

Faculté de philosophie, arts et lettres

Serge Núñez Tolin, une poésie métaphysique à la recherche du quotidien

Auteur : François Halleux

Promotrice : Anne Reverseau

Année académique 2021-2022

Master [120] en langues et lettres françaises et romanes,
orientation générale, finalité spécialisée : sciences et métiers
du livre

Remerciements

Je tenais tout d'abord à remercier ma famille, sans qui je n'aurais pas eu l'opportunité de réaliser ce travail et mes études. Le mémoire est la fin de ce long voyage, que je n'aurais pu entrevoir sans leur confiance et leur support.

Je souhaiterais également remercier tout particulièrement Héloïse Poumay, pour son support et ses encouragements indéfectibles, elle m'a donné plus de force pour terminer ce mémoire que je n'aurais pu me donner moi-même, ainsi que ma sœur, Ariane Halleux, pour ses relectures et ses judicieux conseils.

Il me semble indispensable également de remercier monsieur Gérard Purnelle, qui m'a permis de découvrir la poésie de Serge Núñez Tolin et d'orienter convenablement mes recherches.

Je ne peux pas oublier monsieur Serge Núñez Tolin qui s'est montré, bien que je ne l'ai pas interrogé, très coopératif en me fournissant des documents très utiles concernant mes recherches bibliographiques.

Enfin, ce travail n'existerait pas sans la personne de madame Anne Reverseau, que je ne pourrais jamais assez remercier. Sa présence, ses conseils ainsi que son suivi m'auront permis de livrer dans ce mémoire le mieux que je puisse faire.

Table des matières

LISTE DES ABRÉVIATIONS	1
INTRODUCTION	2
SILO, QUADRILOGIE D'UN COMMENCEMENT	3
Icare ou de la chute	3
Icare, figure de l'ange	3
La chute	5
D'Icare à Tantale	7
Une entrée en Enfer	7
Ceci n'est plus mon corps	8
Corps, désir et nudité	9
Corps	9
Hubris et fruit défendu	12
Nudité	14
LES MOTS ET LES CHOSES	16
L'échange entre les mots et les choses	16
Supériorité et dépendance	16
L'interstice entre les mots et les choses	18
Corrélations	20
L'hémicycle de la phrase	21
La phrase	21
Le verbe	23
La signification	24
CARTOGRAPHIE DU SILENCE	26
Anatomie du silence	26
Corps du silence	26
Mue du silence	27
Un cri dans le silence	28
La perturbation des mots	29
Déposséder les mots	31
Le cri ou ablation du silence	34
Le silence est le bassin des choses	36
L'entièreté du silence	36
La place des choses	37
Le chemin des mots	38
COMPOSITION DU PAYSAGE	40
Le paysage	40
Les mots composent le paysage	40
Entre attente, présence et absence	41
L'être du paysage	42
Le paysage et le monde	44
La vue et le regard	44
L'œil	45
La vue des choses	46
Regarder le paysage	46

Errance du regard ou comment regarder dans le vide	48
Regard sur la réalité	49
Le réel	50
Le réel face aux mots	50
Réel et réalité	53
La prairie du réel, comme une incursion de la réalité	54
Décors et horizons du paysage	54
Le pré, condition d'enfermement poétique	54
Le sable et la mer, paysages de la mélancolie	55
DÉPLACEMENT ET IMMOBILITÉ	57
Déplacement et immobilité	57
Immobilité du paysage	57
Immobilité dans le regard	59
Les choses immobiles	59
Le soi de l'immobilité	60
La figure du marcheur	62
Le paysage au renfort de la marche	62
La puissance du pas	64
La marche et les mots	65
Le temps qui passe à passer	66
Solitudes du marcheur et du poète	68
La solitude du marcheur	68
La solitude du paysage	69
La présence de l'autre	70
Souvenirs d'enfance	72
Les souvenirs	72
L'enfance	73
La figure du père	74
ENTRE LA TABLE ET LA FENÊTRE	76
L'espace dans l'œuvre de Núñez Tolin	76
Entre la table et la fenêtre	77
La table	78
La fenêtre	80
À travers la fenêtre, un portail vers le réel	86
Défenestration	86
Briser la vitre	87
CONCLUSION	89
BIBLIOGRAPHIE	90
Sources primaires	90
Sources secondaires	90
Par livre	90
Par article	92
ANNEXE	93
Annexe 1	93

Liste des abréviations

Afin de garantir une plus grande clarté dans la lecture de ce mémoire, nous avons choisi de référencer les ouvrages de Serge Núñez Tolín selon les abréviations suivantes :

- *Silo* = SI ;
- *Silo II* = SII ;
- *Silo III* = SIII ;
- *Silo IV* = SIV ;
- *L'interminable évidence de se taire* = LIEDST ;
- *L'ardent silence* = LAS ;
- *Nœud noué par personne* = NNPP ;
- *Fou, dans ma hâte* = FDMH ;
- *La vie où vivre* = LVOV ;
- *Près de la goutte d'eau sous une pluie drue* = PDLGD ;
- *L'exercice du silence* = LEDS.

Introduction

Serge Núñez Tolin est un poète belgo-espagnol contemporain qui publie des recueils de poésie depuis vingt-et-un ans. Son œuvre est publiée chez trois éditeurs : Le Cormier, Rougerie et Le Cadran Ligné. Au fil de la découverte de son style, le lecteur aperçoit une récurrence des thèmes et des problématiques abordées par le poète, qui unit les œuvres entre elles. Ce mémoire analysera donc l'entièreté de l'œuvre publiée de Serge Núñez Tolin afin d'en dégager les grands axes. Nous ne mentionnerons pas le recueil *Le truchement des mots*, faute d'avoir pu se le procurer. Néanmoins, notre analyse ne devrait pas, pour un seul livre dans la lignée des autres, en être fondamentalement impactée.

La poésie de Núñez Tolin interroge surtout la place du poète dans le monde et son lien avec le réel et la réalité. En effet, il tente par la poésie de répondre à des questionnements métaphysiques. Loin d'une poésie figurative, le poète nous offre une écriture en prose intellectuelle et philosophique qui s'apparente dans certains cas à des aphorismes. La question qui traverse toute l'œuvre du poète est celle-ci : quelle est la place du poète dans le monde et quelles sont les approches pour renouer l'être au réel ? Plus que de simplement faire un tour d'horizon des thématiques abordées par le poète, ce mémoire abordera donc les différentes oppositions qui se trouvent dans le monde et tentera d'expliquer en quoi le quotidien devient un point d'ancrage dans cette recherche de l'être au monde.

Ainsi, pour trouver sa place, Serge Núñez Tolin aborde différents thèmes : le langage, le silence, la marche, le regard et l'immobilité. Chacun établira une distinction entre le réel, inaccessible, et la réalité, qui n'est qu'une image du réel. Cette analyse révélera que ces approches s'avèreront toutes être des échecs. Il n'y a que la quotidienneté de la vie, par son caractère morne, qui permettrait d'effacer la réalité, trop ennuyeuse, pour révéler une partie du réel. Le poète cherche des interstices entre le réel et la réalité pour espérer entrevoir cet inaccessible et y trouver sa place. Les oppositions et paradoxes sont nombreux dans ces œuvres, parce qu'il y a sans cesse un jeu d'attraction-répulsion en place, notamment entre les mots et les choses, le regard et la vue, le déplacement et l'immobilité.

Puisque la poésie de Serge Núñez Tolin aborde de multiples thèmes, nous devons pousser notre analyse au-delà du texte. En effet, ce mémoire nous pousse à interroger la linguistique, la sémiologie, la philosophie, la phénoménologie, l'analyse textuelle et la théologie. Ainsi, l'œuvre du poète pousse plus loin que l'appréhension poétique du monde, pour nous livrer des considérations plus larges sur la place de l'être au monde et de ses interactions avec le réel et la réalité.

Silo, quadrilogie d'un commencement

Il ne s'agira pas dans ce premier chapitre de montrer tous les thèmes introduits dans l'œuvre de Núñez Tolín. Certes, les thèmes principaux, ceux dont nous parlerons dans ce mémoire, apparaissent progressivement dans les quatre recueils des *Silo*, mais apparaissent également d'autres thèmes, que nous ne retrouvons pas actuellement dans l'œuvre publiée du poète. Commençons ce tour d'horizon de la poésie de Serge Núñez Tolín, entre réel et réalité, par le commencement même de l'écriture.

La quadrilogie des *Silo* est marquée par la présence religieuse. Le titre des recueils fait référence à un lieu de culte important et cette influence mènera sur le chemin de la métaphysique et de la phénoménologie. De là, se comprennent que les thèmes de la faim, la soif, la chute, le désir et la nudité soient essentiels : nous les retrouvons tous dans la théologie. Le thème du corps et de la chute débouchera sur l'analyse du marcheur et du pas posé au sol, par exemple. Tous ces thèmes pour l'instant effacés de l'œuvre de Núñez Tolín gardent des liens très importants avec la présence des mots et des choses. Le questionnement sur la place de l'être au monde, entre réel et réalité — qui n'est qu'une image faussée du réel —, se retrouve donc autant dans la théologie que, plus tard, dans la métaphysique et le quotidien.

Icare ou de la chute

Les quatre recueils s'intéressent énormément au thème de la chute : l'homme tombé du ciel, le mot tombé dans le monde, la chute dans les abîmes. L'imaginaire de la chute comporte en effet des connotations religieuses très fortes : la chute de Lucifer du paradis en enfer et la chute de l'Eden n'en sont que deux exemples. Cette expérience de la chute, c'est pour Icare celle du ciel à la terre et pour le poète celle du réel à la réalité : c'est le passage d'un monde à un autre.

Icare, figure de l'ange

En réalité, la figure d'Icare ne se présente que dans le premier ouvrage, *Silo*, mais elle influence grandement le reste de la quadrilogie en y introduisant ce thème de la chute. Nous ne réexpliquerons pas le mythe, mais Icare tombant du ciel pour venir mourir dans la mer est une image très forte de cette chute. Le poète se demande dès lors ce qu'amène Icare sur terre, quels sont les restes de son envol, qu'amène-t-il du ciel ?

Il y a deux temps dans la figure d'Icare dans la poésie de Núñez Tolín : Icare dans le ciel et Icare dans sa chute. En vol, il est intouchable, il est plein et c'est d'ailleurs ce désir d'être trop plein, cette hubris, qui l'amènera à chuter. « Icare, happé par le vol lui est continûment

perméable et l'air le traversait comme il traversait le ciel. » (SI, p. 57) Icare envolé ne subit pas le monde et ses effets, il n'est pas influencé par la réalité. C'est à partir du moment où il s'ancre dans la réalité qu'il naît : « toute l'effusion d'une naissance sur la face, ce fut un matin, [...] la venue d'Icare dans le ciel. » (SI, p. 50)

La naissance d'Icare dans la réalité, parce que le poète peut l'apercevoir dans le ciel, signe déjà sa chute. Vice-versa, puisqu'Icare voit le paysage qu'il traverse, il n'est dès lors plus traversé par le ciel et tombe, « le paysage dévorant et tout un théâtre d'eau faisaient une couronne autour de sa chute. » (SI, p. 50) En entrant dans la réalité, « Icare s'est ouvert une voie dans la pesanteur pour l'en défaire du ciel. » (SI, p. 72) Trou du réel à la réalité par cet orgueil de l'envol et cette chute qui l'accompagne, Icare marque le début du monde.

Cette chute est aussi pour Icare la perte de l'innocence. Par elle, il sait qu'il va mourir et ainsi perdre son enfance. Entrer dans la réalité, c'est perdre une partie de soi et Icare « retrouve au bas de la chute avec la violence d'où son vol a germé, l'enfance inaccomplie, passé irrésolu duquel la vie tire sa longue phrase insuffisante. » (SI, p. 56) Serge Núñez Tolin reviendra plus tard dans son œuvre sur cette enfance perdue dès lors qu'elle entre dans la réalité et où la seule façon de l'atteindre serait d'en explorer les souvenirs.

Si la figure d'Icare fonctionne bien avec la réflexion théologique des *Silo*, c'est parce que l'enfant est assimilé à un ange — et nous ne pouvons-nous empêcher d'y voir la figure de l'ange tombé du ciel, l'ange déchu : Lucifer. L'orgueil d'Icare souhaitant approcher le soleil, c'est aussi l'orgueil de Lucifer de se rebeller contre Dieu, présence solaire du paradis. En tombant du ciel, l'ange se fait matière et le poète explique : « dans la matière des ombres,/ celle plus claire de l'ange,// le vol fraternel d'Icare. » (SI, p. 49)

Icare tombant du ciel est identifié à l'ange, tous deux battus par le soleil : « Ce point plus bleu dans l'azur : c'est l'ange sur lequel le soleil a porté la main. Icare a rendu corps — le sol à cette heure est resté en surface — rendu aux glaises, son vol s'est fondu aux argiles. » (SI, p. 71) Cette chute amène finalement Icare dans le vide : du plein du ciel au vide du monde. « L'ange avait hissé le haut vol de sa chute/ à son terme,/ poussée sauvage dressée dans l'abîme » (SI, p. 49).

Pour Núñez Tolin, Icare est l'« exacte métaphore du mot. » (SI, p. 51) Icare tombant du ciel, ce sont les choses qui tombent du réel dans la réalité en s'incarnant en mots, comme nous le verrons dans le chapitre suivant. La volonté d'Icare de s'approcher du soleil est celle du mot vers une signification parfaite. Cette quête génère la chute, le mot « précipite autour [d'Icare] l'abîme à son bord » (SI, p. 64). L'Icare-mot n'a d'intérêt que dans sa chute, dans la transition entre le réel et la réalité qu'il effectue. Une fois sur terre, il est déjà perverti. Ainsi, « Icare, fané,

n'est plus qu'une chose ramassée au coin d'un paysage transparent, les moutons font des boules de laines jaunies que personne ne comprend » (SI, p. 54), il est ce mot éloigné du signifiant zéro qui ne signifie plus son origine.

La chute

Si Icare n'apparaît plus dans les trois autres *Silo*, la pensée de la chute qu'il a induite restera très vive dans l'esprit du poète. La chute est l'incarnation d'Icare dans le monde ; par elle, il prend chair. Elle est aussi celle des choses dans la réalité, donc l'apparition du mot. Enfin, la chute, puisqu'elle effectue un trou par la pesanteur, fait apparaître l'abîme.

La chair, c'est la forme du corps, ce qui le constitue. Ainsi, l'homme naît véritablement dans sa chute, il s'incarne par elle. La religion fait état de cela dans l'opposition à distinguer entre le corps et l'âme. Comme le fait remarquer André Comte-Sponville, si l'homme chut des cieux, c'est que le ciel est de l'ordre du divin. Prenant chair, s'incarnant dans la réalité, il perd de sa pureté divine.

Religion, descente : il s'agit de respecter *l'ordre descendant* du réel. Le divin est premier, bien sûr, puis l'âme. Et ce que l'âme est au Dieu (son esclave) le corps l'est à l'âme. Il faut monter [...], mais rien ne le permet qu'une *descente* : du Bien à l'âme, de l'âme au corps... [...] Nulle montée qui ne soit le rebours d'une descente préalable, nulle ascension qui soit première. [...] Pour nous, [la route] monte ; mais c'est que nous ne cessons en réalité de la descendre. Et le corps est au bout. D'où la morale : c'est parce que l'âme est tombée qu'elle peut (et doit) remonter. Seule la chute rend le salut possible, et nul ne peut tomber que d'en haut¹.

Le corps est donc l'état le plus lié à la réalité. L'action même de cette chute de l'âme amorce un désir de remonter vers Dieu. Par la chute, il y a la possibilité du pardon et du rachat. Ainsi, la conscience du corps amène déjà une conscience de l'âme : puisque le poète sait comment se compose son corps et quelle est sa place dans le monde, il prétend retrouver son âme et remonter la route.

Il faut un point d'arrivée à cette chute, que le poète ne semble pas trouver, tant la tentation du vide est forte. « Comment connaître la chute, si l'on choisit sans trouver le fond ? » (SII, p. 12) S'il n'y a pas conscience du corps, il n'y a pas de possibilité de remonter et même en connaissant son corps il faut encore écarter « les chairs pour [se] conduire aux racines du vivant et de la possession. » (SI, p. 66) Alors, si l'on sépare la chair du corps, celui-ci « n'existe plus que par sa masse et l'accélération qui la conduit. » (SII, p. 19) Si le corps n'est plus cette prison de chair, s'il se libère, qu'advient-il de l'âme prisonnière ? S'il y a bien un désir de chute pour

¹ COMTE-SPONVILLE, André. *Traité du désespoir et de la béatitude*. Paris : PUF, 2011, p. 395-396, § 1.

ensuite pouvoir remonter, celle-ci s'accompagne d'une perte de l'âme, prisonnière du corps, mais ce n'est pas simplement en arrachant la chair que l'âme remontera. Ainsi, le poète erre — c'est cette figure du marcheur qui se dessine — et « la pensée [ne trouve] chair ni lieu. » (SII, p. 26)

Dans l'œuvre de Serge Núñez Tolin, la chute de l'âme dans le corps se retrouve dans le langage : les choses tombent dans la réalité et leurs corps sont les mots. Ce qui tombe du ciel langagier, c'est le signifiant zéro qui ne peut se dévoiler qu'à partir du moment où il prend forme dans la réalité. Certes, il existe dans le réel, comme l'âme existe auprès de Dieu, mais pour prouver son existence et l'appréhender, il faut s'incarner. Le poète cherche à « saisir le mot avant qu'il ne soit dérobé par le suivant et détourné par la phrase, non seulement son éloignement mais sa chute. » (SII, p. 42) Le signifiant zéro ne s'entrevoit que le court instant de la chute, après la scission du réel, mais avant qu'il ne s'incarne dans le mot.

La chute du mot se fait donc également dans le corps. Le langage s'impose à la réalité, mais également au poète : l'impact de la signification qui tombe sur le corps laisse une trace qui marque la chair et l'âme. Comme le fait remarquer Laurent Jenny : « Avant de laisser prévoir une chute dans le réel, c'est une chute dans les facultés de l'âme que met en scène la phrase². » Serge Núñez Tolin aborde la trace des mots à la fin de sa quadrilogie : « Les mots creusent un espace, ouvert entre la réalité et celui qui l'éprouve. Parler est l'immobilité indéfiniment reconduite à laquelle on se tient alors qu'elle est cette chute qui [*sic*] tout entraîne, le surplomb d'un renversement intérieur. » (SIV, p. 80)

La chute des mots dans la réalité provoque donc un double impact : sur le corps du poète et sur le paysage. En effet, parce que les mots signifient, ils mettent en scène ce que le poète peut voir. Il n'est plus simplement un corps dans l'obscurité, il est un corps trompé par l'image des mots. « Que reste-t-il du paysage que la chute des mots dans l'obscur dévoile comme un monde visible ? » (SII, p. 38) Comme le fait remarquer Núñez Tolin, si les mots dévoilent le visible, ils amènent plus d'obscurité, parce qu'ils viennent troubler cette recherche du réel ; ils détournent les questionnements de l'être au monde. Ainsi, puisque les mots viennent désigner des réalités, les manques dont souffre le poète se dévoilent : si l'âme a besoin de se nourrir dans les cieux, la matérialité de la chair soumet le poète à la faim et à la soif.

² JENNY, Laurent. *L'expérience de la chute*. Paris : PUF, 1997, p. 28, § 3.

D'Icare à Tantale

Du mythe d'Icare, Serge Núñez Tolin emmène son lecteur vers celui de Tantale, sans jamais pourtant le nommer. Nous retrouvons énormément l'imaginaire de la soif et de la faim dans la théologie, rapprochant une fois de plus mythe, religion et phénoménologie.

Une entrée en Enfer

L'importance de la soif, si on la rapproche de la présence d'Icare dans *Silo*, peut faire penser au mythe de Tantale, condamné, dans les Enfers, à avoir éternellement faim et soif sans pouvoir manger ou boire.

La soif et l'eau accompagnent, dans la mythologie de Núñez Tolin, la naissance d'Icare sur terre. « Nos soifs ourdies de terre comme une acclamation, toute l'effusion d'une naissance sur la face, ce fut un matin, sous une pluie droite, qu'il vit sur la plaine, comme un linge blanc tendu entre les monts, la venue d'Icare dans le ciel. » (SI, p. 50) La réalité ici se constitue comme un enfer où il n'est plus possible de boire. Par la pureté de l'eau, il serait néanmoins possible de rejoindre le Ciel. En effet, la naissance, qui est cette descente de l'âme, fait office d'enfer pour le poète. Là, il en ressent la faim et la soif. « Dans la plupart des religions, l'enfer est le pays de la chaleur, du feu, de la soif³. »

La réalité est donc un enfer où l'un des pires supplices serait la soif. Celle-ci amène la mort ou une forme de celle-ci. Si la déshydratation en est une conséquence, nous pourrions voir en elle l'un des moyens de délivrance du corps : un corps assoiffé n'a plus pour lui que sa pensée. « On ne sait quelle soif l'a bu d'une soif totale qui le supprime comme pensée, laissant la matière dans la lumière des choses. » (SIV, p. 24)

La soif, qui boit le poète, est un motif récurrent qui le poursuit inlassablement : « La soif me boit mais je lui réchappe encore. » (SIII, p. 52) En effet, si la soif libère la pensée, elle ne lui permet pas pour autant de remonter. Pour atteindre à nouveau le réel, faire remonter l'âme, il ne faut pas mourir de soif, il faut au contraire l'assoiffer.

Le poète doit donc chercher la fin de la soif. « Battement/ où la soif/ vient à disparaître/ dans ce qui l'appelle. » (SIV, p. 85) Faire disparaître la soif, c'est la mobiliser dans ce qu'elle représente : l'eau ou le manque d'eau. En cela, Serge Núñez Tolin fait apparaître le motif de l'eau.

Selon le poète, il suffirait de voir l'eau pour battre la soif. L'image de celle-ci, le regard qu'on lui porte — et nous reviendrons dans les chapitres ultérieurs sur l'importance du regard — atténuerait ce besoin. Ainsi, l'eau « est une averse qui devrait suffire à la soif. » (SIV, p. 100)

³ COLLET, Jean. *La soif*. Paris : PUF (coll. « Que sais-je ? »), 1976, p. 83, § 5.

Dès le début de la quadrilogie, elle est, peut-être tautologiquement, ce qui éteint la soif. Mais l'eau, autant que la soif, mobilise un motif poétique très fort, comme le fait remarquer Jean Collet. Ce n'est pas n'importe quelle eau qui atténue la soif, qui permettrait au corps de libérer l'âme pour la faire remonter.

Pourquoi le mot « soif » a-t-il ce sens poétique ? Probablement parce qu'il évoque, comme le remarque Pierre Grison, le besoin d'eau ; et l'eau évoque, dans toutes les religions, un sens symbolique qui peut se réduire à trois thèmes : source de vie, moyen de purification, centre de régénérescence. L'eau symbole de naissance et d'éternité. L'eau indestructible⁴.

