

POÉSIE ININTERROMPUE

Birgitta Trotzig

31/07/1977

BN : Birgitta Trotzig, on ne connaît en France que vos romans, vos récits, mais ce qui distingue ces textes – et justement leur permet de passer dans notre langue – c’est leur charge poétique. On dit que la poésie ne se traduit pas. C’est vrai quand elle tient principalement aux mots, à leur sonorité, mais elle passe quand elle est, comme chez vous, liée à l’élémentaire, à la racine. Je n’entends pas votre langue, je ne sais donc pas ce qui dépend d’elle et ce qui dépend de vous dans cette présence à l’intérieur du paysage mental ; une immédiateté de la terre, de l’hiver, par exemple, qui fait que vous les articulez avec un naturel qui exclut tout naturalisme mais qui donne une espèce d’évidence irremplaçable à vos textes. On est à la fois dans la langue et sur la terre, et cet enracinement donne aux situations que vous décrivez une sorte de profondeur mythique qui atteint le lecteur, gravement. Je ne sais si je peux vous interroger sur votre langue car cela ferait sans doute dériver trop loin mais vous pourriez nous dire comment vous vous situez par rapport à elle.

BT : Par rapport à la langue, je peux dire que je commence avec l’expression la plus simple, l’expression de base des mots, donc des choses. Il faut qu’il y ait une tonalité entre les deux, enfin, un ton juste, et c’est ça que je cherche. Quand j’ai trouvé une relation entre deux mots, entre deux choses très simples et que ça marche, après ça grandit, après ça pousse, après ça peut devenir tout un livre mais il faut qu’il y ait cette correspondance de base.

Qui s’établit comment, à partir de quoi ? Quelle est la décision qui fait que cette correspondance s’établit ?

Il faut évidemment qu’il y ait une image qui pénètre d’une manière si forte qu’elle réveille les mots. Sans doute, il y a tout un terrain d’images-clefs et de mots-clefs. Je ne le distingue pas moi-même parce que quand j’écris une chose, je l’oublie... Il y a des choses du paysage, il y a des couleurs, des mots-couleurs qui sont à la base de tous mes livres beaucoup plus que les faits psychologiques ou les choses comme ça.

Vous avez commencé à écrire très tôt, je crois, et il me semble que si on commence à écrire très tôt, il y a une espèce d’emploi spontané – je ne sais pas comment le caractériser – qui, tout à coup, est rompu pour que, justement, s’introduise ce dont vous venez de parler : qu’est-ce qui fait que, soudain, cette image forte, ce mot juste s’introduit ?

Ça, je ne peux pas dire qu’est-ce qui fait que cette image forte apparaît parce qu’elle apparaît, mais je peux dire de la langue avant que c’est une langue préalable. Quand j’ai écrit quand j’étais enfant, j’ai fait de la magie, j’ai joué avec les mots, j’ai utilisé les mots comme éclaireurs dans ce terrain

inconnu que je ressentais un peu vaguement. C'est resté à ce stade très longtemps et puis, comment ça se passe que ça devient réel ? Ça, je ne sais pas, ça se fait comme ça...

Oui, mais il y a eu un certain moment où écrire est devenu une espèce de décision ?

Oui, c'était à partir d'une expérience d'une image nécessaire, et après, j'ai retenu ça comme occupation, comme métier, comme raison d'être parce que je trouvais que c'était nécessaire d'avoir ça.

Mais c'est là qu'on peut demander pourquoi ? On a toujours envie d'éclairer, ou plus exactement d'obliger l'autre à éclairer cette nécessité-là.

Je n'ai jamais été tournée vers l'autre quand j'écris, je n'ai jamais le sentiment d'un public, ou quelque chose comme ça. J'ai commencé à écrire, j'ai commencé à retenir l'écriture comme une manière de vivre parce que ça me donnait le sentiment de vivre. C'était la seule manière d'avoir un contact réel avec moi-même. Je crois qu'il n'y avait pas de choix. Je ne sais pas, si je n'avais pas écrit, ce que j'aurais fait.

