

Armand Dupuy : En 2015, dans un [entretien](#) publié sur *Poezibao*, nous avons évoqué tes trois premiers livres : *Travail au drap rouge* (publie.net), *Jondura Jondura* (Jacques Brémond) et *ô saisons ô* (L'atelier du grand Tétras). Depuis, trois autres livres sont parus aux éditions Unes. Le dernier, *Hui*, vient de quitter les presses. Dans notre premier entretien, nous avons abordé plusieurs questions que posait ton travail de façon récurrente et qui se posent encore à son travers, de façon transversale, avec la même acuité. Notamment celle du temps, du présent, ou celle encore de l'indissociabilité de l'expérience et de son expression. Me demandant alors par quel bout prendre tes poèmes, par où commencer pour faire le point sur 10 années d'écriture, je constate, reprenant tes livres, que la question du commencement, justement, du geste de commencer, semble cruciale dans ton écriture. Alors commençons par ce début ! Par le début et par la fin, parce que c'est un peu la même chose. En effet, dans la plupart de tes recueils, le livre s'ouvre sur un dit du commencement et s'achève sur un dit de la fin qui est aussi, souvent, comme je le notais, un re-commencement, un autre début. Dans *Des terrains vagues variations* (2016), dans le second poème (ou à la deuxième page du long poème), on lit : « – et commencer ainsi : pour certains / une colline ou la haute / folie des mers / un jardin un verger / le corps prochain ou le ciel / qui sollicite – chacun / sa piste de décollage » (p.8). Le recueil s'achève par un poème dont les premiers mots sont « et terminer là / même si / le terrain vague n'a pas de fin » (p.39). Dans *Méditerranée romance* (2018), même dispositif : les premiers mots du texte sont « larguons les amarres » (p.7), les derniers « comme une vague finissant / sur la rive relançant la romance / s'achève / ici [...] là j'arrête / elle recommence » (p.59). Dans *Hui* (2020) : « Éblouissement est un bon mot pour commencer » (p.9), « ce mot de quoi de commencer encore & / quel que soit le temps qu'il fait / qui passe, comme // un fichier neuf s'ouvre / ouvrir avec elle / le jour oui. » (p.60). Alors, oui, commençons...

Yann Miralles : C'est drôle (et c'est heureux) que tu mettes ainsi en relation, cher Armand, ces 10 ans d'écriture (en tout cas de publications) et la question du commencement. C'est l'occasion pour moi, avant toute chose, de te remercier pour ta lecture si fidèle (en 10 ans en effet, on peut mesurer tout ce que le poème peut tisser comme liens et en même temps combien il est traversé par petits et grands événements...). Mais c'est aussi une manière de souligner que dans l'écriture, on est toujours peu ou prou des « absolute beginners » ! Affirmer cela ne tient pas d'une posture. Il s'agit à la fois de constater que rien n'est facile, que tout recommence à chaque poème, chaque livre (il y a là un aveu d'humilité), et aussi de reconnaître que celui qui écrit, d'une manière ou d'une autre, qu'il se l'avoue ou pas (et ceci peut paraître bien moins humble), a en projet de recommencer l'écriture et le monde – bref, de viser quelque chose de neuf (l'humilité consiste toutefois à relativiser souvent les résultats obtenus...).

Alors oui, dans ces trois livres que tu mentionnes, tu as raison, j'ai éprouvé le besoin de mimer le commencement de l'écriture, le départ (je pense à François Bégaudeau qui, dans son *Antimanuel de littérature*, souligne de manière moqueuse ce travers des incipits des romans) et la fin d'un parcours (ou plutôt la non-fin en effet, le recommencement perpétuel). A te lire ici (et donc à me relire), je me rends bien compte qu'on peut y voir un schéma, un modèle tout fait. Au contraire, cette façon de marquer le début et la fin du livre est pour moi le moyen de borner une expérience. C'est dire, en gros : le livre de poèmes s'offre comme une traversée, on y entre et on en sort, voilà ce qu'on y a vécu – dans l'espoir que cette expérience pourra perdurer un peu.