Ceci n'est plus mon corps

Si Tantale souffre de la soif, il ne faut pas négliger l'importance de la faim. Nous retrouvons dans la faim cette idée de nourriture qui nous relie à la religion et à Jésus-Christ, avec le pain qui désigne le corps. Cette association se retrouve dans *Silo III*, comme une complémentarité : « Faim et pain/ reviennent avec transparence./ C'est une caresse apportée par le vent/ qui pose le jour/ sur la peau. » (SIII, p. 48)

Si les deux s'accompagnent, c'est qu'il y a réellement, comme cela était le cas pour l'eau et la soif, un désir de manger. Celui-ci ramène le poète dans un état primaire où son corps n'est qu'animal. La faim rappelle les instincts à l'intérieur du corps, elle chasse la présence de l'âme sans la libérer : elle l'occulte. « Aux essais du désir nous sommes pareils à ces loups qui hurlent sans oublier la faim. » (SI, p. 67) C'est même plutôt celle-ci qui fait crier le poète. En effet, la faim et la soif amènent l'homme tombé du ciel dans un état d'errance. Elles deviennent cause d'insomnie, seule quête existant véritablement aux yeux du poète : « Alors, me suis-je mis en peine du manger et du boire. Avec d'autres égarés, je suis allé comme ceux qui ne se lavent plus et je vais, allant sommeil perdu, peser longuement la solitude du mot. » (SI, p. 74)

Si nous voyons cette faim de manière moins prosaïque, il apparaît rapidement dans la poésie de Serge Núñez Tolin qu'il s'agit d'une faim spirituelle du poème : « Poussé par la faim, mon poème est une lacune impérieuse qui m'amène à voir le sillon propre à chaque chose, conduites à elles-mêmes jusqu'au vertige. » (SIV, p. 99) Grâce à ce désir de manger, le poète a pu entrevoir les hauteurs de l'âme, qui fait naître un vertige ne pouvant exister sans la possibilité de la chute.

L'attente d'un repas qui épuise le poète autant physiquement que spirituellement apparaît : il s'agit de perdre les facultés de l'âme, qui ne peut se nourrir du poème, et celles du corps, qui

⁴ *Loc. cit.*, p. 11, § 5.

ne goûte pas le pain. Cette faim dure néanmoins si longtemps qu'elle se perd sur terre, comme le poète le remarque dans *Silo III*.

À l'intérieur d'un imprononcé, pelure d'un silence et d'un état de l'attente, faim ouverte.// Ce plus large qui s'est dégagé de la forme, c'était la figure concrète de la faim.// Un présent illimité, un présent de proie mangeuse attérée [*sic*] de faim, tombe longuement vers la friche oubliée par l'homme et la femme. (SIII, p. 41)

Cet affamement du poète l'amène à ne plus trouver de technique pour libérer son âme. En effet, si la faim laisse entrevoir le poème par son désir de manger, elle lui laisse donc la possibilité de croire que par la faim, le corps et l'âme peuvent se séparer, ce qui n'est pas vrai et l'affame ainsi encore plus : « Mais atteindre ce que je peux atteindre, voilà ce qui m'affame quand le rassasiement par ces choses insuffisantes me porte, plus affamé toujours, devant la faim elle-même. » (SIV, p. 57)

Corps, désir et nudité

La faim et le corps se rapprochent notamment par cette présence du désir : celui de manger le pain et la chair. L'enveloppe que constitue le corps se révèle donc être très importante dans cette quadrilogie des *Silo*, parce qu'elle rappelle une fois de plus la théologie — Adam et Ève qui, mangeant le fruit défendu, se rendent compte de leur nudité — et la pulsion de sortir de soi ; quittant son corps, le poète trouverait déjà sa place dans le monde.

Corps

En effet, la question du corps amène également celle du monde. Si Icare chute sur terre, c'est qu'il tombe dans un abîme : en quittant les cieux, Icare prend forme et d'une perte — celle de sa place dans le monde supérieur —, il en gagne une matérialité. Ainsi, du néant naît l'existence du corps : « Icare précipite autour de soi l'abîme à son bord, le corps traçant sa limite au néant comme du noyau ingermé la chute. » (SI, p. 64) Le corps possède en lui-même le monde et le néant : né de rien, il est fait de chair et réceptionne ce qui vient d'en haut, l'âme.

Le corps renseigne dès lors plus le poète sur ce qu'il est et d'où il vient que ne le pourraient les mots, comme le fait remarquer Emmanuel de Saint Aubert.

Le corps humain serait donc toujours plus avancé sur le chemin du sens que l'on veuille bien le croire, non pas du fait d'une programmation ou d'automatismes qui le dominant, mais par une dynamique d'expression qui l'anime d'emblée, avant le langage, avant l'accès à la représentation. [...] Figure de toutes les figures, le corps humain est aussi le premier principe métaphorique : le schéma corporel s'adapte au

monde pour se transfigurer et pour *le* transfigurer dans le même mouvement ; corps et monde se transfigurent mutuellement en se configurant l'un à l'autre⁵.

Le corps, puisqu'il existe par sa matérialité dans la réalité, influence donc le fonctionnement du monde. S'il enferme l'âme, il contient des réponses sur la place du poète, c'est le « privilège du corps/ d'avoir été léché/ en premier/ par le monde. » (SIV, p. 38)

Le monde et le corps se lient progressivement, ce qui force le poète à le parcourir. « Avancé en moi, il habiterait un corps pris dans l'expansion du monde : cette rivière suffit au paysage, le champ au tournant du bois y suffit, le bois lui-même suffit, la friche au versant opposé y suffit. » (SII, p. 18) Avec ce rapprochement, le poète amorce déjà sa réflexion sur le paysage intérieur : certes, il porte un regard sur la réalité, mais celui-ci a un impact à l'intérieur du corps.

Cependant, même si les mots signifient moins que l'enveloppe charnelle du poète, cela n'exclut pas la tentation du langage qui s'impose dès lors qu'il marche : « Les mots parcourent ce tunnel qu'ils ont creusé dans le corps, dont profite l'aliment, poursuivant leur figuration du monde dans le canal étroit de la parole. » (SIV, p. 13) Le corps permet ainsi aux mots de s'incarner dans la réalité ; il est ce tunnel que deviendra le silence. Bien vite, l'« effort de langage dans la tension duquel il avait cru tenir le monde se détache du corps, le quitte avec une impatience accrue » (SIII, p. 65), les mots ne désignent plus le tunnel qu'ils ont traversé, mais les images qui s'offrent à eux. Pourtant, la tentation du langage de laisser au mot la possibilité de se joindre au corps vient d'une volonté de trouver sa place dans le monde par la poésie.

La démarche du poète n'est pas sans analogies avec la démarche phénoménologique, dans l'attention qu'il porte au déchiffrement des signes qui apparaissent à sa conscience et que lui apporte l'expérience vécue de son propre corps. La pratique même de l'écriture poétique participe au premier chef de cette expérience en chiasme ; nés du corps, questions et désirs suivent [...] leur parcours charnel jusqu'à la main qui écrit⁶.

Bientôt donc le corps s'assimile aux mots, ceux-ci « s'achèvent dans les corps. » (SI, p. 44) Le corps signifiant est finalement la forme donnée à l'âme déchue, comme l'est le mot pour la chose. Dès lors, le poète est influencé par ces deux images : « Tels les corps et les mots occupés à la digestion du monde, j'attendais de mordre dans les choses mais la conversation insensible qui me promenait dans ses jardins abandonnés me pressait vers des orientes complices dépliant

⁵ SAINT AUBERT, Emmanuel de. *Être et chair*. Paris : Vrin, 2013, vol. 1, p. 108, § 2.

⁶ BAUDE, Jeanne-Marie. Corps et spiritualité dans la poésie moderne. In : FINTZ, Claude (dir.). *Les imaginaires du corps*. Paris : L'Harmattan, 2000, vol. 1, p. 173-174, § 1.

devant moi des paysages aux motifs indéfiniment reportés. » (SI, p. 57) Tous deux détournent finalement la remontée de l'âme vers le ciel.

C'est en effet la perversion du mot, puisqu'il ne signifie pas ce que les choses sont, qui amène à détourner le corps de son chemin : « Un mot, un seul, caché dans le corps de l'homme, le livre entier aux autres. Chaque transformation ayant ainsi son début. » (SI, p. 73) Le mot étant créé dans la réalité, il n'y a plus moyen de le reprendre, comme Icare ne pourra plus remonter dans le ciel et comme il ne serait pas possible à l'âme de se libérer.

Les mots viennent en effet déchirer le corps, ils creusent un trou dans la gorge qui ne se refermera pas et dont le silence ne sera qu'une vaine tentative d'arrêter leur progression. Cet arrachement se fait dans la douleur, « les mots quittent le corps par avulsions successives et taisent ce qu'ils désignent à peine les avais-je formés (si je respire, c'est que la parole ne peut se dire elle-même et qu'il faut donc que quelqu'un le fasse à sa place). » (SII, p. 44) Ainsi, les mots tuent le poète, mais pas entièrement de sorte qu'ils puissent être dits. Il devient esclave d'un langage faux qui ne désigne pas ce que les choses sont.

En proie aux mots, le corps redevient seul, comme une aliénation de l'âme. Par cette domination du langage, l'âme ne peut plus s'exprimer, rendant au corps sa simple fonction d'enveloppe, de chair : « Les mots me vident le corps jusqu'à l'os, la parole quitte la chair vers une solitude plus grande que celle de l'être, que celle de son silence, que cette solitude de la matière et du silence général des choses. » (SII, p. 76)

La domination du langage amène le poète à se recentrer sur lui-même : premièrement sur sa corporéité, ensuite sur le fonctionnement de sa pensée. Le retour à la chair est avant tout un retour au monde, puisque le corps est né de celui-ci : « ma chair est enveloppée par une chair anonyme, la chair du monde, dont elle porte pourtant en elle le schéma⁷. » Retourner à la chair, c'est tenter le chemin retour de l'âme avant la chute ; « dans la chair,/ le franchissement du corps » (SI, p. 59) ou dans la chair, la dissolution du corps.

La pression du mot aliène l'âme en l'enfouissant dans la chair, ce retour du poète à lui-même est donc nécessaire pour remonter, il doit écarter « [ses] chairs pour [se] conduire aux racines du vivant et de la possession⁸. » (SI, p. 66)

La racine de l'être est en réalité l'âme et la pensée. Le poète doit connaître son corps et ses frontières pour retourner pleinement d'où il vient. Cette acceptation du corps nous ramène une fois de plus à Icare qui, par l'hubris d'avoir des ailes, perdit conscience de ce qu'il était et chut.

⁷ SAINT AUBERT, Emmanuel de. *Op. cit.*, p. 114, § 1.

⁸ Loc. cit., p. 66.

L'itinéraire intérieur du poète passe donc par une douloureuse et progressive acceptation des limitations du corps dans ses rapports avec l'espace et avec le temps. De là la nécessité d'un travail de l'imaginaire et de la mémoire sur le motif récurrent des ailes d'Icare et du manteau de plumes dont sont vêtus les poètes⁹.

Le retour au ciel est un trajet complet du poète à l'intérieur de soi-même ; l'entièreté de l'œuvre poétique de Núñez Tolín ne cessera d'ailleurs de montrer l'importance de l'intériorité. Le lien entre corps et pensée réside une fois de plus dans la dépendance : « le corps dans l'attente de la pensée. » (SII, p. 30) Pour que la pensée puisse se former, parce qu'elle vient traduire ce que l'âme dit, elle a besoin d'un corps. Sans corps, il s'agit d'une « pensée qui n'en [est] pas une, formée comme un corps vacant. » (SIII, p. 13) Néanmoins, malgré cette nécessité d'une chair pour l'entourer, la pensée ne se laisse pas appréhender simplement par ce qui l'enferme : « La pensée, toujours ailleurs, et, le corps, à la fois ici et là, occupé à déhancher, démettre ce qui autrement serait resté en place. » (SIII, p. 57) Vouloir comprendre la pensée par le corps est un retour à un double désir : icarien de vouloir toucher le soleil — donc de retrouver les lieux de l'âme — et sexuel à travers la chair du corps.

Hubris et fruit défendu

Le premier désir du corps, qui nous ramène à Icare, est l'hubris. En effet, cet orgueil d'atteindre le soleil, c'est le désir icarien de la chute. L'ange tombé est « né de la brûlure allant vers son désir. » (SI, p. 57) Une fois de plus la brûlure crée son corps, mais celle-ci naît de son désir. C'est par sa convoitise qu'il est tombé, se matérialisant ainsi dans le monde.

La chute dont nous avons parlé précédemment naît du désir même de tomber. « Le désir qui a suscité la chute, précipitant un lien dans le vide et la discontinuité » (SII, p. 26) ordonne finalement le monde tel que le poète le connaît. Sans le savoir, il y a une attirance de tomber dans la damnation, le vide se trouvant dans la chute attire l'homme. Pour reprendre les mots d'André Comte-Sponville : « Car il n'est pas de désir qui ne soit actif, d'une manière ou d'une autre, et pas d'action qui ne soit désirée, directement ou indirectement¹⁰. » La chute était inconsciemment voulue, puisque se rapprocher du soleil maximisait les risques de celle-ci. Pour mourir, il faut d'abord avoir été.

Puisque la chute crée le corps, ce désir devient désir d'être. Par la chute, Icare — autant que l'homme — cherche à s'incarner dans le monde. La brûlure du soleil est cet appel de la chair à se créer : hubris qui amène, sinon à la mort, à la volonté indirecte d'exister.

⁹ BAUDE, Jeanne-Marie. *Op. cit.*, p. 178, § 3.

¹⁰ COMTE-SPONVILLE, André. *Op. cit.*, p. 63, § 2.

Nous trouvons dans la religion également ce questionnement sur l'être. Son fond, « c'est le désir comme manque, c'est-à-dire [...] comme espoir ou comme nostalgie¹¹. » En désirant être, le poète se rattache à nouveau à la théologie. Núñez Tolín trouve l'homme inchangé « dans le désir constant, épais d'exister. » (SII, p. 27) Le désir d'être retrouve un lien très fort avec la corporéité, en lien avec la présence au monde. L'homme retrouve dans le monde le même désir que celui qui l'anime à être : « Le désir que le monde existât me soutient, bien que le monde ne soit que ce désir. » (SIII, p. 66) Il s'agit non seulement de faire corps, mais également de faire chair, comme l'explique Jeanne-Marie Baude.

S'incarner c'est à la fois entrer dans sa propre chair et dans le tissu charnel du monde. L'exploration de l'imaginaire du corps ouvre le regard sur les ténèbres du dedans pour les faire accéder à la conscience dans l'écriture poétique. Il s'agit de s'approprier cet autre en moi, qui est mon envers. Mais une telle tentative rencontre douloureusement ses limites et le manque essentiel, non seulement dans l'expérience érotique conçue comme désir de prendre racine dans le corps de l'autre [...], mais dans la tension pour saisir l'illimité insaisissable de l'intercorporéité¹².

Ce désir d'être ramène le poète au corps, autant au sien qu'à celui de l'autre, et nous amène à s'interroger sur une autre facette du désir : la sexualité. Nous retrouvons à nouveau le motif théologique du péché originel. Il ne s'agit pas seulement d'avoir cueilli et mangé la pomme de sagesse, il s'agit pour Adam et Ève de reconnaître leur nudité et leur sexualité. Comme l'explique Comte-Sponville : « Le désir est puissance de jouir. Pour le corps comme pour l'âme, nulle jouissance qui ne soit du désir, nul désir qui ne soit jouissance¹³. »

Ce désir sexuel amène le poète à la présence de l'autre : « Je vais vers toi comme un désir qui prend forme. Tu es la réponse faite au silence. » (SI, p. 55) Il y a une attraction entre les corps créée par ce désir de chair. Le péché originel révèle également aux hommes la nature des sexes : « un astre glisse son orbite et devint le désir des hommes, faisant pousser dans leur ventre un sexe chez les uns, leur descendance chez les autres. » (SI, p. 43) Cette distinction s'opère par le regard, qui acquiert ici encore plus d'importance dans l'œuvre de Núñez Tolín. Ils peuvent s'observer et se discriminer, parce qu'originellement, il n'y a que la nudité qui oppose les corps entre eux.

[...] le désir est, avant toute chose, une stratégie destinée à faire apparaître la "chair" de l'autre. Ce qui empêche cette incarnation [...] du corps, ce ne sont pas tant les vêtements matériels ou le maquillage qui le recouvrent d'habitude, mais bien plutôt

¹¹ *Loc. cit.*, p. 242, § 2.

¹² BAUDE, Jeanne-Marie. *Op. cit.*, p. 190-191, § 3.

¹³ COMTE-SPONVILLE, André. *Op. cit.*, p. 72, § 1.

le fait que le corps de l'autre soit toujours "en situation", qu'il soit toujours sur le point de faire tel ou tel geste, tel ou tel mouvement orienté vers une fin¹⁴.

Le corps nu fait naître le désir puisqu'il crée une tension dans le mouvement des corps. Si la chute crée le corps, les mouvements de celui-ci créent l'homme. Le désir d'exister se retrouvera donc autant dans le corps que dans la nudité.

Nudité

Le poète se retrouve en effet nu dans le monde sur lequel il vient de choir. Ne pouvant réellement se référer à quelque chose de connu avant la chute, la nudité de l'homme lui enseigne trois choses : un rapport à son corps, un rapport au monde et un rapport à l'intériorité. Pour Giorgio Agamben, il y a deux types de nudité : celle avant la pomme et celle après.

Avant la chute, et bien qu'ils ne fussent recouverts d'aucun vêtement, Adam et Ève n'étaient pas nus : ils étaient recouverts d'un vêtement de grâce, qui collait à leur peau comme un habit de gloire. [...] Et c'est de ce vêtement surnaturel que le péché les prive. [...] Une nudité pleine ne se trouve peut-être qu'en Enfer, quand le corps des damnés est offert sans rémission aux tourments éternels de la justice divine¹⁵.

Ainsi, l'homme parcourt un enfer qu'il ne peut appréhender. Face à lui, tout est nu : « vienne cette clarté qui nous réclame, nus de ne pas continuer à penser, nus de ne pas savoir marcher, nus d'être nus à son approche (nus de sa venue), nus devant l'ici et maintenant, nus dans l'être, nus dans la nudité — à savoir, nu dans le mot de nudité » (SII, p. 23). La nudité est un moyen de montrer son ignorance du monde, nu lui aussi puisqu'il ne peut y appréhender les signifiants qui s'offrent à lui, étant tombés du ciel où regorgeait la signification.

La chute est donc l'arrivée de l'homme à la nudité ; la brûlure du soleil, l'hubris, la formation du corps ayant contribué à amener la destruction de ce vêtement de grâce dont parle Agamben. En un sens, pour reprendre l'idée de Núñez Tolín, la chute est une sortie du ciel, elle est en elle-même une nudité.

La sortie est partout et partout ailleurs./ Elle est nudité, nudité du monde, du vide, nudité de ce qui n'existe pas, nudité du paysage à la façon du corps./ La nudité révèle ce qui hors de soi est encore soi, ce qui en l'absence de mots est nudité, cette chose absente : la sortie. (SIII, p. 63)

Enfin, l'homme, même en s'habillant, reste dans une nudité face au monde ; la nudité du paysage, celle du regard, du silence et des mots se maintiennent. Il faudrait retourner à l'intérieur de soi-même, essayer de trouver le chemin vers le haut et ainsi retrouver cette nudité

¹⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Nudités*. Paris : Payot et Rivages, 2009, p. 123, § 3.

¹⁵ *Loc. cit.*, p. 98-99, § 1.

première. La conscience et la connaissance de la composition du corps sont primordiales pour revêtir le vêtement de grâce et rejoindre à nouveau le ciel. « On ne s'étonne donc pas que ce sens panique du corps et de l'esprit mêlés entraîne un rituel où le geste de se dévêtir indique l'abandon des entraves et le retour à une nudité glorieuse¹⁶ ».

L'acte de se dévêtir est un retour intérieur à la chute. Nous la retrouvons dans le corps et, à l'intérieur de celui-ci, dans la parole. La nudité du langage est l'appropriation des mots pour ce qu'ils sont, sans leur bagage interprétatif et significatif. Le langage comme il est dans le réel ou, selon l'architecture métaphysique de cette quadrilogie, dans le ciel ; bref, le langage comme signifiant zéro, comme signification pure.

La nudité du mot est le fait de le prendre sans aucun sens, pour l'enveloppe qu'il est, comme la chair pour le corps. Nous retrouvons donc ces absences dans les scènes du quotidien : « Un plat à fruits posé dans le clair silence de la table ; un fruit roulé à distance instaure cette nudité où le regard façonne l'espace.// Pouvais-je le dire en espérant pour le langage une égale nudité ? » (SIV, p. 95) Dans une scène si triviale pour le regard, le mot n'a aucun sens à ajouter à la vue. Le langage arbore ici une nudité et nous offre une forme pure pour décrire l'évident.

Cette nudité du mot dans le quotidien intervient vers la fin de la quadrilogie des *Silo*. Elle amorce ainsi l'intérêt déjà marqué pour les mots et les choses. La nudité du langage reste ici dans les thèmes de la théologie. En effet, si le mot n'est plus qu'une forme et qu'il n'a pas de sens, il ne permet plus de communiquer. Les hommes ne pouvant plus se comprendre entre eux, parce que les mots ne leur sont plus compréhensibles, rappelle l'épisode de Babel.

Sous sa forme première, quand il fut donné aux hommes par Dieu lui-même, le langage était un signe des choses absolument certain et transparent, parce qu'il leur ressemblait. [...] Les langues ne furent séparées les unes des autres et ne devinrent incompatibles que dans la mesure où fut effacée d'abord cette ressemblance aux choses qui avait été la première raison d'être du langage¹⁷.

Michel Foucault introduit ici, à travers la théologie, la perversion du langage et du mot. Dès les origines du langage, nous trouvons une sorte d'hubris, un désir une fois de plus d'atteindre ce qui ne peut l'être. Ainsi se profile le reste de l'œuvre de Núñez Tolin : la quête du réel, de sa place dans le monde afin de trouver en lui-même ce quotidien qui ne doit rien aux mots et de retrouver les choses.

¹⁶ BAUDE, Jeanne-Marie. *Op. cit.*, p. 181, § 1.

¹⁷ FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*. Paris : Gallimard, 1971, p. 51, § 2.

Les mots et les choses

Avec ces considérations sur le corps que nous avons vu dans la quadrilogie des *Silo*, Serge Núñez Tolin introduit déjà ses grandes considérations sur les mots et les choses. De la théologie, il se tournera vers la métaphysique et la recherche du ciel deviendra celle du réel. En effet, tout au long de l'œuvre du poète, l'opposition entre réel et réalité ainsi que celle entre les mots et les choses se fait ressentir. Ce chapitre interrogera donc directement cette ambivalence presque philologique. Néanmoins, cette importance des mots et des choses se fera ressentir dans toutes les autres thématiques abordées par le poète.

Selon Didier Ayres, la poésie de Núñez Tolin amène à s'interroger sur la présence de la poésie et du poète dans le monde : « Là est toute la question : qui précède dans l'activité de la langue, est-ce le signe ou la chose ? Et nous sommes devant une très vieille interrogation philosophique, que Serge Núñez Tolin essaye de départager [...] : la poésie naît de rien et cependant contient, ferme de l'extériorité dans l'intériorité, détruit et construit¹⁸. » Par l'expérience de la poésie, est-il possible de rendre compte du réel ?

