

## Entretien de Jean Tortel avec Suzanne Nash

SUZANNE NASH — On connaît votre position pendant la guerre. Et pourtant vous avez pris la défense de poètes qui n'écrivaient pas pour la collectivité. Vous-même, vous écrivez une poésie savante, qui se met constamment en cause, une poésie hermétique qui semble se détacher du monde extérieur pour s'interroger sur sa propre essence. Et pourtant dans un article que vous avez écrit sur l'Avant-Propos des *Lettres à l'Architecte* de Roger Martin du Gard, vous parlez de l'importance du contexte historique de l'art, et vous dites, si je ne me trompe, que la vie de l'art dépend de ce contexte, de sa condition temporelle dégagée de toute métaphysique. Qu'entendez-vous par notre contexte historique et comment cherchez-vous à inscrire ce contexte dans votre écriture ?

JEAN TORTEL — Si, en effet, je ne cesse de mettre en cause la poésie (que j'écris), je crois que je ne la considère pas dans son « essence », mais dans sa matière. J'ai d'ailleurs commencé à écrire à partir d'une recommandation, d'une injonction de Jean Royère, qui fut mon maître et qui, dans sa revue *La Phalange*, a introduit Mallarmé dans l'historicité de la poésie française. Il était platonicien. Et cependant son premier avertissement fut de me prévenir : « Jean, me disait-il, la poésie ne doit pas être regardée dans son essence, mais dans sa matière. » Au départ de mon écriture, il y a eu ça. Et en même temps, comme c'était en 1925-1930, j'envoyais à Royère des poèmes en vers libres, vaguement surréalisants ou symbolisants ; ce fut comme un barrage : « Effacez tout et recommencez, me disait-il. Un vers libre a tous les droits sauf le droit de n'être pas un vers. » Alors, dès ma jeunesse, je me suis posé la question : Qu'est-ce qu'un vers ? Il est évident que nous ne regardons plus le vers comme on le faisait avant l'invention du vers libre. Et, plus précisément, car le « vers libre » est une espèce d'indétermination, depuis l'apparition du blanc mallarméen, depuis *Un Coup de Dés*. Ensuite il y eut Apollinaire et, surtout peut-être, Reverdy. Le vers, c'est quoi ? Une espèce de sillon qui creuse la masse du langage ? Une espèce de combat avec le blanc ? Et vous me dites très justement que ma poésie est un combat avec elle-même. Je pense que j'ai toujours regardé la poésie en me disant : qu'est-ce que c'est ? Non pas en la plaçant sur un plan métaphysique — ni même sur celui de la confiance personnelle. Mais je me dis : qu'est-ce que c'est que cet objet de langage, qui n'est pas de la prose et qui est là...

On est obligé de placer l'écriture, et l'acte d'écrire, dans les conditions sociales, économiques, morales qui concernent notre vie à nous et qui constituent notre espace quotidien. J'y suis et ne peux pas ne pas y être. Cependant j'aime assez me trouver ou me chercher, peut-être m'inventer, dans un espace qui serait celui de la contradiction et je ne pense pas que puisse être éliminée la présence d'un *cela*, qui est à la fois ce qu'il est et ce qu'il n'est pas. Certes, il y a peut-être au moins une antinomie dans le fait que j'ai une certaine idée de la poésie comme étant contenue dans elle-même, et qu'en même temps toute écriture ne saurait être placée ailleurs que dans une certaine époque historique, dans un certain mouvement qui regarde le réel objectif.

S. N. — Est-ce que vous êtes conscient d'inscrire cette notion de la temporalité dans votre écriture ?

J. T. — Consciemment non. Je constate que c'est ainsi et que la temporalité nous forge et nous limite. De même que je constate mes limites spatiales, que je vis entre deux néants ; que mes sens, mon imaginaire et ma mémoire ne vont pas plus loin que... Il serait peut-être prétentieux de penser que je peux aller plus loin que moi. D'où la notion de limite que soutend perpétuellement ma poésie. Les limites, au fond, c'est ça (*geste de la main vers le jardin de l'autre côté de la vitre*). Ce sont ces haies, derrière lesquelles je sais qu'il se passe quelque chose si je les franchissais. C'est l'acte de transgression. Ai-je besoin de... ? Ça me regarde, bien sûr.

S. N. — C'est, donc, cette expérience vécue des limites qui est votre historicité, et c'est peut-être là aussi où se trouve l'inscription de la temporalité dans l'aspect architectural de vos recueils. Dans ce même article sur Martin du Gard : « voir l'effort de la journée *mesurable* dans l'espace », « regarder l'actuel bien en face ».

J. T. — Oui. « Regarder l'actuel bien en face. » Compte tenu du fait que l'actuel est ce que je vois, en donnant évidemment à « voir, » un sens métonymique.

S. N. — Tous vos recueils ont cet aspect architectural créé par la disposition de l'écriture sur la page — ce combat, comme vous dites, avec le blanc, qui rappelle les limites.

J. T. — C'est exact. En ce sens qu'*instinctivement* (et c'est un acte de vie, non pas de connaissance), je refuse, et parce que je suis *mal* dedans, que ça me fait *du mal*, cette notion d'intemporalité. D'éternité, d'illimité. Ces notions, je les refuse pour moi et c'est pourquoi j'attache une très grande importance à la structuration, peut-être « architecturale », à coup sûr *physique, corporelle* d'une écriture. Je crois que dans le poème, l'acte essentiel est au moment où on passe à la ligne. Pourquoi passe-t-on à la ligne ? Vous voyez cette chose qui s'avance, là — on dirait une grappe de cerises, on dirait un ver, un bâton brûlé — cette chose qui part du vide, du blanc, de la marge gauche et qui s'avance. Et brusquement (c'est la différence entre le vers et la prose), elle s'arrête devant un autre vide, blanc, qui est la marge de droite.

S. N. — Les vides, les marges sont très vastes dans vos recueils.

J. T. — C'est très important, les marges. (*il lit, dans les Solutions aléatoires*).

*Le trait rev*

*Enant à gauche renversé*

*Par la main diligente*

*Contre l'originaire rien*

*Qui le réveillera.*

Au départ il n'y a rien — autrement dit, on ne peut pas connaître l'origine réelle du langage, sauf par un coup de force arbitraire, par l'acte de voir l'objet et de lui donner un nom. Nous ne donnerions pas de nom à l'objet, à ceci, à ceci, nous n'aurions plus rien ; tout cela ne serait qu'une espèce de magma, de masse, d'infini.

