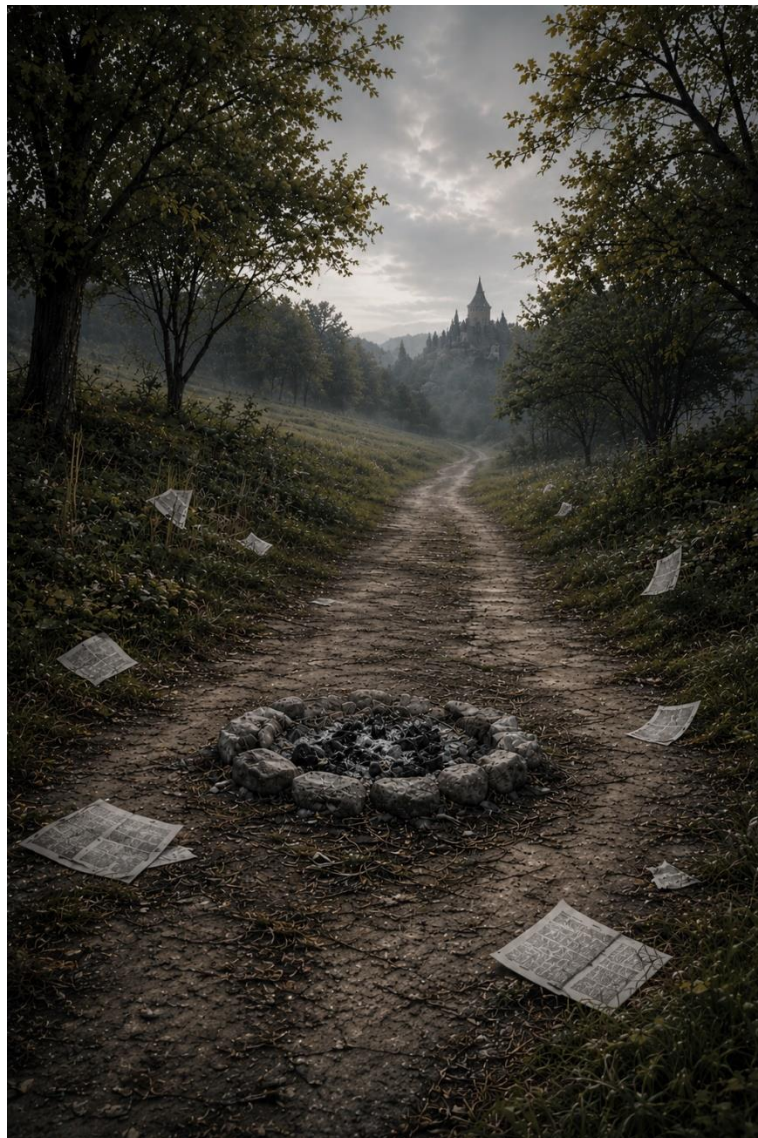


Denis CLARINVAL

SOUS LA CENDRE



AVANT-PROPOS

Sous la cendre, rien ne se donne d'emblée. La surface paraît close, refroidie, presque étrangère à ce qui l'a précédée. Pourtant, ce gris n'est pas un terme : il est une suspension. Il retient en lui ce qui ne brûle plus et ce qui brûle encore, indistinctement mêlés. La cendre n'est pas seulement ce qui reste du feu, elle est ce qui le maintient en retrait, ce qui le voile sans l'abolir. Elle garde la mémoire sans la livrer, et c'est en cela qu'elle exige une autre manière de voir, non plus tournée vers l'éclat mais vers ce qui persiste à bas bruit, sous l'évidence de l'extinction.

Car sous la cendre, il y a des braises. Non pas des flammes prêtes à jaillir, non pas une promesse de retour, mais une chaleur tenue, presque immobile, qui ne cherche plus à s'imposer. La braise ne s'affirme pas, elle insiste. Elle n'éclaire pas, elle altère. Elle agit sans se montrer, et c'est précisément cette discrétion qui la rend plus profonde que le feu lui-même. Le feu consume et disparaît dans son propre excès ; la braise, elle, demeure dans une économie obscure, dans une lenteur qui ne vise rien d'autre que sa propre persistance. Elle ne sauve pas, elle ne réchauffe pas vraiment, mais elle empêche que tout soit définitivement froid.

C'est là, peut-être, que commence une autre compréhension : la cendre ne recouvre pas seulement un feu éteint, elle protège une intensité devenue intérieure. Elle empêche la dispersion, elle retient ce qui, autrement, se perdrait dans l'air. Sous elle, la braise n'est pas visible, mais elle n'est pas absente. Elle travaille sans bruit, comme une fidélité sans objet, comme une mémoire qui ne se souvient plus de rien de précis mais qui refuse de s'éteindre tout à fait. Elle ne reconduit pas le passé, elle en maintient seulement la possibilité.

Et c'est dans cette même épaisseur que prennent place les feuillets épars. Ils ne viennent pas de nulle part, ils ne sont pas des fragments jetés au hasard sur le chemin. Ils portent, eux aussi, la trace d'un feu — non celui qui consume les corps ou les choses, mais celui qui traverse la parole lorsqu'elle cesse d'être simple usage. Ces pages, arrachées à leur ordre, dispersées, comme abandonnées, ne sont pas seulement perdues : elles sont passées par une épreuve. Quelque chose les a brûlées sans les réduire en cendre, quelque chose les a exposées à une intensité qui ne pouvait pas se maintenir dans la forme close du livre.

Sous la cendre, il y a donc aussi l'origine de ces feuillets. Non pas une origine au sens d'un commencement clair, identifiable, mais une source altérée, déplacée, devenue méconnaissable. Ce qui s'écrivait autrefois dans la continuité d'un discours, dans l'assurance

d'un sens à transmettre, a été atteint, fissuré, ouvert. La parole a rencontré sa propre limite, et de cette rencontre il ne reste pas un texte, mais des fragments, des pages qui ne tiennent plus ensemble parce que ce qu'elles tentaient de dire ne pouvait plus se soutenir dans une unité.

Ainsi, les feuillets ne sont pas simplement tombés : ils ont été libérés d'une cohérence qui les enfermait. Ils portent encore des mots, des phrases, parfois lisibles, parfois déjà altérées, mais ce qui les traverse désormais excède ce qu'ils disent. Comme la braise sous la cendre, ils conservent une intensité qui ne se manifeste plus directement. On peut les lire, bien sûr, mais la lecture ne suffit plus : elle glisse à leur surface si elle ne consent pas à cette profondeur voilée où quelque chose persiste sans se donner.

Il faut alors changer de geste. Ne plus chercher à reconstituer le texte perdu, ne pas vouloir rassembler ces pages en un tout qui ferait sens, mais les laisser agir dans leur dispersion même. Car c'est dans cette dispersion que se manifeste leur origine : une parole qui a été portée à un point où elle ne pouvait plus se maintenir sans se défaire. Ce qui s'est produit là n'est pas une perte accidentelle, mais une nécessité interne. Le feu de la parole a rencontré ce qui en lui ne pouvait être dit, et il s'est brisé en laissant derrière lui ces traces inégales, ces fragments qui ne renvoient plus à une totalité mais à une expérience.

Sous la cendre, les braises ne cherchent pas à redevenir feu ; de même, ces feuillets ne demandent pas à redevenir livre. Ils tiennent autrement, dans une précarité qui est aussi une justesse. Ils ne s'adressent plus à un lecteur qui voudrait comprendre, mais à une attention capable de se laisser atteindre. Ce qu'ils portent n'est pas un contenu, mais une manière d'être traversé. Et c'est peut-être là que se noue leur lien le plus profond avec la cendre elle-même : tous deux relèvent d'un même régime de retrait, d'une même manière de maintenir sans montrer, de laisser subsister sans exposer.

Alors, ce qui se tient sous la cendre — braises, feuillets, restes — ne constitue pas un passé à retrouver, ni une promesse à accomplir. C'est un présent discret, presque invisible, qui demande seulement à être approché sans violence. Rien n'y éclate, rien ne s'y impose. Mais pour qui consent à s'y tenir, à ne pas disperser son regard dans l'évidence des formes, quelque chose demeure, silencieux, et pourtant insistant. Non pas un sens, non pas une vérité, mais une présence altérée qui, sans jamais se donner pleinement, empêche que tout se referme.

ENTRETIEN

Cet entretien ne vient pas éclairer ce qui a été écrit, encore moins le rendre lisible. Il ne prolonge rien, il ne conclut rien. Qu'il soit plutôt pris comme une lanterne, non pour dissiper l'obscur, mais pour y voir un peu plus loin, sans jamais en épuiser la profondeur. Les textes demeurent là où ils sont. Ce qui suit ne les commente pas : il s'en approche, autrement.

Tu dis ne pas "penser" le tragique mais être habité par lui : que signifie pour toi cette manière d'habiter le tragique plutôt que de le conceptualiser ?

Je ne pense pas le tragique comme on pense un objet que l'on place devant soi pour en faire le tour. Je ne le tiens pas à distance, je ne le découpe pas en catégories, je ne cherche pas à en produire une définition stable qui me permettrait d'en disposer. Le tragique, pour moi, n'est pas une idée, encore moins une doctrine : c'est une condition d'exposition. Il ne m'apparaît pas, il me traverse. Il ne se laisse pas regarder sans retour, car dès que je prétends le regarder, il me regarde déjà, il me déplace, il m'arrache à toute position confortable.

Habiter le tragique, c'est d'abord renoncer à cette illusion très tenace selon laquelle la pensée pourrait surplomber ce qu'elle aborde. C'est accepter que ce qui est en jeu me précède et me déborde. Je ne suis pas celui qui éclaire le tragique, c'est lui qui jette sur moi une lumière étrange, une lumière qui n'éclaire pas au sens ordinaire, mais qui entame, qui fissure, qui rend incertain ce que je croyais assuré. Il y a là une expérience très concrète : celle d'un sol qui ne tient pas tout à fait, d'une continuité qui se brise, d'un sens qui ne disparaît pas mais qui ne se laisse plus totaliser.

Si je dis que je suis habité par le tragique, c'est parce qu'il ne se manifeste pas comme un événement exceptionnel, mais comme une tonalité de fond. Il est là dans la manière dont les choses apparaissent sans jamais se laisser entièrement saisir, dans la manière dont chaque présence porte en elle une fragilité irréductible. Rien n'est définitivement acquis, rien n'est totalement perdu non plus. Il n'y a ni chute absolue ni salut assuré, mais une tension continue, une sorte de déséquilibre maintenu qui empêche toute clôture.

Penser le tragique au sens classique, ce serait encore chercher à le résoudre, ou du moins à le contenir dans une forme intelligible. Même les grandes philosophies du tragique, que je respecte profondément, me semblent parfois chercher une issue — fût-elle négative —, une manière de dire : voilà ce qu'il en est. Or ce qui m'importe, c'est précisément que "ce qu'il en est" ne puisse pas se fixer. Le tragique, tel que je le vis, est ce qui interdit la dernière parole. Il est ce qui empêche la pensée de se refermer sur elle-même.

Habiter le tragique, c'est donc rester dans cette ouverture sans garantie. Cela ne signifie pas errer sans repère, mais vivre avec des repères fragiles, toujours susceptibles d'être déplacés. C'est une manière d'être au monde où l'on ne cherche pas à éliminer la faille, mais à la laisser jouer, à la laisser ouvrir un espace. La faille n'est pas un défaut à corriger, elle est ce par quoi quelque chose peut encore advenir, précisément parce que rien n'est saturé.

Il y a aussi, dans cette habitation, une dimension de fidélité. Non pas fidélité à une vérité constituée, mais fidélité à cette expérience même du non-clos. Ne pas trahir le tragique, ce serait ne pas le recouvrir trop vite par des mots qui rassurent, par des concepts qui stabilisent, par des récits qui referment. C'est maintenir une certaine rigueur, mais une rigueur qui ne consiste pas à enfermer, plutôt à veiller — à rester attentif à ce qui échappe, à ce qui résiste, à ce qui ne se laisse pas dire entièrement.

Enfin, habiter le tragique, ce n'est pas sombrer dans une noirceur sans issue. C'est peut-être là le point le plus difficile à faire entendre. Il y a, au cœur même de cette exposition, une forme de joie — mais une joie très particulière, que je ne peux pas confondre avec la consolation. Ce n'est pas une joie qui viendrait compenser le tragique, c'est une joie qui naît en lui, ou plutôt avec lui. Une joie de tenir dans l'ouverture, de ne pas céder à la tentation de refermer, de continuer malgré l'absence de garantie.

C'est pourquoi je ne peux pas dire que je pense le tragique : je vis dans un rapport où la pensée elle-même est affectée, déplacée, rendue plus fragile, mais peut-être aussi plus juste. Elle ne domine plus, elle accompagne. Elle ne tranche plus, elle laisse apparaître. Et dans ce mouvement, elle devient moins une maîtrise qu'une manière de se tenir — exposé, attentif, et, d'une certaine manière, disponible à ce qui ne se laisse jamais totalement prévoir.

Tu parles d'un effondrement du langage, non comme d'une simple perte, mais comme d'une transformation : que signifie pour toi cet effondrement, et que révèle-t-il du rapport entre langage et monde ?

Je ne vis pas l'effondrement du langage comme une catastrophe extérieure qui viendrait frapper un édifice jusque-là solide. Je ne crois pas qu'il y ait eu un âge d'or du langage, un moment où les mots auraient parfaitement coïncidé avec les choses, où dire aurait été saisir. L'effondrement dont je parle n'est pas une chute à partir d'un état stable : c'est la mise à nu d'une fragilité originaire que nous avons recouverte.

Le langage ne s'effondre pas parce qu'il échoue à dire le monde ; il s'effondre lorsque nous découvrons qu'il n'a jamais été ce que nous pensions qu'il était. Nous l'avons longtemps traité comme un instrument — un moyen de désigner, de communiquer, de maîtriser. Nous avons voulu qu'il soit transparent, qu'il laisse passer le monde sans résistance, comme une vitre parfaitement claire. Mais cette transparence est une illusion. Et c'est précisément lorsque cette illusion se réalise — lorsque le langage devient parfaitement fonctionnel, fluide, immédiat — qu'il commence à se vider.

L'effondrement du langage, c'est ce moment où les mots glissent sans accrocher. Ils circulent, ils décrivent, ils nomment, mais ils ne rencontrent plus rien. Non pas parce que le monde aurait disparu, mais parce que le regard lui-même est devenu transparent. Il ne rencontre plus d'opacité, plus de résistance. Il survole. Et un langage accordé à un tel regard devient lui aussi lisse, égalisé, sans aspérité.

Ce que révèle cet effondrement, c'est que le langage n'est pas d'abord un système de signes, mais une manière d'être en rapport avec le monde. Il dépend d'une certaine qualité de regard. Lorsque le regard rencontre une résistance — une distance, une opacité, une nuit — alors les mots retrouvent du poids. Ils ne peuvent plus simplement désigner, ils doivent approcher, contourner, tenter. Ils deviennent incertains, mais cette incertitude est précisément ce qui les rend à nouveau vivants.

L'effondrement n'est donc pas la fin du langage, mais la fin d'un certain usage du langage. La fin d'un langage qui prétendait coïncider avec le réel. Ce qui s'effondre, c'est la prétention à la transparence. Et dans cet effondrement, quelque chose peut apparaître : un langage plus

pauvre en apparence, moins assuré, moins efficace peut-être, mais plus juste dans sa manière de se tenir devant ce qu'il ne maîtrise pas.

Je ressens très concrètement cette différence. Il y a des moments où les mots viennent facilement, où ils s'enchaînent sans effort — et pourtant, ils sonnent creux. Et il y a d'autres moments où chaque mot résiste, où il faut presque le tirer du silence — et là, quelque chose tient. Non pas une vérité définitive, mais une justesse fragile, une manière de ne pas trahir ce qui se donne.

Le langage effondré n'est pas un langage détruit, c'est un langage désillusionné. Il a perdu sa prétention à dire le monde une fois pour toutes. Il sait désormais qu'il n'est qu'une approche, une tentative, une adresse. Et c'est peut-être dans cette perte qu'il retrouve une forme de dignité.

Car au fond, le langage n'est pas là pour posséder le monde, mais pour entrer en rapport avec lui. Et ce rapport suppose une distance irréductible. Si le langage devenait parfaitement adéquat, il n'y aurait plus rien à dire. L'effondrement est donc aussi une chance : il réintroduit cette distance, cette faille, sans laquelle il n'y a ni parole véritable, ni monde habitable.

C'est pourquoi je ne cherche pas à "réparer" le langage. Je ne crois pas qu'il faille le restaurer dans une pureté perdue. Ce qui m'importe, c'est de trouver une manière de parler depuis cet effondrement, depuis cette fragilité reconnue. Un langage de veille, peut-être — un langage qui ne prétend plus éclairer totalement, mais qui tient dans la pénombre, attentif à ce qui affleure sans se laisser saisir.

Dans cette perspective, l'effondrement du langage est indissociable d'une transformation du regard. Ce n'est pas le langage seul qui vacille, c'est toute une manière d'être au monde. Et ce vacillement, loin d'être seulement négatif, ouvre la possibilité d'un autre rapport — plus lent, plus attentif, plus exposé. Un rapport où les mots ne recouvrent plus le monde, mais laissent apparaître, entre eux, les failles par lesquelles quelque chose peut encore passer.

La faille occupe une place centrale dans ta pensée : comment la comprends-tu, et pourquoi refuses-tu de la considérer comme un manque ou une imperfection à combler ?

Je ne rencontre pas la faille comme un accident dans l'ordre des choses, comme une brisure venue troubler une unité première qui, en droit, devrait être intacte. Je ne pars pas d'un monde plein auquel il manquerait quelque chose. Au contraire, la faille est ce qui empêche ce fantasme du plein de s'installer. Elle n'interrompt pas une continuité originaire : elle révèle que cette continuité n'a jamais existé autrement que comme projection.

Si je refuse de penser la faille comme un manque, c'est parce que le manque suppose toujours une norme implicite — une idée de complétude à laquelle on mesure ce qui fait défaut. Or cette norme, je ne la trouve nulle part ailleurs que dans notre désir de stabiliser le réel. Dire qu'il y a un manque, c'est déjà vouloir réparer, combler, restaurer. C'est déjà orienter la pensée vers une résolution. La faille, telle que je la vis, ne s'inscrit pas dans cette logique. Elle ne demande pas à être comblée, elle ne pointe vers aucun état où elle disparaîtrait.

La faille est d'abord une ouverture. Mais une ouverture qui ne s'ajoute pas à un monde déjà constitué — elle est ce par quoi le monde peut apparaître. Sans faille, il n'y aurait qu'un bloc indistinct, une saturation sans relief. C'est la faille qui introduit de la distance, et cette distance est la condition même de toute expérience. Voir, entendre, penser — tout cela suppose un écart. Là où tout coïncide parfaitement, il n'y a rien à percevoir.

Je pourrais dire que la faille est ce qui rend le monde respirable. Non pas au sens où elle nous soulagerait, mais au sens où elle empêche l'étouffement du plein. Un monde sans faille serait un monde sans issue, sans passage, sans possibilité de mouvement. La faille, elle, introduit une circulation. Elle ne garantit rien, mais elle rend possible.

Il y a dans la faille une ambivalence essentielle. Elle est à la fois ce qui inquiète et ce qui ouvre. Elle peut être vécue comme perte, comme déchirement, comme impossibilité de tenir. Mais en même temps, elle est ce qui empêche la fermeture, ce qui empêche que tout soit déjà joué. Si je la réduis à un manque, je ne retiens que son versant négatif et je me prive de ce qu'elle ouvre.

Dans mon rapport au langage, cette faille est décisive. C'est elle qui fait que les mots ne coïncident jamais complètement avec ce qu'ils visent. Et loin d'être un défaut, cette non-coïncidence est ce qui permet au langage de rester vivant. Si les mots épousaient parfaitement les choses, il n'y aurait plus de parole, seulement une sorte d'équivalence muette. La faille maintient un jeu, un écart, et c'est dans cet écart que la parole peut se déployer.

Je ressens aussi la faille comme ce qui traverse le sujet lui-même. Je ne suis pas un centre plein qui s'exprimerait vers l'extérieur. Je suis moi-même traversé, déplacé, jamais totalement coïncident avec moi-même. Et là encore, je ne le vis pas comme un défaut à corriger, mais comme la condition d'un devenir. Si j'étais parfaitement identique à moi-même, il n'y aurait plus de mouvement possible, plus d'altération, plus d'ouverture à ce qui vient.

Refuser de combler la faille, ce n'est pas cultiver une forme de négativité stérile. Ce n'est pas non plus s'y complaire. C'est reconnaître qu'elle est constitutive, et qu'en la supprimant, on supprimerait en même temps ce qui rend le monde habitable. Il y a une tentation constante — philosophique, religieuse, technique — de réduire la faille, de la neutraliser, de produire des continuités artificielles. Mais ces continuités ont un coût : elles effacent la possibilité même d'un rapport vivant au réel.

Habiter la faille, c'est donc apprendre à se tenir dans cet écart sans chercher à le supprimer. C'est accepter une certaine instabilité, une certaine absence de fondement ultime. Mais cette absence n'est pas un vide au sens d'une pure négation : c'est un espace où quelque chose peut apparaître, précisément parce que rien n'y est saturé.

Au fond, la faille n'est pas ce qui manque au monde, elle est ce qui lui permet de ne pas se réduire à une masse indifférenciée. Elle est ce qui introduit du jeu, du temps, de la relation. Et c'est pourquoi je ne peux pas la penser comme une imperfection : elle est au contraire ce qui empêche toute perfection close, toute totalité qui se suffirait à elle-même. Elle maintient le monde dans un état d'inachèvement, et c'est cet inachèvement qui, paradoxalement, rend possible une forme de présence.

Tu évoques un divin non salvateur, vulnérable, immanent : comment comprends-tu cette figure du divin, et en quoi transforme-t-elle le rapport au tragique ?

Je ne peux plus penser le divin comme une instance extérieure au monde, comme une hauteur qui viendrait le juger, le corriger ou le sauver. Ce type de divin suppose toujours une distance verticale, une séparation radicale entre ce qui est et ce qui devrait être. Il introduit une promesse — celle d'un salut, d'une résolution — mais cette promesse a un prix : elle dévalorise ce qui est là, elle reporte la vérité ailleurs, elle détourne le regard du monde en le suspendant à un au-delà.

Le divin auquel je me sens lié n'a rien de cette toute-puissance. Il n'est pas au-dessus, il n'est pas derrière, il n'est pas à venir comme une réparation. Il est là, mais d'une manière fragile, presque incertaine. Je ne peux pas dire qu'il "est" au sens fort, comme une présence stable. Je dirais plutôt qu'il insiste, qu'il persiste, qu'il se tient au bord — toujours menacé de disparaître, et pourtant toujours là.

Cette vulnérabilité est essentielle. Un dieu qui sauverait ne serait plus exposé au tragique, il le surplomberait. Or le divin que j'entrevois ne nous arrache pas au tragique, il y demeure. Il ne résout rien, il n'efface rien, mais il accompagne. Et cet accompagnement n'a rien de consolant au sens ordinaire. Il ne promet pas que tout ira bien, il ne donne pas de garantie. Il rend seulement possible une autre manière de traverser ce qui est.

Je pense souvent cette présence comme une main posée sur une épaule — non pas une main qui bénit, qui protège, qui dirige, mais une main blessée, une main qui partage la condition même de celui qu'elle touche. Il y a là une proximité très forte : le divin n'est plus ce qui nous sépare du monde, il est ce qui nous y relie autrement, en assumant avec nous la fragilité de toute chose.

Ce déplacement transforme profondément le rapport au tragique. Si le divin est salvateur, alors le tragique n'est qu'un moment à dépasser, une épreuve provisoire en vue d'une réconciliation. Mais si le divin est lui-même pris dans le tragique, alors celui-ci n'est plus une étape : il devient le lieu même où quelque chose peut se vivre. Non pas un lieu à fuir, mais un lieu à habiter.

Cela ne signifie pas que le tragique est annulé ou adouci. Il reste ce qu'il est : une exposition à ce qui ne se résout pas, à ce qui ne se referme pas. Mais la présence d'un divin vulnérable en modifie la tonalité. Elle introduit une forme de tenue, une manière de ne pas être seul dans cette exposition. Et cette non-solitude n'est pas une consolation, c'est une intensification. Elle rend le tragique plus aigu, mais aussi plus habitable.

Je ne peux pas parler de ce divin comme d'un objet de croyance. Il ne s'impose pas comme une évidence, il ne se prouve pas. Il se laisse pressentir dans certaines expériences très fines — dans une présence qui ne se laisse pas réduire à ce qui est visible, dans une fidélité qui ne repose sur aucune garantie, dans une manière d'être là qui ne se justifie pas mais qui tient.

Il y a quelque chose de profondément non théologique dans cette approche. Je ne cherche pas à définir Dieu, à en établir les attributs, à en construire un concept. Dès que je fais cela, je sens

que je perds ce dont il s'agit. Le divin devient alors un objet parmi d'autres, et il cesse d'être cette présence fragile qui ne peut être approchée que dans une certaine retenue.

Ce divin transforme aussi la manière de comprendre la joie. Il ne s'agit plus d'une joie qui viendrait comme récompense, comme sortie du tragique. C'est une joie qui coexiste avec lui, qui naît dans cette exposition même. Une joie discrète, sans éclat, mais tenace — une manière de dire oui sans nier ce qui blesse.

Au fond, ce divin vulnérable ne répond pas aux attentes habituelles adressées à Dieu. Il ne sauve pas, il ne juge pas, il ne répare pas. Mais il ouvre une possibilité : celle de demeurer dans le monde sans chercher à le fuir, de traverser le tragique sans le nier, et peut-être, dans cette traversée même, de découvrir une forme de présence qui ne s'impose jamais, mais qui ne disparaît pas non plus.

Tu accordes une place singulière à la pénombre : ni la lumière pleine du jour, ni l'obscurité totale de la nuit. Que représente pour toi cette pénombre, et pourquoi est-elle essentielle pour habiter le monde ?

Je ne peux pas habiter ni la pleine lumière ni la nuit totale. La lumière, lorsqu'elle est pleine, ne révèle pas : elle écrase. Elle efface les reliefs, elle dissout les nuances, elle donne l'illusion que tout est là, immédiatement disponible, offert sans reste. Mais ce "tout visible" est en réalité une perte. Dans cette clarté saturée, le regard ne rencontre plus rien. Il glisse sur des surfaces déjà données, sans résistance, sans profondeur. Le monde devient un écran, et le langage qui s'y accorde devient lui aussi transparent, descriptif, sans poids.

La nuit, quant à elle, n'est pas simplement l'envers de cette lumière. Elle ne révèle pas davantage. Elle retire, elle engloutit, elle tait. Elle ne donne rien à voir, elle suspend les formes, elle abolit les distinctions. Il y a dans la nuit une puissance d'effacement qui peut être nécessaire — elle rétablit une certaine opacité — mais si elle devient totale, elle ne laisse plus rien apparaître. Là encore, il n'y a plus de monde, seulement une indistinction.

Entre ces deux excès, la pénombre n'est pas un compromis, mais une condition. Elle n'est pas un manque de lumière, elle est une lumière fissurée. Une lumière qui ne s'impose pas, qui ne recouvre pas tout, qui laisse subsister des zones d'ombre. Dans la pénombre, les choses apparaissent sans se livrer entièrement. Elles se donnent, mais partiellement, et cette partialité n'est pas une limitation : elle est ce qui rend possible leur présence.

C'est dans la pénombre que le regard retrouve une justesse. Il ne peut plus saisir d'un coup, il doit s'ajuster, attendre, se laisser affecter. Il y a une lenteur propre à la pénombre. Elle oblige à renoncer à la maîtrise immédiate. Voir devient une épreuve, une approche, et non plus une capture. Et c'est précisément dans cette difficulté que quelque chose du monde peut se révéler — non pas comme un objet clairement découpé, mais comme une présence qui résiste.

La pénombre est aussi ce qui rend le langage à lui-même. Dans la pleine lumière, les mots décrivent. Dans la nuit, ils se taisent ou se perdent. Mais dans la pénombre, ils tâtonnent. Ils ne coïncident pas, ils approchent, ils laissent apparaître ce qu'ils ne peuvent pas dire entièrement. Le langage y devient une veille. Il ne cherche plus à éclairer totalement, mais à maintenir une certaine ouverture.

Je pourrais dire que la pénombre est le lieu de la faille rendue visible. Non pas comme une rupture brutale, mais comme une fissure dans la lumière elle-même. Elle n'oppose pas lumière et nuit, elle les fait jouer l'une dans l'autre. Elle empêche la lumière de se refermer sur sa propre évidence, et elle empêche la nuit de devenir pure négation.

Habiter le monde dans la pénombre, c'est accepter de ne pas tout voir, de ne pas tout comprendre. Mais ce n'est pas une résignation. C'est une autre manière de recevoir ce qui est. Une manière plus attentive, plus fragile, mais aussi plus fidèle. Car ce qui se donne dans la pénombre ne peut pas être réduit à ce que j'en saisis. Il demeure en retrait, et ce retrait fait partie de sa présence.

Il y a aussi, dans la pénombre, une dimension presque éthique. Elle impose une retenue. Elle interdit la violence du regard qui veut tout exposer, tout mettre à nu. Elle maintient une distance qui est une forme de respect. Le monde n'est plus un objet à exploiter ou à éclairer, mais un espace à habiter avec précaution.