L'échange entre les mots et les choses

Supériorité et dépendance

Dans la poésie de Núñez Tolin, tout est régi par une hiérarchie. En abordant la question du signe et du langage, le poète marque très vite la supériorité des choses, qui se comportent en autonomie. En effet, « les mots ont un son qui ne sonne pas sans nous, les choses ont une présence qui va sans personne. » (FDMH, p. 70) Il existe dans la cosmologie de Núñez Tolin, le monde inatteignable des choses où les mots, formes du langage, tentent de ravir une signification ; cela nous rappelle les conceptions platoniciennes des Idées.

Néanmoins, même si nous pourrions penser à une relation dichotomique, le mot existe grâce aux choses. « Une chose qui dans le silence aura su creuser un mot. » (LVOV, p. 49) La réalité appartenant aux mots que le poète utilise, ils sont à la fois porte-paroles et trompeurs du sens premier des choses. En effet, si la quête est celle de retrouver le réel, il semble que celui-ci puisse être atteint par le langage. C'est une des premières considérations de Núñez Tolin. Cependant, le mot ne peut à lui seul porter toute la signification de la chose, ainsi « une chose est un peu plus ce qu'elle est, avant d'en avoir dit le mot./ Cette part qui lui est enlevée, parce que nous nous la sommes représentée sous une espèce que nous avons en propre. » (NNPP,

¹⁸ AYRES, Didier. La poésie ou le silence. *La cause littéraire* [en ligne], 2015, § 5.

p. 28) Le langage déforme donc le réel et il faudrait le sacrifier pour effectuer un retour. Le questionnement du langage devient, dans l'œuvre de Núñez Tolin, celui de la mort même du signe. Il faudrait que les mots ne soient plus qu'une forme, comme le corps qui n'est plus que chair, pour que le réel puisse s'offrir au poète. Pour reprendre Michel Foucault : « si on veut interpréter, alors les mots deviennent texte à fracturer pour qu'on puisse voir émerger en pleine lumière cet autre sens qu'ils cachent ; enfin il arrive au langage de surgir pour lui-même en un acte d'écrire qui ne désigne rien de plus que soi¹⁹. »

Le mot est inférieur aux choses, parce qu'il n'a en lui-même d'autres significations que celles qui lui sont données. En effet, dans le réel, les mots « sont une présence de plus, inutile à la présence des choses. » (NNPP, p. 7) Elles disent tout ce qu'il y a à dire et les mots ne sont qu'un surplus.

Les mots ne sont que des signes dont le sens se trouve dans les choses signifiées.

Ils ne peuvent rien faire connaître par eux-mêmes parce que leur signification présuppose la connaissance de ce qu'ils désignent. Une chose n'est pas connue par le mot qui la désigne, mais par la vision qu'on en obtient²⁰.

Dans l'optique de Joseph Rassam, les mots sont donc des « signes invérifiables » (LIEDST, p. 64) auxquels le poète ne peut plus se fier. En effet, le mot est insuffisant à marquer toute la signification des choses, leur forme est trop petite pour accepter le tout. « Ne pouvait-on faire autrement que de tout enfermer d'un mot ? [...] Les mots si peu suffisants et si peu capables de serrer les choses dans ce que nous ne pouvons dire. » (FDMH, p. 65) C'est d'ailleurs pour cela que nous parlons d'une trahison du mot, parce qu'il ne peut transmettre entièrement et correctement le sens des choses. Ainsi, « dans les mots, il y a tout. Tout ce que l'on veut y mettre. Pourtant, rien ne s'y trouve suffisamment. » (FDMH, p. 46)

Le langage est donc trompeur puisqu'il amène un sens presque vide des choses dans la réalité. Vincent Jouve fait remarquer qu'il ne pourrait presque pas en être autrement : « Si le langage est soumis à la généralité, c'est parce qu'il est antérieur au sujet. Il est difficile de faire signifier ce qu'on veut à un instrument déjà investi de sens au moment où on l'utilise²¹. »

L'utilité du langage dépend des choses et de la signification qui lui est attribuée. Certes, en tant que formes, les mots n'ont pas besoin de signification, comme la chair n'a pas besoin d'âme, mais pour avoir une utilité dans la réalité, pour devenir l'outil maladroit du poète, ils restent dépendants du signifiant zéro : « Les mots ne sont pas dans les choses. Les mots ne sont

¹⁹ FOUCAULT, Michel. *Op. cit.*, p. 315, § 2.

²⁰ RASSAM, Joseph. *Le silence comme introduction à la métaphysique*. Paris : Artège/ Lethielleux, 2017, p. 48, § 1.

²¹ JOUVE, Vincent. La quête du silence comme projet littéraire autour de Beckett. In : MURA-BRUNEL, Aline (dir.). COGARD, Karl (dir.). *Limites du langage : Indicible ou silence*. Paris : L'Harmattan, 2002, p. 284, § 3.

pas non plus sans les choses. Et nous ne sommes pas sans les mots ni les choses. » (FDMH, p. 25) Cette relation est nécessaire au poète, puisque sans elle, il n'y a aucune possibilité d'entrevoir le réel.

Tzvetan Todorov s'interroge sur cette relation entre les mots et les choses, sur la supériorité de l'un sur l'autre, sur cette hiérarchie dont nous parlions en début de chapitre.

Le discours transparent idéal, s'il existait, n'impliquerait pas la présence maximum des choses dont on parle, mais au contraire leur absence totale. Le mot ne sert pas à sauvegarder les choses mais à les détruire : en prononçant un mot, nous remplaçons la présence réelle de l'objet par un concept abstrait²².

Pour Todorov, il y a une lutte entre les mots et les choses, lutte de la désignation du monde, donc lutte entre réel et réalité que nous offre également Núñez Tolín dans ses ouvrages. Néanmoins, cette relation entre langage et signification est hostile. Bien que le mot ne puisse rien contre les choses, son but reste de les remplacer pour créer dans la réalité sa propre place. La finalité serait un discours sans référents, qui s'accepterait et se comprendrait pour leurs formes mêmes.

L'interstice entre les mots et les choses

Si les mots et les choses n'appartiennent pas aux mêmes mondes, mais que les deux entretiennent une relation, un interstice apparaît entre les deux. La question que se pose le poète est de trouver en quoi celui-ci se matérialise. Pour Núñez Tolín, « entre les mots et les choses, la voix fait un pont. » (FDMH, p. 48) Puisque la voix fait office de pont entre le réel et la réalité, c'est le poète lui-même qui remplit cet interstice.

Ainsi le penseur s'installe-t-il pendant une période dans un espace interstitiel, entre le discours qu'il ne quitte jamais et qu'il subvertit de l'intérieur — qu'il maintient temporairement pour mieux lutter contre le discours — et la fiction qu'il n'écrit pas mais à laquelle il emprunte et dont il tire un discours²³.

Finalement, cela fait sens que le poète se situe au milieu des deux mondes, puisqu'il cherche à les faire se joindre. Ce passage des choses aux mots se fait donc dans l'intériorité du poète où la gorge, qui propulse la voix, est un pont. « Les mots ne font pas apparaître les choses mais ils ne les font pas disparaître. Entre les deux, un paysage antérieur nous suscite. » (LIEDST, p. 29) La rivalité entre les mots et les choses est intérieure au poète, comme l'est le langage. Ainsi naît le poème, premier vain essai de conciliation. Comme l'explique Bachelard :

²² TODOROV, Tzvetan. *Littérature et signification*. Paris : Larousse, 1967, p. 117, § 2.

²³ FAVREU, Jean-François. *Vertige de l'écriture*. Lyon : École normale supérieure, 2012, p. 185, § 3.

« le langage porte en soi la dialectique de l'ouvert et du fermé. Par le *sens*, il enferme, par l'expression poétique, il s'ouvre²⁴. »

Le langage lui-même, caractérisé ici par la voix, est le lieu par excellence de cet interstice. D'un côté, il crée un lien avec la réalité et la nature — ce qui crée d'autres interstices —, d'un autre il garde secrètement en lui un lien avec les choses et donc le signifiant zéro. Michel Foucault y voit la naissance d'un double discours qui caractérise l'ambivalence du mot à restituer les choses tout en les signifiant incorrectement. Le langage est cet interstice entre le réel et la réalité enfoui dans l'invisible et le visible.

Le langage est à mi-chemin entre les figures visibles de la nature et les convenances secrètes des discours ésotériques. C'est une nature morcelée, divisée contre elle-même et altérée qui a perdu sa transparence première ; c'est un secret qui porte en lui, mais à la surface, les marques déchiffrables de ce qu'il veut dire. Il est à la fois révélation enfouie et révélation qui peu à peu se restitue dans une clarté montante²⁵.

Cet interstice s'incarne dans le poète. Certes, il tente de le combler par la poésie, mais cela n'est pas assez. Il faut le combler partout pour que réel et réalité puissent se joindre et qu'ainsi le poète trouve sa place dans le monde. Dès lors, le prisme de la vue constitue un autre interstice entre les mots et les choses.

On entre, je regarde les choses dans leur silence, les mots sont pris dans la phrase unique les reliant aux choses. [...] Très tôt, j'ai entendu une dissonance entre les mots et les choses, j'ai vu la difficulté d'appliquer les uns aux autres. Ils ne s'aboutent pas exactement entre eux. Il reste des interstices. Finalement, un immense intervalle. (FDMH, p. 53)

C'est par le regard que le poète aperçoit la distance entre les mots et les choses. Les mots s'appliquent d'abord sur ce qui s'offre à la vue. En effet, parce que le poète voit le monde, il peut l'identifier. Dès lors, l'idée de la chose venant le désigner apparaît. L'idée d'une fenêtre est plus complète dans ce que le poète voit que dans ce qu'il pourrait en dire.

Du point de vue linguistique, et donc du point de vue conceptuel, les choses qui polarisent l'attention, ce sont les choses suffisamment apparentes en public pour qu'on en parle, suffisamment communes et visibles pour qu'on en parle souvent, et suffisamment proches des sens pour qu'on puisse rapidement les identifier et apprendre leur nom ; c'est à ces choses que les mots s'appliquent en premier lieu et avant tout²⁶.

²⁴ BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris : PUF, 1992, p. 199, § 6.

²⁵ FOUCAULT, Michel. *Op. cit.*, p. 50-51, § 2.

²⁶ QUINE, Willard Van Orman. *Le mot et la chose*. Paris : Flammarion, 1999, p. 25, § 3.

Par la vue, le poète établit une connexion directe entre le réel et la réalité. Serge Núñez Tolin nous parle ici de la sensibilité au monde. « Les mots où je me trouve rembarqué à égale distance de ce qui en eux rassemble les choses pour faire sens. Le sens des mots est dans la mesure de l'écart entre les mots, les choses et leur sens. » (LIEDST, p. 48) Il s'agit ici autant de la signification du mot que du ressenti des choses. Ainsi, la vue n'est pas le seul outil du poète pour entrevoir cet interstice ; il y a également l'appréhension sensible de la réalité et la présence physique, comme l'explique Quine :

[Les choses] sont bien plutôt notre principal moyen de garder un accès ininterrompu à nos données sensibles passées ; en effet, nos données sensibles passées sont généralement passées pour toujours, sauf dans la mesure où elles sont commémorées dans des entités physiques que l'on postule²⁷.

Par son expérience physique du monde — dont l'activité de la marche —, le poète maintient un contact avec les choses et y crée une place dans cet interstice, puisque les mots viennent caractériser la réalité qu'il parcourt.

Corrélations

Si les mots partent des choses, c'est donc que dans cet interstice, il y a des points de contact et des similarités entre eux. Pour Michel Meyer, il y a même une interchangeabilité dans cette hiérarchie : « les idées ne pourraient émerger comme idées s'il n'y avait des questions qui s'y réfèrent au travers des réponses, comme *ce qui* est dit apparaît dans ce qui *est dit*²⁸. » Ainsi, les choses existent parce qu'il y a les mots et les mots existent parce qu'ils viennent des choses.

Ce paradoxe de l'œuf ou de la poule intéresse Serge Núñez Tolin : « Faire remonter le mot jusqu'à la chose : impossible étymologie. » (LEDS, p. 14) Il est en effet impossible d'y trouver une réelle connexion, puisque les mots et les choses s'opposent dès lors qu'ils s'attirent : « Passage des choses au mot. Leur effacement vers le signe : immédiatement distancés. » (LIEDST, p. 76) La quête d'une langue première est peut-être ce qui intéresse le poète : les choses sont-elles un primo-langage autrefois accessible — nous retrouvons ici le mythe de Babel introduit dans la quadrilogie des *Silo* — ou ont-elles toujours eu ce statut inatteignable d'idées ? Merleau-Ponty considère lui aussi cette hypothèse : « Mais si les hommes déterrent un langage préhistorique parlé dans les choses, s'il y a, en deçà de nos balbutiements, un âge d'or du langage où les mots tenaient aux choses mêmes, alors la communication est sans

²⁷ *Loc. cit.*, p. 27, § 2.

²⁸ MEYER, Michel. *Langage et littérature*. Paris : PUF, 2001, p. 149, § 2.

mystère²⁹. » Dans un tel cas, si le poète parvient à atteindre le réel, alors les mots ne lui sont plus utiles et c'est ainsi toute son entreprise poétique qui devient insignifiante.

Réconcilier le réel à la réalité, c'est avouer l'inutilité future de la poésie et du langage. Le quotidien intervient comme moyen de survie, « ce quotidien où nous sommes levés avec les choses et les mots les plus quelconques » (PDLGD, p. 10). Se résoudre à l'utilisation des mots comme langage premier de l'écriture et de la recherche du réel, c'est décider de mettre une barrière entre les mots et les choses. Si le poète est interstice, il est aussi barrière. « Les mots ne me séparent pas des choses mais ils ne m'y mettent davantage ; s'ils m'en rapprochent, c'est que je suis déjà en marche. » (PDLGD, p. 11) Le poète marche, se délestant des mots pour trouver poétiquement une nouvelle façon d'atteindre le réel sans que son activité devienne superfétatoire.

Cette impasse devant le langage permet au poète de considérer sa destruction, d'où l'importance également du silence dans toute son œuvre. « Épuiser dans les choses jusqu'au dernier mot. » (LEDS, p. 16) Rendre au langage sa pure fonction de forme, comme l'était la chair, c'est permettre au poète d'appréhender le monde en disséquant le mot, et ainsi y comprendre sa place, comme le fait remarquer Michel Foucault : « Les mots groupent des syllabes, et les syllabes des lettres parce qu'il y a, déposées en celles-ci, des vertus qui les rapprochent et les disjoignent, exactement comme dans le monde les marques s'opposent ou s'attirent les unes les autres³⁰. »

L'hémicycle de la phrase

Cette attraction-répulsion entre les mots et les choses doit donc s'observer à l'intérieur même du langage, dont les mots et la phrase sont les premiers composants. En effet, en comprenant le fonctionnement du langage, dans sa dynamique avec les choses autant que par sa forme vide, le poète pourrait ainsi appréhender plus correctement le monde qui l'entoure et y trouver sa place.

La phrase

Pour décortiquer le langage, il faut s'intéresser à la phrase et à son commencement. Où et comment naît-elle ? La phrase naît du poète ; il est « traversé par le commencement de tant de phrases. Elles se terminent les unes dans les autres sans avoir fini de se taire. » (FDMH, p. 24) Née dans l'intériorité du poète, elle existe surtout à travers les mots. En effet, c'est le rapprochement entre le poète et les mots qui crée la phrase : « Confier aux mots nos présences

²⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *La prose du monde*. Paris : Gallimard, 1969, p. 12, § 2.

³⁰ FOUCAULT, Michel. *Op. cit.*, p. 50, §2.

brèves. [...] Longue phrase qui ne s'arrête qu'au commencement de l'autre. » (LVOV, p. 71) Parce que le poète utilise les mots pour décrire son quotidien, la phrase naît. Néanmoins, remarquons que ces commencements ne peuvent exister que si une deuxième phrase suit ; la phrase commencée « se reboucle, conduit sa fin au commencement. » (LIEDST, p. 20)

Les mots ont une importance capitale dans la composition de la phrase, ils « commencent dans la phrase et s'y poursuivent. Il faut un geste du parleur pour que les mots parviennent au dehors. » (PDLGD, p. 12) En effet, la phrase naît à l'intérieur et il faut l'effort du poète pour extérioriser ces mots et leur structure.

Il existe donc une relation spéciale entre les mots et la phrase. Puisque les mots emportent avec eux un peu des choses, leur présence dans la phrase renforce-t-elle leur présence au monde ? Autrement dit, la phrase apporte-t-elle plus de signification au langage que le mot seul ? En un sens, oui. « À peine un mot apparaît-il qu'il demeure suspendu dans la phrase, la suspendant tout entière, laissant le réel pendant par-dessus ce qui fait défaut. » (LIEDST, p. 34) Parce que le mot ajoute une certaine signification au discours, sa présence aux côtés d'autres mots amène une dose de réel qui suspend la phrase et donc la réalité. Par la phrase, le poète peut tenter d'entrevoir le réel, d'où peut-être cette écriture de Núñez Tolin qui préfère de longs poèmes en prose plutôt que de courts vers.

Néanmoins, si les mots suspendent la phrase, c'est parce qu'ils l'arrêtent. En effet, il s'agit d'utiliser « des mots pour trouver une halte dans la phrase. » (FDMH, p. 62) Les mots appellent ainsi le silence, qui est plus signifiant. Puisque les mots sous-signifient le réel, la phrase devient inutile ; le poète trouve « dans ce qui vient de la phrase, l'infiltration de mots dessaisis de leur sens. » (LIEDST, p. 82) Serge Núñez Tolin n'utilise pas la phrase parce qu'elle permet de mieux signifier le réel, mais parce qu'elle induit le silence, deuxième interstice entre les mots et les choses. La phrase remplie de mots n'amène pas la signification, comme l'explique le poète : « auprès des mots, j'éprouvais ce vertige où plongeait ma phrase alors que je n'espérais plus aborder aux significations. » (LIEDST, p. 16)

La phrase a donc un intérêt pour le poète non dans son fond, mais dans sa forme ; cela explique d'ailleurs les nombreuses répétitions dans l'œuvre de Núñez Tolin. En effet, il insiste sur l'idée d'une phrase unique, qui rappelle ce que disait Montaigne à propos des hommes qui ne cessent de s'entregloser. Certes, Montaigne parle plus d'intertextualité, mais dans la théorie du poète, la logique est la même : puisque les mots ne signifient pas réellement les choses, leur utilisation est malléable. Ainsi, tout ce que dit un mot peut être dit autrement. Dans le langage, il n'y a plus de signification parfaite, « les mots sont pris dans la phrase unique les reliant aux choses. » (FDMH, p. 53) Le carcan de la phrase ayant perdu toute signification relie les mots

et les choses. Le poète continue sa recherche du langage dans la structure phraséologique, il faut « avancer cette phrase unique et constamment reprise » (LIEDST, p. 33). En ne faisant plus attention à la forme des mots, mais plutôt à ce qu'ils sont intérieurement, le poète pourrait revenir dans les choses.

Le verbe

La place la plus importante du mot dans une phrase est celle du verbe. En effet, le poète établit son apparition avant même le langage. Il y a les actions des choses qui sont régies par un Verbe, qui n'a rien à voir avec le verbe des mots. « L'imparfait du verbe est une mélancolie dans laquelle nous sentons la profondeur de l'espace perdu. » (LAS, p. 38) Avant le verbe, il y a le Verbe et cet espace perdu, c'est celui des choses.

Puisque le poète et la poésie se trouvent à l'interstice entre les mots et les choses, il rencontre également le Verbe. Alain Bosquet y voit même le fondement de la pratique poétique : avant le langage, il y a le poème commencé par le verbe.

La poésie, première projection du sentiment poétique concrétisé sur le verbe, est par essence diffuse. Elle est l'intermédiaire entre un état et un objet ; elle s'incarne — elle se mutile pour s'incarner — dans le poème en devenir. Elle n'est plus alors un état, mais une étape précise de cet état³¹.

Ainsi, si le Verbe appartient aux choses et qu'il s'incarne dans la réalité notamment à travers la poésie, nous le retrouvons aisément dans le langage. Créateur du poème, il est le fondement même du langage, l'objet le plus important de la phrase, nous l'avons dit. Selon Michel Foucault, le langage naît et s'ordonne par le verbe ; il en est le créateur.

Il est vrai qu'à l'origine, l'homme n'a poussé que de simples cris, mais ceux-ci n'ont commencé à être du langage que du jour où ils ont enfermé — ne fût-ce qu'à l'intérieur de leur monosyllabe — un rapport qui était de l'ordre de la proposition. [...] C'est la proposition en effet qui détache le signe sonore de ses immédiates valeurs d'expression, et l'instaure souverainement dans sa possibilité linguistique³².

Le langage est donc rendu possible dans l'ordre instauré par le verbe. Dès lors, il est hiérarchiquement le plus haut des mots. Comme l'explique Serge Núñez Tolín, « rien, pas même un mot n'enclôt [*sic*] le verbe, ni sa majuscule. » (FDMH, p. 66) Le Verbe, comme les choses, ne s'arrête pas aux mots, il habite la réalité et s'y perd.

Il devient ainsi l'unique chose qui a su se désigner dans la réalité, il est « la condition indispensable à tout discours : et là où il n'existe pas, au moins de façon virtuelle, il n'est pas

³¹ BOSQUET, Alain. *Verbe et vertige*. Paris : Hachette, 1961, p. 95, § 2.

³² FOUCAULT, Michel. *Op. cit.*, p. 107, § 2.

possible de dire qu'il y a du langage³³. » Sans lui, la quête du poète devient inutile. Les mots d'ailleurs n'ont aucune emprise, comme sur les choses, pour expliquer la force de ce verbe : « Ne plus s'abuser sur la capacité des mots à examiner leur propre verbe. » (LIEDST, p. 57)

Nous l'aurons compris, le verbe prend donc place au côté des choses et habite la réalité. Nous le retrouvons d'ailleurs doublement dans le silence. Premièrement, il l'accompagne et l'ordonne, il est « le verbe du silence auquel on retourne d'instinct » (LAS, p. 47), ce dans quoi nous retrouvons un peu de réel. Néanmoins, il signifie toujours la perte de signification du mot. En effet, si le verbe et les choses sont semblables, les deux subissent la présence du mot dans la réalité, il est ce « verbe pâlisant jusqu'à l'inaudible. » (LIEDST, p. 25)

Le Verbe reste néanmoins l'élément central de cette étude du langage dans l'œuvre de Núñez Tolin, il devient « ce lieu de silence qui est totalité sans mots, totalité ouverte d'où la géographie tire son innocence » (LIEDST, p. 60). Il forme en effet un paysage que le poète parcourrait afin de retrouver le réel.

Le Verbe, par son ambivalence entre les choses et les mots, apporte au poète les prémices de la signification. S'incarnant dans la poésie, c'est à la fois par son abstraction et par la recherche de la compréhension de l'écriture poétique que le poète entreverrait le réel.

Le *sentiment poétique*, vague, délicieux, envahissant, se concentre, s'épaissit, se charge de mille possibilités pour se traduire bientôt en flot verbal — la poésie — dont il est certain qu'il ne souffre pas de signification précise, et se dérobe à toute tentative d'explication unique³⁴.