Bien sûr, si le commencement m'occupe autant, c'est aussi parce que la force du poème, selon moi, c'est de laisser résonner son origine, sa cause, le choc premier, ce pourquoi il a été écrit... Pour rester concret, je peux parler de *Hui* sous cet angle (et selon ses trois parties) : il est question d'abord de laisser se déployer les images, les mots, les motifs d'un film (et les questions qu'il porte, précisément celles du rythme, de la musique, de la génération...) ; puis la seconde partie cherche à faire résonner l'heureuse surprise qu'a été la découverte du *Poème du Rhône* de Frédéric Mistral (avec, là encore, tout ce que cela peut remuer dans notre aujourd'hui) ; enfin la troisième section tente de laisser se poursuivre le cri d'une naissance – la voix de l'enfant. Trois chocs donc, trois manières de commencer, de relancer ce commencement...et de continuer.

J'ajoute (on l'aura sans doute compris) que la question du commencement dans et par le

poème est pour moi comme une force, une prise d'élan, non la quête d'une origine. D'où ce mot un peu technique d'« inchoatif », qu'on retrouve par exemple dans *Des terrains vagues variations* : si le poème doit rester cette force qui commence, relancée sans cesse, en progression, ce n'est certes pas par une opération magique, mais simplement parce qu'il espère pouvoir être lu, repris, réénoncé – en un mot recommencé dans d'autres lectures et écritures (et ce, quel que soit le nombre de lecteurs.rices évidemment). Je renvoie pour cette question de « réénonciation » aux travaux de Serge Martin, notamment son récent *Rythmes amoureux, Corps, langage, poème* (Otrante). Je renvoie également, pour un exemple concret de lectures-écritures, au site i-voix et au travail de Jean-Michel Le Baut auprès de ses élèves de lycée (les poèmes contemporains y occupent une place de choix). On ne souligne sans doute pas assez le travail des enseignants – de la maternelle à l'université – sur cette question du recommencement des œuvres (et donc du monde). Sur i-voix, dessins, collages, vidéos, mises en voix ou en musique, réécritures, « faux » profils, « selfies de poèmes » (les réseaux sociaux sont utilisés ici comme un puissant moyen de faire vivre les œuvres), etc. etc., sont autant de manières de recommencer les poèmes, encore et encore !

AD : Tu proposes de nombreuses pistes. Mais tirons les fils un à un... poursuivons peut-être avec le commencement, encore. Comme tu le notes, dans l'écriture, nous sommes toujours des « absolutes beginners »... mais dans le registre langagier, il me semble que l'« absolute beginner » par excellence c'est l'enfant qui, progressivement, vient au monde en même temps qu'il vient à son propre langage.

J'entends bien ce que tu dis du commencement par et dans le poème : prise d'élan, non pas quête d'une origine. Mais quand même, lisant, relisant cette troisième partie de ton dernier recueil, *Hui*, je ne peux m'empêcher de me questionner sur un éventuel travail de l'originnaire (si fantasmé soit-il), sur le rapport du poète à son langage, à la matérialité de son langage lorsqu'il y vient, revient, et qui serait comparable, ou disons non pas comparable mais tout au moins réveillé, ravivé, par la relation à l'enfant qui rencontre progressivement son propre langage, par cris, babils et premiers mots. Parce que tu l'écris dans tes poèmes, c'est toute la dimension d'étrangeté, de malléabilité du langage – « *cette liasse malléable* » (p.54) – qui est re-convoquée avec l'enfant, même au sein de la parole quotidienne.

YM : Tu as raison, Armand : on est souvent pris dans ses propres contradictions... et le poème peut même en être pétri, puisque, alors que le présent m'occupe principalement dans mon dernier livre (et je dialogue ici avec quelqu'un qui, intitulant un de ses livres *Présent faible*, sait bien de quoi je parle), les scènes originaires en effet peuplent mes textes, et la question du « déclic déclenchement » (c'était un titre de section de *Jondura jondura*) revient sans cesse ! Pour autant, tu le soulignes bien du reste, il ne s'agit pas tant, à mes yeux, de retour en arrière, de tentative de redire le passé, que de se laisser porter par cette force de l'originnaire – ce « top départ » de l'écriture qui est, selon les mots de Kierkegaard employés au début de *Hui*, un « ressouvenir en avant ».