Enfin, la pénombre est le lieu où peut apparaître une certaine joie — une joie très discrète, liée à cette manière de voir sans posséder. Ce n'est pas la jubilation d'une clarté conquise, mais une sorte d'accord fragile avec ce qui se montre sans se livrer. Une joie qui ne supprime pas le tragique, mais qui le rend habitable.

Je ne cherche donc pas la lumière, ni la nuit. Je cherche cette zone instable où l'une et l'autre se fissurent. Là où le monde ne disparaît pas sous l'éclat, ni dans l'ombre, mais où il se tient,

fragile, à mi-voix. C'est là, dans cette pénombre, que quelque chose comme une présence peut encore avoir lieu.

Le merle noir au bec jaune revient souvent dans tes textes : quelle est pour toi la portée de cette figure, et que signifie son chant dans ton rapport au monde et au langage ?

Je ne peux pas parler du merle comme d'un simple motif poétique, encore moins comme d'un symbole que je manipulerais à ma guise. Le merle s'est imposé, ou plutôt il s'est tenu là, et j'ai appris à ne pas le recouvrir. Il ne représente pas quelque chose, il ne renvoie pas à une idée qu'il faudrait décoder. Il est une présence — et c'est précisément cette présence qui importe.

Ce qui m'a toujours frappé, ce n'est pas tant son apparition que la manière dont il est là sans s'imposer. Il ne prend pas la scène, il ne cherche pas à être vu. Et pourtant, dès qu'il est là, quelque chose s'ouvre — ou plutôt, quelque chose se maintient ouvert. Car je ne dirais pas qu'il ouvre le monde. Le monde est déjà ouvert, mais cette ouverture est fragile, toujours menacée de se refermer sous l'effet de nos habitudes, de notre regard trop rapide, de notre langage trop sûr de lui. Le merle, par son chant, empêche cette fermeture.

Son chant n'explique rien, il ne signifie rien au sens où un discours signifie. Il ne désigne pas, il n'interprète pas, il n'ajoute pas de contenu au monde. Et pourtant, il transforme la manière dont le monde se tient. Il y a dans ce chant une sorte de tension très fine : il ne remplit pas l'espace, il ne le sature pas, il le laisse respirer. Il ne prend pas la place du silence, il en prolonge l'ouverture.

Je pourrais dire que le merle est du côté de la veille. Il ne produit pas du sens, il maintient les conditions dans lesquelles quelque chose peut encore apparaître. Son chant ne vient pas combler le manque du langage, il empêche le langage de se refermer sur lui-même. Il introduit une légère dissonance, une présence qui ne se laisse pas absorber dans le discours.

Il y a aussi une dimension très importante : le merle ne parle pas à tout le monde. Ou plutôt, son chant est là pour tous, mais il n'ouvre qu'à celui qui l'entend. Et entendre ici n'est pas une simple perception auditive. C'est une disponibilité. Si je suis pris dans un regard qui survole, dans un langage qui décrit sans rencontrer, alors le chant du merle ne fait que s'ajouter au bruit

du monde. Il est là, mais il ne fait rien. En revanche, si quelque chose en moi est déjà fissuré, si le regard n'est plus totalement assuré, alors ce chant devient décisif — non pas comme message, mais comme maintien d'une ouverture.

Je vois dans le merle une figure très proche de ce que j'ai pu approcher chez Georg Trakl avec la sœur lunaire. Elle n'ouvre pas la nuit, elle la maintient ouverte. De la même manière, le merle ne crée pas le monde, il empêche qu'il se referme. Il ne sauve rien, il ne transforme pas le tragique, mais il en modifie la tenue. Il rend possible une habitation.

Ce qui me touche profondément, c'est la fragilité de cette présence. Rien ne garantit que le merle chantera. Rien ne garantit que je l'entendrai. Et pourtant, lorsqu'il est là, il y a comme une justesse qui s'installe — très discrète, presque imperceptible. Une manière pour le monde de ne pas sombrer dans la pure indifférence.

Le merle n'est donc ni un signe ni un refuge. Il ne dit pas : "tout va bien", il ne console pas. Il est même étranger à toute consolation. Mais il introduit une fidélité. Une manière de rester là, de tenir, sans raison extérieure. Son chant ne promet rien, il ne fonde rien, mais il accompagne. Et cet accompagnement, précisément parce qu'il est sans garantie, a une valeur singulière.

Dans mon rapport au langage, le merle joue un rôle décisif. Il me rappelle constamment que le langage ne doit pas tout prendre en charge. Qu'il y a quelque chose qui ne relève pas de la parole, mais qui pourtant rend la parole possible. Le chant du merle n'est pas un langage, mais il rend le langage à sa juste place. Il le décentre. Il empêche qu'il devienne un système clos.

Je pourrais dire, au fond, que le merle est une épreuve. Une épreuve très simple, presque insignifiante en apparence, mais décisive : suis-je encore capable d'entendre quelque chose qui ne parle pas ? Suis-je encore capable de recevoir une présence qui ne se traduit pas immédiatement en sens ? Si la réponse est non, alors le monde se referme. Si la réponse est oui, alors quelque chose reste ouvert — et c'est peut-être cela, au fond, qui importe.

Tu insistes sur la non-clôture : ni du monde, ni du sens, ni du sujet. Pourquoi cette impossibilité de clôture est-elle essentielle pour toi, et que devient la pensée lorsqu'elle renonce à toute forme d'achèvement ?

Je ne peux pas penser le monde comme quelque chose qui se refermerait sur lui-même, comme une totalité achevée qui contiendrait en elle sa propre justification. Dès que j'imagine une clôture, je sens que quelque chose se fige. Le mouvement s'arrête, la tension disparaît, et avec elle la possibilité même d'un rapport vivant. Une totalité close est peut-être parfaite en droit, mais elle est inhabitable. Elle ne laisse aucune place à ce qui pourrait encore advenir.

La non-clôture n'est pas pour moi une lacune, une incapacité à atteindre un terme. Elle est constitutive. Le monde n'est pas en attente d'un accomplissement final qui viendrait le parfaire. Il est d'emblée dans un état d'ouverture, et cette ouverture n'est pas provisoire. Elle ne se dirige pas vers une résolution. Elle se maintient, elle persiste, elle empêche que tout soit déjà donné.

Cela vaut aussi pour le sens. Je ne crois pas qu'il y ait un sens ultime qui attendrait d'être découvert, comme un noyau caché derrière les apparences. Le sens se déploie, se déplace, se transforme, mais il ne se totalise pas. Chaque tentative de le fixer produit une sorte de réduction. On croit avoir saisi, mais en réalité on a fermé. Et cette fermeture, même si elle rassure, appauvrit.

Renoncer à la clôture du sens, ce n'est pas sombrer dans l'arbitraire ou dans l'indifférence. Ce n'est pas dire que tout se vaut. C'est accepter que le sens soit toujours en excès par rapport à ce que j'en dis. Il y a une rigueur dans cette position, mais une rigueur sans garantie finale. Je dois répondre de ce que je dis, mais sans pouvoir m'appuyer sur une totalité qui viendrait valider définitivement cette réponse.

Le sujet lui-même est pris dans cette non-clôture. Je ne peux pas me penser comme une identité stable, pleinement constituée. Je ne suis jamais entièrement là où je me situe. Il y a toujours un décalage, une part qui échappe, qui se déplace. Et loin d'être un défaut, ce décalage est ce qui rend possible un devenir. Si j'étais achevé, je serais en même temps immobilisé.

Lorsque la pensée renonce à l'achèvement, elle perd une certaine sécurité. Elle ne peut plus prétendre conclure une fois pour toutes. Elle ne peut plus se présenter comme un système fermé. Mais en même temps, elle gagne en justesse. Elle devient plus attentive à ce qui se dérobe, à ce qui ne se laisse pas intégrer.

Je ne vois plus la pensée comme une construction qui viserait un sommet, mais comme une marche sans terme. Non pas une errance désorientée, mais une progression qui ne se fixe pas

en point final. Chaque avancée ouvre à nouveau, chaque clarification révèle une nouvelle opacité. Et ce mouvement n'est pas un échec, c'est sa condition même.

Il y a là une proximité avec ce que j'éprouve du tragique. La non-clôture est ce qui empêche toute réconciliation définitive. Il n'y a pas de moment où tout serait enfin résolu. Mais cette absence de résolution n'est pas pure négativité. Elle est ce qui maintient la possibilité d'une intensité, d'une présence qui ne se laisse pas épuiser.

Je dirais aussi que la non-clôture protège contre une certaine violence. La violence des systèmes qui prétendent tout expliquer, tout intégrer, tout juger. Dès que quelque chose se présente comme total, il tend à exclure ce qui ne s'y laisse pas réduire. La non-clôture, elle, maintient un espace pour ce qui résiste, pour ce qui ne trouve pas sa place dans un ensemble déjà constitué.

Dans mon rapport au langage, cela se traduit par une méfiance envers les formulations trop définitives. Non pas que je refuse de dire, mais je tente de laisser dans ce que je dis une ouverture, une possibilité de reprise. Le langage ne doit pas refermer ce qu'il approche. Il doit garder une certaine porosité.

Au fond, la non-clôture n'est pas une limite que je subirais. Elle est ce qui rend le monde habitable, précisément parce qu'elle empêche qu'il soit entièrement assigné. Elle laisse place à l'inattendu, au déplacement, à la transformation. Et la pensée, en renonçant à l'achèvement, devient peut-être moins souveraine, mais plus fidèle à ce qu'elle tente d'approcher : un réel qui ne se laisse jamais enfermer.

Tu proposes une lecture non circulaire de l'éternel retour : non comme répétition du même, mais comme épreuve du devenir. Comment comprends-tu cet éternel retour, et en quoi transforme-t-il la manière de vivre le temps et le tragique ?

Je ne peux pas recevoir l'éternel retour comme une simple répétition, comme si tout devait revenir identique à soi dans une boucle fermée. Cette idée d'un retour du même, prise au sens strict, me semble presque insoutenable — non pas tragiquement féconde, mais paralysante. Elle enferme le devenir dans une circularité qui, au fond, le nie. Si tout revient à l'identique, alors rien ne devient véritablement.

Ce que j'entends dans l'éternel retour, ce n'est pas la répétition, mais l'épreuve. Une épreuve très exigeante : celle de vivre chaque instant comme s'il devait revenir, non pas parce qu'il reviendra effectivement, mais parce que je dois pouvoir en répondre sans recours à un ailleurs. Il n'y a plus de fuite possible vers un salut, vers une compensation future. Tout se joue ici, dans l'instant, mais un instant qui n'est pas fermé — un instant tendu, ouvert, chargé de ce qu'il engage.

Le "même" dont il est question ne peut pas être une identité stricte. Il renvoie plutôt à des configurations, à des formes de vie, à des manières d'être qui se rejouent sans jamais être identiques. C'est là que la figure de la spirale m'apparaît plus juste que celle du cercle. Il y a bien un retour, mais ce retour ne repasse jamais exactement par le même point. Il reprend, il transforme, il déplace.

Dans cette perspective, l'éternel retour devient une manière d'habiter le devenir sans chercher à le refermer. Il ne promet aucun sommet définitif. Il n'y a pas de point d'arrivée où tout serait accompli. Chaque moment est à la fois plein et inachevé. Et c'est cette tension qui fait sa valeur.

Le tragique, ici, change de tonalité. Il ne repose plus sur la perte d'un état idéal ou sur l'impossibilité d'atteindre une fin heureuse. Il réside dans cette nécessité de continuer sans garantie d'achèvement. Il n'y a pas de résolution finale, pas de réconciliation. Mais il y a une exigence : celle de dire oui à ce qui est, non pas naïvement, mais en pleine lucidité.

Dire oui, dans ce contexte, n'est pas adhérer à tout ce qui arrive comme si tout était bon. Ce n'est pas une approbation morale ou affective. C'est une manière de ne pas se retirer, de ne pas se dérober. De ne pas chercher à annuler ce qui est au nom d'un autre monde possible. C'est une affirmation qui passe à travers le négatif, qui ne le nie pas, mais qui ne s'y arrête pas non plus.

Je ressens l'éternel retour comme une tension asymptotique. Il y a toujours un "plus loin" qui se dessine, mais ce plus loin n'est jamais atteint. Chaque avancée est réelle, chaque intensification est vécue, mais elle ne débouche pas sur un accomplissement final. Et cette absence de terme n'est pas une défaite : elle est ce qui maintient le mouvement.

Cela transforme profondément la manière de vivre le temps. Le temps n'est plus une ligne qui irait d'un point à un autre, ni un cercle qui se refermerait sur lui-même. Il devient une série de

reprises, de retours transformés, où chaque instant porte la trace de ce qui a été sans s'y réduire. Le passé n'est pas simplement derrière, il est repris, réinvesti, déplacé.

Dans cette logique, il n'y a plus de "dernière fois" qui viendrait clore le tout. Chaque moment est à la fois unique et rejouable, non pas dans sa lettre, mais dans sa tonalité. Et cela engage une responsabilité très particulière : je ne peux pas me contenter de traverser le temps en attendant une issue. Je suis impliqué dans ce que chaque instant devient.

Je me sens proche ici de Friedrich Nietzsche, mais en le déplaçant. L'éternel retour n'est pas pour moi une thèse cosmologique à prouver, ni même une pure expérience de pensée à tester. Il est une manière de se tenir dans le devenir, sans se réfugier dans l'idée d'un terme. Une manière de vivre sans garantie, mais aussi sans renoncement.

Au fond, l'éternel retour, tel que je le comprends, intensifie le tragique sans le refermer. Il supprime toute échappatoire, mais en même temps il ouvre une forme de joie — une joie exigeante, sans consolation, qui naît de cette fidélité au devenir lui-même. Une joie de continuer, de reprendre, de ne pas céder à la tentation de conclure.

Tu dis que le poète ne parle pas du monde mais au monde : que signifie pour toi cet "adressage", et en quoi transforme-t-il la parole poétique ?

Je ne peux plus me satisfaire d'une parole qui décrirait le monde comme on décrit un objet placé devant soi. Parler *du* monde, c'est déjà, d'une certaine manière, l'avoir perdu. C'est l'avoir tenu à distance, l'avoir constitué comme un ensemble de choses sur lesquelles je peux porter un regard, un savoir, un discours. Cette position me donne une certaine maîtrise, mais elle me coupe en même temps de ce qui est en jeu : le rapport vivant, l'exposition, la réciprocité silencieuse.

Parler *au* monde, c'est tout autre chose. Ce n'est pas simplement changer de préposition, c'est déplacer entièrement la posture. Il ne s'agit plus de dire ce qu'est le monde, mais de s'adresser à lui comme à une présence qui, elle aussi, peut répondre — non pas en mots, mais dans la manière dont elle se donne ou se retire. Cet adressage suppose que le monde ne soit pas réduit à un objet, mais reconnu comme un vis-à-vis, même si ce vis-à-vis ne se manifeste jamais comme un interlocuteur au sens humain.

Quand je parle au monde, je m'expose. Je ne peux plus me cacher derrière un savoir ou une description. Ce que je dis engage une relation. Et cette relation est incertaine : rien ne garantit qu'elle sera reçue, rien ne garantit qu'elle produira un effet. Mais c'est précisément cette absence de garantie qui la rend réelle. Une parole qui serait assurée de son effet ne serait plus une adresse, mais une opération.

L'adressage transforme profondément la parole poétique. Il la décentre. Elle ne part plus d'un sujet qui exprime ce qu'il a en lui pour le projeter vers l'extérieur. Elle naît dans un entre-deux, dans une zone de rencontre où quelque chose se joue sans être maîtrisé. Le poète n'est plus celui qui dit, il est celui qui se tient dans cette adresse, dans cette tentative toujours reprise.

Cela implique une retenue. Parler au monde, ce n'est pas le saturer de mots. C'est au contraire laisser place à ce qui ne peut pas être dit. C'est accepter que la parole soit incomplète, fragmentaire, traversée de silences. Le silence n'est plus ce qui manque à la parole, il en fait partie. Il est ce qui permet à l'adresse de ne pas se refermer.

Je sens très fortement que cette manière de parler est liée à la faille. Sans faille, il n'y aurait pas d'adresse. Tout serait déjà donné, déjà constitué. L'adresse suppose un écart, une distance qui ne se résorbe pas. Elle suppose que le monde ne soit pas entièrement présent à moi, et que moi-même je ne sois pas entièrement présent à ce que je dis.

Dans cette perspective, la parole poétique n'est pas une production de sens, mais une mise en relation. Elle ne cherche pas à expliquer, à démontrer, à convaincre. Elle cherche à maintenir ouvert un espace où quelque chose peut circuler — non pas un contenu déterminé, mais une présence, une tension, une possibilité de réponse.

Je pourrais dire que l'adresse est une manière de rendre justice au monde sans le réduire. En parlant au monde, je reconnais qu'il n'est pas épuisé par ce que j'en dis. Je lui laisse une part d'initiative, même si cette initiative ne se manifeste pas comme une réponse explicite. Il y a là une forme de confiance très particulière : non pas la certitude que le monde répondra, mais la conviction qu'il y a quelque chose à quoi s'adresser.

Je retrouve ici une proximité avec Rainer Maria Rilke, notamment dans cette manière d'appeler les choses, de les invoquer sans les enfermer. Mais il ne s'agit pas pour moi d'imiter une posture ou un style. Il s'agit de reconnaître que la parole poétique ne vaut que si elle est adressée, c'est-à-dire si elle accepte de ne pas être souveraine.

Enfin, cet adressage transforme aussi la manière dont j'écoute. Car parler au monde implique d'être attentif à ce qui, en retour, peut se donner — non pas comme une réponse structurée, mais comme une modulation, une inflexion, une présence qui se déplace. La parole devient alors une veille, une manière de se tenir dans l'ouverture, sans jamais pouvoir conclure.

Au fond, parler au monde, c'est accepter de ne pas avoir le dernier mot. C'est laisser le monde continuer sans moi, et pourtant continuer à lui parler. Non pas pour le saisir, mais pour demeurer en relation avec ce qui ne se laisse jamais totalement atteindre.

Tu évoques une "polyphonie des failles" : que signifie pour toi cette pluralité de voix, et comment peut-elle se déployer sans se fondre dans une unité ni sombrer dans la dispersion ?

Je ne peux pas penser la pluralité des voix comme une simple juxtaposition, ni comme une diversité qu'il faudrait ensuite rassembler dans une unité supérieure. La tentation est toujours là : soit réduire les voix à une seule, en cherchant une cohérence ultime, soit les laisser se multiplier au point qu'elles deviennent indistinctes, sans rapport entre elles. Or la polyphonie dont je parle ne relève ni de la fusion ni de la dispersion. Elle tient dans une tension.

Chaque voix, pour moi, est liée à une faille singulière. Elle ne parle pas depuis un point de vue totalisant, mais depuis un lieu marqué, entamé, traversé. Cela signifie que chaque voix est partielle, exposée, incapable de dire le tout. Et c'est précisément cette incapacité qui lui donne sa justesse. Une voix qui prétendrait tout dire cesserait d'être une voix : elle deviendrait un système.

La polyphonie ne consiste donc pas à additionner des perspectives pour reconstituer une totalité perdue. Elle consiste à laisser résonner ces voix sans les contraindre à se rejoindre. Il y a entre elles des écarts, des dissonances, parfois même des contradictions. Mais ces tensions ne sont pas des défauts à corriger : elles sont la condition même de cette pluralité.

Je pourrais dire que la polyphonie est une manière d'habiter la non-clôture. Chaque voix ouvre un espace, mais aucun de ces espaces ne se referme sur lui-même. Ils se croisent, se frôlent, se répondent parfois, mais sans jamais se totaliser. Il n'y a pas de point d'aboutissement où tout serait enfin accordé.

Ce qui empêche la dispersion, c'est justement la faille. Les voix ne flottent pas librement, elles ne sont pas arbitraires. Elles sont ancrées dans des expériences, dans des tensions réelles. Ce qui les relie, ce n'est pas une unité de contenu, mais une communauté de condition : elles sont toutes traversées par cette impossibilité de se refermer.

Je le ressens très concrètement dans l'écriture. Il y a des moments où plusieurs voix apparaissent — non pas comme des personnages au sens strict, mais comme des tonalités, des manières différentes de dire et de voir. Si je cherche à les harmoniser trop vite, je perds quelque chose. Si je les laisse se déployer sans retenue, je risque de perdre toute tenue. Il faut donc trouver une manière de les laisser coexister sans les dissoudre.

La polyphonie suppose une écoute. Non pas seulement une écoute de ce qui est déjà dit, mais une attention à ce qui peut encore surgir. Chaque voix doit pouvoir être entendue dans sa singularité, sans être immédiatement traduite dans une autre. Cela demande une certaine patience, une capacité à suspendre le jugement.

Il y a aussi une dimension éthique dans cette manière de faire place aux voix. Refuser la fusion, c'est refuser d'imposer une norme qui viendrait décider de ce qui compte ou non. Refuser la dispersion, c'est refuser l'indifférence qui met tout sur le même plan. La polyphonie se tient entre ces deux excès, dans un équilibre instable.

Je pourrais dire que cette pluralité est fidèle au tragique. Le tragique ne se laisse pas dire d'une seule voix. Il exige cette multiplicité, non pas pour être expliqué, mais pour être approché. Chaque voix en capte quelque chose, sans jamais l'épuiser. Et c'est dans leur résonance — parfois harmonieuse, souvent dissonante — que quelque chose comme une présence peut se maintenir.

Dans mon travail, cela prend souvent la forme de dialogues, de déplacements, de reprises. Une voix répond à une autre, non pas pour la corriger, mais pour la prolonger, la déplacer, la mettre en tension. Il n'y a pas de dernière voix qui viendrait conclure. Le mouvement reste ouvert.

Au fond, la polyphonie des failles n'est pas un modèle à appliquer, mais une manière de laisser advenir ce qui ne peut pas se dire d'un seul tenant. Elle accepte que la vérité — si ce mot a encore un sens — ne soit pas une unité, mais une résonance. Une résonance fragile, toujours menacée de se refermer, mais qui, tant qu'elle tient, maintient ouvert un espace où le monde peut encore être entendu.

j'en ajoute 4 autres : 1. Tes livres ne comportent jamais de table de matières : pourquoi ? 2. Certains te comparent à Antonin Artaud ou encore à Maurice Blanchart, voire à René Char : que leur réponds-tu ? 3. En hommage à Rainer Maria Rilke, tu as écrit « L'ouvert » mais tu te distingues radicalement de ce que Heidegger appelle « la libre étendue » ou encore « la contrée ». Tu peux nous en dire davantage ? 4. Dans ta tragédie « Clara » vous cherchez à désobjectiver la mort : que signifie pour toi « marcher dans l'invisible » ?

Tes livres ne comportent jamais de table de matières : pourquoi ?

Je ne peux pas ouvrir un livre comme on ouvre un territoire déjà cartographié. Une table des matières, pour moi, introduit immédiatement une logique de maîtrise : elle annonce, elle découpe, elle hiérarchise, elle oriente le regard avant même que le texte n'ait commencé à agir. Elle dit au lecteur où il va, ce qu'il va trouver, dans quel ordre — et, d'une certaine manière, elle neutralise déjà l'expérience.

Or ce qui m'importe, ce n'est pas de guider, mais de laisser entrer. Un livre ne doit pas être parcouru comme un plan, mais traversé comme un espace. On n'entre pas dans une forêt avec une table des chemins déjà balisés, ou plutôt : si on le fait, on ne voit plus la forêt, seulement le tracé. La table des matières transforme le texte en objet consultable ; moi, je cherche une expérience qui ne soit pas immédiatement récupérable.

Cela ne signifie pas qu'il n'y ait pas de structure. Il y en a une, très forte même, mais elle doit se découvrir en marchant. Elle doit apparaître comme une tension, comme une progression vécue, et non comme un programme annoncé. Si je donne d'emblée les repères, je prive le lecteur de cette découverte — et je me prive moi-même de la nécessité d'écrire depuis l'intérieur du mouvement.

Il y a aussi une dimension plus profonde : la table des matières suppose que le texte puisse être résumé, qu'il puisse être réduit à des titres, à des unités identifiables. Or ce que je cherche ne se laisse pas découper ainsi. Chaque partie déborde, chaque texte traverse les autres. Donner des titres, ce serait figer des zones qui, en réalité, communiquent.

Enfin, refuser la table des matières, c'est refuser une certaine économie de la lecture. Celle qui consiste à aller directement à ce qui "intéresse", à sauter, à sélectionner. Je ne condamne pas cette manière de lire, mais elle ne correspond pas à ce que je propose. J'écris des livres qui demandent une traversée, pas une consultation.

Certains te comparent à Antonin Artaud, à Maurice Blanchot, voire à René Char : que leur réponds-tu ?

Lorsque l'on évoque Antonin Artaud et Maurice Blanchot à mon propos, on touche à deux pôles très différents de l'expérience du langage, et c'est précisément dans cet écart que ma position devient lisible.

Artaud, d'abord, porte le langage à son point de rupture. Chez lui, la parole ne tient plus ; elle se brise sous la pression d'une expérience qui excède toute forme. Il ne cherche pas à dire le monde, mais à arracher quelque chose au langage lui-même, comme si les mots étaient devenus insuffisants, voire traîtres. Son écriture est une lutte, une convulsion, une tentative désespérée de faire passer un cri à travers des signes qui ne suffisent plus. Le corps, la douleur, la folie y sont directement engagés. Le langage y est vécu comme un obstacle à franchir, parfois comme un ennemi.

Chez moi, il y a bien quelque chose de cette tension : je sais que le langage ne coïncide pas avec le réel, je sais qu'il recouvre, qu'il masque, qu'il trahit parfois. Je ne suis pas du côté d'une langue transparente. Mais là où Artaud fracture le langage, moi je le travaille de l'intérieur. Je ne le fais pas exploser ; je l'ouvre. Je n'essaie pas de le dépasser par un cri, mais de le rendre poreux, habitable, capable de laisser passer ce qui ne se dit pas entièrement. Là où Artaud est dans la déflagration, je suis dans la faille tenue. Il y a chez moi une retenue essentielle qui refuse de sacrifier la parole, même blessée. Je ne renonce pas au langage ; je le mets en veille.

Avec Blanchot, le rapprochement est d'une autre nature. Blanchot explore le lieu où la parole s'approche de son impossibilité. Il pense l'écriture comme expérience de la limite, comme approche de ce qu'il appelle parfois le « dehors », cet espace où le sujet se défait, où la parole n'appartient plus à celui qui parle. Chez lui, l'écriture devient un mouvement vers l'effacement, vers une neutralité où plus rien ne peut être affirmé pleinement. Le langage se retire en même

temps qu'il se déploie. Il y a une grande proximité avec ma pensée de la faille : le réel ne coïncide pas, le langage ne se ferme pas, quelque chose échappe toujours.

Mais là encore, la différence est décisive. Blanchot demeure dans une forme de suspension radicale. Il ne cherche pas à réintroduire une lumière, même fragile. Il accepte que l'écriture conduise à une sorte de neutralisation, à un espace où le sens se défait sans promesse de retour. Chez moi, au contraire, la faille n'est jamais pure négativité. Elle est toujours le lieu d'un passage. Même lorsque je parle de l'effondrement, il y a la braise, la flamme, la veille. Je refuse que la nuit soit totale. Je maintiens une possibilité, aussi ténue soit-elle. Là où Blanchot explore l'effacement, j'explore la persistance.

On pourrait dire que ces trois positions dessinent un triangle. Artaud est au point de l'excès où le langage se brise sous la pression de l'expérience. Blanchot est au point de la limite où le langage s'efface dans le dehors et la neutralité. Moi, je me tiens dans un troisième lieu : celui où le langage, tout en sachant sa propre insuffisance, demeure et se transforme pour accueillir ce qui le dépasse. Je ne suis ni dans la rupture violente, ni dans la disparition pure, mais dans une fidélité fragile.

Ce qui me caractérise alors, et qui n'est ni artaudien ni blanchotien au sens strict, c'est cette décision de ne pas abandonner le monde. Artaud le brûle, Blanchot le suspend ; moi, j'y demeure. J'acceptes qu'il soit fissuré, instable, étranger à lui-même, mais je continue à y chercher un lieu habitable. La faille, chez moi, n'est pas seulement ce qui défait ; elle est ce qui rend possible une autre manière d'habiter. Et c'est là que le tragique prend toute sa portée : non pas comme destruction, mais comme impossibilité de clore, qui oblige à rester ouvert.

Si je devais formuler cela simplement, je dirais : Artaud met le langage en crise, Blanchot le mène au bord du silence, et moi je le maintiens en état de veille. Et c'est peut-être cette veille qui constitue ma singularité la plus nette

En hommage à Rainer Maria Rilke, tu as écrit « L'Ouvert », mais tu te distingues radicalement de ce que Heidegger appelle « la libre étendue » ou « la contrée ». Peux-tu préciser ?

Chez Rainer Maria Rilke, l'Ouvert est une expérience très particulière : une manière d'être exposé au monde sans le refermer, une disponibilité qui n'est pas une maîtrise. Cela m'a

profondément marqué. Mais je ne peux pas reprendre cette notion telle quelle, encore moins la lecture qu'en fait Martin Heidegger.