La signification

La poésie est donc le lieu central où se jouera la question de la signification. Les mots seuls et les phrases ne suffisent pas à produire une signification, il faudrait se recentrer sur la poésie pour en trouver. Cette absence de signification, Serge Núñez Tolin la remarque dans son observation de la nature : « Le vent vient battre le feuillage sans y mettre de signification. » (LVOV, p. 69) Il n'y a rien à comprendre dans la nature parce que les signes s'offrent pleinement. La présence même du poète dans la nature n'a rien d'autre à signifier que d'être-là. Se délestant du mot pour profiter purement de la chair du monde, le poète peut enfin se dire : « Je vais si léger d'avoir le pré à sa pente dans l'évidence de la chair, sans nulle autre signification que la force de s'y trouver. » (FDMH, p. 83)

Le silence lui-même, puisqu'il fait aussi partie du paysage, n'a pas besoin des mots pour signifier. Il « suffit presque à combler l'absence de signification. » (LVOV, p. 70) En effet,

³³ *Loc. cit.*, p. 108, § 2.

³⁴ BOSQUET, Alain. *Op. cit.*, p. 96, § 2.

comme l'explique Todorov, il n'y a rien à rechercher dans les mots : « Le discours qui nous fait simplement connaître la pensée est invisible et il est donc impossible de le décrire. [...] Le discours sans figures est un discours entièrement transparent et, par là même, inexistant³⁵. » Les mots pris simplement pour leur forme, dans leur pauvreté signifiante, ne désignent rien du réel.

Le poète trouve dans les mots une pauvreté de signification, « le langage est une trappe où il tombe lui-même. » (LIEDST, p. 19) En effet, pour Todorov, pour que le langage mérite de signifier, il faut que le discours se fasse figure. Le mot pris dans sa fonction de mot n'a aucun intérêt, comme le corps n'intéressait pas pour sa chair.

Le « caractère propre » du discours, qu'on appelle aujourd'hui sa fonction poétique, le rend opaque, tel un habit sur un corps invisible, et nous permet de le voir pour la première fois. L'existence des figures équivaut à l'existence du discours ; c'est là leur trait distinctif et leur justification³⁶.

Le mot peut signifier à partir du moment où il se déleste de sa forme ou qu'il s'en donne l'image d'une autre : « Convenir d'une signification,/ c'est abandonner tous les/ lieux possibles. » (LIEDST, p. 54) La signification se trouve dans un langage que nous ne trouverions pas dans les mots, alimentant une fois de plus cette opposition entre réel et réalité, comme le fait remarquer Michel Collot.

Si le langage n'a rien à voir avec le réel, c'est que voir ne veut rien dire. La méconnaissance de la signification perspective, du sens des sens, a longtemps permis d'opposer à une réalité conçue comme un plein de présence dénué de sens, l'idéalité du langage, au sein duquel la constitution du sens est corrélative à l'absence des choses signifiées³⁷.

Ainsi, malgré les efforts du poète, le langage ne parviendra pas à le réunir au réel. Il lui faudra dès lors parcourir le monde, étudier ses composants pour peut-être y trouver sa place. Il lui faut « identifier les mots au silence, alléger le vide de toute signification, comme le plein. » (LIEDST, p. 38) Faire fuir les mots, n'en être plus victime de leur parasitage et trouver d'autres interstices vers le réel.

³⁵ TODOROV, Tzvetan. *Op. cit.*, p. 102, § 3.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ COLLOT, Michel. « Du sens de l'espace à l'espace du sens ». In : COLLOT, Michel (dir.). MATHIEU, Jean-Claude (dir.). *Espace et poésie*. Paris : École normale supérieure, 1987, p. 99, § 3.

Cartographie du silence

Autant que les mots et les choses, la recherche du silence reste dans l'œuvre de Serge Núñez Tolin l'une des thématiques principales. Cette quête prend une telle place qu'elle devient l'objet de sa recherche poétique entre 2002 et 2005³⁸. Comme l'explique Mélanie Godin, « les questions du langage, du réel et du silence sont au centre de son écriture³⁹. » Le langage — ou plus précisément les mots — entretient d'ailleurs une relation presque de dépendance avec le silence.

Il semblait donc indispensable d'aborder la problématique du silence en s'intéressant premièrement sur ce qui le compose, les endroits qu'il habite et ensuite se consacrer aux liens qu'il entretient avec les mots et les choses.

Anatomie du silence

Corps du silence

Le silence, autant que le langage, puisqu'il pourrait être considéré comme un infra-langage, possède un corps. Nous le retrouvons dans le paysage extérieur autant qu'à l'intérieur de nous-même. Il se propage partout, à commencer par le regard : « Silence du regard, extinction du paysage. » (LEDS, p. 22) Le silence permet d'éteindre le paysage et la réalité dans laquelle il se trouve.

Suite à cette extinction, le silence éteint également les mots. Par l'effet du silence attaché au regard, un vide perceptible se crée dans tout le visible et dans l'invisible que composent les mots et le regard en tant que tel. Il n'y a pas de matérialité du regard. Ainsi, lorsqu'il n'y a plus de mots, il y a le silence du regard : « Hébéture de la parole. Ressassement, le silence pénètre le regard. » (LEDS, p. 41)

Le manque de parole permet donc de savourer le paysage et les mots silencieux. Le silence atténue ici la réalité, poussant celle-ci à se rapprocher du réel. Comme nous l'avons déjà expliqué, le silence crée un lien reliant l'extérieur et l'intérieur, la réalité et le réel ; il est un interstice. Taire les mots, c'est laisser au silence un règne où se dévoile, une fois de plus par le regard, le monde tel qu'il est vraiment : « Se taire, enfin. Ne rien dire, faire silence et le trouver devant soi. Écouter. Taire cette hâte. Paysage du silence. [...] Ainsi, de mains en mains, passer cette respiration dans le chaleureux silence du regard. » (FDMH, p. 28)

³⁸ Cf. Annexe 1.

³⁹ GODIN, Mélanie. *Kaléidoscope du présent. Le Carnet et les Instants* [en ligne], 2015, § 2.

Ce lien entre réel et réalité existe à partir du moment où les mots se taisent, où la trahison de leur sens n'agit plus. Ces silences qui s'interposent entre les mots, ce sont aussi les respirations du poète. Comme il l'explique, « si je me tais, c'est pour entendre le silence que je respire. » (FDMH, p. 19) La respiration de l'homme est indispensable : elle permet à la fois d'étouffer les mots et d'induire dans le monde, par le silence, un peu de réel. Comme l'explique, Steven Bindeman : « *Silence is thus the flesh that demarcates and eradicates the boundaries between world and language. It is that without which there would be neither world nor language nor anything at all. Silence is the essence that makes the world be a world*⁴⁰ ».

Bindeman montre que le silence emplit le paysage, le regard, mais également la bouche. Serge Núñez Tolin invite à « être la bouche du silence, sa famine ; être cette chose qui n'a pas à appeler dieu : être le silence et la déréluction. » (LAS, p. 29) La bouche du silence, comme l'était la bouche du poète au chapitre précédent, est cet endroit où les choses deviennent mots. Le silence est un organe « qui élève la voix vers son dépassement. » (LAS, p. 26)

Nous voyons donc que ce silence est multiple : silence qui régit le monde, qui agit sur le paysage par le regard, mais également silence de la bouche, celui qui agit sur les mots. Cela amène Lucien Wasselin à se demander : « le silence peut-il vraiment être plus que le silence⁴¹ » ?

Mue du silence

Le corps du silence se transforme, il passe de l'extérieur à l'intérieur : il appartient aux deux. La mue du silence, c'est le silence qui entre dans la pensée, mais également qui se fait entier, le corps changeant pour prendre toute la place.

Il y a bien un changement qui s'opère à l'intérieur même du silence : « L'irreprésentable mue du silence, dédoublement du silence qui s'isole avant de tout éteindre. » (LAS, p. 62) Silence multiple qui finit par éteindre le paysage et le mot, par éteindre la réalité.

Le silence questionne, uniquement par son état d'être, le caractère de ce que nous interprétons comme réalité. Comme l'explique Vincent Jouve, « cette réalité intraduisible par les mots semble être le moi, cette autre scène — hypothétique — de l'intériorité, cet "en soi" qui ne se réduirait pas au langage. Le silence permettrait de préserver son authenticité (son intégrité) et sa conscience d'être⁴². » Le silence est une ligne de démarcation entre les mots et les choses, il délimite l'intérieur et l'extérieur, tout en se trouvant partout. Présence paradoxale, puisqu'il agit sur les deux, comme nous l'avons expliqué précédemment.

⁴⁰ BINDEMAN, Steven L. *Silence in philosophy, literature and art*. Leiden : Brill, 2017, p. 58-59, § 4.

⁴¹ WASSELIN, Lucien. Serge Núñez Tolin *La vie où vivre. Recours au Poème* [en ligne], 2018, § 4.

⁴² JOUVE, Vincent. *Op. cit.*, p. 285, § 4.

« L'emprise du silence sur le langage, la supériorité de la patience sur l'attente. [...] Mue du silence, formant avec l'air une effusion qui culmine dans les choses » (LAS, p. 33). Dans *L'ardent silence*, le poète montre cette bivalence du silence qui maintient les mots dans la réalité et, par sa transformation, touche également aux choses. Il existe clairement dans l'œuvre de Núñez Tolin un rapprochement entre silence et choses/ pensée, puisque les choses habitent l'intériorité du monde et de l'être. Il faut, pour le poète, « frapper avec constance cette corde tendue entre ma pensée et le silence. » (LAS, p. 25)

Nous le voyons, le silence prend de plus en plus de place, il se trouve partout, si bien que sa présence n'est plus négligeable. Il existe donc une entièreté du silence : puisqu'il est présent partout, il devient incontournable. Partout où le poète marche — et nous reviendrons sur l'importance de la marche —, il retrouvera le silence. Ainsi, Núñez Tolin parle du « verbe du silence auquel on retourne d'instinct.// Silence, sans contours. » (LAS, p. 47)

Le verbe du silence nous ramène vers cette opposition-affinité entre silence et mots, jusqu'à en créer un langage silencieux.

Ce silence est parlant dans la mesure où il sert à se mettre en un état d'attente, de réceptivité pour entendre les autres et s'orienter dans le monde. [...] Ce silence particulier et à l'œuvre dans l'œuvre permet donc de se débarrasser de la tyrannie du logos comme de la raison qui fait du « je » (via le cogito de Descartes) un justificatif et le bras armé de toutes les violences⁴³.

Jean-Paul Gavard-Perret nous parle ici d'un silence plein, en tant que ce qu'il se trouve dans son entièreté. Ce silence à l'œuvre dans l'œuvre est un « silence plein et calme » (LAS, p. 48). Cela permet de toucher au réel et à la réalité, aux mots et aux choses, allant de la pensée à son intériorité propre. Sorte d'Ouroboros assumé à demi-mot, Núñez Tolin dit de ce silence qu'« il n'y [en] a pas un point [...] qui ne soit à lui-même tout le silence. » (LAS, p. 48)

Un cri dans le silence

Dans un de ses articles, Didier Ayres explique la place centrale du silence dans l'œuvre de Serge Núñez Tolin. Le silence crée du lien avec les mots, mais également avec la langue et le temps.

Nous sommes donc au milieu d'une poésie sans images, avec beaucoup de mots et de généralités essentielles, comme le temps, la langue, la lenteur ou encore le silence, qu'il faut lire avec attention et subtilité.

⁴³ GAVARD-PERRET, Jean-Paul. Serge Núñez Tolin : une aussi longue attente. *Le littéraire.com* [en ligne], 2015, § 2.

Car ces textes poussent le lecteur à réfléchir. Et même grandement à ce qui semble antithétique à la poésie, le silence. Les images disparaissent devant l'impérieux silence, à quoi convie avant et après l'expression écrite⁴⁴.

Le silence prend toute la place du discours, il englobe les images — donc ce que l'on voit, le paysage — autant que la parole. Néanmoins, les mots résistent, ils perturbent le silence jusqu'à en flouter les frontières.

La perturbation des mots

Nous l'aurons compris, les mots et le silence forment une paire aussi dynamique et opposée que les mots et les choses. En effet, puisque le silence sert de pont aux mots pour atteindre la réalité, les deux sont indubitablement liés. Sorte de relation de dépendance, les mots ont besoin du silence pour se réaliser et vice-versa. Nicolas Monseu fait d'ailleurs remarquer que « la parole doit sortir du silence pour pouvoir précisément se dire et s'affirmer en tant que telle : la parole n'est elle-même que si elle passe par le silence dont elle provient pour devenir parole⁴⁵. » Ainsi, la parole ne se crée qu'à partir du moment où elle déchire le silence. La potentialité du mot existe dans le silence et plus précisément dans la respiration de celui-ci. Parce que le silence existe, il permet aux mots d'exister également : « Les mots vont dans la respiration, dans le silence de la respiration. » (FDMH, p. 12) L'acte de respirer permet aux mots de s'engouffrer dans la réalité ; percer l'air à la frontière de notre bouche, c'est la déchirure du mot dans la membrane du silence.

Jean-Luc Lannoy explique cette fébrilité. Les mots viennent briser le silence et meuvent le discours dans un nouvel espace : du réel à la réalité. Parce qu'il y a la possibilité du mot à chaque instant, le silence vit dans un environnement instable. Il n'y a plus l'immobilité du réel où vivent les choses, juste l'apparence d'un silence immobile sans toutefois ne jamais pouvoir l'être.

[...] cette mobilité potentielle est la modalité selon laquelle l'espace d'avant-dire n'est ni purement interne, ni purement externe au sujet parlant, mais se tient en quelque façon à la jonction, jamais fixable, de l'espace du dedans et de l'espace du dehors. Elle est ce par quoi le dire vient s'inscrire en un lieu qui, tout en se creusant et s'intensifiant demeure ouvert — résiste à l'effet de clôture engendré par la parole⁴⁶.

Le silence permet aux mots d'entrer dans la réalité, il est leur moyen et leur complice. Comme l'explique Annette de La Motte, « toute parole est précédée d'un silence dont elle

⁴⁴ AYRES, Didier. *Op. cit.*, § 1-2.

⁴⁵ MONSEU, Nicolas. *Point de silence*. Louvain-la-Neuve : Presses universitaires de Louvain, 2016, p. 75, § 1.

⁴⁶ LANNOY, Jean-Luc. *Langage, perception, mouvement*. Paris : Millon, 2008, p. 195, § 1.

émane, elle est accompagnée d'un silence qui l'entoure, et elle s'achève dans un silence qui la suit et qui la prolonge. La parole, précédée, accompagnée et suivie de blancs signifiants, est réellement enclose dans un silence qui est indispensable et vital⁴⁷. » Le silence est comme un tunnel faisant passer la forme pure du mot — le signifiant zéro — du réel à la réalité, où le mot prend dès lors corps et en perd son sens.

À force de mêler les mots au silence, la hiérarchie établie s'emmêle : « Silence insinué dans les mots qui bientôt apparaît comme leur cause. » (LEDS, p. 44) Cet « échange constant du silence avec les mots » (LVOV, p. 47) rappelle finalement cette « sempiternelle question » (LVOV, p. 47) : lequel est apparu en premier ? D'où cette confusion dans *L'interminable évidence de se taire*, où « les mots serviraient à approcher le silence. » (LIEDST, p. 58) Selon Steven Bindeman, le silence n'existe qu'à travers la potentialité du discours.

*Silence without the creative capacity of human consciousness to make something of it is utterly meaningless, and of no use to us whatsoever. In other words, to hear the "sound of silence" reverberating within speech, we need to hearken to the dialogue between silence and speech through a paradoxical form of language that does not deny its origin in silence*⁴⁸.

Le mot a ainsi plusieurs destinations : la réalité, se poser sur le paysage pour lui donner du sens, et le réel, retourner dans le silence pour trouver sa signification première. C'est ce qu'explique Núñez Tolin : « Le mot qui convient au silence ou celui qui convient à la parole. Indéfiniment, l'un dépassant l'autre, mots superposés formant son, la réalité à un jet de pierre, étrangère jusqu'au silence.// Arriver au mot où il n'y a plus de mot.// Un silence sans destination. » (LIEDST, p. 27) Ce « mot où il n'y a plus de mot », c'est le signifiant zéro à l'intérieur du réel. Selon Joseph Rassam, « affirmer l'intériorité du silence à la parole revient à dire, non pas seulement que la vérité est extérieure au discours, mais aussi et surtout qu'elle ne peut être saisie que par un acte intérieur au discours lui-même⁴⁹. » Le sens réel du mot se trouve à l'intérieur de lui-même, à travers le silence.

Cela pousse Serge Núñez Tolin à expliquer que les mots « vont toujours trop loin, profondément dans le silence. » (FDMH, p. 16) Puisque les mots contiennent un peu de silence en eux, ils peuvent dans leur intériorité accéder au signifiant zéro qu'ils étaient dans le réel. Ainsi, par introspection, « les mots sont l'initiale toujours possible du retour au silence. » (LIEDST, p. 25) Il y a donc toujours un peu de réel dans la réalité. Le but des mots serait

⁴⁷ LA MOTTE, Annette de. *Au-delà du mot*. Münster : Lit, 2004, p. 20, § 3.

⁴⁸ BINDEMAN, Steven L. *Op. cit.*, p. 9, § 3.

⁴⁹ RASSAM, Joseph. *Op. cit.*, p. 50, § 3.

d'aboutir au silence : « parler : aller intarissablement jusqu'au silence » (NNPP, p. 18) ; celui-ci en est le début et la fin, il englobe le mot dans sa totalité, de son sens premier à son sens pervers.

Même si les mots existent à travers le silence, ils finissent par le déformer et le posséder fausement. Par l'existence du mot, la possibilité du silence existe elle aussi. Ainsi, le silence devient esclave du mot, dépendant de son articulation. Néanmoins, les mots existent grâce au silence et non l'inverse. Il y a ici une dépossession par les mots qui crée une perturbation de la frontière entre réalité et réel. En effet, si les mots existent dans la réalité parce qu'ils ont pris forme par le silence, il faut préciser que ces mots sont faux : ce ne sont pas les mots du réel, ce sont des formes trompeuses, créées par l'articulation de la réalité. Il existe dans le mot la potentialité du silence, donc la potentialité, puisque le silence ramène vers le réel, de retrouver le signifiant zéro. Il s'agit de « se servir des mots pour atteindre au silence » (LEDS, p. 67) et plus encore, de laisser au silence sa pleine potentialité de déposséder les mots, puisqu'ils « ne se laissent comprendre qu'à partir du silence sur lequel ils tranchent » (LIEDST, p. 34).

Déposséder les mots

Le poète peut utiliser les mots pour accéder au réel, puisqu'ils possèdent une partie de silence en eux. Cette confusion brouille autant le silence que les mots ; à vouloir prendre l'ascendant l'un sur l'autre, les deux finissent par s'y perdre : « Un silence qui ne sait plus ce qu'il va faire, les mots qui ne savent ce qu'ils vont dire. » (FDMH, p. 56)

Il y a du silence dans les mots, mais pas suffisamment pour garder une signification réelle : « Dans les mots, il y a tout. Tout ce que l'on veut y mettre. Pourtant, rien ne s'y trouve suffisamment./ Le sens surgit à la frange des silences, toujours prêts à l'y retourner. » (FDMH, p. 46) Tout s'y trouve en minime quantité, dont le silence nécessaire pour retrouver le signifiant zéro. De cette action d'attraction-répulsion se dégage une certaine nécessité du silence pour les mots et vice-versa.

S'il y avait bien une chose à retenir du chapitre précédent, c'est à quel point les mots sont pervers dans la réalité, que leur sens nous ment. Ceux-ci n'étant pas fidèles au signifiant zéro, le poète se méfie de l'outil même de son travail : comment écrire lorsque les mots sont trompeurs ? En les dépossédant par le silence afin de laver leurs significations péchées. « Le silence est comme un foyer de temps bordé de mots. C'est un instant qui fait sa lumière sur les mots, autant ceux qui sont dits que les mots tus. » (FDMH, p. 26) Le retour à la signification se fait dans et par le silence pour retrouver le signifiant zéro.

Ce retour aux mots pour atteindre le silence aboutit à une dépossession de la signification. Le poète cherche pour « trouver dans les mots un silence encore, cette fois qui n’attend plus de mots. » (FDMH, p. 71) Cette quête est également celle d’une signification pure, d’un langage autosuffisant sans formes.

Le silence nous invite au-delà de lui-même à dépasser le langage, il nous engage à rendre visible ce qui est invisible, à rendre dicible ce qui est indicible. Dans l’écriture, aussi, le silence est révélation et illumination. Il montre sans dire, il dévoile sans trahir. Se déroband à la nomination, défendant la réduction à un sens unique, le silence se soustrait à une saisie totale ; mais en se refusant, en se retirant, il parle et se livre, ouvrant une multiplicité de voies, provoquant une multitude d’interprétations qui aboutissent à un enrichissement fondamental du sens⁵⁰.

Le silence dans la réalité est également, comme le sont les restes du mot, le signifiant zéro qui s’incarne. Certes, les mots comportent en eux-mêmes cette part de réel, mais le silence en dit beaucoup plus à celui qui sait écouter l’indicible. Ainsi, les mots n’ont aucune utilité dans le réel, leur forme n’existe même pas : « La voix envahie par les mots, disqualifiée.// J’avance pour pouvoir dire, *je*.// Dire dans l’ardent silence : “la pensée n’éclaire rien, ni même, ce rien qu’elle laisse devant elle”.// Et laisser les mots sans usage. » (LAS, p. 60) Le silence seul permet au poète de se définir. Par ce silence signifiant auquel le poète fait face, il accède au réel, qui lui donne une place dans le monde.

Ce langage du silence devient donc l’outil du poète, plus que les mots. Serge Núñez Tolin explique que « les mots ne font pas la réplique » (FDMH, p. 86). D’ailleurs, « comment le pourraient-ils ? Le poème est au silence ce qu’est le brusque retrait de la main sous l’eau bouillante. » (FDMH, p. 86) Le poème naît lorsque le silence apparaît, lorsque les mots ne sont plus.

Le jeu du poète sur la langue vise à rejoindre ce silence dans l’épuisement du mot. Il cherche à « mener les mots au silence auquel ils ne peuvent échapper que dans la déchirure ou le bond. » (LIEDST, p. 69) Pour survivre dans le réel, où le silence prend trop de place, le mot doit se déchirer, perdre son essence pour prendre forme. Il échappe ainsi à la mort du mot.

À l’origine de la modernité, il y a donc une méfiance envers le langage, méfiance qui, dans les cas extrêmes — ceux qui nous intéressent ici —, peut aller jusqu’à la recherche du silence. Mais, comme il n’est bien sûr pas de littérature sans langage, la modernité littéraire se trouve face à un problème ardu : comment exprimer par les mots

⁵⁰ LA MOTTE, Annette de. *Op. cit.*, p. 17, § 1.

le refus des mots ? Ou, plus précisément, comment atteindre le silence à travers le langage⁵¹ ?