Et si je reprends bien sûr à mon compte ce « travail de l'originnaire » à travers la voix, la parole de l'enfant, je tiens avant toute chose à signaler ma gêne à l'idée d'une trop rapide comparaison entre langage du poème et langage de l'enfant. Dans une vision un peu fantasmée et du langage et de l'enfance, l'un comme l'autre permettraient une sorte de fusion entre les mots et les choses, les retrouvailles avec une langue idéale. Tes remarques prennent le problème à un tout autre niveau, évidemment, mais à te lire vite (et à me lire vite), on pourrait basculer dans une telle pensée... Or, comme tu le notes bien avec « la dimension d'étrangeté » et ce verbe « re-convoquer », je crois en revanche, oui, qu'une certaine force – celle notamment que donne la voix aimante de l'enfant, les premiers cris, puis les premiers mots – traverse nos paroles, nos discussions quotidiennes comme les mots du poème. Cette force ne nous renvoie pas à une langue autre ; elle ouvre à une sorte de coïncidence entre l'origine et le présent (ce que je pourrais appeler l'*Hui* !). Entre la malléabilité que tu soulignes et notre vie de chaque jour. Jacques Ancet affirme dans ce sens : « En nous mettant au présent d'un langage à l'état naissant, [le poème] *fait* le présent. »

(*Amnésie du présent*).

Je te remercie donc de prendre appui en particulier sur « *Ahora* », la dernière section de ce livre, car elle me semble dire les choses comme je l'entends, en l'état actuel (et sans doute bien mieux que je ne saurais le faire ici même). Il y est certes question d'une scène précise, originaire si on veut : le cri de l'enfant dans une salle d'accouchement. Mais pour ne pas rester « coincé » dans ce point précis du temps – et pour montrer que le présent du poème est bien plus un temps que lui seul peut inventer qu'une épiphanie ponctuelle, extérieure (la citation de Martin Buber en épigraphe, là encore, le dit bien mieux que moi) –, j'essaie dans cette section de multiplier les « prises de voix », les pistes entendues, rendues, écrites, réénoncées au fil du texte, ce que j'appelle ici les « fichiers ». Je marque aussi la chose dans la mise en page, en privilégiant l'horizontalité, la recherche d'une prose, sur la verticalité (présente dans le début du livre). Et c'est ce que je tente de faire également au niveau du mot : favoriser le fonctionnement du langage plutôt que l'étymologie. Ainsi le titre de la section – « étrange » et « étranger » en effet – vient se glisser dans la phrase française et, au lieu qu'on en scrute le sens et l'origine, comme contamine d'autres mots à la fin du texte ; de même que le nom de l'enfant à la fois se donne et se cache, principalement par l'emploi de l'anagramme et de la paronomase, plutôt qu'il ne s'offre à l'étude de ses strates de signification... Je tente par là de montrer que c'est tout le langage (et donc tout le réel) qui est transformé par ce « déclenchement ».

Ce que je dis là vaut évidemment pour *ce* livre, pour cette section-là (on pourra d'ailleurs lire une progression de ce questionnement en considérant l'ensemble de l'ouvrage). Les choses peuvent se dire autrement ailleurs... Et j'ajoute que, malgré ces explications (et je n'aime pas trop expliquer mon poème...), ce sont seulement des tentatives, ou plutôt des propositions, que seuls les lecteurs.rices peuvent (ou non) valider... Les belles intentions peuvent bien s'énoncer : c'est à la fois au texte (sans doute plein de contradictions et de tensions maintenues) et à celles et ceux qui l'accueillent, se l'approprient, de dire si elles tiennent ou pas – et d'y mêler les leurs.

AD : Il ne s'agit pas d'expliquer quoi que ce soit, bien entendu. L'ambition de notre petite discussion pourrait être, simplement, d'accompagner ton geste et d'en donner quelque chose à voir, à sentir, à lire.