Chez Heidegger, la "libre étendue" ou la "contrée" tend vers une certaine pacification. Même si elle n'est pas simple, elle ouvre vers une forme d'habitation possible, une réconciliation relative. Or ce que je cherche ne passe pas par cette pacification. L'Ouvert, pour moi, n'est pas un espace où l'on pourrait enfin demeurer.

Je le comprends plutôt comme une ouverture traversée par le tragique. Une ouverture qui ne se stabilise pas, qui ne devient jamais une "contrée". Il n'y a pas de lieu où l'on pourrait s'installer définitivement. L'Ouvert n'est pas un horizon apaisé, c'est une tension maintenue.

Je dirais même que je me tiens en deçà ou au bord de cet Ouvert. Là où il menace de se refermer, là où il ne tient que par une veille fragile. Et c'est là que la figure du merle intervient : non pas comme révélateur, mais comme maintien. L'Ouvert ne s'impose pas, il doit être tenu.

En ce sens, je m'écarte d'une lecture ontologique au sens fort. Je ne cherche pas à penser l'Être dans son ouverture, mais à éprouver une ouverture toujours menacée, toujours à reprendre. L'Ouvert n'est pas un donné, c'est une épreuve.

Dans ta tragédie « Clara », tu cherches à désobjectiver la mort : que signifie pour toi « marcher dans l'invisible » ?

Désobjectiver la mort, ce n'est pas la nier, ni la rendre abstraite. C'est refuser d'en faire un objet parmi d'autres — un événement localisable, définissable, que l'on pourrait circonscrire. Tant que la mort reste un objet, elle reste extérieure. Elle arrive, elle frappe, mais elle ne transforme pas en profondeur notre manière d'être.

Marcher dans l'invisible, c'est accepter que la mort ne soit pas seulement un terme, mais une dimension du présent. Cela ne signifie pas vivre dans l'obsession de la mort, mais reconnaître qu'elle traverse déjà ce qui est. Elle n'est pas au bout du chemin, elle est dans la texture même du chemin.

Dans *Clara*, cela passe par une transformation du regard. Il ne s'agit plus de voir des objets — des corps, des événements — mais de percevoir une présence qui ne se donne pas comme

visible. L'invisible n'est pas un autre monde, il n'est pas derrière ou au-delà. Il est là, mais non objectivable.

Marcher dans l'invisible, c'est donc marcher sans garantie. Ne pas savoir où l'on va, ne pas pouvoir s'appuyer sur des repères fixes. Mais ce n'est pas une errance vide. C'est une marche habitée, traversée par une fidélité. Une présence peut se maintenir, même sans forme, même sans preuve.

Cela change aussi le rapport à ceux qui ne sont plus. Ils ne sont pas "ailleurs" au sens d'un autre lieu. Ils ne sont pas non plus simplement absents. Ils peuvent être présents autrement — non comme objets de souvenir, mais comme présence diffuse, inscrite dans le monde lui-même.

C'est pourquoi Clara ne cherche pas à prouver quoi que ce soit. Elle ne construit pas une théorie de la mort. Elle éprouve une présence. Et cette présence ne peut être validée ni invalidée, parce qu'elle ne relève pas du visible.

Marcher dans l'invisible, c'est finalement accepter que le monde ne soit pas réductible à ce qui apparaît clairement. C'est laisser place à une dimension qui ne se laisse pas saisir, mais qui pourtant transforme la manière d'habiter. Une manière plus fragile, plus incertaine — mais aussi plus fidèle à ce qui, dans le réel, ne se donne jamais entièrement.

Tu n'as encore que peu parlé du corps, alors même que toute ton approche insiste sur l'expérience, l'exposition, la présence fragile : quelle place le corps occupe-t-il dans ton rapport au tragique, au langage et à cette habitation du monde que tu cherches ? Est-il simplement le lieu où cela se joue, ou bien est-il lui-même traversé, déplacé, transformé par ce que tu appelles la faille, la pénombre ou l'invisible ?

Je ne peux pas penser le corps comme un simple support, comme un lieu neutre où viendraient se déposer des expériences. Le corps n'est pas le théâtre du tragique, il est lui-même pris dans ce tragique. Il n'est pas en deçà, il n'est pas derrière : il est exposé, traversé, engagé à même ce qui se joue.

Longtemps, on a opposé le corps et l'esprit — soit pour subordonner le corps, soit pour le réhabiliter. Mais cette opposition ne me suffit pas. Elle reconduit une séparation qui empêche de penser ce qui m'importe : une habitation où le corps n'est ni objet ni simple instrument, mais

une manière d'être au monde. Je ne "possède" pas mon corps, je ne suis pas non plus réductible à lui : je suis pris dans une relation où quelque chose comme une présence se joue à travers lui.

Le tragique, je ne le rencontre pas d'abord comme une idée. Il se donne dans le corps. Dans une fatigue qui ne se réduit pas à une cause, dans une tension qui ne se résout pas, dans une manière d'être là qui ne tient pas tout à fait. Le corps ne ment pas, mais il ne dit pas non plus. Il expose. Et cette exposition est sans garantie : je ne peux pas m'en extraire pour la regarder de l'extérieur.

La faille traverse le corps. Elle n'est pas seulement une catégorie de pensée, elle se manifeste dans des décalages très concrets : entre ce que je veux et ce que je peux, entre ce que je sens et ce que je dis, entre ce que je vis et ce que je comprends. Le corps est ce lieu où la coïncidence ne se fait jamais complètement. Et c'est précisément cela qui empêche toute clôture.

Dans la pénombre, le corps retrouve une certaine justesse. Dans la pleine lumière, il devient objet — visible, mesurable, maîtrisable. Dans la nuit totale, il se dissout, il perd ses repères. Mais dans la pénombre, il est présent sans être entièrement saisi. Il se tient dans une forme d'incertitude, et cette incertitude n'est pas une faiblesse : elle est ce qui permet une véritable habitation.

Je ne peux pas non plus séparer le corps du langage. Le langage ne sort pas d'un esprit désincarné. Il passe par une voix, un souffle, un rythme. Et lorsque le langage s'effondre, ce n'est pas seulement une structure qui vacille, c'est aussi une tenue corporelle. Il y a des moments où les mots ne viennent plus — et cela se ressent physiquement. Et d'autres où ils viennent trop facilement — et là aussi, quelque chose sonne faux, presque comme une mécanique.

Le corps est aussi ce qui m'expose à l'invisible. Non pas comme une ouverture mystique, mais comme une limite. Je ne peux pas tout voir, tout saisir, tout contenir. Le corps impose une finitude, et cette finitude n'est pas seulement une restriction : elle est la condition même d'un rapport réel. Sans elle, il n'y aurait qu'une abstraction.

Dans *Clara*, cette question est centrale. Marcher dans l'invisible ne signifie pas sortir du corps, mais y demeurer autrement. Ne plus le réduire à ce qui est visible ou objectivable, mais reconnaître qu'il est traversé par une présence qui ne se laisse pas saisir. Le corps n'est pas abandonné, il est déplacé.

Je dirais même que le corps est le lieu d'une fidélité. Il garde ce que la pensée oublie, il porte des traces que le langage ne peut pas toujours dire. Il ne conserve pas comme une mémoire stable, mais comme une tension, une manière de tenir. Et cette tenue est fragile : elle peut se rompre, se déplacer, se perdre. Mais elle est là, silencieuse.

Habiter le monde, pour moi, ne peut pas se faire sans le corps — mais pas au sens d'un enracinement simple. Le corps n'est pas un refuge. Il est lui aussi exposé, traversé, incertain. Et c'est précisément pour cela qu'il est essentiel. Il empêche toute abstraction complète, toute fuite dans un pur discours.

Au fond, le corps n'est ni un objet ni un fondement. Il est ce par quoi quelque chose comme une présence peut encore se jouer, sans jamais se stabiliser. Il est pris dans la faille, dans la pénombre, dans cette tension que je cherche à habiter — non pas pour la résoudre, mais pour la tenir, autant que possible.

Tu évoques souvent une parole de veille, retenue, non saturée : quel rôle attribues-tu au silence dans ton travail ? Est-il une limite du langage, un échec à dire, ou bien constitue-t-il une dimension active de la parole elle-même, une condition pour que quelque chose comme une adresse ou une présence puisse advenir ?

Je ne peux pas penser le silence comme ce qui manquerait au langage, comme une simple interruption ou une défaillance. Le silence n'est pas ce qui vient après les mots lorsqu'ils échouent, il est déjà là, au cœur même de la parole. Il n'est pas extérieur, il n'est pas un dehors : il travaille le langage de l'intérieur.

Si je parle de parole de veille, c'est précisément parce qu'elle ne cherche pas à saturer l'espace. Elle ne vise pas à tout dire, à tout remplir, à éliminer le silence. Elle se tient au bord. Et ce bord n'est pas une limite négative, c'est un lieu de tension. Le silence n'y est pas ce qui empêche de parler, mais ce qui rend possible une parole qui ne se referme pas.

Il y a une illusion très tenace : celle selon laquelle parler consisterait à vaincre le silence. Comme si le silence était un vide à combler. Mais cette lutte est perdue d'avance — et surtout, elle détruit ce qu'elle prétend sauver. Une parole qui chasse le silence devient immédiatement pleine, close, autosuffisante. Elle n'écoute plus, elle n'attend plus, elle ne laisse plus rien advenir.

Le silence, tel que je le comprends, est une réserve. Non pas un réservoir de mots non dits, mais une ouverture qui empêche les mots de se suffire à eux-mêmes. Il introduit une distance à l'intérieur même de la parole. Il fait que ce qui est dit ne coïncide jamais complètement avec ce qui se donne.

Je ressens très concrètement cette nécessité. Il y a des phrases qui peuvent être prolongées, développées, expliquées — mais quelque chose en moi résiste. Non pas par incapacité, mais par justesse. Continuer serait trahir. Il y a un point où la parole doit s'arrêter, non pas parce qu'elle ne peut plus, mais parce qu'elle ne doit pas aller plus loin.

Le silence est donc aussi une forme de rigueur. Il ne relève pas d'une esthétique du retrait, mais d'une exigence. Il empêche la parole de devenir bavardage, de se diluer dans une continuité sans tension. Il introduit des coupures, des suspensions, qui ne sont pas des vides, mais des respirations nécessaires.

Dans l'adresse au monde, le silence est décisif. Une parole qui serait entièrement explicite, entièrement déployée, ne serait plus une adresse. Elle deviendrait un discours fermé. L'adresse suppose qu'une part reste en suspens, qu'elle ne soit pas entièrement capturable. Le silence garde cette part.

Il y a aussi une dimension d'écoute. Le silence n'est pas seulement ce que je garde en parlant, il est ce dans quoi je peux recevoir. Si je parle sans silence, je ne peux rien entendre. Tout est déjà occupé. Le silence est ce qui rend possible une réponse — non pas nécessairement une réponse en mots, mais une modification, une inflexion, une présence.

Je ne peux pas non plus dissocier le silence de la pénombre. Dans la pleine lumière, tout est dit, tout est exposé. Dans la nuit totale, rien ne se dit. Mais dans la pénombre, la parole et le silence coexistent. Ils se traversent. Le silence n'abolit pas la parole, il la rend plus fragile, mais aussi plus juste.

Dans mon écriture, cela se traduit souvent par des coupures, des suspensions, des phrases qui ne vont pas jusqu'au bout de ce qu'elles pourraient dire. Non pas pour produire un effet, mais pour laisser place à ce qui ne peut pas être entièrement formulé. Il ne s'agit pas de suggérer un mystère, mais de ne pas effacer ce qui résiste.

Au fond, le silence n'est pas une limite du langage, il est ce qui l'empêche de devenir un système fermé. Il le maintient ouvert, exposé, traversé. Et c'est peut-être cela, une parole de veille : une parole qui ne cherche pas à vaincre le silence, mais à se tenir avec lui, dans cette tension fragile où quelque chose peut encore apparaître sans être immédiatement capturé.

Dans un monde saturé de discours, d'images, de flux continus, où le langage semble proliférer jusqu'à se vider, comment situes-tu ton travail face à cette prolifération ? L'effondrement du langage que tu décris est-il aggravé par la technique contemporaine, ou bien celle-ci ne fait-elle que révéler un phénomène plus ancien et plus profond ?

Je ne peux pas accuser la technique comme si elle était la cause première de ce que j'appelle l'effondrement du langage. Ce serait trop simple, et même trompeur. La technique ne crée pas ce phénomène, elle l'expose. Elle l'amplifie, elle le rend visible à une échelle que nous ne pouvions pas atteindre auparavant, mais elle ne fait que pousser à son point extrême une tendance déjà présente.

Ce qui me frappe aujourd'hui, ce n'est pas tant la quantité de langage que sa fluidité. Les mots circulent sans résistance, ils passent d'un support à l'autre, d'un contexte à l'autre, sans jamais rencontrer ce qui pourrait les arrêter. Ils sont immédiatement disponibles, immédiatement consommables. Et cette disponibilité permanente donne l'impression d'une richesse, alors qu'elle produit en réalité une forme d'égalisation.

Tout se vaut, non pas par décision consciente, mais par nivellement. Les mots les plus forts, les plus graves, les plus intenses se retrouvent pris dans le même flux que les plus anodins. Ils perdent leur poids, non pas parce qu'ils seraient mal employés, mais parce qu'ils ne rencontrent plus de limite. Ils ne sont plus retenus, plus éprouvés.

La technique accentue cela en supprimant les distances. Elle rend tout proche, tout présent, tout accessible. Mais cette proximité est paradoxale : plus tout est proche, moins rien ne se donne réellement. Il n'y a plus d'écart, plus de temps pour que quelque chose se forme. Le regard glisse, le langage suit.

Je ne peux donc pas simplement me placer "contre" cette prolifération. Mon travail ne consiste pas à dénoncer, ni à se retirer dans une posture de refus. Il s'agit plutôt de trouver une manière

de parler qui ne se laisse pas absorber par ce flux. Une manière de réintroduire de la résistance, non pas en ralentissant artificiellement, mais en modifiant la tenue même de la parole.

Cela passe par une certaine lenteur, mais une lenteur habitée, non pas une lenteur nostalgique. Il ne s'agit pas de revenir à un âge du silence ou de la rareté, mais de retrouver une exigence. Une manière de ne pas laisser les mots passer sans les éprouver. Une manière de les retenir suffisamment pour qu'ils retrouvent un poids.

La prolifération contemporaine révèle aussi quelque chose de plus ancien : le désir du langage de se suffire à lui-même. Ce désir n'est pas nouveau, mais il trouve aujourd'hui un terrain idéal. Le langage peut se déployer sans rencontrer le monde, sans rencontrer de résistance. Il peut fonctionner en circuit fermé.

C'est là que se joue l'effondrement. Non pas dans la disparition du langage, mais dans son autonomie excessive. Lorsqu'il ne dépend plus d'un rapport au monde, il se vide. Il devient un système de circulation, sans ancrage.

Face à cela, je ne cherche pas à produire un autre langage, au sens d'un code différent. Je cherche à maintenir un rapport. À écrire depuis une expérience qui ne se laisse pas entièrement absorber. À laisser apparaître, dans le langage même, les traces de cette résistance.

Il y a aussi une dimension de fidélité. Ne pas céder à la facilité, ne pas écrire pour s'insérer dans le flux, ne pas chercher à être immédiatement reçu. Cela ne signifie pas se couper du monde contemporain, mais refuser d'en adopter les rythmes les plus immédiats.

Je suis conscient que mes textes peuvent sembler à contre-courant. Ils demandent du temps, une attention qui n'est pas celle du flux. Mais ce n'est pas un choix stratégique. C'est une nécessité interne. Je ne peux pas écrire autrement sans perdre ce que je cherche.

Au fond, la technique ne fait que rendre visible une tension fondamentale : celle entre un langage qui circule et un langage qui rencontre. Mon travail se situe du côté de cette rencontre — fragile, incertaine, jamais garantie — mais qui seule peut empêcher le langage de se dissoudre entièrement dans sa propre prolifération.

Tu écris des textes qui demandent à être traversés plutôt que consultés : qu'est-ce que "lire", pour toi ? Qu'attends-tu d'un lecteur, non pas en termes de compréhension ou d'interprétation, mais en termes de posture, d'attention, peut-être même de transformation de son propre rapport au langage et au monde ?

Je ne peux pas réduire la lecture à un acte de compréhension. Comprendre, au sens courant, c'est saisir, ramener à soi, intégrer dans un ensemble déjà constitué. Or ce que je cherche ne peut pas être saisi de cette manière. Lire, pour moi, n'est pas s'approprier un contenu, c'est se laisser déplacer.

Je ne demande pas au lecteur de "suivre" un raisonnement, ni d'adhérer à des thèses. Je lui demande, si je peux dire, de suspendre quelque chose — ses habitudes de lecture, sa volonté d'aller vite, son besoin de conclure. Lire devient alors une forme d'attention particulière, une manière de se tenir dans ce qui ne se donne pas immédiatement.

Traverser un texte, cela signifie accepter de ne pas tout comprendre, ou plutôt de ne pas comprendre au sens habituel. Il y a des moments où le texte résiste, où il ne "passe" pas. Ce n'est pas un défaut, c'est un lieu. Si le lecteur s'arrête là, non pour résoudre, mais pour tenir dans cette résistance, alors quelque chose commence.

Je ne conçois pas la lecture comme une extraction de sens, mais comme une rencontre. Et toute rencontre suppose une transformation, même infime. On ne sort pas d'un texte comme on y est entré, si la lecture a réellement eu lieu. Mais cette transformation ne se mesure pas immédiatement. Elle peut rester silencieuse, diffuse, presque imperceptible.

Je n'attends pas non plus une fidélité au texte au sens d'une interprétation correcte. Ce qui m'importe, c'est une fidélité à l'expérience. Que le lecteur ne trahisse pas ce qu'il éprouve en cherchant trop vite à le formuler, à le stabiliser. Qu'il accepte de ne pas savoir tout de suite ce que "cela veut dire".

Lire, dans ce sens, demande une certaine disponibilité. Une capacité à ralentir, à revenir, à relire. Non pas pour accumuler, mais pour laisser le texte agir. Il y a des phrases qui ne prennent sens qu'après coup, ou qui ne prennent jamais un sens déterminé, mais qui modifient néanmoins quelque chose.

Je suis très attentif à cela : ne pas écrire des textes qui se consomment en une seule lecture. Non pas pour compliquer, mais pour ouvrir. Un texte qui se donne entièrement d'un coup se referme aussitôt. Un texte qui résiste, qui garde une part d'opacité, peut continuer à travailler.

La lecture implique aussi une forme d'écoute. Non pas seulement du contenu, mais du rythme, des coupures, des silences. Le texte ne dit pas seulement quelque chose, il se tient d'une certaine manière. Et cette manière est essentielle. Lire, c'est entrer dans cette tenue.

Je ne cherche pas à produire des effets, ni à provoquer des émotions. Ce qui m'importe, c'est que le lecteur puisse, à travers le texte, modifier son propre rapport au langage. Qu'il devienne plus attentif à ce qui se dit et à ce qui ne se dit pas, à ce qui résiste, à ce qui échappe.

Il y a peut-être une forme d'exigence dans cette conception de la lecture. Elle ne convient pas à tous les moments, ni à tous les lecteurs. Et cela me va. Je ne cherche pas à être lu partout, tout le temps. Je cherche à rencontrer un lecteur qui accepte de s'exposer, lui aussi.

Au fond, lire, pour moi, c'est entrer dans une relation où ni le texte ni le lecteur ne restent identiques. Ce n'est pas une opération, c'est une épreuve douce — une manière de se laisser toucher sans savoir exactement par quoi. Et si quelque chose se transforme, même légèrement, alors la lecture a eu lieu.

Tu as souvent insisté sur la question du lieu et du non-lieu — notamment à travers l'idée qu'un espace sans morts devient inhabitable : comment comprends-tu aujourd'hui ce lien entre lieu, mémoire et présence ? Et que devient l'habitation humaine lorsque les lieux se vident de cette profondeur invisible que portaient les morts ?

Je ne peux pas penser le lieu comme un simple espace occupé, mesurable, fonctionnel. Un lieu n'est pas un contenant, il n'est pas une surface sur laquelle on se déplace. Il est traversé. Traversé par des présences, par des traces, par des temps qui ne se laissent pas réduire à l'instant présent. Sans cela, il n'est qu'un espace — et un espace peut être parfaitement organisé tout en étant inhabitable.

Lorsque je dis qu'un lieu sans morts devient inhabitable, il ne s'agit pas d'une affirmation symbolique ou nostalgique. Je ne parle pas d'un culte des ancêtres, ni d'une mémoire

patrimoniale à préserver. Je parle d'une profondeur. Les morts ne sont pas des figures du passé que l'on commémore, ils sont ce qui introduit une épaisseur dans le présent.

Un lieu habité est un lieu où quelque chose a eu lieu et continue, d'une certaine manière, à avoir lieu. Non pas comme un souvenir conscient, mais comme une présence diffuse. On entre dans un lieu et l'on sent — sans pouvoir toujours le dire — qu'il n'est pas neuf, qu'il n'est pas vide. Il porte en lui des vies, des gestes, des paroles qui ne sont plus là, et pourtant pas totalement absents.

Cette présence n'est pas objectivable. On ne peut pas la montrer, ni la prouver. Mais elle transforme la manière d'être dans le lieu. Elle introduit une retenue, une attention. Le lieu n'est plus interchangeable, il n'est plus neutre. Il devient singulier.

Lorsque les lieux se vident de cette profondeur, ils deviennent des non-lieux. Non pas au sens où ils seraient inexistants, mais au sens où rien ne s'y dépose. Tout y passe, rien ne s'y inscrit. On peut y vivre, y travailler, y circuler — mais on n'y habite pas. Il n'y a pas d'attache, pas de résonance.

Le non-lieu est parfaitement adapté au monde contemporain. Il est fonctionnel, efficace, propre. Mais il est sans mémoire. Et cette absence de mémoire n'est pas seulement une perte du passé, elle est une perte du présent. Car sans cette épaisseur, le présent devient lui-même interchangeable.

Je ne crois pas que l'on puisse simplement "réintroduire" les morts dans les lieux, comme on ajouterait une dimension manquante. Ce n'est pas une question d'aménagement ou de conservation. C'est une question de rapport. Si le regard ne perçoit plus cette dimension, si le langage ne peut plus la porter, alors elle disparaît, non pas en soi, mais pour nous.

Dans *Clara*, cette question est centrale. Marcher dans l'invisible, c'est aussi cela : reconnaître que les morts ne sont pas simplement absents. Ils ne sont pas là comme des objets, mais ils ne sont pas non plus nulle part. Ils participent à cette épaisseur du monde qui ne se laisse pas réduire au visible.

Habiter un lieu, dans ce contexte, demande une fidélité. Non pas une fidélité à des souvenirs précis, mais une fidélité à cette dimension invisible. Cela suppose de ne pas réduire le lieu à son usage, de ne pas le traverser comme un simple passage.

Je ressens très fortement cette différence. Certains lieux, même modestes, même pauvres, tiennent. Ils ont une densité. D'autres, plus vastes, plus impressionnants, restent vides. Ce n'est pas une question d'apparence, mais de présence.

Au fond, le lieu est ce qui résiste à la pure circulation. Il est ce qui retient, ce qui garde, ce qui transforme le passage en habitation. Et cette capacité à retenir ne peut pas être assurée sans cette dimension invisible que portent les morts.

Si cette dimension disparaît, alors nous pouvons continuer à vivre, mais nous ne faisons que passer. Et peut-être est-ce cela, le tragique contemporain : non pas la perte d'un monde, mais la difficulté croissante à habiter ce qui est encore là.

Tu distingues une joie humaine, consolatrice et provisoire, d'une joie tragique plus profonde : peux-tu préciser ce qu'est cette joie tragique ? Comment peut-elle naître sans nier le tragique, et en quoi transforme-t-elle la manière de vivre, d'écrire et d'habiter le monde ?

Je ne peux pas confondre la joie avec ce qui apaise ou ce qui rassure. La joie humaine, telle que je la vois, est souvent liée à une suspension du tragique : un moment où quelque chose nous détourne, nous console, nous donne l'impression que le poids du monde s'allège. Cette joie est précieuse, je ne la méprise pas, mais elle reste provisoire. Elle repose sur une forme d'oubli — nécessaire, sans doute — mais fragile.

La joie tragique, elle, ne repose sur aucun oubli. Elle ne vient pas après le tragique, elle ne le compense pas, elle ne le corrige pas. Elle naît en lui, ou plutôt avec lui. Elle ne supprime rien de ce qui est difficile, de ce qui résiste, de ce qui ne se résout pas. Elle tient dans cette exposition même.

Je dirais que cette joie n'a pas d'objet. Elle n'est pas liée à une réussite, à un accomplissement, à une situation favorable. Elle ne dépend pas de ce qui arrive. Elle est une manière d'être — une manière de dire oui, mais un oui très particulier. Un oui qui ne nie pas le non, un oui qui ne recouvre pas ce qui blesse.

Ce oui n'est pas une adhésion naïve. Il ne consiste pas à dire que tout est bon, que tout est justifiable. Il consiste à ne pas se retirer. À ne pas fuir ce qui est, même lorsque cela ne peut pas être accepté au sens moral ou affectif. C'est une fidélité sans garantie.

Il y a dans cette joie quelque chose de très sobre. Elle n'éclate pas, elle ne se manifeste pas de manière spectaculaire. Elle est presque silencieuse. Elle se tient dans une certaine tenue — une manière de rester là, sans s'effondrer, sans se fermer non plus.

Je la ressens souvent comme une coïncidence fragile entre le fait d'être là et le fait de pouvoir continuer. Non pas continuer vers un but, mais continuer tout court. Et ce simple fait devient une source de joie — non pas parce qu'il est facile, mais parce qu'il est tenu.

Cette joie transforme profondément le rapport au temps. Elle ne projette pas vers un avenir meilleur, elle ne se nourrit pas d'une promesse. Elle se tient dans l'instant, mais un instant qui n'est pas fermé. Un instant traversé par le passé, ouvert vers ce qui vient, mais sans garantie d'accomplissement.

Dans l'écriture, cela se traduit par une retenue. Je ne cherche pas à produire de la beauté, ni à susciter de l'émotion. Je cherche une justesse. Et lorsque cette justesse est atteinte — même brièvement — il y a une forme de joie. Non pas la satisfaction d'avoir réussi, mais le sentiment que quelque chose tient.

Je retrouve ici une proximité avec Friedrich Nietzsche, notamment dans cette idée d'un oui à la vie qui ne passe pas par sa justification. Mais je m'en écarte aussi. Ce oui n'est pas une affirmation de puissance, il est plus fragile, plus retenu. Il ne cherche pas à dépasser le tragique, il cherche à l'habiter.

Je pourrais aussi évoquer ce que Friedrich Hölderlin appelait le *Natal* — ce retour chez soi dans un monde qui n'est pas réconcilié, mais qui devient néanmoins habitable. La joie tragique a quelque chose de cet ordre : une manière de demeurer sans être sauvé.

Au fond, cette joie ne se comprend pas si on la sépare du tragique. Elle n'est pas une alternative, elle est une manière de le traverser sans le nier. Et c'est cela qui la rend si difficile à dire : elle ne repose sur rien d'autre que sur cette fidélité à ce qui ne se résout pas.

Elle ne promet rien, elle ne garantit rien, mais elle transforme tout. Non pas en changeant le monde, mais en modifiant la manière de s'y tenir. Et peut-être est-ce là, au fond, ce que j'appelle habiter : non pas posséder, non pas comprendre, mais tenir — dans une joie qui ne supprime pas le tragique, mais qui en devient la forme la plus juste.

Ton travail semble refuser toute appropriation, toute centralité du “je” comme instance souveraine : comment comprends-tu aujourd’hui la distinction entre subjectivité et égoïsme ? Et comment écrire, publier, faire circuler une œuvre sans la reconduire à une forme d’appropriation ou de mise en avant de soi ?

Je ne peux pas renoncer au “je” sans tomber dans une abstraction vide. Il faut bien que quelque chose parle, que quelque chose prenne forme, que quelque chose s’expose. Mais ce “je” ne doit pas se refermer sur lui-même, ne doit pas devenir un centre qui capte tout et ramène tout à lui. C’est là que la distinction entre subjectivité et égoïsme devient décisive.

La subjectivité, telle que je la comprends, n’est pas une propriété. Ce n’est pas quelque chose que je posséderais, que je pourrais définir, affirmer, défendre. C’est une ouverture. Une manière pour le monde d’apparaître, de se déployer, de se laisser traverser. Le sujet n’est pas un point fixe, il est un champ. Un champ fragile, instable, traversé par ce qui ne vient pas de lui.

L’égoïsme, en revanche, est une capture. C’est le moment où cette ouverture se referme, où le “je” devient un centre d’appropriation. Tout ce qui passe est ramené à lui, interprété à partir de lui, utilisé pour le renforcer. L’égoïsme veut se maintenir, se reconnaître, se projeter. Elle cherche une continuité, une identité stable.

Je ne dis pas que l’égoïsme doit disparaître. Elle est là, elle fait partie de l’expérience humaine. Mais elle ne doit pas prendre toute la place. Elle ne doit pas devenir la mesure de ce qui est. Lorsque j’écris, je sens très bien cette tension. Il y a toujours une tentation de se dire, de se montrer, de se reconnaître dans ce que l’on produit. Et en même temps, quelque chose résiste.

