

« Dans ta nuit, il y a l'autre nuit ».

La lecture d'Emmanuel Laugier, comme l'écoute du free jazz, peut donner un sentiment vague d'angoisse. Dans le free jazz, l'auditeur n'a pas de point de repères et doit se laisser aller à un flux somme toute impossible à anticiper, à des variations de rythme inattendues, à des couleurs que parfois il voudrait fuir. Cette écoute prescrit une certaine passivité, comme le fait peut-être aussi l'écriture de Laugier. S'il fallait expliquer davantage cette comparaison, on pourrait dire que l'impression de submersion exercée par cette poésie tient sans doute à une position de l'auteur dans l'écriture. Peut-être dira-t-on que certains poètes assument la place qui est celle de l'autorité : ils tiennent ce qu'ils disent, se trouvent au bout, se reconnaissent comme l'origine de leur parole. D'autres, dont Laugier fait probablement partie, se méfient de la notion d'autorité en ceci qu'ils s'intéressent davantage à la façon dont les choses viennent s'écrire presque malgré eux, dont la langue se déploie dans une logique de plus en plus autonome ; ces poètes-là se tiennent légèrement en retrait. Ils sont de ceux qui ne se souviennent pas de leurs propres vers. C'est le cas de Laugier, comme il l'a montré une fois en oubliant que cette phrase : « *Dans ta nuit, il y a l'autre nuit / l'autre autre nuit / immense...*¹ » était de lui. C'était d'autant plus intéressant qu'on peut s'interroger sur son œuvre à partir de là : quelle est « ta nuit » ? Quelle est cette « autre nuit » ? Et « cette autre autre nuit », qu'est-elle ? De quelle(s) nuit(s) le poème est-il le témoin ? De quelle vague somnolence parle-t-il ? Parce que s'il parle encore, écrit encore au lieu de sombrer dans l'opacité totale, c'est qu'il ne s'est pas tout à fait endormi. Il se tient seulement à l'orée infime d'un relâchement suspect ; il n'y consent pas absolument, mais le regarde, avec la curiosité obsessionnelle de ceux qui ont trouvé une source d'excitation à laquelle ils refusent de céder. De quelle somnolence, de quelle nuit ? La sienne ? Celle du langage qu'il démembré ? Celle du monde qu'il fait apparaître vauté dans une grâce opaque ?

Dans *La force de dormir*, Pierre Pachet écrit qu'il faut « *accepter de reconnaître que la pensée est toujours lestée de somnolence. Car, si l'esprit le plus éveillé n'est pas en même temps partiellement endormi, comment comprendre qu'il puisse jamais s'endormir ?*² » La nécessité dont parle Pachet de « reconnaître » cette nimbe inhérente à toute pensée diurne et à toute perception semble être précisément l'effort auquel tend Emmanuel Laugier quand il écrit ses poèmes sans s'endormir vraiment.

La somnolence est une dépossession, une façon de ne plus y être, une demi absence : « *la phrase ainsi avance ce qu'elle ne voit pas / quand tu dors noir / de*

¹ *For*, p. 210.

² Pierre Pachet, *la force de dormir*, p. 160, Nrf.

fatigue la fatigue a / envahi telle- / ment a coulé ». On donne à l'écriture le rôle de vigie. Elle est laissée toute seule dans une expérience où il n'y a plus tout à fait un monde, ni tout à fait un sujet pour le percevoir. Elle se tient à la frontière où l'auteur l'a laissée, entre de ces deux entités entamées par la même nuit, la « tienne », et « l'autre ». Il abandonne donc une parole bégayante sous le poids d'un endormissement qui n'en finit pas de l'inonder, parole qui n'est alors qu'à demi la sienne, sans autre objet durable que son exigence de veilleuse : « *crâniennes sont aussi / de petits bandeaux de prose : / nulles et rases elles disent ce qu'elles disent / pas plus / ni moins / elles sont parfois grises / et ne cherchent rien / peut-être dorment-elles*³ ».

