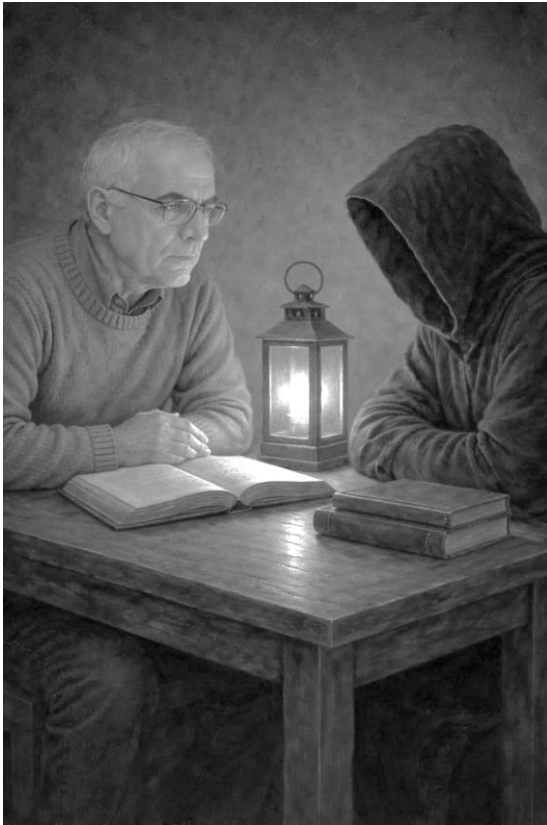


Denis CLARINVAL

ENTRETIEN AVEC L'OBSCUR



Code ISBN : 9798248225408

© Denis CLARINVAL

PRESENTATION

Je publie beaucoup de textes sur mes sites, et je sais que cet ensemble peut apparaître fragmentaire à qui le découvre de l'extérieur. Les pièces s'y déposent par nappes, par surgissements, parfois par blocs, parfois par fragments plus courts. Il y a des cycles, des dialogues, des tragédies à lire, des méditations en prose, des poèmes, des traductions, des hommages. Certains textes appartiennent à des ensembles plus vastes, d'autres semblent surgir seuls, comme des pierres levées au bord d'un chemin. Pour moi, tout cela forme une continuité vivante, parce que j'habite cette matière de l'intérieur. Mais je comprends qu'un lecteur qui arrive sans boussole puisse être dérouté. Non parce que l'œuvre manquerait de cohérence, mais parce que cette cohérence n'est pas affichée, pas didactique, pas mise en vitrine.

Je n'ai pas voulu que mon travail se donne comme un système. Je ne crois pas aux architectures closes, ni aux plans de carrière, ni aux parcours parfaitement balisés. Je ne construis pas des livres comme on construirait un édifice où chaque pièce serait à sa place une fois pour toutes. J'écris au rythme d'une nécessité intérieure, au rythme de ce qui me traverse. Les textes viennent quand ils viennent, et je les accueille. Ensuite, je les dépose. Ce geste de dépôt est simple : mettre à disposition, offrir, laisser circuler. Il n'a rien d'une

proclamation. Il n'a rien d'une stratégie. Mais il a une conséquence : l'ensemble, vu de l'extérieur, peut ressembler à une constellation dispersée.

C'est précisément pour cela que cet entretien compte tant pour moi. Il n'a pas vocation à expliquer, encore moins à justifier. Je n'ai rien à défendre, rien à légitimer. Je ne cherche pas à convaincre quiconque de la valeur de ce que j'écris. Ma personne n'a aucun intérêt, et je tiens à laisser le biographique sur le seuil. Ce qui importe, ce sont les intuitions, les lignes de force, les déplacements de pensée qui traversent une œuvre et la rendent habitable. Cet entretien n'est pas un autoportrait. C'est une traversée. Une traversée qui permet de suivre, d'un point à l'autre, la cohérence souterraine qui relie des textes apparemment dispersés.

J'aime l'image de la lanterne, parce qu'elle correspond à ce que j'essaie de faire, et à ce que je refuse de faire. Une lanterne n'éclaire pas tout. Elle ne transforme pas la nuit en plein jour. Elle ne supprime pas l'obscurité, et elle ne prétend pas l'abolir. Elle offre seulement assez de lumière pour marcher. Elle accompagne sans imposer un chemin. Elle rend la nuit traversable, non parce qu'elle la dissipe, mais parce qu'elle y ouvre un passage.

Ce texte, cet entretien, je le vois comme cela : une lanterne à hauteur d'homme. Non une carte exhaustive, non un mode d'emploi, non une synthèse qui refermerait l'œuvre sur elle-même,

mais une lumière orientante. Il permet de faire apparaître les reliefs, les lignes de faille, les zones d'intensité. Il donne quelques repères qui reviennent, qui insistent, qui traversent mes livres et mes fragments : le tragique comme structure et non comme drame, l'effondrement du langage lorsqu'il se sature, la nuit comme condition d'une lumière habitable, la faille comme lieu où le monde répond, la polyphonie des réalités singulières lorsque la centralité humaine se fissure, l'habitation poétique comme manière de demeurer sans approprier, la fidélité aux morts, aux lieux, aux présences désincarnées, le refus des consolations trop faciles, la recherche d'une joie tragique qui n'abolit rien mais rend possible une tenue.

Ces repères ne sont pas des doctrines. Ce sont des points lumineux, des braises plutôt que des phares. Ils ne dictent pas ce qu'il faut penser. Ils indiquent seulement comment on peut entrer dans cette œuvre sans s'y perdre. Une fois qu'on les a vus, on peut circuler autrement dans les textes : on reconnaît des échos, des résonances, des continuités. On comprend qu'un poème, une méditation, un dialogue, une scène théâtrale ne sont pas des pièces isolées, mais des variations d'une même quête de présence, d'une même tentative d'habiter le monde sans le réduire.

Je crois que la lecture a besoin de seuils. Un lecteur n'a pas toujours le temps, ni l'envie, ni même la possibilité d'entrer d'emblée dans une œuvre par ses pièces les plus longues ou les plus exigeantes. Il

lui faut parfois une première ouverture, une voix qui n'explique pas mais oriente, qui n'enferme pas mais accueille. Cet entretien peut jouer ce rôle. Il peut être un seuil d'hospitalité. Il peut dire, sans résumé et sans clôture, ceci : voici les lignes que je suis, voici les paysages où je marche, voici les ombres où je veille, voici les lumières que je ne cherche pas à posséder.

Je ne veux pas que mes sites soient un labyrinthe où l'on se perd faute de fil. Je ne veux pas non plus qu'ils deviennent une vitrine lisse, parfaitement organisée, où la pensée serait domestiquée. Je veux qu'ils restent ce qu'ils sont : un lieu de dépôt vivant, un lieu où les textes se déposent au rythme du devenir. Mais je souhaite aussi que ceux qui y entrent puissent y marcher, y séjourner, y revenir, y reconnaître une cohérence sans avoir à la reconstruire seuls dans l'obscur.

Si cet entretien devient une lanterne pour eux, alors il aura atteint son but. Non pas faire voir tout, mais permettre d'avancer. Non pas dissiper la nuit, mais la rendre habitable. Non pas fermer le sens, mais ouvrir la fréquentation. Et si, après l'avoir lu, un lecteur emporte avec lui une seule braise, une seule orientation intérieure, alors il pourra entrer plus avant, à son rythme, dans la nuit de mes textes, sans chercher une lumière totale, mais en acceptant la traversée.

Je remercie très sincèrement M.H. (non, il ne s'agit pas de Martin Heidegger) d'avoir prêté son concours à cet entretien.

Denis Clarinval

L'ENTRETIEN

Denis Clarinval, vous opérez une distinction essentielle entre drame et tragique : selon vous on a tendance à confondre tragique et drame de grande ampleur. Vous dites que le tragique est ontologique, structurel et que les drames, quelle qu'en soit l'ampleur, sont les manifestations factuelles et visible de ce tragique ontologique et structurel de toute existence humaine, naturelle et même divine. Vous pouvez nous apporter des précisions ?

Oui, bien sûr.

La confusion entre drame et tragique est l'une des plus persistantes, et sans doute l'une des plus dommageables, car elle obscurcit la profondeur même de ce que nous cherchons à nommer lorsque nous parlons du tragique. On croit spontanément qu'est tragique ce qui est terrible, violent, démesuré dans ses conséquences visibles. Une guerre, une catastrophe, une perte irréparable, un destin brisé à grande échelle. Plus l'événement est spectaculaire, plus on est tenté de le qualifier de tragique. Or, ce que nous appelons alors tragique n'est, en réalité, que du drame, fût-il porté à une intensité extrême.

Le drame relève de l'événementiel. Il appartient à l'ordre des faits, à la chaîne des causes et des effets, à ce qui arrive, surgit, frappe,

bouleverse. Il est visible, racontable, situable dans le temps et dans l'espace. Il a un début, un point culminant, parfois une résolution. Même lorsqu'il laisse des ruines irréparables, il demeure de l'ordre du vécu factuel. Il touche les existences, les blesse, les brise parfois, mais il n'en constitue pas la structure.

Le tragique, lui, n'est pas un événement. Il est la condition même à partir de laquelle les événements peuvent advenir. Il ne commence pas avec une catastrophe et ne s'achève pas avec elle. Il précède toute histoire et lui survit. C'est en ce sens que je le dis ontologique et structurel. Ontologique, parce qu'il touche à l'être même de ce qui est, et non à ses péripéties. Structurel, parce qu'il ne dépend pas des circonstances mais de la manière dont l'existence est constituée dans sa profondeur.

Le tragique naît de l'impossibilité pour l'être d'habiter pleinement ce qu'il est appelé à être. Il réside dans l'écart irréductible entre l'élan et l'accomplissement, entre la présence et son retrait, entre le désir d'unité et l'expérience irrévocable de la faille. Cet écart n'est pas accidentel, il est constitutif. Il ne résulte pas d'une erreur historique, morale ou psychologique. Il appartient à la texture même du réel.

C'est pourquoi le tragique ne concerne pas seulement l'homme. Il traverse la nature entière. Il suffit de regarder une forêt, non dans sa splendeur, mais dans sa lenteur, dans la lutte silencieuse de

chaque pousse vers la lumière, dans l'usure, la chute, la décomposition qui nourrissent d'autres naissances. Rien n'y est dramatique au sens spectaculaire, et pourtant tout y est tragique, parce que toute forme y est vouée à se défaire en même temps qu'elle s'élève.

J'irai plus loin encore, et c'est là que l'on touche à une zone souvent mal comprise. Le tragique n'épargne pas le divin lui-même, du moins si l'on pense le divin hors des constructions théologiques de salut et de toute-puissance. Dès lors que le divin n'est plus conçu comme instance de réparation ou de résolution finale, mais comme présence vulnérable, exposée, impliquée dans le devenir du monde, alors lui aussi est pris dans la faille. Non pas comme victime d'un drame, mais comme porteur du tragique même de l'être. Un dieu qui accompagne sans sauver, qui éclaire sans délivrer, qui rend habitable sans abolir la nuit.

Les drames, dès lors, ne sont que les manifestations visibles, parfois violentes, de ce tragique invisible et permanent. Ils en sont les irrptions factuelles, les moments où la structure se rend perceptible dans l'histoire. Une guerre, une perte, une rupture existentielle ne créent pas le tragique. Elles le révèlent, elles le rendent soudain sensible, comme si la surface du monde se fissurait et laissait apparaître ce qui, d'ordinaire, demeure voilé par le cours ordinaire des jours.

C'est pourquoi on peut vivre une existence apparemment paisible et pourtant profondément tragique, sans drame majeur, simplement parce que l'on éprouve lucidement cette faille constitutive. Et inversement, on peut traverser des drames immenses sans jamais rencontrer le tragique, si l'on parvient à les recouvrir de récits consolateurs, de promesses de réparation ou de croyances en une résolution finale.

La distinction est donc décisive. Le drame relève du visible et de l'événement. Le tragique relève de l'invisible et de la structure. Le drame frappe. Le tragique habite. Le drame bouleverse l'existence. Le tragique en est la condition silencieuse, permanente, irréductible.

Et c'est peut-être là, paradoxalement, que réside la possibilité d'une joie tragique. Non pas une joie qui nie la faille, mais une joie qui naît du fait de pouvoir enfin l'habiter sans chercher à la combler.

Vous vous démarquez de Heidegger dans son livre « La dévastation et l'attente » ; selon vous la dé-vastation est structurelle et apparentée au tragique, elle se caractérise par la perte du sens du vaste. Le vaste n'est pas à comprendre au sens d'étendu mais de profondeur ou de hauteur, des termes qui selon vous sont relativement équivalents. Quel rapport entrevoyez-vous entre cette perte du sens du vaste et le langage ?

La question du vaste est décisive, et elle l'est d'autant plus qu'elle est presque toujours mal comprise dès qu'on la réduit à une catégorie spatiale. Lorsque je parle de perte du sens du vaste, je ne parle nullement d'un monde qui se rétrécirait matériellement, ni d'un horizon géographique qui se refermerait. Le vaste dont il est ici question n'est pas de l'ordre de l'étendue mais de l'intensité ontologique. Il désigne une profondeur de présence, ou, si l'on préfère, une hauteur d'être. Profondeur et hauteur ne sont ici que deux métaphores orientées différemment pour dire une même expérience, celle d'un monde qui excède ce qu'il montre, qui déborde ce qu'il donne à voir, qui ouvre sous chaque chose une dimension de retrait, d'inépuisable, d'insondable.

C'est en ce point précis que je me sépare partiellement de Heidegger, non pas sur le diagnostic d'une dévastation, mais sur son régime et sur sa portée. Chez lui, la dévastation est encore liée, d'une certaine manière, à une histoire de l'être, à un destin métaphysique dont la technique constituerait l'accomplissement extrême. Elle s'inscrit dans une trajectoire, dans une époque, dans une configuration historiquement située. Pour ma part, j'ai tendance à penser la dévastation comme structurelle, c'est-à-dire comme inscrite de toujours dans la manière dont l'homme peut se rapporter au monde. Non pas seulement comme oubli de l'être à une époque donnée, mais comme possibilité permanente de perte du vaste.

Cette perte du sens du vaste signifie que le monde cesse d'être éprouvé dans sa profondeur ou dans sa hauteur. Il devient intégralement surface. Non pas surface au sens matériel, mais surface au sens phénoménal, c'est-à-dire un ensemble de données disponibles, manipulables, descriptibles, sans reste ni retrait. Tout y est présent, mais d'une présence plate, égale, sans ombre ni distance.

Or, c'est ici que le rapport au langage devient central.

Le langage n'est pas seulement un moyen de communication ou de désignation. Il est l'un des lieux privilégiés où se joue notre rapport au vaste. Lorsque le sens du vaste est vivant, le langage porte en lui une réserve, une épaisseur, une capacité d'évoquer plus qu'il ne dit. Il laisse affleurer le retrait du monde. Il ne ferme pas le réel dans des définitions, il l'ouvre. Les mots ne sont pas des étiquettes mais des seuils. Ils indiquent autant qu'ils dérobent. Ils maintiennent une distance respirable entre la chose et sa nomination.

À l'inverse, lorsque le sens du vaste se perd, le langage se transforme. Il ne se contente plus de nommer, il épuise. Il ne suggère plus, il remplit. Il ne garde plus trace du retrait, il prétend tout rendre présent, disponible, transparent. C'est ce que j'appelle parfois la saturation du langage. Non pas un silence, mais un trop-plein. Un langage qui parle sans cesse, qui décrit tout, qui explique

tout, mais qui, ce faisant, annule la profondeur même de ce dont il parle.

La perte du vaste et la saturation du langage sont donc corrélatives. Lorsque le monde n'est plus éprouvé dans sa profondeur, le langage perd sa retenue. Il devient fonctionnel, opératoire, descriptif, informatif. Il ne veille plus, il administre. Il ne laisse plus place à l'ombre, il éclaire tout d'une lumière uniforme qui, paradoxalement, aveugle.

Il faut ici comprendre que la dévastation n'est pas d'abord destruction du monde, mais destruction de son épaisseur. Rien ne disparaît matériellement. Les villes sont là, les forêts aussi, les visages, les pierres, les fleuves. Mais ils ne se donnent plus comme porteurs d'un retrait. Ils sont livrés intégralement à l'usage, à la mesure, à l'exploitation, et le langage accompagne ce mouvement en devenant l'instrument de cette mise à plat.

Perdre le sens du vaste, c'est perdre la capacité d'habiter la distance. C'est ne plus éprouver qu'il y a, sous chaque chose, une profondeur qui ne se laisse pas dire entièrement. Et c'est pourquoi le langage, dans sa forme poétique notamment, demeure l'un des derniers lieux de résistance à la dévastation. Non pas parce qu'il restaurerait le vaste comme on reconstruit un édifice, mais parce qu'il en maintient l'ouverture fragile.

Un mot poétique n'agrandit pas le monde. Il rappelle simplement qu'il était vaste, qu'il l'est encore peut-être, mais à condition de consentir à ne pas tout voir, à ne pas tout dire, à ne pas tout réduire à la surface de l'énoncé.

Ainsi, la dévastation structurelle que j'évoque n'est pas seulement une crise du monde, mais une crise du langage lui-même, ou plus exactement une crise du rapport du langage à la profondeur du réel. Là où le vaste se retire, le langage se durcit. Là où le vaste respire encore, le langage demeure habité par une retenue, une veille, une capacité de laisser être ce qu'il nomme sans l'épuiser.

Et c'est peut-être, aujourd'hui, l'une des tâches les plus fragiles mais les plus essentielles de la parole poétique que de garder ouverte, ne fût-ce que par intermittence, cette mémoire du vaste.

Dans « La cruche » vous vous inscrivez en porte-à-faux avec la conception du quadriparti développée par Heidegger dans « La chose ». Le Quadriparti, dites-vous, opère comme un cercle qui tourne sur lui-même dans la répétition autour d'un centre qu'est le langage lui-même. Vous lui substituez l'image d'une spirale ascendante (spira mirabilis) sans centre opérant. En quoi la spirale permet-elle l'évitement de la simple répétition circulaire de l'identique ?

La question de la forme est ici loin d'être anecdotique. Elle engage une manière entière de penser le rapport entre le monde, la chose,

le langage et l'homme. Lorsque je me place en porte-à-faux par rapport au Quadriparti tel que Heidegger le déploie dans « La chose », ce n'est pas pour en contester la puissance d'ouverture, mais pour en interroger la dynamique interne.

Le Quadriparti, tel qu'il le pense, met en jeu la Terre, le Ciel, les Mortels et les Divins dans une co-appartenance où chaque terme renvoie aux autres. La chose, en l'occurrence la cruche, rassemble ce quadriparti dans l'acte même de verser. Elle n'est pas un objet, mais un lieu de rassemblement. Jusque-là, je ne m'en écarte pas fondamentalement. Là où une tension apparaît, c'est dans la manière dont ce rassemblement opère.

Car le Quadriparti fonctionne comme une circularité. Les quatre régions se répondent, se réfléchissent, se renvoient indéfiniment l'une à l'autre. Le langage, chez Heidegger, en devient le centre opérant, non pas comme instrument humain, mais comme lieu où ce jeu d'appartenance se dit et se déploie. Or, cette circularité, aussi féconde soit-elle, comporte à mes yeux un risque. Celui d'une répétition de l'identique, même si cette identité est dynamique.

Le cercle est une figure de clôture. Même lorsqu'il tourne, même lorsqu'il est vivant, il revient toujours à son point de départ. Il n'y a pas de perte, pas de déviation irréversible, pas de dérive. Tout s'y rééquilibre dans une sorte d'harmonie de renvoi. Le monde y

demeure rassemblé, certes, mais rassemblé dans une forme qui reconduit toujours son propre centre.

C'est précisément ce centre que je cherche à déplacer, ou plutôt à désopérer.

L'image de la spirale, et plus précisément de la spira mirabilis, m'est apparue comme une figure plus juste pour penser le déploiement de la chose, du monde et du langage. La spirale conserve quelque chose du cercle, puisqu'elle tourne. Mais elle ne revient jamais au même point. Chaque rotation s'écarte, s'élève ou s'enfonce selon l'orientation qu'on lui donne. Il y a répétition du geste, mais non répétition de la position.

La spirale introduit donc une dissymétrie fondamentale dans le mouvement. Elle maintient le rapport, mais elle y inscrit une dérive irréversible. Rien n'y est clos. Rien n'y est reconduit à un centre fixe. Le mouvement n'est plus celui d'un rassemblement circulaire, mais celui d'un déploiement.

Dire qu'elle est sans centre opérant ne signifie pas qu'elle n'a pas d'axe, mais que cet axe n'est jamais donné comme lieu de maîtrise ou de rassemblement stable. Il est vide, ou plus exactement il est opératoirement vide. Ce vide empêche toute clôture du sens. Il interdit que le langage devienne le lieu où tout se reconduit et se stabilise.

Dans la spirale, le langage n'est plus centre de gravité, mais ligne de passage. Il accompagne le mouvement sans le refermer. Il n'énonce pas un monde déjà rassemblé, il participe à son déploiement.

Cela change profondément la compréhension de la chose elle-même. La cruche, par exemple, n'est plus seulement ce qui rassemble Terre, Ciel, Mortels et Divins dans un jeu circulaire de renvoi. Elle devient un point de passage dans une dynamique plus large, où chaque versement ouvre un nouvel écart, une nouvelle configuration du rapport. Elle ne reconduit pas un ordre, elle participe à une montée ou à une descente du sens.

La spirale permet ainsi d'éviter la répétition de l'identique parce qu'elle introduit la dimension du devenir irréversible. Ce qui revient n'est jamais le même, même si la forme du retour demeure reconnaissable. C'est en cela qu'elle est, pour moi, profondément liée à une pensée tragique du monde.

Dans un cercle, le tragique tend à se résorber, puisqu'il est toujours reconduit dans l'harmonie d'un ensemble qui se maintient. Dans une spirale, le tragique demeure ouvert, parce que rien ne garantit que le mouvement soit ascendant au sens consolateur. La spirale peut élever, mais elle peut aussi exposer davantage à la faille, à l'écart, à l'inaccompli.

La spira mirabilis, en ce sens, n'est pas seulement une image formelle. Elle est une figure ontologique du devenir. Elle permet de

penser un monde où le rapport entre Terre, Ciel, Mortels et Divins ne se ferme jamais en totalité, mais se reconfigure sans cesse, selon des écarts qui ne se résorbent pas.

Elle préserve la relation, mais elle interdit la clôture.

Et c'est peut-être là que se joue, en profondeur, la différence. Le cercle rassemble. La spirale expose. Le cercle reconduit. La spirale transforme. Le cercle protège le centre. La spirale le rend inopérant, laissant le mouvement lui-même devenir le lieu où le sens se cherche sans jamais se fixer définitivement.

Vous voyez dans cette approche spiralaire une nouvelle manière d'aborder l'éternel retour du même ; cette spirale conserve le devenir et ramène le même à de simples analogies de situation ou de circonstances. Vous pouvez préciser ?

Oui, et c'est sans doute l'un des points où la figure de la spirale révèle le plus nettement sa fécondité, parce qu'elle permet de déplacer l'éternel retour hors de la caricature cosmologique dans laquelle on l'enferme trop souvent.

Lorsque l'on parle de l'éternel retour du même, l'imaginaire se précipite presque toujours vers l'idée d'une répétition intégrale. Tout reviendrait identiquement. Les mêmes événements, les mêmes gestes, les mêmes visages, dans la même succession, à l'infini. Cette représentation, qui a sa force vertigineuse, demeure néanmoins prisonnière d'une logique circulaire. Elle suppose un

temps refermé sur lui-même, une boucle parfaite où rien ne se perd ni ne se transforme véritablement.

Or, si l'on pense le retour à partir de la spirale plutôt que du cercle, la perspective se modifie radicalement.

La spirale conserve l'idée de retour, mais elle en transforme la nature. Ce qui revient ne revient jamais au même niveau d'être. Il y a répétition de configurations, mais non répétition des identités. Les situations se ressemblent, les tensions se rejouent, les épreuves se présentent sous des formes analogues, mais jamais à l'identique.

C'est ici que j'introduis l'idée d'analogies de situation ou de circonstances. Le même, dans le cadre spiralaire, n'est pas substantiel. Il n'est pas l'identité stricte d'un contenu qui se reproduirait à l'infini. Il est formel ou structurel. Ce qui revient, ce sont des formes de rapport, des nœuds d'expérience, des configurations existentielles.

Un homme peut, à des moments différents de sa vie, rencontrer « la même » épreuve. Non parce que les faits seraient identiques, mais parce que la structure de l'expérience se rejoue. Une perte, une séparation, une confrontation à la limite, peuvent surgir sous des visages différents, mais réveiller une même zone d'être. Ce retour n'est pas circulaire, il est spiralé. Chaque épreuve transforme celui qui la traverse, de sorte que le retour ne reconduit pas au point initial, mais à un palier autre.

La spirale permet ainsi de penser ensemble retour et devenir, là où le cercle tend à les opposer. Dans le cercle, si tout revient identiquement, le devenir est illusoire. Dans la spirale, le devenir est maintenu, mais traversé de récurrences. Il y a mémoire des formes sans répétition des contenus.

C'est en ce sens que je parle d'une nouvelle manière d'aborder l'éternel retour. Non plus comme doctrine cosmologique visant à décrire la structure de l'univers, mais comme épreuve existentielle du devenir. Ce qui revient, ce ne sont pas les événements eux-mêmes, mais les lignes de force de l'existence.