S. N. — Je crois que c'est Beckett qui a dit que pour lui l'Enfer serait un endroit où on ne reconnaîtrait plus rien, où les signes ne voudraient rien dire — où rien ne désignerait rien.

J. T. — C'est ça — où le rien ne désigne rien. Alors, le vers en réalité, c'est cette tentative de désigner, et qui part de rien, qui aboutit à rien. A un moment donné, il en a peur, et il revient ; et tant qu'il peut revenir, le poème peut-être. Il y a des moments où il ne peut plus revenir. C'est la mort ou c'est l'impuissance d'écrire ou quelque chose qui vous noue et qui vous met dans le vide du silence.

*Ce sont des mots  
Séparés                    bougent  
Dans leur noir en éclairant  
Un peu.*

« Dans leur noir, » en effet. A la fois dans leur obscurité, et dans le noir réel, puisque c'est noir, l'écriture. C'est du noir sur le blanc. Alors, noir réel.

S. N. — Mais « en éclairant un peu ».

J. T. — Certes. C'est que je reconnais, à travers l'écriture, une présence constante : Scève, Tristan, La Fontaine... Partout, dans l'écriture qui me touche, dans Mallarmé, dans Éluard, je rencontre un combat interminable dans l'identité constatée entre le jour et la nuit, entre l'obscur et le clair. Pour Scève, par exemple, l'aube est ce qui éteint la clarté sidérale : « L'aube éteignait estoilles à foison. » Et rappelez-vous l'assertion de Mallarmé : « *Jour* est un mot obscur et *nuit* un mot clair ». Dans le langage, la désignation du clair contient l'obscur. Et inversement. Je pense que c'est essentiel. C'est pourquoi le poème est toujours obscur et clair. Et je conteste un peu le terme « d'hermétique » que vous avez employé à propos du mien.

*Ils éclairent un peu.  
Des canaux s'engorgent*

C'est peut-être mes artères, c'est ce qui ressemble à un canal, enfin, ces lignes qui s'engorgent.

*Suaient avant                    ou sarments  
De brûler                    Là  
En fagots.  
Parallèles tronçons                    dépôts  
D'une ardeur étrangère*

La mienne, n'est-ce pas...

*Qui rongea le papier  
Trouent le blanc.*

*Le chemin de charbon conduit  
A l'incendie réversible.*

Le chemin de charbon est la ligne poétique. Elle conduit où ? A l'incendie réversible. C'est plutôt pour moi une espèce de hantise qu'un entendement.

S. N. — J'ai l'impression que pour vous, comme pour Francis Ponge,

l'écriture poétique, ou la « qualification de l'instant », comporte une obligation morale. Que d'abord, il y a le monde phénoménal, avec ses limites, la relation entre eux des objets dans le monde, qui contient des leçons... la rose, la haie, la branche..., et qu'à l'aide d'une méditation concentrée, à la fois amoureuse et chaste sur ce monde, l'homme arrive à apercevoir ou à sauver ces leçons de « l'immense abandon » — c'est-à-dire à mettre un sceau à l'instant. Mais dès qu'il cherche à traduire en langage cette expérience morale donnée par la vue, une rupture a lieu, car la nouvelle construction linguistique obéit à des lois autres que celles découvertes dans le jardin phénoménal. Alors comment réaliser cette obligation morale quand l'écriture semble se détacher de façon fondamentale de cette réalité ?

J. T. — Pour Ponge, et toute son œuvre l'enseigne, c'est en effet une obligation morale que de débarrasser le langage de sa suie, de le faire propre — pas tellement le purifier, mais faire en sorte que ce soit propre. On peut y arriver n'importe comment : ça se passe à l'intérieur du langage. Il ne s'agit pas de la morale traditionnelle, ou bien chrétienne, ou marxiste, mais de cette nécessité contenue dans le langage.

S. N. — Donc, votre jardin ne vous apprend rien ?

J. T. — Mais si, j'apprends tout de lui puisque je ne fais que renverser dans l'espace du langage l'espace naturel qui est là-devant. Aussi, j'écris ma quotidienneté, mon tous les jours, sans le symboliser. Seulement, voilà : je crois que nous vivons dans une dualité. Et je m'expliquerai sans doute mal, en disant qu'il y a d'une part la loi, ou les lois, et d'autre part le désir, et qu'il est impossible de dénoncer la loi à partir du désir aussi bien que de nier le désir à partir de la loi.

S. N. — La loi ?

J. T. — Plus exactement, sans doute, l'ensemble des lois naturelles perçues comme telles ou formulées scientifiquement. Il est impossible que les trois angles d'un triangle ne forment pas deux droits, que les saisons ne se succèdent pas dans l'ordre donné. Nous sommes dans cet ordre et, parce qu'il y a des lois, nous pouvons vivre sans terreur. Cette espèce de terreur dans laquelle vivaient les poètes du XVIII<sup>e</sup> siècle qui attendaient, dans des *visions*, que le « grand désordre du monde » se déclare, « peut-être demain » dit Théophile, que les planètes s'arrêtent, que l'univers se disloque et *tombe* ; mais c'était avant que les lois de Newton ne certifient un univers rassurant qui ne peut pas « tomber ». Les visions se confondaient alors avec les « vues » du réel — tandis que Mallarmé peut les opposer.

*Oui, dans une île que l'air charge  
De vues et non de visions  
Toute fleur s'étalait plus large  
Sans que nous en devisions*

Il n'est pas besoin de parler de la fleur, d'en inventer une par la parole pour que la fleur soit « large ». Sa réalité existe dans sa loi naturelle « sans que nous en devisions ». Elle est là-devant. Mais si nous ne la nommons pas...

Pour nous, qui vivons à la fois dans l'univers naturel et dans celui de la parole, notre désir est de faire en sorte qu'une désignation (ou qualification) perpétuelle transfère le premier dans le second. Le jardin, c'est

l'objet. Je ne connais pas sa réalité profonde. Je n'ai de lui que des images, celles que m'apportent mes yeux, mes oreilles. Ces images m'arrivent *perpétuellement*, Suzanne Nash, on est suffoqué par les images qui arrivent à la vitesse de la lumière... Bon. Mais il y a les noms, ça c'est un géranium, ça c'est une vitre, ça c'est un cendrier. Nommer commence à mettre un peu d'ordre en interrompant le flux bousculant. Mais la parole est infinie ; elle aussi est un flux.

S. N. — Elle s'échappe de ces lois ?

J. T. — Oui, et de moi. Je dois aussi l'interrompre. Je ne peux le faire qu'en la renversant sur la page, en forme d'écriture.

