

## « Je fais le livre qui me fait... »

### L'écriture comme expérience initiatique

Entretien réalisé et transcrit par Gislaine Arieu et Michèle Monte

Jean-Claude Villain, poète et écrivain, est né le 15 avril 1947 à Mâcon. Il a fait des études supérieures de philosophie à la Faculté des Lettres de Lyon et consacré son DEA au *Problème du mal dans l'œuvre d'Albert Camus*. Après avoir enseigné à Mâcon puis Aubenas, il arrive à Hyères en 1975 accomplissant ainsi la « descente » vers la Méditerranée dont il rêvait depuis son plus jeune âge. En 1980 il s'établit à Pierrefeu-du-Var dans une olivaie qu'il façonne pour devenir un lieu de vie familiale, de création, et de rencontres avec de nombreux artistes et écrivains, français et étrangers, notamment grecs et arabes, qui viennent l'y visiter ou participer à des soirées artistiques qu'il organise. Retiré de l'enseignement dès 2003, il quitte ce lieu en 2004 pour gagner une colline de Bormes-les-Mimosas, continuant à créer en pleine nature, non loin de la mer. Outre la poésie dont il sera question dans l'entretien, il a également écrit des essais, des nouvelles, des contes, des chroniques, et son livre *Yeux ouverts dans le noir* a été adapté au théâtre sous le titre *Pour refuge B*. Il a aussi développé une importante activité critique et de traduction et ses textes sur des plasticiens ont été réunis dans *En regardant en écrivant*.

#### La tension entre le tragique et la quête du bonheur

*Dans vos deux ouvrages, Fragments du fleuve asséché et Ithaques, il est question de l'élément eau et de la Méditerranée. À la lecture, on perçoit l'existence d'une tension entre des points immobiles et le voyage, les îles et le large, entre la sécheresse du fleuve et l'écriture, une tension donc entre des contraires. Vous écrivez « Cela l'équilibre/ cette tension souple / cette prouesse d'acrobate / un fil invisible / tient / tout / araignée tu progresses / en te balançant ». Est-ce que c'est cela, le poème, la possibilité de créer un équilibre entre deux points de tension, de concilier des contraires, voire de les réconcilier ?*

Je discerne deux choses : une référence aux éléments physiques et à l'espace, puisqu'il y a des points, dites-vous, et en même temps des mouvements, des ancrages et des percées vers des lointains, le large, les îles, un mouvement donc dans l'espace physique, qui peut être aussi météorique, puisque la Méditerranée connote directement la lumière, le soleil ; et puis il y a aussi, bien sûr, la question centrale que vous posez de l'espace que le poème peut fonctionnellement dégager pour essayer de résoudre des tensions éventuelles. C'est bien que vous ayez cité ce poème, car il porte vraiment l'impression que les paradoxes et les tensions se résolvent ; d'ailleurs l'épithète qui vient derrière « tension » est « souple » ; c'est tout un art de l'équilibre, une quête de l'harmonie, mais qui part, effectivement, de la prise en compte du dur ; rien n'est mou au départ, tout est dur, et tout entend d'ailleurs le rester, car il faut que ces choses-là continuent à créer leur dynamique. Ce dur est donc pris en compte et il est entretenu, je dirais, il n'est pas du tout esquivé ; sauf qu'il faut effectivement en faire quelque chose : une tentative de résolution dont le poème peut être le lieu.

Sur le plan philosophique, la tension, chez moi, se situe entre le tragique et la quête du bonheur. La Méditerranée n'est pas seulement un espace géographique baigné de lumière, de mythes et de sensualité ; c'est aussi l'espace où l'homme prend en compte sa condition tragique, qu'il ne doit jamais oublier. Cela n'empêche pas la quête du bonheur, d'un équilibre toujours précaire et provisoire et qui le *sait* ; d'où l'exercice de la totale lucidité, aussi perçante qu'un rayon de soleil et, comme dirait René Char, « blessure la plus rapprochée du soleil ». Mais, dans cette conscience du tragique, il y a en même temps l'idée que les choses ne sont pas enkystées, elles sont dans une mobilité permanente, ce qui est peut-être aussi un héritage grec, du côté d'Héraclite (« on ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve »). Quand je remonte à ces antiques grecs et jusqu'aux présocratiques qui nous parlent des choses mouvantes, je retrouve très facilement un autre de mes orientés (c'est le cas de le dire) : la pensée chinoise, pensée de l'impermanence, le taoïsme de Lao Tseu surtout. J'ai lu un très beau livre, il y a une trentaine d'années, où on imaginait qu'Héraclite et Lao Tseu s'étaient rencontrés quelque part sur les bords de l'Euphrate, qu'ils avaient échangé leurs idées et qu'au fond il y avait une osmose entre l'Orient et l'Occident sur la base de ces pensées du fluide, du mobile. Donc la tension souple s'ancre dans des références profondes qui organisent une pensée du monde, de moi au monde, dont le poème peut être ensuite la tentative d'expression. Le Tao est pour moi la référence fondamentale : la chose qui est là s'inversera puis reviendra. Cela amène à une conscience cyclique du temps et de l'espace et non une conscience linéaire, ce qui permet aussi de garder de l'espoir au cœur même de la désespérance, y compris en ces temps où ça va mal : on sait qu'un jour cela ira mieux, forcément. Edgar Morin le dit aussi très bien à sa façon.