On pourrait dire que l'éternel retour, pensé spiralement, ne concerne pas d'abord le monde extérieur, mais la manière dont l'être est exposé à certaines structures fondamentales. La finitude, la perte, l'élan, la création, la chute, la fidélité, l'abandon. Ces motifs ne cessent de revenir, mais chaque retour ouvre un nouvel écart, une nouvelle profondeur, parfois une nouvelle fatigue aussi.

La spirale permet également de comprendre pourquoi ce retour peut être à la fois tragique et fécond. Tragique, parce qu'il n'y a pas de sortie définitive hors de certaines épreuves structurales. Fécond, parce que chaque reprise transforme la manière de les habiter. On ne s'en libère pas, mais on ne les traverse jamais de la même manière.

Ainsi, le « même » cesse d'être une identité fermée pour devenir une parenté de formes. Une analogie vivante. Ce qui revient n'est pas le déjà-vu, mais le déjà-éprouvé sous un visage autre.

C'est pourquoi la spirale, loin d'abolir l'éternel retour, en radicalise au contraire la portée. Elle lui retire son caractère mécanique pour lui restituer sa dimension tragique et existentielle. Elle fait du retour non pas une répétition du monde, mais une persistance des grandes structures de l'être dans le devenir.

Le cercle enferme le temps dans la répétition. La spirale ouvre la répétition dans le temps. Elle maintient l'épreuve du retour tout en laissant intacte la possibilité d'une transformation intérieure, d'une montée ou d'un approfondissement.

Ce qui revient, alors, ce n'est jamais le même monde. C'est la même question, posée à nouveau, mais à un être qui, lui, n'est déjà plus tout à fait le même.

Vous dites que le langage s'effondre dans la transparence du regard, en raison de sa saturation : qu'entendez-vous par là ?

Lorsque je dis que « le langage s'effondre dans la transparence du regard », il faut immédiatement dissiper un malentendu possible. Il ne s'agit pas d'un effondrement du langage par défaut, par silence, par incapacité à dire. Il s'agit au contraire d'un effondrement par excès. Trop de mots, trop d'énoncés, trop de descriptions, trop

d'explications. Le langage ne se retire pas, il prolifère. Et c'est précisément cette prolifération qui le vide de sa portée.

La notion de transparence du regard est ici décisive. Nous vivons dans un régime de visibilité extrême. Tout doit être vu, montré, exposé, rendu présent. Les images circulent sans cesse, les informations s'accumulent, les discours commentent, analysent, décortiquent. Rien ne semble plus échapper à la saisie. Le monde est offert comme un champ intégralement visible, intégralement lisible.

Or, cette transparence n'est pas une victoire de la connaissance, elle est une perte de profondeur.

Un regard transparent est un regard qui ne rencontre plus de résistance. Il glisse sur les choses. Il les enregistre sans être arrêté par leur opacité. Il ne perçoit plus la part de retrait, d'ombre, de distance qui faisait autrefois la densité du réel. Tout devient immédiatement accessible, immédiatement interprétable, immédiatement consommable.

Le langage, accordé à ce regard, subit la même transformation. Il cesse d'être une parole qui cherche, qui tâtonne, qui veille. Il devient un flux descriptif continu. Il nomme tout, explique tout, catégorise tout, mais sans jamais rencontrer ce point de butée où la parole hésite, se suspend, reconnaît qu'il y a plus que ce qu'elle peut dire.

C'est en ce sens que je parle de saturation. Le langage est saturé lorsqu'il remplit tout l'espace disponible. Lorsqu'il ne laisse plus de silence respirer entre les mots. Lorsqu'il ne maintient plus aucune réserve. Cette saturation donne l'illusion d'une maîtrise accrue, alors qu'elle signale en réalité une perte de portée.

Car un mot ne porte que s'il se détache sur un fond d'indicible. S'il y a derrière lui une profondeur qu'il ne peut épuiser. Lorsque tout est dit, ou prétend l'être, les mots s'aplatissent. Ils deviennent interchangeables, fonctionnels, administratifs. Ils circulent, mais ne traversent plus rien.

La transparence du regard produit donc un monde sans ombre, et un monde sans ombre produit un langage sans épaisseur. Le regard voit tout, mais ne rencontre plus rien. Le langage dit tout, mais ne révèle plus rien.

Il faut comprendre que cet effondrement n'est pas spectaculaire. Il ne se manifeste pas par une disparition du langage, mais par son inflation. Jamais on n'a autant parlé, écrit, commenté. Et pourtant, rarement la parole n'a semblé aussi légère, aussi remplaçable, aussi sans poids.

Ce qui s'effondre, ce n'est pas la quantité de langage, c'est sa capacité de résonance. Les mots ne descendent plus dans la profondeur du monde, parce que le regard lui-même ne reconnaît

plus cette profondeur. Il n'attend plus rien du langage que de confirmer ce qu'il voit déjà.

Dire que le langage s'effondre dans la transparence du regard, c'est donc dire qu'il perd sa fonction de veille. Il ne guette plus ce qui se retire. Il ne tente plus de dire ce qui résiste. Il accompagne simplement la visibilité générale, il la redouble, il la commente.

Dans un tel régime, la parole poétique devient presque incompréhensible, non parce qu'elle serait obscure par goût de l'obscurité, mais parce qu'elle réintroduit de l'opacité, de la distance, du silence dans un monde qui ne tolère plus que la transparence immédiate.

Là où le regard transparent glisse, la parole poétique bute. Elle ralentit, elle fracture la surface, elle rappelle qu'il y a du non-dit, du non-visible, du non-saisissable.

Ainsi, l'effondrement du langage ne signifie pas qu'il disparaît, mais qu'il perd la profondeur dans laquelle il pouvait encore s'enraciner. Et cette perte est indissociable d'un regard devenu lui-même trop transparent, trop assuré de tout voir, trop peu disposé à rencontrer ce qui, dans le monde, demande encore silence, retrait et veille.

Dans « Le baiser d'Orta » que vous êtes occupé à écrire, vous dites que Nietzsche s'est laissé aller à un langage de la surenchère et que le surhumain proclamé est d'une lumière si vive et si pure qu'il est devenu inhabitable. Vous ajoutez que Nietzsche lui-même ne

saurait demeure dans l'ombre de sa créature car cette ombre s'est dissipée. Aussi Nietzsche est renvoyé à mener contre les idoles un combat désespéré, le combat d'un don Quichotte contre-productif. Vous liez cette tragédie redoublée à l'échec du baiser d'Orta qui n'a pas tenu ses promesses. Si tel n'avait pas été le cas, pensez-vous que le Zarathoustra aurait été autre, plus fidèle peut-être ou en continuité avec « Le gai savoir » ?

La question que vous soulevez touche à une zone à la fois spéculative et tragiquement irréversible, car elle suppose d'imaginer un Nietzsche qui n'a pas existé, ou plus exactement un point d'inflexion qui aurait pu orienter autrement ce qui, pour nous, s'est déjà cristallisé dans l'œuvre.

Lorsque je parle, dans « Le baiser d'Orta », d'un langage de la surenchère, je ne le dis pas pour diminuer Nietzsche, encore moins pour en atténuer la portée. J'essaie au contraire de prendre au sérieux l'intensité extrême de sa parole à partir d'un certain moment. Il y a chez lui, surtout dans la phase zarathoustréenne, une montée de la lumière, une montée de l'affirmation, une montée de la hauteur symbolique, qui finit par produire une figure presque inhabitable, y compris pour celui qui la profère.

Le surhumain, tel qu'il apparaît dans Zarathoustra, n'est pas seulement une figure de dépassement. Il devient une intensité si pure, si verticale, qu'elle dissipe l'ombre nécessaire à toute

habitation. Or, toute habitation suppose une pénombre, une zone de retrait, une possibilité de ne pas être à la hauteur de ce que l'on annonce. Quand la lumière est trop vive, elle brûle les conditions mêmes de la demeure.

C'est en ce sens que je dis que Nietzsche ne peut plus habiter l'ombre de sa propre créature. Parce que cette ombre s'est dissipée dans la surenchère lumineuse du discours. Zarathoustra devient une figure prophétique trop pure, trop haute, trop univoque dans son affirmation, pour que Nietzsche lui-même puisse encore s'y tenir comme dans une demeure respirable.

Dès lors, il est renvoyé à une position paradoxale. Ne pouvant plus habiter pleinement la hauteur qu'il a ouverte, il se tourne vers le combat contre les idoles, contre les arrière-mondes, contre la morale, contre le christianisme, contre la métaphysique. Combat nécessaire, sans doute, mais qui prend parfois la forme d'une lutte désespérée, presque donquichottesque, où l'énergie critique se déploie sans qu'un monde habitable lui fasse réellement face.

Le lien que j'établis avec le baiser d'Orta relève évidemment d'une lecture tragique, et non d'une causalité psychologique simpliste. Orta n'est pas un épisode biographique anecdotique, mais une cristallisation symbolique. Le moment où quelque chose a été promis dans la proximité, dans la reconnaissance, dans l'accord

possible entre pensée et présence incarnée, et où cette promesse n'a pas tenu.

Si ce baiser avait tenu ses promesses, cela ne signifie pas que Nietzsche aurait renoncé à sa pensée, ni qu'il serait demeuré dans une forme plus tempérée. Mais peut-être que la montée vers Zarathoustra aurait conservé une ombre plus dense, une pénombre plus habitable, une continuité plus respirable avec ce qui, dans « Le gai savoir », demeurait encore profondément expérimental, dansant, ouvert, traversé d'ironie et de légèreté grave.

« Le gai savoir » porte déjà les germes de Zarathoustra, cela ne fait guère de doute. Mais ces germes y sont encore pluriels, fragmentaires, mobiles. La pensée y danse davantage qu'elle ne prophétise. Elle s'essaie, se contredit parfois, rit d'elle-même. Elle garde un rapport plus souple à la lumière qu'elle annonce.

On peut alors imaginer — et cela relève d'une hypothèse tragique, non d'une reconstitution — qu'un Zarathoustra plus fidèle à cet esprit aurait été moins solaire au sens écrasant, moins vertical, moins détaché de la pénombre humaine. Non pas moins exigeant, mais plus habitable, y compris pour Nietzsche lui-même.

Mais il faut aussitôt ajouter ceci. La surenchère que je décris n'est pas seulement un excès. Elle est peut-être aussi la vérité du mouvement nietzschéen. Nietzsche ne pouvait peut-être pas faire autrement que de porter la lumière jusqu'à ce point de brûlure.

Comme si sa pensée devait éprouver jusqu'au bout ce que signifie affirmer la vie sans arrière-monde, quitte à produire une figure presque invivable.

C'est là que la tragédie se redouble. Non seulement le monde ancien est détruit, mais la figure nouvelle qui surgit est trop incandescente pour devenir immédiatement demeure.

Le baiser d'Orta, dans cette lecture, n'est pas la cause, mais le symbole d'une promesse de conciliation qui n'a pas eu lieu. Une promesse selon laquelle la hauteur de la pensée aurait pu trouver une correspondance incarnée, une proximité vivante, une reconnaissance qui aurait peut-être retenu la montée vers une lumière moins solitaire.

Dire que Zarathoustra aurait été autre, c'est ouvrir une possibilité qui nous est à jamais retirée. Mais c'est aussi éclairer, par contraste, la singularité du Zarathoustra que nous avons. Une parole de crête, d'altitude extrême, magnifique et brûlante, mais dont l'éclat même rend difficile l'habitation durable.

Et c'est peut-être pourquoi Nietzsche, après l'avoir portée, se trouve contraint de revenir sans cesse au marteau, au combat, à la démolition. Comme si la lumière qu'il avait ouverte appelait encore un monde capable de la recevoir, monde qui, lui, tardait à naître.

Dans la poésie comme pensée non-pensive, vous dites que le langage est digestif : entendez-vous que le langage tourne sur lui-

même, tourne sur lui-même indépendamment de ce qu'il était censé dire ?

Oui, mais il faut ici apporter une précision importante, car l'expression de « langage digestif » peut prêter à confusion si on la comprend immédiatement comme une simple tautologie ou comme un jeu autoréférentiel sans portée.

Lorsque je parle de langage digestif, je ne veux pas dire seulement que le langage tourne sur lui-même au sens où il serait pris dans une clôture formelle, dans une répétition vide de ses propres signes. Ce phénomène existe, bien sûr, et on le rencontre dans certaines formes de discours théoriques, techniques ou médiatiques où les mots se renvoient indéfiniment les uns aux autres sans plus rencontrer ce qu'ils étaient censés ouvrir. Mais la digestion dont je parle est plus profonde, plus ontologique, si l'on peut dire.

Digérer, ce n'est pas simplement répéter. C'est absorber, transformer, dissoudre, puis redistribuer sous une autre forme ce qui a été ingéré. Appliqué au langage, cela signifie que la parole ne se contente pas de désigner un monde extérieur, elle assimile ce monde, elle le métabolise, elle en fait une matière intérieure avant de le redonner sous forme de parole.

Dans sa dimension la plus haute, la poésie est précisément ce lieu où le langage digère le réel. Non pas pour le réduire, mais pour le transmuter. Le monde n'y est pas reproduit, il est incorporé,

traversé, intériorisé, puis restitué dans une forme qui porte la trace de cette traversée.

Mais ce pouvoir digestif comporte une ambivalence tragique.

Car il peut aussi se retourner contre le monde lui-même. Lorsque le langage ne rencontre plus de résistance extérieure, lorsqu'il n'y a plus de profondeur du réel pour nourrir sa digestion, il finit par se nourrir de lui-même. Il digère alors ses propres productions. Les discours engendrent des discours, les concepts se commentent les uns les autres, les mots absorbent des mots.

On entre alors dans un régime d'autophagie langagière. Le langage continue de fonctionner, continue de produire, continue de se transformer, mais il ne métabolise plus le monde. Il métabolise ses propres résidus.

C'est ici que votre formulation touche juste. Oui, le langage peut tourner sur lui-même indépendamment de ce qu'il était censé dire. Mais ce n'est pas un simple mouvement circulaire, c'est une digestion sans apport extérieur. Une digestion à vide, si l'on veut, où l'appareil langagier continue de transformer, d'analyser, de recomposer, mais sans plus être nourri par une expérience vivante du réel.

La poésie comme pensée non-pensive tente précisément de rompre avec cette autophagie. Elle ne pense pas au sens conceptuel, elle ne produit pas des systèmes, elle ne se nourrit pas d'abstractions déjà

digérées. Elle se tient au point où le langage rencontre encore une altérité qui lui résiste.

Penser poétiquement, dans cette perspective, ce n'est pas ajouter du discours au discours. C'est réexposer le langage à ce qu'il ne peut pas entièrement digérer. C'est maintenir une part d'indigeste, une part de non-assimilable, sans laquelle la parole se met à tourner à vide.

Il faut donc distinguer deux régimes du digestif.

Un régime fécond, où le langage digère le monde pour le restituer autrement, en portant la trace de sa profondeur.

Et un régime appauvri, où le langage, privé de monde, se digère lui-même, produisant une prolifération discursive qui donne l'illusion de la richesse alors qu'elle signale un appauvrissement de la relation au réel.

Dans le premier cas, la digestion est transmutation. Dans le second, elle est autophagie.

Ce que j'essaie de désigner par cette expression, c'est précisément ce point de bascule. Le moment où la parole cesse d'être nourrie par la profondeur du monde et commence à se nourrir de ses propres restes.

La poésie, lorsqu'elle demeure fidèle à sa source, rouvre le métabolisme. Elle remet le langage en contact avec ce qui lui

échappe encore. Elle ne rompt pas le mouvement digestif, elle lui redonne une nourriture qui ne provient pas de lui-même.

Ainsi, le langage digestif n'est pas d'abord un langage qui tourne en rond. C'est un langage qui transforme ce qu'il absorbe. Toute la question est alors de savoir s'il absorbe encore le monde, ou seulement ses propres productions.

Vous distinguant de Deleuze selon lequel la philosophie crée des concepts, vous affirmez que la poésie comme pensée de l'im-pensé ne consiste pas à laisser les mots proliférer mais à les faire saigner. Est-ce Trakl qui vous inspire cette affirmation ?

Oui, Trakl est évidemment une présence décisive derrière cette affirmation, mais il faut aussitôt préciser que l'inspiration n'est pas ici d'ordre mimétique ou stylistique. Elle est ontologique, pourrait-on dire. Trakl n'inspire pas une manière d'écrire, il ouvre une manière d'éprouver ce que peut être un mot lorsqu'il n'est plus simplement porteur de sens, mais porteur de faille.

Lorsque je me distingue de Deleuze sur ce point, ce n'est pas pour disqualifier l'idée que la philosophie crée des concepts. Je reconnais pleinement la puissance de cette proposition. La philosophie, dans son geste propre, invente des opérateurs de pensée, des agencements conceptuels capables de cartographier des champs d'expérience nouveaux. Mais cette création demeure, malgré tout,

dans un régime de production. Elle ajoute des formes de pensée au monde de la pensée.

La poésie, telle que je l'entends, opère autrement. Elle ne produit pas d'abord, elle expose. Elle ne cherche pas à multiplier les mots ou les figures, mais à atteindre ce point où le mot cesse d'être un simple signe pour devenir une blessure ouverte dans le langage lui-même.

Dire que les mots doivent saigner, ce n'est pas une image esthétisante. C'est tenter de nommer un état de la parole où le mot porte la trace d'une déchirure ontologique. Il ne renvoie plus simplement à quelque chose, il témoigne d'un impossible à dire qui pourtant insiste en lui.

Et c'est là que Trakl intervient, non comme modèle, mais comme témoin extrême de cette possibilité.

Chez lui, les mots ne prolifèrent pas. Ils ne cherchent pas à décrire, ni à expliquer, ni même à développer. Ils apparaissent souvent isolés, chargés d'une densité presque insoutenable. « Bleu », « soir », « cœur », « neige », « sang », « automne »... Ces mots reviennent, mais chaque retour les creuse davantage. Ils ne s'additionnent pas, ils s'approfondissent.

On a parfois l'impression que le poème traklien ne s'écrit pas avec des mots, mais avec des plaies verbales. Chaque terme semble traversé par une mémoire obscure, par une douleur silencieuse qui

ne se dit pas directement mais affleure dans la matière même du langage.

C'est en ce sens que je parle de mots qui saignent. Le mot n'est plus un outil, il est une exposition. Il ne sert pas à dire quelque chose du monde, il laisse apparaître une déchirure du monde en lui.

La pensée de l'im-pensé que j'associe à la poésie ne consiste donc pas à laisser les mots proliférer librement, comme si la richesse venait de leur abondance. Au contraire, la prolifération peut devenir une manière d'éviter la faille, de la recouvrir sous un excès de langage.

Faire saigner les mots, c'est les reconduire à leur point de vulnérabilité. C'est accepter qu'ils ne maîtrisent pas ce qu'ils ouvrent. Qu'ils soient traversés par plus qu'eux-mêmes.

Trakl m'a appris, si je puis dire, que la poésie ne consiste pas à enrichir le langage, mais à l'exposer à ce qui le déborde. À ce qui le fissure de l'intérieur.

Mais il ne faudrait pas croire que cette saignée soit pure négativité. Le sang est aussi ce qui atteste que quelque chose vit encore. Un mot qui saigne n'est pas un mot mort. C'est un mot qui porte encore une intensité, une charge d'être, une densité tragique.

La différence avec la création conceptuelle apparaît alors plus nettement. Le concept vise la consistance, la cohérence,

l'opérativité. Le mot poétique, dans ce régime, vise la justesse de l'exposition. Il ne cherche pas à tenir, mais à ouvrir.

Il ne clôt pas une pensée, il l'entrouvre sur ce qui ne peut être pleinement pensé.

Trakl, de ce point de vue, demeure pour moi l'un des lieux les plus extrêmes où le langage accepte de perdre sa sécurité pour devenir lieu de passage d'une nuit plus vaste que lui.

Mais cette affirmation ne lui appartient pas exclusivement. On pourrait en trouver des résonances chez Hölderlin tardif, chez certains fragments de Nietzsche, chez Celan plus tard. Disons que Trakl en incarne une intensité presque insoutenable, qui rend visible — ou audible — ce que peut être une parole qui ne prolifère pas, mais qui consent à saigner pour demeurer fidèle à l'im-pensé qu'elle approche.

Vous dites que la poésie est pensée non-pensive, que la pensée ne s'y laisse pas saisir dans un face-à-face mais exige d'être habitée.

Vous pouvez nous en dire davantage ?

Oui, et cette distinction est décisive si l'on veut comprendre ce que j'essaie de nommer lorsque je parle de poésie comme pensée non-pensive.

Nous avons pris l'habitude d'identifier la pensée à un acte de saisie. Penser, dans l'héritage philosophique dominant, c'est se tenir en

face de quelque chose, le constituer comme objet, l'analyser, le conceptualiser, le circonscrire. Il y a une frontalité de la pensée. Un face-à-face. Le sujet penseur d'un côté, l'objet pensé de l'autre, et entre les deux une opération de clarification, de détermination, de maîtrise relative.

Cette modalité de pensée est légitime, féconde, nécessaire même dans de nombreux domaines. Mais elle n'épuise pas ce que penser peut vouloir dire.

Lorsque j'emploie l'expression de pensée non-pensive, je ne désigne pas une absence de pensée, ni une pensée affaiblie ou confuse. Je désigne un régime de pensée qui ne passe pas par la saisie frontale, par la constitution d'objet, par la mise à distance analytique.

La poésie pense, mais elle pense en habitant.

Habiter, ici, signifie se tenir dans une proximité qui ne cherche pas à réduire la distance, mais à la rendre respirable. Le poète ne se place pas en face de ce qu'il dit. Il s'y tient, il y séjourne, il s'y expose. Il ne transforme pas ce qui l'approche en objet de connaissance, il consent à être transformé par cette approche.

C'est pourquoi la pensée poétique ne se laisse pas facilement extraire sous forme de thèses ou de propositions. Elle ne se livre pas dans un système. Elle ne se laisse pas isoler de la texture langagière qui la porte. Parce qu'elle n'est pas située en surplomb de ce qu'elle dit, mais immergée en lui.

Penser non-pensivement, c'est penser sans se retirer de ce que l'on pense.

Il y a là une différence de posture fondamentale. Dans la pensée pensive, au sens classique, la distance est constitutive. Il faut se dégager, objectiver, clarifier. Dans la pensée poétique, la distance demeure, mais elle n'est pas opératoire au sens analytique. Elle est habitée, traversée, vécue.

On pourrait dire que la pensée pensive cherche la justesse conceptuelle, tandis que la pensée non-pensive cherche la justesse de présence.

Cela explique aussi pourquoi la poésie ne progresse pas nécessairement par démonstration, mais par approches successives, par images, par résonances, par retours, par silences. Elle ne cerne pas, elle entoure. Elle ne conclut pas, elle maintient ouvert.

Habiter une pensée, c'est accepter qu'elle ne soit jamais totalement devant soi, mais toujours aussi autour, en dessous, derrière. Elle ne se donne pas dans la lumière pleine du concept, mais dans une pénombre traversée d'éclats.

C'est là que la poésie rejoint, à sa manière, ce que j'appelais plus tôt le sens du vaste. Penser non-pensivement, c'est maintenir la pensée dans un rapport à ce qui la dépasse. Non pour renoncer à penser, mais pour éviter que la pensée ne referme ce qu'elle approche.

Il ne s'agit donc pas d'opposer brutalement philosophie et poésie, ni de hiérarchiser leurs gestes. Il s'agit de reconnaître deux régimes de pensée.

L'un qui saisit en se tenant en face.

L'autre qui habite en se tenant dedans.

La poésie comme pensée non-pensive appartient à ce second régime. Elle ne dit pas moins, elle dit autrement. Elle ne clarifie pas toujours, mais elle rend habitable ce qui, sans elle, demeurerait soit impensé, soit écrasé sous des déterminations trop rapides.

On pourrait dire, pour conclure, que la pensée pensive vise la compréhension, tandis que la pensée non-pensive vise la fréquentation. Elle ne cherche pas d'abord à savoir ce qu'est une chose, mais à apprendre à demeurer dans son voisinage sans la réduire.

Et c'est peut-être là que la poésie accomplit sa tâche la plus discrète et la plus essentielle. Non pas penser à la place de la philosophie, mais maintenir ouvert un mode de pensée qui ne transforme pas immédiatement l'insondable en objet maîtrisable, et qui laisse à l'im-pensé la possibilité de continuer à respirer dans la parole humaine.

Certains ont reproché à votre « Anti-Deleuze » d'être un pamphlet, ce que vous niez catégoriquement. Vous dites qu'il est très

deleuzien dans la forme car il privilégie la dérision et l'auto-dérision. Vous convoquez Jarry et son Père Ubu pour renforcer cette dérision. Vous n'êtes pas deleuzien sur le fond mais vous avez sur reconnaître en lui cette force de réveiller la philosophie de son sommeil académique. Vous confirmez cette lecture ?

Oui, je la confirme, et même je la revendique, à condition de bien entendre ce qui se joue derrière cette apparente ambiguïté.