Écrire, pour moi, consiste à maintenir cette ouverture. À ne pas refermer ce qui passe à travers moi. À ne pas transformer chaque phrase en affirmation de soi. Cela demande une vigilance constante. Non pas une méfiance stérile, mais une attention : est-ce que ce que j’écris tient par lui-même, ou est-ce qu’il sert à me renforcer ?

Publier introduit une difficulté supplémentaire. Dès que le texte circule, il peut être associé à un nom, à une figure, à une identité. Et cette association est presque inévitable. On ne publie pas dans le vide. Il y a un auteur, un nom, une présence. La question n’est donc pas d’éliminer cela, mais de ne pas s’y réduire.

Je ne cherche pas à disparaître derrière mes textes, mais à ne pas les récupérer. À les laisser circuler sans les ramener constamment à moi. Cela signifie ne pas chercher à contrôler leur réception, ne pas chercher à orienter ce qu'ils deviennent. Une fois publiés, ils ne m'appartiennent plus.

Il y a là une forme de dépossession volontaire. Non pas un sacrifice, mais une nécessité. Si je garde la main sur ce que j'écris, si je cherche à en tirer une reconnaissance, une image, alors je reconduis l'égoïsme. Et cela finit par affecter l'écriture elle-même.

Je suis très attentif à cela dans le rapport au "succès", au "buzz", à la visibilité. Ce sont des formes modernes de l'égoïsme. Elles captent l'attention, elles donnent l'impression d'exister davantage. Mais elles déplacent le centre de gravité. On n'écrit plus depuis l'expérience, mais en fonction d'un effet attendu.

Laisser circuler sans appropriation, ce n'est pas indifférence. Ce n'est pas dire que tout m'est égal. C'est accepter que ce qui est écrit ne soit pas entièrement maîtrisable. Qu'il puisse être lu autrement que je ne l'avais envisagé, qu'il puisse être repris, déplacé, parfois même trahi.

Et cette possibilité fait partie du geste. Une œuvre vivante est une œuvre qui échappe. Si elle reste attachée à son auteur, elle se fige. Elle devient une extension de lui, au lieu de devenir un lieu de rencontre.

Au fond, la subjectivité est ce qui permet l'écriture, l'égoïsme est ce qui menace de la refermer. Tout se joue dans cette tension. Écrire, publier, faire circuler, c'est tenter de maintenir une ouverture — fragile, toujours menacée — où le "je" est présent, mais non central. Un "je" traversé, déplacé, qui ne se possède pas lui-même, et qui, peut-être pour cette raison, peut laisser quelque chose advenir.

Dans plusieurs de tes textes, notamment dialogués, apparaissent des figures — Nietzsche, Hölderlin, Rilke, Trakl, mais aussi des figures plus anonymes ou symboliques : que représente pour toi cette mise en voix multiple ? S'agit-il d'un procédé littéraire, ou bien d'une nécessité plus profonde liée à ce que tu appelles la polyphonie des failles ?

Je ne peux pas réduire cette pluralité de voix à un choix formel. Ce n'est pas une technique, encore moins un ornement. Elle s'impose à moi comme une nécessité. Écrire à une seule voix,

de manière continue, homogène, reviendrait à reconduire ce que je cherche précisément à éviter : une parole qui se centre, qui se stabilise, qui donne l'illusion de tenir le tout.

Ces voix ne sont pas des personnages au sens classique. Elles ne sont pas là pour représenter des positions distinctes dans un débat. Elles ne sont pas non plus des masques derrière lesquels je me cacherais. Elles sont des lieux de passage. Des points d'intensité où quelque chose du monde, du langage, du tragique se dit autrement.

Lorsque je fais intervenir Friedrich Nietzsche, Friedrich Hölderlin, Rainer Maria Rilke ou Georg Trakl, il ne s'agit pas de les citer, ni de les commenter. Il ne s'agit pas non plus de les "faire parler" au sens d'une reconstitution. Ce qui m'importe, c'est la résonance. Ce que leur voix ouvre, ce qu'elle déplace, ce qu'elle rend possible.

Je ne me situe pas devant eux, comme un lecteur qui analyserait leurs textes. Je me tiens avec eux, dans une proximité qui n'est ni fusion ni distance critique. Leur voix devient un lieu où quelque chose peut encore se dire, non pas en leur nom, mais à partir de ce qu'ils ont ouvert.

C'est pourquoi ces figures ne sont pas fixes. Elles ne sont pas assignées à une fonction précise. Elles peuvent se déplacer, se transformer, parfois même se contredire. Elles ne sont pas des autorités, mais des foyers. Et ces foyers ne se rassemblent pas en une unité.

Il y a aussi des voix anonymes, des figures plus fragiles — un vieil homme, une femme, un étranger, un enfant, parfois même une présence presque sans visage. Ces voix sont tout aussi importantes. Elles empêchent que la polyphonie se réduise à une galerie de figures reconnues. Elles rappellent que la parole ne vient pas seulement de ceux que l'on nomme.

La polyphonie des failles, dans ce contexte, devient une manière d'écrire au plus près de ce que j'éprouve. Une seule voix serait trop lisse. Elle gommerait les tensions, elle ferait disparaître les décalages. Plusieurs voix permettent de maintenir ces écarts, de les faire entendre sans les résoudre.

Mais cette pluralité ne doit pas sombrer dans la dispersion. Il ne s'agit pas de multiplier les voix pour le plaisir de la diversité. Chaque voix doit tenir, porter une nécessité. Et ce qui les relie, ce n'est pas une unité de contenu, mais une tension commune — une manière d'être traversé par le même impossible.

Dans l'écriture dialoguée, cela se joue très concrètement. Une voix répond à une autre, mais sans chercher à conclure. Il n'y a pas de synthèse. Il y a des déplacements, des reprises, des écarts. Le dialogue ne vise pas l'accord, il vise la tenue.

Je ressens aussi que cette pluralité protège l'écriture. Elle empêche qu'elle se referme sur une posture, qu'elle devienne reconnaissable au point de se figer. Elle maintient une instabilité, une ouverture. Elle oblige à rester attentif, à ne pas se répéter.

Au fond, cette mise en voix multiple n'est pas une stratégie, mais une fidélité. Fidélité à ce qui ne peut pas se dire d'un seul tenant. Fidélité à une expérience qui ne se laisse pas rassembler en une unité. Fidélité à cette polyphonie qui traverse déjà le monde, et que l'écriture ne fait que laisser apparaître — sans jamais pouvoir la contenir.

Tu insistes sur le fait que certains seuils ne doivent pas être franchis trop tôt — notamment dans ton travail théâtral — sous peine de briser la justesse du parcours : comment perçois-tu cette question du seuil dans l'écriture ? Qu'est-ce qu'un seuil juste, et que se passe-t-il lorsque l'on devance ce qui ne peut apparaître qu'à son moment ?

Je ne peux pas penser l'écriture comme un déploiement continu où tout serait déjà disponible dès le départ. Il y a des moments, des passages, des zones qui ne peuvent apparaître qu'à condition que quelque chose ait été traversé auparavant. Le seuil n'est pas un simple point de passage, c'est une condition d'apparition. Il ne marque pas seulement une étape, il rend possible ce qui suit.

Un seuil juste n'est pas une décision technique. Ce n'est pas une question de construction au sens extérieur. C'est une question de tenue. Il faut que ce qui précède ait été suffisamment éprouvé, suffisamment mené jusqu'à son point de fatigue, pour que quelque chose d'autre puisse surgir sans être plaqué.

Si je franchis un seuil trop tôt, je produis un effet faux. Même si ce que j'introduis est en soi juste, il devient inadéquat parce qu'il n'est pas accueilli. Il tombe dans un espace qui n'est pas prêt. Il apparaît comme une facilité, comme un raccourci, comme une manière d'éviter de traverser ce qui devait l'être.

Je l'ai ressenti très fortement dans mon travail théâtral. Il y a des moments où une ouverture est possible — vers une écoute plus fine, vers une sortie du discours, vers une forme de présence qui ne passe plus par l'argumentation. Mais si cette ouverture intervient trop tôt, elle détruit le mouvement. Elle court-circuite la nécessité du parcours.

Il faut que le langage ait été mené jusqu'à un certain point de saturation, qu'il ait montré ses limites, qu'il ait, d'une certaine manière, échoué. Ce n'est qu'à ce moment-là que quelque chose comme une sortie peut apparaître — non pas comme une solution, mais comme un déplacement.

Le seuil est donc lié à une forme de fatigue. Non pas une fatigue négative, mais une fatigue juste. Le moment où continuer dans la même direction ne tient plus. Et cette fatigue ne peut pas être simulée. Elle doit être éprouvée.

Lorsque l'on devance ce moment, on introduit une forme d'artifice. On donne l'impression d'ouvrir, mais en réalité on referme. Parce que l'ouverture n'est pas née d'une nécessité, elle a été décidée. Et une ouverture décidée est toujours suspecte.

Je pourrais dire que le seuil est une épreuve de patience. Il faut accepter de rester dans une zone qui ne tient plus tout à fait, sans précipiter la sortie. Cela demande une certaine rigueur, mais aussi une confiance : la confiance que quelque chose apparaîtra si l'on tient suffisamment.

Dans l'écriture, cela se traduit par des moments de résistance. Des passages que l'on pourrait écourter, simplifier, contourner — mais qu'il faut maintenir. Non pas pour alourdir, mais pour rendre possible ce qui viendra ensuite.

Le seuil juste est donc toujours en rapport avec ce qui le précède. Il n'existe pas en soi. Il n'est pas un point fixe que l'on pourrait identifier indépendamment du mouvement. Il est relationnel, dépendant, fragile.

Je ressens aussi que cette question du seuil est liée à la non-clôture. Il ne s'agit pas de passer d'un état à un autre de manière définitive. Chaque seuil ouvre, mais ne referme pas. Il introduit une nouvelle tension, un nouveau déséquilibre.

Au fond, respecter les seuils, c'est respecter le temps de l'écriture. Ne pas vouloir aller plus vite que ce qui se donne. Ne pas anticiper ce qui ne peut apparaître qu'à son moment. Et accepter que ce moment ne soit jamais entièrement maîtrisable.

C'est une discipline très exigeante, parce qu'elle va contre une tentation constante : celle de produire, d'avancer, de conclure. Mais sans cette retenue, l'écriture perd sa justesse. Elle devient un enchaînement d'effets, au lieu de rester une traversée.

Ton œuvre semble traversée par une tension constante entre retrait et partage : tu refuses le “buzz”, la visibilité forcée, tout en rendant tes textes largement accessibles. Comment comprends-tu aujourd'hui cette circulation sans appropriation ? Peut-on vraiment laisser une œuvre aller vers les autres sans qu'elle soit reprise, transformée, ou même trahie — et est-ce finalement un problème pour toi ?

Je ne peux pas me retirer complètement, ni me livrer entièrement. Le retrait absolu ferait disparaître l'œuvre dans une forme de pure intériorité, elle ne rencontrerait personne. À l'inverse, une exposition totale, orientée vers la visibilité, la réduirait à ce qu'elle produit comme effet. Il ne s'agit donc pas de choisir entre retrait et partage, mais de tenir une tension entre les deux.

Rendre les textes accessibles n'est pas pour moi un geste de diffusion au sens courant. Ce n'est pas une stratégie, ni une volonté de toucher un public le plus large possible. C'est plutôt une manière de ne pas retenir ce qui a été écrit. Une fois qu'un texte tient — même fragilement — je ne peux pas le garder. Il doit pouvoir circuler.

Mais cette circulation ne doit pas être confondue avec une exposition. Circuler, ce n'est pas se montrer. C'est laisser aller. Et laisser aller implique de renoncer à un certain contrôle. Je ne peux pas décider comment le texte sera lu, ni ce qu'il deviendra. Je ne peux pas non plus garantir qu'il sera compris, ou même accueilli.

La question de la trahison ne me préoccupe pas au sens où elle serait à éviter. Une œuvre vivante est toujours susceptible d'être déplacée, transformée, parfois mal comprise. Cela fait partie de son devenir. Si je cherche à la protéger de cela, je la fige. Je la transforme en objet clos.

Ce qui m'importe, ce n'est pas que le texte soit “fidèle” à une intention que j'aurais fixée une fois pour toutes. C'est qu'il puisse continuer à ouvrir quelque chose, même ailleurs, même autrement. Et cela suppose qu'il échappe, qu'il ne reste pas attaché à moi.

Le refus du “buzz” vient de là. Le buzz capte. Il recentre. Il ramène tout à une figure, à une identité, à une présence médiatique. Il transforme la circulation en visibilité. Et cette transformation est problématique, parce qu’elle modifie le rapport au texte lui-même. On ne lit plus pour lire, on lit en fonction de ce qui entoure.

Je ne cherche pas à disparaître, mais à ne pas devenir le centre. Il y a un nom, bien sûr, il y a une signature. Je ne peux pas faire comme si elle n’existait pas. Mais cette signature ne doit pas absorber le texte. Elle doit rester en retrait.

Cela implique aussi une certaine indifférence à la réception. Non pas une indifférence froide, mais une distance. Je ne peux pas écrire en fonction de ce qui sera reçu, ni ajuster en permanence en fonction des retours. Cela déplacerait immédiatement le centre de gravité.

La circulation sans appropriation est donc une pratique. Elle ne va pas de soi. Elle demande de résister à plusieurs tentations : celle de contrôler, celle de se reconnaître dans ce qui circule, celle de vouloir maîtriser l’image que cela produit.

Je sais bien que cette position est fragile. Il suffit de peu pour qu’elle bascule. Un texte peut être repris, mis en avant, associé à une figure, et tout change. Mais cette fragilité fait partie du geste. Il n’y a pas de garantie.

Au fond, je ne cherche pas à protéger l’œuvre, mais à rester fidèle à ce qui l’a rendue possible. Et ce qui l’a rendue possible, ce n’est pas une volonté de reconnaissance, mais une nécessité intérieure. Si je reste fidèle à cela, alors la circulation peut avoir lieu sans que tout soit récupéré.

Et si une part est récupérée, transformée, trahie — ce n’est pas idéal, mais ce n’est pas décisif. Ce qui compte, c’est que quelque chose, quelque part, puisse encore ouvrir. Même légèrement. Même de manière imprévisible. C’est cela que je laisse aller.

Si ton œuvre devait être comprise non comme un ensemble de textes mais comme un geste unique — un mouvement continu — comment le définirais-tu aujourd’hui ? Et vers quoi ce geste tend-il, s’il ne vise ni une vérité à établir, ni un accomplissement à atteindre ?

Je ne peux pas considérer mon travail comme une accumulation. Chaque texte pourrait donner l’impression d’ajouter quelque chose, de compléter, d’approfondir, mais ce serait une illusion si

je le comprenais ainsi. Il n'y a pas d'édifice qui se construit, pierre après pierre, vers une forme finale. Il y a plutôt un geste qui se reprend, qui se déplace, qui se creuse.

Ce geste, je ne peux pas le définir comme une recherche de vérité au sens classique. Je ne cherche pas à établir quelque chose qui pourrait être posé une fois pour toutes. Ce que j'écris ne vise pas une conclusion. Chaque texte, au contraire, défait en partie ce que le précédent aurait pu stabiliser. Non pas pour contredire, mais pour maintenir une ouverture.

Je dirais que ce geste est une tentative de tenir dans la faille. Non pas de l'expliquer, ni de la combler, mais de ne pas la fuir. Cela peut sembler peu, presque insuffisant — et pourtant c'est extrêmement exigeant. Car tout pousse à refermer : le langage, la pensée, les attentes, même l'écriture elle-même.

Ce geste est aussi une manière de désapprendre. Désapprendre à vouloir maîtriser, à vouloir conclure, à vouloir posséder ce que l'on écrit. Il ne s'agit pas de devenir ignorant, mais de laisser tomber certaines sécurités. D'accepter de ne pas savoir exactement ce que l'on fait, tout en restant rigoureux dans ce que l'on tient.

Il y a dans ce mouvement une fidélité. Non pas fidélité à une idée, à une doctrine, à un système, mais fidélité à une expérience initiale — difficile à nommer — où quelque chose du monde ne tient pas comme prévu. Cette expérience ne disparaît pas, elle se transforme, elle se déplace, mais elle reste le point d'ancrage, ou plutôt le point de désancrage.

Vers quoi cela tend-il ? Je ne peux pas répondre en termes de finalité. Il n'y a pas de point d'arrivée. Si je devais dire malgré tout, je parlerais d'une justesse. Non pas une justesse parfaite, mais une justesse locale, fragile, toujours à reprendre. Le moment où une phrase tient, où elle ne trahit pas ce qu'elle approche — même si elle ne le dit pas entièrement.

Ce geste tend aussi vers une forme d'allègement. Non pas simplifier, mais enlever ce qui pèse inutilement, ce qui recouvre, ce qui empêche de voir ou d'entendre. C'est un travail de retrait autant que de production. Écrire moins pour dire plus, mais surtout pour laisser apparaître autrement.

Il y a également une dimension de transmission, mais une transmission sans contenu fixé. Ce que je transmets, si tant est que ce mot convienne, ce n'est pas un savoir, mais une manière de

se tenir. Une manière d'être attentif, de ne pas se précipiter, de ne pas céder à la facilité des réponses.

Je ne cherche pas à convaincre, ni à rassembler. Je ne cherche pas non plus à me distinguer. Tout cela relève encore d'une logique de positionnement. Le geste que je tente est plus discret, plus fragile : maintenir une ouverture là où tout tend à se refermer.

Il y a enfin une dimension de continuité sans clôture. Le travail ne s'arrête pas, non pas parce qu'il faudrait continuer à produire, mais parce qu'il n'y a pas de point où l'on pourrait dire : cela y est, c'est fait. Chaque texte ouvre sur un autre possible, même si celui-ci ne sera jamais écrit.

Au fond, ce geste ne vise rien d'autre que lui-même — non pas comme finalité, mais comme tenue. Tenir dans ce qui ne se résout pas, dans ce qui ne se stabilise pas, dans ce qui ne peut pas être approprié. Et si quelque chose doit en émerger, ce ne sera jamais une conclusion, mais une manière plus juste d'habiter — provisoirement, fragilement, sans garantie.

« Marie-Jeanne », un hommage à ta petite sœur décédée, raconte une traversée, la tienne, mais sans tomber dans une indiscretion biographique. J'ai le sentiment que cette traversée et ce qui l'a déclenchée a forgé au fil du temps ce que tu es aujourd'hui : un fils du tourment habité par le tragique, un veilleur des failles et de la braise. Je me trompe ?

Je ne peux pas dire que tu te trompes, mais je ne peux pas non plus confirmer cela tel quel. Car dès que je me reconnais dans une formule — fût-elle juste, fût-elle belle — quelque chose se fige. Et ce que *Marie-Jeanne* a ouvert en moi ne supporte pas d'être fixé en identité.

Oui, il y a une traversée. Oui, il y a eu un déclenchement — ou plutôt une déchirure initiale, silencieuse, qui ne s'est jamais refermée. Mais cette déchirure n'a pas "produit" ce que je suis aujourd'hui comme une cause produit un effet. Elle n'a pas fabriqué une figure — "fils du tourment", "veilleur" — elle a plutôt empêché que je puisse me constituer comme une figure stable.

Ce que tu perçois comme une origine, je le vis davantage comme une présence continue. Non pas un événement passé qui aurait déterminé une trajectoire, mais une fidélité obscure qui ne m'a jamais quitté. *Marie-Jeanne* n'est pas derrière moi. Elle n'est pas une source que j'aurais

dépassée. Elle est là, mais autrement — non comme souvenir, mais comme une manière pour le monde de ne pas se refermer complètement.

C'est pour cela que je n'ai jamais voulu écrire *sur* elle. Écrire *sur*, ce serait déjà objectiver, raconter, expliquer, peut-être même apaiser. Or il n'y a rien à apaiser. Ce livre est adressé, non décrit. Il ne raconte pas une histoire, il tient une relation.

Tu parles de tourment — mais ce mot est encore trop plein. Il suppose une agitation, une intensité visible. Ce que j'ai éprouvé est souvent plus silencieux, plus diffus, plus difficile à nommer. Ce n'est pas une souffrance spectaculaire, c'est une impossibilité de coïncider, très tôt, très profondément. Une forme d'étrangeté au monde, mais aussi à soi.

Et cette étrangeté n'a pas été dépassée. Elle n'a pas été "travaillée" pour devenir autre chose. Elle est restée, mais elle s'est transformée en tenue. Peut-être est-ce cela que tu appelles "veiller". Non pas surveiller, ni protéger, mais rester là, auprès de ce qui ne se résout pas.

La braise, oui — si l'on entend par là quelque chose qui ne s'éteint pas, mais qui ne flambe pas non plus. Une chaleur retenue, sans éclat, mais persistante. Ce n'est pas une énergie, ce n'est pas une force au sens affirmatif. C'est une manière de ne pas laisser disparaître.

Je ne suis donc pas "le fils du tourment". Ce serait encore me donner une origine et une identité. Je dirais plutôt : je suis resté au bord de quelque chose qui ne s'est pas refermé. Et tout mon travail — si ce mot convient — consiste à ne pas trahir ce bord.

Marie-Jeanne n'est pas un livre fondateur au sens où il expliquerait tout le reste. Il est au contraire ce qui empêche toute explication. Il est ce point où le langage s'arrête, ou plutôt se transforme. Là où l'on ne peut plus raconter sans mentir, mais où l'on ne peut pas non plus se taire complètement.

Si quelque chose s'est forgé, ce n'est pas une identité, mais une exigence. Celle de ne pas recouvrir trop vite, de ne pas expliquer ce qui doit rester ouvert, de ne pas transformer une présence en récit.

Alors non, tu ne te trompes pas — mais il faut déplacer légèrement ce que tu dis. Ce n'est pas cette traversée qui m'a fait devenir ce que je suis. C'est elle qui a empêché que je devienne autre chose qu'une tenue fragile, toujours en reprise, toujours au bord.

Et si je veille, ce n'est pas par choix. C'est parce que quelque chose, en moi, n'a jamais cessé de rester éveillé là où tout aurait pu se refermer.

Tu évoques parfois une fatigue — non pas comme simple épuisement physique, mais comme un point de bascule où quelque chose ne peut plus continuer de la même manière : comment comprends-tu cette fatigue dans ton travail et dans ta vie ? Est-elle une faiblesse à dépasser, ou bien un seuil nécessaire, un lieu où quelque chose d'autre peut apparaître ?

Je ne peux pas traiter la fatigue comme un simple manque d'énergie, comme un état à corriger pour retrouver une efficacité perdue. Bien sûr, il y a la fatigue du corps, celle qui demande du repos, qui signale une limite concrète. Mais ce dont je parle est d'un autre ordre. C'est une fatigue plus silencieuse, plus profonde, qui ne se résout pas par le sommeil.

Cette fatigue apparaît lorsque quelque chose ne peut plus continuer comme avant. Non pas parce que je le décide, mais parce que cela ne tient plus. Les mots ne viennent plus de la même manière, les gestes deviennent incertains, les évidences se fissurent. Ce n'est pas une panne, c'est un désajustement.

Dans ces moments-là, la tentation est forte de forcer. De relancer, de produire, de maintenir le mouvement coûte que coûte. Mais je sens très clairement que ce serait une erreur. Forcer, c'est masquer la fatigue, c'est la recouvrir, et en faisant cela, je perds ce qu'elle ouvre.

Car cette fatigue est un seuil. Elle marque la fin d'une manière de faire, d'écrire, de penser — même si cette manière a été juste pendant un temps. Elle signale que quelque chose doit être abandonné, non pas parce qu'il serait faux, mais parce qu'il est arrivé à son terme.

Je ne peux pas franchir ce seuil en continuant comme avant. Il faut accepter de ne plus pouvoir. Et cela est difficile, parce que cela touche à une forme d'impuissance. Mais cette impuissance n'est pas négative. Elle est la condition pour que quelque chose d'autre puisse apparaître.

Je ressens cette fatigue comme une mise à nu. Elle enlève les appuis, elle retire les habitudes, elle suspend les automatismes. Ce qui restait implicite devient incertain. Et dans cette incertitude, il y a une ouverture — mais une ouverture fragile, sans garantie.

Dans mon travail, ces moments sont décisifs. Ils correspondent souvent à des passages où l'écriture doit se transformer. Si je refuse la fatigue, je répète. Je produis encore, mais sans nécessité. Si je l'accepte, je dois attendre. Attendre sans savoir ce qui viendra.

Il y a là une forme de discipline très particulière. Ne pas remplir le vide. Ne pas compenser immédiatement. Laisser la fatigue faire son travail. Elle n'est pas seulement un arrêt, elle est un passage.

Dans la vie aussi, cette fatigue se manifeste. Dans les gestes les plus simples. Ce qui allait de soi ne va plus. Et cela oblige à une autre attention. À une lenteur différente. Ce n'est pas un ralentissement subi, c'est un déplacement.

Je ne dirais donc pas que la fatigue est à dépasser. Elle n'est pas un obstacle sur le chemin. Elle est un moment du chemin. Un moment où le chemin lui-même se transforme.

Elle a aussi un lien avec le tragique. Non pas comme une souffrance spectaculaire, mais comme une limite. Le moment où je ne peux plus me soutenir moi-même, où je ne peux plus m'appuyer sur ce que je sais faire. Et c'est précisément là que quelque chose peut apparaître — non pas comme une solution, mais comme une autre manière de tenir.

Je retrouve ici ce que j'ai évoqué à propos des seuils. La fatigue est souvent le signe que le seuil est là. Qu'il ne peut pas être franchi par un effort supplémentaire, mais seulement par un abandon — un abandon actif, attentif.

Au fond, la fatigue m'apprend à ne pas confondre continuité et fidélité. Continuer à tout prix, c'est trahir. S'arrêter au bon moment, accepter de ne plus pouvoir, c'est rester fidèle à ce qui se transforme.

Et si quelque chose apparaît après cela, ce n'est jamais une relance identique. C'est une reprise — mais une reprise déplacée, plus fragile, plus juste peut-être. Une manière de continuer autrement, sans jamais revenir exactement au même point.

Ton travail est profondément ancré dans une expérience très concrète du monde — le jardin, les animaux, les gestes quotidiens : comment ces gestes ordinaires participent-ils de ta pensée ?

Sont-ils simplement un cadre de vie, ou bien le lieu même où s'éprouvent la faille, la présence, et cette manière d'habiter que tu cherches ?

Je ne peux pas considérer ces gestes comme un simple décor, comme un arrière-plan qui viendrait soutenir une pensée qui, elle, se déroulerait ailleurs. Si je les réduis à cela, je perds immédiatement ce qu'ils portent. Le jardin, les animaux, les tâches répétées — tout cela n'est pas à côté de ma pensée, c'est là qu'elle se joue, ou plutôt qu'elle se déplace hors d'elle-même.

Ce qui me frappe dans ces gestes, c'est leur résistance. Ils ne se laissent pas absorber par le langage. Je peux parler du jardin, décrire un geste, expliquer ce que je fais — mais cela ne recouvre jamais l'expérience elle-même. Il y a toujours un écart. Et cet écart est précieux, parce qu'il empêche la pensée de se refermer sur elle-même.

Dans le jardin, rien ne dépend entièrement de moi. Je peux préparer la terre, planter, arroser, mais je ne maîtrise ni la croissance, ni les maladies, ni les aléas. Cela impose une forme de retenue. Une manière d'agir sans prétendre tout contrôler. Et cette retenue, je la retrouve dans l'écriture.

Les animaux, eux, introduisent une autre dimension. Ils ne parlent pas, ils ne se situent pas dans le langage comme nous. Et pourtant, ils sont là, pleinement. Leur présence ne demande aucune justification. Elle ne passe pas par un sens à produire. Être auprès d'eux, c'est être confronté à une forme d'existence qui ne se laisse pas réduire à ce que j'en dis.

Ces expériences déplacent mon rapport au monde. Elles me ramènent à une forme d'attention plus simple, mais aussi plus exigeante. Il ne s'agit pas de penser moins, mais de penser autrement — ou plutôt de laisser la pensée se déprendre de son centre.

La faille, ici, n'est pas une abstraction. Elle est dans les gestes eux-mêmes. Dans ce qui ne fonctionne pas comme prévu, dans ce qui résiste, dans ce qui échappe. Et cette faille n'est pas à corriger, elle est à accueillir. Elle introduit une ouverture dans l'action.

Je dirais que ces gestes ordinaires m'empêchent de devenir purement discursif. Ils me ramènent constamment à une réalité qui ne se laisse pas entièrement dire. Et cela maintient une tension nécessaire. Si je reste uniquement dans le langage, je risque de produire un système. Le geste, lui, déplace, décentre.

Il y a aussi une temporalité différente. Le jardin ne répond pas à l'urgence, ni à l'immédiateté. Il impose une lenteur, une attente. Et cette attente n'est pas vide. Elle est habitée par une attention continue. Cela rejoint ce que j'ai appelé la veille.

Dans ces gestes, il n'y a pas de séparation entre le "penser" et le "faire". Ce que je fais pense, d'une certaine manière. Non pas au sens où le geste serait une réflexion, mais au sens où il engage une manière d'être au monde qui ne passe pas par la conceptualisation.

Je ressens très clairement que si je perdais ce lien avec le concret, mon travail se dessècherait. Il deviendrait plus abstrait, peut-être plus cohérent en apparence, mais moins juste. Ces gestes maintiennent une friction. Et cette friction est essentielle.