*Quel est le rôle du poème en tant que lieu de résolution des tensions ?*

À un moment donné, il y a la nécessité de sortir de la tension ; à ce moment-là (ce n'est peut-être pas une démarche complètement intentionnelle, maîtrisée), on peut en effet recourir au poème pour essayer de tracer un territoire, lui-même éphémère.

Par ailleurs, vous avez évoqué la tension entre l'eau et la sécheresse. La dernière partie de *Fragments du fleuve asséché*, intitulée « Qûmram », se réfère au site des manuscrits de la Mer Morte en Palestine. Ce sont des lieux de très grande sécheresse, mais au fond d'un fleuve asséché, il y a surtout des *signes*, c'est-à-dire que la montée des mots, des lettres, du sens - même si c'est un sens celé - se fait par cette confrontation au minéral jusqu'à la poussière. Dans « Qûmram », à la fin, c'est l'histoire d'un rouleau en voie de dépérissement, d'oubli, mais qui porte beaucoup de sens, qui prend vocation en quelque sorte. Une partie de mon travail est reliée à cette confrontation au minéral, créative, dynamique, apparemment desséchante, mais en fin de compte très nourricière, donc paradoxale. Et vous m'entendrez souvent parler de paradoxe, parce qu'avec le Tao, je circule d'un pôle à l'autre et j'aime retourner les éléments, les références.

### **Quand le lieu appelle la forme**

*Le mot « ici » est souvent convoqué, notamment dans Fragments du fleuve asséché où il est accompagné de mots très courts, resserrés, d'une langue contenue, à la fois dans l'installation du poème sur la page et dans la forme des mots eux-mêmes. L'espace géographique, l'endroit d'où vous écrivez va-t-il avoir une incidence sur la forme du poème*

*et la morphologie des mots employés ? Qu'est-ce que ça change d'écrire depuis un « ici » quand cet « ici » change ?*

Ça change tout, radicalement tout. Dans un livre publié il y a trente ans, *Parole, exil*, précédé de *Confins*, la thématique de fond, c'est le désert, en deux parties ; un désert « général » puis une histoire, celle d'un personnage dans une caravane qui dit « je ». Le lieu est différent de celui de *Fragments du fleuve asséché*. Il s'agit d'un poème en prose, et il suffit de regarder, la construction du poème est totalement dilatée. À la lecture, on est dans la lenteur d'une marche, d'une caravane ; les choses s'enchaînent avec une apparente improvisation, mais évidemment le sens chemine. L'apparence de ce livre, qui est poème, s'inscrit dans la grande tradition du chant depuis Homère jusqu'à Saint-John Perse. Selon moi, il y a deux dimensions dans l'écriture poétique. La dimension verticale du poème, mise en avant par Bernard Noël et Roberto Juarroz notamment – très importante durant les trente dernières années – s'accompagne d'une certaine rigueur, alors que la dimension horizontale qui caractérise les poèmes en prose, emporte directement vers un certain lyrisme, un mouvement de la phrase longue.

Avec *Ithaques*, j'impose une structure en pavés. On pourrait disposer le poème verticalement et cela changerait beaucoup de choses : l'emportement, la cinétique du poème n'est pas la même si la structure change visuellement, alors que les mots restent rigoureusement identiques. Dans mon dernier livre paru, *Lettres du monde*, ce sont des lettres verticales – un peu à la manière dont Bernard Noël a écrit ses lettres verticales – une d'ailleurs lui était adressée.