Le terme de pamphlet m'a été opposé comme une manière de disqualifier le livre, c'est-à-dire de le rabattre sur une attaque polémique, réactive, presque personnelle. Or, cela ne correspond ni à l'intention ni à la forme profonde du texte. Un pamphlet cherche à détruire une position en la caricaturant ou en la simplifiant. Mon geste est d'un autre ordre. Il consiste à entrer dans une pensée, à en éprouver les lignes de force, mais aussi les lignes de fuite devenues, à mes yeux, des lignes d'assèchement.

C'est pourquoi j'ai toujours dit que mon « Anti-Deleuze » était deleuzien dans la forme, sinon dans le fond.

Deleuze a introduit dans la philosophie quelque chose de rarissime, et peut-être de salutaire : la possibilité de la dérision interne. Une pensée capable de se déplacer, de se moquer d'elle-même, de jouer avec ses propres concepts sans se figer dans une solennité professorale. Il y a chez lui une vitalité, une mobilité, une puissance

d'ironie qui ont littéralement réveillé la philosophie d'un certain sommeil académique.

La convoquer sous la figure de Jarry et du Père Ubu n'était pas une manière de tourner Deleuze en ridicule, mais de radicaliser une dimension déjà présente chez lui. Ubu, ce n'est pas seulement le grotesque, c'est la mise à nu des mécanismes de pouvoir, des postures d'autorité, des logiques d'enflure langagière. C'est une machine à désacraliser.

Introduire Ubu dans le champ deleuzien, c'était prolonger le geste deleuzien lui-même, mais en le retournant légèrement, comme on retourne un gant, pour voir ce qui, dans la prolifération conceptuelle, pouvait devenir lui aussi objet de dérision.

Car c'est là que se situe mon écart de fond.

Je reconnais à Deleuze une puissance de création conceptuelle exceptionnelle. Il a rouvert des champs, déplacé des lignes, désenclavé la pensée de ses rigidités. Mais j'ai aussi éprouvé, en le lisant, une forme d'assèchement paradoxal. Une prolifération conceptuelle qui, à force de produire, finissait par ne plus suinter, pour reprendre une formule qui m'est chère.

Les concepts s'enchaînent, s'agencent, se multiplient, mais ils demeurent parfois trop lisses, trop opératoires, pas assez blessés par ce qu'ils traversent. Comme si la pensée, en se cartographiant

sans cesse elle-même, risquait de perdre le contact avec une certaine opacité tragique de l'être.

L'« Anti-Deleuze » ne vise donc pas à détruire Deleuze, mais à introduire dans son dispositif une zone de friction. Une dérision dirigée non contre lui, mais contre ce que certains usages de sa pensée pouvaient produire de systématisation involontaire.

On oublie trop souvent que la dérision est aussi une forme de fidélité. Elle empêche la canonisation. Elle empêche qu'une pensée vivante devienne doctrine. En ce sens, je dirais que mon geste est moins anti-deleuzien que post-deleuzien. Il prend acte de ce que Deleuze a libéré, mais refuse que cette libération se fige à son tour.

Quant à l'auto-dérision, elle est essentielle. Je ne parle jamais depuis un extérieur surplombant. La machine ubuesque que je convoque m'englobe aussi. Elle tourne contre toute prétention philosophique, y compris la mienne. Sans cela, le livre serait effectivement un pamphlet. Avec cela, il devient une sorte de théâtre critique où aucune position ne sort indemne, pas même celle qui parle.

Dire enfin que Deleuze a réveillé la philosophie de son sommeil académique, je le maintiens sans réserve. Il a rendu possible une pensée qui circule, qui se branche, qui expérimente, qui invente. Mais réveiller n'est pas suffisant. Encore faut-il savoir ce que l'on fait de cet éveil.

Mon travail se situe à cet endroit précis. Non dans le refus de l'éveil deleuzien, mais dans la tentative d'y réintroduire de la nuit, de la faille, de l'im-pensé, là où la seule prolifération conceptuelle risquait de produire un jour nouveau trop homogène.

Ainsi, oui, je confirme cette lecture. L'« Anti-Deleuze » n'est pas un pamphlet contre Deleuze. C'est un geste critique qui emprunte à Deleuze ses armes formelles — mobilité, dérision, jeu — pour ouvrir, à l'intérieur même de cet héritage, une autre exigence, plus exposée au tragique, moins confiante dans la seule puissance générative du concept.

« Tragiques », votre tout premier livre, est un recueil de longs poèmes métriques souvent dialogués ; les poèmes sont entrecoupés de textes en prose méditatifs. Ce mélange des genres, c'est un peu votre signature ?

Oui... on peut dire que ce mélange des genres s'est imposé très tôt comme une nécessité plutôt que comme un choix esthétique délibéré.

Lorsque j'ai écrit « Tragiques », je n'avais pas encore la conscience formelle que j'ai aujourd'hui de ce que j'étais en train de chercher. Mais il m'était déjà impossible de laisser la poésie d'un côté et la méditation de l'autre, comme si l'une relevait de la pure intensité sensible et l'autre de l'élucidation réflexive. Très vite, j'ai éprouvé

que certaines tensions ne pouvaient être portées ni par le poème seul ni par la prose seule.

Le poème, dans sa forme métrique dialoguée, me permettait d'ouvrir des voix, des confrontations, des zones d'incandescence où le tragique pouvait se dire sans passer par le filtre explicatif. Le rythme, la scansion, la régularité même du vers créaient une tenue, une sorte de rigueur intérieure qui empêchait la parole de se dissoudre.

Mais parallèlement, il demeurait des zones qui appelaient une autre respiration. Des moments de retrait, de méditation, où il ne s'agissait plus de faire entendre des voix, mais de creuser silencieusement ce qui venait d'être traversé. La prose est entrée là, non comme commentaire, mais comme espace de veille. Elle ne venait pas expliquer le poème, elle en prolongeait la résonance autrement.

Ce tressage s'est donc imposé comme la seule forme capable d'approcher ce que j'appelais déjà, sans toujours le nommer ainsi, le tragique structurel. Le dialogue poétique exposait la faille dans sa tension vive. La prose méditative en habitait l'après-coup, la retombée, l'écho intérieur.

On a pu y voir une signature, et je comprends pourquoi. Parce que ce mélange est resté présent, sous des formes variées, dans une grande partie de mon travail ultérieur. Dialogues, fragments,

méditations en prose venant border ou traverser les cycles poétiques... Il y a toujours eu cette impossibilité de maintenir les genres dans des frontières étanches.

Mais il est vrai — et je le reconnais volontiers — que j'ai depuis renoncé à la forme métrique au sens strict.

Non pas par rejet, encore moins par incapacité, mais parce que j'ai peu à peu éprouvé que la régularité métrique, qui m'avait d'abord servi de tenue, devenait à son tour une forme de clôture. Elle imposait un cadre respiratoire qui ne correspondait plus à la manière dont le langage cherchait désormais à se déployer en moi.

Je suis allé vers des vers plus amples, plus libres, mais pas pour autant relâchés. Il ne s'agissait pas d'abandonner toute exigence formelle, mais de trouver une scansion plus intérieure, moins mesurée par le compte syllabique que par le souffle méditatif.

Le dialogue, lui, n'a jamais disparu. Parce qu'il correspond à une intuition de fond. Le tragique ne se dit jamais d'une seule voix. Il exige la confrontation, la polyphonie, la friction des perspectives. Même lorsque le poème semble monologique, il est souvent traversé de voix souterraines.

Si « Tragiques » apparaît rétrospectivement comme un livre fondateur, ce n'est donc pas seulement par ses thèmes, mais par cette tentative initiale de faire coexister des régimes de parole

différents sans les hiérarchiser. Le poème, la prose, le dialogue, la méditation... tous appelés à participer à une même exploration.

Avec le temps, la forme a évolué. La métrique s'est retirée. Le vers s'est élargi. La prose s'est parfois densifiée jusqu'à devenir presque poétique elle-même. Mais le geste premier, lui, est resté.

Celui de refuser de choisir entre dire et méditer, entre exposer la faille et l'habiter. Comme si le tragique exigeait à la fois la voix qui brûle et la parole qui veille, l'incandescence et la pénombre, sans que l'une ne puisse jamais se suffire à elle-même.

Ensuite avec « Chemins de campagne » vous rendez un hommage vibrant à Heidegger. C'est un ensemble de longs poèmes, parfois dialogués, inspiré par le magnifique texte de Heidegger « Le chemin de campagne ». Depuis lors vous avez pris vos distances avec Heidegger, s'agit-il d'un reniement ?

Non, il ne s'agit pas d'un reniement, et je tiens beaucoup à cette précision, parce que le mot même de reniement suppose une rupture polémique, presque morale, comme si l'on devait désavouer ce qui, à un moment donné, nous a porté.

« Chemins de campagne » est né d'une proximité réelle, profonde, avec la pensée de Heidegger, et plus précisément avec ce texte si singulier qu'est « Le chemin de campagne ». J'y ai trouvé, à l'époque, une tonalité qui rejoignait intimement ce que je cherchais confusément à formuler. Une manière de penser qui ne surplombe

pas le monde, mais qui marche, qui s'attarde, qui laisse les choses venir dans leur simplicité apparente et leur profondeur silencieuse.

Ces poèmes sont habités par cette marche lente, par cette attention aux chemins, aux pierres, aux arbres, aux saisons, non pas comme décors, mais comme lieux de pensée. Heidegger m'a appris — ou plutôt réappris — qu'il était possible de penser sans arracher les choses à leur sol, sans les abstraire immédiatement dans des catégories.

Il y a, dans « Chemins de campagne », une forme de gratitude, presque de compagnonnage. Une reconnaissance envers une pensée qui avait rouvert un accès à la proximité du monde, à une parole moins conceptuelle, plus attentive au retrait, à la discrétion de l'être.

Mais toute pensée qui accompagne finit, un jour, par devoir être laissée derrière soi — non parce qu'elle serait fausse, mais parce que la fidélité véritable exige parfois le dessaisissement.

Lorsque je dis qu'il faut savoir se dessaisir de la main qui longtemps vous a accompagné, je ne parle pas d'un geste de rupture, mais d'un geste de maturité intérieure. On ne marche pas toute sa vie en tenant la même main, même lorsque cette main vous a permis d'apprendre à marcher autrement.

Peu à peu, certaines limites de la pensée heideggérienne me sont apparues, non comme des défauts, mais comme des seuils au-delà

desquels mon propre travail appelait d'autres déplacements. Par exemple, la question du tragique, que j'éprouvais comme structurelle, excédait ce que Heidegger en laissait apparaître. De même, la question du langage saturé, de la transparence du regard, ou encore la nécessité d'introduire une faille irréductible au cœur même de l'habitation poétique.

Heidegger m'a appris à habiter le monde. Mais il m'a semblé, avec le temps, qu'il fallait aussi apprendre à habiter la faille du monde, ce qui ne se laisse pas reconduire à une simple proximité apaisée.

Il ne s'agit donc pas de rejeter Heidegger, mais de ne pas s'y installer définitivement. Toute pensée trop longuement habitée risque de devenir demeure close. Or, ce que j'ai appris aussi, c'est que la pensée doit rester en marche, même lorsqu'elle a trouvé un abri provisoire.

« Chemins de campagne » demeure pour moi un livre de fidélité, au sens le plus noble. Fidélité à une rencontre, à un moment de résonance profonde entre une œuvre et une pensée en devenir.

Mais la fidélité ne consiste pas à répéter indéfiniment. Elle consiste aussi à savoir quand il faut lâcher la main, non par ingratitude, mais parce que la marche appelle d'autres traversées.

Je dirais même que ce dessaisissement prolonge, à sa manière, l'enseignement heideggérien lui-même. Car penser, chez lui, n'a

jamais signifié s'installer dans une doctrine, mais demeurer en chemin.

Simplement, nos chemins, à un moment donné, cessent de coïncider.

Il n'y a là ni reniement, ni rupture, mais un écart devenu nécessaire. Comme si la proximité initiale avait accompli sa tâche, et que la pensée devait désormais continuer seule, exposée à d'autres nuits, à d'autres failles, à d'autres exigences que celle qui, autrefois, lui avait ouvert la voie.

Avec « Le devenir d'Esprit », c'est à Hölderlin que vous rendez hommage. Long recueil de poèmes inspirés par le rythme des saisons, il inclut un très long poème sur la mélancolie. Enfin vous reprenez « Le devenir d'Esprit », un court poème tardif de l'auteur à travers huit longs poèmes. Hölderlin semble avoir exercé sur votre parcours une influence décisive mais vous ne manquez de critiquer aimablement sa lecture travestie par Heidegger.

Oui, Hölderlin occupe dans mon parcours une place à la fois décisive et singulière, et cela tient précisément à ce que vous évoquez : une proximité profonde qui n'a jamais exclu la nécessité d'une vigilance critique, notamment à l'égard de certaines lectures qui, tout en l'ayant remis au centre, l'ont aussi, à mes yeux, partiellement infléchi.

« Le devenir d'Esprit » est né d'un double mouvement. D'une part, une fréquentation de plus en plus intime de la parole hölderlinienne, surtout dans ses textes tardifs, là où la langue devient plus nue, plus dépouillée, mais aussi plus verticalement exposée à ce qui la traverse. D'autre part, le sentiment que cette parole ne pouvait être approchée seulement par le commentaire, mais appelait une réponse poétique, une mise en résonance plutôt qu'une analyse.

Le rythme des saisons s'est imposé presque naturellement comme matrice du recueil. Non pas comme décor lyrique, mais comme temporalité ontologique. Chez Hölderlin, les saisons ne sont jamais de simples cycles naturels. Elles portent une respiration de l'Esprit lui-même. Une montée, une déchirure, une retombée, une veille. Le printemps n'est pas seulement renaissance, l'hiver n'est pas seulement retrait. Chaque saison est un mode d'apparition de l'Esprit dans le monde sensible.

Le long poème sur la mélancolie s'inscrit dans cette perspective. Non pas la mélancolie psychologique, mais la mélancolie ontologique, celle qui naît de l'écart entre la hauteur pressentie de l'Esprit et la difficulté de son séjour dans le monde. Hölderlin porte cette mélancolie comme une tonalité fondamentale, non désespérée, mais grave, habitée, traversée d'éclairs de natalité.

Quant à la reprise du court poème tardif « Le devenir d'Esprit » à travers huit longs poèmes, elle procède d'un geste d'écoute amplifiée. Le texte hölderlinien est d'une densité extrême, presque aphoristique. J'ai voulu, non pas le commenter, mais en déployer les résonances possibles, comme si chaque vers contenait une profondeur que seule une parole plus ample pouvait explorer sans la clore.

Hölderlin a exercé sur moi une influence décisive, oui, mais peut-être parce qu'il est celui qui a le plus radicalement tenu ensemble deux dimensions que je n'ai cessé de chercher à penser : la hauteur de l'Esprit et la vulnérabilité tragique de son séjour.

Il n'y a pas, chez lui, d'Esprit triomphant. L'Esprit est toujours exposé, fragile, traversé de foudre, menacé de retrait. Il advient, mais ne s'installe jamais définitivement. Cette dimension asymptotique du devenir d'Esprit m'a profondément marqué.

Quant à la lecture heideggérienne, ma position est, comme vous le dites, critique mais aimable.

Heidegger a eu le mérite immense de soustraire Hölderlin à certaines lectures esthétisantes ou purement historicistes. Il a restitué la dimension pensante de sa poésie, sa proximité avec la question de l'être, son rôle de veilleur dans la nuit du monde. Sans Heidegger, Hölderlin n'aurait peut-être pas retrouvé cette centralité dans la pensée contemporaine.

Mais cette restitution s'est accompagnée d'un certain cadrage. Heidegger a lu Hölderlin à partir de sa propre question, celle de l'être, de l'habitation, de l'Ouvert, du séjour des dieux. Lecture féconde, mais qui, à mes yeux, atténue parfois la dimension tragique irréductible de la parole hölderlinienne.

Chez Heidegger, Hölderlin devient souvent le poète de l'habitation, celui qui prépare le retour des dieux, celui qui veille à la demeure. Chez Hölderlin lui-même, la demeure est toujours fissurée, menacée, traversée d'éclairs qui ne promettent aucune stabilisation.

Je n'ai donc jamais cherché à opposer brutalement Hölderlin à Heidegger, mais à restituer à Hölderlin une part de sa démesure tragique que la lecture heideggérienne tend, parfois malgré elle, à reconduire vers une pensée de la demeure.

« Le devenir d'Esprit » s'inscrit dans cette tentative. Non pas corriger Heidegger, mais écouter Hölderlin depuis un autre point de gravité. Depuis cette zone où l'Esprit ne se laisse pas habiter paisiblement, mais demeure en devenir, c'est-à-dire exposé, vulnérable, jamais accompli.

Si influence décisive il y a, elle tient sans doute à cela. Hölderlin m'a appris que la hauteur n'abolit pas la faille, qu'elle la rend au contraire plus sensible. Et que le devenir de l'Esprit n'est pas une

montée vers une plénitude, mais une traversée sans fin entre l'éclair et la nuit.

Avec « L'Oouvert » c'est à Rilke que vous rendez hommage. Ici encore vous vous démarquez de son interprétation heideggérienne dans « Pourquoi des poètes ? » Convoquant Hölderlin et Rilke lui-même, vous contestez que la Nature soit, dans l'interprétation de Heidegger, un médian ; vous affirmez que l'invisible se livre tout entier à même la Nature mais qu'il ne peut s'y livrer en totalité car il est lui aussi toujours en devenir. Ce que vous reprochez à Heidegger, c'est une forme de clôture ?

Oui, on peut parler d'une forme de clôture, mais là encore il faut entendre ce mot avec prudence, presque avec retenue, car il ne s'agit pas de disqualifier la lecture heideggérienne, mais d'en marquer la limite interne, là où elle cesse, à mes yeux, d'accompagner pleinement le mouvement qu'elle avait pourtant contribué à rouvrir.

« L'Oouvert » est né d'une fréquentation croisée de Rilke et de Hölderlin, et plus précisément de cette zone où leurs voix, sans se confondre, entrent en résonance autour d'une même question : comment l'invisible se donne-t-il dans le visible, et sous quelles conditions peut-il encore se laisser approcher sans être immédiatement refermé par la pensée ou la représentation ?

Chez Rilke, notamment dans les *Élégies de Duino* et les *Sonnets à Orphée*, l'Ouvert désigne une dimension où la frontière entre visible et invisible cesse d'être stable. L'animal, l'enfant, le poète — figures différentes mais convergentes — habitent une proximité avec l'Ouvert que l'homme ordinaire, pris dans la réflexivité, a en grande partie perdue.

Heidegger, dans « Pourquoi des poètes ? », opère un geste important en reprenant cette notion rilkéenne, mais il la réinscrit dans sa propre architecture de pensée. L'Ouvert devient alors lié à la question de l'être, à la détresse du monde moderne, à la fonction du poète comme veilleur dans la nuit de la dévastation.

Ce geste est fécond, mais il introduit aussi un déplacement. Chez Heidegger, la Nature tend à devenir un médian, un lieu de passage entre visible et invisible, entre présence et retrait. Elle est ce qui accueille, ce qui laisse paraître, ce qui médie la venue de l'invisible sans jamais s'y confondre.

Or, ce que j'ai cherché à restituer, en revenant à Rilke mais aussi en convoquant Hölderlin, c'est une proximité plus radicale encore. La Nature n'est pas seulement médiatrice, elle est lieu d'incarnation de l'invisible lui-même.

Dire que l'invisible se livre tout entier à même la Nature ne signifie pas qu'il s'y épuise, ni qu'il s'y stabilise. Cela signifie qu'il n'y a pas de dehors de l'invisible par rapport au monde sensible. Le visible

n'est pas un voile posé sur l'invisible, il est la modalité même de sa donation.

Mais — et c'est ici que la nuance est essentielle — cet invisible ne peut jamais se livrer en totalité. Non parce que la Nature serait insuffisante pour l'accueillir, mais parce que l'invisible lui-même est en devenir.

C'est là que je me sépare de toute pensée qui, même involontairement, reconduit l'invisible à une forme de réserve stable, d'arrière-fond permanent, d'horizon fixe du visible. L'invisible n'est pas un stock de présence retirée. Il est un mouvement, une genèse, une venue qui ne s'accomplit jamais définitivement.

La Nature, dès lors, n'est pas médian au sens d'un simple entre-deux. Elle est le lieu où ce devenir de l'invisible s'éprouve, se risque, se fragilise, se retire aussi.

Ce que je reproche — avec respect, je le redis — à Heidegger, c'est peut-être d'avoir parfois reconduit l'Ouvert vers une forme de tenue ontologique trop stable. Comme si l'Ouvert, une fois nommé, pouvait devenir le site identifiable d'une habitation possible, fût-elle rare et poétique.

Or, chez Rilke comme chez Hölderlin, l'Ouvert est beaucoup plus instable, beaucoup plus exposé. Il ne se laisse pas habiter

durablement. Il traverse, il visite, il déchire parfois, mais il ne se laisse pas constituer en demeure.

Parler de clôture, dans ce contexte, signifie donc ceci : la pensée heideggérienne, en cherchant à penser l'Ouvert comme dimension de l'être, tend à lui donner une cohérence, une tenue, presque une architecture. Elle en fait un lieu pensable, habitable dans certaines conditions.

Ma lecture tente au contraire de maintenir l'Ouvert dans son instabilité native. Non pas un lieu, mais un passage. Non pas un horizon, mais une percée toujours inachevée.

C'est pourquoi la Nature ne peut être réduite à un médian. Elle est le théâtre vivant de cette percée, mais une percée toujours en devenir, jamais stabilisée, jamais totalisable.

Ainsi, oui, il y a chez moi la volonté d'éviter toute clôture, même subtile, même poétique. Non pour dissoudre l'Ouvert dans une indétermination vague, mais pour rester fidèle à son caractère de venue inachevable.

L'invisible se livre dans la Nature, mais il s'y livre comme devenir, non comme présence pleine. Et c'est peut-être là que la poésie trouve sa tâche la plus fragile : non pas habiter l'Ouvert comme une demeure, mais veiller au point même où il s'ouvre et se retire dans un même geste.

Avec « Lumière obscure », c'est à Trakl que vous rendez un hommage particulièrement habité. Vous dites volontiers que la lumière jaillit toujours de l'obscurité et que cette lumière trouve sa plus franche expression avec la lune. C'est, dites-vous, une lumière blanche et ténue, non aveuglante comme l'est celle du soleil, mais qui suffit à rendre la nuit tragique habitable et à marcher à travers l'obscur.

Oui, « Lumière obscure » est sans doute l'un des livres où la proximité avec Trakl s'est faite la plus intérieure, la plus habitée au sens strict. Non pas une proximité thématique, ni même stylistique, mais une proximité de tonalité ontologique, si l'on peut dire. Une manière d'éprouver la nuit non comme simple négativité, mais comme lieu d'émergence d'une lumière autre.

Chez Trakl, la nuit n'est jamais pure absence de clarté. Elle est traversée. Elle respire d'une lueur fragile, presque indécise, mais essentielle. C'est ce qui m'a conduit à parler de lumière obscure, non comme oxymore décoratif, mais comme réalité ontologique de l'expérience tragique.

Dire que la lumière jaillit toujours de l'obscurité, c'est refuser l'idée d'une lumière souveraine, auto-fondée, qui viendrait abolir la nuit. La lumière solaire, par exemple, dans son éclat plein, tend à effacer les ombres, à écraser les reliefs, à produire une visibilité totale qui, paradoxalement, peut devenir inhabitable.

La lumière lunaire, elle, procède autrement. Elle ne supprime pas la nuit, elle la rend traversable. Elle n'abolit pas l'obscurité, elle y trace des seuils, des lignes de passage, des repères fragiles mais suffisants pour que la marche demeure possible.

C'est pourquoi la lune m'est apparue comme la figure la plus juste de cette lumière tragique.

Elle n'éclaire pas comme le jour éclaire. Elle n'impose pas une évidence. Elle suggère, elle accompagne, elle veille. Sa lumière est blanche, mais une blancheur retenue, presque cendrée parfois, qui n'aveugle pas le regard mais l'ouvre à une autre manière de voir.

Chez Trakl, cette lumière lunaire est omniprésente, même lorsqu'elle n'est pas nommée. Elle baigne les paysages, les visages, les ruines, les chemins. Elle ne sauve rien, elle ne console pas au sens fort, mais elle empêche que la nuit devienne pure perte.

Elle rend la nuit habitable, et c'est là, pour moi, un point essentiel.

Le tragique n'est pas la nuit elle-même. Le tragique est l'impossibilité de sortir de la nuit tout en devant y demeurer. Si aucune lumière n'y paraissait, l'existence serait simplement désespérée. Mais la lumière tragique — lunaire, ténue, vulnérable — permet une habitation sans délivrance.

On marche, non parce que la nuit est abolie, mais parce qu'elle est traversée d'une clarté suffisante pour ne pas s'y perdre entièrement.

« Lumière obscure » s'est construit autour de cette intuition. Que la clarté la plus juste n'est pas celle qui triomphe de l'obscurité, mais celle qui accepte d'en provenir et d'y demeurer liée.

La lune, en ce sens, n'est pas seulement un motif poétique. Elle est une figure ontologique du rapport possible entre lumière et tragique. Elle éclaire sans promettre l'aube. Elle accompagne sans ouvrir de salut.

On pourrait dire qu'elle donne à la nuit une épaisseur respirable.

Trakl m'a appris — ou m'a permis d'approcher — cette tonalité très particulière où la lumière n'est plus l'ennemie de la nuit, mais sa compagne fragile. Une lumière qui ne prétend pas dissiper la faille, mais qui permet de la traverser sans s'y abolir.