Puisqu'il faut se méfier du langage, le poète se fie au silence qui constitue un infra-langage. « Le silence n'a pas fini d'en dire plus » (FDMH, p. 17), il signifie infiniment plus que le mot. Comme le dit Serge Núñez Tolin, il « suffit presque à combler l'absence de signification. » (LVOV, p. 70)

Si le langage est erreur, c'est nécessairement qu'il existe une vérité : plus on souligne les déficiences du langage, plus on exprime sa conviction d'une réalité authentique que le langage ne peut atteindre. L'interruption du discours suggère un plan d'existence indépendant du langage puisqu'inexprimable par les moyens du langage. [...] Le silence n'est donc pas seulement refus, mais expression d'autre chose qui ne peut être exprimée que par lui. L'essentiel, c'est ce qui n'est pas dit⁵².

Le langage ne dit plus assez du réel qui s'offre au poète. Il n'y retrouve plus sa place dans le monde. Le silence remplace les mots, mais dit plus également : le poète « voit le silence manœuvrer toute chose comme son plein : vider la phrase de ses mots, laisser la parole vacante, silence dans la voix. » (LIEDST, p. 45)

Le silence est une façon d'appréhender le réel, il est un outil du poète. « [Le] silence d'un locuteur en mesure de parler doit être considéré comme une action volontaire [...]. Le silence est un acte, l'acte de s'arrêter de parler ou l'acte de ne pas commencer à parler⁵³. » Ne pas parler, c'est autant communiquer que se taire ou s'interrompre. L'acte poétique du silence signifie plus pour le poète que les mots.

Le silence est donc, dans sa signification fondamentale, un acte énonciatif *in absentia*, inscrit dans le discours par une causalité contextuelle. Contrairement aux actes du dire et de l'écrire qui se concrétisent par la parole et le mot, l'acte de la non-parole ne produit pas un énoncé linguistique, mais un *vide* textuel, un *blanc*, un *manque* qui fait partie intégrante de la composition et qui signifie autant ou plus que la parole actualisée⁵⁴.

Autant linguistiquement que poétiquement, le silence importe plus pour le poète que les mots. Il les dépossède, mais il crée même son propre langage pour s'en libérer. Le silence qui réside à l'intérieur des mots s'assimile donc directement au signifiant zéro. Pour écrire, il ne reste au poète qu'un « silence plus grand que les mots avec quoi on a voulu le cerner. » (PDLGD, p. 50) La puissance significative qu'a prise le silence en fait « un nouveau langage,

⁵¹ JOUVE, Vincent. *Op. cit.*, p. 283, § 3.

⁵² *Loc. cit.*, p. 284, § 7.

⁵³ LA MOTTE, Annette de. *Op. cit.*, p. 12-13, § 2.

⁵⁴ VAN DEN HEUVEL, Pierre. *Parole, mot, silence*. Paris : Corti, 1985, p. 67, § 2.

la forme d'énonciation la plus pure, qui fonde la communication sur une situation interlocutive "pleine" laquelle, accompagnée d'un "vide" insupportable, suscite nécessairement un effet d'implosion⁵⁵. » C'est la déchirure même du mot hors de sa forme : le signifiant zéro se libère pour se retrouver dans le silence.

Dans cette perspective, le silence représente ce qui est en dehors des mots, ce qui se dérobe à la saisie par le langage, mais ce qui porte signification tout de même. En ceci, le silence va nettement à l'encontre de l'indicible et de l'ineffable. En bouchant les tours que laissent béants l'indicible et l'ineffable, le silence soutient le langage, qui, grâce au silence, se rapproche de ce qui paraît être in-approchable⁵⁶.

Le silence crée un trou dans le langage pour laisser apparaître le sens véritable du mot, son signifiant zéro. Il rapproche ainsi considérablement les mots du réel, rapprochant les mots des choses. Deux langages s'opposent dans la poésie de Serge Núñez Tolin : celui sous-signifiant, les mots, et celui sur-signifiant — à un point tel qu'il en devient inappréhensible —, le silence.

Le cri ou ablation du silence

À mi-chemin entre les mots et le silence se trouve une forme distincte de langage : le cri. Il est le langage à la limite de la signification, une forme particulière du signifiant zéro dans la réalité, incompréhensible donc. Comme le fait remarquer Nicolas Monseu, « le cri occupe une place fondamentale dans l'expérience que l'être humain fait de sa propre existence. Tout être vivant peut crier et laisser éclater un cri. Le cri n'est pas à envisager ici comme le premier moment archaïque qui rend possible le langage, lié à la mise en marche initiale de la respiration ou la formation de ce qui précède le langage articulé⁵⁷. » Ainsi, ce n'est pas le cri qui précède le langage, c'est bien le silence.

Une des grandes questions qui entoure le silence dans l'œuvre de Núñez Tolin est son habilité à signifier en se passant des mots. Le cri se manifeste dès lors comme langage du silence. Il faut « laisser le cri faire de nous tous une chair commune. » (FDMH, p. 60) Le cri rassemble le poète à son être, il le reconnecte avec lui-même et lui rappelle sa propre vie : « Le cœur humain bat sans interrompre le silence. Battement devenu langage. » (FDMH, p. 60) La puissance du cri permet de sentir le corps bouger, le cœur battre : par le bouleversement intérieur et extérieur provoqué, l'être se reconnecte au réel.

⁵⁵ *Loc. cit.*, p. 84, § 2.

⁵⁶ LA MOTTE, Annette de. *Op. cit.*, p. 24-25, §3.

⁵⁷ MONSEU, Nicolas. *Op. cit.*, p. 134, § 1.

En effet, le cri brise autant les mots que le silence. Il n'y a plus de trahison de la signification, puisqu'il n'y a pas même de signification. En cela, le cri dit plus sur la nature du silence que les mots.

Le cri est ainsi en provenance de l'expérience la plus intime que l'être humain fait de lui et il éclate lorsque les mots et les phrases sont impuissants à dire ce qui cherche à être exprimé. [...] Ce cri est l'indice de la charge affective de l'existence et de son intensité, par-delà ce que les mots ne peuvent saisir⁵⁸.

Le cri brise le silence, mais il le rétablit également. En effet, pas de cri sans silence et pas de silence sans cri, comme il en était pour les mots. En ceci, il se distingue presque comme un langage, la finalité étant d'en faire « une intimité avec le silence. » (LIEDST, p. 37) Pour reprendre Nicolas Monseu : « Le silence lui-même est comme l'écho dans lequel le cri se répand, sa chambre de résonnances. Car le cri ne peut vraiment résonner que dans la mesure où il a cessé⁵⁹. »

Le cri, puisqu'il induit le silence, crée un flottement dans la réalité. En effet, si le silence s'y trouve autant que dans le réel, la puissance évocatrice du cri permet de vider l'espace de la parole de toute signification pour laisser apparaître les signifiants zéro. Ainsi, après le cri se crée l'immobilité de la réalité, même pour un bref instant, comme nous le voyons dans *Fou, dans ma hâte* :

Force arrêtée vers la présence. Son cri, c'est du sable. Du sable dans la voix, du sable-cri. Autour, tout se fait lenteur. L'air aussi est immobile. Mais la respiration se reprend du cri lancé. Le silence est devenu immense comme à l'étiage de marée basse.

C'est un déroulement incessant de l'étendue. (FDMH, p. 44)

Cette immobilité amène, autant que le silence, le poète vers le réel et les choses. Même si le cri peut sembler ne pas signifier, il déplace le langage vers son fondement même. « Le cri n'est pas en tant que tel une négation pure et simple de la parole, mais en revient à une expression désarticulée. Il transgresse le fonctionnement du langage et du processus de mise en discours, pour s'arracher au caractère linéaire et aux contraintes spécifiques de la syntaxe⁶⁰. » Puisque le cri sacrifie les mots et les phrases, il rapproche le silence de son point d'origine : le réel.

⁵⁸ *Loc. cit.*, p. 134-135, § 2.

⁵⁹ *Loc. cit.*, p. 139, § 2.

⁶⁰ *Loc. cit.*, p. 138, § 2.

Le silence est le bassin des choses

Il est essentiel de comprendre la place du silence dans l'univers de Serge Núñez Tolin afin d'appréhender la dualité entre les mots et les choses. En effet, si le silence s'associe avec les mots, qu'il les précède et les suit dans la réalité, cela est le cas également dans le réel avec les choses.

L'entièrete du silence

Le silence forme donc un bloc présent partout. Il s'offre au monde dans son entièrete. Lorsqu'il n'est pas influencé par le paysage et le langage, il se trouve dans le réel. Lorsqu'il l'est, sa place est dans la réalité. En cela, il berce les mots autant que les choses. Le poète en vient à se demander à quel moment le silence ne se profite que pour lui-même et non comme étant cause et conséquence du mot. La quête est celle d'un « silence qui n'est pas le vide, qui s'avance comme un plein. » (LAS, p. 17)

L'immobilité du silence serait ainsi la plus pure forme de celui-ci : il ne doit rien aux choses et ne se soumet pas aux mots. Néanmoins, il faut souligner qu'il se manifeste en premier dans le réel, puisque c'est bien là son berceau ; le silence « tient siège dans les choses. » (LAS, p. 40) Par ailleurs, puisqu'il est entier, le marcheur le verra partout où il se trouve. Comme le dit Núñez Tolin : « Au bout des mots, l'entièrete du silence. » (LEDS, p. 66) Nous l'expliquions au début de ce chapitre, en plus de soutenir les mots et les choses, le silence sert également d'interstice.

Par l'acte même du silence, se rencontrent, peut-être pour la première fois, les mots et les choses. L'impossible se crée dans ce tunnel où l'écho du mot dans l'air vient rencontrer la signification qu'il aurait dû avoir dans le réel.

La cessation de la parole coïncide avec l'avènement de son sens parce que la parole naît et s'accomplit dans le silence, lieu où se tient toute présence sans laquelle aucune parole n'aurait de sens. Il faut toujours revenir à cette présence silencieuse de l'esprit à lui-même, provoqué par le silence de la présence objective des choses, pour saisir, par-delà sa logique formelle, le sens réel du discours⁶¹.

En observant cette immobilité, le poète s'offre une « vue sur le silence général des choses. » (LEDS, p. 50) La place de ce silence, comme l'explique Rassam, est à l'intérieur du poète. C'est par ce silence intérieur que se trouve la place des choses et par l'acte même de vouloir les prononcer que se rencontrent, par ce tunnel qu'est la bouche, réel et réalité.

⁶¹ RASSAM, Joseph. *Op. cit.*, p. 36, § 3.

La place des choses

Si le silence est le bassin des choses, c'est parce qu'elles se forment en lui. L'intériorité du silence — ou le silence intérieur — participe à l'établissement des choses dans le réel et ainsi à la création même de celui-ci. Avant les choses, il y a le silence ; comme avant les mots, il y avait le silence. Merleau-Ponty l'explique par la philosophie : « Ce sont les choses mêmes, du fond de leur silence, qu[e la philosophie] veut conduire à l'expression⁶². »

Les choses apparaissent comme la forme d'expression la plus pure. « L'incompréhensible est en nous, pas dans les choses, ce qui justifie leur silence. » (LIEDST, p. 81) Le langage initié par les choses ne peut qu'être compréhensible. S'il y a des restes d'incompréhensible, ce sont les mots qui se sont immiscés à l'intérieur de nous-mêmes.

Mais la parole engage une forme plus radicale de silence : elle apparaît sur un fond de silence à l'intérieur d'elle-même. Il ne faut pas seulement que les bruits extérieurs cessent, mais il faut encore apprivoiser nos propres « bruits », qui agissent à l'intérieur de nous. La quête de silence s'accomplit dans ce tumulte qui nous habite et rend difficile l'accès à une parole propre, alourdie par la charge affective de ce qui peut l'accabler. C'est dans cette épreuve d'un silence intérieur que la parole s'initie et s'éloigne de ce qui l'a poussé à se réaliser à tort et à travers⁶³.

La quête du silence est compliquée, parce qu'elle nécessite l'imposition d'un silence extérieur autant qu'intérieur. Ainsi, laisser place aux choses est le meilleur moyen pour y arriver. « Mon silence se trouve là où sont les choses, il fallait qu'elles agissent sur moi, elles l'avaient fait, montrant la pensée dans l'isolement des mots. » (LIEDST, p. 60) Ce qui permet l'incompréhensible à l'intérieur de soi, c'est la pensée qui articule les mots plutôt que de laisser librement place aux choses ; nous voyons ici l'état de porosité de cette frontière entre les mots et les choses, et par extension entre réalité et réel.

Selon Serge Núñez Tolin, le monde intérieur — nécessaire à cette quête du réel et à la compréhension de sa place dans le monde — trouve plus de similitudes avec le réel : « Il y a une grande fidélité au monde,/ dans le silence des choses. » (LAS, p. 15) Ceci montre à nouveau que la place des choses se trouve dans le réel et donc dans l'intériorité. La quête du réel devient une quête des choses. Il faut « se déplacer vers les choses, respirer leur silence comme un plein. » (NNPP, p. 28) Le poète doit embrasser les choses telles qu'elles sont, dans leur entièreté, pour en retirer tout le réel possible. Il y a un chemin à effectuer grâce au silence pour

⁶² MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, 1964, p. 18, § 2.

⁶³ MONSEU, Nicolas. *Op. cit.*, p. 76, § 2.

atteindre les choses : « Silence qui perce au travers des choses et les dirige vers l’affirmation. » (LAS, p. 24)

Cette affirmation est la possibilité d’articuler les choses sans langage, de leur offrir un sens réel. En effet, les choses disent tout du réel, elles sont « gardiennes du silence et du visible. » (LEDS, p. 13) Dans le monde intérieur, aucun mot ne suffit : « le réel n’entend pas les mots. » (LEDS, p. 13)

Néanmoins, comme l’explique Alain Chestier, le mot reste la tentation des choses : « Les choses furent, sont et seront, sans plus, dans le silence qui les englobe, mais seule l’émergence du verbe engendre et assure leur existence⁶⁴. » Le silence s’impose ici une fois de plus comme le bassin des choses, mais l’auteur souligne surtout la nécessité des mots dans le discours des choses, retrouvant cette dépendance. Le travail des choses dans le réel s’effectue avec les mots. Il existe ainsi dans l’œuvre de Núñez Tolín « une chose qui dans le silence aura su creuser un mot. » (LVOV, p. 49)

Le chemin des mots

Les mots cheminent dans le réel, à l’intérieur de nous-même, par la pensée. Ils viennent posséder véritablement les choses afin de leur donner un sens, déformé mais toujours porteur du signifiant zéro.

Tout énoncé possède à la fois un sens logique qui ne tient qu’à sa formulation, et un sens réel qui est au-delà de sa formulation. La vérité réelle tient à la chose énoncée. [...] Si donc on ne veut pas confondre le sens réel et le sens formel d’un discours, il faut, non pas tellement lire entre les lignes ou dégager des sous-entendus, que se référer à une intentionnalité première qui seule constitue la vérité objective du discours. Tel est le point du silence où la parole puise la plénitude de son sens réel⁶⁵.

Le silence donne le sens réel du mot qui se donne dans les choses. Les choses baignées de silence produisent un discours réel. Le chemin des mots est celui de la rencontre avec les choses et du retour à la réalité. La signification interne aux choses passe à travers les mots pour constituer l’image tronquée de la réalité : « Les mots partent du vaste silence des choses, il reste d’eux un mouvement de sortie qui en fait plus un passage qu’un dehors. » (FDMH, p. 30) La force de contact entre les mots et les choses, qui s’apparenterait à ce contact entre signifié et signifiant, est telle que le mot, sitôt revenu dans la réalité, ne sait plus quel sens donner au discours. Se maintiendra néanmoins toujours un lien ténu entre les deux, marque de cette rencontre. « Les mots sont pris dans la phrase unique les reliant aux choses » (FDMH, p. 53)

⁶⁴ CHESTIER, Alain. *La littérature du silence*. Paris : L’Harmattan, 2003, p. 9, § 1.

⁶⁵ RASSAM, Joseph. *Op. cit.*, p. 37, § 1.

nous explique le poète, produisant ici une théorie selon laquelle toute phrase — et donc tout mot — contiendrait la même signification. La recherche du réel se trouve « dans cette phrase continue dont on saisit si peu, qui nous déborde continuellement. » (FDMH, p. 53) Cette phrase ininterrompue, unique, est celle où se trouve le plus beau contact entre les mots et les choses, entre la réalité et le réel. C'est bien là que se trouve le poète, à la frontière de ces mondes qui s'opposent et où sa place ne s'en trouve que plus floue.

La place du poète est remise en question par cette relation même des mots et des choses, couronnée de silence. Autant l'un que l'autre vient contrebalancer ces tentatives de vérité. « C'est le silence des choses qui m'avait mû ; c'est, malgré les mots, le silence que je vise comme il m'a visé.// Le mot n'est pas totalement étranger au silence. Il ne manque de révéler ce vide absolu dont la pensée est l'article. » (LIEDST, p. 55) Une fois de plus, le mot s'immisce dans la pensée par le silence, venant ainsi perturber le poète.

Les mots interpellent les choses, les font sortir du silence et du néant, le temps de l'écriture et de la lecture, pour mieux les rendre ensuite à l'absence et à l'oubli. Né du silence, le langage a pour vocation le silence. Ce qui l'habite, c'est le désir d'un non-langage qu'il ne peut atteindre et qui le fait irrémédiablement parler⁶⁶.

Cette relation très tendue entre le langage et le silence, jusqu'à cette volonté d'extinction de la parole, se retrouve dans l'œuvre de Núñez Tolin : « Se préparer aux mots ? On parle pour épuiser le silence des choses.// S'épuiser dans les mots. S'épuiser dans les choses.// Épuiser le silence, signer le silence.// Choses. » (LAS, p. 52) Cette situation épuise donc le poète qui, désorienté, trouvera d'autres moyens que le langage pour différencier le réel de la réalité.

⁶⁶ CHESTIER, Alain. *Op. cit.*, p. 15, § 3.

Composition du paysage

Par cette cartographie du silence, nous avons établi le paysage intérieur du poète. En effet, nous retrouvons dans tous les livres de Serge Núñez Tolin le motif récurrent du paysage. Le poète est un marcheur infatigable et, puisqu'il parcourt un monde où les mots et les choses sont en confrontation, il est intéressant de se demander ce qui compose ce paysage dans lequel il vit. La question du réel devra ainsi être posée : qu'est-ce qui est réel, qu'est-ce qui est réalité et quelle est la place des mots et des choses dans cette opposition entre réel et réalité ? Enfin, puisque le poète est un marcheur, il lui faut appréhender le monde à travers un prisme particulier, celui de l'œil : il est impossible pour lui de ne pas voir ce qu'il parcourt et de noter les différences entre réalité et réel qu'il observe.

Le paysage

Les mots composent le paysage

Le paysage apparaît dans l'œuvre du poète comme le territoire des mots. Par le pouvoir de ceux-ci, il permet au monde de se créer dans son imperfection. Le poète cherche paradoxalement à fuir le paysage en le parcourant : « À grands coups de pieds [sic] flanqués aux mots, on fonce comme à travers champs parmi les blés grandis, et ça fait des moitiés de corps pris dans le paysage. » (LVOV, p. 70) Loin des mots, le poète bouge et évolue à moitié dans le monde. À moitié, parce qu'il est là physiquement, dans la réalité ; mentalement, par l'effort de la marche, il évolue — ou tente d'évoluer — dans le réel.

Cette dualité que nous avons vue entre les mots et les choses se retrouve dans le paysage : « Les mots ne font pas apparaître les choses mais ils ne les font pas disparaître. Entre les deux, un paysage antérieur nous suscite. » (LIEDST, p. 29) Il est encore question de cet entre-deux qui est à la fois l'intériorité du poète — ce qui le fait se mouvoir dans le réel —, mais qui est également le poète lui-même. En effet, ce corps marchant représente cet interstice entre les mots et les choses, ce silence tellement signifiant : « Ce qui ne donne lieu à aucun mot, pour autant n'est pas le silence. Et cela marche dans le paysage. » (FDMH, p. 25)

Serge Núñez Tolin va également plus loin dans son association. En effet, les mots composent une phrase, comme les éléments de la nature composent le paysage. C'est une phrase unique qui se dévoile au regard, « c'est le même paysage que la phrase désigne, qui quoi qu'elle dise, signifie l'étendue, l'étendue visible des choses » (LEDS, p. 14). L'étendue visible des choses n'est pas, comme nous l'expliquerons pour le réel, les choses en elles-mêmes. Le poète

explique ici l'illusion du paysage, qui nous fait ainsi voir une image de ce qui est plutôt que ce qui est réellement.

Le paysage se montre, tout comme les mots, être une déception supplémentaire pour le poète : « Rien dans le paysage ne formule de question. Nous sommes aussi seuls à en entendre une qu'à la formuler. » (PDLGD, p. 53) La question qui hante le poète, celle de sa place dans le monde, n'est pas à trouver dans le paysage, comme elle ne se trouvait pas dans les mots. Il faudrait rejeter le paysage où la présence du mot est trop forte, le paysage extérieur et perverti par le mot. Comme le dit Núñez Tolín : « Laissé à distance, il reste à trouver son propre feu qui n'est plus la langue dont il ne reste rien, qui n'est pas le paysage où je ne brûle pas. » (LIEDST, p. 48) La réponse se trouve bien dans un paysage intérieur, propre au poète.

Pour Raffaele Milani, même si le poète doit chercher son paysage intérieur, il lui faut un pied dans la réalité. Le paysage « se développe dans l'histoire, mais aussi dans l'individu singulier, à travers les effets du temps et de l'espace unis dans le rythme des lignes et des surfaces que l'homme sait composer comme par instinct⁶⁷. » La présence du poète dans la réalité, autant que celle du marcheur, est essentielle. Nous entrons ici dans un jeu de présence physique et d'absence métaphysique au monde, mais également dans celui d'une attente : celle de pouvoir entrer dans le réel.

Entre attente, présence et absence

L'attente est une partie intégrante de l'immobilité qui compose le paysage. Ainsi, « l'attente [est] comme une mise en ordre du paysage. » (LEDS, p. 63) C'est l'attente du poète, l'immobilité par laquelle il fixe sa vue, qui permet au paysage d'exister. En définitive, il existe uniquement parce que le poète y attend quelque chose ; il est « ce guet où le silence convoite la rigueur des tours, leur hauteur dont la chute tenue en réserve est cette facilité du paysage à voir l'attente plantée en ses flancs, fichant dans les campagnes la solitude du mât. » (LAS, p. 38) Cela induit la présence du poète dans cet extérieur qui l'illusionne. En effet, différents paysages immobiles s'offrent au poète pour former « une accumulation de paysages en un seul, le mouvement lent des présences. » (LAS, p. 26)

Le poète vit dans ces paysages, il s'y incarne dans le présent, puisque le passé n'existe déjà plus et que le futur est en cours de formation. C'est l'instantanéité du paysage — et son immobilité — qui construit le présent : « Le présent de tout ce qui appartient au temps est saisi par le paysage. » (NNPP, p. 33) Puisque le poète s'y incarne, qu'il en a besoin pour entrer dans le réel, cela signifie qu'il a également besoin des mots pour l'aborder.

⁶⁷ MILANI, Raffaele. *Esthétiques du paysage*. Arles : Actes Sud, 2005, p. 51, § 1.