Ce qu'il y a de très frappant dans votre dernier livre, *La Maladie*, c'est que les situations qui parsèment ce livre, qui le jalonnent, plutôt, sont une espèce de chemin vers – ou à travers – le mutisme, à travers le contraire, en somme, de l'expression comme si s'exprimer ne servait qu'à... je ne sais pas si c'est neutraliser... quel mot il faudrait employer pour exprimer ce contraire après lequel l'écriture court.

Si je l'exprimais crûment, je dirais qu'écrire, c'est une sorte de thérapie, on peut le dire aussi simplement, ça a les mêmes fonctions. Rentrent aussi là-dedans tous les problèmes de culture, tous les problèmes conscients de façon que je ne suis pas uniquement victime de mon subconscient quand j'écris. (rires)

C'est là quelque chose qu'on a envie de contester immédiatement parce qu'il n'y a pas de malade qui se soigne soi-même comme ça : il faut une espèce d'entêtement qui défie toute cette maladie !

J'ai beaucoup pensé, beaucoup ruminé là-dessus : sur ce qui sépare l'art de l'art brut, l'art comme produit conscient, l'art comme fait culturel de l'art qui surgit comme réaction uniquement. Personnellement, j'ai tiré beaucoup plus des expositions des grands peintres de l'art brut (Wölfli, Aloïse) que de l'art contemporain. C'est quand même autre chose, il y a un clivage entre les deux.

Oui, mais enfin, ça n'a rien à voir, étant donné que, si on peut dire, comme vous avez parlé d'art brut, j'ai envie d'utiliser ce terme à propos de vos livres : vos livres ne sont absolument pas de l'art brut mais ils cherchent à exprimer, en effet, quelque chose de brut...

Oui.

Et finalement c'est ce « brut » qui amène à poser la question : qu'est-ce que cette espèce d'élémentaire dont je parlais au début, de quoi dépend-il ? Est-ce que c'est votre choix, est-ce que c'est le chemin naturel d'une langue, d'un certain moment de la langue ?

Ce n'est pas le chemin naturel, c'est la recherche d'un chemin naturel que je ressens comme obstrué, comme renfermé ou refoulé. Alors ce que j'écris, cette écriture d'écrivain, c'est une espèce de poursuite de quelque chose que je m'imagine comme la langue naturelle, comme la réalité spontanée.

En même temps, tous les gens que vous avez lus, on pourrait dire que ce sont plutôt des briseurs de langue ?

Oui, c'est parce que je suis presque uniquement occupée de ça, de casser la langue ordinaire, la langue figée, la conversation ordinaire, les conventions de la société et tout ce contexte-là. Je ressens cela comme un danger qu'il faut...

Ce que vous dites là est le contraire de l'art brut !

Justement, c'est peut-être là que ça réside, dans cette attitude « anti » parce que l'art brut ce sont des gens qui acceptent immédiatement les données.

Il y a autre chose de brut dans vos livres. Disons qu'ils véhiculent moins une leçon qu'une présence.

Une leçon dans le sens d'une conception du monde ?

Je n'aime pas ce mot mais je n'en ai pas trouvé d'autre dans l'instant... Disons qu'il y a moins là une conception du monde qu'un état du monde qu'ils rendent présent et cet état du monde est toujours quelque chose d'extrêmement bas. Il faut souligner ce mot parce que tout se passe en bas dans ces livres. Ça, ce n'est pas un hasard ?

Non, ce n'est pas un hasard parce que je choisis quand même ce que je ressens comme la chose essentielle. Évidemment, c'est aussi conscient, les images surgissent automatiquement mais il y a un choix qui s'opère selon la conception du monde qui s'est élaborée lentement et qui dépend aussi des choses extrêmement peu poétiques : la lecture, la politique, l'état du monde, les actualités, toutes ces choses-là.