Quand j'ai écrit *Parole, exil*, c'était l'époque où je fréquentais Lorand Gaspar ; or toute sa poésie du désert, *Sol absolu*, *Egée Judée* est très tenue. Le lieu n'imprime pas forcément une forme, mais il revient au poète de trouver le rapport juste dans lequel il est à l'aise pour que l'expression coule de source presque : pour moi le désert *appelait* la forme ample, ouverte, en réponse à la vastitude du lieu. Dans l'écriture, il faut qu'il y ait une partie spontanée, certains diraient inspirée, parce qu'il est vrai qu'il y a des moments où l'on sent bien qu'il y a quelque chose pas vraiment dirigé, qu'on rattrape par après en quelque sorte, puis d'autres moments où il faut pousser, tirer... Les deux processus de création doivent être complémentaires pour être heureux : il faut du travail et il faut l'oubli du travail aussi, une certaine facilité pour que l'on sente que ça vibre en nous, qu'il y a du sens qui bouillonne. En même temps il faut de la rigueur.

*Les choix formels viennent-ils au fil du travail ou y a-t-il déjà quelque chose au moment du premier mot ?*

Cela dépend. Voici un exemple d'une forme antécédente : j'étais dans le désert imaginaire, et j'ai lu dans les *Cahiers du cinéma* un texte de Marguerite Duras « Les yeux verts » sur une grande page. J'ai senti que cette forme compacte, était la forme qui m'était donnée pour écrire ce que je portais du désert. Immédiatement deux grands chants de *Parole, exil* sont arrivés : je sentais que je tenais quelque chose, un fil, et je me suis imposé d'écrire deux chants par jour pour ne pas perdre cet élan. Or les textes (Duras, et les miens) sont thématiquement très éloignés ; c'est la rythmique de Duras qui m'a porté, et aussi, de fond, l'influence de Saint-John Perse. *Ithaques* est marqué, lui, par l'écriture de Char, mais j'ai accentué la scansion, la syncope.

J'aime bien ce mot de Gaspar « écrire un poème, c'est chaque fois r'apprendre à parler ». Pour moi, un livre, c'est une forme nouvelle. Si ça n'aboutit pas, je ne publie pas. Si j'arrive au bout, c'est que j'ai réglé cette adéquation fond-forme. Il y a une ébauche de

forme au départ, puis une proposition qui monte doucement à partir des premiers poèmes.

### Le parcours des points cardinaux

*Un livre, vous le portez pendant combien de temps ? Cela varie-t-il beaucoup ou bien y a-t-il un minimum pour vivre dans cet « ici » du poème ?*

*Ithaques* est un livre que j'ai longtemps porté, qui a tardé, avec un assez gros décalage entre la date de publication et l'élaboration première. *Ithaques*, marquée par de nombreux points entre les mots, est une grande célébration méditerranéenne avec la gravité et une scansion qui oblige à s'arrêter, à créer des vibrations de voisinage : chaque mot a un effet flash-back sur la séquence précédente qui, mise en suspension par le point, a besoin d'être complétée. Le point est une zone « brouillée » où tout se superpose. Cela m'intéresse beaucoup et crée un effet musical par le moyen de la syncope.

Comme j'ai fait pas mal de choses en même temps dans ma vie, je pouvais porter le livre et en même temps paraître ne pas le porter ; et moi-même, me poser la question : est-ce que je suis encore dedans ou est-ce que je n'ai pas manqué de vigilance au point qu'il m'a quitté sans que je m'en rende compte ? Ce sont des choses qui m'arrivent... Par exemple, j'ai beaucoup de notes de voyage, je n'ai jamais pu les reprendre parce que j'étais très occupé par ailleurs. Malheureusement il me manque parfois ce temps de la reprise qui permet de laisser infuser les choses. Mais des livres comme les deux que je viens d'évoquer sur la Grèce ou le désert, je suis complètement dedans lorsque je les écris. Mon imaginaire est très polarisé, un imaginaire complètement projectif, empathique, procédant par co-naturalité ; ce n'est pas un délire, c'est une approche intime des choses, des lieux, des êtres, des cultures.