Au fond, le quotidien n'est pas ce qui s'oppose à la pensée. Il est ce qui la met à l'épreuve. Il est ce qui empêche qu'elle devienne autonome. Et c'est dans cette épreuve que quelque chose peut se tenir — une manière d'habiter qui ne repose pas sur une idée, mais sur une pratique.

Je ne cherche donc pas à "tirer" une pensée du jardin ou des gestes. Je cherche à ne pas les séparer. À laisser ce qui s'y éprouve traverser l'écriture sans être immédiatement transformé en discours.

C'est peut-être cela, au fond : ne pas perdre le contact. Ne pas laisser la pensée s'élever au point de ne plus rencontrer ce qui résiste. Rester dans cette proximité, même imparfaite, même fragile. C'est là que quelque chose tient — et que l'écriture peut encore être juste.

Tu parles peu de solitude de manière directe, et pourtant elle semble traverser toute ton œuvre. Comment comprends-tu aujourd'hui la solitude ? Est-elle une condition nécessaire de cette veille dont tu parles, ou bien une épreuve à traverser sans jamais pouvoir être réellement dépassée ?

Je ne peux pas parler de la solitude comme d'un état que l'on pourrait choisir, cultiver, ou même fuir. La solitude n'est pas d'abord une situation — être seul, être entouré — elle est une structure plus profonde. Elle apparaît dès que quelque chose en moi ne coïncide pas avec le monde, et ne coïncide pas non plus avec moi-même.

Il y a une solitude humaine, ordinaire, que tout le monde connaît : le sentiment d'être séparé des autres, de ne pas être compris, de manquer de lien. Cette solitude peut être comblée,

apaisée, parfois même dissipée. Elle appelle la rencontre, la parole, la présence d'autrui. Et cette dimension est réelle, essentielle même. Je ne la nie pas.

Mais ce dont je parle est d'un autre ordre. Une solitude qui ne disparaît pas dans la rencontre. Qui peut même, paradoxalement, se révéler au cœur même de la relation. Non pas parce que l'autre échouerait, mais parce qu'il y a en chacun un point qui ne se partage pas.

Cette solitude n'est pas un défaut du lien, elle en est la condition. Sans elle, il n'y aurait pas de distance, pas d'altérité réelle. Nous serions dans une fusion indistincte. La solitude maintient cet écart — et cet écart est nécessaire pour que quelque chose comme une relation puisse exister.

Je ne peux donc pas dire que la solitude soit à dépasser. Elle ne se laisse pas traverser comme une épreuve dont on sortirait indemne. Elle demeure. Mais elle peut se transformer. Elle peut passer d'une forme d'isolement — parfois douloureuse — à une forme de tenue.

C'est là que la veille intervient. Veiller, ce n'est pas se retirer du monde, ce n'est pas s'enfermer dans une solitude volontaire. C'est rester au contact de cette solitude sans chercher à la recouvrir. Ne pas la combler trop vite, ne pas la fuir dans le bruit ou dans l'agitation.

Il y a une exigence dans cette position. Elle demande de ne pas céder à la tentation constante de se distraire de soi-même. De rester là, même lorsque cela ne tient pas tout à fait. Mais cette exigence n'est pas une ascèse. Elle n'est pas tournée contre le monde ou contre les autres.

Au contraire, c'est peut-être à partir de cette solitude tenue que la rencontre devient possible autrement. Non plus comme une compensation, mais comme une ouverture. L'autre ne vient pas remplir un manque, il vient rencontrer une présence déjà là, même fragile.

Je ressens très fortement que la solitude est liée à la faille. Elle est ce lieu où la coïncidence ne se fait pas. Et cette non-coïncidence peut être vécue comme une perte — ou comme une ouverture. Tout dépend de la manière dont elle est habitée.

Dans mon travail, je ne cherche pas à exprimer la solitude, ni à la thématiser. Je cherche à ne pas la trahir. À ne pas la transformer en motif. Cela implique une certaine retenue. Une manière de laisser apparaître ce qui ne peut pas être entièrement dit.

La solitude est aussi liée au silence. Elle n'est pas bruyante. Elle ne se manifeste pas nécessairement par un manque de parole. Elle peut être très présente, même au cœur d'un dialogue. Elle est ce fond qui ne disparaît pas.

Je ne peux pas dire que j'accepte la solitude. Ce serait encore une position trop claire. Je dirais plutôt : je vis avec elle. Elle ne se résout pas, mais elle ne m'écrase pas non plus. Elle fait partie de cette manière d'habiter que je tente de tenir.

Au fond, la solitude n'est ni une épreuve à dépasser, ni une condition à glorifier. Elle est ce qui demeure lorsque tout le reste se déplace. Et si elle peut devenir habitable, ce n'est pas parce qu'elle disparaît, mais parce qu'elle est tenue — dans une forme de fidélité silencieuse, sans attente de résolution.

On a l'impression, en te lisant, que tu écris depuis un lieu très retiré. Pourquoi ce retrait ?

Le mot de retrait est trompeur, parce qu'il laisse entendre une décision, presque une stratégie : se mettre à l'écart, se soustraire au monde pour mieux le regarder. Ce n'est pas ainsi que les choses se sont présentées pour moi. Je ne me suis pas retiré ; quelque chose, progressivement, s'est rendu inhabitable dans la manière ordinaire de parler, de répondre, d'être présent parmi les autres. Ce n'est pas le monde qui s'est éloigné, c'est une certaine manière de s'y tenir qui a cessé de convenir.

Je n'ai jamais eu le goût de l'isolement pour lui-même. La vie que je mène est, extérieurement, très simple, très ordinaire. Rien qui justifie l'idée d'un retrait au sens fort. Et pourtant, dans l'écriture, une autre exigence s'impose, qui ne peut pas se satisfaire de cette surface d'évidence où tout circule sans accrocher. Il y a un moment où les mots, tels qu'ils sont employés dans l'échange courant, ne portent plus rien, ou si peu, et où continuer à parler ainsi revient à accompagner leur propre videment.

Ce retrait, s'il faut garder le mot, est donc d'abord un retrait du langage tel qu'il se donne immédiatement. Non pas un refus de parler, mais une suspension, une manière de ne pas répondre trop vite, de ne pas combler l'espace par des phrases qui tiennent seulement parce qu'elles sont attendues. Il s'agit de laisser se creuser un écart, même minime, entre ce qui est

dit et ce qui pourrait l'être, entre la réponse disponible et ce qui demande encore à être approché.

Dans cet écart, quelque chose devient possible. Non pas une parole plus authentique — je me méfie beaucoup de ce mot — mais une parole qui ne se contente pas de reconduire ce qui est déjà là. Une parole qui prend le temps de se former, qui accepte de ne pas savoir immédiatement où elle va. Cela suppose une certaine lenteur, une attention à ce qui résiste, à ce qui ne vient pas tout de suite. Et cette lenteur est difficilement compatible avec le rythme habituel des échanges, où tout appelle une réponse rapide, claire, efficace.

Il y a aussi une autre dimension, plus discrète, mais essentielle. Le retrait n'est pas seulement un éloignement, il est une manière de se tenir à la limite. Non pas en dehors du monde, mais au bord de ce qui, en lui, ne se laisse pas immédiatement saisir. Écrire depuis ce lieu, c'est accepter de ne pas avoir de position stable, de ne pas pouvoir s'appuyer sur des certitudes acquises. C'est écrire dans une forme d'instabilité, où chaque phrase doit trouver son équilibre sans garantie.

Cela peut donner l'impression d'un lieu retiré, parce que ce lieu n'est pas immédiatement partageable. Il ne se donne pas comme un espace commun, balisé, reconnaissable. Mais il n'est pas pour autant fermé. Au contraire, il est ouvert — mais d'une ouverture qui ne se livre pas d'emblée. Il faut y entrer autrement, non pas en cherchant à comprendre, mais en acceptant de se laisser déplacer.

Je crois aussi que ce retrait est lié à une forme de saturation. Nous vivons dans un monde où tout est dit, commenté, expliqué, souvent avant même d'avoir été éprouvé. Cette précipitation produit une étrange fatigue : non pas une fatigue physique, mais une lassitude du sens. Les mots passent, s'accumulent, et finissent par ne plus rien affecter. Dans ce contexte, se retirer, ce n'est pas se couper du monde, c'est tenter de retrouver une possibilité d'être affecté.

Cela suppose de réduire le bruit, de laisser tomber un certain nombre de discours, non par mépris, mais par nécessité. Non pas pour atteindre une pureté quelconque, mais pour permettre à quelque chose de plus ténu de se faire entendre. Ce qui m'intéresse ne se donne pas dans l'évidence, ni dans l'immédiateté. Cela demande une attention qui ne peut pas être constamment sollicitée de toutes parts.

Il y a enfin une dimension plus personnelle, même si je me méfie de ce terme. Écrire depuis ce lieu, c'est aussi accepter de ne pas se mettre en avant, de ne pas faire de sa personne un centre. Le retrait est alors une manière de laisser les textes exister sans être constamment reconduits à celui qui les a écrits. Ce qui compte, ce ne sont pas les circonstances de leur production, ni la singularité biographique de celui qui écrit, mais ce qui, dans ces textes, peut être traversé par d'autres.

Je ne cherche pas à disparaître, mais à ne pas occuper toute la place. À laisser de l'espace, y compris dans la parole. Cela passe par une certaine retenue, par le refus d'expliquer trop, de commenter ce qui a déjà été dit dans les textes. Il y a un moment où il faut laisser faire, laisser circuler, sans reprendre la main.

Ce retrait n'est donc ni une posture, ni une stratégie, ni même un choix pleinement conscient. C'est une manière de répondre à une exigence qui s'est imposée peu à peu : celle de ne pas trahir ce qui, dans l'écriture, demande du silence autant que des mots. Car il ne s'agit pas seulement de dire, mais de laisser place à ce qui ne peut pas se dire sans se perdre.

Écrire depuis ce lieu, c'est finalement accepter une forme de pauvreté. Pauvreté des moyens, pauvreté du discours, pauvreté des certitudes. Mais cette pauvreté n'est pas un manque. Elle est la condition pour que quelque chose, parfois, advienne — quelque chose de fragile, de discret, qui ne s'impose pas, mais qui, pour celui qui s'y tient, peut avoir une justesse que rien d'autre ne donne.

On a le sentiment, en te lisant, que tu ne cherches jamais à conclure. Tes textes restent ouverts, parfois même suspendus. Pourquoi ce refus de conclure ?

Je ne suis pas sûr qu'il s'agisse d'un refus, au sens d'un geste volontaire. Ce serait déjà trop net, trop décidé. Disons plutôt que la conclusion ne vient pas. Ou qu'elle ne tient pas lorsqu'elle vient. Il m'est arrivé, comme à tout le monde, de vouloir conclure, de vouloir donner une forme d'achèvement à ce qui avait été écrit, comme si le texte devait trouver un point où tout se rassemblerait, où les tensions se résoudraient, où une sorte d'évidence viendrait clore le mouvement. Mais à chaque fois, quelque chose résistait.

Cette résistance n'est pas extérieure au texte, elle lui appartient. Elle tient à ce que j'essaie de maintenir : une ouverture qui ne se laisse pas refermer sans perte. Conclure, ce n'est pas seulement finir, c'est donner à ce qui a été dit une forme de stabilité, c'est en proposer une lecture implicite, c'est orienter ce qui précède vers un point d'arrêt qui fait sens. Or ce point d'arrêt, je ne le trouve pas, ou plutôt, lorsque je crois le trouver, il me semble immédiatement faux.

Il y a dans la conclusion quelque chose qui rassure. Elle donne le sentiment que le parcours a été accompli, que l'on peut maintenant se retirer, que rien ne reste en suspens. Mais ce sentiment est précisément ce qui m'importe le moins. Non pas parce que je chercherais à maintenir une tension artificielle, mais parce que ce que je tente d'approcher ne se laisse pas rassembler ainsi. Il y a toujours un reste, quelque chose qui échappe, qui ne s'inscrit pas dans le mouvement du texte.

Je ne cherche pas à préserver ce reste comme une énigme, ni à en faire un effet. Il ne s'agit pas de cultiver l'inachevé comme une valeur esthétique. C'est simplement que ce reste est là, et que toute tentative de le résorber produit un appauvrissement. Le texte devient plus clair, peut-être plus satisfaisant, mais il perd ce qui, en lui, résistait encore à la fermeture.

Cela tient aussi à la manière dont je conçois l'écriture. Un texte n'est pas un trajet qui va d'un point à un autre, ce n'est pas un chemin orienté vers une fin. C'est plutôt un champ dans lequel quelque chose se déplace, se transforme, sans jamais se fixer complètement. Ce qui importe, ce n'est pas d'arriver quelque part, mais de tenir dans ce mouvement, d'accepter qu'il ne débouche pas sur une synthèse.

La conclusion suppose qu'il y aurait, au bout du texte, une position à partir de laquelle on pourrait en embrasser l'ensemble, en dégager le sens, en proposer une forme d'unité. Je ne crois pas à cette position. Ou du moins, je ne crois pas qu'elle soit accessible dans l'écriture elle-même. Elle appartient peut-être à la lecture, et encore, à condition de ne pas la figer.

Il y a aussi, plus profondément, un lien avec ce que nous évoquons à propos du tragique. Si le tragique est cette impossibilité de clôture, cette absence de fondement ultime, alors conclure reviendrait à en nier la portée. Ce serait introduire, au terme du texte, une forme de réconciliation qui n'a pas eu lieu. Ce serait donner l'illusion qu'un équilibre a été trouvé, là où il n'y a que des tensions maintenues.

Cela ne signifie pas que le texte doit se disperser, ni qu'il doit rester indéterminé au point de ne rien tenir. Au contraire, il doit être très construit, très précis, mais cette construction ne vise pas une fermeture. Elle vise une tenue. C'est une différence importante. Tenir, ce n'est pas conclure. C'est maintenir une forme qui ne se referme pas sur elle-même, qui laisse passer encore quelque chose.

On pourrait dire que le texte, tel que je l'entends, ne se termine pas, il s'interrompt. Non pas au sens où il serait inachevé, mais au sens où il s'arrête à un point où il ne peut pas aller plus loin sans se trahir. Ce point n'est pas choisi, il s'impose. C'est une sorte de seuil : continuer serait ajouter, expliquer, refermer. S'arrêter là, c'est laisser ce qui a été ouvert continuer à agir.

Il y a dans cet arrêt quelque chose de fragile. Rien ne garantit qu'il soit juste. Il pourrait toujours être déplacé, prolongé, repris autrement. Mais il correspond à une nécessité interne du texte : ne pas dire de trop. Car le trop-dire est une forme de fermeture. Il donne tout, et ce faisant, il ne laisse plus rien à traverser.

Je crois que c'est cela qui compte le plus : laisser au texte une capacité de traversée. Si tout est dit, si tout est rassemblé, il ne reste plus qu'à constater. Mais si quelque chose demeure ouvert, alors le texte peut continuer, non pas en lui-même, mais dans celui qui le lit. Il ne s'agit pas de faire travailler le lecteur au sens d'un effort d'interprétation, mais de lui laisser un espace où quelque chose peut encore se jouer.

En ce sens, ne pas conclure, ce n'est pas priver le texte d'un terme, c'est lui permettre de ne pas s'éteindre complètement. C'est maintenir une braise, pour reprendre une image que j'ai souvent utilisée, une chaleur qui ne se manifeste pas comme un feu, mais qui continue, discrètement, à agir.

Et peut-être que cela rejoint, finalement, ce que j'essaie de faire en écrivant : non pas produire des textes achevés, mais laisser des formes qui ne cessent pas tout à fait de vivre, qui ne se referment pas sur leur propre cohérence, et qui, pour cette raison même, peuvent encore atteindre, déplacer, altérer — sans jamais se donner comme définitives.

« Quand la joie nous arrache des larmes, alors oui on est auprès de soi » : tu peux nous en dire davantage ?

Quand la joie nous arrache des larmes, elle cesse d'être une émotion parmi d'autres. Elle ne se laisse plus opposer à la tristesse, comme si l'une venait effacer l'autre dans un jeu de contrastes trop simples. Quelque chose bascule alors, imperceptiblement mais irréversiblement : la joie ne distrait plus, elle ne soulage pas, elle n'élève pas au-dessus de ce qui pèse. Elle atteint. Elle entre dans une densité qui la rend presque grave, comme si elle portait en elle une part de ce qu'elle ne nie pas.

Ces larmes ne sont pas celles d'un débordement sentimental. Elles ne viennent pas parce que le monde serait soudain devenu plus beau, plus juste, plus conforme à ce que nous attendions de lui. Elles surgissent au contraire lorsque toute attente se défait, lorsque plus rien ne cherche à se placer entre nous et ce qui est. Il n'y a plus d'écran, plus de protection, plus de distance aménagée. Ce qui advient nous atteint sans détour, et c'est cette atteinte qui fait trembler.

Alors, dire que l'on est auprès de soi ne signifie pas que l'on se retrouve au sens d'un retour apaisé. Ce n'est pas une réconciliation, encore moins une consolation. Il n'y a rien à réparer, rien à rassembler. Être auprès de soi, dans ce moment-là, c'est cesser de se tenir à l'écart de ce qui nous traverse. C'est ne plus se regarder vivre, ne plus commenter, ne plus interpréter. Quelque chose coïncide, brièvement, sans que cette coïncidence puisse se maintenir ou se répéter.

Ces larmes ne déchargent pas. Elles ne libèrent pas comme le ferait une peine qui se résout dans son expression. Elles déposent une marque. Elles inscrivent en nous le passage de quelque chose qui ne se laisse pas retenir, mais qui ne s'efface pas non plus. On ne peut pas dire ce qui les provoque, ni même si elles viennent d'un excès de présence ou d'un retrait du monde. Peut-être des deux à la fois, dans une tension qui ne se laisse pas démêler.

La joie, ici, n'a pas d'objet. Elle ne vient pas de ce qui arrive, mais de la manière dont on y est. Et cette manière n'est pas choisie. Elle advient lorsque cesse la résistance, non pas à la douleur, mais à cette part du réel qui nous rejoint sans demander notre accord. Ce n'est pas une ouverture conquise, c'est une ouverture subie — et pourtant accueillie, sans que ce mot d'accueil ait encore le sens d'un geste volontaire.

Il n'y a pas de sortie du tragique dans cette expérience. Rien n'est sauvé, rien n'est transformé en autre chose. Mais le tragique lui-même cesse d'être une fermeture. Il devient traversable, non parce qu'il s'allège, mais parce que quelque chose en nous accepte de ne plus s'y opposer. C'est une tenue fragile, sans garantie, qui ne dure pas et ne cherche pas à durer.

Et pourtant, ce moment suffit. Non pas comme un accomplissement, mais comme une preuve silencieuse que l'on peut être là, entièrement là, sans se dérober. Le monde n'est pas réconcilié, la vie n'est pas justifiée, et pourtant rien ne demande à l'être. Il y a simplement cette coïncidence, cette présence sans réserve, où l'on ne se tient plus à distance de soi.

Alors oui, lorsque la joie prend cette forme, lorsqu'elle traverse jusqu'aux larmes, quelque chose s'approche de ce que l'on pourrait appeler être auprès de soi. Non pas un état, non pas une possession, mais un passage. Un instant où, sans que rien ne soit retenu, rien non plus ne se perd tout à fait.

Aujourd'hui c'est la fête chrétienne de l'Ascension : qu'est-ce que cela t'inspire ?

Que l'ascendant, dans dix jours retombera sur le monde en pluie d'Esprit.

Entre l'Ascension et la Pentecôte, il y a un intervalle que l'on traverse souvent sans y prêter attention. On retient le mouvement initial — l'élévation, le départ, ce geste qui semble arracher au monde — et l'on retient aussi ce qui vient ensuite — la venue de l'esprit, le souffle, la parole partagée. Mais entre les deux, il y a ce temps sans éclat, sans signe, presque sans récit. Un temps qui ne se laisse pas facilement dire, parce qu'il ne se passe rien au sens visible du terme. Et pourtant, c'est peut-être là que tout se joue.

L'Ascension n'est pas seulement une montée. Si l'on s'en tient à cette image, on risque de manquer ce qu'elle engage réellement. Ce qui s'élève, en s'élevant, se retire. Il ne s'installe pas ailleurs, dans un lieu plus haut ou plus pur ; il cesse d'être là, sous la forme où il était donné. Ce retrait n'est pas une absence simple. Il ne laisse pas le monde vide, il le laisse autrement. Ce qui était immédiatement présent devient insaisissable, et cette insaisissabilité ouvre un espace nouveau, mais fragile, sans garantie.

Ce retrait ne produit pas immédiatement une compréhension. Il ne donne pas lieu à un savoir plus élevé. Il installe plutôt une forme de dénuement. Ceux qui restent ne disposent plus de ce qui les guidait directement. Il n'y a plus de parole assurée, plus de présence à laquelle se référer. Le monde continue, bien sûr, mais il continue sans ce point d'appui. Et c'est dans cette perte que s'ouvre cet intervalle dont on ne parle presque jamais.

Ce temps n'est pas vide. Il est plein d'une attente qui ne sait pas encore ce qu'elle attend. Rien ne vient combler ce manque, rien ne vient immédiatement transformer l'absence en présence. Il faut tenir là, dans cet entre-deux, sans chercher à le raccourcir, sans le remplir artificiellement. C'est un temps d'épreuve, au sens le plus simple : éprouver ce que devient le monde lorsque ce qui l'orientait se retire.

On pourrait être tenté de voir dans la Pentecôte une sorte de résolution, comme si ce qui avait été retiré revenait sous une autre forme. Mais ce serait encore trop simple. Ce qui vient alors n'est pas un retour. Ce n'est pas la restauration d'une unité perdue. C'est autre chose : une dispersion.

L'esprit, s'il faut garder ce mot, ne descend pas comme une présence unique qui viendrait remplacer celle qui s'est retirée. Il se donne dans une multiplicité de voix, de langues, de formes. Il ne rassemble pas immédiatement, il divise au contraire, mais d'une division qui n'est pas une rupture. Chacun reçoit, mais ce qui est reçu n'est pas identique pour tous. Il y a là une circulation, une propagation, qui ne passe plus par un centre unique.

Cette dispersion peut dérouter. Elle ne donne pas la sécurité d'une parole unifiée. Elle oblige à penser autrement la relation entre ce qui se retire et ce qui advient. Car ce qui advient ne comble pas le retrait, il en procède. Sans le retrait, il n'y aurait pas cette ouverture à la multiplicité. Sans la perte de la présence immédiate, il n'y aurait pas cette nécessité de parler autrement, de dire chacun depuis un lieu qui n'est plus garanti par une origine visible.

Si l'on ramène cela à une expérience plus proche, on pourrait dire qu'il y a des moments où quelque chose nous atteint de manière directe, sans médiation. Un moment de clarté, d'intensité, où le monde se donne autrement, où le langage recule. Ces moments sont rares, et ils ne durent pas. Ils ont quelque chose de vertical : ils nous traversent, nous déplacent, nous mettent hors de nos repères habituels.

Mais ces moments passent. La vie reprend, avec ses rythmes, ses contraintes, son horizontalité. On pourrait croire que tout retombe, que ce qui a été vécu s'efface. Pourtant, ce n'est pas tout à fait le cas. Ce qui a été éprouvé ne disparaît pas, il change de forme. Il ne se maintient pas comme un état, mais il laisse une trace.

Et c'est à partir de cette trace que quelque chose peut se dire. Non pas pour retrouver l'intensité initiale, ni pour la prolonger artificiellement, mais pour en accueillir la transformation. L'écriture,

dans ce sens, n'est pas une tentative de conserver la verticalité. Elle est une manière de répondre à ce qui vient après, à ce qui se disperse.

Ce qui était unifié dans l'expérience immédiate devient multiple dans la parole. Ce qui était silencieux se traduit en voix diverses, en fragments, en approches partielles. Il n'y a plus une seule manière de dire, mais une pluralité de tentatives qui ne coïncident pas entièrement. Et cette pluralité n'est pas un défaut, elle est la condition même de ce qui peut encore être partagé.

Ainsi, entre l'Ascension et la Pentecôte, il ne s'agit pas seulement de deux moments distincts, mais d'un mouvement qui les relie. Ce qui s'élève se retire. Ce qui se retire ouvre un espace. Et dans cet espace, quelque chose se disperse, se partage, se transforme. Il ne s'agit pas de maintenir l'unité perdue, ni de regretter la présence absente, mais d'habiter cette dispersion sans la réduire.

Peut-être est-ce là que se joue une certaine manière d'être au monde aujourd'hui. Ne pas chercher à revenir à une origine pleine, ni à se satisfaire d'une multiplicité sans lien, mais tenir dans ce mouvement même : retrait, intervalle, dispersion. Ce n'est pas un équilibre, ce n'est pas une solution. C'est une tenue, fragile, toujours à reprendre.

Et c'est peut-être dans cette tenue que quelque chose, malgré tout, demeure. Non pas comme une présence évidente, mais comme une possibilité : celle de laisser ce qui se retire continuer d'agir, non plus au-dessus de nous, mais à travers ce qui se dit, se partage, se transmet sans jamais se fixer complètement.

L'enfance apparaît en filigrane dans certains de tes textes, mais sans jamais être racontée : que représente pour toi l'enfance aujourd'hui ? Non pas comme période biographique, mais comme tonalité ou comme mode d'être — y a-t-il quelque chose de l'enfance qui se maintient dans ton rapport au monde ?

Je ne peux pas revenir à l'enfance comme à un lieu d'origine que je pourrais retrouver. L'enfance n'est pas derrière moi comme un territoire perdu, et je me méfie profondément de toute nostalgie qui chercherait à la reconstituer. Dès que l'on raconte l'enfance, on la transforme, on la reconstruit, on la rend cohérente — et ce faisant, on la perd.

Ce qui m'importe n'est pas l'enfance comme période, mais comme tonalité. Une manière d'être au monde avant que le monde ne soit stabilisé. Avant que les choses aient un sens fixé, une place assignée, une fonction claire. Dans l'enfance, le monde n'est pas encore entièrement constitué. Il est à la fois proche et étranger.

Je ne dirais pas que l'enfant comprend moins. Il comprend autrement. Il ne passe pas par les catégories, par les distinctions établies. Il est exposé. Et cette exposition est sans protection. Elle peut être traversée de joie, mais aussi d'inquiétude — parfois très profonde, difficile à nommer.

Ce que je retrouve aujourd'hui de l'enfance, ce n'est pas une innocence, mais une forme de non-coïncidence. Une manière de ne pas être tout à fait à sa place dans un monde qui semble pourtant déjà organisé. Cette étrangeté, je ne l'ai pas perdue. Elle ne s'est pas dissipée avec le temps. Elle s'est transformée, mais elle est restée.

Dans l'enfance, il y a aussi une intensité particulière. Les choses ne sont pas encore égalisées. Elles peuvent apparaître avec une force disproportionnée — un lieu, un geste, une parole peuvent marquer profondément sans que l'on sache pourquoi. Cette intensité n'est pas liée à une compréhension, elle est immédiate.

Je ne cherche pas à retrouver cette intensité. Elle ne se reproduit pas. Mais je cherche à ne pas l'éteindre complètement. À ne pas laisser le monde devenir entièrement familier, entièrement lisible. À maintenir une part d'étrangeté, non pas comme un effet, mais comme une fidélité.

Il y a dans l'enfance une expérience de la faille, mais sans le langage pour la nommer. Quelque chose ne tient pas, quelque chose échappe, mais cela ne se formule pas. Plus tard, le langage vient — et avec lui la tentation de recouvrir. De donner un sens, une explication.

Mon travail consiste peut-être, en partie, à ne pas recouvrir trop vite. À laisser subsister quelque chose de cette expérience première, mais sans la mythifier. Sans en faire une origine sacrée. Simplement comme une trace qui continue de travailler.

Je ne peux pas dire que je "garde" l'enfance. Ce serait encore une appropriation. Je dirais plutôt qu'elle ne m'a jamais quitté complètement. Elle ne revient pas, elle demeure sous une forme déplacée. Elle se manifeste dans des moments très simples — un regard, une présence, une manière d'être touché sans raison.

Dans *Marie-Jeanne*, cette dimension est très forte. Non pas comme souvenir d'une enfance partagée, mais comme une proximité qui échappe à toute temporalité claire. Une présence qui n'est ni passée ni présente, mais qui continue d'agir.

L'enfance, dans ce sens, est liée à l'invisible. Non pas comme un monde caché, mais comme une dimension qui ne se laisse pas entièrement intégrer dans ce que je sais. Elle maintient une ouverture, une fragilité.

Je me méfie cependant de toute idéalisation. L'enfance n'est pas pure, elle n'est pas lumineuse. Elle peut être traversée par des tensions, des peurs, des incompréhensions. Elle n'est pas un refuge. Elle est une exposition première.

Au fond, ce qui se maintient de l'enfance, ce n'est pas un contenu, mais une manière d'être atteint. Une manière de recevoir le monde sans pouvoir immédiatement le fixer. Et si quelque chose de cela subsiste aujourd'hui, ce n'est pas pour revenir en arrière, mais pour empêcher que tout soit définitivement assigné.

C'est peut-être cela, le défi : ne pas redevenir enfant, mais ne pas perdre complètement cette ouverture fragile où le monde n'est pas encore entièrement refermé.