Alors peut-être cela : dans *Des terrains vagues variations*, j'ai été étonné par la formulation suivante : « *un poème aussi facile qu'un footing* » (p.16). D'autant plus étonné que cette référence au footing était déjà présente dans *Ô saisons ô* (p.66) et qu'elle le sera encore une fois dans ton second recueil paru chez Unes, *Méditerranée Romance* (p.35). Es-tu une sorte de poète-jogger ? Cette remarque a-t-elle un sens ? Est-elle en mesure de pointer quelque chose de ton travail d'écriture ?

YM : En tout cas, tu relèves là une référence discrète, parcimonieuse, apparemment anecdotique...mais qui revêt pour moi une grande importance, c'est vrai !

Si le poème a bien un lien, comme je le crois, avec l'expérience, alors oui, il est logique que la pratique (plus ou moins) régulière du footing y prenne place. Et j'ajoute tout de suite, comme c'est le cas aussi dans un autre passage de *Des terrains vagues*, que cette pratique, telle qu'elle apparaît dans le poème, a pour moi un lien avec l'enfance, avec la relation au père, avec une sorte de récit familial (ce genre d'histoires certes réelles mais légèrement déformées, amplifiées par le temps qui passe et les projections que chacun.e y met) qui veut que mes premiers pas correspondent à des « pas de course » (ou pour être plus proches de la réalité sans doute : j'ai couru très tôt – je veux dire de manière un peu soutenue – au fameux « terrain d'aviation »).

Je fais à ce propos une (autre) parenthèse : j'ai toujours éprouvé une certaine tendresse pour les auteurs qui savent assumer et dire, dans leurs livres ou leurs propos, leur goût pour le sport, surtout les plus populaires, football, cyclisme, rugby, course à pied. Sans être un connaisseur ni forcément un amateur de ces œuvres, j'aime par exemple quand un Philippe Delerm évoque sa passion pour le Tour de France ou ses souvenirs avec son fils dans des tribunes de football ; j'aime qu'un Philippe Toussaint écrive sur Zidane ou la coupe du monde 2002 ; j'aime qu'un Camus

affirme que « tout ce qu'[il] sai[t] de la morale, c'est au football qu'[il] le doi[t] ». Je cite là des romanciers ou des prosateurs (encore que les catégories génériques ou formelles soient très discutables), mais je pourrais peut-être donner des exemples de poètes. Jean-Claude Pinson et le footing, Bernard Chambaz et le vélo, Emmanuel Laugier et la nage, Stéphane Bouquet et un passage très fort de *Nos américaines* où il compare l'échange de paroles (et donc en fin de compte le poème) à une partie de base-ball... Car oui, il y a là selon moi une manière de rabattre la poésie, art de la distinction (du moins selon une certaine vision sociologique), sur du populaire. (Bien sûr, je n'ignore pas que la poésie – plutôt les poèmes – sont aussi bien autre chose, et que le sport à l'inverse peut être le lieu de la concurrence effrénée, de la corruption, de l'expression de la violence, etc.).

Pour revenir au footing, je dirais qu'il est présent dans les textes que tu mentionnes parce qu'il a un rapport au corps, au souffle, à la façon qu'on a de traverser les paysages et à la façon qu'ils ont de nous traverser, à la vitesse (toute relative, certes !), au mouvement, bref, à tout ce qui fait poème, une fois encore, et à ce qui peut faire expérience dans et par le texte (indépendamment de ce que je peux vivre individuellement). Il s'agit, comme tu le dis dans ta question – et comme tu le fais par ta lecture – de dire (de faire ?) des gestes qui se ressemblent en somme : gestes de mettre un pas devant l'autre, de dépenser de l'énergie, de tracer un chemin sur la page, gestes de lire ou gestes d'écrire.

Et puis, je dois dire avec un peu d'humour que j'envisage les livres écrits, dans leur forme et leur « manière », comme des épreuves de demi-fond. Ils n'ont ni la brièveté et la fulgurance de certains poèmes brefs que je nommerais « sprint » (j'aime bien pour ma part que le poème se déploie sur plusieurs pages, qu'il forme un ensemble dont les éléments puissent se répondre entre eux) ni, à l'inverse, le souffle et l'ampleur de longs livres de poèmes (je fatigue tout de même assez vite...le marathon est trop long pour moi). C'est du moins ici que j'en suis, aujourd'hui – cette forme et cette « manière » peut-être évolueront ?

