

«La nostalgie de l'être est la structure même du signe »

Entretien avec Jean-Paul MICHEL

Lahouari GHAZZALI

Jean-Paul Michel est né en 1948, en Corrèze. Il a fondé les éditions William Blake & Co. à Bordeaux, en 1975.

Lahouari Ghazzali : On entend dans votre poésie des voix qui crient, de Rimbaud jusqu'à Hölderlin, du surréalisme à l'existentialisme poétique. Vous avez d'autre part consacré des essais à certains poètes (je pense à "Je lis Hölderlin comme on reçoit des coups"). Croyez-vous à une force efficace du poème qui puisse lier les grands pôles de la poésie ?

Jean-Paul Michel : *Je ne crois pas aux histoires linéaires, en fait de méthodologie historique. Non plus qu'à la pertinence des temps courts. Pour peu que l'on accepte ces points de départ, on découvrira que la grande poésie lie en profondeur "les grands pôles de la poésie". Les commandes qui sont les siennes, autant que les fins qu'elle vise, forment une manière de patrimoine commun qui travaille toutes ses époques. On écrit sous l'effet d'un grand nombre de lectures, comme sans doute les poètes ont aussi toujours écrit. Si bien qu'il y a une manière de contemporanéité paradoxale de la plupart des poèmes, des plus anciens aux plus modernes, dans cette temporalité très particulière qu'est le temps de la lecture. Il me semble pouvoir déceler certaines solidarités de fait chez beaucoup de poètes, devant les profondeurs de l'inconnu réel, proches par-delà des tonalités, des singularités de manière très éloignées les unes des autres. — Dire cela n'est aucunement dire qu'il faudrait chercher à réduire les différences entre les poèmes : l'existence d'un texte, comme texte, est toujours d'abord le fait de sa différence.*

L. G. : J'ai l'impression que vous vouliez secouer la conscience, l'ego de la vieille Europe, notamment avec "Nos ennemis dessinent notre visage". La poésie peut-elle mener le poète à ces frontières ?

J.-P. M. : *Vous faites en cela une lecture circonstancielle d'un texte qui pointe à mes yeux plutôt des situations aporétiques dont l'énumération dessine un labyrinthe : celui de la position de tout homme devant le réel. La poésie a pour fin de briser les entités vulgaires, les fausses évidences, si bien qu'un poème commence au point exact où cessent la répétition, l'échange superficiel, fallacieux, illusoire. Celui-ci donne une simplicité apparente à toute chose, quand la poésie s'efforce de donner à chaque chose l'occasion d'apparaître dans sa profondeur, sa complexité contradictoire, sa part perdue dans les représentations de la vie quotidienne comme dans celles de la discursivité technique.*

L.G. : Dans votre poésie, on trouve deux frontières où l'intuition se recharge. L'une où le Père représente la continuité existentielle, l'autre où la terreur et la peur représentent l'ombre de cette continuité. Quelle influence cela a-t-il sur votre langage, sur votre style ?

J.-P. M. : *Il y a sans doute ces deux dimensions dans toute écriture. De continuité, d'une part, puisque la langue que l'on parle est toujours une langue héritée — nous ne parlerions pas si nous n'avions pas eu à entendre, dans une langue, des figures de cette langue. Une inquiétude, en même temps, des effets de cette répétition, en ce qu'ils pourraient compromettre l'expérience singulière, l'occasion pour chacun de sentir à nouveau, d'éprouver à nouveau, de rencontrer d'une façon neuve des données d'existence qu'aucune parole instituée ne pourra jamais donner à connaître dans ce que leur épreuve a nécessairement d'original. Nous sommes pris dans des jeux d'échos. Nous les répercutons selon des modalités qui nous sont très difficilement reconnaissables. Les commandes de notre parole ne sont pas pour nous sans obscurité. Un poète est peut-être celui qui est le moins bien placé pour dire d'où vient sa parole, où elle va, dans la mesure où il est toujours aussi cet agent de mouvements de langage qui le dépassent. D'autres paroles parlent à son insu dans sa voix même, comme dans les effets de sa lecture chez autrui, lesquels sont pourtant le véritable devenir concret du poème. Si le poème commence avec la lecture d'un tiers, comment, alors, ce qui commence là ne conserverait-il pas une part d'énigme pour l'"auteur" ? Qu'est-ce qu'un autre va lire, de ce qui s'est déposé dans le poème ? Il n'y a pas moins d'inconnu en deçà de l'acte d'écriture. Il y aurait une énorme illusion à nous imaginer les maîtres de notre langage, connaisseurs absolus et causes premières de ce dont nous ne sommes, peut-être, que des effets.*