Il y a toujours une espèce de double mouvement quand on écrit un livre, de construction, de composition et un mouvement de décomposition. Cela met en jeu quelque chose qui est à la fois travail et écho du monde. Dans un livre comme *La Maladie* que vous avez écrit, je crois, pendant très longtemps, c'est recueilli comment ce double mouvement ?

Dans ce livre-là, il y a de l'intérieur à l'extérieur, c'est-à-dire les images surgissent intérieurement et puis, comme je l'ai écrit pendant quatre ans à peu près, c'est une prise de possession envers l'état du monde. Ça a été une période où j'ai pris conscience de beaucoup de choses par exemple, les questions politiques. Pendant cette période-là, on a pris conscience de leur énormité, de comment c'est difficile de faire quoi que ce soit pour le monde. Je crois qu'avant de commencer ce livre, j'étais beaucoup plus naïve, je croyais que pourraient venir des améliorations essentielles et puis je n'y crois plus.

Cette espèce de situation désespérée – je ne sais pas comment la qualifier – qui est à la base de tous vos livres était déjà dans les autres, c'est-à-dire qu'il y a toujours – tout au moins dans les cinq livres parus en français – un état de déréliction générale sur lequel le

lecteur ne peut pas ne pas s'interroger et qui n'est pas lié spécialement à un temps précis mais au temps même, au fait même qu'il y ait du temps.

Oui, mais ça, je ne peux pas l'expliquer parce que je ne comprends jamais quand on me dit que je suis plus désespérée que la plupart des gens (rires), je trouve que c'est très normal ce que j'écris. Chez Beckett, il y a une espèce de matière première qui est comme ça. Je crois que c'est Mauriac qui a un jour parlé de cette « lumière sulfureuse » qui venait dans tout ce qu'il écrivait et qui le gênait énormément. Alors, moi, j'ai aussi ça, je ne suis pas consciente, je décris des choses.

Oui, mais, à partir du moment où vous êtes consciente de la liaison dont vous parliez tout à l'heure entre vos livres et ce qui se passe aussi pour vous et pour les autres, cette intrusion, quand elle se produit – et elle ne cesse de se produire – vous la voyez bien !

Je la vois et je ne la vois pas... Évidemment, je peux regarder mes livres un peu en-dehors après mais je ne les vois pas tellement, quand même. Ils sont écrits moitié consciemment, moitié inconsciemment.

Ici, il y a une part de votre travail qu'on ne connaît pas du tout, c'est le poème, enfin ce qui a une forme de poème mais, en même temps, ce qu'on lit peut-être d'abord dans vos romans, c'est cette espèce de poésie qui est comme la marque fondamentale et ce qui est intéressant, au fond, c'est que cette poésie est justement ininterrompue, qu'elle passe.

Les moments poétiques, dans mes livres, sont les moments essentiels. Même si ce sont des choses très courtes, quelques lignes, ce sont les temps forts dans le roman. Tandis que les descriptions épiques, ce n'est pas l'essentiel. C'est un peu artificiel, comme on a fait, de les découper et de les présenter comme ça à part mais c'est là où se concentre le sens du livre, ce qui veut dire que le sens du livre n'est jamais naturaliste.

Mais les poèmes ne se distinguent pas du roman. Ces temps forts dont vous parlez, ils sont inclus dans le courant du livre ou bien ils sont écrits avant ?

Ils sont souvent écrits avant ou ils sont souvent écrits isolément. Les choses comme j'ai lu dans cette émission, c'est la préparation que je fais moi-même pour atteindre la couche en moi où ces personnes du livre existent, ce monde imaginaire. Alors, cette poésie, c'est la carte intérieure de ce qu'après le livre devient, les premières routes.

Oui, mais elles sont disposées comment ? On n'imagine pas que vous commencez, comme ça, à construire un certain nombre de jalons entre lesquels vous allez ensuite disposer le livre...