Ainsi, la « lumière obscure » n'est pas une contradiction, mais une justesse. La reconnaissance que toute lumière authentiquement tragique naît de l'ombre, y demeure exposée, et ne vaut que par la possibilité qu'elle ouvre de marcher encore, même faiblement, à travers ce qui ne cessera jamais d'être obscur.

Avec « Les vents du nord » et « Le pêcheur de pierres », c'est à Nietzsche que vous rendez hommage. Nietzsche, en dépit de ce que nous révèle « Le baiser d'Orta », demeure votre socle, une pierre fondatrice de votre propre pensée [c'est incontestable]

Oui, c'est incontestable.

Nietzsche demeure pour moi une pierre fondatrice, et j'emploie ce mot à dessein, parce qu'il dit à la fois la solidité et le poids, l'appui et la rudesse, la possibilité de bâtir mais aussi la nécessité d'y éprouver sa propre résistance.

« Les vents du nord » et « Le pêcheur de pierres » procèdent d'une même fidélité, mais d'une fidélité qui n'est ni répétition ni adhésion inconditionnelle. Ce sont deux livres qui cherchent à habiter Nietzsche autrement, à la fois depuis son souffle et depuis ses failles, depuis sa hauteur et depuis sa brûlure.

Les vents du nord renvoient à une dimension d'exposition. Le nord, dans mon imaginaire nietzschéen, n'est pas seulement géographique. Il désigne une zone de rudesse, de dépouillement, de froid lucide où les illusions se défont. Un lieu où la pensée est soumise à des vents contraires, où elle doit tenir sans abri métaphysique, sans consolation, sans arrière-monde.

Nietzsche a introduit cette exigence avec une radicalité inouïe. Penser sans recours, penser sans filet, penser après la mort de Dieu non comme formule, mais comme épreuve existentielle. Cette

dimension demeure pour moi fondatrice, parce qu'elle impose une probité de la pensée à laquelle je ne vois pas comment se soustraire sans retomber dans des formes de refuge illusoire.

« Le pêcheur de pierres », lui, déplace cette fidélité vers une image plus intérieure. Pêcher des pierres, c'est accomplir un geste à la fois absurde et nécessaire. Absurde, parce qu'on ne pêche pas ce qui ne nage pas. Nécessaire, parce que la pensée nietzschéenne consiste précisément à remonter du fond ce qui pèse, ce qui résiste, ce qui ne se laisse pas facilement saisir.

Les pierres que l'on remonte ne sont pas des vérités consolantes. Ce sont des fragments de monde dur, des blocs d'expérience, des éclats tragiques qu'il faut apprendre à porter, à retourner, à habiter sans les dissoudre.

Dire que Nietzsche demeure mon socle ne signifie pas que je me tiens dans sa pensée comme dans une demeure close. Cela signifie qu'il a ouvert un sol à partir duquel penser est devenu, pour moi, irréversiblement autre.

Même lorsque je m'en écarte — et « Le baiser d'Orta » marque précisément l'un de ces écarts — je ne quitte pas ce sol. Je m'y déplace, j'y creuse d'autres failles, j'y interroge des zones que Nietzsche lui-même n'a pas habitées ou qu'il a traversées trop rapidement, emporté par la nécessité de sa propre surenchère lumineuse.

Mais l'exigence fondamentale demeure. Celle de ne pas mentir à la vie, de ne pas maquiller le tragique, de ne pas réintroduire subrepticement des arrières-mondes sous des formes esthétiques ou spirituelles renouvelées.

Nietzsche a rendu impossible toute innocence seconde. Après lui, penser suppose d'avoir traversé la dévastation des valeurs anciennes, et de continuer malgré tout à chercher des formes de hauteur qui ne reposent plus sur des garanties transcendantes.

C'est en ce sens qu'il est pierre fondatrice. Non parce qu'il fournirait des réponses, mais parce qu'il a déplacé irréversiblement les conditions mêmes de la question.

« Les vents du nord » portent cette dimension d'épreuve, de tenue dans le froid, de fidélité à une pensée qui ne se réchauffe pas aux feux anciens.

« Le pêcheur de pierres » en explore la dimension plus intérieure, plus méditative. Remonter du fond ce qui pèse, accepter que la pensée ne soit pas légère, qu'elle exige un effort, une endurance, une confrontation avec ce qui, en nous comme dans le monde, demeure pierreux.

Même « Le baiser d'Orta », qui introduit une lecture plus tragique encore de Nietzsche lui-même, ne rompt pas ce lien. Il le radicalise. Il interroge ce qui arrive à une pensée lorsqu'elle porte sa propre lumière jusqu'au point de brûlure.

Mais la brûlure n'abolit pas la fondation. Elle en révèle le prix.

Oui, Nietzsche demeure un socle. Non pas un système, non pas une doctrine, mais un sol tragique à partir duquel toute pensée ultérieure doit, d'une manière ou d'une autre, apprendre à marcher sans chercher à oublier ce qui y a été ouvert une fois pour toutes.

Avec « La main de dieu » vous proposez une approche du divin qui va à contrecourant des religions monothéistes. Selon vous dieu est un être singulier en devenir qui n'habite pas un arrière-monde où il jouirait d'une plénitude mais qui marche à nos côtés, sur cette terre qui constitue notre unique horizon. C'est un dieu blessé et vulnérable, un dieu de la proximité.

Oui, et je dirais même que « La main de Dieu » procède d'une nécessité intérieure de déplacer radicalement la figure du divin hors des cadres théologiques hérités, non par esprit de contestation, mais parce que ces cadres me semblaient devenus inaptes à porter l'expérience tragique telle que je l'éprouvais.

Les religions monothéistes, dans leur structure dominante, reposent sur une séparation verticale. Dieu y est conçu comme plénitude, perfection, toute-puissance, résidant dans un arrière-monde ou une transcendance souveraine. Même lorsqu'il se penche vers l'homme, même lorsqu'il s'incarne, il demeure fondamentalement sauf. Sa vulnérabilité n'est qu'apparente, pédagogique, ou provisoire.

Or, cette figure d'un Dieu intact, indemne, garant ultime de la réparation du monde, m'est apparue de plus en plus étrangère à l'expérience tragique. Non parce qu'elle serait fausse au sens doctrinal, mais parce qu'elle introduit une promesse de résolution qui déplace le tragique au lieu de l'habiter.

« La main de Dieu » tente de penser le divin autrement. Non comme instance de salut, mais comme présence exposée. Non comme toute-puissance, mais comme vulnérabilité partagée.

Dire que Dieu est un être singulier en devenir, c'est refuser de le concevoir comme une plénitude achevée. Cela signifie que le divin lui-même est pris dans une dynamique, dans une histoire, dans une exposition au monde qui le transforme. Non pas qu'il devienne au sens évolutif, mais qu'il ne se donne jamais comme totalité close.

Il marche à nos côtés, non pour nous conduire hors du monde, mais pour habiter avec nous ce monde comme unique horizon. Il n'y a pas d'arrière-monde compensateur. Il n'y a pas de réserve de sens où tout serait déjà réconcilié. Il y a une présence qui accompagne sans abolir la faille.

La figure de la main est, à cet égard, centrale. Une main ne domine pas, elle se pose. Elle touche, elle soutient, elle accompagne. Elle peut être blessée elle aussi. Elle ne retire pas l'homme de la ruine, mais elle se tient avec lui dans la ruine.

Parler d'un Dieu blessé n'est pas une métaphore affective. C'est une manière de dire que le divin, s'il est, ne peut être étranger au tragique du monde. S'il accompagne réellement l'existence, il en partage l'exposition, non au sens d'une souffrance humaine projetée sur lui, mais au sens d'une vulnérabilité ontologique.

Un Dieu de la proximité, cela signifie un Dieu sans garantie de salut, mais non sans lumière. Une présence qui ne délivre pas, mais qui rend habitable ce qui, sans elle, demeurerait pure désolation.

Cette approche va à contrecourant des théologies de la toute-puissance, mais elle rejoint peut-être, par d'autres voies, certaines intuitions mystiques ou poétiques où le divin apparaît moins comme souverain que comme compagnon silencieux, parfois presque effacé, mais indéfectiblement présent.

Ce Dieu ne promet pas la fin du tragique. Il n'ouvre pas une sortie hors de la nuit. Il marche dans la nuit avec ceux qui la traversent.

Et c'est peut-être là, paradoxalement, que réside une forme de sacré plus exigeante. Non pas un sacré qui protège du monde, mais un sacré qui accepte d'être exposé au monde, blessé par lui, et qui, dans cette blessure même, rend possible une lumière fragile, non salvatrice, mais fidèle.

« La main de Dieu » tente ainsi de penser un divin immanent, vulnérable, en devenir, dont la grandeur ne réside plus dans la puissance, mais dans la capacité d'accompagner sans dominer,

d'éclairer sans promettre, de demeurer sans jamais se retirer dans une transcendance indemne.

Dans « La mort incertaine », une tragédie inspirée du Clara de Schelling, vous interrogez la mort. Selon vous la mort n'est ni fin ni passage mais métamorphose dans la désincarnation. Les « morts » ne sont pas projetés dans un arrière-monde mais sont toujours en devenir sur cette terre dans la proximité. Cependant leur présence, dites-vous, exige une fidélité à cette présence de la part des vivants, faute de quoi, le devenir post-mortem devient errance car les « morts » n'ont plus de lieu à habiter.

Oui, « La mort incertaine » procède d'une méditation très lente, très habitée, sur la mort, mais une méditation qui a cherché à se tenir à distance des deux grandes représentations dominantes qui structurent encore, consciemment ou non, notre imaginaire.

La première consiste à penser la mort comme fin pure, extinction, dissolution définitive de toute présence. La seconde, inverse, consiste à la penser comme passage vers un autre monde, une autre demeure, qu'elle soit céleste, spirituelle ou métaphysique.

Or, aucune de ces deux figures ne me semblait capable de rendre compte de ce que l'expérience de la mort laisse pressentir, non dans les doctrines, mais dans le vécu, dans la mémoire, dans certaines formes de proximité silencieuse que les vivants continuent d'éprouver.

Dire que la mort n'est ni fin ni passage, c'est tenter d'ouvrir une troisième voie, que j'ai appelée métamorphose dans la désincarnation.

La mort n'abolit pas la présence, mais elle la transforme radicalement. Elle retire le corps comme lieu d'incarnation visible, mais elle ne projette pas pour autant l'être dans un arrière-monde compensateur. Elle le laisse, si l'on peut dire, en devenir dans la trame même du monde qu'il a habité.

Les morts ne partent pas ailleurs. Ils changent de régime de présence.

Cette présence n'est plus perceptible par les sens ordinaires, mais elle n'est pas pour autant inexistante. Elle se déploie dans la proximité, dans les lieux, dans les paysages, dans certaines fidélités silencieuses qui maintiennent un lien entre les vivants et ceux qui ne sont plus incarnés.

C'est ici que la question de la fidélité devient centrale.

Car cette présence désincarnée n'est pas autosuffisante. Elle ne se maintient pas par elle-même comme une substance autonome. Elle exige, pour demeurer habitante du monde, une fidélité de la part des vivants.

Fidélité ne signifie pas culte, ni commémoration institutionnelle, ni mémoire abstraite. Elle signifie maintien d'un lien vivant. Une

manière de continuer à faire place, intérieurement et existentiellement, à ceux qui ont quitté l'incarnation sans les reléguer dans un ailleurs indifférent.

Lorsque cette fidélité se défait, lorsque les morts sont rejetés soit dans l'oubli pur, soit dans une transcendance abstraite qui les arrache au monde, leur devenir post-mortem devient errance.

Errance ne signifie pas condamnation morale, mais absence de lieu. Les morts n'ont plus de site d'inscription dans le monde des vivants. Ils ne sont plus accueillis dans la mémoire habitée, dans les paysages intérieurs, dans la continuité existentielle de ceux qui demeurent.

Ils deviennent sans lieu, et c'est peut-être là l'une des formes les plus tragiques de la mort.

« La mort incertaine » s'inspire de Schelling, notamment du Clara, parce que Schelling ouvre déjà cette possibilité d'une présence post-mortem qui ne relève ni du dogme religieux ni du matérialisme strict. Mais j'ai cherché à radicaliser cette intuition en la déplaçant vers une pensée de la proximité.

Les morts demeurent sur cette terre, non comme spectres, non comme âmes errantes au sens folklorique, mais comme présences désincarnées en devenir, dont la tenue dépend aussi de la capacité des vivants à ne pas rompre le lien.

La mort devient alors relationnelle, et non plus simplement individuelle. Elle engage les vivants autant que les morts.

Il ne s'agit pas de nier la rupture qu'elle introduit. La désincarnation est réelle, irréversible. Mais cette rupture n'est pas une expulsion hors du monde. Elle est une métamorphose du mode de présence.

La tragédie apparaît lorsque cette présence ne trouve plus d'accueil, lorsque les vivants, happés par la saturation du présent ou par des conceptions abstraites de l'au-delà, cessent de maintenir un espace de fidélité.

Les morts deviennent alors errants non parce qu'ils seraient perdus, mais parce que plus personne ne leur offre de lieu d'habitation dans la mémoire vivante du monde.

« La mort incertaine » tente ainsi de penser la mort non comme résolution, mais comme transformation ouverte, où le lien entre vivants et morts demeure actif, fragile, exigeant.

La mort ne clôt pas l'existence. Elle la déplace dans un régime de proximité invisible qui ne peut se maintenir que par une fidélité réciproque, faute de quoi le devenir post-mortem se dissipe dans une errance sans demeure.

Vous évoquez les propos de Rilke, rapportés par Heidegger, selon lesquels la poésie est risque de la vie de plus d'un souffle. C'est ce plus qui, selon vous, fait de la vie plus qu'une vie que vous écrivez Vie, avec un « V » majuscule : ce souffle, c'est celui de l'esprit qui traverse toutes choses ?

Oui, et la formule de Rilke, telle que Heidegger la rapporte — « risque de la vie de plus d'un souffle » — demeure pour moi l'une des plus décisives pour penser ce qui distingue la simple persistance biologique de ce que j'appelle, en effet, la Vie avec un V majuscule.

Il faut d'abord entendre ce « plus » avec toute sa fragilité. Il ne s'agit pas d'un supplément quantitatif, comme si la poésie ajoutait de l'intensité ou de la beauté à une vie déjà constituée. Ce « plus » désigne une exposition accrue. Une vie risquée davantage, ouverte davantage, exposée à ce qui la dépasse.

Rilke ne dit pas que la poésie embellit la vie, ni qu'elle la protège. Il dit qu'elle la risque plus loin qu'elle-même. Qu'elle l'entraîne au-delà de ses sécurités ordinaires.

La vie, au sens courant, peut se suffire de ses cycles, de ses besoins, de ses accomplissements fonctionnels. Elle peut se déployer sans jamais rencontrer ce point d'intensification où elle devient plus qu'elle-même.

Ce « plus d'un souffle » désigne précisément cette intensification. Une respiration supplémentaire qui ne prolonge pas simplement la vie, mais la transforme dans sa qualité d'être.

C'est là que j'introduis la distinction entre vie et Vie.

La vie, avec une minuscule, relève de l'ordre biologique, psychologique, social. Elle naît, se développe, se conserve, s'éteint. Elle peut être riche ou pauvre, heureuse ou malheureuse, mais elle demeure dans un registre d'immanence fermée.

La Vie, avec un V majuscule, apparaît lorsque cette existence s'ouvre à une dimension qui la traverse sans lui appartenir en propre. Une dimension qui n'est pas extérieure, mais qui excède toute individualité.

On peut appeler cela esprit, à condition de ne pas entendre ce mot dans un sens abstrait ou dualiste. L'esprit dont il est question ici n'est pas une substance séparée du monde. Il est le souffle qui traverse toutes choses, qui anime, qui relie, qui intensifie la présence sans jamais se laisser enfermer dans une forme.

Dire que la poésie risque la vie de plus d'un souffle, c'est dire qu'elle expose l'existence à ce souffle de l'esprit. Elle la rend poreuse à ce qui la dépasse. Elle l'arrache à sa clôture fonctionnelle pour la rendre traversable par une intensité plus vaste.

Ce souffle ne vient pas d'un arrière-monde. Il ne descend pas d'une transcendance verticale. Il circule à même le monde, dans les paysages, dans les saisons, dans les visages, dans les morts eux-mêmes, dans la mémoire, dans la nuit.

La poésie n'invente pas ce souffle. Elle le laisse passer. Elle ouvre des failles où il peut se manifester.

C'est pourquoi la Vie, telle que je l'écris, n'est pas une catégorie métaphysique stable. Elle est un devenir. Une intensification fragile, toujours menacée de retomber dans la simple vie fonctionnelle.

Ce « plus » rilkéen n'est jamais acquis. Il peut se perdre. Il peut se refermer. Il exige une veille, une exposition, une fidélité à ce qui traverse sans jamais se laisser posséder.

Heidegger, en relayant cette formule, en souligne la dimension de risque. Et c'est essentiel. Car ce souffle supplémentaire n'est pas consolant. Il ouvre à une intensité qui peut être aussi bien lumineuse que tragique.

La Vie n'est pas plus douce que la vie. Elle est plus exposée.

Ainsi, oui, ce souffle dont je parle est bien celui de l'esprit, mais d'un esprit immanent, diffus, non localisable, qui traverse toutes choses sans se fixer nulle part.

La poésie, en risquant la vie de plus d'un souffle, ne promet pas une élévation spirituelle au sens moral ou religieux. Elle ouvre

l'existence à cette traversée de l'esprit qui la rend plus vaste, mais aussi plus vulnérable.

C'est ce qui fait qu'une vie poétiquement habitée n'est pas une vie embellie, mais une Vie intensifiée, ouverte à ce qui la dépasse, traversée d'un souffle qui la porte au-delà d'elle-même sans jamais la soustraire au tragique de son séjour terrestre.

« Les maudits » est une tragédie écrite depuis la relation spirituelle qui unissait Georg Trakl à sa sœur Grete. Ce n'est pas une œuvre biographique mais écrite depuis Trakl lui-même, depuis ses poèmes et autres textes. Il y a au cœur de cette tragédie une malédiction et vous opérez une relecture décisive du poème « Passion » sur laquelle nombre se sont appuyés pour avancer l'idée d'une relation incestueuse. Selon votre lecture cette passion est à rapprocher de celle du Christ et non d'une fougue amoureuse. La malédiction est le cœur de ce poème.

Oui, et il était pour moi essentiel, en abordant « Les maudits », de clarifier d'emblée ce point, tant la tentation biographique, voire sensationnaliste, a pesé lourdement sur la réception de Trakl, et plus encore sur la compréhension de sa relation à Grete.

Je n'ai jamais voulu écrire une œuvre biographique, ni reconstituer une histoire familiale au sens psychologique ou historique. Cela ne m'intéressait pas, et surtout cela me semblait manquer la profondeur même de ce qui se joue dans la parole traklienne. « Les

maudits » est écrit depuis Trakl, depuis sa langue, depuis ses poèmes, depuis la tonalité ontologique qui traverse ses textes, et non depuis les archives de sa vie.

La relation à Grete, telle que je la travaille, n'est pas d'abord une relation empirique entre un frère et une sœur, mais une relation spirituelle, presque archétypale, qui condense plusieurs lignes de force de l'univers traklien : la pureté blessée, la fraternité impossible, la proximité salvatrice et pourtant interdite, la chute, la faute, la malédiction.

Le poème « Passion » a cristallisé beaucoup de projections. Parce qu'il y a intensité, proximité, vocabulaire de la blessure, de l'offrande, certains lecteurs ont cru pouvoir y déceler la trace d'une relation incestueuse. Cette lecture, à mes yeux, procède d'une réduction psychologisante qui rabat la parole poétique sur une grille interprétative trop étroite.

Lorsque Trakl parle de passion, il faut entendre ce mot dans sa profondeur tragique et théologique originelle, non dans son acception romantique ou érotique moderne.

La passion, c'est d'abord la souffrance portée, la traversée de la faute, l'exposition à une malédiction qui excède toute responsabilité individuelle. En ce sens, la passion traklienne est beaucoup plus proche de la Passion christique que d'une fougue amoureuse.

Il ne s'agit pas d'un désir qui s'enflamme, mais d'une souffrance qui s'endosse.

La figure de la sœur, dans ce poème comme dans beaucoup d'autres textes de Trakl, n'est pas objet d'éros, mais lieu d'une pureté blessée, miroir d'une innocence perdue, ou peut-être jamais advenue. Elle incarne ce qui aurait pu sauver et qui, en même temps, demeure pris dans la même chute que le frère.

C'est là que la malédiction devient centrale.

La malédiction, chez Trakl, n'est pas une faute morale isolée. Elle est atmosphérique, presque cosmique. Elle pèse sur les lignées, sur les maisons, sur les paysages, sur les corps. Elle est le climat tragique dans lequel les êtres se débattent sans pouvoir s'en extraire.

Dans « Passion », ce qui est en jeu, ce n'est pas l'interdit transgressé d'un amour incestueux, mais la conscience aiguë d'une proximité qui ne peut ni sauver ni se sauver elle-même. Une proximité trop pure pour être vécue simplement, trop blessée pour être rédemptrice.

La sœur devient alors figure christique autant que le frère. Non pas rédemptrice, mais souffrante. Porteuse d'une innocence exposée à la corruption du monde.

« Les maudits » s'est construit autour de cette relecture.

La malédiction y est le cœur, non comme condamnation morale, mais comme condition tragique. Les personnages n'y sont pas coupables au sens juridique. Ils sont pris dans une chute qui les précède, dans une nuit familiale, historique, spirituelle qui les enveloppe.

Relire « Passion » à la lumière de la Passion christique permet de restituer à la parole traklienne sa dimension sacrificielle et non scandaleuse. Ce qui se joue, ce n'est pas la transgression d'un tabou, mais l'impossibilité pour la pureté de demeurer intacte dans un monde déjà blessé.

La sœur n'est pas désirée, elle est portée. Le frère ne brûle pas d'éros, il brûle de faute, de compassion, de culpabilité diffuse, presque ontologique.

Ainsi, « Les maudits » ne cherche pas à trancher une question biographique insoluble. Elle cherche à restituer la dimension tragique et spirituelle de cette relation, là où la lecture incestueuse, à mes yeux, en réduit la portée en la ramenant à un drame psychologique.

La malédiction est le centre parce qu'elle excède les individus. Elle les traverse, les lie, les condamne peut-être, mais sans jamais les réduire à leurs actes supposés.

Et c'est dans cette atmosphère de passion au sens sacrificiel, et non érotique, que la tragédie trouve sa nécessité, sa gravité, et peut-être

aussi sa forme de lumière obscure, celle qui ne sauve pas, mais qui éclaire la profondeur de la chute sans la simplifier.

Au-delà de leurs particularités, une même ligne de force traverse les œuvres d'Hölderlin, de Rilke et de Trakl : c'est cela que vous nommez « intertextualité » ?

Oui, mais là encore il faut entendre le terme d'intertextualité dans un sens qui excède largement son acception universitaire ou strictement littéraire.

Dans son usage courant, l'intertextualité désigne les jeux de renvoi entre textes, les citations, les influences repérables, les échos formels ou thématiques qu'une œuvre entretient avec d'autres. Cette approche a sa légitimité, mais elle demeure extérieure. Elle observe les textes depuis leur surface relationnelle.

Ce que je nomme intertextualité, en parlant d'Hölderlin, de Rilke et de Trakl, relève d'un plan beaucoup plus intérieur, presque ontologique. Il ne s'agit pas seulement de textes qui se répondent, mais de voix qui se fréquentent dans une même profondeur du dire.

Il y a, entre ces trois poètes, une ligne de force commune qui ne tient ni à des influences directes ni à des emprunts formels. Elle tient à une manière partagée d'être exposé au monde, à la nuit, au divin, à la faille, à la présence et à son retrait.

Hölderlin ouvre cette ligne dans une tension extrême entre la hauteur de l'Esprit et la déchirure de son séjour. Rilke la prolonge en déplaçant l'accent vers l'Ouvert, vers la transformation du visible en invisible vécu. Trakl, enfin, en radicalise la tonalité nocturne, en exposant le monde à une lumière blessée où la présence elle-même devient fragile.

Il ne s'agit pas d'une continuité historique linéaire, mais d'une résonance profonde.

Lorsque je parle d'intertextualité, j'évoque cette possibilité qu'un texte soit habité par d'autres textes sans les citer, qu'une parole se tienne dans une fréquentation invisible de voix antérieures qui ne cessent de murmurer en elle.

Un poème écrit depuis Hölderlin peut porter en lui, sans le savoir, une tonalité rilkéenne ou traklienne, parce que ces voix partagent une même exposition au tragique, à la nuit, à l'invisible en devenir.

Ce n'est donc pas une intertextualité de références, mais une intertextualité de tonalité.

On pourrait presque parler d'une communauté de veille. Ces poètes veillent sur une même faille du monde, chacun selon son accent propre, mais depuis une proximité intérieure qui rend leurs paroles traversables les unes par les autres.

C'est pourquoi je peux écrire depuis Hölderlin, puis depuis Rilke, puis depuis Trakl, sans éprouver le sentiment de changer radicalement de territoire. Ce sont des régions différentes d'un même continent tragique.