Mon sens du voyage est en fait un sens de la géographie. Je suis d'abord *de* l'espace, notion qui m'est très importante, non sans rapport avec la géopoétique telle que la définit Kenneth White. J'ai eu besoin de faire le parcours des quatre points cardinaux. Le Nord, je l'ai quitté, donc il est derrière, c'est la naissance, et c'est surtout le lointain. Le Sud, c'est le tropisme, la Méditerranée, Sidi Bou Saïd, et le désert, le Sud profond. Ma quête a été celle d'un Sud absolu (comme L. Gaspar parle de « sol absolu ») – sans qu'il m'ait été nécessaire de passer le tropique. À un moment donné j'avais longtemps rêvé d'une petite maison grecque blanche et bleue, et voilà que m'arrive, par le plus grand des hasards, une maison blanche et bleue dans le village de Sidi Bou Saïd, village de peintres et de poètes ; je n'ai eu qu'à dire oui, guère plus. J'ai eu l'impression que j'avais touché l'absolu de ce que je cherchais en tant que Sud. Mon rapport à l'Ouest est plus mitigé parce que j'aurais aimé l'Amérique d'avant Christophe Colomb. L'Amérique du Nord, où je ne suis allé qu'une seule fois, m'a donné l'impression d'un égarement dans une forme d'espace qui me faisait perdre tous mes repères. Les lieux là-bas étaient pour moi surtout des lieux insignifiants et insignifiés, sauf ceux des Indiens, naturellement. Et puis il y a l'Est, qui a beaucoup d'importance désormais. C'est un développement que je n'ai pas cherché, il est plus arrivé à moi comme un appel et comme une rencontre, alors que dans ma quête du Sud, j'ai été extrêmement actif, j'ai été en désir.

## Tout part d'un mouvement premier

« *Qâmram* » s'achève sur « ceux que retient la vaine nostalgie des savoirs » ; est-ce que le poète que vous êtes aujourd'hui, ici, a eu l'impression que le savoir pouvait constituer un encombrement pour l'écriture du poème, un espace à écarter ?

En partie oui. Je ne vais pas faire l'apologie de la naïveté : la poésie n'est pas une bluette qui découvre le monde avec des yeux d'enfants. La poésie que nous écrivons aujourd'hui (mais c'était déjà le cas dans les siècles antérieurs) se nourrit d'expériences nombreuses au niveau du savoir, y compris dans le domaine des lettres elles-mêmes, la linguistique est passée par là par exemple. En revanche, il y a un idéal qui est celui d'une connaissance d'un autre ordre que le cumul des savoirs. Il ne s'agit pas d'une connaissance naïve ou intuitive que je serais assez prompt, comme philosophe, à critiquer : cela m'agace souvent d'entendre des gens ignorants revendiquer un rapport « direct » avec une connaissance transcendante qui serait là, au-dessus de nos têtes, comme des ailes d'anges qui battraient en attendant qu'on les regarde. Mais il y a une autre forme de pureté, je dirais, ou de franchise directe dans le sens d'une confrontation. En tant que poète, j'aime m'exposer au risque, c'est-à-dire aller au dur, aller au contact, à la façon dont les choses nous touchent, nous interpellent nous percutent. Gide dit: « Ce n'est pas le tout de savoir que le sable chaud du désert brûle, encore faut-il ressentir la brûlure sous la plante des pieds. » je crois que ma poésie est physique dans ce sens-là : sensible, sensuelle –donnant accès à une forme de connaissance de l'ordre de l'immédiateté et qui justement permet d'écarter les savoirs.

Gaston Bachelard, qu'a beaucoup compté dans ma génération. Chez lui, nous avons ces deux axes ajustés de la science et de la poésie, du savoir et d'une autre dimension.

La nostalgie des savoirs, on peut donc la laisser car il y a autre chose à chercher, par désir de confrontation directe. Je relisais récemment une partie de *Tristes Tropiques* de Claude Lévi-Strauss. Les toutes dernières lignes sont empreintes d'un sentiment d'extase et de contemplation vraiment poétique. Elles viennent après avoir évoqué toute la force des commencements dans l'observation, dans le regard, « Ô les débuts... ». C'est le contraire du savoir. On est dans une sorte de mouvement premier, mais qui n'est pas si naïf qu'on pourrait le croire. Cette primauté a quelque chose de très fort tant au niveau créatif que vital.

*Quel est votre rapport aux brouillons ?*

Mon travail est plutôt mental au départ, avant que la forme cristallise, le processus est plutôt mental. Mais ensuite je travaille beaucoup, je peux avoir une bonne dizaine d'états. Il arrive que d'un état à un autre je dise le contraire, je mette une négation : la logique interne du poème est surprenante, et je l'accepte, je l'assume.