L'être du paysage

Cela est exactement l'enjeu du poète : s'incarner dans la réalité pour approcher le réel. Comment le poète se forme-t-il et quel est le rôle du paysage dans cette composition de l'être ?

Nous l'avons déjà évoqué, la marche est pour le poète le moyen d'explorer le monde. Il s'y déplace pour se définir, mais également pour créer le paysage en tant que tel : « Les pas tant de fois repris par ces mêmes chemins. Paysage recommencé où l'on revient. » (PDLGD, p. 22) L'acte de marcher crée ainsi le paysage. Et le poète d'insister : « Le marcheur devient la marche à mesure qu'il avance et celle-ci devient le paysage entier. » (LAS, p. 45)

Dès lors, un effet de réciprocité se crée : le poète a autant besoin du paysage que celui-ci a besoin de lui. En effet, « le paysage vient de face et soutient le marcheur. » (PDLGD, p. 27) La naissance de l'un induit la naissance de l'autre, comme Núñez Tolin l'explique dans *Fou, dans ma hâte* : « Cette part du monde pour notre chair, corps du paysage dans mon pas. Nous arrivons et chacun partage l'unique rive que nous puissions atteindre, la première heure du jour. » (FDMH, p. 59) Il s'agit ici de prendre corps dans le paysage, par l'existence même de celui-ci.

La marche permet donc au poète d'habiter le monde, d'y créer grâce au regard ce que Michel Collot appelle l'horizon.

L'horizon apparaît ainsi comme la frontière qui me permet de *m'approprier* le paysage, qui le définit comme mon territoire, comme espace à portée de regard et disposition du corps. Car le paysage n'est pas seulement vu, il est *habité*. Le parcours du regard ne fait qu'anticiper sur les mouvements du corps ; le *voir* renvoie immédiatement à un *pouvoir*⁶⁸.

Puisque le paysage existe à travers la vue du marcheur, ce dernier peut le parcourir. C'est par l'effort même de la marche que le paysage existe, que l'horizon existe et que la réalité dans laquelle le poète prend corps le peut également.

La place du paysage dans l'œuvre de Núñez Tolin soulève la question de l'être. Comme il le dit dans *L'ardent silence* : « L'impossibilité d'être un paysage comme de ne rien être. » (LAS, p. 44) Le paysage intérieur du poète — ce qui fait qu'il est — se mêle au paysage extérieur par le prisme de la marche et de la vue.

Nous l'aurons donc compris, le poète construit le paysage. En d'autres mots, « tout paysage appartient à l'homme, à son activité, à sa liberté, à son être créateur qui modifie, construit, transforme à travers le talent, l'imagination et la technique⁶⁹. »

⁶⁸ COLLOT, Michel. *L'horizon fabuleux*. Paris : Corti, 1988, vol. 1, p. 12, § 3.

⁶⁹ MILANI, Raffaele. *Op. cit.*, p. 55, § 3.

Le poète et sa construction dialoguent sans les mots afin d'approfondir la question du réel : « Comme un bâillement passe d'une bouche à l'autre, les choses passent en nous, le paysage rejoint le fond de l'être. Je vais comme je n'avais plus aucune distance à franchir.// [...] Dans cette suspension de la pensée, le pas rapide du paysage, l'alerte tenace des choses, résorbent les mots dans le corps. » (FDMH, p. 83) Finalement, les mots autant que le paysage se construisent à l'intérieur du poète. Il semble dès lors logique que cette relation de dépendance se maintienne.

Le paysage est donc essentiel pour la recherche de l'être et de sa place dans le monde. Núñez Tolin l'explique : « si je suis dans le paysage/ étant moi aussi un paysage,/ Je suis paysage pour le paysage. » (LAS, p. 12) Il n'existe plus, par le geste de la marche, de différence entre le poète et ce qu'il parcourt.

Finalement, cette relation de dépendance, cette nécessité du paysage et son apport dans la question du soi est très bien expliquée par Michel Collot dans *L'horizon fabuleux* :

Cette connivence du regard et du corps tout entier avec le paysage explique que puissent s'investir dans celui-ci toutes sortes de contenus psychologiques. Puisque le paysage est lié à un point de vue essentiellement subjectif, il sert de miroir à l'affectivité, il reflète les « états de l'âme ». Le paysage n'est pas seulement habité, il est *vécu*. La quête ou l'élection d'un horizon privilégié peut devenir ainsi une forme de la quête de soi. Le dehors porte alors témoignage pour le dedans.

Mais c'est précisément cette distinction qui vacille dans l'expérience du paysage : si l'extérieur peut être pris pour l'image du dedans, c'est qu'il n'y a pas d'intériorité absolue, et que l'intérieur est toujours-déjà ouvert sur un dehors. Dire que le paysage est mon horizon, c'est dire qu'il n'est rien sans moi, mais aussi que je ne suis rien sans lui. Pourquoi ai-je besoin d'un paysage lorsque je cherche à ressaisir ma propre identité ? Si ce n'est parce que, toute conscience étant conscience de..., elle ne peut se définir que par son horizon⁷⁰.

Ce que le poète vit dans le paysage, par la vue ou par le toucher du sol, il le ressent dans son intériorité. Il crée ainsi l'être réel, qui n'est plus une image que lui renvoient les mots et le paysage extérieur.

Néanmoins, cette quête de parcourir le paysage est, tout comme celle de l'être, inaccessible. L'horizon est dans sa nature même toujours en recul. Comme l'explique Michel Collot, « le recul de l'horizon renvoie bien à l'inaccessibilité de l'Être ; mais chaque poète le ressent d'abord dans sa chair, à l'épreuve du regard et du mouvement. Et cet éprouvé corporel retentit à son tour dans toutes les dimensions de l'existence. La distance creusée dans le

⁷⁰ COLLOT, Michel. *Op. cit.*, vol. 1, p. 13, § 2-3.

paysage, le poète la sent se creuser aussi en lui-même ; il retrouve l’horizon dans l’espace intérieur⁷¹. » Nouveau paradoxe dans l’œuvre de Núñez Tolin : la marche et le paysage permettent au poète de se rapprocher de l’être qu’il est, de sa place dans le réel, tout en l’en éloignant.

Le paysage et le monde

Bien que le poète prenne une place importante dans le paysage, il semble indispensable de comprendre comment s’intègre le paysage au monde, à la réalité. Le paysage en lui-même est très peu décrit par le poète, hormis la plage, la mer ou le pré, comme nous le verrons en fin de chapitre, mais il n’y a pas ou peu d’arbres, d’animaux, de vivant et de nature. Il y a le marcheur seul face à ce qu’il voit, aux prises avec les mots et le silence. Puisque le paysage est lié à la vue, il est ainsi très fragile. Très peu de tangible dans ce monde défini par la vue : « Jamais assez de ciel, jamais assez de sol, le paysage se dérobe à notre besoin de permanence. » (LEDS, p. 42) Le poète ne s’intègre donc pas assez dans le paysage pour atteindre l’être qu’il recherche.

Ce paysage apparaît comme une incertitude : la réalité existe grâce au pouvoir révélateur de la vue, elle n’est qu’une image de ce qui existe à l’intérieur du poète. « L’heure tardive s’éteignait dans l’incertitude. Rien qu’on pût y rapprocher du soir n’inspirait mieux le paysage. J’étais retourné à cette solitude que l’étendue dominée par le regard communique au marcheur. » (NNPP, p. 39) La fébrilité du paysage lui inspire une certaine démesure. Puisque le paysage n’est pas défini, il est partout et nulle part, il est à la fois limité par la vue, mais illimité par l’horizon reculant. Ce paradoxe du paysage, comme l’explique Michel Collot, « donne à lui seul la mesure du monde. Car il possède un *horizon*, qui, tout en le limitant, l’illimite, ouvre en lui une profondeur, à la jointure du visible et de l’invisible⁷² ». Cet invisible se trouve dans l’œil, c’est le paysage intérieur du poète.

La vue et le regard

Nous l’aurons compris, la thématique du regard est essentielle à l’appréhension du réel dans l’œuvre de Serge Núñez Tolin. Cependant, il semble important de faire une distinction entre la vue et le regard. Comme le dit le poète : « Le regard ne contient pas la vue » (LAS, p. 12). La vue, c’est l’état naïf de l’œil, elle se porte sur le monde sans s’arrêter, sans attention particulière, elle atteint les choses. Le regard, quant à lui, demande une action du poète, il agit sur le paysage et se focalise ; en cela, il se rapproche des mots.

Serge Núñez Tolin s’y intéresse dans *L’interminable évidence de se taire* :

⁷¹ COLLOT, Michel. *Op. cit.*, vol. 2, p. 16, § 2.

⁷² COLLOT, Michel. *Op. cit.*, vol. 1, p. 11, § 1.

Le monde n'est pas notre miroir, repousser le regard qu'on lui porte, amenuiser les mots dont on se sert pour le nommer ; ouvrir les yeux sur un jour détaché de nos récits.// L'œil ne répond plus qu'à l'instinct de voir, les autres sens à leur sensation et si le regard domine, c'est qu'il nous porte hors de nous. (LIEDST, p. 64)

L'œil, et donc la vue, est du domaine de l'instinct ; le regard s'intéresse au paysage tout en effectuant un lien entre l'extérieur et l'intérieur, le réel et la réalité. Néanmoins, pas de regard sans vue, « le regard prend forme avec ce qui s'ouvre à la vue. » (LAS, p. 23)

Ainsi, le regard permet de globaliser l'extérieur et l'intérieur d'un même mouvement, il joint réalité et réel. Comme le dit Anne Reverseau, « la notion de regard permet de contourner l'opposition entre “vue” et “vision” — la vue concernant une réalité et la vision un imaginaire — et d'intégrer à la réflexion toutes les choses vues, fictionnelles ou réelles⁷³ ».

L'œil

Nous l'avons dit, sans vue, pas de regard, mais sans yeux, pas de vue. L'œil est l'essence même de l'acte de voir ; pour le poète, « l'œil est dans ce qu'il voit. » (FDMH, p. 32) Comme l'explique Jean Paris, « c'est par les yeux que l'être accède à l'existence, en ses yeux que nous chercherons son identité⁷⁴ ».

L'œil est cependant maltraité par le visible. Si le regard se fixe dans le paysage et la vue sur les choses, il n'y a que l'œil qui reçoit les effets directs de cet acte de voir. Pour le poète, « voir éclate dans [ses] yeux. » (FDMH, p. 33) L'œil se trouve donc dans le visible, c'est-à-dire autant dans la vue que dans le regard : il est partout. « Plus rien de soi hors du regard : la vue prend corps partout.// Les choses s'avancent comme foyer de l'œil.// Voir s'étend d'une chose à l'autre par contiguïté. L'œil se propage et trouve, par exemple, un paysage dans un alignement de flacons et bouteilles. » (LEDS, p. 12) Dans l'œil se mêlent le regard et la vue.

Cela nous pousse dès lors à considérer l'œil comme le fondement même de la création du paysage. Comme le dit Gérard Wajcman : « C'est d'abord par l'œil que le monde va se modifier dans sa nature. [...] Ce que cela suppose, ce que signifie élémentairement un tel changement, c'est ceci : parler de paysage, c'est impliquer la possibilité de jouir du monde par les yeux, en le regardant⁷⁵. » L'œil est donc le principe créateur du visible et du paysage.

Il devient l'endroit « où le regard s'avance » (LEDS, p. 33), mais il est également « de plus en plus débordé par la vue. » (LEDS, p. 55) Ainsi, il joue un rôle important dans cette distinction entre réel et réalité. Progressivement, « l'œil devient le siège » (LEDS, p. 33) ou, pour reprendre

⁷³ REVERSEAU, Anne. *Le Sens de la vue*. Paris : Sorbonne université presses, 2018, p. 8, § 3.

⁷⁴ PARIS, Jean. *L'espace et le regard*. Paris : Seuil, 1965, p. 41, § 1.

⁷⁵ WAJCMAN, Gérard. *Fenêtre*. Lagrasse : Verdier, 2004, p. 236-237, § 3.

André Lucrèce, il « investit le sujet et dépose en lui une résonance par laquelle il transmet une rumeur qui le ranime⁷⁶. » Voir, c'est s'ancrer à la fois dans le réel et la réalité, c'est, peut-être pour la première fois, trouver sa place dans le monde.

La vue des choses

La vue n'est que le regard intérieur que nous portons sur les choses. C'est l'acte de voir dans son essence primaire qui permet ainsi, par le biais du regard, de se matérialiser dans le monde et dans les mots. Comme le dit Núñez Tolin : « J'étais obsédé par le débordement sur les mots de ce que je cherchais à dire. Immobilisé par la vue des choses dans la simultanéité de la vision et de quelque pauvre objet pris sous le regard. » (LEDS, p. 52) L'objet devient fixé dans le regard à partir du moment où il prend forme. Il n'est plus une chose, il obtient une image, une matérialité, celle que la forme des mots lui donne. À l'intérieur, les choses sont immobilisées par la vue, c'est presque leur condition d'être : « Le biais des choses, celui d'être là. Instaurer les lieux où la vue est une innocente solitude. » (LAS, p. 31) Dans cet univers intérieur, la vue est seule, les choses aussi et rien ne bouge. Il n'y a que le regard pour devenir un interstice et mouvoir les choses. La vue voit tout et elle permet aux choses de se dévoiler : « Tout se tient disponible à la vue qui à son tour tend à devenir une circonstance des choses. » (LAS, p. 50) Par le pouvoir créateur de la vue, les choses existent intérieurement.

Ainsi, le regard ne s'occupe pas des choses, il les fait juste passer dans la réalité : « Relâche de l'œil où le regard s'avance : relâche générale des choses. » (LEDS, p. 33) Lorsque l'œil laisse place au regard, les choses se défont : « Le regard forme avec les choses des lèvres inajustables. » (LEDS, p. 57) Les choses fonctionnent exclusivement avec la vue.

Il est impossible pour le regard de s'intéresser aux choses et donc pour la réalité de les appréhender. Comme le poète l'explique dans *L'interminable évidence de se taire* : « Renoncer à habiter les choses : les mots nous en séparent et le regard ne mesure que des distances. » (LIEDST, p. 26) Regard et mots forment ici des lèvres ajustables.

Regarder le paysage

« Le regard ne contient pas la vue, / les yeux ne contiennent pas le monde ; [...] Les yeux continuent le monde / comme le son se poursuit dans la voix. » (LAS, p. 12) C'est dans ce poème que nous comprendrons le mieux le lien qui unit vue et regard. Si les yeux ne contiennent pas le monde, mais le continuent et que le regard ne contient pas la vue, cela signifie que le regard continue la vue. Il permet, comme nous le répétons précédemment, d'ouvrir l'intérieur sur l'extérieur.

⁷⁶ LUCRÈCE, André. Éloge du regard. *Littérature*, 1986 (vol. 62), p. 9, § 2.

Le regard crée donc l'extérieur ou une illusion du monde. Comme le dit Gérard Wajcman : « Le paysage, c'est le nom du monde devenu objet pour l'homme par son regard, le monde mis à distance sous son regard, le spectacle du monde⁷⁷. » Le monde regardé, c'est la réalité, celle qui est accessible et que les mots ont définie.

Nous l'avons déjà dit, le paysage naît par le regard et le regard par le paysage et cela pousse le poète à dire qu'« en tout paysage. [sic] il y a quelque chose de naissant, à commencer par le regard.// La vue ne finit pas où elle porte, elle commencerait même au point où elle se perd. » (NNPP, p. 19) Le regard fixe le paysage, la vue s'y perd, créant ainsi un horizon. Comme l'explique Michel Collot : « L'horizon recèle en effet une réserve inépuisable de perspectives nouvelles sur le monde ; il inscrit l'infini dans le fini, l'invisible dans le visible. Donnant à voir un paysage tout en traçant une limite à nos regards, il résume le paradoxe de toute manifestation, qui voile et dévoile tout à la fois⁷⁸ ».

Ceci nous porte à considérer le paysage comme une illusion créée par le regard. Ainsi, une fois de plus, la vue est ce qui permet de véritablement appréhender le réel. C'est ce qu'explique Georges Didi-Huberman dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* :

Si le lointain nous apparaît, cette apparition n'est-elle pas déjà une façon de s'approcher en se donnant à notre vue ? Mais ce don de visibilité, [Walter] Benjamin y insiste, restera sous l'autorité du lointain, qui ne se montre là que pour se montrer distant, encore et toujours, quelque proche que soit son apparition. Proche et distant à la fois, mais distant dans sa proximité même⁷⁹ [...].

Le paysage s'offre au regard du poète, il semble à portée de main, à portée de compréhension, mais ce n'est qu'une illusion, un double de ce qu'il est vraiment, inaccessible. Ici encore se soulève la question de l'horizon, qui n'est pas clairement posée dans l'œuvre de Núñez Tolín, mais qui se ressent assez fortement dans cette opposition que nous menons entre vue et regard.

Cette notion d'horizon se mêle même avec l'immobilité du paysage que nous verrons dans le chapitre suivant, comme le remarque Jacques Derrida :

Dès qu'il y a ou dans la mesure où il y a un horizon sur le fond duquel on voit venir quelque chose, rien ne vient, rien ne vient qui mérite le nom d'« événement » ; ce qui vient à l'horizontale, c'est-à-dire nous fait face et vient vers nous en s'avancant là où on

⁷⁷ WAJCMAN, Gérard. *Op. cit.*, p. 264, § 4.

⁷⁸ COLLOT, Michel. *Op. cit.*, vol. 2, p. 15, § 2.

⁷⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Éd. de Minuit, 1992, p. 104, § 1.

le voit venir, cela n'arrive pas. [...] On doit ne pas le voir venir et donc l'événement n'a pas d'horizon ; il n'y a d'événement que là où il n'y a pas d'horizon⁸⁰.

Il n'y a pas d'événement dans le paysage, parce que la condition du paysage est son horizon. Pas d'événement dans le paysage signifie en quelque sorte son immobilité, puisque le regard constitue le paysage, donc l'horizon, et empêche ainsi tout événement. Le regard crée une immobilité essentielle pour entrer dans la vue et dans l'intériorité du poète.

Il semble dès lors important de souligner à nouveau que ce ne sont pas les mots qui déterminent le réel. Comme l'explique Núñez Tolin dans *Nœud noué par personne*, ils « ne saisissent rien du monde ; parler. [sic] saisit l'homme. » (NNPP, p. 33) Le regard exercé, celui qui voit au-delà des objets, des mots et de l'horizon, ce que nous appelons la vue, est ce qui permet à l'essence du paysage de se révéler. Pour Raffaele Milani, « rechercher et découvrir les caractères du paysage dans son essence même requiert l'exercice d'un regard entraîné à percevoir et à distinguer⁸¹. » Il s'agit pour le poète d'apprendre à travailler son regard, comme il perfectionnera son art de la marche.

Errance du regard ou comment regarder dans le vide

Pour s'exercer à voir au-delà du paysage, il faut apprendre à l'occulter. Ne pas voir provoque l'événement, comme l'expliquait Derrida. Dès lors, perdre son regard, s'adonner à la vue, c'est créer quelque chose en plus : un passage vers le réel. L'acte de voir est autant s'approcher du réel que s'en éloigner. Comme le fait remarquer Pierre Campion, « le trait paradoxal de la réalité du réel, c'est qu'on l'a tout entier sous les yeux et que c'est par là qu'il échappe⁸² ».

Nous reviendrons sur l'immobilité en tant que telle plus tard, mais le regard doit s'immobiliser pour atteindre la vue. La vue crée le regard, certes, mais pour que le regard redevienne purement vue, il doit se fixer au paysage ou au temps : « Les heures s'écoulent, elles font un vide où mon regard tombe. » (PDLGD, p. 40) Le regard doit donc tomber dans le vide et se perdre. Il y a dans cet exercice la chute d'Icare que nous retrouvons dans les écrits du début : « Vide pris à son propre vertige, formant ensemble une profondeur ininterrompue toujours reversée dans la fixité du regard. » (NNPP, p. 10)

Fixer le regard pour atteindre la vue participe à une volonté de dédoubler le paysage, séparer son image de son essence : « Si on veut parler du monde un, il faut dire alors qu'il n'est pas un, qu'il y a de toute façon une part du monde qui échappe, du seul fait que nous sommes,

⁸⁰ DERRIDA, Jacques. *Penser à ne pas voir*. Paris : Éd. de la Différence, 2013, p. 61, § 2.

⁸¹ MILANI, Raffaele. *Op. cit.*, p. 92, § 3.

⁸² CAMPION, Pierre. *La réalité du réel*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 17, § 1.

sur terre, astreints à voir d'un point fixe⁸³. » Le monde qui échappe est celui que nous ne pouvons voir dû au mouvement du regard.

Serge Núñez Tolin explique l'utilité de l'acte de voir dans *Nœud noué par personne* : « (voir : aller jusqu'à disparaître). » (NNPP, p. 18) La fixité du regard le fait passer dans le réel, par le prisme de l'œil, d'où cette importance de l'immobilité. Il faudrait que plus rien ne bouge ni le paysage ni l'œil, que le regard se perde pour laisser place à la vue désintéressée, pour que le poète disparaisse. Il ne s'agit pas ici de regarder, il s'agit de « voir ».

Pour Gérard Wajcman, « changer de vision du monde, c'est en premier lieu changer de regard, et [...] changer de regard, c'est en premier lieu changer d'optique⁸⁴. » Nous passons du regard à la vue, changeant ainsi d'optique — ou de façon de voir — pour entrer dans le réel.

Regard sur la réalité

Si le regard se rapporte donc au paysage, il se rapproche de la réalité. L'objectif de la vue est d'« écrire avec le regard au plus proche du réel⁸⁵. » Le regard est ce portail qui permet à la réalité de devenir réel, de plonger de l'un dans l'autre. Comme l'explique Anne Reverseau, « le regard est une ligne de partage entre deux types de réalité, mais il en est aussi le point de résolution⁸⁶. » C'est le propos même de *Fou, dans ma hâte* : « Exister comme une réalité, c'est ce que commence à faire le fruit tombé au sol. » (FDMH, p. 32) Le fruit n'entre dans la réalité qu'à partir du moment où il prend corps dans le paysage et est aperçu par le regard.

La vue, elle, permet d'accepter le réel en son sein : « Arborescence de l'heure suggère un plein de la vue, un vide de la voix qui espace le réel. » (LAS, p. 61) Si la voix espace le réel, c'est qu'elle ne permet pas d'y accéder. Le plein de la vue est ce réel espacé par la voix, parce que la voix appelle le mot, qui appelle la réalité.

Le retour à la réalité est donc inévitable, il y aura toujours le mot pour former les choses dans le paysage, mais c'est bien en étant dans le paysage, passage du marcheur à travers la réalité, que le réel peut se trouver.

« Retourner à la réalité, trouver son propre fonds dans le réel.// Retrouver le regard dans le visible, un mot dans l'audible : se conduire dans la chair du monde.// Marcher jusqu'à être dans l'œil. » (NNPP, p. 25) Dans ce poème, le regard se retrouve avec le mot et le poète ne fait que marcher pour retrouver le prisme de l'œil qui lui permet de trouver son propre réel. Nous

⁸³ WAJCMAN, Gérard. *Op. cit.*, p. 266, § 3.

⁸⁴ *Loc. cit.*, p. 239, § 1.