On ne nage pas du tout dans ce qui serait une béatitude onctueuse et molle. Il y a dans l'attention donnée à la frontière avec cette mystérieuse nuit la confrontation à une agression sans cesse recommencée : « *- et dans le noir / dans cette nuit qui est un poing / il y a des ricochets réflexes / des lames de couteau ouvertes...*⁴ »

L'affrontement avec la multiple nuit vient s'inscrire dans le rythme, qui semble constituer l'unique membrane poétique pour le contour d'une exploration à ce point grouillante. Il y a une stabilité rythmique, un squelette, au fil des livres qu'il faudrait étudier avec une vigilance bien plus grande. Le rythme apparaît en effet comme l'unique dépositaire de la stabilité, même s'il se casse et se disloque ; il est la seule entité presque solide dans une évocation tellement foisonnante qu'elle frise presque le chaos. Il est bien clair que la façon dont se dépose le caractère chaotique de l'expérience est une fidélité très grande à la manière dont celle-ci a réellement lieu. Disons seulement ici d'abord l'importance du bégaiement, où s'affirme l'admiration pour, ou le compagnonnage avec Jean-Patrice Courtois à qui sont dédiés plusieurs textes ; la saccade aussi qui prescrit les passages à la ligne, la graphie enroulée : « *d'être en 2⁵* » « *coupé en 2⁶* », « *en 2 en v⁷* », « *8 notes pour écho lake*⁸ », les coupures des mots, les indications de vitesse : « *1) rapide vif très rapide*⁹ », « *mais il y a retard / de percussion de l'orange vif*¹⁰ », « *et quand je dors le poème est / slipé / juste / là / tempo*¹¹ », et surtout les matières qui claquent ou bruissent ou s'amollissent : « *chapeaux mous et feutres lisses*¹² », « *de colle*¹³ », « *même cet autre / pli*¹⁴ », « *cette sorte de son creux de crâne / dans le bois sec*¹⁵ ». Toutes ces matières sont sonores : elles claquent, grincent, râpent. On pourrait peut-être dire que le rythme, bien plus que les mots, est ce qui restitue dans le poème la matérialité brute du

³ *Crâniennes*, p. 15, Argol.

⁴ *Portrait de têtes*, p. 53, Prétexte éditeur.

⁵ *Suivantes*, p. 64, Didier Devillez Éditeur.

⁶ *Mémoire du mat*, p. 35, Éditions Virgile.

⁷ *L'œil bande*, p. 14, Deyrolle Éditeur.

⁸ *For*, p. 122.

⁹ *son / corps / flottant*, p. 29, Didier Devillez Éditeur.

¹⁰ *For*, p. 33.

¹¹ *For*, p. 64.

¹² *Vertébral*, p. 21, Didier Devillez Éditeur.

¹³ *Mémoire du mat*, p. 34.

¹⁴ *For*, p. 19.

¹⁵ *Mémoire du mat*, p. 62.

monde. Le mot alors est utilisé certes pour le sens qu'il dit de la matière, mais aussi pour le cratylisme qu'il retranscrit de la chose elle-même dans toute son âpreté et hors langage. Ce rythme-là est comme une infinité de cailloux dans le discours.

La nuit rencontrée est plurielle. Elle est celle du temps : « *alors suivre / en soi ce qui reste / de la veille – et du jour qui / lui aussi / veille...* »¹⁶ Sa multiplicité confuse se retrouve dans l'errance spatiale en voiture dans *For*, à pieds dans Paris dans *L'œil bande*, sur le corps de l'autre dans *Ltmw*. La route marocaine qui revient dans les courbes, semble-t-il, de toutes les routes : « *au Maroc / genoux noircis...* »¹⁷ Le Maroc réapparaît partout dans l'espace avec l'insistance de l'enfance qui remonte sans cesse.