## Une expérience physique du livre

*Quand avez-vous commencé à écrire ?*

C'est très curieux, ce qui fait qu'on se met à écrire et qu'on s'y tient. Pour moi, le pas décisif, est quand on cesse de recueillir des textes épars dans un cahier et qu'on commence à penser un livre dans sa globalité. J'ai « pensé livre » vers 25 ans, ça a coïncidé avec mon déménagement dans le Sud. Pour moi, cette concomitance est importante : il faut que l'œuvre prolonge le vivant et que le vivant soit à la hauteur de ce que l'œuvre a déjà lancé au-devant de soi, car j'ai une conception complètement initiatique du rapport à l'écriture. Je fais le livre qui me fait, avec un décalage permanent et une progression en spirale. Quand je regarde mon itinéraire, je vois bien que la manière de sinuer a été très induite par des intentions, des volontés, des projets, avec un souci de concordance où souvent la poésie a commandé à la vie. C'est pour cela que je parle d'incarnation. Ma Méditerranéité est conquise, elle n'a rien de naturel puisque je n'étais pas un homme du Sud ; elle est une opération mythologique sur moi-même. Quand je me suis retrouvé chez moi à Sidi Bou Saïd, la poésie est passée dans le réel ; et puis des fraternités, des liens très humains se sont noués. Un de mes meilleurs amis est un poète tunisien francophone, Moncef Ghachem, fils de pêcheur. Même chose avec Yannis Yphantis en Grèce. Ces amitiés rendent vivantes nos poésies réciproques qui se nourrissent, s'échangent, sans forcément beaucoup de visibilité par ailleurs.

*On a l'impression à vous lire que cette nécessité d'aller au contact dont vous parliez s'effectue d'abord avec le corps, et que le texte garde la trace de l'expérience vécue par le corps. Est-ce que pour chaque livre le corps est mis à l'épreuve différemment ?*

Fatalement, dans la mesure où la projection (et l'appropriation) imaginative est différente. Dans *Leur Dit*, je ressens, par communion imaginaire, la douleur de la violence faite aux esclaves noirs ; j'imagine la cautérisation par le sel, je me l'approprie. Dans *Parole, exil* il y a la fatigue de la caravane, notamment à travers un enfant qui la suit. Pour revenir aux deux autres livres, le fleuve asséché est raviné, c'est un oued et le corps a à l'appriivoiser. Pour *Ithagues*, c'est un déplacement dans l'île mais aussi d'île en île, comme Ulysse. Le mouvement est à la fois géographique et intérieur, le corps est toujours impliqué, appelé.

*Vous est-il arrivé de prendre un carnet, d'aller quelque part, de traverser le lieu et d'écrire sur place ?*

Non,; je préfère la sédentarité concentrée, la mentalisation à la fois cérébrale et très infuse, sensorielle. J'essaie d'articuler les deux, le philosophe et le poète, la part rationnelle apportée par la lumière grecque puis par le rationalisme qui vient de Descartes, et une approche plus sensible, physique, spontanée, qui laisse la place au hasard, à la magie des rencontres. C'est fabuleux : on va alors au monde sans le filtre de la raison qui soupèse le risque d'erreur ; on ne craint pas de s'exposer, de se tromper, d'avoir mal. Le poète est dans l'exposition. Mais pour me projeter dans le monde du livre en train de se faire, j'ai besoin d'une certaine immobilité favorable à la concentration : le livre, je l'imagine, je le vois, je le sens presque physiquement, dans sa forme.



## Quelque chose de profond qui est de l'ordre du bon, du bien, de la santé même

*Il nous a semblé observer qu'il y avait un abandon du pronom « nous » dans vos dernières œuvres. Quel rapport faites-vous entre individuel et collectif ou singulier et collectif ?*