S. N. — Ce n'est donc pas le monde extérieur à vous que vous renversez sur la page.

J. T. — Non, pas exactement. Ce sont les événements psycho-sensoriels qui me bousculent, qui m'étoufferaient, qui m'empêchent de respirer, et je dois à tout prix vivre normalement. Ce n'est pas la peine de devenir fou.

S. N. — Ce renversement, c'est une transfiguration ?

J. T. — Je n'aime pas le mot transfiguration — c'est un transfert, un transfert qui est une figuration. Oui, après tout, c'est une transfiguration dans ce sens-là.

S. N. — Il y a certaines figures de rhétorique que vous préférez, d'autres que vous refusez. Le symbole, par exemple. Votre écriture n'est pas symbolisante. La syntaxe, par contre, me semble occuper un rôle privilégié. Est-ce que vous pouvez m'expliquer dans quel sens certaines constantes tel que « rose, » « orage, », « haie, », « vitre, » ne sont pas des symboles ?

J. T. — Ce ne sont pas des symboles, en ce qui me concerne, parce que ce sont des événements, soit cosmiques, soit psychophysiques, soit mémoriaux, des événements dont la constatation me bouscule ou me fait peur. Voilà : ce n'est pas symboliquement que je crains l'orage. Quand l'orage menace, quand cela devient un peu étouffant comme aujourd'hui, je suis *mal*.

S. N. — Oui, mais si l'orage c'est le moment où l'on risque de perdre l'ordre que donne la vue, c'est aussi le moment qui signale le renversement sur la page. J'ai tendance à lire « orage » et « jardin » comme allégoriques de ce qui se passe dans l'écriture aussi.

J. T. — Si ce côté allégorique existe, je n'y peux rien, mais à coup sûr je ne le cherche pas. Quand je parle d'un orage, c'est d'un orage que j'ai ressenti. Quand je dis que cela détraque le monde, c'est que la notion même de ciel noir ou de ciel blanc, comme maintenant — et je déteste cela — est inadmissible. C'est que le mot *ciel*, et tout ce qui se rapporte à lui, réclament le bleu. A partir du moment où le ciel est blanc ou noir il n'est plus le ciel, alors je dis « ciel » et il n'est plus le ciel, et ça me renverse.

S. N. — On a l'impression en vous lisant que c'est une écriture sans images, sans métaphores, et pourtant, ce n'est *que ça*.

*Belle pour dire belle on dit  
Fleur ou bien espace ou plume.  
Heureuse et pour le dire on dit  
Fleur ou bien espace ou plume  
Je mène où je veux le désir  
Qui dérange les choses et lève  
Un autre feu. (Explications)*

J. T. — Le langage que nous parlons est plein de métaphores, la métaphore est partout. La différence entre symbole et métaphore, c'est que la métaphore n'existe qu'à l'intérieur du langage, tandis que le symbole réside à l'intérieur d'une idéologie, imposé arbitrairement du dehors de la structure du langage même.

S. N. — Je crois que beaucoup d'auteurs modernes — et je pense, bien sûr, à Baudelaire et à Mallarmé aussi — cherchent à redéfinir la Métaphore. « Avec *comme* pour langage. » Ils ne veulent plus voir dans la structure métaphorique un moyen de transcendance. Ils comprennent la métaphore autrement.

J. T. — Oui, on pourrait dire ainsi que la métaphore avant Baudelaire, comme tous les tropes de l'époque classique, faisait partie de l'espace de l'intelligence, de l'entendement. Bien qu'il y ait la période baroque... Mais quand Racine fait dire à Hippolyte, par le vers peut-être le plus merveilleux de la langue française, « Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur, » il est certain que ce « pur » entre « jour » et « cœur » veut signifier pour Racine qu'Hippolyte est un garçon plein de franchise, plein de bonne volonté, qu'il ne sait pas mentir, etc. Mais il n'empêche que, malgré eux, les classiques étaient tout de même obligés de laisser la métaphore dans le mystère du langage, car ce n'est pas en vain que le mot « pur » a les mêmes sonorités que « jour » et que « cœur, » et qu'il soit posé entre les deux, et que, avant « cœur, » il y ait le mot « fond, » qui est une énorme obscurité, un énorme creux, de sorte que ce vers qui est tout lumière — « Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur, » le vers lui-même se parle, peut-être même contre Racine, il se parle comme une espèce de mystère. Pourquoi est-ce que « jour, » « pur, » et « cœur » s'arrangent comme cela. Il y a là une contradiction que les classiques avaient très bien vue — que Boileau a très bien vue. La rime c'est deux mots dont la vocalisation est la plus rapprochée possible, mais qui sémantiquement sont les plus éloignés possibles. Boileau, comme Cyrano, s'est posé la question d'une manière très explicite : comment faire accorder la rime avec la raison. Cela les embêtait beaucoup, les classiques, et alors, à partir de Baudelaire, non seulement cela ne nous trouble plus, mais on y va de toutes ses forces.

S. N. — C'est sûrement ce que Mallarmé voulait dire quand il parlait de « jour » et de « nuit ».

J. T. — Oui, qu'il y a un désaccord entre le langage et l'entendement.

S. N. — Mais qu'est-ce que vous voulez dire quand vous dites : cela ne nous trouble plus ?

J. T. — C'est là que le côté historique intervient, là que la poésie est dans son époque. On a trouvé l'arbitraire, on vit avec l'arbitraire, on fait de l'arbitraire une vérité. C'est comme cela que Baudelaire renverse les figures des classiques. Par exemple, Tristan dit : « Douce et paisible nuit, déité secourable », et c'est la douce et paisible nuit qui devient une déité. C'est une métaphore qui est une allégorie. Baudelaire renverse ça, en s'adressant à la femme qu'il aime : « Bizarre déité, brune comme les nuits. » Et c'est l'objet qui est devant lui qui l'étonne et qu'il ne comprend pas. C'est la nuit qui est donc sa représentation métaphorique, tandis que Tristan se promenait dans la nuit dont il faisait une espèce de déité féminine secourable.

S. N. — Est-ce que vous comprenez la métaphore comme ayant quelque chose à faire avec cette contradiction inhérente au langage ?

