

GÉRARD CARTIER

À l'aveugle

A EN JUGER PAR LA FASCINATION universelle pour les manuscrits, carnets de notes et placards annotés (qui n'a jamais rêvé devant les bandelettes collées sur les cahiers de la *Recherche*, les dix-sept épreuves « très-lisiblement écrites en siamois » de *César Birotteau* ou le clavier coloré du *Jardin des Plantes* ?), fascination qui s'étend aux outils et aux lieux des écrivains (on va au musée visiter leur table, leur bibliothèque, et contempler le paysage qu'ils avaient sous les yeux, comme si là était leur secret), leur petite cuisine intéresse autant que leurs œuvres. Ces reliques, ces bureaux qui les ravalent au rang de l'humanité souffrante, suggèrent que la création est au moins autant affaire de travail et de méthode que de *génie*. De là ces longues recensions de variantes sur papier bible et ces « analyses génétiques ». De là aussi ces enquêtes, de revue en revue, sur le processus de création. Ce questionnement est sans fin. L'écriture relève moins de la science littéraire (pardon pour l'oxymore) que de la magie. C'est une pratique aveugle, dont les circonstances se communiquent mal et dont les leçons ne servent qu'à un seul. Mais on acquiert malgré soi, au fil des livres, deux ou trois certitudes, et l'on se forge quelques procédés. À défaut d'une théorie générale du poème, je me contenterai de ces vérités d'expérience. Elles sont banales et de peu d'éclat, et ne prétendent pas à l'universel. J'en demande pardon par avance au lecteur.

Tout d'abord, chez moi, le poème ne « vient » pas. Il est rarement le fruit d'un surgissement inopiné, d'un don, d'une *grâce efficace*, comme on le disait en matière de dévotion. Je le déplore, mais je suis mal pourvu de ce qu'on nomme l'*inspiration* – on flâne dans un jardin en gloire, par un soir d'été, et tout à coup, respirant le ciel, ou une rose épanouie, le poème vous entre par le nez et sort tout formé par la bouche, comme un petit dieu. Je les envie, ceux qui écrivent comme ils vivent, dont le poème est un sous-produit de la machine humaine, au même titre que le gaz carbonique ou les larmes. Il en existe ; j'en connais au moins un. Chez moi, rien de tel. Mon poème est le fruit de la volonté et d'une longue obstination. Il naît dans l'effort. Avant de dire *comment*, je dois préciser le cadre dans lequel il s'inscrit.

Je n'ai jamais publié de recueil, au sens d'une collection d'instantanés *vécus*, comme on compose un herbier au hasard des promenades. J'ai même été très longtemps incapable d'écrire à partir de ma vie. Cela me paraissait terriblement impudique. Celui qui dit *je* dans mes livres est le plus souvent dénué de biographie – il n'est guère plus que l'auteur aux prises avec sa page. À l'exception d'un seul livre (*Le petit séminaire*, Flammarion, 2007), lorsqu'on voit le narrateur y vivre, voyager, aimer, etc., c'est un personnage de fiction, qui doit peu de choses à ma propre histoire, et ce peu est le plus souvent gauchi par l'imagination. Je me reconnais dans ce qu'Yves di Manno a écrit à ce propos : « une autobiographie fantasmatique, qui ne coïncide pas avec sa propre existence, mais en est comme l'image mythique ou la projection rêvée. » Dans les romans, tout le monde admet que le narrateur soit autre que l'auteur ; en poésie, malgré tant d'exemples fameux, l'invention reste souvent suspecte. Elle est même parfois taxée de mensonge. C'est une conception assez récente, qui s'est imposée avec le romantisme. Il n'en a pas toujours été ainsi. La littérature, dans son extrême variété, épopée, théâtre, roman, philosophie, etc., a très longtemps été écrite en vers. Se limiter à être le scribe de l'instant, c'est se priver de mille virtualités. Je crois qu'on peut (et même qu'on doit) tout dire, aussi bien la fiction que le réel, l'Histoire que la vie courante, la société que l'intime, c'est-à-dire l'aventure commune aussi bien que sa propre vérité sensible. Seules comptent, sous réserve de la morale instillée, l'efficacité des poèmes et leur qualité formelle.