L.G. : Ecrire cette dualité de la bonté et de la peur, aussi, qu'on peut trouver dans le texte, représentées par

le père, au sens thématique, et par le désordre, un désordre choisi, dans le poème, n'est-ce pas tenter de confier cette terreur, cette peur au texte lui-même ?

J.-P. M. : *L'expérience de la terreur que peut avoir un enfant devant le fait de l'existence, quand elle surgit dans sa brutalité insoupçonnable est sans aucun doute une expérience traumatique décisive. A bien des égards, le réel, pour nous, n'est peut-être jamais que la somme de ces révélations traumatiques. Nos imaginations et pensées d'enfant nous rendaient le réel inimaginable. Le lieu du trauma, c'est le réel. La parole est toujours quelque chose de rassurant, qu'on l'écoute ou qu'on la profère. Des deux côtés, elle nous donne le sentiment d'une "réparation" des "blessures de l'apparence", comme le dit Pontévia de la peinture. Mais, pour que cette réparation puisse avoir lieu, il faut que le sentiment de la blessure se soit conservé. Que la blessure même ne nous laisse aucun répit, qu'elle nous contraigne à lui opposer de la parole. Donner à entendre les occasions de la peur est certainement l'une des fonctions de toute poésie véridique, si ne se perd pas la chair même de l'expérience. Le poème naît du resurgissement de la chose même, et cela par l'opération d'un effet de lecture, ce qui est une gageure et un paradoxe. Comment un effet de lecture pourrait-il se substituer sans perte à la chose même ? Il y a là de l'impossible. La poésie, depuis qu'elle existe, tente de faire advenir, envers et contre tout, un peu de cet impossible. La métaphore, par exemple, tente de « faire voir » ce qui d'aucune autre manière ne pourrait se présenter dans un acte "normal" d'énonciation.*

L.G. : Vous avez dit qu'écrire, c'est donner à lire et, dans un entretien, qu'"écrire c'est effacer...". La poésie moderne est-elle, selon vous, menacée ou bien sauvée par la typographie ? Par les expériences actuelles usant de l'écriture en tant qu'instrument pour construire typographiquement le poème ?

J.-P.M : *Je serais tenté de citer encore Jean-Marie Pontévia, qui, à propos de la peinture toujours, mais cela vaut pour la poésie, disait : "La peinture donne à voir le visible". Comment procède-t-elle pour « donner à voir le visible », puisque le visible est déjà là ? On croit ordinairement que le visible est vu d'avance. L'office du peintre se réduirait à peu de chose, pour ne pas dire à rien, si l'on ne comprenait que pour "donner à voir du visible", il faut soustraire de la visibilité au visible. C'est ce que fait le peintre en isolant une figure, en la ramenant à quelques traits, en usant d'un nombre restreint de valeurs colorées. Comment dégager un espace dans la profusion de la perception sensible comme telle ? En enlevant du visible à la visibilité immédiate pour donner de la visibilité à du visible non vu, répond Pontévia. Paul Klee écrit : "L'art du dessin est l'art d'éliminer". Le dessinateur enlève de la visibilité pour donner de la visibilité à la figure construite, instaurée par le trait, ce qu'est proprement l'opération du dessin : l'incision de la figure. La poésie agit très largement à mes yeux de la même manière, en tout cas dans les livres dont vous parlez. Ils ont été écrits "avec des ciseaux", donnés à voir non par apport, mais par soustraction, par enlèvement, par découpe. Pour que cette opération ("écrire avec des ciseaux"), puisse apparaître à votre lecteur, il faudrait pouvoir lui donner à voir une page de *Le Fils apprête*, à la mort, son chant, reproduite typographiquement, comme dans le livre originel. Le fait d'enlever du texte ajoute de la lisibilité au texte que l'on a ainsi sculpté dans la page découpée et, en cela, "sauvé".*

