

-119-

ENTRETIEN avec Josée LAPEYRERE à propos de  
LA QUINZE CHEVAUX. (1) (2)

J-P.L. - C'est curieux, cette apparente forme de vers et, en fait, c'est un récit. Pourquoi pas un récit en prose ?

J.L. - Et pourquoi pas un récit en vers ? Le vers, ça n'a pas l'air d'intéresser grand monde, actuellement. C'est étonnant parce que la question de la coupe du vers est passionnante car elle est une question sur le temps. D'ailleurs, voici ce que dit Joseph Brodsky à propos d'Anna Akhmatova: "Akhmatova était un poète très concret, mais plus concrète était l'image et plus intemporelle devenait-elle à cause du mètre. Aucune poésie n'est écrite pour le simple compte de ce qu'elle

dit, comme aucune vie n'est vécue pour le compte du résumé nécrologique. Ce qu'on baptise musique d'un poème est essentiellement le temps restructuré"...

Si on met en prose ce qui est en vers, ce n'est plus du tout la même chose. Tout devient plat... C'est la force vitale, la "respiration" de la coupure - et du nombre - qui est mise en évidence dans le vers.

-120-

J-P.L. - Oui, d'ailleurs, tu as une ponctuation blanche.

J.L. - On peut faire deux lectures, soit une lecture linéaire où on ne s'occupe ni des espaces ni de la coupure des vers; mais lorsqu'on les accepte, il y a une toute autre progression du texte; d'autres connexions apparaissent, des équivoques au niveau des accords.

N.M. - Certains mots, on ne sait pas de quelle phrase ils font partie.

J.L. - Avec le vers libre, c'est d'autant plus intéressant que c'est à celui qui écrit de choisir le temps et le lieu de la coupure; elle n'est plus donnée par une loi extérieure, nombre de pieds, césure, rime, etc... mais c'est au poète de trouver la "raison" du poème (sa musique ?), en recherchant la coupure la plus efficace, celle qui donne le rythme. Il y a évidemment toujours quelque chose d'arbitraire...

N.M. - Ca ne pourrait pas être autrement qu'arbitraire.

J.L. - Mais la fin du livre est différente: y apparaissent des phrases arrondies avec des ouvertures tangentielles. Il y a là comme une découverte de la prose, de la phrase dans l'efficace de son tracé, de par ses contraintes propres.

N.M. - Chronologiquement, tu es allée de la poésie à la prose ?

J.L. - Oui. C'est un bon passage me semble-t-il parce que la poésie, c'est l'école de la rigueur. Entre les poèmes et à l'intérieur du poème, les liens sont différents de ceux de la prose. Dans celle-ci les transitions, les passages sont le plus souvent explicites; dans le poème,

les liens sont souvent des trous, et puis cette façon de cadrer par du blanc, de souligner par les espacements, c'est une tout autre économie.

N.M. - Parmi ce que je lis, je me demande si ce qui me touche le plus, n'est pas ce qui se rapproche de la poésie, dans le sens où ce qui est "raconté" est moins prégnant que les seuls mots qui sont là.

J.L. - Il ne se passe pas ce qui se passe habituellement dans un récit, mais il y a un déroulement, avec des passages, des franchissements, qui ont été possibles grâce au travail qui a mis le poème au jour et à jour.

J-P.L. - Quand tu évoques le travail du poète, c'est justement d'être l'auteur de cette coupure, de la prendre sous sa responsabilité: ce n'est pas sans évoquer le travail d'analyste.

J.L. - En ce sens, on pourrait dire que de même que les poètes symbolistes, vers 1880, ont libéré le vers, l'ont sorti des formes fixes de l'alexandrin, de la "cadence nationale", dira Mallarmé, de même pourrait-on dire que Lacan a libéré le temps de la séance, lui ouvrant d'autres accès.