l'écriture peut être une tour d'ivoire, un repli, ce peut être un choix asocial, de concentration, mais qui prive d'un rapport aux autres et donc au « nous ». Il est arrivé que l'on me dise, dans certains contextes : « Votre poésie n'est pas militante, elle ne parle pas pour les autres ; il y a des problèmes qui nous traversent, on ne les trouve pas chez vous... » à quoi je m'amuse à répondre parfois par de petites anecdotes comme celles-ci : il y avait à Toulon, dans les années 80-90, une galerie d'art contemporain qui s'appelait « *L'espace Interrogation* ». La personne qui s'en occupait s'était retirée après une carrière de comédienne à Paris et de nombreuses lectures radiophoniques. Personnage atypique, attachant, doté d'un sacré caractère, cette passionnée d'art contemporain, âgée, était extrêmement asthmatique. Un soir, il était minuit passé, elle m'appelle au téléphone, à bout de souffle : « Il faut que je vous le dise, vous êtes comme Racine ! Vous savez qu'il y a un rythme douze dans *Parole, Exil*. Grâce à vous, je reprends souffle parce que le lisant à voix haute ça me rythme, vous savez, c'est de l'alexandrin !!! ». Cela pour dire que la forme poétique elle-même peut redonner la santé à autrui alors que l'on ne produit pas forcément une œuvre très philanthropique... J'ai eu une expérience assez voisine au festival *Voix vives de la Méditerranée* à Sète : « Votre livre, *Ithaques*, il faut que je vous dise... je l'ai offert à une amie qui a un cancer et elle m'a dit le bien que cela lui a fait ». Voici comment l'œuvre d'art - moi je le ressens pour des tableaux, des musiques - communique quelque chose de profond qui est de l'ordre du bon, du bien, de la santé même. Là, on est sur des rapports interindividuels entre un auteur, qui est absent, un livre, qui est présent et un lecteur. Sur la question du « nous » collectif, il est évident que ma pensée s'est de plus en plus intériorisée, est de plus en plus descendue à l'intérieur de moi-même. Il y a le « je », qui n'est pas forcément moi, et le « tu » qui est souvent un « je » qui se parle à lui-même. Mais le « nous » s'absente en effet ; je ne cherche pas à prendre en charge un « nous ». Cela me questionne, non pas au niveau de l'écriture poétique, mais à celui de l'éthique en quelque sorte. Comment faudrait-il exprimer sa solidarité dans certaines situations ? C'est l'affaire de la vie privée, on peut régler ce problème avec sa conscience de différentes façons. Toutefois mon livre *Le monde est beau et nous avons des yeux pour voir* comporte de très nombreuses laisses témoignant d'une conscience aigüe des problèmes du monde et du temps présent.

je me sens de plain-pied avec l'humanité universelle. en cela je me sens proche du « Tout-monde » d'Édouard Glissant. Avec la mondialisation, les cultures s'échangent et sont en rapport d'équivalence, alors qu'elles ont été en rapport de hiérarchisation, de subordination. Donc j'accueille, je donne, j'échange, on se rencontre : tout cela va de soi. Peut-être parce que ma pratique de l'étranger est fréquente et que les « autres », au sens d'altérité, je les rencontre, je les croise, des amitiés naissent, se suivent, de manière parfois surprenante. La sincérité du rapport humain, la chaleur affective de ce rapport à l'autre, est très présente. Donc ce n'est pas parce que l'autre n'est pas nommé qu'il n'est pas présent, autant à mon expérience de vie qu'à mon contexte de fond, à mon inspiration.

*Dans quelles circonstances avez-vous écrit Leur Dit ?*

Je lisais Édouard Glissant à cette époque-là, *Pays rêvé, pays réel*<sup>1</sup>, *Le Sel noir*<sup>2</sup> et *Les Indes*<sup>3</sup>. Après, je l'ai rencontré à Carthage, tout près de chez moi à Sidi Bou Saïd. C'était la première fois qu'il y venait, malgré son célèbre poème.

La question du racisme et de l'esclavage me hante depuis toujours. L'Atlantique est le plus grand cimetière noir de 10 millions minimum de victimes englouties. Encore aujourd'hui, je suis extrêmement sensible à cela. La lecture de Glissant à ce moment-là a avivé en moi cette question et le livre a été écrit extrêmement vite, de façon fulgurante, comme une nécessité qui viendrait d'ailleurs, avec sa forme, très particulière, parce qu'il y a là un travail sur le vocabulaire, sur la rythmique, sur un côté rocailleux, martelé voire violent aussi. Il y a donc, en effet, la prise en charge d'une parole collective. C'est aussi le cas dans *Parole, Exil* dont la forme est, pour ainsi dire « opposée ».

### Une approche intime des choses, des lieux, des êtres, des cultures

*Est-ce que vous pourriez concevoir votre travail d'écriture poétique en dehors d'une vie de voyage puisque ce changement d' « ici », donc de point de vue ou d'expérience, crée un mouvement dans votre travail, un déplacement ?*

J'en suis peut-être au point où je n'aurais plus besoin du déplacement physique dans l'espace. Mais j'en ai eu profondément besoin parce que celui qui s'est produit dans l'espace n'est que la face visible de celui qui se produisait antécédemment dans l'imaginaire, dans l'anticipation plus ou moins possible ou probable. Par exemple, j'ai écrit *Le Tombeau des Rois*, avant d'aller en Grèce pour la première fois parce que j'avais très peur de ne pas retrouver la Grèce que je portais depuis plus de vingt ans. Donc j'ai consigné une forme de Grèce rêvée, mythique ; mais je n'ai jamais été déçu par la Grèce, j'y ai toujours retrouvé celle que je porte. Même si ce pays formidablement résilient prend différentes formes, la Grèce multimillénaire ce territoire des dieux.