J. T. — Nous avons parlé tout à l'heure du domaine de la loi et du

domaine du désir. Le désir essentiel, c'est le désir de métamorphose, de n'être pas ce que nous sommes — que l'autre soit nous, que nous, nous soyons l'autre. Or, nous savons très bien, rationnellement, quand nous sommes dans le domaine de la loi, que la métamorphose est impossible. Baucis ne deviendra jamais Tilleul, Philemon ne deviendra jamais Chêne. Alors nous avons besoin de faire comme si la métamorphose était possible, et faire comme si la métamorphose était possible, c'est faire la métaphore. Ta métaphore est une sorte d'ersatz, et c'est pourquoi l'écriture est une sorte d'ersatz par rapport au désir.

S. N. — Et c'est là où l'arbitraire des lois linguistiques nous libère de l'arbitraire des lois naturelles ?

J. T. — Oui. Une manifestation de la contradiction perpétuelle entre le désir et l'impossibilité d'accéder à la métamorphose. Nous renversons sur le plan du langage notre pulsion qui nous porte à exiger la métamorphose, que nous savons être impossible. Cette espèce d'impossibilité à réaliser la métamorphose, nous la transposons dans le fait que nous introduisons la métaphore dans le langage. Combien des mots les plus usuels sont des métaphores, mais ce n'est plus conscient. « Le jour se lève, le soleil se couche. »

S. N. — Est-ce que j'ai raison en voyant la syntaxe comme procédé principal de figuration dans votre écriture ?

J. T. — Je ne sais pas si c'est le principal, c'est à d'autres à me le dire. En réalité, l'écriture, c'est le renversement en figures des images qui sont le monde réel. Dans le numéro 25 de *Poésie*, il y a un texte qui me paraît assez curieux — une définition de la figure, par Scaliger, en 1561 :

*La figure est le tracé des notions que nous aurons dans l'esprit, un tracé acceptable (tolerabilis), bien que distinct de l'usage commun. J'appelle « notions » (notiones), le double imagé des choses extérieures, qui porté par les sens est représenté dans notre âme. Les traits de ces doubles imagés sont identiques à ceux des choses elles-mêmes. [Ça ce n'est pas très sûr, mais Scaliger écrivait au XVI<sup>e</sup> siècle.] Supposons, par exemple, quelqu'un dont les yeux seraient étonnamment rouges de sang : je les perçois dans ma pensée, et leur ressemblance avec une flamme me fera dire qu'ils sont enflammés et que le feu brille en eux. Ce sont là des traits différents de ceux que nous percevons communément. J'entends « traits » avec la même liberté que nous entendons le terme « figure » : en effet, les corps naturels ont une quantité que porte la substance. Cette quantité est finie et cette finitude (mesure et délimitation) est la figure. Donc lorsque je dis « tracé », je n'entends pas une ligne nue, mais aussi la surface qu'elle circonscrit tout ensemble [Ça ce n'est pas mal du tout.] Et encore, les couleurs ne se confondent pas avec la surface, mais c'est grâce à elles que nous percevons la surface. Et il nous faut bien mettre le tracé en rapport avec elle et avec d'autres accidents encore...*

C'est proche de ce que j'essaie de me préciser.

La poésie française, on le voit, s'est toujours préoccupée des questions théoriques (ou rhétoriques). Mais depuis Baudelaire, la prise de conscience s'est portée sur l'intérieur mystérieux de la chose poétique et le poète écrit en se demandant consciemment *ce qu'est la poésie*.

S. N. — Vos références vont très souvent aux classiques, à ceux qui ont établi l'ordre. Est-ce que vous vous considérez donc comme conservateur en matière de poésie ?

J. T. — Faisons attention. Tout d'abord l'emploi scolaire du terme « classique » lui ôte toute signification. Ensuite, la période dite « classique » de notre littérature est postérieure à Malherbe, pour qui la notion d'ordre se rattachait essentiellement à l'ordre royal, nécessaire après un siècle de guerres civiles. La tension c'est autre chose. C'est, dans la constatation du conflit naturel, la tentative de la dépasser. Malherbe écrit :

*Les aventures du monde  
Vont d'un ordre mutuel  
Comme on voit au bord de l'onde  
Un reflux perpétuel.  
L'aise et l'ennui de la vie  
Ont leur course entresuivie  
Aussi naturellement  
Que le chaud et la froidure  
Et rien afin que tout dure  
Ne dure éternellement.*

Il faut que « tout » dure — y compris la strophe, et c'est pourquoi tout est muable. C'est l'ordre naturel, et nous vivons à l'intérieur de cette loi. C'est Héraclite. C'est l'épicurisme... On sait, du reste, à quel point Malherbe était un homme de désir. Mais : non, je ne me considère pas comme un conservateur...

S. N. — Comment se fait-il que vous soyez tant intéressé au préclassicisme ?

J. T. — Parce que Royère — peut-être pour m'apprendre l'art du langage — m'a fait lire en vrac tous ces poèmes, Théophile, Tristan, Racan, Malherbe — en même temps que Scève, d'une part, Baudelaire et Mallarmé de l'autre. Je les ai reçus ensemble et en fait, je ne les ai jamais dissociés. Mais à cette époque, j'avais vingt ans, l'acte d'amour et le contact poétique coïncidaient naturellement en moi (ils coïncident d'ailleurs toujours) et j'ai porté que le regard, quelle qu'en soit la rhétorique, était le même, qu'il se porte sur l'objet aimé ou sur le langage. C'est à travers ces textes du XVII<sup>e</sup> siècle que je l'ai senti. Que j'ai compris que si l'objet, et l'émotion qu'il nous procure, se renverse dans le champ verbal, il a beau être détruit par le langage, il n'en est pas moins là. Là-devant. Toujours présent.

S. N. — Vous croyez donc au rapport nécessaire entre l'expérience et le langage ?

J. T. — J'y ai toujours cru. Pour présenter *Paroles du Poème*, j'écrivais en 1946 : « Las peut-être de voir la poésie considérée comme une notion, l'auteur s'est un jour souvenu que le poème était un être organisé et s'est demandé si, comme tel, il n'était pas doué, lui aussi, de la parole. Il a cru que le poème devait avoir à son tour quelque chose à dire sur celui qui est à la fois son révélateur et sa fin dernière, c'est-à-dire l'homme. Il s'est donc mis patiemment à l'écoute et a transcrit, le plus honnêtement possible, quelques paroles prononcées avec simplicité. A-t-il été ainsi dupe d'une illusion et n'a-t-il fait que s'écouter lui-même ? Il se borne aujourd'hui à présenter les paroles du poème qu'il a entendues, bien convaincu d'ailleurs que ce renversement, peut-être encore inouï, dans le rôle du parlant, sera difficilement accepté et que les lecteurs consentiront mal que celui qui dit JE ne soit pas lui. En tout état de cause, il a paru opportun de souligner

que la poésie avait un corps. » C'est un passage qui m'a été rappelé par mes amis de la jeune génération poétique. Ils considèrent que, pour déterminer mon attitude devant la poésie, cela est assez important. Alors je vous le livre.