Donc : « poète-jogger », je ne sais pas, mais « poème-jogging », oui, l'expression a du sens !

AD : Il me semble que « *la façon qu'on a de traverser les paysages* » peut être reliée à la question du rythme, à celle aussi de la sonorité, par le biais de cette idée de course et de geste s'accomplissant. Est-ce que courir – c'est-à-dire changer de rythme, suer, accélérer son rythme cardiaque, son souffle, entendre claquer ses pieds sur le sol, avoir à « pousser » son corps ou à le retenir, selon les particularités du terrain ... –, est-ce que tout cela, toute cette « musique » du corps et du paysage ensemble, cette amplification, peut devenir (ou provoquer) une façon particulière d'appréhender le monde, ou de le faire, de le refaire, de le pétrir pour soi-même ?

Il y a, dans tes poèmes, il me semble, une sensibilité particulière au sol qu'on a (qu'on a eu) sous les pieds. Ou plutôt, peut-être, une façon sensible de le sentir, de le chercher, de le lire très activement avec les pieds. Une sensibilité au terrain, à ses aspérités, qu'il soit terrain vague ou terrain de vagues, pour faire un jeu de mot trop facile...

En somme – je crois que c'est Serge Pey qui disait cela –, est-ce que l'on pourrait dire que tu écris avec « *un pied dans la bouche* », ce genre pied actif, chercheur, foulant le terrain langagier, le faisant bruisser ?

YM : Je ne peux que répondre un grand oui à tout ce que tu avances là. Tes questions sont déjà une réponse : tu exprimes des choses ici que j'aurais voulu dire plus haut lorsque je parlais précisément de relation au corps, au souffle, au mouvement. Et puisque tu évoquais précédemment aussi « le geste d'accompagner » l'écriture par la lecture, je crains de rompre le geste et la dynamique de l'accompagnement en y ajoutant quelque chose !

Peut-être pourrais-je simplement mentionner ici la lecture, capitale pour moi, de l'œuvre d'Henri Meschonnic, poète, traducteur, linguiste. Comme il le dit dans une traduction d'un passage de l'Exode (20, 18) : par et dans le poème, on « voi[t] les voix ». Autrement dit, c'est par l'ouïe que la vision se fait ; le rythme du poème travaille nos représentations ; et une syllabe accentuée,

reprise, un mot ou une phrase « mis en ligne » (donc rythmés) de telle ou telle façon, nous offrent un monde inouï. J'enfonçe des portes ouvertes en disant cela, et quiconque écrit ou lit le constate même à son insu ; mais justement la chose est si évidente qu'il faut parfois le rappeler. C'est sans doute ce que signifie à sa manière Serge Pey, qui fait partie, avec d'autres (Jacques Ancet, Serge Martin, que je citais plus haut) d'une même famille de pensée – celle pour qui le poème est « un maximum de corps dans le langage ».

Je ne peux m'empêcher aussi de signaler que ce rapport aux pieds tapant, foulant le sol, je m'en rends compte en relisant ta question, était déjà présent dans *Jondura jondura* par la référence au flamenco (et quel choc en effet fut la découverte de cet art du rythme *frappé* !). Je l'énonce aussi au début de *Hui* avec les « gestes » de la danse, autre manière de parler le monde (plutôt que du monde), le langage, la vie, indissociablement.

AD : Tu as raison d'attirer l'attention sur cette partie qui concerne « la danse ». Elle évoque parfaitement cette question du rythme, du langage, du corps rythmant / rythmé par le langage : « *il y a le rêve d'un poème pulsation / qui réponde à cet appétit / de répétitif & à la fois / au doux déploiement / dans le bleu / le velours / venant de ces années / nappe hypnotique / tapement / & nous plié en elle / sommes pris / dans son pli / introspectif* » écris-tu. Ou encore « *soi et syllabes / dansant seuls [...] / le corps / continué comme parole coulant* » (p.13)