Ca a été une affaire extraordinaire, cette histoire de vers libre et dont s'est emparée la presse de l'époque, ce qui montrait bien les enjeux de ce passage; il y a eu des affrontements entre les détracteurs et les partisans de cette ouverture faite pour aller plus loin dans le "bien-dire", dans la modulation, pour reconsidérer le temps et le rythme, la scansion, la coupure dans la répétition (du vers), pour introduire l'événement; avec implication du poète dans la coupe, là où se posent, comme à l'analyste, les questions essentielles qui retraversent tout ce qui a été théorisé ou produit jusque

là et l'éclairent. Ce sont évidemment des questions qui conditionnent nos existences mêmes.

Mais la phrase aussi nécessite ponctuation et ouvertures.

"...Lorsqu'elle se déroule, elle se ponctue d'elle-même par la respiration des ouvertures qu'elle trace dans l'ordre de ses retournements, ouvertures qui seules permettent qu'elle se termine..."

J-P.L. - L'art de la coupure juste ?

J.L. - On peut dire que tant qu'un mot n'est pas à sa place, dans le vers et la phrase, ça ne va pas, ça sonne faux, ce n'est pas "présentable". Ici, aucun mot n'est subalterne; tous importent au même titre, dans la présentation du poème. Je crois que c'est Joyce qui disait avoir bien travaillé à la fin d'une journée parce qu'il avait enlevé ou rajouté l'article "the" à son texte. Enlever, substituer, faire que ça tienne à une lettre près.

J-P.L. - Tu en parles un peu comme si ce devait être non pas tant bien ficelé que bien ouvert.

J.L. - C'est-à-dire que ça se termine quand c'est bien ouvert et souvent, on est obligé de revenir sur le texte jusqu'à ce qu'on arrive à enlever le mot qui était en trop ou qui plaisait trop, qui renvoyait à une complaisance, une séduction.

J-P.L. - Une jouissance qui doit tomber...

J.L. - Absolument, quelque chose qui plaît trop, dans quoi on peut se mirer, un point de fascination qui masque une articulation non faite et dont la non-chute se fera au détriment de tout le poème. C'est là, à mon avis, l'importance des bons lecteurs, à la lecture

-123-

bienveillante bien qu'implacable; j'ai comme ça quelques lecteurs, deux ou trois qui voient les redites, les tics, les imbécillités, ce dans quoi on est pris sans le savoir et qui se traduit évidemment dans le rythme, les sons, la tenue du poème. C'est un travail qui n'est pas du tout étranger à celui de l'analyse ou à ce que l'analyse peut enseigner, au niveau de l'éthique.

J-P.L. - Ca serait un très bon titre pour le numéro, "Une éthique de l'écriture", plus juste qu'"Ecrire dit-elle".

J.L. - Il faut se dégager non pas du désir de transmettre (la coupure elle-même ?) mais de l'image du lecteur, dès que celle-ci devient trop précise. Là aussi, il faut tenter de sortir du transfert en s'en servant. (Je dis ça car on m'a fait une commande qui m'embarrasse parce que je sais à qui elle est censée s'adresser, mais qui m'intéresse aussi pour la même raison). Le poème est adressé certes, à un lieu, un lieu limité mais ouvert: c'est peut-être l'écart maximum de la métaphore qui le circonscrit afin que le sens ne s'évanouisse pas, rendant alors la transmission impossible.

J-P.L. - Faire de l'écriture un acte... tu dirais ça ?

J.L. -Oui... déjà parce que le problème du choix se pose dès le début. Choisir de commencer, de s'y mettre, ensuite choisir de se laisser guider par ce qui vient, être dupe, d'une certaine façon... ne pas choisir en fonction du beau ou du bien codé par l'époque mais en fonction de ce qui te concerne. Il s'agit de s'arrimer à ce peu de choses que nous avons, quelques signifiants; choisir de les attraper ou de s'y laisser prendre, de les prendre au sérieux comme une boussole...

J-P.L. - C'est-à-dire que dans l'écriture, tu essayerais

-124-

de faire, de ce qui vient, un acte, en disant: Je prends ou je ne prends pas. Tandis qu'en parlant, c'est dans l'après-coup qu'on se rend compte qu'il y a eu un acte en disant telle chose. Au fond, l'analyse amène le sujet à la fois à être dupe et en même temps à avoir une petite distance qui lui permet de dire: "Je prends ou je prends pas". Là ça se rejoint peut-être...