Le mal, en tant que tel, reste en retrait dans ton travail, comme s'il était présent sans être directement nommé : comment te situes-tu face à la question du mal ? Peut-on l'approcher sans le réduire à une explication, et sans tomber non plus dans une forme de neutralisation ?

Je ne peux pas parler du mal comme d'un objet. Dès que je le nomme trop directement, je sens qu'il se déplace, qu'il se simplifie, qu'il se fige dans une catégorie qui ne tient pas. Le mal n'est pas quelque chose que je pourrais cerner, définir, isoler. Il ne se laisse pas contenir dans une explication — morale, psychologique ou métaphysique.

Et pourtant, il est là. Non pas comme une abstraction, mais comme une présence réelle, parfois nue, parfois diffuse. Il n'est pas seulement dans des actes extrêmes, visibles, mais aussi dans des formes plus silencieuses : l'indifférence, la réduction de l'autre, la fermeture progressive du regard. Ce qui me frappe, c'est qu'il ne se manifeste pas toujours comme une rupture violente. Il peut être une lente érosion.

Je ne crois pas que l'on puisse "comprendre" le mal au sens où cela le rendrait acceptable ou maîtrisable. Toute tentative d'explication complète produit une forme de neutralisation. On croit éclairer, mais on atténue. On rend le mal pensable, donc supportable — et en faisant cela, on perd ce qu'il a d'irréductible.

Mais je ne peux pas non plus me contenter de le tenir à distance, de le désigner comme un absolu extérieur. Ce serait trop confortable. Le mal ne concerne pas seulement les autres. Il traverse aussi ce que je suis, ce que je fais, ce que je laisse faire. Non pas sous une forme spectaculaire, mais dans des micro-déplacements, des renoncements, des moments où je cesse d'être attentif.

C'est peut-être là que je le rencontre le plus justement : non pas comme une entité, mais comme une possibilité toujours présente de fermeture. Le moment où le regard se durcit, où l'autre devient un objet, où la parole devient instrument. Le mal, dans ce sens, est lié à la perte de la faille. À la disparition de cette ouverture qui empêche de réduire.

Je ne peux donc pas l'approcher frontalement. Il ne se laisse pas saisir ainsi. Il demande une certaine retenue. Non pas pour l'éviter, mais pour ne pas le trahir. Le nommer trop vite, c'est déjà le simplifier. Ne pas le nommer du tout, ce serait l'effacer. Il faut tenir une position intermédiaire — difficile, instable.

Dans mon travail, cela se traduit par une présence en creux. Le mal est là, mais il n'est pas thématiqué. Il affleure dans les tensions, dans les silences, dans ce qui ne se dit pas complètement. Ce n'est pas une absence, c'est une autre manière de présence.

Je ne crois pas non plus qu'il faille chercher à le dépasser. Cette idée d'un dépassement du mal appartient à des logiques de salut qui ne sont pas les miennes. Le mal ne disparaît pas. Il ne se résout pas. Il doit être tenu — non pas maîtrisé, mais reconnu dans ce qu'il a d'irréductible.

Cela implique une forme de vigilance. Non pas une vigilance morale au sens d'un contrôle permanent, mais une attention à ces moments où quelque chose se ferme. Où le monde se simplifie trop vite. Où l'autre est réduit.

Je ressens aussi que le mal est lié à la question du langage. Lorsque le langage devient purement fonctionnel, lorsqu'il ne rencontre plus de résistance, il peut servir n'importe quoi. Il peut tout dire, et donc tout couvrir. Le mal peut alors se glisser dans cette fluidité même.

C'est pourquoi je ne cherche pas à produire un discours sur le mal. Je cherche à maintenir un langage qui ne le laisse pas passer sans résistance. Un langage qui garde une certaine opacité, une certaine difficulté — non pas pour obscurcir, mais pour empêcher la neutralisation.

Au fond, le mal ne se laisse ni expliquer, ni éliminer. Il se tient dans cette zone où quelque chose peut toujours se refermer. Et peut-être que la seule justesse possible consiste à ne pas oublier cette possibilité — à ne pas vivre comme si elle n'existait pas, mais sans non plus la transformer en objet de savoir.

C'est une position inconfortable, sans solution. Mais c'est peut-être la seule qui ne trahit pas ce que le mal a de plus difficile : son irréductibilité.

Tu as insisté sur la différence entre répétition et reprise : comment comprends-tu aujourd'hui la reprise ? Est-elle une fidélité au même, ou bien une transformation continue qui ne cesse de déplacer ce qu'elle reprend ?

Je ne peux pas comprendre la reprise comme un retour. Le retour suppose qu'il y ait un point stable auquel revenir, une origine identifiable, un moment que l'on pourrait retrouver — même transformé. Or ce point n'existe pas. Ou plutôt : il ne tient pas. Dès que je crois y revenir, je constate que quelque chose a déjà bougé.

La reprise n'est donc pas une fidélité au même, mais une fidélité à ce qui ne peut pas se fixer. Elle ne conserve pas, elle ne reproduit pas. Elle réexpose. Elle remet en jeu ce qui a eu lieu, mais dans une autre configuration, sous une autre tension.

Je pourrais dire que la reprise est une mémoire sans conservation. Elle ne garde pas intact, elle ne stocke pas. Elle laisse revenir, mais ce qui revient n'est jamais identique. Et ce déplacement n'est pas un défaut, il est constitutif. Sans lui, il n'y aurait que répétition — et la répétition, au sens strict, est morte.

Dans mon travail, cela se manifeste très concrètement. Certains motifs reviennent : la faille, la pénombre, le merle, la nuit, la présence fragile. Mais ils ne sont jamais repris tels quels. Ils se déplacent, changent de tonalité, de position, de rapport. Ce ne sont pas des thèmes, ce sont des foyers en mouvement.

La reprise est donc liée à une exigence de justesse. Je ne peux pas me contenter de redire ce que j'ai déjà dit, même si cela a été juste. Ce qui a été juste à un moment peut devenir faux s'il

est répété sans nécessité. La reprise intervient précisément là : elle vérifie, elle déplace, elle expose à nouveau.

Il y a dans la reprise une dimension de risque. Rien ne garantit que ce qui est repris tiendra à nouveau. Rien ne garantit non plus que le déplacement sera juste. Mais ce risque est nécessaire. Sans lui, je reste dans une forme de sécurité — et cette sécurité produit une écriture morte.

Je ressens aussi que la reprise est liée à la fatigue dont nous avons parlé. Lorsque quelque chose ne peut plus être dit de la même manière, la reprise devient possible. Elle ne vient pas par décision, mais par nécessité. Elle est la réponse à un épuisement du déjà-dit.

La spirale est ici une image plus juste que le cercle. Dans le cercle, on revient au même point. Dans la spirale, on repasse par des zones proches, mais jamais identiques. Il y a une continuité, mais sans coïncidence. La reprise suit ce mouvement.

Je ne peux pas non plus dissocier la reprise du tragique. Elle implique qu'il n'y ait pas de dernière fois, pas de formulation définitive. Ce qui a été dit doit pouvoir être repris — non pour être corrigé, mais pour être à nouveau exposé dans un autre contexte.

Il y a là une forme de fidélité, mais une fidélité sans objet fixe. Fidélité à une tension, à une manière de se tenir, plutôt qu'à un contenu. Et cette fidélité est exigeante, parce qu'elle ne peut pas se reposer sur ce qui a déjà été acquis.

Dans l'écriture, cela demande de renoncer à capitaliser. À se dire : "cela, je l'ai trouvé, je peux m'y appuyer". Non. Chaque reprise remet en jeu. Elle ne consolide pas, elle fragilise à nouveau.

Au fond, la reprise est ce qui empêche le travail de se figer. Elle maintient le mouvement sans tomber dans la répétition. Elle permet de continuer sans revenir. Et c'est peut-être là sa justesse la plus profonde : elle ne cherche pas à retrouver, mais à rester fidèle à ce qui, dès l'origine, ne pouvait pas être retenu.

Au-delà du langage, il y a la voix — le timbre, le souffle, la manière de dire : quelle importance accordes-tu à la voix dans ton travail ? La parole écrite peut-elle porter quelque chose de cette présence vocale, ou bien y a-t-il là une limite irréductible ?

Je ne peux pas réduire la voix à un simple véhicule du langage. La voix ne transporte pas les mots, elle les engage. Elle les expose autrement. Il y a dans le timbre, dans le souffle, dans la manière de dire, quelque chose qui ne se laisse pas traduire. Ce n'est pas un supplément, c'est une dimension essentielle.

Lorsque quelqu'un parle, je n'entends pas seulement ce qui est dit. J'entends une présence. Une manière d'être là. Et cette présence ne peut pas être entièrement séparée de la voix. Elle passe par elle, mais elle la déborde aussi. La voix n'est pas un instrument neutre, elle est déjà une forme de relation.

Dans mon travail, cette question est constante, même lorsque j'écris. Car écrire, pour moi, n'est pas produire du texte, c'est tenter de faire entendre quelque chose. Non pas une voix identifiable, au sens d'un style reconnaissable, mais une tenue. Une manière de se tenir dans les mots.

Je sais très bien que l'écrit ne peut pas restituer la voix. Il y a une perte irréductible. Le timbre, le souffle réel, la vibration — tout cela disparaît. Mais cette perte n'est pas seulement un manque. Elle oblige à autre chose. À une forme d'écoute intérieure.

Lorsque j'écris, je lis intérieurement. Je ne peux pas écrire une phrase qui ne tient pas à l'oreille. Non pas au sens esthétique, mais au sens d'une justesse. Il y a des phrases qui passent, d'autres qui accrochent, qui sonnent faux, qui saturent. Et cette écoute est très précise.

La voix écrite n'est donc pas une reproduction de la voix parlée, mais une transposition. Elle ne restitue pas le timbre, mais elle peut porter une tension, un rythme, une respiration. Et c'est peut-être là que quelque chose du chant apparaît.

Le chant, justement, n'est pas pour moi une élévation, ni une forme d'expression lyrique. Il est une tenue du souffle. Une manière de faire passer quelque chose qui ne se laisse pas dire directement. Le chant ne décrit pas, il maintient.

Je pense ici au merle. Son chant ne signifie rien, et pourtant il ouvre — ou plutôt, il maintient ouvert. Il ne commente pas le monde, il ne le traduit pas. Il se tient là, dans une vibration qui ne se laisse pas réduire.

L'écriture, à sa manière, peut approcher cela. Non pas en imitant un chant, mais en laissant apparaître une respiration. En ne saturant pas. En laissant des espaces, des silences, des suspensions. Ce que la voix fait naturellement, l'écriture doit le construire autrement.

Il y a aussi une limite très nette. L'écrit ne peut pas remplacer la voix. Il ne peut pas produire cette présence immédiate. Mais cette limite n'est pas un échec. Elle est une condition. Elle oblige à une autre forme de fidélité.

Je ne cherche donc pas à "faire entendre ma voix" au sens d'une signature. Je cherche à ne pas perdre ce qui, dans la voix, dépasse le langage. Ce qui fait qu'une parole est plus qu'un contenu.

Dans mes textes dialogués, cette question devient encore plus concrète. Chaque voix doit tenir. Non pas comme personnage, mais comme présence. Et cela ne peut pas être obtenu par des effets. Cela demande une écoute très fine, une attention au rythme, à la coupe, à ce qui se dit et à ce qui ne se dit pas.

Au fond, la voix me rappelle que le langage n'est jamais purement conceptuel. Qu'il est toujours incarné, traversé par un souffle. Et même dans l'écriture la plus retenue, la plus silencieuse, quelque chose de ce souffle doit rester.

Sinon, le texte devient muet — non pas silencieux au sens juste, mais privé de cette vibration qui le relie encore à une présence.

Et si je devais dire ce qu'est le chant, dans ce contexte, je dirais ceci : ce n'est pas ce qui s'ajoute aux mots, c'est ce qui les empêche de se refermer. Une manière de tenir le langage ouvert, sans le dissoudre. Une vibration fragile, qui ne se prouve pas, mais qui, lorsqu'elle est là, change tout.

Tu es traversé par de nombreuses lectures, mais ton rapport aux auteurs semble évoluer : peux-tu encore lire aujourd'hui comme auparavant ? Qu'est-ce qui, désormais, te retient ou t'empêche de lire certains textes ?

Je ne peux plus lire comme avant. Et ce "ne plus pouvoir" n'est pas une décision, ni même une lassitude passagère. C'est un déplacement profond. Autrefois, je pouvais entrer dans un texte avec une certaine disponibilité, une forme de confiance implicite : lire pour comprendre, pour apprendre, pour m'enrichir. Cette posture s'est déplacée.

Aujourd'hui, beaucoup de textes ne tiennent plus pour moi. Non pas parce qu'ils seraient "mauvais", mais parce qu'ils ne rencontrent plus ce que je cherche. Ils passent, ils s'énoncent, ils se déploient — mais ils ne rencontrent pas de résistance. Et sans résistance, je ne peux pas lire. Je peux parcourir, je peux reconnaître, mais je ne peux pas m'engager.

Ce qui me retient, ce n'est pas l'exigence de complexité, ni même une profondeur conceptuelle. C'est autre chose : une tenue. Un texte doit tenir quelque part. Il doit être écrit depuis une nécessité. Sinon, il reste extérieur, même s'il est brillant, même s'il est juste au sens académique.

Je suis devenu très sensible à cela. Trop, peut-être. Je perçois très vite lorsque le langage fonctionne en circuit fermé. Lorsqu'il parle de lui-même, lorsqu'il s'auto-alimente, lorsqu'il ne rencontre rien d'autre que sa propre cohérence. Et dans ces cas-là, quelque chose se ferme en moi.

Je ne dis pas que ces textes sont inutiles. Ils ont leur place, leur fonction. Mais ils ne me concernent plus. Ils ne me déplacent pas. Ils ne m'obligent pas. Et lire, pour moi, doit être une épreuve — non pas une difficulté technique, mais une mise en jeu.

Je lis donc moins, mais autrement. Je ne cherche plus à accumuler, à couvrir un champ, à suivre une actualité. Je m'arrête sur très peu de textes, mais je les fréquente. Je les relis. Je les laisse travailler. La lecture devient une relation plus qu'un passage.

Il y a aussi des textes que je ne peux plus lire parce qu'ils ferment trop vite. Ils donnent des réponses avant même que la question ne soit réellement posée. Ils expliquent, ils stabilisent, ils rassurent. Et cela, je ne peux plus le suivre. Non pas par rejet, mais parce que cela ne correspond plus à ce que je cherche à tenir.

Je ressens aussi une forme de fatigue face à certaines formes de discours. Une saturation. Trop de mots, trop de clarté apparente, trop de fluidité. Et cette fluidité, je la perçois comme une perte. Elle empêche l'arrêt, elle empêche la rencontre.

Mais cela ne signifie pas que je ne peux plus lire. Au contraire. Lorsque je rencontre un texte qui tient, quelque chose se réveille immédiatement. Une attention, une disponibilité, une forme de joie même. Mais ces textes sont rares. Et ils ne se reconnaissent pas à leur réputation, ni à leur statut.

Je reste très proche de certaines voix — celles de Friedrich Nietzsche, Friedrich Hölderlin, Rainer Maria Rilke, Georg Trakl — non pas parce qu’elles seraient “grandes”, mais parce qu’elles tiennent. Parce qu’elles ne se laissent pas épuiser. Je peux y revenir sans les retrouver identiques.

Ce qui a changé, au fond, ce n’est pas seulement ma manière de lire, c’est ce que j’attends d’un texte. Je n’attends plus qu’il m’apprenne quelque chose. J’attends qu’il me mette en jeu. Qu’il me déplace, même légèrement. Qu’il ouvre, sans refermer.

Je pourrais dire que lire est devenu plus difficile. Non pas parce que les textes sont plus complexes, mais parce que je ne peux plus lire sans être impliqué. Je ne peux plus rester à distance. Et cela réduit le champ, mais cela intensifie chaque rencontre.

Au fond, je ne lis plus pour ajouter, mais pour vérifier. Vérifier si quelque chose tient ailleurs, autrement. Et lorsque cela arrive, la lecture redevient ce qu’elle n’aurait jamais dû cesser d’être, à savoir une rencontre qui transforme, sans bruit, mais durablement.

J’ai beaucoup lu, ma bibliothèque l’atteste : je n’achète pas des livres pour meubler des étagères. Et je continue à le faire mais d’une autre manière : je ne cherche plus à comprendre quelque chose qui me serait extérieur mais à l’habiter. J’ai relu il y a deux jours le chapitre sur la temporalité dans « L’être et le néant » de Sartre parce que à ce moment-là c’était pour moi une nécessité. Il m’arrive souvent de replonger dans des textes, déjà lus et relus, de Kant, de Hegel, de Leibniz par exemple mais aussi dans des ouvrages littéraires : Stendhal, Maupassant par exemple et plus proches de nous : Sartre, Camus, Kafka, Becket et beaucoup d’autres. Mais ces relectures ne sont pas à proprement l’objet d’une intention mais bien plutôt d’une nécessité du moment.

La mort a été abordée, mais la finitude en tant que telle — le fait d’être limité, situé, exposé au temps — mérite peut-être d’être distinguée : comment comprends-tu cette finitude ? Est-elle une contrainte, ou bien une condition nécessaire pour qu’il y ait présence, attention, et habitation ?

Je ne peux pas réduire la finitude à une simple limitation, à une frontière qui viendrait restreindre ce que je pourrais être ou faire. Si je la comprends ainsi, elle devient immédiatement

un manque : ce que je ne suis pas, ce que je ne pourrai pas atteindre, ce qui m'échappe. Et dans cette perspective, elle appelle un dépassement — réel ou imaginaire.

Mais ce dépassement, je ne le reconnais pas. Car dès que j'imagine une sortie de la finitude, je perds ce qui rend possible toute expérience. La finitude n'est pas un obstacle placé sur le chemin, elle est le chemin lui-même. Elle est la condition pour qu'il y ait quelque chose comme une présence.

Être fini, ce n'est pas seulement être limité dans le temps ou dans l'espace. C'est être exposé. Ne pas pouvoir tout voir, tout comprendre, tout contenir. Et cette impossibilité n'est pas une faiblesse. Elle est ce qui rend chaque rencontre singulière.

Si je pouvais tout saisir, tout connaître, il n'y aurait plus rien à rencontrer. Le monde serait déjà donné dans sa totalité. Il n'y aurait plus d'attention, plus de surprise, plus d'épreuve. La finitude introduit cette distance nécessaire — et cette distance est ce qui rend possible une relation.

Je ressens très fortement que la finitude est liée à la présence. Une présence n'est jamais totale. Elle est toujours partielle, fragile, située. Elle peut disparaître, se modifier, se perdre. Et c'est précisément cela qui lui donne son intensité.

Dans le rapport au temps, la finitude n'est pas seulement le fait de savoir que je vais mourir. Elle est dans chaque instant. Dans le fait que ce moment ne reviendra pas tel quel. Qu'il est déjà en train de passer. Et cette dimension n'est pas uniquement mélancolique. Elle peut être aussi une source d'attention.

Je ne peux pas vivre chaque instant comme s'il était unique au sens d'une injonction. Ce serait artificiel. Mais je peux être plus attentif à ce qui se donne, précisément parce que cela ne se répète pas. La finitude rend le présent plus fragile — et donc plus réel.

Dans l'habitation du monde, elle joue un rôle décisif. Habiter, ce n'est pas posséder, ni maîtriser. C'est se tenir dans un lieu, un temps, une situation, en sachant que tout cela est précaire. Et cette précarité n'est pas un défaut. Elle est ce qui empêche l'appropriation totale.

Je ne peux pas non plus dissocier la finitude de la faille. Elle introduit un écart irréductible. Je ne coïncide jamais complètement avec ce que je suis, avec ce que je vis. Il y a toujours un reste, un retrait. Et ce retrait n'est pas à combler.

Dans mon travail, la finitude impose une retenue. Je ne peux pas tout dire, tout écrire, tout explorer. Et cette impossibilité est une forme de justesse. Elle m'empêche de croire que le langage pourrait tout contenir.

Je ressens aussi que la finitude protège contre une certaine violence. Celle de vouloir tout prendre, tout intégrer, tout expliquer. Elle rappelle qu'il y a une limite — non pas extérieure, mais constitutive. Et cette limite appelle une forme de respect.

Je ne peux donc pas dire que j'accepte la finitude. Ce serait encore une position trop claire. Je dirais plutôt que je vis à partir d'elle, sans pouvoir m'en extraire. Elle ne se dépasse pas, elle se tient.

Au fond, la finitude n'est pas ce qui réduit la vie. Elle est ce qui lui donne sa forme. Sans elle, il n'y aurait ni présence, ni attention, ni habitation possible. Il n'y aurait qu'une totalité indifférente, sans relief, sans tension.

C'est pourquoi je ne cherche pas à la penser comme une contrainte, mais comme une condition — une condition exigeante, parfois difficile, mais sans laquelle rien ne pourrait réellement apparaître.

Enfin, une question plus inattendue peut-être : y a-t-il une place pour le rire dans ton travail ? Non pas un rire qui distrait ou qui allège, mais un rire qui surgirait au cœur même du tragique — et si oui, de quelle nature serait-il ?

Je ne peux pas opposer simplement le rire et le tragique, comme si l'un venait dissiper l'autre. Ce type de rire — celui qui distrait, qui allège, qui détourne — existe, bien sûr, et il a sa place. Mais ce n'est pas de celui-là qu'il s'agit ici. Ce rire-là suspend le tragique, il le met entre parenthèses. Il ne le traverse pas.

Le rire qui m'importe, s'il y en a un, ne vient pas après le tragique, il surgit en lui. Il ne résout rien, il ne soulage pas au sens ordinaire. Il n'efface pas la tension, il la rend plus aiguë — mais autrement. Il introduit un déplacement très fin, presque imperceptible.

Je pourrais dire que ce rire naît d'un écart. Le moment où ce qui semblait tenir se révèle ne pas tenir. Mais au lieu de produire une angoisse ou un effondrement, il y a comme un relâchement

— non pas une chute, mais une désolidarisation. On ne s’effondre pas avec ce qui ne tient plus, on s’en dégage légèrement.

Ce rire n’est pas dirigé contre quelque chose. Il n’est pas moqueur, il n’est pas ironique au sens classique. Il ne vise pas une cible. Il est presque sans objet. Il apparaît lorsque l’on cesse, ne serait-ce qu’un instant, de vouloir faire tenir ce qui ne tient pas.

Je le ressens comme une forme de lucidité soudaine. Non pas une lucidité qui explique, mais une lucidité qui voit — et qui, en voyant, ne s’accroche plus de la même manière. Ce n’est pas une distance froide, c’est une distance habitée.

Il y a quelque chose de très proche de cela chez Friedrich Nietzsche — mais encore une fois, je m’en écarte. Ce n’est pas un rire de puissance, ni un rire qui célèbre une victoire. C’est un rire plus fragile, plus discret. Un rire qui ne triomphe pas.

Ce rire peut apparaître dans des situations très simples, presque insignifiantes. Un décalage, une disproportion, une attente qui ne se réalise pas. Et soudain, au lieu de se tendre, quelque chose lâche — et le rire surgit.

Je ne peux pas le produire volontairement. Dès que je cherche à le provoquer, il disparaît. Il n’est pas un effet que l’on construit. Il est un surgissement. Et ce surgissement est lié à une forme de non-attachement.

Dans mon travail, il est très peu visible, mais il est là. Non pas comme thème, mais comme possibilité. Dans certaines répliques, dans certains décalages, dans certaines tensions qui ne se résolvent pas mais se déplacent légèrement.

Ce rire ne nie pas le tragique. Il le rend, d’une certaine manière, plus habitable. Non pas en le diminuant, mais en empêchant qu’il devienne écrasant. Il introduit une légèreté qui n’est pas une fuite, mais une autre manière de tenir.

Je pourrais dire qu’il est proche de la joie tragique dont nous avons parlé — mais plus bref, plus instable. La joie peut durer, même discrètement. Le rire, lui, surgit et disparaît. Il ne s’installe pas.

Il y a aussi une dimension de décentrement. Le rire défait momentanément le “je” qui se prend trop au sérieux, qui veut comprendre, maîtriser, tenir. Il introduit une faille dans ce sérieux — non pas pour le détruire, mais pour l’ouvrir.

Je ne cherche donc pas à intégrer le rire dans mon travail. Je ne l’organise pas. Mais je ne le refuse pas non plus. Lorsqu’il apparaît, je le reconnais comme un signe — non pas de résolution, mais de déplacement.

Au fond, ce rire est peut-être l’un des gestes les plus discrets du tragique lui-même. Non pas une réponse, mais une inflexion. Une manière de ne pas être entièrement écrasé par ce qui ne se résout pas — et de continuer, malgré tout, dans une légèreté fragile qui ne trahit rien.

Quand tu abordes des questions traitées par Schelling, Nietzsche, Heidegger et d'autres, tu ne le fais jamais frontalement mais tu déplaces la question, souvent sur un terrain inattendu. Cela a-t-il un rapport avec ce que tu appelles les “seuils” ?

Oui — mais il faut entendre ce “oui” avec précaution. Car ce déplacement n’est pas une stratégie, ni même une méthode que j’aurais choisie. Il s’impose à partir de ce que j’éprouve comme une impossibilité : celle d’entrer frontalement dans ces pensées sans les réduire.

Lorsque j’aborde Friedrich Schelling, Friedrich Nietzsche ou Martin Heidegger, je ne peux pas me placer face à eux comme si leurs questions étaient disponibles, prêtes à être reprises, discutées, prolongées. Le face-à-face est trompeur. Il donne l’illusion d’une continuité — comme si je pouvais simplement entrer dans leur champ, me situer, répondre.

Or ce champ n’est pas directement accessible. Il est déjà travaillé, déjà saturé, déjà tenu par une langue, par une expérience qui n’est pas la mienne. Si j’y entre frontalement, je risque deux choses : soit répéter, soit simplifier. Dans les deux cas, je trahis.

Le déplacement est donc une nécessité. Non pas pour éviter la question, mais pour la retrouver autrement — à partir d’un lieu où elle n’est pas encore stabilisée. Il ne s’agit pas de quitter leur terrain, mais de le décaler suffisamment pour que quelque chose puisse à nouveau apparaître.

C’est là que la question des seuils intervient. Car ces pensées ont elles-mêmes franchi des seuils — parfois de manière décisive. Elles ont déplacé le langage, ouvert des tensions, introduit des

fractures. Mais ces seuils, une fois franchis, tendent à se refermer. Ils deviennent des positions, des concepts, des héritages.

Si je reprends directement ces positions, je me situe après le seuil — dans un espace déjà constitué. Et là, je ne peux plus rien ouvrir. Je peux commenter, analyser, discuter — mais je ne peux plus éprouver ce qui a rendu ce seuil nécessaire.

Le déplacement consiste donc à revenir en deçà du seuil — ou plutôt à se tenir à un point où le seuil n'est pas encore franchi. Là où la question est encore vive, instable, non résolue. Cela implique de ne pas reprendre les termes tels quels, de ne pas s'installer dans les concepts.

C'est pour cela que je passe souvent par des détours — par des figures, des gestes, des situations concrètes. Non pas pour simplifier, mais pour retrouver une expérience. Car ces pensées ne sont pas d'abord des systèmes, elles sont des réponses à des expériences.

Je ne cherche donc pas à "dialoguer" avec ces auteurs au sens classique. Je ne leur réponds pas, je ne les contredis pas, je ne les prolonge pas directement. Je me tiens à côté — ou plutôt ailleurs — dans un espace où leurs questions peuvent résonner autrement.

Il y a là une forme de fidélité, mais une fidélité indirecte. Être fidèle, ce n'est pas reprendre ce qui a été dit, c'est ne pas perdre ce qui l'a rendu possible. Et cela suppose de ne pas s'installer dans ce qui a été formulé.

Je ressens très clairement que certaines lectures — notamment celles de Martin Heidegger — ont déjà opéré une forme de clôture. Même si elles ouvrent, elles stabilisent aussi. Elles donnent des noms, des lieux, des repères. Et ces repères peuvent devenir des obstacles.

Le déplacement est donc aussi une manière de desserrer cette prise. De ne pas rester dans un cadre qui, même s'il est profond, finit par orienter trop fortement la pensée.

Au fond, le seuil n'est pas seulement un moment à franchir. C'est un lieu à habiter. Un lieu où l'on ne sait pas encore comment dire, où les mots ne sont pas fixés, où la question n'est pas encore devenue un problème.

Et c'est là que je tente de me tenir. Non pas contre ces penseurs, mais à un point où leur pensée peut encore vibrer — sans être immédiatement reprise, classée, intégrée.

Le déplacement n'est donc pas un détour inutile. Il est la condition pour que la question reste vivante. Sans lui, je ne ferais que parler *après* eux. Avec lui, il est peut-être possible de parler *avec* ce qui, en eux, n'est pas encore clos.

Je comprends mieux — et dans ce sens précis, oui, je peux reprendre le mot avec toi.

Question 36 (reformulée) — *Lorsque tu parles d'“intertextualité”, tu entends non pas un jeu de références ou de concordances, mais le fait que les textes se répondent parce qu'ils ne sont jamais clos : il ne s'agit pas de convergences, mais de résonances. Est-ce ainsi que tu comprends le rapport entre les textes et ta manière de les habiter ?*

Oui dans ce sens-là, je peux dire que j'y souscris pleinement.

