement tarie. Ou pire encore, vouée à la répétition.

Il fallut donc progresser autrement, réfléchir à *distance*, et ce furent les digressions réunies dans « *endquote* » qui prirent dès lors le relais du poème. Quelques récits, un roman s’interposèrent, dont vous savez les liens qu’ils tissent avec les poésies antérieures. Vingt ans s’écoulèrent de la sorte, dans un retrait qui ne fut pas un arrêt volontaire, mais un très long suspens du passage de ce poème en moi. Plus récemment, sans que cela ait rien eu de prémédité, le paysage s’est trouvé à nouveau éclairci, d’abord avec *terre sienne*, puis *une, traversée*, l’ensemble qui accompagne les autoportraits d’Anne Calas et qui est en voie d’achèvement. Mais j’imagine à peine ce que l’avenir sur ce plan nous réserve : comme si le temps là encore n’existait pas – ou n’était décidément pas la question...