L'intertextualité, dans ce sens, ne relève pas d'une technique d'écriture, mais d'une expérience de fréquentation. Lire ces poètes longtemps, intensément, ce n'est pas accumuler des références, c'est apprendre à habiter la zone de résonance qui les relie.

Et cette résonance ne se limite pas à eux. Elle peut s'étendre à Nietzsche, à Celan, à certains fragments de Heidegger même, à d'autres voix encore qui, sans appartenir à la même époque ni à la même langue, se tiennent dans une proximité de questionnement.

Parler d'intertextualité, c'est alors reconnaître que la parole poétique n'est jamais solitaire. Même lorsqu'elle semble surgir d'une voix singulière, elle est traversée par une mémoire plus vaste, par une polyphonie souterraine.

Il ne s'agit pas de diluer les singularités, mais de reconnaître qu'elles se déploient sur un fond commun d'exposition au monde.

Hölderlin, Rilke et Trakl ne disent pas la même chose, mais ils veillent sur le même abîme, chacun avec sa lumière propre.

L'intertextualité, telle que je la conçois, est cette communauté invisible de veilleurs, où les textes ne se citent pas seulement, mais

se tiennent mutuellement ouverts, comme si chacun prolongeait chez l'autre ce qu'il n'avait pu dire entièrement.

Dans « La meute » vous vous heurtez au Dasein du peuple historial chez Heidegger qui ne voit d'issue au « On » que dans la répétition ; vous dites que c'est le devenir qui produit l'histoire ; certes le passé qui ne s'impose qu'ex post n'est jamais lettre ou mémoire morte, elle accompagne le devenir mais sans jamais le déterminer.

Oui, « La meute » s'inscrit dans un face-à-face très direct avec la pensée heideggérienne de l'historialité, et plus précisément avec cette articulation complexe entre le « On », le Dasein du peuple historial et la répétition comme voie de sortie hors de l'inauthenticité.

Chez Heidegger, la question est décisive : comment un peuple, ou un Dasein historial, peut-il se soustraire à la dispersion anonyme du « On » — cette existence nivelée, impersonnelle, où tout se dit, se pense et se vit selon des évidences héritées ? La réponse qu'il esquisse passe par la répétition, non pas répétition mécanique, mais répétition originaire, c'est-à-dire reprise créatrice d'un possible enfoui dans l'origine.

Il s'agit, pour un peuple, de se ressaisir d'un destin enfoui, d'une parole initiale, d'une décision fondatrice qui, répétée de manière authentique, permettrait d'ouvrir un avenir propre.

Je comprends la puissance de cette proposition. Elle tente de penser une historicité vivante, non linéaire, où le passé n'est pas derrière mais en réserve, disponible pour une reprise.

Mais c'est précisément ici que « La meute » introduit un écart.

Car il me semble que la répétition, même entendue dans ce sens noble, comporte encore le risque d'une reconduction du passé comme matrice structurante. Elle suppose qu'il y ait, à l'origine, une parole, un destin, une configuration fondatrice qu'il faudrait retrouver ou réactiver pour sortir de l'errance du « On ».

Or, ce que j'ai cherché à penser dans « La meute », c'est une historicité radicalement tournée vers le devenir.

Dire que c'est le devenir qui produit l'histoire, c'est inverser la perspective. L'histoire ne procède pas d'une origine à répéter, mais d'un mouvement à venir. Le passé ne fonde pas le devenir, il l'accompagne.

Cela ne signifie pas que le passé soit lettre morte ou mémoire inerte. Il demeure actif, présent, opérant même. Mais son opérativité est ex post. C'est le devenir qui, en se déployant, reconfigure le passé, lui donne sens, le fait apparaître comme origine ou comme destin.

Autrement dit, le passé ne détermine pas l'histoire, il est déterminé par elle dans sa lisibilité.

Cette position évite, me semble-t-il, deux écueils. Celui de l'oubli pur, où le passé serait sans valeur. Et celui de la sacralisation, où le passé deviendrait norme à répéter.

Dans « La meute », la figure même de la meute vise à interroger le devenir collectif sans le rabattre sur un destin historial unifié. La meute n'est pas le peuple au sens heideggérien. Elle est plus instable, plus mouvante, plus exposée aux dérives, aux tensions, aux fractures internes.

Elle avance, mais sans origine fondatrice clairement assignable. Elle est portée par des forces, des élans, des peurs, des fidélités diffuses, mais sans qu'une parole originaire puisse la rassembler définitivement.

C'est pourquoi la sortie du « On » ne peut, selon moi, passer par la répétition d'un passé supposé authentique. Elle passe par une intensification du devenir lui-même. Par la capacité à produire des formes inédites d'existence, des lignes de fuite, des fidélités nouvelles qui n'étaient pas contenues dans l'origine.

Le passé accompagne ce mouvement, mais comme mémoire vivante, non comme matrice déterminante.

Il éclaire, il résonne, il avertit parfois, mais il ne dicte pas.

En ce sens, l'histoire n'est pas la répétition d'un destin, mais la cristallisation provisoire de devenirs multiples.

Ce qui m'a toujours mis en vigilance face à la pensée historial heideggérienne, c'est le risque qu'elle reconduise, malgré sa profondeur, une forme de gravitation vers l'origine, vers la parole fondatrice, vers un sol à répéter pour être authentique.

« La meute » tente de déplacer ce centre de gravité. Non plus l'origine, mais le mouvement. Non plus la répétition, mais la création tragique de formes collectives toujours précaires, toujours exposées.

Le passé n'y disparaît pas. Il marche avec la meute, mais comme une ombre mouvante, non comme un chef de file.

Il accompagne le devenir sans jamais le déterminer, parce que c'est toujours le devenir qui, en dernier ressort, décide de ce que le passé aura été.

L'effondrement du langage, dites-vous, laisse apparaître le monde qu'il recouvrait dans sa vérité nue. Là où le langage avait pour effet de lisser le réel, celui-ci révèle alors ses reliefs ses zones d'ombres et ses failles. Depuis ces zones d'ombres et ces failles se laisse entendre un nouveau langage qui est polyphonique. Chaque réalité singulière y parle de puis son propre point de vue de sortes que le langage devient polyphonique. Cette polyphonie implique un décentrement du langage ou plutôt l'absence de toute centralité. C'est ainsi que le langage cesse d'être anthropocentré :

l'être humain en perd la maîtrise et devient un parlant parmi les autres sans qu'il puisse y avoir de privilège.

Oui, c'est exactement cela, et cette question touche à l'un des points de bascule les plus décisifs de mon travail récent, parce qu'elle engage une transformation profonde du statut même du langage, et corrélativement du statut de l'homme dans le monde.

Lorsque je parle d'effondrement du langage, il ne faut jamais entendre une disparition pure et simple de la parole. L'effondrement n'est pas silence, il est dévoilement. Ce qui s'effondre, c'est la couche de recouvrement que le langage humain, dans sa forme saturée et anthropocentrée, avait déposée sur le réel.

Pendant longtemps — et cela vaut autant pour le langage ordinaire que pour le langage savant — la parole a fonctionné comme une surface de lissage. Elle nomme, classe, définit, explique, organise. Elle rend le monde intelligible, mais au prix d'une réduction de sa rugosité.

Le réel, sous ce régime, apparaît comme stabilisé, homogénéisé, rendu compatible avec les structures de la pensée humaine.

Or, lorsque ce langage se fissure — soit par saturation, soit par perte de crédibilité, soit par incapacité à porter l'expérience — ce qu'il recouvrait commence à apparaître autrement.

Le monde cesse d'être lisse. Il retrouve ses reliefs, ses discontinuités, ses zones d'ombre irréductibles, ses failles ontologiques. Non pas parce qu'elles surgiraient soudain, mais parce qu'elles n'étaient plus recouvertes.

L'effondrement du langage est donc aussi une désocclusion du réel.

Mais ce dévoilement n'ouvre pas sur un chaos muet. Au contraire, il laisse entendre un autre régime de parole.

Lorsque la centralité anthropocentrée du langage se fissure, d'autres voix deviennent audibles. Non pas au sens anthropomorphique où l'on prêterait des mots humains aux choses, mais au sens où chaque réalité singulière se manifeste depuis son propre mode de présence.

La pierre ne parle pas comme l'arbre. L'arbre ne parle pas comme l'animal. L'animal ne parle pas comme le mort. Le mort ne parle pas comme le paysage. Mais chacun porte une modalité d'expression, une manière de se dire dans l'être.

Ce que j'appelle langage polyphonique désigne cette pluralité de voix ontologiques.

Le monde n'est plus un objet muet décrit par l'homme. Il devient une pluralité de foyers de parole, chacun irréductible aux autres.

Cette polyphonie implique nécessairement un décentrement du langage.

Il n'y a plus de centre souverain à partir duquel tout serait nommé, ordonné, hiérarchisé. Le langage cesse d'être organisé autour d'un sujet humain qui en serait le maître et le distributeur.

Il devient champ de résonances.

L'homme continue de parler, bien sûr, mais il n'est plus le seul à porter le langage. Il devient un parlant parmi les autres, une voix située, non plus la voix centrale.

Ce déplacement est considérable, parce qu'il défait le privilège anthropocentrique qui avait longtemps structuré notre rapport au monde.

L'être humain perd la maîtrise du langage au sens souverain, mais il y gagne une autre forme d'écoute. Il n'impose plus la parole, il apprend à entendre les multiples modalités d'expression du réel.

Cette absence de centralité n'est pas désordre, mais orchestration ouverte.

Il n'y a pas de chef d'orchestre unique. Chaque voix entre, sort, se répond, se superpose, parfois se contredit. Le langage devient polyphonique au sens musical, c'est-à-dire traversé de lignes indépendantes qui composent sans se fondre.

La poésie, dans ce contexte, joue un rôle décisif.

Elle n'est plus la parole d'un sujet qui décrit le monde, mais le lieu où ces voix peuvent se laisser entendre sans être reconduites à une unité forcée.

Un poème peut faire parler la pierre, non en la personnifiant, mais en laissant affleurer sa manière d'être au monde. Il peut laisser résonner la nuit, l'animal, la ruine, le vent, sans les rabattre sur une signification humaine.

Ainsi, l'effondrement du langage anthropocentré ne mène pas au mutisme, mais à une démultiplication des voix.

Le langage devient un espace partagé où l'homme cesse d'être le centre pour devenir l'un des foyers d'énonciation parmi d'autres.

C'est en ce sens que je parle d'une polyphonie issue des failles mêmes du réel.

Là où le langage lissait, la faille parlait déjà, mais nous ne l'entendions pas. Lorsque la surface se fissure, ces voix deviennent audibles.

Et le langage, dès lors, n'est plus domination du monde par la parole humaine, mais co-appartenance de multiples paroles irréductibles, dont l'homme doit apprendre à redevenir l'un des auditeurs autant que l'un des porteurs.

La seule réponse au tragique, dites-vous, est l'habitation poétique. Habiter poétiquement le monde, ce n'est pas écrire des poèmes mais porter sur chaque singularité un regard non appropriant, un regard immersif.

Oui, et il est décisif de dissiper d'emblée le malentendu que vous soulignez implicitement : habiter poétiquement le monde ne signifie nullement produire des poèmes, ni même adopter une posture esthétique face au réel.

La formule, que l'on associe spontanément à Hölderlin, a souvent été réduite à une sorte d'idéalisation lyrique de l'existence, comme si habiter poétiquement consistait à embellir le monde, à en exalter la beauté, à en faire un objet de contemplation inspirée. Or, cette lecture est profondément réductrice.

Habiter poétiquement le monde, tel que je l'entends, relève d'une posture ontologique avant d'être une posture artistique.

C'est une manière de se tenir dans le monde sans chercher à le réduire à l'usage, à la maîtrise, à l'exploitation ou même à la simple compréhension objectivante.

Face au tragique — c'est-à-dire face à cette structure de faille, d'inaccomplissement, d'exposition irréductible que nous avons évoquée — plusieurs réponses sont possibles. La religion promet la réparation. La technique promet la maîtrise. La morale promet la

correction. La métaphysique promet la résolution dans un arrière-monde.

L'habitation poétique, elle, ne promet rien de tel.

Elle n'abolit pas le tragique. Elle ne le résout pas. Elle ne le compense pas. Elle cherche à le rendre habitable.

Et pour cela, elle suppose une transformation du regard.

Un regard non appropriant, comme vous le dites très justement.

Approprier, c'est ramener à soi, intégrer à ses finalités, transformer en objet disponible. Notre rapport ordinaire au monde est largement structuré par cette logique : nous nommons pour utiliser, nous comprenons pour maîtriser, nous regardons pour disposer.

Le regard poétique suspend ce mouvement.

Il ne saisit pas, il accueille. Il ne capture pas, il laisse être. Il ne cherche pas à posséder la singularité qu'il rencontre, mais à se tenir dans sa proximité sans la réduire.

C'est ce que j'appelle un regard immersif.

Immersif, parce qu'il ne se tient pas en surplomb. Il ne transforme pas ce qu'il regarde en spectacle extérieur. Il consent à entrer dans la présence de ce qui est, à en éprouver la texture, la distance, l'opacité même.

Regarder un arbre poétiquement, ce n'est pas le décrire, ni même l'admirer. C'est se tenir dans son voisinage sans vouloir l'épuiser, sans vouloir en faire immédiatement un symbole ou un objet de savoir.

Ce regard transforme aussi celui qui regarde. Il ne laisse pas le sujet intact. Il l'expose à la singularité rencontrée, il l'oblige à ralentir, à suspendre ses catégories, à habiter une présence qui ne lui appartient pas.

C'est en ce sens que l'habitation poétique constitue, selon moi, la seule réponse non illusoire au tragique.

Non pas parce qu'elle le dépasse, mais parce qu'elle accepte de demeurer en lui sans chercher à le nier.

Elle permet de vivre dans un monde sans garantie de salut, sans résolution finale, sans arrière-monde réparateur, tout en évitant la désolation ou le nihilisme.

Elle rend possible une proximité avec les choses, les êtres, les paysages, les morts eux-mêmes, qui n'est ni fusionnelle ni dominatrice, mais habitée par une retenue, une fidélité, une veille.

Habiter poétiquement, ce n'est donc pas ajouter de la beauté au monde. C'est modifier la manière d'y être présent.

C'est apprendre à se tenir dans la faille sans vouloir la combler, à regarder sans approprier, à écouter sans réduire, à accompagner sans posséder.

La poésie, dans ce cadre, n'est plus un genre littéraire, mais un mode d'habitation.

Écrire des poèmes peut en être l'expression, mais ce n'en est ni la condition ni la finalité.

Un paysan, un veilleur de nuit, un marcheur solitaire, un enfant attentif peuvent habiter poétiquement le monde sans jamais écrire un vers, dès lors que leur regard demeure non appropriant, immersif, ouvert à la singularité irréductible de ce qu'ils rencontrent.

Ainsi, face au tragique, l'habitation poétique n'apporte pas de solution, mais une tenue.

Une manière de demeurer dans l'inaccompli sans s'y perdre, en laissant chaque présence être ce qu'elle est, dans sa lumière fragile, dans son obscurité aussi, sans chercher à la posséder ni à la dissiper.

Cette polyphonie s'installe dans vos écrits : on y voit parler un arbre, un merle, la mort, une source, ... Il ne s'agit pas de simples symboles, n'est-ce pas ?

Non, il ne s'agit pas de simples symboles, et il est même essentiel de rompre avec cette lecture symbolique dès lors que l'on aborde cette polyphonie qui traverse mes textes.

La tentation symbolique est presque inévitable, parce que notre tradition littéraire nous a habitués à lire les présences non humaines comme des figures de substitution. L'arbre représenterait la vie, la verticalité ou l'enracinement. Le merle incarnerait le chant, l'âme, l'innocence. La source dirait l'origine. La mort, évidemment, deviendrait allégorie de la finitude. Ce type de lecture a sa cohérence interne, mais il reconduit exactement ce que j'essaie de déplacer : l'anthropocentrisme du sens.

Lire ces voix comme des symboles, c'est les ramener à une signification humaine préétablie. C'est leur retirer leur singularité ontologique pour les intégrer à un système d'interprétation qui demeure centré sur l'homme.

Or, lorsque l'arbre parle dans mes textes, il ne parle pas pour dire autre chose que lui-même. Il ne renvoie pas à une idée abstraite. Il parle depuis son mode d'être propre, depuis sa temporalité, depuis son rapport à la lumière, au sol, au vent, à la lenteur.

Il en va de même pour le merle, pour la source, pour la nuit, pour la mort elle-même.

Ces voix ne sont pas des métaphores, mais des modalités d'énonciation du réel.

C'est là que la polyphonie dont nous parlions prend toute sa portée. Chaque réalité singulière est porteuse d'une parole, non pas au sens linguistique humain, mais au sens ontologique d'une manière de se dire dans l'être.

La poésie, dans ce contexte, n'invente pas ces voix. Elle les laisse affleurer. Elle ouvre un espace où elles peuvent être entendues sans être immédiatement traduites en langage symbolique.

Cela suppose un déplacement du lecteur lui-même. Il ne s'agit plus d'interpréter, mais d'écouter. Non pas de chercher ce que l'arbre signifie, mais de se tenir dans ce que sa parole fait éprouver.

L'arbre ne symbolise pas l'enracinement, il expose une manière d'habiter la terre. Le merle ne symbolise pas le chant, il fait entendre une modalité d'être au monde où la voix précède le concept. La source ne symbolise pas l'origine, elle donne à éprouver une émergence continue.

Même la mort, lorsqu'elle parle, n'est pas allégorie. Elle ne représente pas la finitude humaine, elle parle depuis son propre régime de présence, depuis cette désincarnation que nous évoquions plus tôt.

Lire ces voix symboliquement reviendrait à les réduire, à les reconduire vers un centre humain du sens.

La polyphonie que j'essaie d'ouvrir suppose au contraire l'absence de centre. Chaque voix est souveraine dans sa singularité, sans être hiérarchisée ni subsumée sous une signification unique.

On pourrait dire que ces présences ne sont pas des symboles mais des interlocuteurs ontologiques.

Elles ne parlent pas pour illustrer une idée, elles parlent parce qu'elles sont.

La poésie devient alors un lieu d'hospitalité. Un espace où ces voix peuvent se manifester sans être annexées.

C'est pourquoi j'insiste toujours sur le fait que cette polyphonie n'est pas un procédé littéraire. Elle procède de l'effondrement du langage anthropocentré dont nous parlions. Lorsque ce centre se fissure, d'autres foyers de parole deviennent audibles.

L'arbre, le merle, la source, la nuit, la mort ne deviennent pas symboliques. Ils deviennent audibles comme réalités parlantes.

Il ne s'agit donc pas d'un imaginaire animiste ni d'une personnification poétique. Il s'agit d'un déplacement du lieu de la parole.

L'homme cesse d'être le seul parlant légitime. Il devient l'un des lieux où le langage passe, parmi d'autres.

Et la poésie, dans cette perspective, n'est pas le lieu où l'homme parle du monde, mais celui où le monde, dans sa pluralité irréductible, commence à parler à travers lui sans se laisser réduire à ce qu'il voudrait en dire.

Votre œuvre semble traversée par une tension constante entre nuit et lumière. Peut-on dire que toute votre pensée se tient dans une pénombre plutôt que dans une clarté pleine ?

Oui, on peut le dire, à condition de ne pas entendre la pénombre comme un déficit de clarté, mais comme un régime de présence plus juste que la lumière pleine.

La lumière totale, lorsqu'elle se donne comme évidence absolue, tend à abolir les reliefs. Elle éclaire tout de manière uniforme, elle dissipe les ombres, elle produit une visibilité saturée qui, paradoxalement, empêche de voir en profondeur. Une clarté sans reste devient aveuglante. Elle impose plus qu'elle ne révèle.

La pénombre, au contraire, maintient une tension vivante entre apparition et retrait. Elle ne plonge pas dans l'obscurité totale, mais elle ne livre pas non plus les choses dans une transparence exhaustive. Elle laisse subsister des zones d'ombre, des épaisseurs, des distances qui obligent le regard à s'ajuster, à ralentir, à veiller.

Si ma pensée se tient dans une pénombre, c'est parce que le réel lui-même ne se donne jamais dans une clarté pleine. Il est toujours traversé d'opacité, de faille, de retrait. Chercher à l'éclairer

totale­ment revien­drait à le simplifier, à le réduire, à en effacer la profondeur tragique.

La nuit, dans mon travail, n'est pas la négation de la lumière. Elle en est la condition. C'est depuis la nuit que certaines formes de clarté peuvent apparaître, mais des clartés non triomphantes, non écrasantes. Des clartés de veille plutôt que de domination.

C'est là que la pénombre devient le lieu juste. Elle permet à la lumière d'exister sans abolir l'ombre, et à l'ombre de demeurer sans étouffer toute visibilité.

On pourrait dire que la clarté pleine appartient à la logique du savoir, de la maîtrise, de la mise en évidence. La pénombre, elle, appartient à la logique de l'habitation. On n'habite pas un monde entièrement éclairé, on habite un monde traversé de lueurs fragiles, de seuils, de distances.

Cette tension constante entre nuit et lumière n'est donc pas dialectique au sens d'une résolution possible. Elle est structurelle. La lumière n'a pas vocation à vaincre la nuit, ni la nuit à engloutir la lumière. Leur co-présence constitue la texture même de l'expérience tragique.

C'est pourquoi je me méfie des pensées trop lumineuses, trop assurées, trop transparentes. Elles donnent l'illusion d'une résolution là où il n'y a que traversée.

La pénombre, elle, maintient ouvert ce qui ne peut être clos. Elle permet une visibilité qui n'écrase pas, une compréhension qui n'épuise pas, une proximité qui respecte la distance.

Si ma pensée s'y tient, ce n'est pas par goût de l'obscurité, mais par fidélité à ce régime de présence où la lumière ne prétend pas abolir la faille, mais simplement la rendre habitable.

On pourrait dire, pour conclure, que la clarté pleine appartient aux systèmes, tandis que la pénombre appartient à la veille. Et c'est sans doute dans cette veille, fragile mais tenace, que ma pensée a choisi de demeurer.

Vous parlez souvent de « joie tragique ». Comment une joie est-elle encore possible dans un monde sans salut ni résolution ?

La question est inévitable, parce que l'expression même de « joie tragique » semble contradictoire si l'on continue d'entendre la joie dans son acception ordinaire, c'est-à-dire comme sentiment de plénitude, d'accomplissement ou de consolation.

Or, la joie dont je parle ne relève pas de ce registre.

Dans un monde sans salut garanti, sans résolution finale, sans arrière-monde réparateur, la joie ne peut plus être indexée sur l'espérance d'une délivrance. Elle ne peut plus être la promesse d'un dépassement du tragique. Elle doit naître ailleurs, ou ne pas naître du tout.

La joie tragique surgit précisément au point où toute illusion de sortie s'est dissipée.

Elle n'est pas la négation du tragique, mais son habitation lucide.

Il faut ici distinguer deux régimes de joie.

La joie consolatrice, qui repose sur la croyance qu'au-delà des épreuves, quelque chose viendra réparer, compenser, rétablir l'équilibre. Cette joie est légitime dans l'ordre humain, mais elle demeure suspendue à des garanties extérieures.

Et la joie tragique, qui naît lorsque ces garanties se retirent.

Lorsque l'existence se sait exposée sans recours, lorsque la faille n'est plus pensable comme provisoire, lorsque la mort n'ouvre pas sur une réparation certaine, alors pourrait surgir le désespoir pur.

Mais il peut surgir autre chose.

Une joie sans promesse, sans garantie, sans pourquoi.

Cette joie tient à une intensification de la présence elle-même. Comme si, débarrassée de l'attente d'un salut, l'existence devenait plus dense, plus vive, plus immédiatement habitée.

Nietzsche, bien sûr, est ici en arrière-plan, mais la joie tragique dont je parle n'est pas seulement affirmation dionysiaque. Elle est plus retenue, plus nocturne peut-être.

Elle tient au fait de pouvoir dire oui à l'existence telle qu'elle est, non parce qu'elle serait bonne, mais parce qu'elle est, et qu'y consentir lucidement ouvre une forme de lumière intérieure qui ne dépend plus d'aucune réparation future.

Cette joie ne supprime ni la douleur, ni la perte, ni la mort. Elle coexiste avec elles.

On pourrait dire qu'elle ne se situe pas après le tragique, mais en lui.

Elle surgit lorsqu'on cesse de vouloir fuir la condition tragique pour apprendre à y demeurer sans se renier.

Elle est proche, en ce sens, de ce que Hölderlin appelait le Natal, ce retour chez soi dans un monde pourtant déchiré. Non pas parce que le monde serait devenu harmonieux, mais parce que l'habitation intérieure a changé de régime.

La joie tragique est une joie sans innocence, mais non sans lumière.

Elle ne promet pas l'aube, mais elle permet de marcher dans la nuit sans désirer qu'elle cesse pour continuer à avancer.

Elle naît d'une fidélité à la vie, même lorsque la vie ne promet rien en retour.

C'est pourquoi elle est fragile, toujours menacée, toujours exposée à retomber dans l'accablement. Elle exige une tenue, une veille, une capacité à ne pas chercher de compensation imaginaire.

Dans un monde sans salut ni résolution, la joie n'est possible qu'à condition de renoncer à l'idée qu'elle doive être justifiée.

Elle devient une manière d'habiter l'existence dans sa nudité tragique, une intensité de présence qui ne dépend ni de la réussite, ni de la consolation, ni de la promesse d'un au-delà.