⁸⁵ HEUDRÉ, Denis. Serge Núñez Tolin, une poésie de la moindre des choses. *Recours au Poème* [en ligne], 2020, § 7.

⁸⁶ REVERSEAU, Anne. *Op. cit.*, p. 374, § 5.

tombons une fois de plus dans ces deux mondes qui s'opposent, cette vue et ce regard, ce paysage intérieur et extérieur.

L'autre monde est invisible parce qu'il est précisément doublé par ce monde-ci, qui interdit de le voir. Si ce monde-ci différait un tant soit peu du monde suprasensible, ce dernier serait en quelque sorte plus tangible : on pourrait le repérer, dans l'écart même qui le ferait différer du monde sensible. Mais justement cet écart n'est pas. Le monde suprasensible est l'exacte duplication du monde sensible : il sera toujours dissimulé par son double, c'est-à-dire par le monde réel⁸⁷.

C'est donc dans l'espoir d'atteindre cet écart ou de le créer que le poète parcourt le monde, fixe son regard et fait de la poésie. Cette différence entre les deux mondes se retrouve chez Hegel, qui parle d'un réel et d'un Réel, comme le fait remarquer Clément Rosset⁸⁸.

Le réel

Ainsi, s'intéresser au paysage qu'observe et parcourt le poète, c'est aussi s'intéresser au réel. Toutes ces tentatives, toutes ces oppositions et tous ces paradoxes tendent à « trouver en nous la force d'apparition du réel. » (LEDS, p. 39)

Selon Laurent Albarracin : « Si l'écriture de Núñez Tolin, entre paradoxes et obscures évidences, tend au silence et à l'abstraction, gageons que ça n'est pas pour vider le monde de son contenu ni pour le blanchir dans des épures, mais bien pour retirer à la pensée sa prédominance surplombante et trouver la faille dans le réel où s'engouffre le réel⁸⁹. » La première quête dans l'œuvre de Núñez Tolin est de trouver le réel et d'y trouver sa place. Le monde — et surtout les mots — n'étant pas suffisant, il faut briser l'image du réel — qui n'est autre que la réalité — pour arriver à son essence même.

Le réel face aux mots

Quelle est la place des mots dans le réel ? Nous l'avons déjà expliqué : les mots s'opposent aux choses et les choses font partie du réel. Dès lors, les mots appartiennent à la réalité, ils n'ont pas leur place dans le réel, notamment parce qu'une fois incarnés, une fois signifiants, ils cessent de restituer aux choses leur vraie forme. Pour reprendre Núñez Tolin : « La réalité met la parole en œuvre. Mots, chacun avec son vide autour du geste qui les appuie. » (LIEDST, p. 28) La réalité donne une vraie force aux mots, force obtenue par la perversion du mot et la sur-signification que le langage lui impute.

⁸⁷ ROSSET, Clément. *Le réel et son double*. Paris : Gallimard, 1993, p. 73-74, § 1.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ ALBARRACIN, Laurent. *Nœud noué par personne*, de Serge Núñez Tolin. *Images de la poésie* [en ligne], 2012, § 5.

Selon Didier Ayres, « [le] réel clôt, les choses closent en elles-mêmes. La poésie réfère quant à elle au mystère de la création, de la nomination et de la désignation des idées essentielles⁹⁰. » Le réel parle des choses, pas des mots. La place de la poésie est donc de manipuler les mots pour essayer de les redresser et de les faire atteindre le réel. Comme dit dans *L'interminable évidence de se taire* : « Vers ce qui m'obsède, cogner les mots contre le réel dont on croit pouvoir ébrécher le bord. » (LIEDST, p. 14) Les mots représentent une voie parcourue pour atteindre le réel, répondre aux questions du langage et à celles du poète ; pourtant cette voie est impraticable, ce n'est pas celle de la marche.

Les mots cherchent à brutaliser le réel pour s'y faire accepter, il ne s'agit pas de passer par l'œil, il s'agirait d'aveugler le poète : « Faudrait-il aux mots la brutalité des hommes, celle de la vie pour qu'ils soient réels ? » (FDMH, p. 47) Cette quête de l'être passe donc par une quête du mot juste — presque celle du signifiant zéro — par laquelle nous accèderions à un réel supérieur. Cette hâte à trouver des réponses fait en sorte que « le poète de bout en bout témoigne de sa recherche perpétuelle, de son dynamisme, de sa ferveur à dire, à trouver les mots justes pour dire le réel⁹¹ ». Le poète voudrait utiliser les mots comme ils ne sont pas, comme une « mie fondant avec la salive, ainsi aurait-on aimé le réel dans les mots. » (LIEDST, p. 28) Diluer tellement le mot, lui faire perdre les significations superflues qu'il a acquises et revenir à une forme pure et pleine dans laquelle les choses se révéleraient. Effectivement, si le poète n'accède pas totalement au réel par les mots, ceux-ci gardent un effet sur lui : « Le réel me change, les mots me changent, tous deux ont un poids qui m'entraîne, avec lequel je suis aux prises. » (LIEDST, p. 28) Il y a autant de forces en présence qui sont capables de définir le poète dans le monde qu'il expérimente que dans les mots. Le mot acquiert donc une importance et devient même un jeu pour Núñez Tolin, « il dit alors sa confiance dans les mots pour décrire le réel, le scruter ou lui faire rendre l'âme. Et, partant de là, il s'interroge sur ce qu'il est⁹² ». Paradoxe à nouveau qui s'ouvre dans l'œuvre : une confiance dans les mots qui se mêle à une trahison de ceux-ci sur ce qu'ils représentent.

Par le prisme que représente l'œil, que représentent également le silence, le marcheur et la fenêtre, les mots et les choses viennent à se côtoyer : « Entre les mots et les choses, la voix fait un pont. On y passe quelques fois en se taisant. C'est alors comme si le réel l'emportait. » (FDMH, p. 48) Dans *Fou, dans ma hâte*, le poète nous explique que la voix forme également

⁹⁰ AYRES, Didier. *Op. cit.*, § 6.

⁹¹ GODIN, Mélanie. *Op. cit.*, § 4.

⁹² WASSELIN, Lucien. Serge Núñez Tolin *La vie où vivre. Recours au Poème* [en ligne], 2018, § 1.

un portail entre réel et réalité. Nous retrouvons ici l'importance du silence dans l'un comme dans l'autre.

Le rôle de la voix est d'essayer de dénuder le mot, de le faire sortir avec autant de pureté que possible pour qu'il représente justement les choses dans la réalité. « Des mots dits dans leur plus grande possibilité d'être dits ; pour cela, nus dans leur plus grande possibilité d'être nus. Ils sont le réel sans nous. Des mots avec lesquels nous mangeons et mourons. » (PDLGD, p. 46) Les mots intérieurs forment ainsi le réel. Il y a donc une possibilité pour eux de l'incarner, mais uniquement dans l'intériorité du langage et du poète. Dans cet espace clos, il serait enfin possible de rapprocher les mots des choses.

Nous pouvons dès lors établir que par l'existence même du mot dans la réalité, il y existe des parties de réel également. Núñez Tolin nous invite à « retrouver entre les mots, le réel tel qu'il est. » (FDMH, p. 64) Il existe dans la réalité une portion de réel, peut-être minime, qui existe dans l'essence du mot avant son pervertissement.

Le réel fait donc retour dans sa brutalité, par un effet boomerang. Défait par la représentation, il vient traverser cette dernière là où elle y était le moins préparée. L'incompréhensible est ainsi une réponse du réel au sens, réel qui par-delà la coupure provoquée par ce dernier, rétablit un continuum entre lui-même et sa représentation. [...] La tempête qui se déchaîne alors lors de la promenade géologique point le lieu et le moment de la défaillance du sens et du triomphe du réel. Comme toute expression de l'incompréhensible, elle oblige le lecteur, sinon les deux personnages, à voir que l'essentiel ne peut se jouer sur la scène de la signification. Le sens à donner aux êtres et aux choses, les noms qu'on leur assigne, ne sont que des trompe-l'œil⁹³ [...].

Ce n'est donc pas dans les significations du mot que se trouve le réel, mais plutôt dans une phase antérieure de sa composition, celle du signifiant zéro, ou dans la phase avant même que le mot ne prenne forme. Puisque le mot existe autant dans le réel que dans la réalité, sous des formes différentes, nous pourrions parler, comme le nomme Pierre Campion, d'une réalité du réel dans le réel lui-même : « J'appelle donc réalité du réel le caractère irréductible de ce qui est, irréductible à toute subjectivité et intention, à toute moralité et à toute pensée, à tout affect⁹⁴. » La réalité du réel, c'est le monde avant même la présence du mot.

Il reste néanmoins important de rappeler que les mots accessibles au poète, ceux qu'il utilise pour décrire le paysage, ceux pour écrire ne sont pas les mots du réel ; ce dernier se trouve toujours dans le silence, comme nous l'avons vu précédemment, donc pas avec les mots,

⁹³ RYKNER, Arnaud. « Ne rien comprendre, se laisser prendre ». In : MATHET, Marie-Thérèse (dir.). *L'incompréhensible*. Paris : L'Harmattan, 2003, p. 279, § 2.

⁹⁴ CAMPION, Pierre. *Op. cit.*, p. 21, § 3.

le paysage ou la réalité, pas dans le monde extérieur : « S'avancer vers ce qu'il y a. Se taire. Le réel n'entend pas les mots. » (LEDS, p. 13)

Réel et réalité

Il y a en définitive une vraie lutte entre le réel et la réalité. Chacun tente de garder le poète sur son terrain, c'est une lutte entre intérieur et extérieur, où chacun souhaite lui donner une place dans le monde. « Quatre saisons de la réalité, quatre insurgées toujours prêtes à noyer le réel dans leur commencement, chacune déjà pleine de ses départs. » (PDLGD, p. 49) Ces quatre saisons dont parle Núñez Tolín représentent le temps qui passe. La réalité tente d'emprisonner le poète dans son temps, de reculer le réel là où il n'existait pas encore, de lui faire vivre dans son illusion.

Et les événements du monde ne sont que les répliques des événements réels : ils constituent les seconds moments d'une vérité dont le premier moment est ailleurs, dans l'autre monde. Tel est, on le sait, le sens de la théorie de la réminiscence, qui enseigne qu'il ne saurait jamais y avoir, en ce monde, d'expérience véritablement première. Rien n'est jamais découvert : tout est ici retrouvé, revenu à la mémoire à la faveur d'une retrouvaille avec l'idée originale⁹⁵.

Puisque la réalité n'est qu'une réplique du réel, mais que le poète est obligé de s'y incarner pour pouvoir vivre, il est obligé de fonctionner avec les deux. « Retourner à la réalité, trouver son propre fonds dans le réel. » (NNPP, p. 25) Par la réalité même, le poète pourrait prétendre accéder au réel. L'illusion de la réalité se veut donc très forte : elle pervertit les mots qui appartenaient au réel et elle utilise le silence pour stabiliser la forme des mots ; le poète ne peut qu'être trompé.

Il en arrive toutefois [...] que l'imitation soit si bien réussie qu'elle en vient à ne plus pouvoir se distinguer de son original, en sorte que l'autre monde n'est autre que ce monde-ci, sans qu'on renonce pour autant à l'idée selon laquelle ce monde-ci demeure bien la copie de cet autre monde, lequel n'en diffère pourtant en rien⁹⁶.

Il y a donc indubitablement une opposition entre réel et réalité, et nous pourrions même parler d'une perversion de la réalité. C'est ce que nous abordions lorsque nous parlions d'intérieur et d'extérieur ; il existe en quelque sorte deux réels : le réel extérieur, que nous appelons réalité, et le réel intérieur, que nous appelons réel. « Ce réel intérieur — l'intime — est plus ou moins présent à côté du réel extérieur, ou bien il l'emporte sur lui et le bannit⁹⁷. »

⁹⁵ ROSSET, Clément. *Op. cit.*, p. 60, § 2.

⁹⁶ *Loc. cit.*, p. 69, § 1.

⁹⁷ ZIMMERMANN, Marie-Claire. « La poésie aborde la multiplicité du réel ». In : BONHOMME, Béatrice (dir.). CASTRO, Idoli (dir.). LLOZE, Évelyne (dir.). *Dire le réel aujourd'hui en poésie*. Paris : Hermann, 2016, p. 202, § 1.

La prairie du réel, comme une incursion de la réalité

Il y a donc une compétition entre réel et réalité dans la question du mot. Cette opposition vient à créer des échanges qui importent des choses dans la réalité et exportent des mots et du paysage dans le réel.

La prairie est un des thèmes que l'on retrouvera souvent dans l'œuvre de Núñez Tolin pour accompagner et décrire le paysage. Insinuer qu'il existe une prairie du réel, c'est vouloir dire que le réel dépend également de la réalité — les deux se complétant —, même si la quête du poète est d'accéder à ce réel, se retrouver à l'intérieur de soi. Ainsi, cette prairie « me traverse aux premiers pas jetés, aussitôt qu'on a sauté la clôture. Cela fait un grand saut par-dessus le vide dont on ne saurait rien dire sinon la chute ou le saut. » (PDLGD, p. 47) En parcourant le paysage, le poète entre dans une méta-prairie par laquelle il accède au réel.

Le processus fonctionne de la même façon pour les mots : « Passer les mots par la prairie du réel. Le pouls partagé du réel, le vaste présent et l'ici du monde. » (PDLGD, p. 51) La marche dans le pré et l'utilisation des mots — ce qui garantit un fort ancrage dans la réalité — permettraient d'atteindre le réel. Entre les deux, entre intérieur et extérieur, ne reste que cet « interstice de chair que nous sommes. » (PDLGD, p. 51)

Décors et horizons du paysage

Nous l'avons vu dans ce chapitre, le paysage prend une part intégrale dans l'œuvre de Serge Núñez Tolin : il permet d'aborder la question du regard et celle de la relation du réel et de la réalité. Il serait dès lors intéressant de se demander à notre tour quels sont les motifs que le marcheur retrouve dans son horizon, sur quoi le regard se fixe-t-il et quelle est l'utilité de cette fixation dans cette poésie ?

Le pré, condition d'enfermement poétique

Il existe dans l'œuvre de Núñez Tolin trois sortes de prés, en excluant la prairie dont nous avons parlé précédemment : le pré pentu, le pré fleuri et le pré enfermé.

Le pré pentu appelle les mots. Son dévalement rappelle les mots tombés dans la réalité. Ainsi, le poète entend « les mots que le silence et le pré dans sa pente éveillent en [lui]. » (FDMH, p. 82) Cette pente pourrait également rappeler celle de la courbe de l'écriture, le penchement/ l'épanchement de la plume : « Dans ce pré pentu jusqu'à la lisière du bois, qu'y a-t-il qui me retienne tant, qui laisse là de moi tout mon corps quand je suis ici à écrire ce qui m'y avait mis ? » (FDMH, p. 65) Le pré pentu amène une délivrance — par opposition au pré enfermé — que le poète goûte dans la marche et le réel : « Le réel où chaque aspérité est un pas, un frottement où chacun par l'autre est entraîné ; une fenêtre où l'air est une soudaineté.//

Délivrer ce que nous sommes, y mettre le pré en pente douce devant l'horizon » (FDMH, p. 64). La pente représente donc une fuite vers quelque chose d'autre, peut-être l'entrée de la marche dans le réel.

Le pré fleuri, quant à lui, revêt une symbolique différente. Il appelle la lumière, comme une teinte d'optimisme dans cette recherche fourbue du réel : « Il faut avoir vu dans les prés tout ce vert qui porte le printemps comme une utopie, ce vert, rebondir dans la lumière à la minute imminente où commençaient nos années. » (FDMH, p. 39) La fleur illumine le paysage, elle capte ainsi le regard, elle devient un objectif pour le marcheur. « Là, le pré fleuri, éclaire dans le paysage. Une trouée de soleil dans les nuages, tombée sur la plaine » (LVOV, p. 36). Le pré fleuri amène donc au poète une abondance de lumière, de joie et d'espoir. Il arrive au pas du marcheur avant même qu'une demande ne soit formulée. Pas besoin de question, pas besoin de langage, le pré fleuri pourrait être cet état des choses dans le réel : « Jamais le pré fleuri ne s'est enquis si quelque chose nous manquait, pourtant dans l'immensité la rencontre a eu lieu. » (FDMH, p. 67)

Enfin, le pré enfermé représente l'enfermement du poète dans la réalité. Il malmène le poète dans sa recherche et, par sa caractéristique de fermeture, l'empêche d'atteindre au réel.

Les piquets penchés des clôtures bordent le chemin défoncé séparant les prés des champs. Bois ouvragé par le temps, fendu, ouvert et refendu, patiné vers le gris, fibre éclatée où reste fichée la rouille des clous. Bornes délavées qui conduisent le regard et la marche, dessinent des limites muettes, perspectives rayant le vaste regard. (PDLGD, p. 15)

Nous le voyons bien dans ce poème, le pré clôturé enferme le poète et lui dicte sa marche, lui impose le regard. Il s'allie au temps, qui représente, nous l'avons vu, la réalité.

Le sable et la mer, paysages de la mélancolie

Un autre environnement qui revient régulièrement dans les paysages de Núñez Tolin est celui du bord de mer. Ce paysage évoque les souvenirs d'enfance, il est un « horizon à portée de main, miniature du souvenir : ce bord de mer, monde intérieur sans extrémités. Coquilles ramassées et serrées dans la main comme une rampe d'accès à l'infini. » (NNPP, p. 38) Nous reviendrons sur les souvenirs d'enfance dans les chapitres suivants, mais nous voyons d'ores et déjà que la vue de ce bord de mer amène le poète dans son monde intérieur, presque dans le réel.

Le poète marche donc à la campagne, où se trouve la maison, et au bord de la mer, où la mélancolie et les souvenirs affleurent. « Le battement de la mer frappe sourdement. Entre elle et le marcheur du bord de l'eau, cette étendue, un éloignement. » (FDMH, p. 49) L'éloignement

de la mer représente l'éloignement du souvenir et du temps qui passe. Le bord de mer, le mouvement des vagues, l'empreinte sur le sable rappelle donc la réalité. Il semble dès lors qu'avec cela, un sentiment de mélancolie se fasse ressentir. Le bord de mer est un « paysage de [la] mélancolie, [...] ce n'est plus le temps même de se souvenir. » (PDLGD, p. 43)

Le souvenir visible qu'il restera au poète est une impression, celle du sable. Le sable qui touche le marcheur est le même que celui qui touchait l'enfant du souvenir. Ainsi, comme le dit Núñez Tolin, « le souvenir s'empare de moi à l'instant que je relance le pas, il me laisse comme à marée basse au bord d'une large étendue, si plane sous les pieds nus de l'enfant. » (FDMH, p. 41) La mer évoque un paysage vide où rien ne peut s'accrocher puisque tout bouge. Dès lors, « rien n'y accroche le regard, aucune présence n'y capte la lumière et la seule trace perceptible est celle des aiguilles sur le sable⁹⁸... » Avec l'horizon de la mer, Serge Núñez Tolin immerge dans la réflexion de la quête du réel les notions de mouvement et d'immobilité que nous posons déjà avec le regard et la vue.

⁹⁸ CARION, Jacques. *Julien Gracq et la poétique du paysage*. Tournai : La renaissance du livre, 2002, p. 21, § 1.

Déplacement et immobilité

Déplacement et immobilité

L'utilisation de l'immobilité et du déplacement dans l'œuvre de Serge Núñez Tolin peut sembler moins récurrente que celle des mots et des choses, du silence ou du paysage, mais elle reste indéniablement d'une grande importance. En effet, ce mouvement et cette absence de mouvement, comme nous le verrons, sont véritablement ce qui meut le poète — et par cela la pensée poétique — et qui permet au paysage de se composer.

L'immobilité se découvrira de part et d'autre des œuvres liant tous les thèmes entre eux, figeant ainsi l'espace poétique du poète dans une ambivalence entre mouvement et immobilité. Puisque l'immobilité est présente dans de nombreux domaines, il nous faudra donc nous demander sur quoi et comment elle agit dans le réel et dans la réalité.

Immobilité du paysage

Par sa nature même de paysage, nous attendrions de celui-ci un minimum de mouvement : le souffle du vent, le pas du marcheur qui vient faire trembler l'herbe ; le paysage ne peut consciemment se construire sans mobilité. Son appréciation, qui extrait de soi-même le poétique, ne peut se faire que dans l'immobilité dans laquelle se met le poète qui contemple. Ainsi, les éléments mêmes de la nature ne bougent pas devant la poésie : « Sous un ciel immobile, tout est vaste où je me tiens.// Comme un inépuisable présent. » (LVOV, p. 58) Le présent de la pensée l'emporte sur les éléments du réel. L'observation du paysage paralyse le poète : « Laisser la vue devant un paysage où s'est porté tout l'air possible.// Être dévêtu par l'immobilité. » (LEDS, p. 25) Ce paysage immobile provoque à celui qui le voit une réelle suffocation.

Un simple regard fige le présent dans la réalité, qui naît dans la pensée du poète. Plus rien n'existe, sauf le poète et son appréhension du monde, comme Núñez Tolin l'explique dans *L'interminable évidence de se taire* :

Avancer par simplification, et considérer son action sur les choses : le jour et le présent échangeaient une même lumière sans rien déranger autour d'eux, tout faisait un monument à l'immobilité ; le pas de l'insecte gravissant la pente crissait d'un gigantesque silence ; le fruit sur la table et la bouteille sur l'étagère permutaient une identique version de la concentration. La respiration dans son extrême avancement ne pouvait connaître de plus grande paix comme la soif n'aurait pu s'alimenter d'une eau plus vive. (LIEDST, p. 67)

La respiration est le seul élément vivant qui se détache de l'immobilité. En un sens, le paysage n'est plus à partir du moment où il est vu par le poète. L'immobilisation du regard lorsqu'il atteint quelque chose provoque la paralysie du monde. Le paysage se compose dans ce silence caractéristique et dans cette immobilité dont il n'est pas possible de le sortir : « Dans la veille silencieuse où commence le paysage, avance l'attente.// Au ras de l'immobilité, une accélération du silence. » (LAS, p. 19)

Le seul mouvement perceptible dans l'univers de Núñez Tolin serait celui du poète, marcheur arpentant le monde, nous y reviendrons. Si « le monde [...] se présente dans un constant mouvement d'apparition prononçant sa venue comme une spirale » (NNPP, p. 10), c'est qu'il est construit là où se porte le regard du marcheur. Il n'y a de réel que par le mouvement de la vue. Pour Gaston Bachelard, « la mobilité véritable, le mobilisme en soi qu'est le mobilisme *imaginé* n'est pas bien alerté par la description du réel, fût-ce même par la description d'un devenir du réel⁹⁹. » La mobilité du poète sert à envoyer les images, les mots et les choses dans la réalité, loin du réel et de l'intériorité du poète, ce qui provoque cet immobilisme du paysage.