Pour le désert, à vingt ans, en 1968, j'étais allé dans les premières oasis sahariennes, Biskra, Bou Saâda. Nous sommes arrivés à Biskra en 2CV vers onze heures du soir, nous avons sonné chez les Pères blancs, la nuit était tombée. On nous a fait accéder à une terrasse qu'une jeune femme a rafraîchie à grands seaux d'eau, cependant rare. Nous avons pu dormir sur la terrasse, ce qui nous a valu un superbe lever de soleil sur le Sahara et Biskra dans des conditions qui sont exactement celles que l'on trouve dans les pages de Gide, plus de soixante ans auparavant. C'était formidable. Mais c'était un séjour assez court. Je n'avais que ce souvenir quand le désert, à un moment donné, s'est imposé à moi comme thème d'écriture. J'ai complètement inventé mon désert, je n'avais pas un vrai vécu et surtout pas un vécu de caravane ; or *Parole, Exil* c'est une caravane. Le livre est donc produit de l'imagination, de la projection. À ce moment-là, je connaissais un colonel de Légion étrangère qui lisant ce livre me dit « Oh, bravo, bravo,

<sup>1</sup> *Pays rêvé, pays réel*, Edouard Glissant, Editions du Seuil, 1985, rééd. Gallimard coll. « Poésie », 2000 (suivi de *Fastes* et *Les Grands Chaos*).

<sup>2</sup> *Le Sel noir ; Le sang rivé ; Boises*, Edouard Glissant, préface de Jacques Berque, Edouard Glissant, Gallimard, coll. « Poésie », 1983.

<sup>3</sup> *Les Indes : poèmes de l'une et l'autre terre*, Edouard Glissant, eaux-fortes d'Enrique Zanartu, Paris, Éditions Falaize, 1956.



je peux te dire, foi de pistard, tu connais tout ça aussi bien que moi... Tout est observé, tout est juste, tout est...». Je dus lui répondre que je connaissais tout ça fort peu, sauf que la connaissance dont nous parlions tout à l'heure, qui n'est pas le savoir, cette connaissance d'anticipation, de co-naturalité, a fait que j'étais dans une infusion très dense, très intérieure, du désert, au point que le désert physique s'imposait à moi avec des notations réalistes qui s'inscrivent dans le poème.

Pour Lorand Gaspar, la nomination des choses passe par la justesse de l'énoncé, vérifiable scientifiquement. Gaspar regarde le minéral en poète, mais à la manière de Roger Caillois. Il a une formation scientifique marquée par l'ouvrage de Louis de Broglie, *Matière et lumière*<sup>4</sup>, la physique contemporaine, quantique notamment. Pour ma part, je n'ai pas besoin de ce préalable scientifique, je vais au cœur de la chose, je la nomme. Je tombe juste ou je tombe faux, ce n'est plus ma préoccupation. Le poème tiendra comme poème, sa vérité est poétique, elle n'a pas à être scientifique.

*Le rapport au taoïsme a-t-il précédé votre contact physique avec l'Est ou bien cela s'est-il fait en même temps ?*

La connaissance théorique que j'en avais par Lao Tseu était antérieure. Je savais bien ses connivences avec la philosophie héraclitéenne, je savais que c'était une forme de sagesse supérieure à la sagesse platonicienne qui prévaut en général quand on parle de sagesse grecque. Moi, c'était autre chose : comme je l'écris dans *Le monde est beau et nous avons des yeux pour voir*, les fragments d'Héraclite que je préfère sont ceux que je ne comprends pas. Cette opacité est à la fois fascinante et libératrice. Ne pas comprendre et savoir que l'on ne comprend pas, tout en restant captivé par un énoncé, est une expérience contradictoire, mais très forte, indétachable en fait, qui remet en question tout notre rapport au savoir et à la manière dont nous fonctionnons culturellement et vitalement. Avec l'Est, c'est l'expérience d'une autre vie possible, d'une autre façon de regarder le monde, même si on se dit qu'on y reste malgré tout extérieur.