Vous me demandez si ces procédures menacent la poésie, ou si elles sont pour elle une chance de sauvegarde ? Ma réponse est qu'il y a là, pour la poésie, une chance de vie nouvelle. Ce qui menace la lecture de la poésie, c'est une certaine banalité de son apparition, cette énorme répétition de répétitions, partout. Tout ce qui peut donner à lire l'inscription dans son audace et sa fraîcheur va dans le sens d'un retour aux sources. Il y va, dans cet acte, de quelque conscience de soi chez celui qui trace des signes. L'acte d'écrire est un acte sérieux, qui porte à conséquence. Un auteur devrait, me semble-t-il, s'interdire de publier d'une façon irréfléchie, méditer, au contraire, chacune de ses apparitions. Ne publier que ce qui doit l'être. Un auteur, c'est une langue, la chair d'une langue, la délicatesse, la force, la puissance d'effet de ses articulations. Tous les moyens sont bons pour la poésie, mais à la condition, qu'elle échappe au raz-de-marée du nihilisme ambiant. Celui de la vie simplement sociale, en ce qu'elle doit conjurer, ignorer, à toutes forces, les déterminations existentielles, décisives, de l'incompréhensible d'être.

L.G. : Il y a dans vos textes beaucoup d'expériences fondées sur des souvenirs, sur la mémoire, notamment de l'enfance. Il y a également une rupture dans cette jeunesse, cette enfance, après une étape qui consista à tenter de vous arracher à cette enfance. Dans *Beau front pour une vilaine âme*, par exemple. Pouvez-vous en parler ?

J.-P.M : *Vous avez raison de dire qu'un grand nombre des expériences qui m'ont contraint à écrire viennent tout droit de l'enfance. Ce sont précisément ces souvenirs traumatiques-révélants dont je vous parlais tout-à-l'heure. Ils se sont imposés là, et j'ai tenté de leur conserver leur puissance d'étrangeté, de perturbation du sens, dans le texte à venir. Pour l'enfant, tout commence par une fable. La parole qu'il entend circonscrit le monde pour lui. Les relations immédiates qui sont les siennes, son idée des choses, c'est dans la parole entendue qu'il les fonde. Sa découverte du réel sera, à chaque fois, l'occasion d'une surprise, d'un scandale parfois ; d'une surprise violente, décevante : quelque chose d'incompréhensible, de toutes façons,*

puisque, évidemment, le réel est tout autre chose que ce qu'ont pu être des paroles rassurantes. Si bien que lorsque j'ai publié ces livres, Du dépeçage comme de l'un des beaux-arts, Le Fils, apprête, à la mort, son chant, Beau front pour une vilaine âme, j'ai tenté d'isoler, de sauvegarder pour eux-mêmes ces fragments de souvenirs, qui furent autant d'occasions traumatiques de découverte, de révélation de l'inouï. Il m'a semblé que la poésie devait avoir la force d'enregistrer ces éclats du réel, les conserver comme tels. J'avais, en cela, le sentiment d'un devoir impérieux. Cela ne signifie pas que ces livres soient une apologie de la violence. Ils sont, au contraire, une tentative d'enregistrer la violence réelle pour, précisément, la remettre à sa place : la renvoyer à cette brutalité du dehors qu'est l'univers du non-humain : le conflit généralisé des espèces les unes avec les autres, des individus les uns avec les autres. Autant de données incompréhensibles, pour un enfant. De réalités profondément choquantes, aussi bien, pour un adulte. Symboliser, parler, user du registre du langage n'est jamais simplement reconduire la brutalité du dehors, mais opposer, plutôt, du langage à cette brutalité, ce qui instituera la parole, le poème, dans leur puissance et leur office propres. Je ne voulais mentir ni quant à la réalité, ni quant à la parole. Ce pourquoi dans ces livres s'est conservé du conflit. En acte.

L.G : Vous avez une expérience riche, douloureuse aussi de votre enfance. Peut-on dire que la poésie a été le moyen de “sacrifier” votre enfance ?