Mais ce que je voudrais creuser, à présent, parce que cela me semble traverser la plupart de tes livres, c'est le rapport que tu entretiens avec les formes « anciennes ». Et comment la discussion avec ces formes s'opère dans tes poèmes. À titre d'exemple, tu fais régulièrement allusion à l'épopée, mais à une épopée faible, que tu espères « *non nulle* », une « *(minime) épopée / pas empêchée* » (*Des terrains vagues variations*, p. 19 et 36). Tu l'évoque encore dans *Hui*, dans la seconde section de poèmes qui évoque *Le Poème du Rhône* de Frédéric Mistral : « *si l'épopée c'est aller / d'un point à un autre, avec des forces adverses & le vent de / face / le courant subtil traître sous les pieds, alors oui / la decize puis le remontée lente dans [le] mistral font l'affaire* » (p.41). Mais ce n'est pas la seule forme envisagée. *Méditerranée romance* l'annonce dès le titre. Mais je voudrais plus particulièrement copier un passage de l'un de tes livres, *Ô saisons ô*, qui précède les trois dernières parutions aux éditions Unes, parce qu'il me semble poser quelque chose d'essentiel de ce rapport aux textes : il ne s'agirait pas tant d'emprunter l'aspect formel de la forme, si l'on peut dire, mais plutôt d'aller puiser dans le registre « énergétique » (bien que tout cela ne soit pas aussi simple : la dissociation forme / force n'a pas grand sens), et de chercher quelque chose dans sa manière d'affronter le monde :

« *dans les poèmes d'autrefois, l'archer se place,
vise très haut, tend la corde d'enthousiasme et relâche,
décoche sa flèche – et c'est l'ode ou l'hymne.*

*ou parfois il lui manque une flèche ou la force,
la cible s'éloigne, la fatigue est lourde, la poussière et la
sueur sur les paupières, il baisse l'arme et les bras – et
c'est l'élégie. »* (p.76)

YM : Là encore, et pour faire suite à ce que je disais juste avant, cette histoire d'épopée, je la dois à Henri Meschonnic, qui donne à ce terme (et à la notion de registre épique) une définition toute personnelle mais qui me paraît très juste et généralisable : « je crois [...] que tout poème est un fragment d'épopée. Car je ne peux pas ne pas penser au vieux rapport, que montrent et cachent les mots à la fois, entre la voix et l'épique, et ce que j'entends dans un poème, c'est une histoire qui arrive à une voix. Et l'épique est le récitatif fait récit d'une histoire arrivée à une voix, et d'une voix qui arrive à une histoire. » Donc nous revenons toujours, même si dit d'une manière un peu différente, à nos questions de rythme, de souffle, de gestes – de voix ; et de relation mutuelle et

transformatrice entre expérience et langage.

Quant aux « formes anciennes » que tu mentionnes, je tiens à faire une précision. Si par exemple je reprends bien le nom de « romance » et certains attendus de cette forme (?) ou genre (?) dans *Méditerranée romance* (l'octosyllabe parfois, la rime, l'assonance, la référence au « romancero », la proximité avec la chanson de geste et justement l'indistinction entre lyrique et épique que le mot, selon qu'il est employé au masculin ou féminin, dans la littérature française ou espagnole, permet), je ne suis évidemment pas ce qu'on pourrait appeler un poète « érudit », comme peut l'être par exemple Pierre Vinclair (je pense à bien d'autres poètes encore), à qui ta question me fait penser (il a écrit un livre intitulé précisément *De l'épopée et du roman. Essai d'énergétique comparée*) et qui revisite avec brio la forme du sonnet (on peut lire en ce moment de tels sonnets publiés jour après jour sur son compte Twitter, poèmes qui témoignent à la fois d'une maîtrise technique assez éblouissante et d'un souci du moment critique que nous traversons). Pour ma part, mes connaissances de ces « formes anciennes » restent souvent sommaires et limitées...

En fait, pour parler de mon rapport à ces formes, je reprendrais volontiers le mot d'« autorité » au sens que lui donne Michel de Certeau. Elles m'*autorisent* à écrire ; elles sont comme un soubassement sur lequel construire le poème, ce quelque chose qui me permet de chercher-trouver ma voix à travers toutes les voix (anciennes donc, mais également quotidiennes) qui font sédiment autour, sous, avec le texte – qui naît ainsi. En les nommant, en m'inscrivant dans leurs traces, j'ai l'impression de tenir un peu plus droit, ou un peu plus debout, de trouver un étayage...avant d'espérer « [m'] asseoir sans chaise » (G. Luca) ou décoller !