S. N. — Dans *Le Discours des yeux* vous faites souvent allusion à *Prose pour des Esseintes*. Dans quelle mesure le jardin tortelien diffère-t-il de ce jardin mallarméen. Je vois beaucoup de rapports, mais dans quel sens n'êtes-vous pas l'héritier de Mallarmé ?

J. T. — Mes « yeux » n'ont pas de « sœur sensée et tendre » dans le *Discours*. *Le Discours des yeux* est un peu une tentative utopique en ce sens que les yeux parlent comme s'ils étaient seuls. Ils parlent en deçà de toute élaboration interne de leur propre regard. Les yeux voient. Supposons qu'ils ne fassent que voir, ce serait antérieur à toute espèce d'élaboration que nous concevons concernant la profondeur, la distance, etc. Les yeux qui voient, et purement eux, c'est un tableau, c'est plat et ça va en verticale. Regardez derrière la vitre, le chemin, n'importe quoi a l'air de monter — comme la gravure attachée au mur. Ce n'est pas la vue qui nous apporte le sens de la profondeur, c'est la marche, c'est d'étendre les bras.

S. N. — C'est ce que vous savez déjà.

J. T. — Oui. D'ailleurs, l'expression est en partie provoquée par ma vue personnelle. J'ai une tache dans l'œil gauche, que j'ai dite dans *Des Corps attaqués*. Elle n'est pas symbolique, cette tache. Elle est vraie : donc le sens des distances, je l'ai très mal. Je l'ai parce que je sais que... On ne peut pas dire que *Le Discours des yeux* est un traité du regard réel, c'est un traité du regard métaphorique. Ce n'est pas le monde réel qui est devant moi ou plutôt ce n'est pas le monde réalisé par l'entendement.

*Oui, dans une île que l'air charge  
De vue et non de visions...*

Dans *Le Discours des yeux* tout est vue, il n'y a pas de visions, tout est vue. Seulement, dès que le regard est une interrogation, c'est-à-dire dès que le désir apparaît, et il ne peut pas ne pas apparaître, dès ce moment, tout est faussé, tout est renversé, tout est détraqué. Mallarmé le savait aussi. A partir des années de la *Prose pour des Esseintes*, il n'y a rien que je refuse chez Mallarmé.

S. N. — Est-ce que ce jardin de Mallarmé n'est pas l'idée du jardin, détachée de ses racines naturelles ? Quand la sœur « sensée et tendre » le rappelle vers la terre, c'est un moment de chute, d'ironie, d'échec. Mais je pense que le pays idéal, vous vous en fichez. Ce qui compte pour vous, c'est le pays matériel. N'est-ce pas ? Pour moi c'est ce qui vous sépare de Mallarmé.

J. T. — Pour moi, je ne sais pas si « ce pays n'exista pas », vous voyez : mais au pays matériel, on y était toujours.

S. N. — Vous n'aimez pas le mot « azur », je crois.

J. T. — Ce n'est pas la peine, « azur ». Le mot « azur » est gâté par le symbolisme trop évident. On peut dire « bleu ».

S. N. — Je l'ai trouvé une fois, pourtant, et même répété comme si vous vouliez insister sur son importance au début de *Phrases pour un orage*, de *Relations*.

J. T. — L'azur, c'est précisément le ciel dont on ne craint rien. C'est le ciel beau, calme, bleu clair.

S. N. — Alors ici ce n'est pas forcément un mot à résonance littéraire ?

J. T. — Non, l'azur c'est le ciel qui n'est pas celui où l'orage, la pluie vont venir. C'est le bleu certain.

S. N. — Alors c'est un moment qui n'apparaît presque jamais dans vos textes.

J. T. — Rarement — d'ailleurs, vous voyez :

*Vogue et scintille*

*Avant midi*

*Ce nuage.*

Il y a des jours où il fait du soleil le matin, mais on voit les petits nuages qui montent. Ah, on se dit : « Ça y est ! C'est l'orage ». « Ils viennent du sud », dit le texte, parce qu'ici l'orage vient du Midi.

S. N. — Pourquoi cette parenthèse ? — Les parenthèses semblent jouer un rôle important dans vos textes (*Le Fruit sa pourriture*).

J. T. — J'aime beaucoup la parenthèse. La parenthèse pour moi fait figure d'une incision d'un second langage à l'intérieur du langage qui s'écrit. J'aurais pu dire : « L'Azur enfante l'ombre *comme* le fruit enfante sa pourriture, » mais d'abord je n'aime pas « comme ». Ensuite, cela aurait fait un vers *lourd*, un vers pénible. La parenthèse, c'est « passons à autre chose », vous comprenez. Je ne veux pas insister. C'est la même chose avec « (Il vient du sud), ». Normalement, après la virgule, il devrait y avoir un verbe. Par exemple, « et augmente le risque d'un azur, » mais brusquement j'interromps la syntaxe — j'aime assez ça — et je pars, « et nu... ». C'est la blancheur, parce que le nuage qui monte et annonce le futur orage est blanc. Il est blanc, il est blanc, brillant, puis il devient gris peu à peu. Mais c'est la blancheur, c'est-à-dire la pureté, l'éclat qui éprouve le risque de l'azur, parce qu'au début le nuage scintille.

S. N. — Dans tout ce que vous dites là, je vois un exemple de ce que vous avez appelé « antinomie », les antinomies dont la poésie est faite. L'orage, c'est ce que vous mettez sur la page. Mais en même temps, écrire, c'est mettre de l'ordre, c'est choisir, c'est nommer, c'est le contraire de l'orage qui détruit l'ordre naturel.