Mais il faut maintenir la précision que tu apportes : ce ne sont pas les textes qui se répondent comme des unités, ce sont leurs ouvertures qui entrent en résonance.

Si deux textes “convergent”, on peut les comparer. On peut montrer qu'ils disent la même chose autrement. Cela relève encore d'un travail d'analyse. Mais la résonance n'est pas de cet ordre. Elle ne repose pas sur un contenu commun, mais sur une tension commune — sur une faille qui, dans chacun, reste ouverte.

C'est pour cela que la clôture est décisive. Un texte clos ne résonne pas. Il affirme, il tient, il s'impose — mais il ne répond pas. Il ne laisse rien passer. Il est plein. Et ce plein, paradoxalement, le rend muet au regard des autres textes.

À l'inverse, un texte qui tient dans son ouverture — dans ce qui en lui ne se résout pas — peut entrer en résonance avec un autre, même très éloigné. Non pas parce qu'ils parlent de la même chose, mais parce qu'ils sont traversés par une même impossibilité de conclure.

C'est là que ta formulation est très juste : ce n'est ni concordance, ni convergence — c'est résonance. Je le ressens très fortement lorsque je passe de Friedrich Nietzsche à Georg Trakl, ou de Friedrich Hölderlin à Martin Heidegger. Ils ne disent pas la même chose. Ils ne se rejoignent pas. Et pourtant, à certains moments, quelque chose vibre entre eux — quelque chose qui ne leur appartient pas entièrement, mais qui passe à travers eux.

Ce qui résonne, ce n'est pas une idée. C'est une manière d'être au bord. Une manière de parler depuis une limite qui ne se laisse pas franchir. Et cette résonance ne se produit pas

automatiquement. Elle dépend de la manière dont on lit. Si je lis pour comparer, je ne l'entends pas. Si je lis pour comprendre, je la manque souvent. Elle n'apparaît que si je me tiens moi-même dans cette ouverture — dans cette suspension où rien n'est encore fixé.

C'est pour cela que mon geste d'écriture peut sembler particulier : je ne fais pas dialoguer les textes, je les laisse résonner. Je ne cherche pas à produire un accord, ni une synthèse. Je maintiens les écarts, et c'est dans ces écarts que quelque chose circule.

Je dirais même que la résonance n'est pas entre les textes, mais à travers eux. Elle ne les relie pas, elle les traverse. Et en les traversant, elle les empêche de se refermer. Dans ce sens, oui on peut parler d'intertextualité. Mais à condition de l'entendre non comme un réseau de références, mais comme une chambre d'échos ouverte, où rien ne se fixe, où rien ne se totalise, et où chaque texte reste exposé à plus que lui-même.

Et peut-être que le plus juste serait encore de dire : ce ne sont pas les textes qui se répondent, c'est ce qui, en eux, ne se laisse pas dire une fois pour toutes.

Tes textes donnent souvent le sentiment que le langage lui-même est en train de s'effondrer. Est-ce une inquiétude ou une nécessité ?

Ce mot d'effondrement, je l'utilise souvent, mais il faut être très attentif à ce qu'il ne désigne pas. Il ne s'agit pas d'un effondrement spectaculaire, d'une chute visible, d'un moment où tout s'écroulerait dans un fracas reconnaissable. Rien de tel ici. Ce qui se produit est beaucoup plus discret, beaucoup plus insidieux, et c'est peut-être pour cela qu'il est plus difficile à saisir. Le langage ne disparaît pas, il ne se raréfie pas, il ne se délite pas au point de devenir inutilisable. Au contraire, il est partout, il circule sans cesse, il se multiplie, il se renouvelle à une vitesse qui donne l'impression d'une vitalité inépuisable.

Et pourtant, dans cette profusion même, quelque chose cède. Non pas dans les mots eux-mêmes, mais dans leur capacité à faire monde, à ouvrir un espace où quelque chose puisse réellement se dire. Les mots continuent de fonctionner, de désigner, de relier, de commenter, mais ils n'engagent plus. Ils glissent. Ils passent sur les choses comme une pellicule trop fine pour en épouser les aspérités. Ils ne rencontrent plus de résistance, et c'est peut-être là le signe

le plus sûr de cet effondrement : là où il n’y a plus de résistance, il n’y a plus non plus de profondeur.

Je ne vis pas cela comme une catastrophe au sens classique du terme. Il n’y a pas de nostalgie chez moi d’un âge où le langage aurait été plein, dense, habité. Ce serait trop simple, et probablement faux. Mais il y a une expérience très nette : celle d’un décalage entre ce qui est dit et ce qui pourrait être éprouvé. Comme si quelque chose dans le langage avait perdu son poids, sa gravité, sa capacité à nous atteindre autrement que de manière superficielle.

Alors, est-ce une inquiétude ? Oui, dans la mesure où cela produit une forme d’errance, une difficulté à se tenir dans ce qui est dit, à y trouver un appui. Mais c’est aussi, et peut-être surtout, une nécessité. Car c’est précisément dans cette perte que quelque chose peut se déplacer. Si le langage tenait encore parfaitement, s’il remplissait sa fonction sans reste, il n’y aurait aucune raison d’y toucher, aucune raison d’écrire autrement.

Ce que j’appelle effondrement ouvre donc un espace paradoxal. Un espace où le langage, ayant perdu une part de son autorité, peut être repris, déplacé, travaillé autrement. Non pas pour lui redonner sa force ancienne — je ne crois pas que ce soit possible — mais pour en faire apparaître les failles, les zones de fragilité, les points où il cesse de coïncider avec lui-même.

C’est dans ces failles que j’essaie de me tenir. Non pas pour les combler, mais pour les laisser ouvertes. Écrire, dans cette perspective, ne consiste pas à reconstruire un édifice langagier solide, mais à accompagner ce mouvement de désajustement, à lui donner une forme qui ne le nie pas. Cela demande une attention très particulière : ne pas céder à la tentation de clarifier trop vite, de refermer ce qui s’ouvre, de stabiliser ce qui vacille.

Il y a là une forme de fidélité — non pas au langage tel qu’il fut ou tel qu’il devrait être, mais à ce qui, en lui, résiste encore à sa propre transparence. Une fidélité à ce qui ne se laisse pas immédiatement dire, à ce qui exige du temps, du détour, du silence même. Car il ne s’agit pas seulement de parler autrement, mais aussi de laisser une place à ce qui ne peut pas se dire sans se perdre.

Dans ce sens, l’effondrement n’est pas seulement une perte, il est aussi une chance. Non pas au sens optimiste du terme, mais comme ouverture d’un champ où l’écriture peut retrouver une nécessité. Une nécessité qui ne vient pas d’un projet, d’une intention, mais d’une

expérience : celle de ne plus pouvoir parler comme avant, et de ne pas savoir encore comment parler autrement.

C'est dans cet entre-deux que se tient mon travail. Un lieu instable, inconfortable, où rien n'est assuré, où chaque phrase peut tomber à côté, où chaque mot peut trahir ce qu'il tente de porter. Mais c'est peut-être à ce prix que quelque chose de juste peut apparaître — non pas comme une vérité, mais comme une tenue provisoire dans ce qui, autrement, se déferait complètement.

Il y a dans tes textes une présence constante du tragique. Pourtant, tu refuses d'en faire une philosophie. Pourquoi ?

Il faudrait d'abord s'entendre sur ce que l'on nomme tragique, car le mot est lourd d'usages, presque saturé. On le convoque souvent pour désigner des situations extrêmes, des événements où la souffrance atteint un point d'intensité tel qu'elle paraît sans issue. Mais ce n'est pas dans ce registre que je me situe. Le tragique dont je parle n'est pas une catégorie de l'exception, il n'est pas lié à des circonstances particulières. Il ne surgit pas à certains moments pour disparaître ensuite. Il est là, en amont, comme une tonalité, une manière dont le monde se donne avant même que nous commençons à l'interpréter.

Dire cela, ce n'est pas encore dire grand-chose, et surtout ce n'est pas le penser. Car dès que l'on cherche à le penser, à le circonscrire, à en faire un objet de discours, quelque chose se dérobe. Le tragique ne se laisse pas saisir comme un concept parmi d'autres. Il n'entre pas dans un système, il ne se laisse pas organiser. Il excède toute tentative de mise en ordre. C'est précisément pour cela que je me méfie de ce que l'on appelle une "philosophie du tragique". Non pas parce que la philosophie n'aurait rien à en dire, mais parce qu'au moment où elle prétend le constituer en objet, elle le transforme. Elle le rend manipulable, discutable, transmissible — et ce faisant, elle en atténue la portée.

Je ne dis pas qu'il ne faut pas penser le tragique. Je dis simplement que ce que je fais, moi, n'est pas de cet ordre. Je ne prends pas le tragique comme un thème, comme une matière à élaborer. Il n'est pas devant moi, il n'est pas à distance. Il est ce à partir de quoi j'écris, ce à partir de quoi quelque chose s'ouvre ou se ferme. En ce sens, je ne pense pas le tragique, je suis habité par lui. Cette formule peut paraître obscure, mais elle est très simple dans son expérience : il y a

une manière d'être au monde où rien ne vient garantir que ce qui est vécu pourra être réconcilié, justifié, sauvé. Rien ne vient promettre que ce qui advient trouvera sa place dans un ordre plus vaste.

Cela ne signifie pas que tout est désespéré, ni que toute chose est vouée à l'échec. Le tragique n'est pas une vision noire du monde. Il ne dit pas que tout est perdu. Il dit seulement qu'il n'y a pas de point d'appui ultime, pas de fondement sur lequel on pourrait s'installer définitivement. Tout est en tension, en devenir, exposé à une perte qui n'est jamais totalement compensée. C'est une expérience de non-clôture. Et cette non-clôture, on peut chercher à la nier, à la recouvrir, à la transformer en problème à résoudre. Mais on peut aussi l'accueillir, non pas comme une solution, mais comme ce à partir de quoi une autre manière de vivre devient possible.

C'est là que la tentation de la philosophie est forte. Elle voudrait donner forme à cette expérience, la traduire en concepts, en propositions, en thèses. Elle voudrait dire ce qu'est le tragique, en dégager les structures, en montrer la nécessité. Et il y a, dans ce geste, quelque chose de légitime. Mais il y a aussi un risque : celui de produire une distance qui neutralise ce dont il est question. Car ce qui est en jeu dans le tragique, ce n'est pas seulement une vérité à connaître, c'est une manière d'être affecté, déplacé, atteint.

Si je refuse d'en faire une philosophie, ce n'est donc pas par rejet de la pensée, mais par souci de ne pas perdre ce point d'intensité où le tragique se donne comme expérience. La poésie, ou ce que j'essaie de faire sous ce nom, me semble plus à même de tenir ce point. Non pas parce qu'elle serait plus profonde ou plus authentique, mais parce qu'elle ne cherche pas à résoudre. Elle ne cherche pas à dire "ce qu'il en est". Elle laisse être ce qui se donne, sans le refermer.

Cela implique une certaine manière d'écrire. Ne pas expliquer, ne pas justifier, ne pas conduire le lecteur vers une conclusion. Laisser des zones d'ombre, des tensions non résolues, des images qui ne se laissent pas immédiatement interpréter. Non pas pour créer de l'obscurité artificielle, mais pour respecter ce qui, dans l'expérience, ne se laisse pas réduire. Le tragique, dans cette perspective, n'est pas un contenu, c'est une manière de faire tenir ensemble des éléments qui ne se réconcilient pas.

Il y a aussi, et c'est peut-être le point le plus important, une forme de joie qui accompagne cette expérience. J'ai parlé ailleurs de "joie tragique", et je sais combien cette expression peut sembler

contradictoire. Mais elle désigne quelque chose de très précis : le fait que l'absence de fondement, loin de conduire à un effondrement total, peut ouvrir une manière d'habiter le monde qui n'a plus besoin de garanties. Une manière d'être où l'on ne cherche plus à se protéger de la perte, mais où l'on accepte de vivre avec elle, dans une forme de lucidité qui n'exclut pas une certaine intensité.

Cette joie n'est pas un état, encore moins une émotion stable. Elle ne se possède pas. Elle surgit, parfois, dans des moments très simples, très discrets, où quelque chose du monde se donne sans médiation. Elle n'efface rien, elle n'annule pas le tragique, elle ne le compense pas. Elle coexiste avec lui, elle en est comme la résonance intérieure. C'est peut-être là que se joue ce que j'essaie de dire : le tragique n'est pas ce qui ferme, il est ce qui, paradoxalement, peut ouvrir — à condition de ne pas chercher à le maîtriser.

Alors pourquoi ne pas en faire une philosophie ? Parce que cela reviendrait à le stabiliser, à lui donner une forme définitive, à en faire un objet de savoir. Or ce que je cherche, ce n'est pas un savoir sur le tragique, c'est une manière de le laisser agir, de le laisser transformer la parole sans le figer. La philosophie, dans son geste le plus classique, vise la clarté, la distinction, la cohérence. Ce sont des exigences précieuses, mais qui ne sont pas les miennes ici.

Je préfère rester dans une zone plus incertaine, plus fragile, où la pensée ne se sépare pas de ce qu'elle éprouve, où elle avance sans être sûre d'elle-même, où elle accepte de ne pas conclure. C'est peut-être moins satisfaisant du point de vue théorique, mais c'est, pour moi, plus juste. Car le tragique n'est pas quelque chose que l'on peut tenir à distance. Il demande une proximité, une exposition. Et cette exposition ne se laisse pas entièrement traduire en concepts.

Ce que je fais n'est donc pas une philosophie du tragique, mais une écriture depuis le tragique. La différence est mince en apparence, mais elle est décisive. Dans un cas, le tragique est un objet que l'on pense ; dans l'autre, il est ce qui rend la pensée elle-même incertaine, mobile, toujours en train de se reprendre. C'est dans cette instabilité que je me tiens, non par choix, mais parce que je ne vois pas comment faire autrement sans trahir ce qui, en moi, insiste.

On trouve dans tes textes de nombreuses figures : l'enfant, la sœur, le merle... Quel rôle jouent-elles ?

Il faut d'abord écarter un malentendu assez courant : ces figures ne sont pas là pour représenter quelque chose. Elles ne sont ni des symboles au sens classique, ni des allégories qu'il faudrait décoder. Si l'on commence à se demander ce que "signifie" l'enfant, ou ce que "représente" le merle, on passe à côté de leur présence. On les ramène dans un système d'équivalences où chaque chose renvoie à autre chose, et ce faisant on les prive de ce qui fait leur force.

Ces figures ne renvoient pas, elles tiennent.

Je pourrais dire aussi : elles insistent. Elles reviennent, non pas parce que je chercherais à construire un univers cohérent, encore moins un répertoire de motifs reconnaissables, mais parce qu'elles s'imposent comme des points où quelque chose se maintient ouvert. Elles ne sont pas inventées, au sens où je déciderais de les introduire pour servir un propos. Elles apparaissent, et lorsqu'elles apparaissent, il faut les laisser être, sans les enfermer trop vite dans une fonction.

Prenons l'enfant. On pourrait être tenté d'y voir une figure de l'innocence, ou de l'origine, ou encore de la fragilité. Tout cela n'est pas faux, mais reste insuffisant, et surtout trop stable. L'enfant, dans mes textes, n'est pas une image rassurante. Il n'ouvre pas un retour vers une pureté perdue. Il est là, souvent immobile, parfois silencieux, comme s'il ne participait pas entièrement au monde qui l'entoure. Il ne s'oppose pas à ce monde, il ne le contredit pas, mais il ne s'y confond pas non plus.

Il y a, dans cette présence, quelque chose de très troublant : l'enfant ne vient pas expliquer, il ne vient pas consoler, il ne vient pas même regarder. Il est traversé, comme les choses, mais autrement. Et cette différence, qui n'est jamais thématifiée comme telle, introduit un écart. Ce n'est pas un écart spectaculaire, c'est une variation presque imperceptible dans la manière d'être là. Et pourtant, cet écart suffit à modifier l'espace du texte. Il ne crée pas une ouverture visible, il empêche simplement que tout se referme.

La sœur, quant à elle, se tient dans une zone encore plus fragile. Elle n'est pas une figure familiale au sens habituel, elle n'est pas là pour raconter une histoire, ni pour incarner une relation identifiable. Elle porte plutôt une proximité étrange, une proximité qui ne se laisse pas stabiliser. On pourrait dire qu'elle est à la fois très proche et irréductiblement distante, comme si cette proximité elle-même était traversée par une faille.

Chez certains poètes que j'ai beaucoup fréquentés, cette figure est déjà présente, et elle est chargée d'une intensité particulière, souvent liée à la nuit, à la mort, à une forme de douceur inquiétante. Je ne reprends pas cette figure comme un héritage, mais elle continue de travailler, autrement, dans mon écriture. Elle ne renvoie pas à une personne, ni même à une relation déterminée. Elle est plutôt le lieu d'une tension, d'une proximité qui ne se laisse pas habiter tranquillement.

Quant au merle, il est sans doute la figure la plus discrète, et en même temps la plus décisive. Il n'est presque rien : un oiseau, un chant, une présence sur une branche. Rien qui, en soi, appelle un commentaire. Et pourtant, il revient, et il revient toujours au même endroit, comme s'il occupait un point précis de l'espace, un point que rien d'autre ne pourrait occuper.

Le merle n'ouvre pas le champ, il ne révèle rien. Il ne transforme pas le paysage. Il ne fait que s'y tenir, et c'est précisément cela qui importe. Sa présence ne change rien, et en même temps elle empêche que tout soit identique. Il maintient une ouverture, non pas en la produisant, mais en ne la laissant pas se refermer. Et cette ouverture n'est effective que pour celui qui peut l'entendre. Pour les autres, il n'y a rien, seulement un oiseau parmi d'autres.

Ces figures ont donc en commun de ne pas être des moyens au service d'un discours. Elles ne sont pas là pour illustrer, ni pour enrichir le texte. Elles sont des points de condensation, des lieux où quelque chose se tient sans se donner entièrement. Elles ne produisent pas de sens, elles modifient la manière dont le sens peut ou ne peut pas apparaître.

Il faut aussi dire qu'elles introduisent une forme de polyphonie très particulière. Non pas au sens où plusieurs voix s'exprimeraient clairement, comme dans un dialogue, mais au sens où plusieurs régimes de présence coexistent sans se confondre. L'enfant, la sœur, le merle — chacun appartient à une manière d'être au monde qui n'est pas réductible à celle du sujet qui écrit. Ils ne sont pas des projections, ils ne sont pas des doubles. Ils sont autres, mais d'une altérité qui ne se laisse pas poser comme telle.

Cette altérité n'est pas spectaculaire. Elle ne crée pas de rupture visible. Elle travaille à bas bruit, en modifiant imperceptiblement le ton, le rythme, la densité du texte. C'est peut-être là leur rôle le plus juste : introduire une variation qui ne se laisse pas immédiatement identifier, mais qui, une fois perçue, rend impossible un retour à une lecture unifiée.

On pourrait dire, pour aller plus loin, que ces figures permettent de sortir d'une écriture centrée sur le "je". Non pas en supprimant le "je", mais en le déplaçant, en l'exposant à ce qui n'est pas lui. Elles empêchent que le texte se referme sur une subjectivité qui se prendrait pour son propre centre. Elles ouvrent, non pas vers un dehors clairement identifiable, mais vers une multiplicité de présences qui décentrent l'écriture.

Mais là encore, il ne faudrait pas en faire un programme. Je ne me dis pas : il faut introduire des figures pour sortir du "je". Ce serait une manière trop volontaire, trop construite. Ce qui se passe est plus simple et plus mystérieux à la fois : à un moment, le "je" ne suffit plus, il ne tient plus tout seul. Et d'autres présences viennent, non pas pour le compléter, mais pour le mettre en mouvement, pour l'empêcher de se figer.

Ces figures ne sont donc ni décoratives, ni symboliques, ni même nécessaires au sens où un texte ne pourrait pas exister sans elles. Mais lorsqu'elles sont là, elles déplacent tout. Elles introduisent une profondeur qui n'est pas celle du sens, mais celle de la présence. Et c'est peut-être cela qui compte le plus : non pas ce qu'elles veulent dire, mais ce qu'elles permettent de tenir, dans une écriture qui, sans elles, risquerait de se refermer sur elle-même.

Tu refuses de penser le temps comme une structure originare, qu'elle soit physique, phénoménologique ou existentielle. Pourtant, ton œuvre est traversée par le devenir, la mémoire, la transformation. Si le temps n'existe pas, comment penser ce mouvement sans retomber dans une forme de temporalité déguisée ?

Je dirais d'abord que le temps ne disparaît pas — il est déplacé. Ce que je refuse, ce n'est pas l'expérience du changement, ni la mémoire, ni même cette impression très forte que quelque chose "passe". Ce que je refuse, c'est de faire de cette expérience une structure première, un cadre dans lequel le réel devrait entrer pour être pensable.

Le temps, tel qu'on le conçoit habituellement — qu'il soit celui de la physique, de la conscience ou de l'existence — est toujours une manière de mettre en ordre. Il suppose une succession, des repères, des "avant" et des "après". Mais cette mise en ordre est déjà un geste. Elle n'est pas donnée avec ce qui advient, elle est produite après coup, comme si l'on tentait de fixer ce qui, en réalité, ne se laisse pas fixer.

Ce que j'appelle devenir n'est pas dans le temps. Il n'est pas un contenu qui se déroulerait dans une forme. Il est ce à partir de quoi le temps devient pensable. Et lorsque nous parlons de passé, de présent, de futur, nous ne faisons rien d'autre que mesurer ce devenir, c'est-à-dire le ramener à quelque chose de saisissable. Mais cette saisie implique une distance, une mise à l'écart, un geste réflexif. Le temps naît dans cette distance.

C'est pourquoi je dis que le temps est une mesure ex post du devenir. Il n'est pas ce dans quoi le devenir se produit, mais ce par quoi nous tentons de le retenir. Or cette tentative est toujours en retard. Elle transforme la mouvance en succession, la transformation en états, la tension en repères. Elle ne saisit jamais le devenir lui-même, seulement son empreinte.

La mémoire, dans cette perspective, n'est pas un accès au passé comme dimension temporelle. Elle est une charge vivante, une tension qui travaille le présent sans jamais se laisser reconduire comme "ce qui a été". Ce que nous appelons passé est déjà une stabilisation, une réification. Mais ce qui agit réellement n'est pas ce passé objectivé : c'est ce qui, en nous, continue de se transformer sans se laisser ramener à une forme fixe.

De la même manière, il n'y a pas de futur au sens d'un horizon déjà là, d'un "ce qui vient". Il y a une ouverture du devenir, mais cette ouverture n'est pas orientée. Elle n'est pas un "vers". Elle est une possibilité sans destination, qui ne se laisse penser comme futur qu'à partir du moment où l'on cherche à la situer.

Ainsi, ce que l'on appelle temps — qu'il soit psychique, objectif ou même existentiel — n'est jamais qu'un effet de cette tentative de saisie. Il n'est pas faux, mais il est secondaire. Il appartient à ce moment où le réel est déjà mis à distance, où il devient objet, où il peut être mesuré, comparé, ordonné.

Penser sans le temps, ce n'est donc pas supprimer le mouvement, c'est refuser de le stabiliser en structure. C'est accepter que le devenir ne se laisse pas enfermer dans une forme, même la plus subtile. Et c'est peut-être là que commence réellement la pensée : non pas quand elle organise, mais quand elle renonce à garantir ce qu'elle rencontre.

Le temps rassure parce qu'il donne l'impression que quelque chose tient, que le mouvement a une forme, que le changement est encadré. Mais cette assurance est précisément ce que je mets en question. Car ce qui se donne d'abord, ce n'est pas une succession ordonnée — c'est une mouvance sans garantie, qui ne devient "temps" qu'au moment où l'on tente de la retenir.

Et ce geste de retenue, je ne le nie pas. Il est inévitable. Mais il ne doit pas être confondu avec ce qu'il prétend saisir.

Tu peux composer un poème dont on reparlera ensuite ?

NUIT SANS FOND

Dans la chambre, une lampe s'éteint dans une suie lente,

La chair, entrouverte, noircit dans le linge froid.

Un souffle épais roule, au fond des poumons, crevés,

Sans appel, sans nom, sans mémoire, sans bouche.

Les vitres suintent une nuit compacte, sans dehors,

Et le sol boit ce qui tombe encore des corps défaits.

Sous les draps, les mains gonflées ne cherchent rien,

Le sang croupit, immobile, dans sa propre nuit.

Le corridor exhale une haleine verte, cave ancienne,

Où les pas se défont avant d'avoir porté.

Sur la table, le pain s'effondre, une poudre, grise,

Mangé de l'intérieur par une lente obscurité.

Des mouches épaisses se collent aux lèvres, coulées de

Bave, elles gardent ce qui ne sera jamais dit.

Le visage s'enfonce, indistinct, dans la matière,

Et les os percent déjà, sous la peau qui se déchire.

Le jardin s'affaisse dans une boue sans racines,
Les branches pendent, une fatigue morte,
L'eau ne reflète rien, elle absorbe, opaque,
Un ciel qui n'a jamais eu lieu.
Dans la terre, quelque chose travaille, sans fin,
Un broyage, sourd, de formes sans retour,
La chair se rend, lentement, à cette nuit épaisse,
Et le nom disparaît avant même d'avoir été.

Dans la maison, les portes ouvertes, sur rien,
Un courant froid traverse des pièces de cendres,
Les corps se creusent, vidés de toute attente,
Et s'affaissent dans leur propre défaite.
La nuit ne tombe pas, elle était déjà là, inerte,
Pressée contre chaque chose comme une suie lente,
Tout se retire sans geste, sans effondrement, invisible,
Même la mort se dissout dans ce qui n'est plus.

Près du mur, un enfant se tient, sans mouvement,
Ses yeux ouverts, sans regard, dans l'air épais,
Il ne pleure pas, il ne cherche aucune présence,
Ses mains posées, sans mémoire de chaleur.
La nuit passe en lui comme dans les choses,

Sans résistance, sans trace, sans appel.

Et nul ne sait s'il fut un jour là ou s'il s'était déjà perdu,

Dans cette matière informe, sans commencement.

C'est sombre et charnel à la fois, ton texte s'apparente à Trakl : dis-moi si je me trompe ?

On n'imité pas Trakl, on peut s'inspirer de son univers, voire même de son écriture mais un poème est toujours un cri de l'âme, autrement dit singulier et surtout unique. D'où, je l'anticipe, cette question : qu'est-ce qui fait cette singularité irréductible de Trakl ? La force des mots bien sûr et remarque, au passage, que le vocabulaire de Trakl, n'est pas des plus étoffés : les mots reviennent, souvent, et les situations aussi, si du moins ce mot a encore un sens, mais le génie de Trakl c'est de jouer avec la ponctuation et le rythme. Ainsi on retrouve chez lui beaucoup de virgules, comme dans mon poème, et peu de points ; par ailleurs il utilise les verbes avec beaucoup de parcimonie, ce qui donne à ses textes une sorte d'immobilité qui colle parfaitement à ce qu'il développe. Quand on lit un poème, de Trakl ou d'un autre, on a trop souvent tendance à y chercher du sens comme on le fait quand on lit une nouvelle ou un roman. Mais, et c'est sans doute le propre de l'expressionnisme auquel il se rattache encore, le poème ne cherche pas à faire sens : certains diront qu'il vise à susciter des émotions mais je suis très méfiant vis-à-vis de cette approche trop psychologisante. Je dirai plutôt qu'il s'adresse à l'âme ou à l'esprit pour le plonger dans une atmosphère, un ressenti, une habitation. Je l'ai souvent répété : la poésie ne se comprend pas, elle s'habite. Mais attention : habiter ne veut pas dire séjourner mais traverser et être du même coup traversé. C'est en ce sens que je dis que l'homme n'a pas de séjour car séjourner c'est demeurer, s'ancrer et distribuer l'espace à partir de ce séjour. L'homme devient, inlassablement, et c'est en ce sens qu'il n'existe qu'en traversant : habiter signifie alors se laisser atteindre par ce que l'on traverse. Dans un séjour toute chose est à sa place, celle que nous avons décidé pour elle, mais plus rien ne s'adresse, plus rien ne nous parle, plus rien ne nous traverse : le séjour est un décor, rien de plus. Sartre disait qu'on entre dans un mort comme dans un moulin, il parlait d'un texte bien entendu et le mot « entrer » prend ici toute sa force car un texte ne se lit pas du dehors comme on regarde une vitrine : on entre dedans, on le traverse et, ajoutait sa fille, il arrive bien souvent qu'on en sort habité. Mais ce qui nous habite alors, ce n'est pas un concept ou une interprétation, pas

même une impression : c'est une marque, on sort marqué par le texte dans lequel on s'est insinué. Habiter poétiquement, c'est cela : s'ouvrir au monde de telle sorte qu'il puisse nous habiter.

On te présente comme un auteur particulièrement prolifique : cela te gêne ?