J.-P.M : Peut-être la poésie naît-elle comme une réponse humaine à l'expérience de la cruauté du monde. Cette réponse humaine tente de donner un écho, à l'expérience dans le langage, et, il importe qu'une poésie honnête rende un écho honnête. Ce serait faire un faux-témoignage, se disqualifier, comme écrivain, que d'enlever sa violence à l'expérience du monde, violence incompréhensible mais réelle. Je ne voudrais pas, non plus, réduire le réel à un univers doucereux, niant la brutalité ordinaire des choses. J'ai voulu pour démembrer les fausses évidences de l'adolescence, les mettre à distance. Me dégager. Reprendre l'initiative.- la découverte du réel comme ce qu'il est ne nous dispense pas de tenter de lui répondre, de tenter d'en circonscrire les effets qui peuvent être circonscrits.

L.G : Dédier des poèmes aux villes perdues dans la vieille histoire a-t-il un point commun avec le fait de dédier des poèmes aux amis perdus ?

J.-P.M : Vous faites sans doute allusion au Poème dédié à la Ville de Sienne ou aux poèmes dédiés à la mémoire de Jean-Marie Pontévia, de Mohammed Khaïr-Eddine, perdus, oui, présents aussi. Il y a certainement une profonde parenté entre les gestes qui tentent de retarder la fuite de ce qui se perd dans la parole et le fait de se tourner vers les “villes perdues de la vieille histoire”, comme vous dites si bien, les amis dont on portera sans fin le deuil. Peut-être est-ce l'un des horizons de toute écriture que de tenter de restituer le visage de ce qui, sans elle, ne serait plus. L'écriture possède en cela un pouvoir paradoxal : celui de faire advenir réellement (comme poème) ce qui n'est plus, ne peut pas être une autre fois — advient pourtant. Cette nostalgie de l'être est la structure même du signe. Lorsque j'écrivais dans Bonté Seconde “l'acte d'écrire a pour fin de produire de la nostalgie”..., je ne voulais pas dire que l'acte d'écrire était tourné vers un passé qui parlerait seulement à notre nostalgie, mais qu'il y avait, dans la relation impossible de l'écriture à ses objets, par structure, la marque de leur perte. En ceci d'abord que la chose ne peut jamais être qu'à distance du signe qui la nomme, une distance telle qu'écrire fonde toujours une étrangeté.

L.G : Dans vos poèmes, on tombe souvent sur des métaphores, des images qui nous renvoient à des civilisations méditerranéennes : grecques romaines, phéniciennes. Ce passé vous inspire ?

J.-P.M : J'aime la Méditerranée. Qu'il s'agisse de l'une de ses rives ou de l'autre : une lumière associée à un milieu nourricier, très vivant, de circulations et d'échanges. Notre mer intérieure, vraiment. Les Phéniciens, Carthage, Babylone. L'imaginaire méditerranéen chasse très loin, si je puis ainsi parler, et va profond. Tout cela nous parle toujours d'une façon très actuelle. L'Italie, la Grèce, l'Afrique du Nord, l'Espagne, la France sont pour moi des lieux d'intime dilection. La Méditerranée, c'est notre jardin.

L.G : Dans le texte *Une prose d'Ithaque* dans lequel vous parlez des chasseurs méditerranéens, je retrouve l'importance qu'a la chasse chez vous. La chasse passionne tout le monde. Mais tout dépend de ce que l'on chasse. Que peut bien chasser un poète ?

J.-P.M : Dans Le Fils, apprête, à la mort, son chant, il y a la relation d'un départ pour la chasse, le matin, avec des ouvriers forestiers, dans les Landes. Pendant près d'une dizaine d'années, la chasse a été pour moi un exutoire, un substitut à certaine déception touchant, notamment, l'état de la poésie en France. Je me vengeais de la misère de la littérature en me tournant vers « les choses mêmes ». Dans la forêt des Landes, nous chassions des gibiers très réels, même si, ce qui importait

véritablement, c'était "plutôt la chasse que la prise". Cette chasse-là ne peut avoir de fin. Elle est tournée vers quelque chose qui ne vaut que d'échapper. Qu'est-ce qu'un poète peut bien chasser ? Eh bien, un poète chasse une forme, un sens, une beauté qui pareillement, ne peuvent qu'échapper sans fin. Il y a dans la chasse un frémissement passionné, une quête. Il faut passer cent fois au même endroit et y revenir. Ce n'est pas parce qu'on est passé et qu'on n'a rien trouvé, qu'il n'y a rien. La chasse est un cheminement attentif, éveillé. C'est un parcours labyrinthique où l'on n'a jamais fini de repasser aux mêmes points en trouvant toujours autre chose, en cela une bonne métaphore pour l'infini. La chasse est un labyrinthe, et dans un labyrinthe, on ne peut que se perdre. Je n'ai jamais eu à la chasse un autre rapport que celui-là, une tentative concrète de donner une trajectoire physique à la quête.