Mais peut-être que dans la poésie - et ce serait une différence par rapport au récit - ce serait quelque chose de très articulé, cette sorte de choix. Le "Je prends ou je ne prends pas" doit être répété de manière très serrée, presque à chaque fois.

N.M. - Moi je l'entends aussi fort du côté de "on perd", quand elle dit qu'il faut enlever tel mot qui faisait plaisir...

J-P.L. - Qu'il y en ait peu à prendre, ça veut dire qu'il y en a beaucoup à perdre.

J.L. - Il y a au moins deux temps, dans tout travail, que Nabokov appelle: le premier, la Visitation, le second, la Revisitation.

Ce qui est intéressant, c'est pourquoi les poètes savent qu'ils doivent prendre au sérieux les mots qui leur arrivent; c'est leur seule différence d'avec les autres et c'est bien ça que Freud a su repérer et reprendre dans la méthode analytique; au fond, n'a-t-il pas systématisé ce que les poètes ont toujours fait ?...

D'ailleurs, il y a deux rencontres qui ont modifié mon existence, celle de la poésie, d'abord, à travers un texte d'André Breton "Il y aura une fois" et la rencontre avec la psychanalyse, là aussi à travers des personnes avec qui je travaillais quand j'étais externe.

On avance en se laissant mener par ce qui arrive, ce qui insiste sous la forme d'une image, phrase, impression et

-125-

on laisse se dérouler au jour le jour un matériel sur lequel on va travailler. Le premier temps est souvent ressenti comme un appel, une convocation, une envie du poème de s'écrire; le second, c'est le temps d'élaguer, de trouer, de faire tomber ce qui est séduction, hypnose, fascination, qui sont à distinguer de l'énigme qui, elle, est ouverte. Hormis le sens qui nous guide, qui nous garantit de la bascule hors des limites de la métaphore, qui garantit l'invocation, hormis le sens (mais tout est mêlé) cela va être la syntaxe, les sons, les équilibrages, la tenue de route du poème sur quoi l'on va travailler en faisant des deuils, abandonnant, acceptant que le sens change, qu'un autre apparaisse: être soumis sans cependant céder. De toutes façons, nous n'avons aucune maîtrise là-dessus et comme l'a fait remarquer Lacan, personne n'est poétassez.

Ceci dit, il faudrait parler de la question du contenu en poésie, et de, peut-être, une crise actuelle (depuis vingt ans) de ces contenus ! On commence à peine à se dégager - me semble-t-il - du difficile héritage du surréalisme.

J-P.L. - Et l'acte ?

J.L. - On n'est pas pareil avant et après l'écriture d'un livre. Il y a son écriture et puis le fait qu'un livre devienne public. Et là, si on le veut bien, on apprend beaucoup de choses sur l'économie de marché entre autres...

N.M. - Et même sur ton écriture, il y a un retour, une redécouverte de ce que tu as écrit, à cause de ce que les autres en disent.

J.L. - On ne peut écrire, réellement, à mon sens, qu'à partir de ce qui nous tient, nous

-127-

traverse, nous concerne, chacun au plus près - sinon on est dans le registre des exercices, des jeux de mots sans arrimage, ce qui a un intérêt assez limité, sans vectorisation - Il importe que l'on sente - même sans le savoir - qu'il y a quelqu'un derrière l'oeuvre, peu importe qui mais quelqu'un, et cependant quelqu'un qui a disparu de la scène. C'est ce qui m'est arrivé en regardant la Ronde de nuit de Rembrandt: je voyais le geste du peintre en train de peindre, le tableau se faire et se défaire, je voyais quelqu'un poser et résoudre picturalement une question qui tout en lui étant propre me concerne, puisque son oeuvre est toujours vivante, palpite encore et fait sentir la limite de l'incarnation, du corps qui est la limite aussi d'une existence dans sa durée; ce qui me fait penser à Chaplin quand il dit que nous serons toujours amateurs car nous ne vivons pas assez longtemps pour être autre chose...

---

(1) J. LAPEYRERE, "La Quinze chevaux", Flammarion/poésie, 1987.

(2) Entretien réalisé en septembre 87 par J.P. Lebrun et N. Malinconi.