*Est-ce plutôt l'Est chinois ou l'Est japonais ?*

Cela a d'abord été l'Est chinois, car je suis allé souvent en Chine. Depuis cinq ans, je vais au Japon, et il m'apporte plus que la Chine, dans le sens de la profondeur, de la poésie. La sagesse chinoise, en Chine, il est rare de trouver quelqu'un qui puisse vous en parler, tandis qu'au Japon, tout est là, sublimé. Les Japonais ont porté au niveau le plus élevé possible l'aventure de la culture humaine : c'est un peuple qui a pensé au moindre détail – d'une façon un peu obsessionnelle. Tout est rituel : c'est l'artifice, construit par l'homme lui-même. Et en même temps, on est devant le sublime. On peut être happé ou trouver cela agaçant ou excessif ou impénétrable, mais cela me fascine profondément, car j'y trouve une sorte d'aboutissement et de résolution.

J'ai cru être à un point d'arrivée de moi-même lorsqu'il y a une quinzaine d'années, j'ai acheté une maison à Sidi Bou Saïd. Je me suis dit : là, c'est *l'incarnation*. Tout le reste pourrait s'effacer derrière moi, tout est là, résumé : c'est ici et maintenant. Alors la poésie n'a peut-être plus besoin des mots... En réalité cela n'était qu'une étape de plus dans mon parcours géopoétique initiatique ; je n'avais pas vu venir la suivante qui s'est imposée, celle de la *sublimation*. *L'incarnation*, c'est encore la vibration charnelle ; dans la *sublimation*, il y a un début de désincarnation : on n'est donc plus dans le charnel, le

---

<sup>4</sup> *Matière et Lumière*, Éditions Albin Michel, 1937.

sensoriel, le sensuel la contemplation du jardin zen d'un temple japonais peut être infinie. Et arrêtée. C'est l'expérience du sublime : envol de ma poésie - laquelle pourrait paraître être devenue une impasse parce que je n'écris presque plus de poésie -, qui touche en même temps un aboutissement. Après pas mal de livres, de mots, de paroles... voici venir un possible silence ; un silence de retrait. Face au sublime, on est cloué, bouche bée : plus un mot n'est possible. « Tais-toi ! ». C'est la dialectique, essentielle pour moi, de la parole et du silence. Il y a donc un peu là une résonance mystique. Contemplative, c'est sûr, de plus en plus intériorisée ; un mysticisme mais sans aucune transcendance.

Œuvres de Jean-Claude Villain citées dans l'interview :

*Parole, exil*, précédé de *Confins*, L'Harmattan, 1990.

*Le Tombeau des Rois*, suivi de *Roi, guerrier et mendiant*, L'Harmattan, 1991.

*Leur Dit*, L'Harmattan, 1992.

*Le monde est beau et nous avons des yeux pour voir*, Encres vives, 2005.

*Fragments du fleuve asséché*, L'Arbre à paroles, 2007.

*Ithaques*, Éditions Le Cormier, 2011.

Sa dernière parution : *En regardant en écrivant*, Orizons, 2021

Bibliographie complète sur [https://fr.wikipedia.org/wiki/Jean-Claude\\_Villain](https://fr.wikipedia.org/wiki/Jean-Claude_Villain)

### Quelques poèmes de Jean-Claude Villain

pose  
à même  
la page

un galet  
une pierre  
un peu d'eau  
de terre

et déchiffre tes mots

rapprends ton unique alphabet

*Fragments du fleuve asséché*, L'Arbre à paroles, 2007, p. 32.

gravis la table

grimpe jusqu'au sommet

déjà tes pas  
oublie l'assise

cherche donc  
la verticale unique

l'angle  
pointé droit

vers le ciel

*Fragments du fleuve asséché, L'Arbre à paroles, 2007, p. 53.*

Assieds-toi. Encore. Là. Près des marches sèches. Où le vent écarte les oiseaux. Retiens. Le souffle maigre des heures. Que ton souvenir ranime. Et chante dans le silence. Les mots de ta mémoire. Les vers de ton oubli. Aux lointains peu à peu. Le matin dessine. Une île alanguie dans la mer. Nageras-tu. Vers ce large. Que l'horizon te désigne.

*Ithaques, Éditions Le Cormier, 2011, p. 11.*

Chant. Tu écris chant sur la page. Et le souvenir te revient. De tous les espoirs. De tous les désastres. Entés à la chair. Entrés dans le sang. Chant. Désastre. Le soleil n'a plus. La même candeur. L'âge des années. Lumière. T'atteint. Millénaires répétés. Milliers. Millions. Milliards. L'âge. Et le chant. Point d'autre mot. Pour le deuil. Point d'autre nom. Pour la lucidité. D'autre titre au poème. À sa course. À son aire. Radiée.

*Ithaques, Éditions Le Cormier, 2011, p. 12.*