J. T. — Oui, l'écriture, c'est les deux. Parce que la blancheur, en son éclat, est le langage merveilleux de l'azur. Dès qu'il l'a suscitée elle apporte le risque à l'azur. Elle est plus pure que lui, si possible, mais lui, il est touché, comme on est touché par une blessure, par une émotion. Lui, qui est touché par elle, est par conséquent, dénoncé. La blancheur dénonce l'azur. Et alors, « ou c'est son langage » qui le dénonce lui-même, « ou c'est son éclat ». A ce moment-là, mon début d'angoisse intervient, et « on n'est plus heureux/Sous l'azur fragile ». Au moment où je parle en tant que touché, moi aussi, par la contradiction qui s'annonce, que je prévois, que je crains, que je reconnais, la contradiction entre cette espèce de blanc, cette espèce d'éclat qui va ternir l'azur (c'est ça qui est terrible, c'est que le blanc ternit l'azur), à ce moment-là, bien sûr, je ne suis pas heureux, on est angoissé :

*En ce jardin je sais je ne sais quoi.*

*Les feuilles sont un peu plus larges,*

*Un peu moins vertes que leur nom.*

Il y a quelque chose qui arrive, « l'azur enfante l'ombre ». C'est de l'azur

même que l'orage arrivera, comme « le fruit enfante sa pourriture ; » à partir du moment où il est dans son éclat le plus pur — Prenez une pêche, une poire — au moment où elle est au maximum d'éclat, c'est alors qu'elle va pourrir, où certainement elle pourrira. Le fruit mûr, le fruit splendide, le fruit parfait ne peut pas ne pas pourrir, de même que nous ne pouvons pas ne pas pourrir, nous ne pouvons pas ne pas mourir. C'est le moment où « la terre aborde son silence ». Alors là, ça commence, c'est toujours la même chose.

C'est le cumulus, ces nuages-là, alors ça y est. Nous sommes foutus.

S. N. — *Le Discours des yeux*, c'est un texte qui médite l'arrivée de cet orage et de tout ce qui précède l'écriture. Il me semble qu'il n'y a que deux ou trois pages de « tranquillité, » où le temps semble s'arrêter dans un instant qualifié, et pourtant la phrase ne s'arrête pas, le temps de l'écriture ne s'arrête pas : « Trois feuilles jaunes, en août, isolées aujourd'hui dans la masse vert sombre du cerisier (...). »

J. T. — Ce cerisier-là, au mois d'août, alors que les feuilles sont encore lourdes et épaisses, où c'est la gloire de l'été, la gloire verte, la gloire verte et noire, car quand on s'approche de l'arbre on voit que le vert à l'intérieur devient noir. Brusquement, un jour, il y a quelques feuilles jaunes qui sont déjà sèches. Ce jour-là, il y en avait trois. Alors c'est quand même le temps qui s'écoule. Je suis en plein soleil et j'allume une cigarette. La lumière du bois de l'allumette, dans ce soleil-là, est à la fois invisible et visible, elle ajoute quelque chose, elle n'ajoute rien. Pendant un instant, je n'ai pas bougé. Qu'est-ce qui a bougé, je n'en sais rien. Et alors, le côté didactique recommence. Il y a deux ou trois passages comme ça où l'écriture « poétique » prend le dessus. Mais il est impossible d'arrêter le langage. Sauf par le coup de dés de Mallarmé. Je suis très hanté par le problème de la phrase. On le sent dans ces textes.

S. N. — Oui — d'abord le vers et maintenant la phrase.

J. T. — Le vers est une espèce de phrase, mais c'est le contraire d'une phrase parce que la phrase ne s'arrête que logiquement. Si je pose un point, c'est que ma pensée s'arrête, tandis que le vers s'arrête pour des raisons qui lui sont internes. Tandis qu'avec la phrase, le point final est en réalité un coup de force. Je l'avais dit dans les poèmes des *Solutions*. J'avais parlé du blanc comme d'un abîme — le vers avait peur d'entrer dans le blanc, alors il revenait en arrière, à la marge gauche. Maintenant je me demande si c'est entièrement vrai — ce blanc est plutôt un miroir qu'un abîme. C'est vite dit, un abîme. Il ne faut pas trop s'abîmer.

S. N. — J'ai trouvé l'évocation de l'orage dans *Le Discours des yeux* magnifique. On peut théoriser tant qu'on veut sur l'écriture ou la pré-écriture — là, quand même, j'ai perdu de vue l'aspect didactique de votre texte pour me sentir au centre de l'expérience orage.

J. T. — Vous me faites grand plaisir. En réalité, on fait une espèce de théorie de l'écriture mais les moments vrais sont les moments où la question ne se pose plus. Mais dans le passage que vous rappelez il y a l'ironie, aussi — j'y parodie ces bulletins météorologiques... « beau temps chaud en toutes régions généralement ensoleillé avec passages nuageux et averses qui... » pa...pa...pa. Le beau temps qui se nie en se parlant, c'est horrible.

S. N. — Je suis étonnée par le degré d'expérimentation qu'il y a dans vos textes au niveau du vers — *Relations, Villes ouvertes, Des Corps attaqués* — est-ce que ces recueils-là sont des textes limites dans un certain sens ?



S. N. — Il est intéressant que vous ayez choisi des *villes* pour renverser, c'est-à-dire des lieux où l'homme vit en groupe.

J. T. — L'histoire ancienne passionna mon enfance. Aujourd'hui encore... Plus elle est ancienne, plus elle est fascinante. On a l'illusion qu'elle recèle les origines : origines de la civilisation, du langage...

S. N. — J'ai remarqué justement que les villes les plus anciennes sont les villes les plus « pleines », les plus harmonieuses, peut-être.

J. T. — Peut-être. Je vous ai dit que je refusais le révolu. La seule solution était de faire parler au présent ce qui n'est plus qu'un passé. Plus ce passé est lointain et mieux, semble-t-il, le révolu refusé.

S. N. — Les dernières villes dans ce recueil, est-ce qu'elles sont purement imaginaires ?

J. T. — Presque. Il y en a qui sont purement imaginaires, d'autres non. La ville où on entre et d'où on sort par un pré, est le village de mon enfance. Une autre où il y a un pont, c'est Vaison-la-Romaine. Mais la plupart sont tout à fait imaginaires. La deuxième partie du livre est un langage de mes fantômes, les lieux privilégiés de mon imaginaire. Tandis que, par exemple, la *Prose de Zimbabwe*, qui paraît surgir d'un rêve, a été écrite sur les cartes postales que mes amis Pierre Guerre et Jean Laude, qui participaient là-bas à un séminaire, m'avaient ramenées — en sachant que j'écrivais des *Villes ouvertes*. En 1960, je n'avais sans doute jamais entendu le nom de Zimbabwe.

S. N. — Est-ce qu'il y a des poèmes dans *Villes ouvertes* que vous préférez ? Joseph Guglielmi propose une interprétation très pessimiste de ce recueil : « Ainsi s'abîme tout parti-pris humaniste, s'annule toute envie édifiancée de l'histoire<sup>1</sup>. » Ce que vous me dites, c'est, il me semble, tout le contraire.