La multiplicité de la nuit se dit dans l'errance encore confuse et sexuée dans *Crâniennes*, dont le féminin pluriel et indistinct s'affirme : « *j'écris – crâniennes / avec conjugaison du singulier féminin / dans le s / où tourne la phrase / il y a une hanche double une corne où / personne / n'étant là / ne dit / ne vérifie / qu'elles n'ont pas de sujet...* »¹⁸ Il ne faut donc pas chercher de qui ces corps sont les corps, qu'il s'agisse de la mère, de J., d'Emi. etc. La question bien évidemment n'est pas là. On a à voir au contraire un grand mélange de tous, une fusion où les membres cessent d'appartenir à une personne stable, et le corps en jeu dans le poème s'en trouve comme mis en pièces en retour, dans la catastrophe du désir. On pense à « *- les passes rapides / - la corne des pieds / - l'insulte putassière* »¹⁹, à : « *frappé net pan corn* »²⁰, « *la voix se finalise et / se corne* »²¹, à : « *ce que je ne dors pas / est la ligne tirée / ouverte / de sa cheville / à la hanche corn* »²², à : « *je la regarde ainsi remonter ses hanches / serpentines à fleur de la mémoire ouvrière / corn y est matière vérifiée / le S renversé où la langue glisse...* »²³, et à « *fait le repos / à même la corne qui empuantit / le sabot de l'âne* »²⁴. La façon dont la « corne » est traitée dans *Crâniennes* est presque drôle quand on voit la charge érotique de ce mot dans l'économie globale de l'œuvre. La corne témoigne de l'incurvation en « S » de ces corps, de plus en plus mêlés au travers des livres, des femmes multiples et sans contour, incurvation qui d'ailleurs mélange le corps de l'autre avec lui-même dans sa propre courbe. Le désir s'arrime aux points d'articulation : les chevilles, les poignets, les hanches, les coudes, le « *ciseau* »²⁵ des jambes. Tout se passe comme si l'articulation venait dire quelque chose du mystère d'une souplesse diffuse et divisée des parties qui étonnent dans leur persistance à ne pas se démembrer. Ce mot de *corn* nous serait resté hermétique (surtout avec son orthographe « *corn* » qui empêche de le comprendre seulement comme de la

¹⁶ *For*, p.

¹⁷ *Et je suis dehors / déjà je suis dans l'air*, p. 11, Éditions unes.

¹⁸ *Crâniennes*, p. 20.

¹⁹ *son / corps / flottant* p. 90.

²⁰ *Mémoire du mat*, p. 9.

²¹ *Mémoire du mat*, p. 14.

²² *For*, p. 64

²³ *Ltmw* p. 11, Nous.

²⁴ *Crâniennes*, p. 53.

²⁵ *Ltmw*, p. 10 (entre autres).

peau durcie, comme les défenses des animaux, ou encore comme le signe grotesque de l'amant trompé ou de la femme trahie) sans la lecture du compte rendu de Jean-Claude Pinson : « Au détour du poème III, on trouve, en italiques, le mot très singulier de *corn*. Terme occitan d'étymologie obscure, il désigne un vers d'un type particulier dans la poésie courtoise, et selon le commentaire qu'en fait Agamben dans un livre trop méconnu (*La fin du poème*), établit, au moyen de diverses homophonies, une équation entre le corps féminin et le corps de la poésie, la « construction métrique du poème ». »²⁶