De ce fait, tous mes livres, en poésie comme en prose, sont construits. Ils répondent à une double contrainte, thématique (pour les derniers : la légende de saint Brendan et le portrait de la France contemporaine) et formelle (le jeu de l'oïe ; la spirale du voyage des deux enfants du livre de lecture de la III^e République). Il faut que chaque poème, vaille que vaille, contribue au projet d'ensemble. De ce fait,

leur sujet m'est souvent imposé : une péripétie suggérée par la légende, une étape du tour de la France, qui contribuent à faire du livre un tout organique. Cela ne signifie pas que tout y soit défini d'avance, bien au contraire. Le plus souvent, ce n'est qu'un motif vague qui demande encore à s'incarner. Dans les limites de la contrainte, la plus grande liberté règne. Les lectures, les rencontres, le hasard des voyages fournissent des images originales, des idées imprévues dont se nourrit le livre, voire de simples mots qui jusqu'alors, comme disait Éluard, m'étaient mystérieusement interdits. Ce double jeu de la liberté et de la contrainte ne va pas sans quelques difficultés. Il faut rogner ou busquer les poèmes afin qu'ils s'ajustent à ceux qui l'entourent. J'ai souvent dû me résoudre à supprimer des pages dont j'étais pourtant satisfait. Ainsi, par exemple, travaillant à *L'ultime Thulé* (Flammarion, 2018), inspiré des navigations vers le paradis, j'avais semé mon récit de poèmes de nature encyclopédique (sur la flore, la biologie, la cosmologie, le langage, etc.), inspirés par les paysages et les circonstances du voyage, comme autant de commentaires à celui-ci. Je me suis rendu compte tardivement que ces excursus avaient foisonné et qu'ils déformaient le livre. J'étais en train d'engendrer l'un de ces monstres faits de deux jumeaux accolés, l'un viable, nanti de pensée et de mouvement, l'autre infirme, un avorton qui l'embarrassait et le parasitait. J'ai dû les séparer. Le corps étranger, la grosse liasse de poèmes importuns, a formé le noyau d'un autre livre : un recueil encyclopédique (*Le voyage de Bougainville*, L'Amourier, 2015) qui parcourt le spectre des savoirs, à raison d'un poème par discipline, de l'Histoire naturelle (où a pris place la flore...), jusqu'à la littérature (...le langage). Les poèmes arrachés d'un livre ont été le levain d'un autre. Il en a plusieurs fois été de même.

Ceci précisé, comment *viennent* les poèmes ? Ils ne naissent pas d'un coup, mais par étapes ; et d'abord à l'aveugle, sous la main qui parcourt la page. Je ne le dis pas par métaphore. Mon premier jet est toujours écrit au Bic sur une feuille pliée en quatre appuyée sur le genou. Quand il s'agit d'une prose, fiction ou poème, je remplis le papier de bord à bord, d'une écriture fine, pour saturer la page – le vide paralyse. Durant cette première phase, sans me livrer à « l'écriture automatique » (il y aurait beaucoup à en dire, mais je sortirais du sujet), j'écris sans respirer, si possible sans m'arrêter, en limitant mon contrôle sur les phrases : je cède à toutes les sollicitations, celles de la mémoire, du rythme, des jeux de sonorités, etc. C'est alors que naissent les images fulgurantes, que d'obscures associations d'idées se font jour et que le sens bifurque brusquement. Il y a aussi, évidemment, beaucoup de poncifs. Les mots, les idées qui naissent spontanément sont souvent des *lieux communs* personnels. Le résultat est une matière verbale brute, une page débraillée

qui, hormis la spontanéité, a peu de valeur en soi. Mais c'est ce brouillon qui permet de façonner le poème : on n'écrit pas à partir de rien.

Vient alors la phase d'écriture proprement dite. Sans céder à des fétichismes (je peux écrire partout, sans vieille robe de chambre, *kufi* ni amulette sacrée), j'ai quelques habitudes, que je préfère nommer une discipline. J'écris à ma table, devant un demi-mur, tous les matins, à heures fixes, comme un fonctionnaire. C'est ce que font, me semble-t-il, la plupart des romanciers. Le brouillon rédigé, je ne travaille plus que sur l'ordinateur. J'ai commencé à écrire avant l'invention de la machine, mais j'ai l'intime conviction que, sans elle, je n'aurais jamais pu achever mes livres. Je me souviens du fastidieux travail de copie nécessaire pour déplacer un mot dans une phrase, un vers dans un poème, actions aujourd'hui presque instantanées. J'ai quelques auxiliaires à portée de la main. Des livres d'abord, à *peu près indifférents*, que je pille au hasard en cas de panne. Par ailleurs, ma table est jonchée de bouts de papiers, feuilles pliées en quatre, enveloppes, tickets de caisse ou de métro, sur lesquelles j'ai noté les idées qui me sont venues dans la journée, dont j'ai d'ailleurs perdu la plupart en chemin – j'ai bien un carnet mais, je ne sais pourquoi, je n'y recours que rarement. Enfin, j'utilise fréquemment les dictionnaires analogiques. J'ai ici et là des exemplaires du Maquet, le seul dictionnaire pratique de ce type, avec l'antique et pesant (près de trois kilos) Boissière de 1862. Aujourd'hui, j'ai plutôt recours au dictionnaire de synonymes de Word et au TLFi, le Littré de notre époque, prodigieux réservoir de mots, d'étymologies et de citations, qui permettent d'imaginer rapidement quelques-uns des poèmes fantômes de la *Bibliothèque de Babel*. Pour témoigner du long labeur qui transforme un bloc de vers non dégrossis et souvent incohérents en un poème, le mieux serait d'en montrer les états successifs, comme l'a fait Ariane Dreyfus. C'est un travail que l'on fait à tâtons, que je vais tenter de clarifier et d'explicitier, puisque c'est la règle du jeu. Il porte concomitamment sur la matière verbale, qui est l'événement principal du poème, et sur le sens.