L.G : La forêt, la mer font peur, il me semble, au chasseur. La poésie ressemble à ça, à la forêt, à la mer. Est-ce que la poésie vous fait peur ?

J.-P.M : Nous vivons toujours de ces vieilles métaphores, celle de l'océan, son ressac infini, ses tempêtes soudaines, ses côtes inexplorées ; celle de la sombre forêt, possiblement peuplée d'animaux sauvages, dangereux. Voyez Dante ; la sylvia oscura, la lonza ligiera. Comme la mer, la forêt, la poésie est un infini, et comme elles, sans doute, le lieu d'une inquiétude en même temps que celui d'une espérance. S'avance-t-on avec crainte dans la poésie ? La poésie n'est certainement pas un lieu où l'on pourrait cheminer profondément sans risques. La poésie a toujours fait lever en moi une crainte avec un espoir. S'avancer dans ses ombres, c'est s'exposer à perdre, au moins, quelque part du sens commun.

L.G : Pourquoi n'entend-t-on plus le cri de la poésie en France, comme avant ? Où sont les poètes français ?

J.-P.M : La poésie ne saurait être seulement un "cri". A mes yeux, la faiblesse de toute une part de la poésie de langue française d'aujourd'hui n'est pas qu'elle ne soit pas capable de "crier", ce dont presque n'importe qui est capable en permanence. C'est plutôt le fait qu'elle se complaise coupablement dans des jeux de surface, des figures de peu de conséquence, renonçant en cela à une décision d'être qui est, me semble-t-il, de sa responsabilité propre. Ce que j'appelais tout-à-l'heure le nihilisme qui sévit dans la poésie aujourd'hui en Europe, et tout particulièrement en France, c'est précisément cela, ce renoncement à être comme aux enjeux dont la parole a, de toujours, été chargée. J'attends une nouvelle audace, une nouvelle fraîcheur. (...) Je parlais tout à l'heure de Hölderlin, de Hopkins, de Rimbaud. Ce sont des "exceptions" de cette sorte qui ont toujours arraché la poésie aux mièvreries de presse, comme aux certitudes de l'université. Hölderlin a été droit à l'objet le plus grand possible, l'être même, mais celui-ci ne pouvait lui être donné sans un langage conscient de soi. Aussi pauvre que paraisse la situation présente, il faut regarder ses misères comme une donnée des temps courts. Par chance, le monde recommence avec chaque nouvelle vie, dans sa totalité. La poésie est pareillement à même de naître à nouveau avec chaque parole nouvelle, dans sa totalité.

La question du "cri" me paraît une question partielle. Le mal est en vérité plus grand. Pourtant je ne suis pas porté à désespérer du sort de la poésie, d'autant qu'à cet accablant tableau il y a aussi des exceptions.

L.G : Vous êtes professeur de philosophie, éditeur et poète. Comment se dévouer à tant de choses ?

J.-P.M : Je fais peu de distinction entre tout cela. Ecrire et publier sont à mes yeux un seul acte. Ecrire consiste dans le fait de confier une forme à un support. L'inscription faite, éditer est seulement reproduire ce support, le multiplier. Le fait de passer de l'un, (le manuscrit), au multiple (le livre imprimé), est une opération des plus simples. Elle accomplit le destin de l'inscription initiale. Les poètes se sont toujours intéressés aux moyens de reproduire leurs poèmes. Les vieux poètes chinois peignaient leurs idéogrammes au pinceau, puis les confiaient, page à page, à leur lecteur. William Blake, dont le nom est devenu pour cette raison la bannière de notre maison d'édition, fabriquait lui-même ses livres. Après les avoir écrits, il les gravait, illustrait, imprimait, pour chacun des lecteurs qui lui en passaient la commande. L'écriture, l'impression, la diffusion de la chose écrite sont liées par une profonde nécessité interne, laquelle les engage à poursuivre jusqu'au lecteur.

(Enregistré le 12 juillet 2004, à Bordeaux, dans les locaux des éditions William Blake & Co.)