Une joie sans garantie, mais non sans profondeur.

Et c'est peut-être là sa forme la plus haute, parce qu'elle n'est plus suspendue à ce qui pourrait advenir, mais enracinée dans le simple fait d'être là, exposé, vulnérable, et pourtant encore capable de dire oui à ce qui est.

Vos textes mettent fréquemment en scène des figures de veilleurs, de marcheurs, d'errants. La marche est-elle pour vous une modalité de pensée ?

Oui, la marche est pour moi bien davantage qu'un motif littéraire ou qu'une simple métaphore existentielle. Elle constitue véritablement une modalité de pensée, au sens où elle engage une manière spécifique d'être au monde, de percevoir, de laisser venir ce qui ne se donne pas dans l'immobilité conceptuelle.

Penser en marchant, ce n'est pas déplacer une réflexion déjà constituée. Ce n'est pas accompagner des idées préalables d'un mouvement du corps. C'est laisser la pensée elle-même se configurer dans le rythme de la marche, dans son souffle, dans son ouverture progressive au paysage.

La marche introduit d'abord une désappropriation du lieu.

Celui qui marche n'habite pas au sens de la possession. Il traverse. Il séjourne sans s'installer. Il se tient dans une proximité mobile avec ce qui l'entoure. Cette mobilité transforme le rapport aux choses. Rien n'est fixé, rien n'est définitivement cadré. Le monde se donne par fragments, par apparitions successives, par seuils.

La pensée qui naît dans ce mouvement n'est pas systématique. Elle est fragmentaire, respiratoire, souvent discontinue, mais aussi plus poreuse à ce qui advient.

C'est pourquoi les figures de veilleurs, de marcheurs, d'errants traversent mes textes. Elles incarnent des régimes de présence où la pensée ne se constitue pas dans la maîtrise, mais dans l'exposition.

Le veilleur, lui, ne marche pas toujours, mais il demeure dans une attention nocturne, dans une posture de guet. Il n'agit pas, il ne transforme pas, il tient ouvert un espace d'écoute.

Le marcheur se situe entre deux lieux, entre deux états, entre deux certitudes. Il n'est pas arrivé, il n'est plus parti. Cette position intermédiaire favorise une pensée non fixée.

Quant à l'errant, il radicalise cette condition. Il n'a plus d'itinéraire assuré. Sa marche devient pure exposition au monde, sans garantie d'orientation.

Dans les trois cas, la pensée ne procède pas d'un centre stable. Elle se forme dans le déplacement, dans la nuit, dans la traversée.

La marche modifie aussi le rapport au temps. Elle impose une lenteur, une scansion, une durée qui échappe à la précipitation conceptuelle. Elle laisse les choses apparaître sans les forcer.

On pourrait dire que la marche empêche la pensée de se refermer trop vite.

Elle maintient une ouverture, une disponibilité, une capacité à être surpris par ce qui surgit au détour d'un chemin, d'un paysage, d'une rencontre imprévue.

C'est en ce sens qu'elle rejoint l'habitation poétique. Le marcheur n'exploite pas le monde, il le fréquente. Il ne le possède pas, il le traverse en se laissant traverser par lui.

Il y a aussi, dans la marche, une dimension tragique. Elle ne promet pas l'arrivée. Elle peut durer sans fin, sans résolution, sans destination ultime. Elle est parfois pure tenue dans l'entre-deux.

Mais c'est précisément cette absence de finalité qui en fait une modalité de pensée privilégiée. Penser en marchant, c'est accepter que la pensée elle-même ne soit pas un lieu d'arrivée, mais un chemin sans terme définitif.

Ainsi, oui, la marche est pour moi une manière de penser avec le corps, avec le paysage, avec la nuit parfois. Une pensée qui ne s'élabore pas contre le monde, mais dans sa traversée lente.

Le veilleur veille, le marcheur avance, l'errant persiste.

Et dans ces figures se dit peut-être une même intuition : que la pensée la plus juste n'est pas celle qui s'installe, mais celle qui demeure en chemin, exposée, sans garantie d'issue, mais fidèle à ce qui se révèle pas à pas dans la marche elle-même.

Vous insistez sur la nécessité de « laisser être » les singularités. Cela suppose-t-il une éthique implicite, une manière de se comporter dans le monde ?

Oui, cela suppose une éthique, mais une éthique qui ne procède pas d'un système de normes ou de prescriptions, plutôt une éthique de la tenue, une manière de se comporter dans le monde qui naît directement de la manière dont on le perçoit et dont on l'habite.

Lorsque je parle de « laisser être » les singularités, il ne s'agit pas d'une posture contemplative détachée, ni d'un relativisme passif où

tout serait également laissé à lui-même. Il s'agit d'un déplacement du rapport fondamental que nous entretenons avec ce qui est.

Notre rapport ordinaire au monde est structuré par des logiques d'appropriation. Nous nommons pour intégrer, nous comprenons pour utiliser, nous catégorisons pour maîtriser. Même nos gestes moraux, parfois, reconduisent cette logique en voulant corriger, redresser, normaliser ce qui nous échappe.

Laisser être une singularité, c'est suspendre ce réflexe d'appropriation.

Cela ne signifie pas ne pas agir, mais agir sans réduire l'autre — qu'il soit humain, animal, végétal, ou même minéral — à une fonction ou à une projection de nos attentes.

Il y a là une éthique implicite, oui, mais elle n'est pas fondée sur des règles extérieures. Elle procède d'un regard transformé.

Dès lors que l'on perçoit chaque réalité comme irréductible, comme porteuse d'une manière d'être qui ne se laisse pas subsumer sous nos catégories, une retenue s'impose. Non par obligation morale, mais par justesse ontologique.

On n'arrache pas ce qui demande à croître lentement. On ne force pas ce qui doit se dire à son rythme. On ne possède pas ce qui ne peut être possédé sans être altéré.

Cette éthique de la retenue rejoint ce que j'appelle parfois une hospitalité ontologique.

Accueillir la singularité de l'autre, ce n'est pas l'absorber dans son monde, mais lui laisser l'espace de se déployer selon sa propre logique d'existence.

Cela vaut pour les relations humaines, bien sûr, mais aussi pour notre rapport à la nature, aux lieux, aux morts, au langage lui-même.

Laisser être un paysage, ce n'est pas seulement ne pas le détruire, c'est le regarder sans vouloir immédiatement l'exploiter, le rentabiliser, le transformer en décor ou en ressource.

Laisser être une parole, ce n'est pas la contraindre à entrer dans nos cadres interprétatifs, mais l'écouter dans sa singularité.

Cette éthique n'est donc pas morale au sens classique. Elle n'édicte pas des devoirs universels. Elle procède d'une transformation du rapport à l'être.

On pourrait dire qu'elle naît de l'habitation poétique elle-même.

Habiter poétiquement le monde implique de reconnaître que rien ne nous appartient en propre, que nous sommes nous-mêmes une singularité parmi d'autres, exposée au même tragique, au même devenir, à la même vulnérabilité.

À partir de là, une manière de se comporter s'impose presque naturellement. Une retenue, une attention, une fidélité à ce qui se donne sans se livrer entièrement.

Cette éthique n'est pas spectaculaire. Elle ne cherche pas à transformer le monde par des proclamations. Elle agit dans la discrétion des gestes, dans la qualité du regard, dans la manière d'approcher sans violenter.

Elle est profondément liée à la pensée du tragique.

Parce que laisser être, c'est aussi accepter que rien ne soit pleinement maîtrisable, que toute présence soit fragile, exposée, et que notre tâche ne consiste pas à réparer ou à posséder le monde, mais à y demeurer avec justesse.

Ainsi, oui, il y a une éthique implicite, mais une éthique sans code, sans doctrine, née d'un regard qui a renoncé à l'appropriation pour entrer dans une relation plus humble, plus attentive, plus fidèle aux singularités irréductibles qui composent le monde.

Vos œuvres dialoguent souvent avec des morts — poètes, penseurs, figures familiales. Écrire est-ce, pour vous, une forme de fidélité ?

Oui, écrire est pour moi une forme de fidélité, mais une fidélité qui ne relève ni du devoir de mémoire au sens institutionnel, ni d'un attachement nostalgique à ce qui n'est plus. Il s'agit d'une fidélité

vivante, active, presque respiratoire, qui engage le présent autant que le passé.

Lorsque mes textes dialoguent avec des morts — qu'il s'agisse de poètes, de penseurs, ou de figures plus intimes — il ne s'agit pas de convoquer des autorités, ni de s'inscrire dans une filiation savante destinée à légitimer une parole.

Il s'agit d'une fréquentation.

Certains morts continuent de parler, non parce que leurs œuvres sont conservées, mais parce que leur parole demeure ouverte, inachevée, traversante. Lire Hölderlin, Rilke, Trakl, Nietzsche, ou même certains fragments de Heidegger, ce n'est pas consulter des archives, c'est entrer dans une zone de présence où leur voix continue d'agir.

Écrire depuis eux, ou avec eux, c'est répondre à cette présence.

La fidélité consiste alors à ne pas refermer leur parole, à ne pas la figer dans l'exégèse ou la muséification. Elle consiste à la laisser résonner dans le présent, à prolonger ses lignes de faille là où elles n'ont pas été menées jusqu'au bout.

Il ne s'agit pas d'imiter, ni de répéter, mais d'habiter la proximité de ces voix sans les réduire.

Cette fidélité est aussi tragique, au sens où elle suppose l'acceptation de l'absence. Les morts ne répondent pas au sens

empirique. Leur présence est désincarnée, silencieuse souvent. Mais ce silence n'est pas vide. Il oblige à une écoute plus profonde.

C'est pourquoi j'ai souvent le sentiment que l'écriture ne consiste pas à produire une parole nouvelle, mais à maintenir ouvert un espace de dialogue où les vivants et les morts continuent de se fréquenter.

Cette fidélité ne se limite pas aux grandes figures poétiques ou philosophiques. Elle vaut aussi pour les figures familiales, pour les morts proches, pour ceux dont la présence désincarnée continue de traverser l'existence quotidienne.

Écrire peut alors devenir une manière de leur donner lieu, de leur offrir une demeure dans le langage, non pour les fixer, mais pour maintenir le lien vivant.

On rejoint ici ce que nous évoquions à propos de la mort comme métamorphose et de la nécessité d'une fidélité des vivants.

L'écriture participe de cette fidélité. Elle empêche que les morts deviennent errants, qu'ils soient relégués dans un passé clos ou dans un arrière-monde abstrait.

Elle les maintient dans la proximité du monde, dans la trame du présent.

Mais cette fidélité n'est pas pieuse au sens religieux. Elle est exigeante. Elle suppose de ne pas trahir la tonalité de ces voix, de ne pas les instrumentaliser, de ne pas les réduire à des références.

Dialoguer avec les morts, ce n'est pas les citer, c'est accepter d'être déplacé par eux.

On écrit alors moins depuis soi que depuis un espace partagé, polyphonique, où plusieurs voix continuent de respirer ensemble.

Oui, écrire est une fidélité.

Une fidélité à ceux qui ont parlé avant nous, à ceux qui continuent de parler à travers nous, et peut-être aussi à ceux qui viendront, pour qui cette parole devra demeurer ouverte.

Une fidélité qui ne regarde pas seulement en arrière, mais qui maintient vivant le fil invisible reliant les présences incarnées et désincarnées dans une même habitation fragile du monde.

Vous avez évoqué l'idée que certains lieux ne gardent pas leurs morts. Le lieu est-il une condition de la mémoire et de la présence ?

Oui, le lieu est une condition essentielle de la mémoire et de la présence, mais il faut entendre cela au-delà du simple ancrage géographique ou affectif.

Lorsque je dis que certains lieux ne gardent pas leurs morts, je ne formule pas seulement un constat sociologique ou urbanistique. J'essaie de nommer une fracture plus profonde dans notre manière contemporaine d'habiter le monde.

Traditionnellement, le lieu n'était pas seulement un espace fonctionnel. Il était un tissu de présences superposées, un entrelacement de vivants et de morts. Les maisons, les villages, les paysages portaient la mémoire incarnée de ceux qui y avaient vécu, travaillé, aimé, souffert, été ensevelis.

Les morts y demeuraient, non comme souvenirs abstraits, mais comme présences silencieuses intégrées à la texture même du lieu.

Le cimetière, par exemple, n'était pas relégué en périphérie symbolique. Il faisait partie du tissu vivant de la communauté. On vivait auprès des morts, et cette proximité constituait une forme de continuité ontologique.

Or, notre modernité a profondément désarticulé ce lien.

Urbanisation fonctionnelle, mobilité permanente, déterritorialisation des existences, standardisation des espaces, externalisation des lieux de sépulture — tout concourt à produire des lieux sans mémoire incarnée.

On habite des espaces, mais non des lieux au sens plein.

Un lieu qui ne garde pas ses morts devient un lieu amnésique. Il perd son épaisseur temporelle. Il devient surface d'usage, non profondeur d'habitation.

La mémoire, dans ce contexte, se désincarne à son tour. Elle devient archivistique, numérique, abstraite, mais elle ne s'enracine plus dans la matérialité des paysages, des maisons, des chemins.

Or, la présence des morts exige un lieu, non pour être fixée, mais pour demeurer inscrite dans la continuité du monde.

Lorsque les morts sont expulsés hors des lieux de vie — relégués dans des périphéries, déplacés, anonymisés, ou même dissous dans des pratiques funéraires déterritorialisées — leur présence devient plus fragile.

On rejoint ici ce que j'évoquais à propos de l'errance post-mortem.

Un mort sans lieu est un mort sans demeure mémorielle. Non qu'il disparaisse, mais sa présence ne trouve plus d'ancrage partagé dans le monde des vivants.

Le lieu agit comme un médiateur de présence.

Il ne produit pas la mémoire, mais il lui offre un site d'inscription. Il permet que la fidélité des vivants trouve une matérialité, une continuité sensible.

Se rendre sur une tombe, marcher dans un paysage habité par des générations, habiter une maison chargée d'histoire — tout cela ne relève pas de la nostalgie, mais d'une manière d'entretenir le lien entre les strates du vivant et du désincarné.

Lorsque cette dimension disparaît, la mémoire se fragilise, et avec elle la présence.

Il ne s'agit pas d'idéaliser le passé, mais de reconnaître que l'arrachement des morts aux lieux participe d'un processus plus vaste de déracinement ontologique.

Nous habitons des espaces interchangeable, sans épaisseur, sans continuité, et cette perte affecte notre rapport à la mort autant qu'à la vie.

Car un lieu qui ne garde pas ses morts finit aussi par ne plus garder ses vivants. Il ne retient rien, il ne transmet rien, il n'offre aucune demeure symbolique durable.

Ainsi, oui, le lieu est une condition de la mémoire et de la présence, non comme support matériel seulement, mais comme matrice d'habitation où vivants et morts coexistent dans une même trame.

Lorsque cette trame se défait, la mémoire devient flottante, la présence se raréfie, et l'existence elle-même risque de basculer dans une forme de non-lieu tragique, où ni les morts ni les vivants ne trouvent plus véritablement où demeurer.

Votre écriture semble de plus en plus se détacher du concept pour privilégier la méditation. Est-ce un choix ou une nécessité intérieure ?

Je dirais que ce n'est pas un choix au sens volontaire, stratégique, encore moins esthétique. C'est une nécessité intérieure, mais une nécessité qui s'est imposée lentement, presque à mon insu, à mesure que certains modes de pensée me devenaient insuffisants pour porter ce que j'avais à dire — ou plutôt à laisser venir.

Le concept a joué, dans mon parcours, un rôle important. Il permet de cerner, de découper, de clarifier. Il donne des prises à la pensée, il offre des structures d'intelligibilité. Dans les premières phases d'un travail, il est souvent indispensable, parce qu'il aide à se frayer un passage dans l'indistinct.

Mais le concept, par nature, opère par réduction. Il stabilise ce qui, dans l'expérience, demeure mouvant. Il fixe ce qui est en devenir. Il éclaire, mais en éclairant, il tranche, il isole, il simplifie.

À un certain point, j'ai éprouvé que ce régime de pensée, tout en demeurant précieux, ne suffisait plus.

Non parce qu'il serait faux, mais parce qu'il ne parvenait pas à porter certaines zones de l'expérience tragique, de la nuit, de la faille, de la présence désincarnée, du divin vulnérable, de la polyphonie du réel.

Ces zones résistent au concept. Elles se retirent dès qu'on cherche à les enfermer dans une définition stable.

La méditation est venue comme une réponse à cette résistance.

Non pas une méditation vague ou contemplative, mais une forme de pensée plus respiratoire, plus lente, plus proche du mouvement même de ce qu'elle cherche à approcher.

La méditation ne renonce pas à penser, mais elle accepte de penser sans vouloir immédiatement saisir.

Elle tourne autour, elle veille, elle laisse affleurer, elle accepte l'inachèvement, l'inexhaustible.

On pourrait dire qu'elle pense depuis la pénombre dont nous parlions plus tôt, plutôt que depuis la clarté conceptuelle pleine.

Ce déplacement ne signifie pas que le concept disparaisse totalement. Il demeure en arrière-plan, comme une ossature possible. Mais il n'occupe plus le devant de la scène.

Ce qui passe au premier plan, c'est la tonalité, la résonance, la proximité avec ce qui ne peut être entièrement dit.

C'est là que la poésie, la prose méditative, le dialogue, la polyphonie prennent le relais.

Ils permettent de laisser parler ce qui se dérobe à la prise conceptuelle, sans pour autant sombrer dans l'indétermination.

Je dirais donc que ce déplacement relève d'une fidélité plus que d'un choix.

Fidélité à ce que l'expérience elle-même exige comme forme d'expression.

À mesure que certaines intuitions se sont approfondies — sur le tragique, sur la nuit, sur l'effondrement du langage, sur la présence des morts — il est devenu de moins en moins possible de les formuler dans un régime purement conceptuel sans les trahir.

La méditation s'est imposée comme le mode d'approche le plus juste, non parce qu'elle serait supérieure, mais parce qu'elle correspond mieux à ce qui cherche à se dire.

Elle permet de maintenir ouvert ce que le concept tend à refermer.

On pourrait dire, pour résumer, que le concept cherche à comprendre, tandis que la méditation cherche à demeurer auprès.

Et plus mon travail avançait, plus il devenait nécessaire de demeurer auprès plutôt que de vouloir comprendre entièrement.

Ce n'est donc ni un abandon de la pensée, ni un refus du concept, mais un déplacement du centre de gravité.

La pensée demeure, mais elle se fait plus lente, plus poreuse, plus exposée à ce qui la dépasse, parce que certaines vérités ne se laissent approcher que dans cette retenue méditative qui accepte

de ne pas tout saisir pour rester fidèle à ce qui se donne sans jamais se livrer entièrement.

Vous avez beaucoup insisté sur la notion de « regard non appropriant ». Pensez-vous que notre époque ait perdu la capacité de regarder ?

Oui, je le pense, mais il faut préciser immédiatement que cette perte n'est ni totale ni irréversible. Elle est plutôt une atrophie progressive, une fragilisation du regard liée à la manière dont notre époque configure notre rapport au monde, au temps, aux images, aux autres.

Regarder, au sens plein que je donne à ce mot, ne consiste pas à voir. Voir est une fonction optique, presque réflexe. Regarder suppose une disponibilité, une durée, une capacité à laisser la présence rencontrée déployer sa singularité sans être immédiatement ramenée à nos usages ou à nos catégories.

Or, notre époque est marquée par une accélération et une saturation visuelle sans précédent.

Nous voyons constamment, mais nous regardons de moins en moins.

Les flux d'images, d'informations, de signaux, de sollicitations visuelles produisent un regard qui glisse. Il ne s'arrête plus, il ne

s'immerge plus, il ne séjourne plus auprès de ce qu'il perçoit. Il consomme des apparitions sans les habiter.

Ce glissement est renforcé par la logique d'appropriation qui domine notre rapport au réel. Nous regardons pour évaluer, pour comparer, pour juger, pour acquérir, pour exploiter symboliquement ou matériellement.

Le regard devient fonctionnel, orienté vers l'usage.

Même la contemplation, lorsqu'elle subsiste, est souvent médiatisée, cadrée, filtrée, convertie en image partageable plutôt qu'en expérience vécue.

Or, le regard non appropriant exige exactement l'inverse.

Il suppose un ralentissement, une suspension de l'utilité, une capacité à demeurer auprès d'une singularité sans vouloir l'intégrer immédiatement à un système de sens ou de valeur.

Ce regard devient rare non parce que l'homme en serait incapable, mais parce que les conditions culturelles, techniques et existentielles qui le rendaient possible se sont affaiblies.

Il faut du silence pour regarder. Il faut de la durée. Il faut une certaine pauvreté d'images pour qu'une image puisse réellement apparaître.

Lorsque tout est visible en permanence, plus rien n'apparaît véritablement.

Je ne dirais donc pas que notre époque a perdu définitivement la capacité de regarder, mais qu'elle la désapprend.

Elle remplace le regard par la captation visuelle, par le balayage, par la consommation de signes.

Cela a des conséquences profondes.

Un regard qui ne sait plus laisser être ne peut plus habiter poétiquement le monde. Il ne rencontre plus les singularités, il ne perçoit plus les failles, il ne distingue plus les pénombres nécessaires à la profondeur.

Il produit un monde lisse, transparent, immédiatement disponible — ce que j'appelais plus tôt la transparence du regard qui entraîne l'effondrement du langage.

Mais cette perte n'est pas sans recours.

Le regard peut se réapprendre.

La marche, la veille, la fréquentation silencieuse des paysages, la lecture lente, la présence aux morts, la poésie elle-même peuvent rouvrir cette capacité.

Regarder à nouveau, c'est accepter de ne pas posséder ce que l'on voit. C'est consentir à une distance, à une opacité, à une altérité irréductible.

Notre époque n'a pas perdu la vue, mais elle a fragilisé le regard.

Retrouver ce regard non appropriant constitue peut-être l'un des gestes les plus décisifs aujourd'hui, non seulement pour la poésie, mais pour toute forme d'habitation juste du monde.

Car sans regard véritable, il n'y a plus de présence — seulement des surfaces traversées trop vite pour qu'elles puissent encore nous atteindre.

Quelle place accorde-t-il encore à l'espoir dans une pensée aussi profondément tragique ?

La question de l'espoir est inévitable, parce qu'elle surgit presque spontanément dès lors qu'une pensée assume le tragique dans toute sa profondeur. Comme si l'on cherchait à savoir s'il subsiste encore une issue, une compensation, une lueur qui viendrait contrebalancer l'absence de salut dont nous avons parlé.

Or, il faut d'abord distinguer l'espoir de la lumière, l'espoir de la joie, l'espoir de la tenue.

L'espoir, dans son sens le plus courant, repose sur l'attente d'une amélioration future, d'une résolution, d'une réparation possible. Il

suppose qu'au-delà de ce qui est, quelque chose viendra corriger, guérir, rétablir un équilibre.

Dans une pensée tragique, entendue comme reconnaissance structurelle de la faille, de l'inaccomplissement, de l'absence de garantie ultime, cet espoir-là ne peut plus occuper une place centrale sans introduire une contradiction interne.

Car espérer une résolution, c'est déjà refuser d'habiter pleinement la condition tragique. C'est maintenir, même discrètement, l'idée qu'il y aurait une sortie, un dénouement, une délivrance finale.

Je ne dirais donc pas que l'espoir disparaît totalement, mais qu'il change de statut.

Il cesse d'être promesse de salut pour devenir tension de présence.

Il ne regarde plus vers un futur réparateur, mais vers une intensification possible du présent.

On pourrait dire qu'il se rapproche de la joie tragique dont nous parlions.

Non pas l'espoir que la nuit prenne fin, mais la possibilité de marcher dans la nuit sans se dissoudre en elle.

Cet espoir-là est sans garantie. Il n'est pas assuré. Il n'est pas fondé sur une téléologie de l'histoire ni sur une promesse métaphysique.

Il tient à la persistance d'une lumière fragile, d'une capacité à habiter, à regarder, à demeurer fidèle malgré l'absence de résolution.

Il est proche de ce que j'appellerais une espérance sans objet.

Non l'attente de quelque chose, mais la tenue d'une ouverture.

Dans certains moments, cette espérance peut même disparaître, laissant place à une nudité tragique plus radicale encore. Mais même là, quelque chose peut subsister : non l'espoir d'un salut, mais la fidélité à ce qui est.

Je me méfie, en réalité, des pensées qui réintroduisent l'espoir comme compensation du tragique. Elles risquent d'adoucir ce qu'elles prétendent affronter.

Cela ne signifie pas sombrer dans le désespoir. Le désespoir est encore une réaction à l'attente déçue d'un salut.

La pensée tragique cherche à se tenir au-delà de cette alternative espoir-désespoir.

Elle reconnaît que l'existence n'est pas promise à une résolution, mais elle n'en conclut pas pour autant à l'absurde stérile.

Elle ouvre à une autre qualité de présence, à une lumière sans promesse, à une joie sans garantie, à une fidélité sans récompense.

Si l'espoir subsiste, c'est donc sous une forme transfigurée.

Non l'espoir que le tragique cesse, mais l'espoir — très discret, presque indicible — que l'homme demeure capable de l'habiter sans se renier, sans fuir, sans se fermer.

Un espoir non tourné vers la fin de la nuit, mais vers la capacité de continuer à veiller en elle.