Non, mais c'est quand même un peu comme ça. Par exemple, il y a une image de la mer, une image du blanc, enfin, d'une lumière blanche, une image de la nuit et dans *La Maladie*, il y avait l'image d'un tissu, ce que j'ai appelé « la robe de mariée », comme si on avait ramassé diverses choses de blanc dans la rue. Ça se tisse lentement, ça devient d'abord comme un poème incompréhensible puis, après, viennent les détails de la vie, les histoires, l'histoire et ça devient de plus en plus compréhensible.

C'est-à-dire que, peu à peu, ça se situe dans le temps ?

Oui.

De quelle manière ?

De cette manière que je limite dans le temps, j'appelle ça une personne, je trouve un nom...

C'est-à-dire que, peu à peu, la subjectivité s'objective ?

Oui, ou se révèle.

Et qu'elle s'incarne dans des figures qui sont les masques de chaque chose, enfin, des divers éléments que vous avez posés au début : le blanc, la mer, la robe...

Oui, on peut dire que ça devient des personnes, de plus en plus de personnes, donc d'autres moi, je me divise de plus en plus.

Vous avez cité les divers éléments de *La Maladie*, or, pour le lecteur c'est plus évidemment la boue, l'hiver et il y a même une espèce de confusion entre le temps et l'hiver. Tout ces personnages – à la fois, si je dis ça, je vais en donner une image fautive – sont toujours en train de ramper, on a un peu cette impression qu'ils sont à ras de terre et qu'ils continuent un chemin, une espèce de chemin sans chemin, d'ailleurs, à la rencontre de quoi ?

Mais c'est aussi qu'il y a une histoire primitive et mythique qui est la résurrection de l'homme.

Mais la résurrection toujours au plus bas...

Ce n'est pas le plus bas, c'est seulement que ça se passe sous des conditions simples. Il ne faut pas se compliquer la vie avec la culture et les titres. Une fois, il y a un type qui m'a interviewée, il m'a demandé pourquoi je n'écrivais jamais sur les gens normaux. Alors, je lui ai demandé ce que c'était « les gens normaux ». Comme on était dans une ville universitaire, il a dit : « les professeurs d'université, par exemple. » Ça ne m'intéresse pas... Sans travailler abstraitement, à la suite de Kafka ou quelque chose comme ça, je veux que ce soit simple, que ce soit la condition de base, de départ.

Dans ce cas, on pourrait dire que vos gens sont normaux mais ils sont toujours plongés dans des situations anormales.

Ce ne sont pas des situations anormales. À Paris ou en Suède, évidemment, c'est anormal, mais ce sont des conditions assez normales pour la plus grande partie de l'humanité !

Cette simplicité dont vous parlez, elle se ramène toujours quand même à quelque chose qui est moins perçu comme simplicité que comme élémentaire, dans tous les sens du mot, c'est-à-dire qui est en liaison immédiate avec les éléments et qui est aussi presque rien. Tout se passe toujours à la limite d'un presque rien puisque dans *La Maladie*, les personnages non seulement sont là mais n'ont quasiment plus de bouche. C'est un peu comme s'ils cherchaient leur bouche et qu'ils la trouvaient à travers les éléments.

J'ai voulu chercher l'homme comme il était avant, avant la culture, avant les complications, avant tout ça, dans son essence.

C'est toujours, quand même, un avant qui vient après : tous ces gens que vous essayez de plonger dans l'avant, ils héritent de votre après, vous êtes obligée de remonter. C'est peut-être la raison pour laquelle ils sont toujours plongés dans cette espèce de situation limite où, en somme, plus rien ne se passe que la liaison immédiate avec la terre, avec l'hiver, avec l'eau.

J'ai cherché le premier mot, la première chose balbutiée, le premier mot possible avant ce qu'on appelle les superstructures.