Et puis, je crois qu'une fois de plus, tu ramasses si bien la chose dans cette formule de « puiser dans le registre 'énergétique' » et dans ce mot de « force » qu'il ne sert à rien de trop expliquer...et d'affaiblir ainsi (justement) la force de ta lecture (et si possible de mon écriture). En tout cas, je proposerais bien ceci : mon poème est une tentative de passer de la forme à la force ; et réciproquement de montrer que toute forme (je te remercie de citer ce passage de *Ô saisons ô*) est avant tout une force, qu'il faut essayer de garder comme telle, de ne pas laisser s'atténuer ou se fossiliser.

AD : Nous avons déjà largement abordé la dimension du « présent » dans notre entretien de 2015. Il me semble que nous avons surtout évoqué sa dimension personnelle, intime, ce tissage subjectif de l'expérience à partir des sensations immédiates, de la mémoire, etc. Nous n'avons pas parlé de comment, dans le poème, peut venir s'articuler à tout cela ou, au contraire, ne peut pas, pour une multitude de raisons, un présent plus vaste, disons « collectif », qui serait celui de l'« actualité ». Je te pose cette question parce qu'il est difficile d'éluder le moment angoissant que nous traversons, de faire comme si de rien n'était – tu cites d'ailleurs les *sonnets confinés* que Pierre Vinclair lance sur les réseaux sociaux depuis le 17 mars dernier –, mais je voudrais également aborder ce point parce que, dans *Méditerranée romance*, la traversée décrite est un palimpseste : « méditerranée n'est pas / qu'un bloc de bleu / encerclé par des terres / ce sont aussi / beaucoup d'histoires / ensevelies » (p.21). Il y est question de « ceux / dont on ne parle qu'au pluriel / et de distance » (p.48).

YM : Je crois en effet que le poème se fait dans l'articulation entre le personnel et le collectif. Et aussi qu'il crée sa propre temporalité. Lorsque nous lisons des poèmes du passé, et qu'ils ont pour nous plus qu'une valeur d'archive, c'est bien que nous y sentons non seulement le témoignage d'une époque (ce qui n'intéresserait que les historiens), mais quelque chose qui nous parle encore, quelque chose qui reste neuf, oui, et qu'on pourrait nommer une subjectivité – ou le présent *du* texte. Ce n'est pas une question de thèmes ou de sujet (par exemple retrouver dans une œuvre ancienne des préoccupations contemporaines) mais plutôt, il me semble, quelque chose (je ne peux que répéter cet indéfini...) qui relève d'une force dans le langage – cela qui fait qu'une œuvre échappe au langage d'une époque, bien que s'y inscrivant pleinement, et peut être lue, encore et encore.

Mais je reviens au présent *dans* le texte. Tu cites *Méditerranée romance* et cette sorte de

présent élargi, ce palimpseste. C'est vrai qu'il s'agit d'intégrer là, comme tu le fais toi-même, surtout avec *Sans franchir* et *Présent faible*, ce qui s'agrège au moment de l'écriture, au temps dont on parle, et ce qui les déborde, du plus infime (bruits proches, personnes croisées, l'actualité, sa propre « petite vie » quotidienne, etc.) au plus immense (les enjeux de notre époque, et même des renvois au passé lointain). C'est à la fois un vœu de coïncidence entre l'écriture et la vie et une façon de montrer que le présent est comme hanté, plein de voix.

En même temps, est-ce possible ? Je veux dire : peut-on tenir le pari de *faire entrer notre présent* dans le texte ? Pierre Bergounioux, qui est un auteur qui t'est cher, explique bien que celui (celle) qui écrit n'agit pas ; que l'histoire est faite par celles et ceux (le plus souvent ceux !) qui sont capables de s'en abstraire (ou que les conditions sociales astreignent à cette place).