C'est une forme d'espérance pauvre, mais peut-être plus juste, parce qu'elle ne repose sur aucune illusion de réparation, et qu'elle demeure fidèle à la vérité nue de la condition tragique.

Ecrivez-vous pour être lu ou pour répondre à une nécessité intérieure indépendante du lectorat ?

La réponse la plus immédiate serait de dire que j'écris d'abord par nécessité intérieure, et que la question du lectorat vient ensuite, presque secondairement. Mais ce serait encore trop simple, et peut-être même inexact si on ne précise pas la nature de cette nécessité et la manière dont elle entre en relation avec ceux qui lisent.

La nécessité intérieure dont je parle n'est pas une pulsion expressive, ni le besoin de se dire soi-même au sens autobiographique. Elle tient plutôt à une pression du dire, à quelque chose qui cherche à se formuler sans que je puisse en différer indéfiniment l'émergence.

Certains textes s'imposent comme on reçoit une charge, une visitation, une ligne de faille qui exige d'être portée dans la parole.

Dans ces moments-là, la question de savoir si cela sera lu, compris, accueilli ou non ne se pose pas vraiment. L'écriture répond à une fidélité à ce qui demande à être dit, ou du moins approché dans le langage.

On pourrait presque dire que l'écriture précède le lecteur, qu'elle lui ouvre un espace sans savoir encore s'il sera habité.

Mais cela ne signifie pas que le lectorat soit indifférent ou négligeable.

Écrire sans souci du lecteur reviendrait à se refermer dans une parole close, autosuffisante, qui ne laisserait aucune place à l'accueil.

Or, même lorsque j'écris depuis cette nécessité intérieure, je sais que la parole n'existe pleinement que si elle peut être fréquentée, habitée, reprise par d'autres.

Le lecteur n'est pas un destinataire passif. Il est un lieu de résonance.

Un texte n'achève pas son mouvement en étant écrit. Il l'achève — ou plutôt il le prolonge — lorsqu'il trouve un regard, une voix intérieure qui l'accueille et le fait vivre autrement.

Je n'écris donc pas pour plaire, ni pour répondre à une attente éditoriale, ni pour occuper un espace public. Mais j'écris dans l'horizon d'une possible rencontre.

On pourrait dire que l'écriture procède d'une nécessité intérieure, mais qu'elle est adressée.

Adressée non à un lectorat abstrait, mais à des lecteurs singuliers, inconnus, parfois lointains, qui entreront peut-être un jour dans cette parole.

Cette dimension d'adresse rejoint ce que nous évoquions à propos de la fidélité.

Écrire, c'est aussi maintenir ouverte une parole pour ceux qui viendront, comme j'ai moi-même fréquenté des voix antérieures qui n'écrivaient pas pour moi et qui pourtant m'étaient adressées à travers le temps.

Il n'y a donc pas opposition entre nécessité intérieure et lectorat.

La nécessité fonde l'écriture. Le lectorat la prolonge.

Sans nécessité intérieure, l'écriture devient production. Sans lecteur, elle risque de demeurer inachevée dans son mouvement de partage.

Je dirais donc que j'écris d'abord parce que je ne peux pas ne pas écrire ce qui demande à se dire, mais que j'écris aussi en laissant

ouvert l'espace d'une rencontre, sans la prévoir, sans la mesurer, sans la conditionner.

Une écriture adressée, mais non dépendante.

Fidèle à son origine intérieure, mais offerte à la fréquentation de ceux qui, un jour peut-être, y reconnaîtront quelque chose qui les concerne à leur tour.

Vous vous écarterez très sensiblement de la conception deleuzienne du virtuel. Selon vous l'homme évolue dans un univers virtuel fait de représentations et de paradigmes structurés par le langage. Ce monde virtuel n'est pas un surplomb de la réalité mais son substitut. Le numérique, référence au film « Matrix » n'a fait que renforcer cet enfermement qui lui est bien antérieur.

Oui, l'écart avec la conception deleuzienne du virtuel est réel, même si cet écart ne procède pas d'un rejet global de sa pensée, mais d'un déplacement du sens même du mot « virtuel ».

Chez Deleuze, le virtuel n'est pas l'irréel ni l'illusion. Il désigne une dimension pleinement réelle du devenir, une réserve de potentialités qui ne sont pas encore actualisées mais qui agissent néanmoins comme puissance de transformation. Le virtuel, dans ce cadre, est ouverture, richesse, prolifération du possible.

C'est une pensée du virtuel comme excès de réalité, non comme retrait.

Or, lorsque je parle d'univers virtuel, j'emploie ce terme dans un sens presque inverse.

Je désigne par là le monde de représentations, de paradigmes, de constructions langagières et symboliques dans lequel l'homme moderne évolue de manière croissante, au point que ce monde finit par se substituer à la fréquentation directe du réel.

Il ne s'agit pas d'un virtuel créateur, mais d'un virtuel de recouvrement.

Le langage, la technique, les systèmes de représentation produisent une couche interprétative si dense qu'elle finit par devenir l'horizon principal de notre expérience.

Nous ne rencontrons plus les choses, nous rencontrons leurs modèles, leurs images, leurs catégories, leurs équivalents numériques ou conceptuels.

Ce virtuel n'est pas situé au-dessus du réel comme un surplomb transcendant. Il s'insinue à sa place. Il se substitue à lui comme milieu d'habitation.

C'est en ce sens que je parle d'enfermement.

Non pas un enfermement imposé de l'extérieur, mais un enfermement structurel, produit par notre propre manière de médiatiser le monde.

Le numérique, évidemment, accentue ce phénomène. Les écrans, les flux d'images, les univers simulés, les identités dématérialisées multiplient les niveaux de virtualisation de l'expérience.

La référence à « Matrix » permet de figurer cette condition, mais il est essentiel de comprendre que cet enfermement ne commence pas avec le numérique.

Il lui est bien antérieur.

Dès lors que le langage devient recouvrement plutôt que dévoilement, dès lors que les paradigmes interprétatifs remplacent la fréquentation du réel, un univers virtuel se constitue.

Le numérique ne fait que densifier, accélérer, totaliser cette virtualisation déjà à l'œuvre dans la modernité.

On pourrait dire que « Matrix » n'est pas une anticipation, mais une allégorie tardive d'un processus beaucoup plus ancien.

Ce qui me sépare de Deleuze, ici, c'est que je ne vois pas dans ce virtuel une réserve de devenir, mais une couche d'interposition.

Il ne multiplie pas le réel, il le filtre, il l'atténue, il le rend compatible avec nos schémas.

Il participe de ce que j'appelle la transparence du regard.

Dans un univers saturé de représentations, tout devient visible, mais plus rien n'apparaît véritablement. Le réel est remplacé par sa modélisation continue.

L'homme ne fréquente plus le monde, il navigue dans ses équivalents symboliques.

C'est pourquoi je parle parfois d'un enfermement doux, presque confortable, mais ontologiquement appauvrissant.

On ne souffre pas nécessairement de cet enfermement, mais on y perd la rugosité, la résistance, la faille du réel.

Ce virtuel substitutif éloigne l'homme de l'habitation poétique, de la fréquentation des singularités, de la polyphonie du monde.

Il l'installe dans un univers d'images, de concepts, de simulations où tout semble accessible mais où rien ne se donne dans sa profondeur.

Ainsi, mon écart avec Deleuze ne tient pas à une querelle terminologique, mais à une divergence d'expérience du monde contemporain.

Là où son virtuel ouvre des lignes de fuite, le virtuel que je décris produit des couches d'enfermement.

L'un multiplie le réel, l'autre le remplace.

Et c'est précisément contre cet enfermement ancien, aujourd'hui amplifié par le numérique, que mon travail tente de rouvrir des failles de présence, des accès à un réel non substitué, non modélisé, encore traversable dans sa rugosité tragique.

Vous dites que la question du sens n'a pas de sens car elle présuppose implicitement une origine et une fin qui sont extérieures à la réalité du monde. Aussi rejetez-vous l'absurde et même vous affirmez que le tragique « tue » l'absurde. Que voulez-vous dire exactement ?

Oui, la formule peut paraître abrupte — dire que « la question du sens n'a pas de sens » ou que le tragique « tue » l'absurde — mais elle vise précisément à déplacer une manière devenue presque automatique d'aborder l'existence.

Lorsque l'on pose la question du sens — « quel est le sens de la vie ? », « quel est le sens du monde ? » — on présuppose déjà une structure implicite. On suppose qu'il y aurait une origine fondatrice et une fin téléologique qui viendraient justifier le parcours.

Le sens, dans cette perspective, est ce qui relie un commencement à un accomplissement. Il suppose une direction, une finalité, une résolution ultime qui viendrait éclairer rétroactivement l'ensemble du trajet.

Or, si l'on se tient dans une pensée du devenir sans origine assignable ni fin garantie, cette structure s'effondre.

Il n'y a pas de point initial absolu qui donnerait la clé du monde, ni de terme final qui en accomplirait la signification.

Poser la question du sens dans ces conditions revient à projeter sur le réel une structure qui lui est étrangère. C'est vouloir qu'il réponde à une logique narrative qu'il ne suit pas.

C'est pourquoi je dis que la question du sens n'a pas de sens. Non parce qu'elle serait illégitime psychologiquement — elle est profondément humaine — mais parce qu'elle repose sur une attente inadéquate à la réalité du devenir.

À partir de là surgit souvent la catégorie de l'absurde.

Si le monde n'a ni origine lisible ni finalité assurée, alors, dit-on, il est absurde. C'est la position que l'on trouve, sous des formes diverses, chez Camus ou dans certaines philosophies de l'existentialisme.

Mais là encore, l'absurde suppose une attente déçue.

Il y a absurde lorsqu'il y a décalage entre une exigence de sens et l'absence de réponse du monde.

L'absurde est donc encore structuré par la question du sens. Il est le revers de cette attente.

Dire que le tragique « tue » l'absurde signifie que le tragique se tient en amont de cette déception.

Le tragique n'attend pas de réponse. Il n'exige pas de finalité. Il ne pose pas la question du sens pour constater ensuite son absence.

Il reconnaît que l'existence se déploie sans garantie de justification ultime, et il en fait le lieu même de son habitation.

Là où l'absurde dit « le monde ne répond pas à ma demande de sens », le tragique dit « le monde n'a pas à répondre à cette demande ».

Le tragique n'est pas déçu. Il est lucide.

C'est pourquoi il ne conduit pas nécessairement au désespoir, ni à la révolte contre l'absurde, mais à une autre manière d'habiter l'existence.

L'absurde demeure encore anthropocentré. Il mesure le monde à l'aune de nos attentes de cohérence ou de finalité.

Le tragique, lui, accepte que le monde excède ces attentes.

Il n'abolit pas la souffrance, ni l'incompréhensible, ni la perte. Mais il ne les interprète pas comme scandale d'un sens manquant.

Il les reconnaît comme dimensions constitutives de l'existence.

Dire que le tragique tue l'absurde, c'est dire qu'il dissout la structure même qui permettait de parler d'absurde.

Il ne nie pas l'incompréhensible, il le reconnaît sans exiger qu'il soit justifié.

Il ne cherche pas à résoudre l'absence de finalité, il apprend à demeurer dans un monde qui ne se laisse pas totaliser dans une signification ultime.

À partir de là, la question du sens se transforme.

Elle ne disparaît pas totalement, mais elle cesse d'être téléologique. Elle devient immanente, locale, provisoire.

On ne cherche plus « le » sens du monde, mais des lignes de sens qui émergent dans l'habitation même du devenir, sans prétendre le totaliser.

Ainsi, le tragique ne conduit ni au nihilisme ni à l'absurde. Il ouvre à une lucidité plus radicale, qui renonce à la garantie d'un sens ultime sans sombrer pour autant dans la vacuité.

Il apprend à vivre sans justification finale, mais non sans profondeur.

Et c'est peut-être là que réside sa force : non dans la réponse qu'il apporterait, mais dans la capacité qu'il ouvre d'habiter un monde sans origine assignable ni fin promise, sans exiger qu'il soit autre pour pouvoir y demeurer.

Votre pensée est déstabilisante car, comme pour les causes et les effets, vous renversez de nombreuses évidences. Est-ce une manière d'être inactuel, comme le fut Nietzsche, ou cela relève-t-il d'une intention plus profonde, je suis tentée de dire ontologique ?

Je comprends que ma pensée puisse apparaître déstabilisante, non par goût de la provocation, mais parce qu'elle procède souvent par déplacements plutôt que par confirmations. Elle ne cherche pas à contredire pour contredire, mais à interroger ce que nous tenons pour évident dès lors que ces évidences semblent reposer sur des structures implicites non questionnées.

Le renversement dont vous parlez — qu'il concerne les causes et les effets, le langage et le regard, le passé et le devenir, le divin et la vulnérabilité — n'est pas une stratégie discursive. Il répond à une expérience plus originaire : celle d'un monde qui ne se laisse pas penser depuis les catégories stabilisées que nous avons héritées.

Nietzsche, bien sûr, constitue ici une figure tutélaire, parce qu'il a porté très loin cette exigence d'inactualité.

Être inactuel, chez lui, ne signifie pas être hors de son temps par posture élitiste ou marginale, mais penser contre les évidences dominantes de son époque pour rouvrir des possibles étouffés par le consensus.

Dans ce sens, il y a sans doute chez moi une dimension d'inactualité, mais elle n'est pas recherchée pour elle-même.

Elle résulte du fait que certaines intuitions, si on les suit jusqu'au bout, déplacent inévitablement les cadres dominants de pensée.

Mais vous avez raison de pressentir que cela relève d'une intention plus profonde, que vous nommez ontologique, et ce terme me semble juste.

Car ces renversements ne portent pas seulement sur des idées, mais sur la manière même dont l'être se donne à nous.

Prenons l'exemple des causes et des effets. Nous avons l'habitude de penser le réel selon une logique linéaire : une cause produit un effet, un passé détermine un présent, une origine fonde un devenir.

Or, l'expérience du devenir montre souvent l'inverse : c'est le présent qui reconfigure le passé, c'est l'effet qui donne sens à ce que nous appelons cause, c'est le mouvement lui-même qui produit rétroactivement ses origines lisibles.

Ce renversement n'est pas conceptuel, il est ontologique. Il concerne la structure même de la réalité, non simplement la manière dont nous la pensons.

Il en va de même pour le langage et le regard, pour le divin et la vulnérabilité, pour la mort et la présence, pour l'histoire et le devenir.

Ce que j'essaie de faire, au fond, ce n'est pas renverser des doctrines, mais accompagner des déplacements de l'expérience.

Lorsque certaines évidences cessent de correspondre à ce que l'on éprouve du monde, il devient nécessaire de les déplacer, non par esprit critique abstrait, mais par fidélité à ce qui se donne autrement.

Si cela produit une impression d'inactualité, c'est peut-être parce que notre époque tend à stabiliser rapidement ses paradigmes, à rendre fonctionnelles ses évidences, à neutraliser les failles.

Penser depuis ces failles, depuis ces décentrement, peut apparaître comme inactuel, mais il s'agit moins de s'opposer à son temps que de refuser d'en épouser les simplifications.

Je dirais donc que cette déstabilisation procède d'une intention ontologique au sens où elle cherche à rester fidèle à la manière dont l'être se manifeste lorsqu'on accepte de ne pas le réduire trop vite à nos schémas explicatifs.

Nietzsche parlait de philosopher au marteau, non pour détruire, mais pour ausculter les idoles, pour entendre si elles sonnent creux.

Mon geste est peut-être plus lent, plus méditatif, moins tonitruant, mais il procède d'une exigence proche : ne pas tenir pour évidentes des structures qui ne le sont plus dès lors qu'on les confronte à l'expérience tragique du monde.

L'inactualité, si elle existe, n'est donc pas une posture, mais l'effet secondaire d'une fidélité à ce qui, dans l'être, résiste aux évidences trop vite stabilisées.

Vous êtes un penseur du tragique dans la banalité. Contrairement aux tragédies antiques, le tragique n'est pas, selon vous affaire de héros car il est structurel de la condition humaine. Ainsi à la voie nietzschéenne du surhumain vous opposez une vision, à travers le devenir d'Esprit, qui métamorphose notre rapport au monde plutôt qu'à son dépassement, en d'autres termes vous refusez une pensée du renversement des tables, de la destruction.

Oui, je me reconnais assez dans cette formule de « tragique dans la banalité », à condition de ne pas entendre la banalité comme insignifiance, mais comme quotidienneté, comme tissu ordinaire de l'existence où, précisément, le tragique se donne sans appareil, sans grandeur dramatique, sans mise en scène héroïque.

Les tragédies antiques plaçaient le tragique dans la destinée de figures exceptionnelles, héroïques, prises dans des conflits démesurés entre dieux, lois, lignées, fautes originelles. Le tragique y était spectaculaire, concentré, porté par des figures hors du commun.

Or, la modernité a déplacé ce lieu.

Le tragique n'a pas disparu, mais il s'est diffusé. Il est devenu structurel, inhérent à la condition humaine elle-même. Il ne

concerne plus seulement les rois, les héros, les figures mythiques, mais chaque existence singulière, dans sa naissance, sa finitude, sa perte, son exposition, son absence de garantie.

Il est dans la mort des proches, dans la solitude, dans la désorientation, dans l'effondrement des cadres de sens, dans la banalité même des jours.

Penser le tragique aujourd'hui suppose de le dés-héroïser, de le reconnaître dans l'ordinaire plutôt que dans l'exceptionnel.

C'est ici que mon rapport à Nietzsche se nuance, sans se rompre.

La figure du surhumain, telle qu'elle apparaît chez lui, porte une puissance de renversement immense. Elle vise à dépasser l'homme tel qu'il est, à transvaluer les valeurs, à renverser les tables de la morale, de la métaphysique, de la religion.

Ce geste a été fondateur, et il demeure décisif pour penser la sortie des arrière-mondes et des illusions consolatrices.

Mais il porte aussi une intensité de dépassement qui peut devenir inhabitable.

Le surhumain, dans sa lumière trop vive, risque de produire une exigence de transformation radicale qui laisse peu de place à l'habitation fragile du monde tel qu'il est.

C'est là que la notion de devenir d'Esprit introduit un déplacement.

Il ne s'agit plus de dépasser l'homme vers une figure supérieure, ni de renverser les tables dans un geste de destruction créatrice, mais de métamorphoser le rapport au monde lui-même.

Le devenir d'Esprit ne détruit pas le monde, il en transforme la perception, l'habitation, la fréquentation.

Il ne s'agit pas de briser les cadres pour en imposer d'autres, mais de laisser apparaître, à même le monde ordinaire, une dimension de profondeur, de présence, de lumière fragile qui ne nécessite pas de rupture spectaculaire.

Là où le surhumain est souvent pensé comme sommet, comme dépassement, le devenir d'Esprit est asymptotique, discret, diffus.

Il ne produit pas des héros, mais des présences transformées.

Il ne renverse pas les tables, il modifie la manière de s'y asseoir, si l'on peut dire.

Je me méfie des pensées trop exclusivement destructrices, même lorsqu'elles se réclament de la création. La destruction peut être nécessaire pour ouvrir des brèches, Nietzsche l'a montré avec une force incomparable.

Mais habiter le monde après la destruction suppose autre chose qu'un renversement permanent.

Il faut une tenue, une capacité à demeurer dans un monde sans garantie sans chercher à le pulvériser davantage.

Penser le tragique dans la banalité, c'est reconnaître que la métamorphose ne passe pas nécessairement par des gestes héroïques, mais par une transformation du regard, de la présence, de la fidélité au réel.

Le devenir d'Esprit n'élève pas l'homme au-dessus du monde, il l'immerge autrement en lui.

Il ne supprime pas le tragique, il le rend habitable.

En ce sens, il ne s'oppose pas frontalement à Nietzsche, mais il en prolonge peut-être une ligne plus silencieuse, moins solaire, plus nocturne : celle d'une affirmation du monde qui ne passe pas par le dépassement héroïque, mais par une intensification intérieure de la présence au réel.

Le tragique n'y est plus affaire de héros, mais de tenue quotidienne, de fidélité discrète à une existence qui ne sera jamais réconciliée, mais qui peut être habitée sans être niée ni détruite.

Vous n'êtes pas un auteur polémiste mais vous avez eu dans « L'urgence de la pensée » la dent dure envers les détracteurs de Heidegger. Pour quelles raisons cet écart ?

Oui, vous avez raison de souligner que cet ouvrage constitue une inflexion de ton dans mon parcours, et il importe d'en préciser la

raison, parce qu'elle ne procède ni d'un goût pour la polémique ni d'un désir de défendre Heidegger par fidélité doctrinale.

Je ne suis pas, en effet, un auteur polémiste. La polémique suppose souvent une volonté d'affrontement, une dramatisation des positions, une recherche d'effet plus que de justesse. Or, mon travail s'inscrit plutôt dans une méditation lente, attentive aux nuances, aux déplacements, aux failles mêmes de la pensée.

Si « L'urgence de la pensée » adopte parfois un ton plus tranchant, c'est parce que la situation me semblait l'exiger.

Non pas pour protéger Heidegger comme figure intouchable, mais pour défendre la dignité même de la pensée face à ce que j'ai perçu comme une dégradation du débat philosophique.

Certains de ses détracteurs — pas tous, bien entendu — ont déplacé la discussion hors du champ de la pensée pour la rabattre sur un terrain que j'ai qualifié de boueux.

J'entends par là un espace où l'affirmation remplace l'analyse, où l'invective supplante la lecture, où le soupçon devient méthode unique.

Je ne récusé aucun débat, au contraire. La pensée n'avance que par confrontation, par friction, par critique rigoureuse. Heidegger lui-même ne saurait être soustrait à cette exigence.

Mais ce que je pourfends, ce sont les affirmations assertoriques, parfois injurieuses, qui dispensent de lire réellement les textes.

Il y a une différence radicale entre critiquer une pensée à partir de son déploiement interne et projeter sur elle des présupposés qui en déforment la lecture.

C'est ici que j'ai pointé une dérive de certaines pratiques herméneutiques.

L'herméneutique, dans son sens noble, consiste à déployer les strates d'un texte, à en faire apparaître les tensions, les non-dits, les implications profondes.

Mais elle peut dériver lorsqu'elle devient quête de confirmation. Lorsqu'on lit un texte non pour l'entendre, mais pour y trouver ce que l'on a décidé d'y voir.

On cherche alors, et l'on finit toujours par découvrir, ce que l'on avait présupposé.

Le texte cesse d'être interlocuteur, il devient prétexte.

C'est cette méthode que je déplore plus encore que certaines allégations sans fondement solide.

Car elle installe un climat où la pensée devient procès permanent, où la complexité est réduite à des verdicts, où l'exigence de lecture est remplacée par l'efficacité de l'accusation.

Mon écart de ton procède donc d'une vigilance.

Non pour sanctuariser Heidegger, mais pour rappeler que la philosophie ne peut se maintenir que si elle se garde de devenir un champ de règlement moral ou idéologique où l'on condamne avant d'avoir compris.

On peut, et on doit, interroger les zones sombres d'une pensée, ses implications historiques, ses compromissions éventuelles. Mais cela exige une rigueur, une probité de lecture, une retenue qui maintiennent la dignité du geste philosophique.

« L'urgence de la pensée » n'est donc pas un pamphlet contre des personnes, mais un rappel méthodologique et éthique.

Une tentative de dire que la pensée mérite mieux que la caricature, mieux que l'invective, mieux que la réduction.

Que lire suppose une ascèse, une suspension des présupposés, une disponibilité à ce que le texte dit réellement, et non à ce que nous voudrions qu'il dise pour conforter nos positions.

Si le ton s'y fait plus ferme, c'est parce que la pensée elle-même me semblait exposée à une forme de dégradation qui exigeait d'être nommée.

Non par polémique, mais par fidélité à ce que philosopher veut encore dire lorsque l'on refuse que le débat se transforme en terrain de boue où toute exigence de justesse se dissout.

Avec « L’anneau » vous nous proposez un texte plus intimiste avec de la poésie bien sûr mais aussi de courtes histoires et des dialogues méditatifs à partir de textes d’auteurs divers. C’est un livre à part dans votre trajectoire ?

Oui et non, en effet.

« L’anneau » est un livre à part par sa tonalité plus intimiste, par la forme plus fragmentaire qu’il adopte, par la place qu’y prennent des récits brefs, des dialogues méditatifs, des échos à des textes d’auteurs divers. Mais il n’est pas en rupture avec le reste de mon parcours, parce qu’il procède de la même nécessité intérieure, simplement déplacée vers une zone plus discrète, plus retenue.

C’est un hommage, oui, à une personne qui m’est très proche, mais j’ai tenu à ce que cette proximité demeure sur le seuil du texte. Je ne crois pas à l’intérêt de l’exposition de soi. Ma personne, mon histoire, mes affects privés n’ont aucune valeur en tant que tels pour la pensée ou pour la poésie.

Ce qui importe, ce sont les intuitions qui traversent une existence, non l’existence elle-même.

J’ai toujours été très réservé, presque secret, sur ce plan-là. C’est pourquoi j’ai voulu laisser le texte « sur le palier », comme vous le dites très justement. Celui qui entre dans « L’anneau » n’entre pas dans ma biographie, mais dans un espace de résonance où chacun

peut reconnaître quelque chose qui le concerne sans avoir à connaître celui qui écrit.

La citation de Heidegger que vous rappelez exprime exactement ce rapport que j'entretiens à l'écriture : « Nous ne parvenons pas à des pensées, ce sont elles qui viennent à nous ».