Et ce premier mot, il s'articule comment ?

C'est un mot de lutte contre la mort, enfin, la parole comme adhésion à la vie, quelque chose comme « je veux vivre ».

Mais le « je veux vivre » est toujours prononcé presque dans l'impossible...

Oui, c'est extrêmement moral, mes livres ! (rires) C'est la lutte de départ.

Non, parce qu'il ne reste apparemment du monde dans vos livres que les déchets.

Oui, mais je veux dire que même dans l'état de déchet, l'homme est, on est, la vie est.

On dirait alors, à vous lire, qu'il faut passer dans l'état de déchet pour être.

Ça, je ne peux pas me prononcer, je ne sais pas, c'est bien possible...

Déchet, non pas au sens existentialiste. Il y a eu, pendant pas mal d'années, une certaine littérature existentialiste qui avait tendance à décrire cette espèce d'état minimum, ce n'est pas du tout ce que je veux dire à votre propos. Ce déchet-là, ce n'est pas un déchet aussi négatif, c'est simplement la réduction à rien pour repartir de rien. Mais vos personnages ne repartent pas, en réalité. Ils trouvent, de temps en temps, dans cet abandon, cette dérélition, une illumination.

Oui.

C'est peut-être cette illumination qui, à la fois, intrigue le lecteur et lui permet de lire. Je me demande si la lecture de livres comme les vôtres n'est pas cette illumination quand elle surgit et qui est de l'ordre de... je ne sais pas comment la situer. À travers les gens que vous avez lus comme Celan, comme Mandelstam, comme Blok, on imagine cette espèce de fêlure dans le malheur à travers laquelle, tout à coup, on voit peut-être ce que pourrait être le monde.

Oui, il y a comme une transfiguration soudaine. D'ailleurs, j'ai été frappée, j'ai lu quelques poèmes de Celan, il s'agit presque de restes de poèmes, de déchets, de morceaux de cruche cassée. De cette espèce d'émission sort une lumière, une très forte lumière. C'est ça que je cherche dans la poésie, cette voie vers le monde comme il est réellement, le monde comme mystère insondable.

La réalité est le mystère ?

La réalité *comme* mystère...

Et le poème est l'instrument, ou le moyen, plutôt...

D'aller vers ça, de chercher ça, d'éventuellement atteindre ça, parce que la poésie, c'est un moyen de détruire la personne officielle et d'atteindre ce qu'on est vraiment.

En même temps, si la poésie est cet éclat qui permet d'atteindre cette... réalité, disons, pourquoi construire autour du poème ce que vous construisez, cette espèce de terre vide ?

Parce que j'aime le monde. Il y a plusieurs couches là-dedans : il y a cette recherche intérieure subjective mais il y a aussi le fait que c'est dans un monde humain que tout ça se passe. C'est par des visages humains que ces lumières sont données. J'essaie d'écouter la poésie et la description des gens, j'essaie de les lier. C'est une manière d'essayer d'atteindre les autres. Comme, en réalité, on n'atteint jamais personne, on est toujours séparé. Là, c'est une manière imagée d'atteindre.

On a aussi l'impression que vous proposez, dans le monde immédiat, dans notre réalité contemporaine, une espèce de rêve minimum, ou plutôt de rêve à développer à partir d'un minimum.

Oui, parce qu'il me semble qu'il faut absolument des rêves collectifs, que c'est une nécessité vitale, que ça se formule, que ça se crée tout le temps, que ça fait de nouveaux rites, de nouvelles représentations de ce qu'est la réalité en elle-même, parce qu'autrement, les sociétés meurent, le monde meurt.