J. T. — Oui et non. Le livre c'est une tentative de renverser le révolu en une espèce de présent. Tout le livre parle au présent de l'indicatif. Il n'y a pas d'imparfaits, ni de passés simples. En fait, il y a comme le refus d'une « durée » historique.

S. N. — *Relations* commencent par :

*Quand les villes s'ouvriraient  
J'étais verbe et visage  
A qui rien n'est caché  
Des rites et des rues.*

Est-ce que c'est un commentaire sur votre « relation » aux *Villes ouvertes* ?

J. T. — Oui.

S. N. — Mais, « j'étais » verbe et visage ?

J. T. — Quand j'écrivais *Les Villes ouvertes*, j'étais comme la parole et le visage — métaphoriquement peut-être, de ceux qui parlent. Mais ce n'était pas moi qui parlais. Le texte était leurs visages et leurs paroles.

S. N. — Mais ce passé ? Est-ce que dans *Relations* vous vous séparez de celui qui a écrit *Villes ouvertes* ?

J. T. — Oui, oui. Et pourtant, pendant que j'écrivais *Relations* je me suis aperçu — et c'est pour cela que j'ai fait le poème liminaire — que ces

---

1. « Jean Tortel ou la seconde vue », Cahiers du Sud, novembre-décembre 1965, p. 325.

textes n'auraient pu être écrits, ni même projetés, si je n'avais pas écrit *Les Villes ouvertes*.

S. N. — Pouvez-vous parler, dans la partie de *Relations* qui s'appelle *Explications de textes*, du rapport entre les morceaux de prose cités et le poème que vous écrivez d'après eux ?

J. T. — En gros, voici : le texte poétique peut naître de n'importe quoi. J'ai voulu le vérifier dans *Explications de textes* qui, en définitive, sont des textes critiques : de même que *Gestes de la Marquise*, qui vient après, est la critique d'une certaine attitude de la prose de Valéry, ou plutôt de sa boutade fameuse : « Je ne pourrai jamais écrire : La marquise sortit à cinq heures. » Le champ poétique n'est pas clôturé. Ici, sans le texte « à expliquer », qui peut d'ailleurs être insignifiant, le poème n'aurait pas existé. Quand je dis que le texte poétique peut avoir n'importe quoi comme origine (nous n'employons plus le mot inspiration), je veux dire que je peux partir de ce qui apparaît comme le plus loin possible de lui, un objet quelconque — ou une écriture quelconque. Dans *Explications de textes*, je pars de ces « dictées » dont l'intention est purement pédagogique, et qui se lisent ainsi « Le po-mmier n'est pas un bon-homme d'arbre de ro-bus-te san-té, virgule..., » etc.

S. N. — J'ai l'impression que le motif de l'orage paraît d'une façon plus insistante à partir de *Relations* et annonce peut-être ce que j'entends comme l'angoisse violente des *corps attaqués*.

J. T. — Là il y a peut-être une corrélation avec ma vie personnelle, en ce sens qu'au moment où je terminais *Les Villes ouvertes*, j'ai été assez malade pour penser à cesser mon travail de fonctionnaire et, en 1964, nous nous sommes arrêtés ici, dans le jardin dont mes poèmes parlent beaucoup désormais. Peut-être que, et malgré moi puisque j'y suis heureux, et calme, peut-être que l'accent d'angoisse que vous discernez dans *Relations* n'est que la constatation d'une certaine avancée, inévitable, vieillissement, atteintes, quand les lois naturelles préviennent que...

S. N. — Je suppose que pour vous la chronologie de vos textes compte, et pourtant *Le Discours des yeux* a été écrit avant *Des Corps attaqués*, mais pour des raisons d'éditeurs, etc., publié après. Est-ce que cela vous est égal, si les gens vous lisent en croyant que *Le Discours* vient après *Des Corps* ?

J. T. — *Le Discours des yeux*, c'est le seul livre de moi que j'aie daté.

S. N. — Alors vous tenez à la chronologie ?

J. T. — En un certain sens, oui. Parce que je crois qu'au fur et à mesure que le travail avance il est visible que le texte constatera peu à peu les attaques subies par le corps. Le langage doit suivre ces mouvements, n'est-ce pas ? Par conséquent je pense qu'il est intéressant de savoir que *Des Corps attaqués* a été écrit après *Relations* et *Instants qualifiés*, qui tracent encore la présence du désir. Tandis que, dans *Des Corps attaqués* et dans *Les Solutions aléatoires*, le désir est quelque chose qui s'en va, ou va s'en aller.

Voyez, dans *Les Solutions aléatoires*, ça commence quand même par une constatation de vie :

*S'il en reste*

S'il en reste, quoi ? S'il reste des mots, s'il reste une vie quelconque...

*A moins que...*

A moins qu'il n'arrive un miracle, mais cela m'étonnerait —

*Mais s'il*

*Est possible de suivre  
La veine reliant  
L'eau par exemple au vent  
La terre au feu qui l'a durcie*

Est-il possible de relier la vie à elle-même ?

*Ou bien dans ses viscères  
Tout corps là et là  
Extrême à l'autre  
Chair extrême*

Le corps n'est jamais seul, on est deux—

*Avant que*

A moins que, avant que—

*non pas  
L'écorce mais le bois profond  
S'effrite ou la lecture  
S'interrompte ou les nerfs  
Inertes un matin           ciel jaune  
Et matité de cierge*

C'est le cadavre, n'est-ce pas ?

*Tant que donc  
C'est possible ici.*

J'écris ceci tant que c'est possible.

S. N. — Et est-ce que vous allez pousser plus loin cette écriture brisée des *Solutions* — ces trous visibles maintenant sur la page ?

J. T. — Peut-être, oui, peut-être. L'écriture brisée est nécessaire ou pas. On pourrait peut-être reprocher à la jeune poésie de la briser systématiquement, et pour ainsi dire, obligatoirement. Il y a des moments où c'est nécessaire et des moments où ça ne l'est pas. Il faut passer à travers, à travers la nuit, par exemple.

S. N. — Ce n'est pas sur n'importe quoi qu'on heurte dans le poème. C'est terrifiant parce que c'est un être vivant contre lequel on heurte.

J. T. — Terrifiant ? C'est à partir d'un certain âge qu'on s'aperçoit que c'est *peut-être* terrifiant. Ce n'est pas nécessairement terrifiant, c'est comme ça.

S. N. — Cet œuf par lequel *Des Corps attaqués* commence, on dirait que c'est quelque chose que vous contemplez d'un regard presque médical.