Je partage ce point de vue sans la moindre réserve.

Je n'ai jamais eu le sentiment de fabriquer des idées. Je n'écris pas à partir de plans, de programmes, de constructions préalables. Je me tiens dans une forme de disponibilité, d'écoute, presque de passivité active.

Les pensées viennent, ou ne viennent pas. Lorsqu'elles viennent, il s'agit de les accueillir avec le plus de justesse possible, sans les forcer, sans les orienter, sans les enfermer dans une intention préalable.

Je ne me vis pas comme un auteur au sens fort, mais comme un lieu de passage.

Une main, en effet, qui couche sur le papier ce qui la traverse.

D'où viennent ces idées, ces images, ces fragments, ces dialogues intérieurs ? Je l'ignore, et je crois que cette ignorance est saine. Dès lors qu'on prétend savoir d'où vient ce qui nous traverse, on commence déjà à le réduire, à le récupérer, à se l'approprier.

« L’anneau » s’est écrit ainsi, dans une grande liberté formelle, presque dans un abandon. Des textes courts, des résonances, des voix qui apparaissent, se retirent, se répondent parfois. Non pas pour produire un ensemble cohérent au sens classique, mais pour laisser apparaître une continuité plus souterraine, plus circulaire.

Le titre lui-même dit quelque chose de cela. Un anneau n’a ni commencement ni fin clairement assignables. Il tient par sa continuité, par le fait que chaque point renvoie à un autre sans hiérarchie.

Ce livre est donc à part par sa forme et par sa pudeur assumée, mais il est profondément en continuité avec mon rapport à l’écriture.

Il prolonge, peut-être de manière plus dépouillée encore, cette conviction que l’essentiel n’est pas de dire « je », ni de construire une œuvre maîtrisée, mais de demeurer suffisamment disponible pour que quelque chose puisse advenir dans le langage.

Si « L’anneau » a une singularité, elle tient à cette nudité-là. Une parole moins architecturée, plus fragile, mais peut-être aussi plus directement exposée à ce qui traverse sans prévenir.

Un livre qui ne cherche pas à s’imposer, mais à laisser circuler, comme un anneau passé de main en main, ce qui ne m’appartient pas et qui, précisément pour cette raison, peut devenir partageable.

Vous êtes assez critique envers Habermas. Sa « Théorie de l’agir communicationnel » et son « Ethique de la discussion », dites-vous, inscrivent le dialogue dans un formalisme procédural.

Oui, ma réserve à l’égard de Habermas tient essentiellement à ce que je perçois comme une formalisation excessive du dialogue, au point que celui-ci risque de perdre sa dimension existentielle, tragique même, pour devenir un dispositif procédural.

La « Théorie de l’agir communicationnel » et l’« Éthique de la discussion » reposent sur une intuition forte et, à certains égards, profondément respectable : celle que la rationalité peut se déployer dans l’espace intersubjectif du dialogue, que la vérité ou la validité des normes peuvent émerger d’un échange libre de contraintes, structuré par des règles d’argumentation partagées.

Il y a là une confiance dans la parole commune, dans la possibilité d’un accord rationnel qui ne procède ni de la force ni de l’autorité, mais de la discussion elle-même.

Mais c’est précisément cette formalisation du dialogue qui me pose question.

Car lorsque le dialogue est pensé avant tout comme procédure, comme cadre normatif où les partenaires doivent satisfaire à des conditions idéales de rationalité, de symétrie, de transparence argumentative, on risque de réduire la parole à sa dimension argumentative.

Le dialogue devient alors un espace de validation, non de rencontre.

Or, la parole humaine — et plus encore la parole poétique, méditative, tragique — excède largement ces cadres procéduraux. Elle comporte de l'ombre, du retrait, de l'inexprimé, de l'irrationnel même, qui ne se laisse pas convertir en arguments communicables.

Ce qui me frappe, chez Habermas, c'est que sa vision formelle du dialogue tend à devenir exclusive.

C'est peut-être la seule pensée dont je dirais qu'elle est systématique au sens fort, parce qu'elle érige ses propres conditions de validité en norme universelle du pensable.

Dès lors, toute parole qui ne se conforme pas à ces exigences procédurales — qu'elle soit poétique, existentielle, post-moderne, ou même issue d'autres traditions philosophiques — se trouve disqualifiée ou marginalisée.

On le voit dans son rapport aux post-modernes, qu'il accuse de relativisme ou de dissolution de la rationalité, mais aussi dans ses désaccords avec des contemporains comme Rawls, pourtant inscrit lui aussi dans une pensée de la discussion et du consensus.

Il y a là une fermeture paradoxale.

Au nom du dialogue, on exclut certaines formes de parole jugées inadéquates aux règles du dialogue lui-même.

C'est en ce sens que je parle de pensée systématique.

Non pas parce qu'elle serait totalitaire au sens politique, mais parce qu'elle tend à produire un cadre formel à partir duquel toute pensée doit être évaluée.

Or, toute pensée exclusive, dès lors qu'elle prétend définir les conditions uniques de validité du discours, risque de basculer soit dans l'idéologie, soit dans le système.

Le dialogue véritable, tel que je l'entends, ne peut être réduit à un protocole rationnel.

Il suppose une exposition à l'altérité, y compris dans ce qu'elle a d'irrécupérable, d'intraduisible, de non procédural.

Il suppose d'accepter que certaines paroles ne visent pas le consensus, mais l'ouverture, la faille, la transformation intérieure.

Habermas cherche un accord. Je cherche une fréquentation.

L'un vise la validité, l'autre la résonance.

Cela ne signifie pas que la discussion rationnelle soit sans valeur, mais qu'elle ne peut prétendre épuiser le champ du dialogue humain.

Car il existe des dialogues qui ne cherchent pas à convaincre, mais à faire apparaître, à déplacer, à ouvrir des espaces de pensée qui ne se laissent pas formaliser.

C'est pourquoi ma critique ne porte pas tant sur les intentions de Habermas que sur les effets de formalisation de sa théorie.

Une théorie du dialogue qui finit par exclure certaines formes de parole au nom de sa propre pureté procédurale risque de manquer ce que le dialogue a de plus vivant, de plus imprévisible, de plus tragiquement humain.

Vous ne considérez pas les pensées de Kant, Hegel, Schelling ou Fichte comme des systèmes ?

Non, je ne les considère pas comme des systèmes au sens où j'emploie ce mot lorsque je parle de clôture de la pensée.

Il est évident que Kant, Hegel, Schelling ou Fichte ont élaboré des architectures conceptuelles d'une ampleur remarquable, et que l'histoire de la philosophie les a souvent désignées comme des systèmes. Mais cette désignation, si elle est pertinente d'un point de vue historique ou pédagogique, ne rend pas justice à la texture réelle de leurs pensées.

Car là où il y a des failles, il n'y a pas de clôture.

Un système véritable, au sens fort, suppose une auto-suffisance, une capacité à se refermer sur lui-même, à intégrer toutes ses tensions dans une cohérence finale. Or, les pensées que vous évoquez sont traversées de fractures internes, de zones de

résistance, de points d'indécidabilité qui empêchent précisément cette fermeture totale.

Chez Kant, par exemple, les antinomies de la raison pure ne sont pas de simples problèmes à résoudre, mais des révélateurs de la limite constitutive de la raison. Elles ouvrent des brèches que le système critique ne colmate jamais totalement.

Chez Hegel, malgré l'ambition dialectique de totalisation, il subsiste des points de débordement, des restes irréductibles que la dialectique peine à intégrer sans tension.

Schelling, quant à lui, ne cesse de fissurer ses propres élaborations, notamment dans ses écrits tardifs où la liberté, le fond obscur de l'être, la nature pré-rationnelle introduisent des zones d'ombre que nulle systématisme ne parvient à stabiliser.

Même Fichte, que l'on lit souvent comme le penseur du système du Moi, laisse apparaître des lignes de tension où l'auto-fondation se heurte à ce qui la déborde.

C'est pourquoi je préfère parler, pour ces pensées, de constellations architecturées plutôt que de systèmes clos.

Elles construisent, elles articulent, elles organisent, mais elles ne parviennent jamais à éliminer entièrement leurs propres failles.

Et c'est précisément ce qui les maintient vivantes, fréquentables, ouvertes à l'intertextualité dont nous parlions.

L'intertextualité, ici, ne signifie pas simplement influence ou filiation historique, mais résonance interne entre pensées apparemment opposées.

Hegel est souvent présenté comme l'anti-Kant par excellence, celui qui dépasserait la limitation critique pour réintroduire une totalité dialectique.

Mais il n'est pas pour autant le tout-autre de Kant.

Sa pensée demeure travaillée par les limites kantienne, par les tensions que la critique avait ouvertes. Il dialogue avec Kant autant qu'il le contredit. Il prolonge certaines lignes tout en en infléchissant d'autres.

Il y a continuité dans la rupture.

C'est en ce sens que je parlais d'intertextualité philosophique.

Aucune grande pensée ne surgit en isolation pure. Elle se déploie dans une fréquentation des pensées antérieures, qu'elle transforme sans jamais les abolir totalement.

C'est pourquoi je rappelais, non sans ironie, que certains ont vu du platonisme chez Nietzsche.

Nietzsche s'est présenté comme le grand pourfendeur de Platon, comme celui qui renverse l'arrière-monde idéaliste. Et pourtant, des

lignes platoniciennes persistent, transfigurées, inversées peut-être, mais reconnaissables dans certaines structures de sa pensée.

Je ne chercherais pas à contredire ces lectures, parce qu'elles montrent justement que la pensée ne s'affranchit jamais totalement de ce qu'elle combat.

Elle le transforme, elle le fissure, elle le retourne, mais elle en demeure traversée.

C'est pourquoi je réserve le terme de système aux pensées qui prétendent neutraliser leurs propres failles, qui cherchent à se rendre hermétiques à l'altérité interne.

Les grands penseurs que vous citez ne relèvent pas de cette clôture.

Leurs œuvres demeurent habitées par des tensions, des lignes de fuite, des zones d'indétermination qui empêchent toute fermeture définitive.

Et c'est précisément ce qui rend possible leur fréquentation continue, leur intertextualité vivante, leur capacité à dialoguer entre elles au-delà des oppositions doctrinales apparentes.

Là où il y a faille, il y a ouverture.

Et là où il y a ouverture, la pensée demeure habitable plutôt que systématiquement close.

Vous dites : « la mort a frappé à ma porte et je lui ai demandé si c'était la fin ; elle m'a répondu : « seulement la fin du commencement ». Que voulez-vous dire ?

Cette formule, bien sûr, peut se lire d'abord comme une image poétique, presque comme une courte scène allégorique où la mort prend voix. Mais elle condense en réalité toute une intuition concernant la manière dont nous pensons — ou dont nous redoutons — la mort.

Dans l'imaginaire courant, la mort est la fin absolue. Elle clôt, elle interrompt, elle scelle définitivement ce qui fut une existence. Elle apparaît comme le point terminal, l'horizon infranchissable au-delà duquel plus rien ne peut être dit, vécu ou pensé.

Lorsqu'elle frappe à la porte dans cette phrase, c'est cette représentation-là qui est convoquée : la mort comme arrêt, comme anéantissement, comme silence définitif.

La question que je lui adresse — « est-ce la fin ? » — exprime cette attente presque réflexe : que la mort soit la résolution ultime, le terme de tout devenir.

Et la réponse qu'elle donne — « seulement la fin du commencement » — opère un renversement complet de perspective.

Elle ne nie pas la fin, mais elle la déplace.

Ce qui s'achève, ce n'est pas l'être, ce n'est pas le devenir, ce n'est pas la présence en tant que telle. Ce qui s'achève, c'est une modalité d'existence : l'incarnation, la forme charnelle, la manière terrestre d'habiter le monde.

La mort met fin à un commencement, c'est-à-dire à la phase inaugurale de l'existence, celle qui s'ouvre avec la naissance et se déploie dans le temps visible.

Mais elle ne constitue pas pour autant une clôture ontologique.

Dans ma manière de penser, la mort relève d'une métamorphose plutôt que d'une extinction.

Elle marque le passage à une autre modalité de présence, non située dans un arrière-monde transcendant, mais toujours inscrite dans le devenir du monde lui-même.

C'est pourquoi je parle parfois de désincarnation plutôt que de disparition.

Les morts ne sont pas projetés hors du monde, ils en demeurent des présences autrement configurées, plus discrètes, plus dépendantes aussi de la fidélité des vivants.

Dire que la mort est « la fin du commencement », c'est donc refuser de la penser comme fin du devenir.

C'est reconnaître qu'elle clôt une forme d'habitation, mais non la possibilité même d'habiter.

Cette formule vise également à désamorcer la peur métaphysique attachée à la mort comme néant absolu.

Non pas pour consoler, ni pour promettre une survie consolatrice, mais pour déplacer la manière dont nous la situons dans le processus du devenir.

La naissance elle-même est un commencement, mais elle n'est pas l'origine absolue de ce qui vient à naître. Elle est l'entrée dans une forme.

De même, la mort est la sortie de cette forme, non l'abolition de toute présence.

La phrase met ainsi en miroir naissance et mort comme deux seuils d'un même processus, deux passages plutôt que deux absolus.

Elle invite à penser l'existence non comme une ligne fermée entre deux néants, mais comme une métamorphose continue dont l'incarnation terrestre n'est qu'un moment.

C'est pourquoi la mort peut répondre avec cette forme de douceur presque ironique : « seulement la fin du commencement ».

Non pour nier la gravité de ce qu'elle emporte — la chair, la voix, la proximité visible — mais pour rappeler que le devenir, lui, ne se laisse pas interrompre par ce que nous appelons fin.

Ce qui s'achève est immense pour nous, pour ceux qui restent, pour les liens incarnés.

Mais ontologiquement, ce n'est qu'un seuil.

Un seuil tragique, irréversible, mais non terminal.

La mort n'y apparaît plus comme négation du devenir, mais comme l'une de ses métamorphoses les plus radicales — celle qui nous oblige, nous vivants, à repenser la présence, la fidélité, et la manière dont nous continuons d'habiter un monde où les morts ne sont plus visibles mais ne sont pas pour autant abolis.

Le langage est au cœur de votre réflexion mais celle-ci est totalement étrangère à une approche analytique ou épistémologique. Peut-on dès caractériser votre pensée à cet égard comme une ontologie du langage ?

Si je devais situer mon travail, je dirais d'abord ce qu'il n'est pas, afin d'éviter les malentendus les plus immédiats. Il ne relève pas d'une philosophie analytique du langage, car il ne s'interroge ni sur la structure logique des énoncés, ni sur les conditions formelles de la référence, ni sur la validité propositionnelle des discours. Le langage n'y apparaît pas comme un instrument de description du monde,

encore moins comme un système de signes dont il s'agirait de clarifier les règles d'usage. Il n'est pas davantage envisagé dans une perspective épistémologique, comme médium de la connaissance ou comme condition discursive de la production du savoir. La question n'est pas de savoir ce que nous connaissons grâce au langage, ni comment le langage fonde ou limite nos vérités.

Ce qui se joue ici est d'un autre ordre. Le langage y est approché comme une dimension ontologique, c'est-à-dire comme le lieu même où le monde se donne, se retire, se déforme ou se rend habitable. Il ne s'agit pas d'analyser des énoncés, mais de méditer des régimes d'apparition. Le langage n'est pas traité comme un outil dont l'homme disposerait, mais comme un milieu dans lequel il séjourne, souvent à son insu, et qui détermine la texture même de son rapport au réel. Parler du langage revient alors à parler de l'être tel qu'il se manifeste ou se dérobe à travers lui.

Dans cette perspective, l'attention ne porte pas sur la clarté logique des mots, mais sur leur poids, leur densité, leur capacité — ou leur incapacité — à porter le monde. Ce qui importe n'est pas la correction d'un discours, mais la manière dont la parole ouvre ou ferme l'espace du visible. Il peut y avoir un langage parfaitement cohérent et pourtant déserté, saturé, vidé de toute puissance d'apparition. À l'inverse, une parole fragile, lacunaire, retenue, peut rouvrir un accès au réel en réintroduisant de l'opacité, de la résistance, de la distance.

Ainsi, la question du langage devient indissociable de celle de l'habitation. Un monde saturé de mots n'est pas nécessairement un monde plus habitable ; il peut au contraire devenir transparent, glissant, privé de profondeur. Lorsque tout se dit, plus rien ne se donne. Lorsque le langage se déploie sans faille, le regard lui-même se vide de sa capacité de rencontre. L'effondrement du langage n'est alors pas d'abord une faillite discursive, mais la révélation d'un monde devenu trop lisse pour être éprouvé.

C'est pourquoi l'analyse se déplace vers les zones de rupture : saturation, excès, bavardage, mais aussi silence, nuit, retrait, parole de veille. Là où le langage se fissure, quelque chose peut recommencer à apparaître. Non pas une vérité nouvelle, mais une possibilité d'habitation renouvelée. La faille ne détruit pas seulement la parole, elle la rend à nouveau possible en la libérant de son inflation descriptive.

On pourrait dire, en ce sens, que cette ontologie du langage n'est pas fondatrice mais crépusculaire. Elle ne cherche pas l'origine pure du dire, mais accompagne son déclin, son alourdissement, sa dispersion contemporaine, afin d'y discerner malgré tous les points où une parole juste peut encore se lever. Le langage n'y est ni célébré naïvement, ni condamné ; il est éprouvé comme un champ de forces où se joue la possibilité même d'un monde habitable.

Ainsi compris, le langage n'est pas seulement ce par quoi nous parlons du monde, mais ce à travers quoi le monde tient, se défait ou se transforme. Penser le langage ontologiquement, ce n'est pas analyser ses structures, c'est méditer ce qu'il fait à l'être — et ce que l'être devient lorsque la parole se densifie, se vide, se fracture ou se recueille. C'est dans cet intervalle, entre saturation et veille, entre transparence et opacité, que se déploie la réflexion : non comme théorie du signe, mais comme exploration des conditions d'apparition et d'effondrement du monde dans la parole.

Enfin, si vous deviez résumer votre trajectoire en une seule ligne de force, laquelle serait-elle ?

Si je devais vraiment la résumer en une seule ligne de force — ce qui est toujours périlleux, parce qu'une trajectoire excède toujours les formules qui prétendent la contenir — je dirais qu'elle tient dans une tentative obstinée d'apprendre à habiter le tragique sans chercher à le résoudre.

Tout part de là, et tout y revient.

Très tôt, ce qui m'a frappé n'est pas tant la souffrance, ni la finitude, ni même l'absence de fondement métaphysique, mais l'impossibilité de fuir ces données sans les travestir.

Religion, idéalisme, moralisme, progressisme téléologique, salut, dépassement héroïque — toutes ces figures m'ont semblé proposer

des sorties, des issues, des échappatoires qui, au lieu d'affronter le tragique, le contournaient ou le consolaient.

Or, quelque chose en moi refusait ces consolations.

Non par goût du sombre, mais par exigence de justesse.

Il m'est apparu que le tragique n'était pas un accident de l'existence, mais sa structure même. Non un drame parmi d'autres, mais la texture ontologique du devenir.

À partir de là, deux voies étaient possibles.

Soit sombrer dans le désespoir ou l'absurde, considérer que l'absence de résolution condamne l'existence à l'insignifiance.

Soit chercher une manière d'habiter ce tragique sans le nier, sans le sublimer artificiellement, sans le convertir en promesse.

C'est cette seconde voie que j'ai tenté de suivre.

Toute ma trajectoire — qu'elle passe par la poésie, la méditation, le dialogue avec les morts, la pensée du langage, la nuit, la polyphonie du monde, la vulnérabilité du divin, la fidélité aux lieux et aux présences — procède de cette tentative unique : rendre le tragique habitable.

Non le supprimer, non le dépasser, mais le métamorphoser intérieurement en espace de tenue.

Habiter le tragique, cela signifie apprendre à vivre sans garantie de sens ultime, sans salut promis, sans résolution finale, tout en maintenant ouverte une capacité de présence, de joie fragile, de fidélité au monde.

C'est là qu'intervient la poésie, non comme genre littéraire, mais comme mode d'être.

Habiter poétiquement, ce n'est pas embellir le réel, c'est porter sur lui un regard non appropriant, capable d'accueillir ses ombres autant que ses lumières.

C'est aussi ce qui m'a conduit à déplacer certaines figures philosophiques : le surhumain vers le devenir d'Esprit, la destruction vers la métamorphose, la transcendance vers la proximité, la clôture vers la faille, le sens vers l'habitation.

Si je devais donc tracer cette ligne unique, elle pourrait se dire ainsi :

Apprendre à demeurer dans un monde sans issue sans cesser de l'habiter.

Ou plus simplement encore :

Faire du tragique non un lieu d'effondrement, mais une demeure.

Tout ce que j'ai écrit, pensé, médité, dialogué procède de cette tentative.

Non pas expliquer le monde, ni le justifier, ni le sauver, mais apprendre à y tenir — dans sa nuit, dans ses failles, dans son absence de garantie — sans renoncer à la présence, à la fidélité, à cette joie fragile que seule une habitation tragique rend possible.

Votre futur d'auteur, c'est quoi ? Je veux dire : avez-vous des projets ? Des oeuvres en chantier ?

Si je devais répondre brièvement, je dirais que mon futur d'auteur ne se présente pas à moi comme un programme, mais comme une zone d'attente habitée.

Je n'ai jamais fonctionné par plan de carrière, ni par stratégie éditoriale, ni même par projection thématique arrêtée. Les textes viennent lorsqu'ils doivent venir, et ils s'imposent souvent là où je ne les attendais pas.

Il m'est donc difficile de parler de « projets » au sens classique, comme on annoncerait une série d'ouvrages déjà décidés.

Cela dit, il existe bien des chantiers en cours, des lignes de travail ouvertes, des zones d'écriture qui poursuivent leur maturation.

Certaines œuvres avancent lentement, presque souterrainement.

Je pense notamment à des textes où le dialogue avec les morts — poètes, penseurs, figures intimes — prend une forme plus ample encore, plus polyphonique, où la parole ne procède plus d'une seule voix mais d'une constellation de présences qui se répondent.

Il y a également des pièces à dimension tragique, dans la continuité de ce que j'ai pu entreprendre avec certaines tragédies méditatives. Non pas un théâtre de représentation, mais un théâtre à lire, un espace où la parole dramatique devient lieu de pensée.

Je poursuis aussi des cycles poétiques déjà entamés, qui explorent la nuit, la faille, la présence fragile du divin, la fidélité aux lieux, la parole après l'effondrement du langage.

Certains textes travaillent plus directement la question de la polyphonie du monde non humain : voix animales, minérales, végétales, non comme symboles mais comme perspectives singulières.

D'autres chantiers sont plus essayistiques, plus méditatifs, notamment autour du langage contemporain, de sa saturation, de sa transparence, et de la nécessité d'une parole de veille capable de lui restituer du poids.

Mais je me méfie toujours de l'idée de production.

Je ne cherche pas à multiplier les livres. Je préfère laisser les textes venir à leur rythme, mûrir, parfois pendant des années, avant de trouver leur forme juste.

Mon futur d'auteur n'est donc pas orienté vers l'accumulation, mais vers l'approfondissement.

Moins écrire davantage, que tenter d'écrire plus juste.

Si je devais dire ce qui m'importe pour les années à venir, ce serait peut-être ceci : poursuivre l'exploration d'une habitation tragique du monde dans des formes toujours plus dépouillées, plus essentielles, où la parole se fait moins démonstrative, plus méditative, presque plus silencieuse.

Aller vers une écriture qui ne cherche plus à dire beaucoup, mais à dire depuis une profondeur plus tenue.

Il y aura des livres, oui, parce que l'écriture ne s'est pas retirée.

Mais ils viendront comme viennent les précédents : non comme des produits décidés, mais comme des nécessités qui se lèvent, lentement, depuis les zones où la pensée et la poésie continuent de se chercher.

Je ne sais donc pas exactement quels titres paraîtront, ni quand, ni sous quelle forme.

Je sais seulement que le chantier demeure ouvert.

Et que tant que le tragique exigera d'être habité dans la parole, il y aura, pour moi, nécessité d'écrire encore — non pour ajouter des œuvres, mais pour poursuivre ce travail de veille qui ne connaît pas vraiment de terme.

Une toute dernière question, si vous le permettez : sans trop en dévoiler, sur quoi travaillez-vous en ce moment ?

Je prépare la publication de « La mort incertaine », une tragédie inspirée du « Clara » de Schelling » ; par ailleurs je termine une tragédie intitulée « L'in-différence » qui a pour thème la dissolution des singularités dans la normativité sociale. J'ai jeté les premières bases d'une autre tragédie intitulée « Le baiser d'Orta » qui vise à montrer comment, suite à l'échec de la trinité entre Nietzsche, Lou Salomé et Paul rée, « Ainsi parlait Zarathoustra » fut pour Nietzsche une œuvre d'exception doublement tragique. Par ailleurs je continue en parallèle à composer des poèmes en vers libres et très souvent dialogués. C'est ma ligne d'horizon à court terme. Quant à la suite, je ne fais jamais de plans, je me laisse traverser par des intuitions, je les capte et la main fait son travail dans la foulée.

Je vous remercie pour ces éclaircissements qui éclairent quelque peu une œuvre ressentie parfois comme fragmentaire. A travers cet échange on perçoit les lignes de force qui en assurent la cohérence.