Alors que le corps de l'autre pluriel et féminin persiste dans une unité retrouvée en tâtonnant, « *renversé sur les paquets de son corps un* »²⁷, le corps donné dans le poème en revanche est désarticulé et il apparaît presque comme s'il était abordé du dehors, comme s'il était lui aussi du côté du monde perçu au lieu d'être le noyau aveugle de l'expérience intérieure. Le poème semble être le seul témoin d'une telle forteresse dont on finit par se demander si elle existe encore. Peut-être est-ce lui qui la rend possible en se constituant comme une sorte de gage ou de garant capable d'attester la persistance d'une subjectivité inentamée. Et malgré ce rôle de gardien que pourrait endosser le poème, on le voit rabattu lui aussi du côté du dehors, du côté du monde : « *la peau retournée très blanche très lisse / du poème* »²⁸. Ainsi, tout, même la chair du poète, se trouve donné à l'extérieur : « *puis je m'ouvre/ comme ça bras et jambes par je ne sais plus / quelle fente / a fait ce trou d'air / ou d'eau / quand je me suis vidé quel / bruit de fuite a chassé derrière le dos* »²⁹. L'ouverture au dehors n'est pas exactement consentie, ou en tout cas elle n'est pas maîtrisée. Elle est provoquée par quelque chose qui s'engouffre. Le corps est détaillé en parties distinctes au lieu d'être appréhendé comme l'unité qui reçoit les sensations ; il est regardé de l'extérieur, à la façon une juxtaposition de choses : « *œuf / ou / œil / j'en fus saucé* »³⁰, « *une aspiration creuse sous les côtes quelque chose / de remonté sous les os une peau un tam-tam / fendu dans le four* »³¹, « *crâne est rouge à l'intérieur sur une fine couche / puis avec lait cassé de couleur de la masse ronde* »³².

La confusion du réel fait intrusion dans le sujet et déteint sur lui, le transforme en un objet opaque de plus ; le corps est donc exhibé là dans une passivité quasi féminine face à la toute puissance active et féroce du dehors. Jusque dans la jouissance on retrouve ainsi quelque chose d'une panique de l'indistinction : « *maintenant quelque chose d'aspiré sous quelque chose d'humide tant / de force à vous aspirer.* »³³ Dans sa désarticulation, il semble que le corps vivant se confronte à d'autres frontières que celles de la nuit pure et simple, ou disons à

²⁶ *Ltmw* par Jean-Claude Pinson, Sitaudis, 13 novembre 2013.

²⁷ *L'œil bande* p. 45.

²⁸ *Suivantes*, p. 37.

²⁹ *son / corps / flottant*, p. 11.

³⁰ *son / corps / flottant* p. 14-15.

³¹ *L'œil bande*, p. 46.

³² *Crâniennes*, p. 23.

³³ *son / corps / flottant* p. 13.

d'autres types de nuit : celle de la femme (qui subit, qui est prise, pénétrée) : « *fuite m'a ouvert*³⁴ », « *pour rien cela / - me rouvre / - me rouvre où je ne peux lire*³⁵ » ; le genre masculin et la puissance mâle se perdent dans la confrontation avec l'extériorité, et peut-être aussi la nuit de la mort puisque cette façon de présenter des membres inertes rappellent la morbidité cadavérique d'une charogne encore fraîche et qui aurait été disséquée ou violentée : « *un possible crâne ouvert*³⁶ », « *parce que tu es / tête nulle / entre deux pierres / écrasé rouge / dans les larmes*³⁷ », « *... maintenant le cou / cassé aux vertèbres*³⁸ ».

Ces quelques remarques de lecture nous permettent peut-être de répondre un petit peu, ou à peine, à la question de comprendre ce qui se jouait dans cette « *nuit* » indistincte et plurielle. La question a surgi de savoir de quelle nuit il s'agissait, mais la phrase mise en exergue répondait déjà : « *Dans ta nuit, il y a l'autre nuit / l'autre autre nuit / immense...*³⁹ ». La nuit est l'occasion d'un mélange où les frontières se confondent entre la mémoire et la perception, la féminité qui demeure une mais se déploie de façon infiniment plurielle et le genre mouvant du poète, le vivant et l'inerte, la saccade et la douceur. Emmanuel Laugier se tient à l'embouchure de la perception d'un monde qui persiste à venir s'écrire, malgré la façon chaotique qu'il a de se donner et d'apparaître, dans un langage dont le rôle est de parcourir avec le plus de minutie possible les détails enroulés de l'expérience.

³⁴ *son / corps / flottant*, p. 16.

³⁵ *Suivantes* p. 14.

³⁶ *Crâniennes*, p. 69.

³⁷ *Portrait de têtes*, p. 38.

³⁸ *Suivantes*, p. 44.

³⁹ *For*, p. 210.