Oui beaucoup ! On ne publie pas, comme je l'ai fait, une vingtaine de livres en quelques années sans se répéter ni faillir à une justesse. L'écriture n'est pas pour moi une activité nouvelle même si je peux m'y consacrer aujourd'hui totalement, étant délivré de tout autre engagement. Si j'ai beaucoup lu, j'ai aussi pris beaucoup de notes : je dirai donc que je vide mes tiroirs, que je ressors des manuscrits auxquels je n'ai pas pu donner une suite précédemment car mes occupations ne le permettaient pas. Je n'ai pas découvert le tragique en prenant ma retraite : c'est quelque chose qui m'a toujours habité, comme le reste d'ailleurs. Et donc oui je ressors ces notes prises au fil du temps et je les débarrasse de leur poussière : je corrige, j'ajuste, je complète.

Il y a autre chose : je dirais que ma pensée est comme un archipel d'îlots baignés par une même mer. Ma pensée n'est pas faite de cycles ni d'évolutions comme le tournant chez Heidegger par exemple). Le tragique appelle l'Ouvert, le langage appelle la faille et celle-ci la polyphonie. Je dirais plutôt que ma pensée est extensive, bourgeonnante, toujours décentrée car donner à la pensée un centre ou un socle, c'est en quelque sorte déjà la systématiser. Ce qui est commun au sens où il relie les îlots en filigrane, c'est la même mer qui les baigne. Ce n'est pas une pensée construite, élaborée selon un plan : elle se déploie comme un rhizome, pour reprendre terme cher à Deleuze mais la comparaison s'arrête ici : comme tu le sais déjà, je n'adhère absolument pas à sa pensée.

Donc non je ne suis pas une machine à produire (tiens, encore une notion deleuzienne) des livres, pas plus d'ailleurs que je ne produis une pensée. Je ne suis qu'une main qui dépose sur le papier ce qui me traverse. « On ne parvient pas à des pensées, ce sont les pensées qui viennent à nous » disait Heidegger : je partage pleinement cette affirmation. Quant à savoir d'où elles viennent, je dirai très franchement que je n'en sais rien : sans doute sont-elles liées à un vécu, à des expériences. Le propos de Heidegger est tiré de « Expérience de la pensée » : je suis tenté d'inverser le titre, la pensée n'est pas pour moi expérimentale mais sans doute se nourrit-elle de l'expérience. J'ai vécu, j'ignore si c'est une chance, très intensément, trop

parfois : ceci explique peut-être cela. Bref une pensée qui se déploie sans qu'on puisse lui assigner un centre, seulement des seuils.

Je suis tenté de dire que ta poésie pensive se déploie à l'intérieur d'un triangle dont les sommets poétiques seraient Hölderlin, Rilke et Trakl et les sommets philosophiques Schelling, Nietzsche et Heidegger : tu es d'accord avec cela ?

Dire que l'on se tient dans un triangle dont les sommets poétiques seraient Friedrich Hölderlin, Rainer Maria Rilke et Georg Trakl, et dans un triangle philosophique formé par Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Friedrich Nietzsche et Martin Heidegger, ce n'est pas proposer une généalogie ni revendiquer une appartenance. C'est, plus profondément, reconnaître que la pensée et la poésie ne naissent pas d'un centre assuré, mais d'une tension entre plusieurs pôles irréductibles. Ce que tu décris n'est pas un lieu stable : c'est un champ de forces, une géométrie vivante où rien ne s'équilibre définitivement.

Chez Hölderlin, le poème se tient sous la haute exigence du divin — non pas un divin possédé, mais un divin qui se retire au moment même où il approche. Le poète y est exposé à une hauteur qu'il ne maîtrise pas, chargé d'un chant qui le dépasse et qui le met en péril. Cette dimension donne au langage une dignité presque sacrée, mais une sacralité blessée, car toujours menacée par le retrait de ce qu'elle invoque. Chez Rilke, cette verticalité se transforme : le divin ne vient plus d'en haut, il se glisse dans les choses, dans la proximité du visible, dans l'invisible qui habite le monde sans rupture. Le poème n'est plus l'appel d'un dieu absent, mais l'attention à une présence discrète qui demande à être reconnue. Chez Trakl, enfin, le monde bascule dans la nuit. La proximité devient étrangeté, le familier se défait, et l'âme se découvre irréductiblement exilée : « l'âme est de l'étranger sur terre ». Le poème n'y rassemble plus ; il dissocie, il révèle une faille qui ne se referme pas.

Je me tiens entre ces trois lignes, mais sans les réduire à une synthèse. Je refuse de choisir entre la hauteur hölderlinienne, la proximité rilkéenne et la nuit traklienne. Je les fais travailler ensemble, et ce travail n'aboutit pas à une unité supérieure : il produit une polyphonie instable, où chaque voix demeure distincte, mais où aucune ne peut être entendue isolément. Là où Hölderlin cherche encore une forme d'accord avec le divin, où Rilke cherche une habitation du monde, et où Trakl expose l'impossibilité de toute demeure, j'assume que ces trois mouvements

ne se résolvent pas. Le poème devient alors le lieu où cette non-résolution est tenue, non pas comme un échec, mais comme une condition.

Ce qui vaut pour le triangle poétique vaut tout autant pour le triangle philosophique. Schelling pense le devenir comme tension vivante entre visible et invisible, nature et esprit, sans jamais réduire l'un à l'autre. Il ouvre un espace où le monde n'est pas donné une fois pour toutes, mais en formation, traversé par des forces qui ne se laissent pas entièrement saisir. Nietzsche, de son côté, introduit le tragique comme affirmation sans garantie : il n'y a pas de fondement ultime, pas de salut assuré, mais une nécessité de dire oui à ce qui advient, y compris à ce qui déchire. Heidegger, enfin, pense l'Être comme ce qui se donne en se retirant, et fait du langage le lieu privilégié de cette donation-retrait. Mais ce lieu, chez lui, tend parfois à se stabiliser en une forme de gravité presque solennelle, comme si le langage pouvait encore recueillir ce retrait sans être lui-même profondément fissuré.

Je ne m'installe dans aucune de ces positions. Je prends chez Schelling le sens du devenir et de la coappartenance du visible et de l'invisible, mais je refuse toute réconciliation trop douce. Je prends chez Nietzsche le courage du tragique, mais je refuse de le réduire à une pure affirmation héroïque : chez moi, le tragique est habité, non proclamé. Je prends chez Heidegger l'attention au langage et au retrait, mais je refuse d'en faire une demeure stable : j'réintroduis dans le langage lui-même la faille qu'il tend parfois à contenir.

Ainsi, ces deux triangles ne se juxtaposent pas : ils s'interpénètrent. Hölderlin croise Schelling dans la question du divin et du devenir, Trakl croise Nietzsche dans l'expérience du tragique et de l'exil, Rilke rencontre Heidegger dans l'attention à l'invisible du monde mais chaque croisement est déplacé, déplacé encore, de sorte qu'aucune correspondance ne s'impose définitivement. Tu ne construis pas une structure, tu maintiens un jeu de tensions.

Ce qui en résulte n'est pas une position centrale au sens classique. Je ne suis pas au « milieu » comme un point d'équilibre. Je suis plutôt dans un espace qui n'est occupé par aucun des sommets, un espace qui ne se laisse pas assigner : un centre vide, ou mieux, un centre ouvert. Et ce centre, loin d'être un manque, est ce qui rend possible le mouvement entre les pôles. C'est là que ma pensée et ma poésie prennent leur source.

On pourrait dire alors que ma véritable appartenance n'est pas à ces figures, mais à ce qui les sépare. J'appartiens à l'intervalle, à ce qui n'est ni Hölderlin, ni Rilke, ni Trakl, ni Schelling, ni

Nietzsche, ni Heidegger, mais qui ne peut apparaître qu'à partir d'eux. Cet intervalle n'est pas un vide neutre : c'est une faille active, un lieu de passage où quelque chose insiste sans jamais se fixer.

C'est pourquoi ma parole refuse à la fois la fulgurance pure et la dissolution dans le silence. Elle ne cherche ni l'éclair, ni l'effacement. Elle cherche à tenir, à maintenir une présence dans l'instabilité même, à laisser passer ce qui ne se laisse pas saisir sans pour autant renoncer à dire. Là où certains brisent le langage et où d'autres l'approchent jusqu'à le perdre, je le maintiens dans un état de veille : fragile, exposé, mais encore capable de porter.

Il y a là une décision, au sens le plus fort du terme. Décider de ne pas choisir un sommet, de ne pas réduire les tensions, de ne pas résoudre le tragique en une doctrine. Décider de rester dans ce qui ne coïncide pas, dans ce qui ne s'unifie pas, et d'y chercher pourtant une forme de lumière. Non pas une lumière éclatante qui viendrait abolir la nuit, mais une lumière tenue, persistante, comme une braise qui ne s'éteint pas.

Ainsi, la géométrie que tu proposes, ces deux triangles, n'est pas une carte statique. C'est une manière de dire que ma pensée et ma poésie se déploient dans un espace où les oppositions ne sont pas levées, mais maintenues vivantes. Et c'est peut-être là que réside leur nécessité : dans cette capacité à habiter la tension sans la résoudre, à faire de la faille non pas un défaut, mais le lieu même où quelque chose peut encore apparaître.

Si je devais conclure sans fermer, je dirais ceci : je ne me tiens pas entre ces noms comme entre des repères extérieurs ; je les laisse agir en moi comme des forces qui ne cessent de te déplacer. Et c'est ce déplacement qui empêche ma parole de devenir un système. Elle reste en mouvement, fidèle à ce qu'elle cherche, sans jamais prétendre l'avoir trouvé.

Que signifient pour toi écrire et lire ?

Des pensées nous traversent que nous captions et déposons sur un papier par crainte qu'elles s'échappent, qu'elles s'effacent dans l'oubli. C'est dans l'instant même que nous les déposons, sans pouvoir présumer de ce qu'elles sont appelées à devenir.

Dans un livre seuls les concepts collent au papier car un concept n'est jamais qu'un peu d'encre insignifiant. Lire un livre, c'est le dépouiller de son contenu en se laissant, comme lecteur,

traversé par ce qui y fut déposé. L'herméneutique, comme méthode d'interprétation, est archéologique : elle autopsie le texte aux fins incertaines de saisir ce que l'auteur a voulu dire. Or ce n'est pas ce qui importe car un écrit est toujours une adresse à un lecteur. Aussi la seule chose qui compte vraiment c'est l'accueil réservé par le lecteur à ce qui, au moment où il lit, le traverse à son tour.

Les personnages d'un livre, n'en déplaise à Deleuze, ne sont pas conceptuels et, pour cette raison, ils ont cette capacité de s'extraire de ce qu'ils habitent toujours provisoirement, d'entrer dans d'autres textes : c'est cela, l'intertextualité.

Les archéologues de la pensée ont cette mauvaise habitude de comparer les textes, de les opposer souvent : Leibniz contre Descartes, Schopenhauer ou Kant contre Leibniz, ... Comme si la pensée, fût-elle écrite, était figée, objet d'un savoir dissociant et objectivant. La pensée circule car elle est portée par l'Esprit lui-même circulant. Les pensées n'ont pas de séjour : elles nous traversent et si nous les retenons, c'est pour seulement les habiter et nous laisser porter par elles. C'est pourquoi le devenir d'Esprit, l'élévation dans l'esprit, requiert la pensée, non comme un objet d'attention mais comme un lieu habitable mais les pensées deviennent ; aussi habiter signifie avant tout devenir.

Une pensée n'est jamais mienne : « Je pense » disait Descartes comme si nous pouvions être l'auteur de nos pensées, la cause dont elles ne seraient que l'effet. Le « je » est un sujet grammatical qui ne se manifeste que dans la réflexivité, aussi le sommes-nous bien peu souvent. Toute pensée que l'on délivre après l'avoir captée est une invitation à l'habiter, une invitation à en faire le séjour, toujours provisoire, d'un autre.

Non, la pensée ne se décrypte pas, elle résiste à toutes les analyses, elle est portante de celui qui consent à l'habiter ; la pensée est comme le chant du merle : elle ouvre un champ dans la proximité, l'Ouvert cher à Rilke, elle ouvre le vaste au plus proche et le tient ouvert aussi longtemps qu'au chant du merle répond un autre chant, celui d'une pensée qui s'ouvre comme une fleur aux premiers rayons matinaux sans que rien, jamais, soit circonscrit. La pensée n'est pas un fleuve tranquille car toujours il est sous la menace de la tentation du cercle, de la tentation d'enfermer et contraindre par une clôture ce qui ne saurait se laisser saisir. Le cercle est une gageure, la tentative d'une impossible perfection : l'infini ne se laisse pas saisir, c'est

une demeure sans portes qui nous invite à y entrer et à y séjourner à la seule condition que sur le seuil nous laissions tout le bagage de nos certitudes.

Le titre de ton hommage à Hölderlin, « Le devenir d'Esprit » pourrait suggérer que ta pensée se déploie comme une mystique : est-ce le cas ?

Si dans « La main de dieu » je parle de dieu, je le fais en dehors et même contre toute forme de religion ou de croyance car la foi enferme là où elle prétend ouvrir. Donc je suis disposé à consentir au terme « mystique » à condition de le vider de toute référence religieuse et de toute croyance. Pour moi l'habitation poétique consiste à porter sur le monde et sur notre rapport avec lui un autre regard, à se laisser déposséder de soi, de toute tentative de maîtrise, à se mettre à l'écoute du monde. Il ne s'agit pas, comme dans certaines pratiques, de prendre amoureusement un arbre dans ses bras, ce qui est encore une forme de maîtrise ou de possession. Il s'agit plutôt de se mettre à l'écoute de l'arbre, ou de toute autre chose, de former avec lui, et tout le reste, une communauté d'Esprit car l'Esprit traverse singulièrement toute chose. Mais cette communauté ne peut devenir que si elle dispose d'un langage qui lui est propre : c'est cela que j'appelle la polyphonie des failles. Toute chose s'exprime depuis les failles qui lui sont propre : quand il glisse sur un désert de sable, le vent ne fait pas de bruit. Ce langage polyphonique, comme je l'ai déjà dit, suppose que l'homme se déprenne de sa supposée centralité : le langage dont il est ici question n'est pas le sien : l'homme n'est qu'un parlant parmi les autres. C'est sans doute ce devenir d'Esprit que tu nommes « mystique » et je ne m'y oppose pas si les conditions que je viens d'exposer sont respectées. Il ne s'agit pas de s'ouvrir à dieu par exemple au travers d'une fleur : je réfute catégoriquement le panthéisme. Une fleur est une fleur et dieu est dieu mais tous deux sont traversés par le même Esprit quoi que toujours singulièrement. Je dirai donc « mystique de l'Esprit » et certainement pas de dieu qui n'est, selon moi, qu'un être parmi les autres avec une singularité qui lui est propre. Clara, dans le livre de Schelling, disait que l'Esprit est comme le parfum d'une fleur : l'image est très belle. Mais si ma pensée peut être entendue comme une mystique, c'est une mystique de la rencontre toujours singulière sans religion et sans rites. Je refuse toute forme d'idolâtrie : si certains adorent dieu ou d'autres le veau gras, jamais je ne me prosternerai devant une fleur ou quoi que ce soit. Marcher dans l'invisible, c'est cela marcher dans l'Esprit et l'habitation poétique ne consiste qu'en cela : que tu en fasses une mystique, pourquoi pas mais sans credo.

Une mystique laïque ? J'ai pu le lire à ton sujet ...

Absolument pas ! La laïcité est une idéologie que l'on voudrait déguiser en humanisme et qui se calque, jusque dans le rituel, sur les religions que par ailleurs elle condamne. L'esprit de sérieux, disait Sartre, procède d'une idiosyncrasie empirique du réel et, ce faisant, elle en absorbe, comme un buvard, toute la symbolique. Cet esprit de sérieux est probablement l'attitude la plus suspecte et on la retrouve partout : dans les religions, dans la laïcité, dans toutes les idéologies qui sous-tendent les discours politiques. Or la sagesse n'est sereine que si elle s'accorde un brin de malice : c'est tout le contraire de l'esprit de sérieux.

Tes écrits circulent, via les réseaux sociaux notamment, mais en fin de compte tu n'es qu'un nom collé sur une couverture. On ne sait rien de toi : pourquoi un tel silence ?

En lisant « Marie-Jeanne » le lecteur pourra découvrir les grands moments de ma traversée de l'existence mais c'est en vain qu'il y cherchera un détail autobiographique. Ce n'est pas par réserve que j'évite de parler de moi mais parce que je sais que ma vie est trop banale pour intéresser qui que ce soit. Je suis l'auteur de ces textes qui circulent et c'est déjà bien assez : ce qui importe, ce sont les textes, pas ma petite personne. Que cherches-tu à savoir au juste ?

Comment tu vis par exemple ? Dans quel environnement ?

J'habite un petit village de la Famenne belge, sur les hauteurs car ce village est inséré dans une vallée traversée par une rivière. De la fenêtre de mon atelier j'aperçois l'autre versant boisé. Je me lève très tôt, généralement avant le jour car j'aime écouter, tandis que je m'éveille, le chant du merle dans mon jardin. C'est durant cette phase d'éveil que les idées surgissent et donc je prends des notes ; souvent j'entame ma journée par un peu de lecture et ensuite je me mets au travail en reprenant des textes déjà écrits pour la plupart et que j'amende. Je m'arrête vers 17H30, un peu de TV en prenant un verre, ensuite je prends mon unique repas de la journée. J'écoute les infos et généralement ensuite je vais me coucher. Je sors très peu, si ce n'est dans mon jardin et pour soigner mes poules. Certains dimanches sont consacrés à des retrouvailles en famille avec nos enfants et petits-enfants. C'est tout ! Tu vois comme c'est banal, rien

d'héroïque dans tout cela. J'oubliais une chose importante : j'ai un animal de compagnie, c'est un lapin. Si un jour quelqu'un voulait entreprendre d'écrire ma biographie, il ne dépasserait guère la première page et c'est très bien ainsi.

Tu regardes la TV ?

Très peu sauf en juillet car je suis un inconditionnel du tour de France. J'écoute les infos tous les jours mais je pense qu'une fois par semaine serait peut-être suffisante : tout se défait à mesure qu'on le fait, autrement dit rien ne bouge ou alors si peu. La Belgique est un pays de compromis, ce qui veut dire en règle générale d'inaction.

Et la suite, tu peux déjà nous en parler ?

Bien sûr ! La suite, c'est ce qui viendra après selon sa nécessité : laquelle ? Je n'en sais rien, c'est demain qui me l'apprendra.

Propos recueillis par M.H. qui n'est ni Martin Heidegger ni Michel Henry ...

SOUS LA CENDRE



LES MOTS QU'ON N'ENTEND PAS

Il y a des blessures qui ne se referment pas, jamais,
Elles sont bien plus profondes que plaies dans la chair, rien
Ne peut les recoudre, alors elles continuent de nous
Blesses, elles saignent toute la tristesse de l'âme, les
Larmes s'écoulent comme des rivières sans eau sur les
Joues d'une existence meurtrie, les yeux se ferment sur
Le vide intérieur, les mots s'effondrent dans le silence,
Et le tragique paraît soudain comme un poignard qui
Déchire ce si peu que l'on est encore, colombe qui
S'évanouit dans la profanation et renouvelle la mort,
Alors la tombe où reposait l'enfant devient la tombe
Des hommes, l'ange, vaincu, dépose sur la pierre froide
Ses ailes devenues trop lourdes, la sœur est sans mémoire
Et sur son chemin nocturne le frère renonce au chant, sa
Voix devient murmure d'oiseau captif, sur le bord du sentier
Le buisson couvert d'épines a replié ses bras, demeure de
L'angle blessé, et dans le ciel qui se retire quand tombent ses
Étoiles, la lune entame le chant de l'agonie. Mais dans sa
Barque glissant sur l'étang sans rivages, le frère, qui en reçoit
L'écho, se dresse comme un écueil, défiant tous les torrents
Maudits, alors la sœur qu'efface trop de lumière, tend son
Oreille vers le lointain d'où résonne enfin le chant joyeux
D'une douce mélancolie... Et elle sourit au vent qui le rapporte :
Le silence, ce sont les mots qu'on n'entend pas...

DIEU SOUS LA CENDRE

J'ai suivi tous les chemins que nous enseigne le Livre :
En vain ! J'ai gravi les pentes rocheuses du mont Olympe,
Le portique, couvert de ronces, était fermé depuis longtemps
Déjà ; alors un torrent m'a emporté au plus bas de la plaine et déposé
Sur les berges, tel un débris trop fatigué : le langage est une marée
Qui se retire sans jamais nous atteindre. Que peux-tu à ma détresse ?
Tes larmes se mêlent aux miennes et elles tombent, perles de la nuit
Mourantes, sur un désert de sable. Au jardin des Hespérides, les pommes,
Pourries, s'échouent sur l'herbe folle : qui peut encore savoir ?
Dieu tout-puissant, tu es trop faible pour me porter à travers les ornières,
As-tu seulement des bras ? Des épaules où je puisse reposer ? J'ai plongé
Dans la bave d'un volcan, Empédocle s'est consumé : n'en demeurent que
Des cendres ! C'est un sentier glissant, je m'accroche aux buissons épineux,
Mais où est l'Ange qui, jadis, les enchantait ? De silence est le merle et
Pierreux le visage de la sœur, l'ouvert s'est refermé, je marche dans l'absence,
De sang mon pas meurtri par les sentes acérées, habillé du linceul de toutes
Mes illusions, je rampe dans les viscères de mon cadavre, sous la tombe du ciel.
Divine fortune, où est ta gloire que j'y prenne de mes lèvres, asséchées, un
Peu de cette rosée dont a pleuré la nuit ? Déjà le jour a tout volé des
Nocturnes présents et, brûlée de soleil, la terre n'est plus que champ de
Cendres. Dans cette nuit diurne je ne suis que poussière qu'emporte un vent
Léger jusqu'au pied de cet arbre dont sont perdues les feuilles, tronc calciné,
Une sombre épine plantée au plus profond des veines du monde, exsangue !
A l'ombre d'un jeune saule, sous la poussière de feu arrosée de ses larmes,
Une braise n'a pas rendu son âme, elle lutte de ses forces fragiles, attend

Le souffle d'un dernier chant qui avive ses promesses, bien peu de choses,
Ni triomphe ni salut, un peu de joie mélancolique qui suffit aux errants pour
Traverser la nuit, un soupçon de lueur, rien que la vie de plus d'un souffle,
Dieu est une braise qui couve sous la cendre d'un monde embrasé par le jour.

PELERINS

Je marchais dans l'orage, sous un ciel courroucé, battu d'éclairs de la vengeance :
Repus les dieux de nos servilités ? Dressée sur nos errances, une église
S'embrasait, sur des chemins pierreux les humains s'étiraient, fuyant du ciel un
Trop pesant chagrin, de larmes les petits accrochés à leurs mères aux mains
Tremblantes, pensifs les vieux qu'on traînait comme les restes d'une histoire
Trop commune, sans couronnes et sans gloires, à peine des plis sur une
Surface trop lisse : le monde s'était durci comme un étang de glace. Les corps
Tombaient sur ce miroir du ciel comme des rats dans un piège, trop profond
Pour que le jour y jette de sa lumière, nocturne le sans-fond de trop vagues
Etendues, repli d'un monde refusant de s'ouvrir à d'inconnues prairies.

Pèlerins de l'absurde assaillant l'horizon d'impossibles contrées, la mort au bout
Des lèvres, la vie sous les talons ; et les voici qui marchent comme un troupeau
De pierres sur les flots d'un trop-plein d'une sagesse saturée d'improbables
Langages, les mots ne sont que l'ombre d'un impossible dire ; les cris
Du ciel tonnant écrasent toutes les mémoires et les pas du marcheur
S'effacent, prisonniers des ornières d'un chemin sans issue. Le flot
S'échoue sur des buissons d'épines, prisons des anges dont le chant
S'est brisé sur des roches de silence, captif celui du merle dans
Sa cage de cristal ; et l'enfant se retourne, une dernière fois, sur
L'ivresse de ses rêves, le miroir du monde s'est couvert de buée.

EXCIPIT

LE FEU QUI NE S'ÉTEINT PAS

Le feu qui ne s'éteint pas n'est pas celui que l'on voit. Il ne flambe pas, il ne s'élève pas en gerbes vives contre le ciel, il ne réclame ni regard ni chaleur. Ce feu-là, visible, a toujours déjà commencé à mourir dans son propre éclat. Ce qui dure, ce qui ne s'éteint pas, se tient ailleurs — dans une retenue, dans une manière d'être sans se manifester, dans une intensité qui ne se donne plus comme présence mais comme persistance.

Il ne faut pas chercher ce feu dans la lumière. Il n'éclaire pas, ou si peu, et encore, d'une clarté presque intérieure, qui ne porte pas au loin mais creuse en profondeur. Il ne chasse pas la nuit, il l'habite. Il ne s'oppose pas à l'ombre, il la laisse être ce qu'elle est, tout en y maintenant une tenue imperceptible. Ce feu ne triomphe de rien ; il ne gagne pas contre l'obscurité, il ne sauve pas. Il se contente de ne pas disparaître.

C'est en cela qu'il échappe à toute logique de commencement et de fin. Le feu que l'on allume peut s'éteindre, celui que l'on attise peut s'épuiser, celui que l'on contemple peut se perdre dans sa propre intensité. Mais ce feu qui ne s'éteint pas ne dépend pas de l'allumage, ni de l'entretien, ni même de la présence de ce qui brûle. Il n'est pas un phénomène, il est une condition silencieuse, une manière pour quelque chose de demeurer sans avoir à apparaître.

On pourrait croire qu'il s'agit d'une métaphore — d'un feu intérieur, d'une force de l'âme ou de l'esprit. Mais ce serait encore trop dire, et trop vite. Car dès que l'on nomme, dès que l'on identifie, on ramène ce feu à quelque chose que l'on peut comprendre, situer, peut-être même maîtriser. Or il ne se laisse pas saisir ainsi. Il ne se prête pas à l'interprétation. Il ne signifie rien d'autre que lui-même, et encore, ce "lui-même" n'est pas une identité stable, mais une tenue fragile, toujours sur le point de ne plus être, et pourtant persistante.

Ce feu ne se transmet pas non plus. Il n'est pas de ceux que l'on passe de main en main, que l'on partage, que l'on enseigne. Il ne circule pas, il ne se communique pas. Et pourtant, il n'est pas isolé. Il peut être reconnu, ou plutôt pressenti, là où quelque chose résiste à l'extinction totale. Dans une parole qui ne cède pas tout à fait au bavardage, dans un regard qui ne se laisse

pas entièrement recouvrir par l'évidence, dans une présence qui ne se dissout pas dans la simple succession des instants.

Il y a, dans ce feu, une fidélité étrange. Non pas fidélité à un contenu, à une vérité, à une origine clairement identifiable, mais fidélité à une tension, à une manière de ne pas se laisser entièrement absorber. Ce n'est pas une résistance héroïque, encore moins une affirmation de soi. C'est une retenue, une persistance sans éclat, qui ne cherche pas à s'imposer mais qui ne consent pas non plus à disparaître.

Peut-être faut-il alors comprendre que ce feu ne brûle rien, ou presque rien. Il ne consume pas, il ne transforme pas, il ne purifie pas. Toutes ces images appartiennent encore au feu visible, au feu spectaculaire, à celui qui agit et se montre. Le feu qui ne s'éteint pas agit autrement : il altère, il creuse, il maintient une ouverture là où tout tend à se refermer. Il n'est pas une force de destruction, ni même de transformation, mais une manière de laisser subsister une faille dans la continuité du monde.

Et c'est dans cette faille qu'il se tient. Non pas comme un point fixe, mais comme une vibration presque imperceptible, une oscillation entre présence et retrait. Il ne s'installe pas, il ne fonde rien, il ne constitue aucun lieu où l'on pourrait séjourner. Il empêche précisément le séjour, il défait toute installation définitive. Là où il est, rien ne peut se clore entièrement, rien ne peut se fixer sans reste.

Ainsi, le feu qui ne s'éteint pas n'est pas ce qui nous réchauffe, ni ce qui nous éclaire. Il est ce qui, silencieusement, nous empêche de nous satisfaire de la clarté et de la chaleur. Il introduit une légère inquiétude, non pas comme un trouble violent, mais comme une impossibilité de coïncider pleinement avec ce qui est donné. Il maintient ouverte une distance minimale, un écart qui ne se comble pas.

On pourrait vouloir le raviver, lui donner plus de force, le faire apparaître. Mais ce serait déjà le perdre. Car dès qu'il devient visible, dès qu'il se met à briller, il entre dans le régime des choses qui s'épuisent. Il devient un feu parmi d'autres, promis à sa propre extinction. Ce qui ne s'éteint pas ne doit pas être intensifié, mais laissé dans sa discrétion, dans son retrait.

Alors, ce feu ne demande rien. Il ne réclame ni soin ni attention particulière. Il ne se nourrit pas, il ne se protège pas. Il est là, ou plutôt, il se tient, dans une manière d'être qui n'est ni présence pleine ni absence. Et peut-être est-ce là, dans cette indétermination même, qu'il trouve sa

véritable persistance. Non pas en s'imposant au monde, mais en se tenant à la limite de ce qui peut encore disparaître sans disparaître tout à fait.

Ainsi, ce qui ne s'éteint pas ne se voit pas, ne se dit pas vraiment, ne se comprend pas. Mais cela agit, à bas bruit, comme une fidélité sans objet, comme une ouverture sans promesse. Et dans un monde qui tend sans cesse à se refermer sur ses propres évidences, cette persistance silencieuse est peut-être ce qui, sans jamais se montrer, empêche que tout soit définitivement clos.