J'ai été frappé, l'autre jour, quand vous me racontiez que quelqu'un ayant travaillé à la chaîne pendant longtemps s'est aperçu qu'un travail pareil – qui est bien l'image du travail contemporain, c'est-à-dire un travail qui ne propose à l'individu qui le pratique que l'absence de lui-même, au fond – que ce travail ne laissait d'autre activité mentale que des images très sommaires de pornographie ou de violence. Je me demandais comment fonctionnaient vos livres par rapport à cette vraie dérégulation. Quand on parlait de restes ou de déchets tout à l'heure, le véritable reste ou le véritable déchet étant ce qui est laissé comme nourriture à l'activité mentale du contemporain.

Il faut vraiment voir que la plupart des gens vivent dans une condition aliénée – si on n'a pas trop abusé de ce mot... J'ai pris le travail à la chaîne comme exemple parce que le folklore, l'art, ça surgissait du travail de la main. On fabriquait des outils, il y avait tout ce monde de travail, après on les décorait, on ne séparait pas ces deux choses, tandis que, maintenant, le travail des hommes est humilié et séparé d'eux-mêmes. Il ne reste que ces images élémentaires dont avait parlé mon ami qui avait travaillé à Stuttgart. Il faut voir ce qu'il y a là-dedans. J'ai peut-être trop de bagage culturel, j'ai vécu d'une façon trop protégée pour pouvoir donner vraiment les images qu'il fallait. L'idéal serait qu'on soit de ce côté-là et on donnerait les images directement de ce travail. Je ne sais pas si c'est possible... De toute façon, moi, je ne peux pas...

Est-ce qu'il ne faut pas plutôt proposer d'autres images ? Est-ce que la littérature ne sert pas aussi à ça, à proposer un univers où l'agressivité collective peut se décharger ?

Oui, c'est ça que je voulais dire. C'est seulement qu'il faut que ce soient les vraies images, il faut que ces deux réalités, quand même, se rencontrent. Et c'est bien possible que mes mots de

conscience soient inutiles et que l'art fonctionne toujours à partir d'une espèce de conscience collective, qu'on partage les angoisses de son temps quand même, sans faire d'effort spécial. Mais parfois, ça me fait les conditions de l'écrivain, ça me fait comme si on essayait de m'empêcher d'écrire ce que je pouvais réellement, vous comprenez ?

C'est lié à quoi, cette impression est liée à quoi ?

Je me sens culturelle et artificielle.

Est-ce que cette sensation se traduit par l'impression d'être au bord de perdre sa langue ?

J'ai souvent le sentiment et l'expérience de perdre ma langue. Une des choses dans cette expérience, c'est qu'on se sent comme si on ne parlait pas la langue des autres, comme si on était seulement une chose très spécialisée, coupée du monde. Ce sont mes difficultés personnelles... Intellectuellement, je peux très bien distinguer qu'il faut faire rencontrer, dans une société possible, la réalité des gens ordinaires avec les fictions, les poèmes, les images que les autres fabriquent. C'est seulement que parfois on a l'impression que la distance est tellement grande, que la machine à détruire est tellement mise en route...

Et ce fonds mythique qu'on ressent dans un livre comme *La Maladie*, a pour composante presque essentielle cette espèce de silence, le silence du muet. Est-ce que le muet est de votre côté ou du côté du monde ? Cette perte de la langue vous l'affrontez mais vous l'affrontez de votre côté ?

Oui, enfin, je l'affronte de mon côté. C'est l'histoire, dans ce bouquin, de quelqu'un qui ne l'affronte que très naïvement et qui, surtout, sous-estime les forces qui sont plus fortes que lui. Comme personne, il est une espèce de mythe de la petite parcelle humaine dans quelqu'un en lutte contre les passivités, le mal, les forces paralysantes, les forces annihilantes. Et là, il y a un symbole de langue : la langue est la chose positive, enfin, le Verbe.

En même temps, on dirait que l'expression – et l'expression passe par la langue – atteint son but en le manquant, c'est-à-dire que l'expression est négative par rapport à ce qu'elle exprime.

Oui, mais ça, c'est tout à fait sûr, c'est la condition. La langue, c'est l'expression en creux de la réalité.