C'est peut-être là qu'on peut rejoindre, paradoxalement, ce qu'on vit en ce moment. Dans cette crise sanitaire qui nous oblige au confinement, ne sommes-nous pas dans une situation où il est possible *à la fois* d'écrire et de vivre pleinement le moment présent, puisque précisément l'action qui est exigée est d'être dans une forme de passivité active, que vivre le présent veut dire pour beaucoup rester à la maison et cesser ses activités ordinaires, donc peut-être pouvoir écrire ce présent-même ? (je dis : pour beaucoup, car évidemment il faut aussi bien d'autres personnes pour « faire tourner » le pays, en plus des soignant.e.s dont le rôle est indispensable et héroïque...sans parler de cette passivité qui pour d'autres encore – télétravail, école à la maison, etc. – est en fait vraiment très (trop) active !). Mais on aura compris l'idée, et le paradoxe – qui mérite d'être souligné je crois.

De même qu'on peut à cette occasion reprendre (mais détourner un peu) la fameuse formule d'Hölderlin : à quoi bon des poèmes en temps de détresse ? Je ne parle pas des poètes mais des poèmes, dont cette situation à la fois étrange et inquiétante que nous vivons rejoint une des préoccupations majeures : celle de la relation. Étant donné que l'événement nous pousse à nous tenir éloignés les uns des autres, on peut, outre sentir plus brûlante la nécessité de la rencontre, de la fréquentation des autres, d'une forme de proximité vitale mais pour l'heure suspendue, éprouver que ce que nous expérimentons est finalement ce que font les poèmes : maintenir une relation dans la distance. Voix proches qui se lèvent dans les pages que nous tournons, gestes de mots (décidément, ce mot revient souvent entre nous !) qui peuvent nous toucher, les poèmes n'existent que dans et par cette relation qu'ils établissent, non réductible à telle ou telle présence, telle ou telle instance, mais bien tangible toutefois (d'où sans doute ces diverses offres et opportunités, écritures et lectures de poèmes, œuvres libres de droit, chaînes de poèmes, etc. qui fleurissent ces jours-ci ; quelque chose se joue (et se noue), semble-t-il, entre ce que nous vivons et le cœur secret, j'allais dire encore la force discrète, des poèmes.)

J'ai parlé plus haut de présent *dans* le poème et de la difficulté qu'il y a à le concevoir, à le vivre. C'est là un point de vue passionnant, mais avant tout sociologique. Il me semble qu'on peut aussi passer au point de vue d'une poétique. Et parler ainsi du présent *du* poème, ou *par* le poème. C'est ce que fait du reste Pierre Bergounioux lorsqu'il attribue à Faulkner le rôle de celui qui, disant le chaos le monde, en fin de compte plonge dans le présent et trouve à le dire par et dans ses romans-poèmes. Le point de vue d'une poétique, ce serait en somme passer d'une vision du poème-enregistreur du présent à la reconnaissance que « [le poème] *fait* le présent », pour reprendre les mots de Jacques Ancet déjà cités plus haut. Passer d'une hétérogénéité entre l'écriture et la vie à non pas une coïncidence mais une interaction, une invention de l'une par l'autre, une transformation réciproque. Et si le poème invente son présent, c'est, je crois bien, pour que (et dans l'espoir que) « l'aujourd'hui [soit] encore aujourd'hui demain » (Artaud). Question de force dans le langage et de lectures, une fois de plus et pour finir : le texte porte ce quelque chose qui sera susceptible d'être repris.

J'essaie, d'une certaine manière, de proposer ce cheminement, ce passage d'un point de vue à un autre, au fil des sections de *Hui*. Et tu as raison de signaler que nous avons évoqué ce sujet en 2015 à la sortie de *Ô saisons ô car* (ma réponse d'aujourd'hui, un peu différente, le prouve) ce cheminement peut se lire aussi entre les divers livres parus jusqu'ici. Et comme c'est un cheminement (ce pourquoi j'aime bien parler des poèmes comme de tentatives, d'essais, de

propositions), on ne sait jamais vraiment si on s'y engage comme il faudrait, où cela nous mène, et si on peut être suivi. Je te remercie en tout cas de marcher sur ce chemin avec moi !