J. T. — L'œuf, en soi, vous le tenez dans la main — il n'y a rien au monde de plus complet que l'œuf. Vous le tenez tout entier. Mais à l'intérieur, et réellement, il est gluant et se délite. Un œuf qu'on casse, c'est gluant. Ainsi le corps s'enferme. L'œuf réside quelque part — où, je n'en sais rien. Le corps est enfermé quelque part exactement comme un œuf. Le corps de

l'œuf, ce n'est pas la coquille, c'est cette espèce de mélange de glaire, ce jaune d'une beauté extraordinaire, mais terriblement mou. L'on en a presque une déception. Mais là, dans l'écriture, cette désagrégation est à sa place, au présent de l'indicatif. Le corps, je ne sais pas où il est, il ne peut pas sortir de lui-même, et cependant, il est tout entier en mouvances. A l'intérieur des viscères ça bouge, il y a des passages, il y a le sang, enfin toute cette chose qui est à l'intérieur de nous, dont on a peut-être une sensation plus angoissée, plus nette quand on sait profondément, à cause de l'âge, à cause de toutes sortes de raisons, quand on sait que... Rappelez-vous l'*admirable* parole de Diderot, qui n'est pas mort vieux — « Je *sais* que je mourrai, mais je ne le crois pas. » Tandis que moi, je commence à *croire* que je mourrai.

S. N. — Mais ces « corps attaqués » — s'agit-il autant du corps physique que de l'écriture ?

J. T. — Mais c'est la même chose. Le mot « corps » peut être considéré, si l'on veut bien, comme une métonymie. Il y a ce qui est devant nous. C'est-à-dire l'objet, dont on ne voit que les images, qui nous sont renvoyées, les images qui nous infusent, qui nous perturbent, qui appellent la parole parce que si on ne les nommait pas on serait dans une espèce de magma. Mais à partir du moment où cet objet, je l'ai regardé, quand je l'ai interrogé (ça, c'est *Le Discours des yeux*) et que j'en ai fait un objet de désir, alors là, je crois que je peux l'appeler corps. Le corps c'est l'objet désiré. D'ailleurs, je ne sais pas s'il y a la même locution en anglais, mais quand l'amant parle de la femme qu'il désire il dit : « l'objet aimé » il la traite d'objet. C'est dans le langage courant.

S. N. — Alors, cette vie, cet œuf, qui s'approche de la mort, c'est l'objet aimé ? Dès l'instant où vous choisissez cet œuf, qui est gluant, qui réside quelque part, je ne sais où, qui fait partie du magma, qui *est* le magma, pour le placer dans le tissu de l'écriture, il y a création d'un autre corps, le corps-écriture. Mais celui-là vous le contrôlez en partie, vous qui tissez et retissez. Donc n'y a-t-il pas une différence fondamentale entre l'œuf-corps-écriture qui reste dans le présent de l'indicatif et l'œuf-corps condamné à la mort ?

J. T. — Une des caractéristiques du corps, c'est qu'il est limité, il est mesurable, *mais* il échappe à la géométrie. En fait il n'est pas situable dans l'espace des lois mathématiques. Prenons n'importe quoi de notre corps — notre doigt, notre main, si j'en fais une figure géométrique, je le détruis.

S. N. — Alors, il a ses propres lois. Et l'on ne peut pas s'en échapper par l'écriture ?

J. T. — Nous nous en échappons quand nous restons dans l'espace du désir, quand nous imaginons que la métamorphose est possible ; alors à ce moment-là, on s'en échappe réellement.

S. N. — Pas réellement puisque ce n'est qu'une illusion.

J. T. — Si, on s'en échappe *réellement* dans les instants non mesurables, dans les instants hors du temps — l'instant de l'extase, l'instant de l'orgasme. Il y a quelques instants vitaux où nous ne sommes plus dans l'espace légiférable. Au moment où nous sommes au paroxysme de la douleur, au paroxysme de la joie ou au paroxysme du plaisir physique, nous ne sommes plus dans cet espace soumis à la loi. Nous avons transgressé comme on dit. (Le mot de « transgression » a été beaucoup trop employé pour n'être pas devenu impossible.) Alors, est-ce qu'au moment où l'on

échappe à la loi, est-ce qu'on touche à ce qu'on appelle l'éternité ? C'est possible, mais je n'en sais rien. Je ne veux pas le savoir. Ça me gêne un peu. Mais le corps échappe à la géométrie, et cependant il est mesurable, comme ces fleurs dont parle Mallarmé.

Chaque fleur est dans son contour lucide, et par conséquent mesurable, mais ce contour, qui délimite la fleur est une « lacune » qui la sépare des jardins ou du jardin si c'est celui-là. Le corps échappe à la géométrie parce qu'il invente une forme chaque fois qu'il est là. Il invente une forme, il n'est jamais le même, alors « il se hasarde », comme aussi l'écriture.

C'est quand même une merveille, le corps. Je dis que c'est un gymnaste.

C'est le corps qui compose lui-même sa merveille. Seulement, c'est simple, ça aboutit au bonheur, au calme, *tant* qu'on adhère, sans l'ouvrir.

S. N. — Et c'est le désir qui l'ouvre ?

J. T. — Bien sûr c'est le désir qui l'ouvre. Et alors il y a la pierre, les graines, les détritrus, tout cela fait partie du corps. C'est le moment où le réveil reprend conscience du corps :

*L'œil écaillé s'ouvre  
Difficilement.*

« La nuit occupe le corps » ou c'est le corps qui occupe la nuit, je n'en sais rien. Alors

*Peut-être*

*La même étendue remuée  
Différemment.*

Peut-être que l'étendue du corps, c'est l'étendue nocturne, peut-être l'étendue nocturne est l'étendue du corps.

*la même empreinte*

*En positif et négatif.*

Il s'agit de quoi ? D'

*Intervertir un ordre  
Primitif ignoré.*

Nous ne savons pas quel est l'ordre, l'ordre primitif. Le lieu de départ de la connaissance, nous l'ignorons totalement. C'est pourquoi, dans *Le Discours des yeux*, par exemple, je prends un début arbitraire, le regard. Avant de regarder, il se passe tellement de choses, et le regard est une « rectitude qui est suspecte... » (p. 15). Tout ce qui n'est pas encore regard — qui est suintement, qui est pourriture, qui est l'eau à travers les rochers, la nuit, circulation des sables, respiration des veines... (p. 21). Tout ça, c'est avant l'acte de voir. Alors je pose un début qui est le regard, parce qu'avant ça, je ne sais pas ce qui se passe.