Le poème s'appréhende d'abord par l'oreille, ce que dit ce cliché, qui n'en est pas moins vrai, que la poésie est musique. Une page qui passe mal l'épreuve de la lecture à voix haute est inachevée. Il m'est arrivé parfois, lors d'une rencontre publique, de buter sur un mot dans un livre récent : je corrige aussitôt. L'effort le plus nécessaire porte sur les rythmes. Jean Prévost écrivait à propos de Baudelaire : « Un beau rythme est la loi des lois et peut se moquer même de la beauté des images. » Il m'arrive souvent, en cours de d'écriture, de réserver dans un vers, par des *xxxxxx* surlignés en jaune, la place d'un mot inconnu que j'y sais obscurément nécessaire.

On l'a compris, j'écris mes poèmes à l'oreille (la prose aussi bien), à voix haute, dans la tête ou dans la gorge. C'est un travail tout d'instinct. Je veille à la place des *e* muets, qui sont souvent ingrats, mais expressifs en fin de vers où, disait Prévost, ils font entendre « le léger soupir de l'orgue quand les doigts ont quitté les touches ». Je chasse les mellifluences sonores et les heurts de consonnes – sauf volonté délibérée : « le tacatac des trains du bas Dauphiné. » J'évite les rythmes trop réguliers. Mes vers sont souvent troués de blancs et scandés de retraits, qui marquent des silences, signalent des hésitations, tressent des voix, etc. J'évite donc les alexandrins, mais je me satisfais du vers de onze, souple et bancal, mobile, imparfait, et pour cela parfaitement accordé à notre époque.

Un poème s'appréhende aussi par le regard. Sa disposition sur la page n'est jamais indifférente. C'est la première chose qu'on en perçoit. Un poème aux vers centrés est autre que le même poème justifié à gauche ou en prose ponctuée par un signe (pour les citations, sites et journaux ont souvent recours à /). La disposition des mots, des vers, fait souvent sens en elle-même. Pensons aux calligrammes, aux haïkus, aux poèmes dits *en prose*, à la plupart des formes fixes : on reconnaît un sonnet au premier coup d'œil. Mes poèmes, où les espaces blancs jouent un grand rôle, façonnent une figure sur la page que je veux agréable à l'œil – je remercie mes éditeurs de leur indulgence...

Concomitamment au travail sur la matière verbale, il faut faire advenir le sens qui, dans le brouillon, n'est pas encore ou est mal dégagé de la gangue des mots. Je vise avant tout à la clarté, mais un poème peut gagner à ne pas se livrer trop brutalement ou trop uniment. Si beaucoup d'obscurité nuit, un peu de pénombre peut être bénéfique. On peut suggérer plutôt que dire, faufiler le sens, le faire apparaître et disparaître, bousculer la syntaxe pour ménager des ruptures, des ellipses, des effets d'échos, etc., tout en veillant à ne pas changer le poème en énigme – j'ai beaucoup vilipendé Mallarmé, dont l'influence sur notre poésie a été désastreuse. À l'occasion, un poème peut garder la trace du corps à corps qui l'a fait naître, mimer sa propre production et paraître se construire à mesure qu'on le lit, même si cet effet est le résultat d'un long tâtonnement. Ce pongisme, qui cherche à faire éprouver au lecteur le travail de l'écriture, est presque devenu un *poncisme* ; je n'y recours qu'avec mesure.

Le poème est terminé quand la matière verbale et le sens forment un tout harmonieux, qui peut être une disharmonie, si telle est l'intention du poème, et

quand il contribue sans hiatus à l'ensemble pour lequel il a été conçu. À l'exception du *Voyage intérieur* (Flammarion, 2023), écrit dans une sorte d'ivresse lucide, et dont la contrainte est suffisamment faible pour ne pas entraver la liberté de création (une grande variété de thèmes et de formes est consubstantielle au projet, puisqu'il s'agit de montrer l'extrême diversité de notre pays), l'écriture d'un livre me demande beaucoup d'années : une dizaine, pour la plupart d'entre eux, parfois plus. Les premières traces avérées du *Roman de Mara* (Tarabuste, 2024), quelques pages dans une revue, datent de 1994, trente ans avant la publication du livre. J'ai dans mes répertoires plusieurs manuscrits en cours, dont trois quasiment terminés, qui patientent en chambre froide. Qui sait quand ils verront le jour ? Les peintres, autrefois, un tableau terminé, le retournaient contre un mur pour pouvoir l'oublier et, des mois plus tard, l'examiner d'un œil neuf : c'est alors qu'ils voyaient ses défauts. *Ut pictura poesis...*