Ainsi, le poète ne trouve du poétique que dans « l'inaction du paysage et la lente immobilité du marcheur. » (LAS, p. 55) Pas de poésie en mouvement, bien que la marche devienne initiatrice de la pensée poétique. L'immobilisme du paysage répond à un besoin poétique, mais également à un besoin de vie. Si les choses ne bougent pas, elles ne peuvent progresser vers la mort : la pensée poétique devient donc immortelle, puisqu'elle ne s'ancre plus dans la réalité. Pour citer Georges Poulet :

Délice de voir se déplacer dans notre esprit, comme un beau navire sans port d'attache, l'image d'un lieu dont on ne peut déterminer la provenance. Mais le plus souvent, angoisse — angoisse de voir la mobilité des lieux accélérer encore la mobilité déjà si effrayante en elle-même, de notre être. Car comment ne pas perdre de sa foi en la vie, quand on s'aperçoit que la seule fixité que l'on croyait trouver — fixité des lieux, fixité des objets qui y sont situés — est illusoire ? La mobilité des lieux nous enlève notre dernier recours. Elle nous désancre. À quoi pouvoir se raccrocher, si, comme le temps et comme les êtres, les lieux aussi sont emportés dans cette course qui ne mène qu'à la mort¹⁰⁰ ?

Sans mouvement, la quête de l'être ne fait presque plus de sens. L'immobilité amène le poète dans un état de non-être où il ne subit plus la réalité. Cela amène Núñez Tolin à dire :

⁹⁹ BACHELARD, Gaston. *L'air et les Songes*. Paris : Corti, 1976, p. 11, § 2.

¹⁰⁰ POULET, Georges. *L'espace proustien*. Paris : Gallimard, 1963, p. 20, § 1.

« J’ai appauvri ma langue et vidé la pensée. Il me reste quelques mots et deux ou trois images.// Je suis une chose immobile où il n’y a pas de silence. » (LEDS, p. 21) Sans ses mots et sa pensée, le poète devient ce paysage qu’il observe, loin de la mort et de la réalité.

Immobilité dans le regard

Comme dit précédemment, le regard, lorsqu’il se pose sur le paysage, l’immobilise. Dans *L’exercice du silence*, Serge Núñez Tolin l’explique : « Se laisser posséder par la vue, en être tout entier l’organe. Trouver dans les choses, leur convocation ; voir l’espace vibrer de leur présence et, d’un regard immobile, venir et revenir à ces floraisons silencieuses. » (LEDS, p. 44) La vue devient, à mesure que le poète entreprend la poésie, l’organe par excellence de la fixité du paysage, plus que la pensée ne pourrait l’être. Pour citer Jean-Luc Lannoy :

Certes la pensée se produit aussi depuis une relative immobilité et, en ce sens, elle tient, en sa mobilité propre, à l’écart, du mouvement de la marche — en affinité par là avec ce qui se joue dans l’espace du regard et le découvrément perspectif qui, comme la pensée, semblent s’accomplir en immédiateté et en instantanéité, en immobilité et en extrême mobilité, par-delà ce qui s’éprouve toujours comme une certaine lenteur du mouvement sans laquelle l’épreuve de soi par soi à même la relative densité de ce mouvement tendrait à s’irréaliser¹⁰¹.

La fixité du regard permet un approfondissement du monde dans l’intériorité du poète. « Les yeux continuent le monde/ comme le son se poursuit dans la voix.// Rien ne rappelle ses limites/ à qui maintient l’immobilité ;// la reprise du pas éveille le chemin. » (LAS, p. 12) La vue a une fonction double : elle permet le passage du paysage dans le réel, mais, puisque qui voit peut être vu, elle permet d’ancrer par son mouvement le poète dans le monde. Lannoy l’explique : « Plus fondamentalement que l’auto-mouvement du corps propre depuis ses profondeurs pour ainsi dire nocturnes est la motilité du corps de chair toujours déjà pris dans la visibilité du monde¹⁰². » En d’autres mots, parce que le corps physique bouge et que nous pouvons dès lors voir ce mouvement, il s’inscrit déjà dans la réalité. Si le corps mouvant s’inscrit dans la réalité, il permet aux mots, à l’invisible, de sortir par cet ancrage dans le monde. Le regard agit, par son instabilité entre mouvement et immobilité, comme un interstice entre réel et réalité.

Les choses immobiles

Ainsi, il y a de l’immobilité même dans le réel. Les choses, dont on douterait par moment de leur existence et de leur visibilité, sont soumises à cette loi de la vue : « Restent les choses,

¹⁰¹ LANNON, Jean-Luc. *Op. cit.*, p. 267, §1.

¹⁰² *Loc. cit.*, p. 227-228, § 2.

retenues par le poids de leur immobilité. » (LIEDST, p. 64) L'existence des choses par l'immobilité va encore plus loin, c'est l'immobilité même qui permet aux choses de prendre présence : « Les choses s'affirment non seulement par leur immobilité mais par l'impénétrabilité qu'elles opposent à la lumière et l'éclat que celle-ci tire de leur refus. Aucune éclaircie ne vient percer le bloc de présence de cette nuit accomplie. » (LIEDST, p. 70) Cela était déjà le cas avec le silence. Ainsi, silence et immobilité se lient dans l'œuvre du poète.

L'attitude des choses est donc complexe : leur immobilité leur permet de se maintenir dans le réel, loin de la réalité du mot, mais puisqu'elles peuvent être aperçues par l'œil poétique, ce rapprochement entre les mots et les choses est inévitable. Par l'immobilité, le poète tisse un lien entre ces opposés, comme Núñez Tolin l'explique dans *L'interminable évidence de se taire* :

Fixer sa méditation sur l'inanimé, non pas pour jouir de leur immobilité mais pour la suspendre, éprouver devant soi, qu'elle est capable d'instabilité, mesurer notre commune présence, évacuant le monde, évacuation commune du lien où l'on s'est cru engagé en engageant les choses dans les mots. (LIEDST, p. 79)

Le soi de l'immobilité

Finalement, si le paysage devient immobile par le regard, mais que par celui-ci, les choses entrent dans la réalité, cela induit qu'il existe une immobilité à l'intérieur du poète, les choses étant en partie intérieures. Núñez Tolin reformule : « Les immensités que nous portons en nous, il m'arrive de les tenir immobiles, vrillé un instant, par une intuition qui s'abîme. » (FDMH, p. 36)

Le poète en lui-même est immobilisé, « on ne peut mieux s'extraire de l'enfermement que par l'immobilité. » (LIEDST, p. 55) Celle-ci, c'est la condition pour sortir de la réalité qui enferme le poète, l'empêchant ainsi d'entrer en lui-même et de découvrir les choses, la portée du silence. Comme le dit Jérôme Lèbre : « on ne peut sortir de cette captivité qu'en faisant vraiment le pas de l'écriture : c'est d'elle dont il faut se soucier et non de soi, il faut faire l'expérience de dépersonnalisation qu'elle implique, se tenir devant sa loi¹⁰³. » Par l'effort de poésie qui est amené à travers la fixation du regard, le poète sort de sa captivité face au monde. L'écriture permet de se situer et d'appréhender le réel en entier.

L'immobilisation du poète est l'immobilité en son sens plein : le but à atteindre pour révéler enfin le réel et appréhender la réalité de la composition des mondes. Reprenons ces mots dans *Nœud noué par personne* :

¹⁰³ LÈBRE, Jérôme. *Éloge de l'immobilité*. Paris : Desclée de Brouwer, 2018, p. 351, § 1.

S'immobiliser, jusqu'à être l'immobilité ; parler jusqu'à être le mot que l'on dit ; être ce retrait, cette abstraction du monde, cette dessiccation de l'être : nœud noué par personne.// S'immobiliser, jusqu'à être l'immobilité : ou être ce hasard particulier du monde qui trouve intimement lieu ici, un pas plus loin.// Se déplacer vers le mot.// Ou déplacer les mots vers les choses. (NNPP, p. 27)

Une fois de plus, la recherche de la place du poète dans le monde — tout comme la recherche de sa compréhension — doit passer par l'intériorité du poète, le dévoilement des choses et leur entretien avec les mots.

Cette immobilité du poète l'amène, presque paradoxalement, à un mouvement intérieur à lui-même, comme l'explique Jérôme Lèbre : « L'être n'est pas enchaîné et immobilisé par ce qu'il est actuellement. Il n'est pas figé à l'écart du néant. Seulement il devient ce qu'il n'est pas, n'est plus ce qu'il était, passe d'un contraire à l'autre. Immobile, il peut se mouvoir ; en mouvement, il peut s'immobiliser¹⁰⁴. » L'immobilisation est donc un mouvement en soi ; mouvement intérieur imperceptible dans la réalité.

Le poète se pose alors des questions : au milieu de tous ces réels qui s'entremêlent par l'effet de la vision, où se situe-t-il ? « Pour finir, est-ce que je sais ce que je veux ? Le voyage de l'œuvre, ce qui ne cesse de se déplacer, sans laisser de temps. On y est le point final de soi-même, le manque d'air au soubresaut de la poitrine. » (LVOV, p. 22) Tout le mouvement est assimilé par le poète à l'intérieur de lui-même, là où l'immobilité prend toute la place du regard. Nous retrouvons sans cesse dans cette œuvre en mouvement la mort dont parlait précédemment Georges Poulet, ce « manque d'air au soubresaut de la poitrine » (LVOV, p. 22) ; cette respiration étant le mouvement ultime qui amène vers la certitude de la mort.

Cette totalité des immobilités est abordée dans *L'ardent silence* : le marcheur qui immobilise le monde, l'immobilité des choses, la fixité du regard. Par sa présence dans le monde, le poète parvient à créer un deuxième réel, qu'il serait fantasque d'imputer au pouvoir seul des mots.

Ce qui affleure du monde dans le pas posé au sol, l'essor d'une immobilité vibrant dans ses limites, exigeant d'être cette chose qui est là, parce qu'elle est à elle-même son propre lieu.// Immobilité extatique des choses, regards extasiés, gouvernés par le feu des présences. (LAS, p. 23)

¹⁰⁴ *Loc. cit.*, p. 105, § 2.

La figure du marcheur

Pour mettre en marche cette immobilité, il faut un premier acte de mouvement. Si la pensée poétique se trouve bien dans l'immobilité successive du paysage, du regard et de l'intériorité du poète, c'est véritablement la figure du marcheur, le pas posé au sol, qui sert de déclencheur à l'activité poétique et donc au questionnement sur le réel. Cette figure du marcheur et du pas qu'il pose se retrouve dans l'entièreté de l'œuvre de Núñez Tolín, comme un fondamental de sa pensée poétique. Nous le verrons, sans marcheur, il ne peut y avoir toutes ces considérations.

Núñez Tolín l'explique dans *L'ardent silence* : « Le monde visible dont l'épaisseur nous sépare de la réalité.// Je marche, point de tension dans l'attente où la réalité me précède, infiniment. » (LAS, p. 35) Comme le regard permettait de passer du réel à la réalité, la marche maintient également cette position interstitielle entre le monde et le poète, elle en est le déclenchement : « Vivant, il emmène le lecteur dans une marche où les éléments naturels l'entourent. Il s'agit d'une traversée où les respirations coexistent avec sa pensée¹⁰⁵. »

Cette traversée se fait en arpentant le réel, jusqu'à l'oublier. « On entend des voix aux fenêtres, des bruits de vaisselle tombent des étages jusqu'aux trottoirs. Je marche. » (PDLGD, p. 31) Ce que voit le marcheur, il n'y prête pas réellement attention, parce que par l'effort de la marche, il quitte la réalité pour entrer dans le réel.

Enfin, la marche permet au poète un recentrement sur soi, comme le fait remarquer John Powys : « *A person cannot be too conscious of his body as he walks: of the actual sensation of movement as he stretches his legs*¹⁰⁶. » Ce retour sur soi qui s'opère durant la marche permet l'apparition de la pensée poétique et sa fixation dans le monde par le regard.

Le paysage au renfort de la marche

Les déplacements visibles dans le monde réel sont donc ceux du poète : à l'extérieur, par la figure du marcheur, ou à l'intérieur, dans l'espace entre la table et la fenêtre — que nous étudierons au chapitre suivant. Ainsi, le poète entretient un lien très étroit avec le paysage qui l'entourne. Le poète répète : « C'est dans l'herbe haute que j'aime marcher » (FDMH, p. 57-58). Sans paysage, il n'y a pas de marcheur et sans marcheur, pas de paysage. « Le paysage vient de face et soutient le marcheur » (PDLGD, p. 27), il « rassemble nos pas » (PDLGD, p. 65).

La marche sert donc à composer le paysage ; le marcheur est à la fois « un détail pris dans le lointain » (LIEDST, p. 42) et celui qui crée ce qu'il voit. Cette relation entre les deux est

¹⁰⁵ GODIN, Mélanie. Op. cit., § 2.

¹⁰⁶ POWYS, John Cowper. *A philosophy of solitude*. London : Cape, 1934, p. 149, §1.

complexe pour Núñez Tolin, c'est d'ailleurs le « paysage qui marque la vue, aucunement le pas. » (LIEDST, p. 16) Il n'y aurait aucun lien à tracer entre marche et paysage, pourtant le poète en crée un entre les deux : « Bornes délavées qui conduisent le regard et la marche, dessinent des limites muettes, perspectives rayant le vaste regard. » (PDLGD, p. 15) Comme nous le disions précédemment, la marche permet au regard de fixer le paysage dans son immobilité et si la marche n'a pas d'effet *stricto sensu* dessus, elle demeure néanmoins indispensable à la composition de l'univers poétique du marcheur.

L'exactitude du paysage importe peu, en tant qu'il se représente dans la réalité au marcheur ; il s'agit surtout de pouvoir en sortir des effets.

[...] ce qui compte, c'est de « trouver du nouveau », c'est l'aventure imprévisible que peut signifier au tournant du chemin tel arbre, telle fleur, telle perspective. Ce[s promeneurs]-là, véritables existentialistes de la promenade, savent que l'existence précède l'essence : ils se soucient peu de savoir si leur expérience se conforme au paysage « en soi » tel qu'il a été consigné pour toute l'éternité sur la carte¹⁰⁷ [...].

La marche est l'objectif du poète en soi. Serge Núñez Tolin ne marche pas pour trouver dans le paysage ce qu'il s'attend à y trouver, mais pour trouver dans le paysage ce qu'il ne peut trouver. Bref, le poète cherche à trouver l'explication du fonctionnement du monde à travers la marche et la fixité du regard.

À force d'arpenter le paysage, le marcheur en devient un élément, il est « perdu dans le fond du paysage, point de lenteur approchant d'ici » (NNPP, p. 54). Il y a progressivement une assimilation du marcheur à la marche, créée par la monotonie du pas et la répétition de ses gestes : « Le marcheur devient la marche à mesure qu'il avance et celle-ci devient le paysage entier. » (LAS, p. 45) Parce qu'il est prisonnier de ce paysage, le marcheur doit s'en extraire par l'immobilité, comme expliqué précédemment. Ainsi, « le rythme de la marche — même celle qui semblerait la plus inattentive ou la plus obstinément fermée au monde, celle qui deviendrait cadence monotone dans l'accentuation d'une proximité quasi aveugle de soi à soi — laisse toujours filtrer vers soi, et en soi, quelque chose de l'apparaître au monde¹⁰⁸. » Par la marche, le poète révèle le monde qu'il est poussé à regarder. Elle prend sa place dans la poésie de Núñez Tolin parce qu'elle devient un indispensable de la vue. Sans le marcheur, il n'y a pas de monde à regarder.

Cette assimilation fait néanmoins du mal au poète, il se demande dans *La vie où vivre* : « Avais-je perdu la démesure du paysage dans l'étroitesse du pas ? » (LVOV, p. 57) Il se rend

¹⁰⁷ PLESSEN, Jacques. *Promenade et poésie*. The Hague : Mouton, 1967, p. 67, § 1.

¹⁰⁸ LANNOY, Jean-Luc. *Op. cit.*, p. 271, § 2.

également compte de ce qu'il coûte au marcheur d'arpenter le paysage pour s'y plonger : « Nous laissons tant de nous sur le chemin. » (LVOV, p. 38) De ce fait, le marcheur se retrouve seul dans une immensité étouffante, ce manque d'air caractéristique au mouvement que nous avons vu précédemment.

La puissance du pas

L'on ne pourrait néanmoins pas résumer la présence du marcheur au paysage seul. Par l'acte même de la marche, des pensées et des sensations parviennent au poète, le rapprochant ainsi de ce monde invisible, celui du silence et des choses. Comme le dit Frédéric Gros : « Marcher, afin de se donner du mouvement et que, de cet élan du corps, les pensées prennent impulsion et redémarrent¹⁰⁹. » La marche, le pas posé au sol, permet de déclencher la réflexion. Elle est donc essentielle à la pensée poétique de Núñez Tolin.

Le pas en lui-même possède pour Núñez Tolin une puissance presque démiurgique : « Des pas posés sur le temps, qui meuvent le monde, dérive de la lenteur et du silence, mes pas précèdent la sortie. » (FDMH, p. 35) L'action du pas permet au monde de bouger, au réel en tant que tel d'exister. Ainsi, la puissance du pas se traduit dans les émotions qu'il abrite, comme le fait remarquer Jacques Lannoy :

Dans la marche — peut-être plus que dans toute modalité du mouvement — viennent se densifier et s'éprouver différemment les tonalités affectives qui nous traversent. La colère — il y a une colère de la marche comme une « rage de l'expression » — vient s'y scander et s'y intensifier, s'y marteler et s'y briser mais aussi virtuellement s'apaiser dans la rythmicité libérée de la marche, s'y évanouir depuis le mouvement découvrant de celle-ci, dans un allègement du voir. La joie vient s'y ancrer et comme s'y assurer, à revers de tout emportement maniaque, qu'elle n'est pas irréaliste. La fine mélodie de la tristesse venant s'obscurcir dans la lourdeur trop proche du pas semble aussi s'infiltrer, à l'inconnu, dans les méandres du paysage¹¹⁰.

Le pas sert donc à s'ancrer dans la réalité, prouvant la matérialité du marcheur et son appartenance au monde. Comme le dit Núñez Tolin : « Marcher, c'est se laisser conduire par le sol. C'est la négation violente qui marche en nous. » (FDMH, p. 35) Cependant, ce sol sur lequel nous reposons ne renvoie pas qu'à la matérialité du monde, mais également à celle du marcheur : « L'appui du pas sur le sol ne se ferme pas seulement sur ce qui fournit assise et stabilité à la marche, il découvre aussi ce qui le porte¹¹¹. » Le pas permet un retour sur soi-

¹⁰⁹ GROS, Frédéric. *Marcher, une philosophie*. Paris : Flammarion, 2011, p. 279, § 1.

¹¹⁰ LANNON, Jean-Luc. *Op. cit.*, p. 229-230, § 2.

¹¹¹ *Loc. cit.*, p. 261, § 2.

même, dans l'intériorité du poète, qui l'amène, nous l'avons vu, dans le réel immobile et silencieux des choses. « Refaire sans cesse le pas qui nous rapproche des choses. N'est-ce pas dans cet exercice du monde que le marcheur avance marquant l'échelle d'une solitude sans bornes, haussant le paysage à hauteur d'infini ? » (LIEDST, p. 68) Par l'intériorité même de la marche, le poète s'avance vers les choses, mais dans une solitude dont il ne peut se détacher.

Le pas permet donc de composer deux paysages : celui du réel et de la réalité. La puissance créatrice qu'il contient le définit alors comme le commencement même — plus que le regard qui ne sert que d'interstice entre réel et réalité — de la pensée poétique. C'est ce qu'explique Núñez Tolin dans *La vie où vivre* : « Ce vers quoi je marche, le vide dont on vient.// Et nos pas, tenant cet orient, gardent du rien l'élan désordonné des commencements. » (LVOV, p. 58)

La marche et les mots

La marche se lie aux choses, mais — puisque l'univers de Núñez Tolin se compose souvent de mouvements de va-et-vient — tout se connecte. Dès lors, les mots et le marcheur se lient par son contact avec le sol et avec la réalité.

La trahison des mots vient déstabiliser le marcheur dans le déplacement du réel : « Les mots courent dans ce que l'on croyait taire, une faiblesse monte dans mon corps qui ferait trébucher un vieux marcheur, que je ne suis pas encore. Un jour, je tomberai avec lui. » (FDMH, p. 17) Les mots viennent ternir l'emprise du pas sur le paysage pour empêcher le marcheur d'entrer dans ce réel poétique. Ils ont donc cette capacité incapacitante pour le poète d'atteindre le réel poétique qu'il cherche. Une fois atteint par les mots, il n'est plus possible de s'en défaire dans la marche, l'activité s'en voit pourrie et la tentative de fixer le paysage dans l'immobilité devient vaine. « Les mots passent en moi comme une brèche, y ouvrant une déchirure, celle de tous ceux pour qui ni le silence ni les mots ne recousent la marche. » (LVOV, p. 34)

La marche sert à se débarrasser des mots pour entrer dans le silence et dans les choses. Elle appelle le silence, le mobilise pour lutter face aux mots. Par la marche, il ne peut y avoir d'autres bruits que celui du pas : la place est faite à l'écoute.

Dans le silence de la marche, quand on finit par perdre l'usage des mots [...] dans ce silence, on écoute mieux alors, parce qu'on écoute enfin ce qui n'a aucune vocation à être retraduit, recodé, reformaté. [...] Les seuls mots alors qu'il reste au marcheur sont des mots de rien, [...] des mots pas même pour dire, mais pour ponctuer le silence d'une vibration supplémentaire, s'entendre résonner¹¹².

¹¹² GROS, Frédéric. *Op. cit.*, p. 89-90, § 1.

Marcher est donc une tentative d'atteindre le silence, comme pour le regard l'immobilité : « On fait quelques pas, laissant derrière soi une parole en défaut. Je la vois qui ne veut plus des mots et ne parvient à se taire. » (LVOV, p. 26) Le pas est une tentative de se défaire des mots, de laisser les choses parler pour elles-mêmes. Elles se voient dans le paysage sans besoin de les décrire par les mots, à travers l'immobilité : « Marcher, comme une décision continue du délire, haute conquête des solitudes. Et voir qu'ici tout scintille, fait signe, appelle¹¹³. »

La marche pour Núñez Tolin n'est pas qu'un déplacement, c'est une sorte de transe, de réflexion qui amène à considérer les choses dans leur immobilité. Le poète est solitaire, parce qu'il n'a rencontré personne avec qui partager sa compréhension du réel et du langage, des mots et des choses. L'immobilité du dehors, du paysage et du ciel n'est pas même celle que nous retrouverons dans l'espace entre la table et la fenêtre, celle-là est caractéristique de la stabilité du monde intérieur du poète face à l'incompréhension, à la recherche presque vaine de la compréhension de l'extérieur.

Ainsi, comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, il y a un écart entre les mots et les choses où réside le silence. La marche sert à se rapprocher des choses, mais également à rapprocher ces deux motifs antithétiques : « Les mots ne me séparent pas des choses mais ils ne m'y mettent davantage ; s'ils m'en rapprochent, c'est que je suis déjà en marche. » (PDLGD, p. 11) Les mots se retrouvent incessamment dans la marche — ils viennent presque la parasiter — comme s'il y avait un appel des mots autant que des choses : « Je vais sur la brèche d'une phrase que je n'ai pas encore vue.// Des pas s'enclenchent sans plus de fin. » (LVOV, p. 9) La marche fait donc passer le temps, elle vient composer l'attente du marcheur, composante de l'immobilité — « L'attente est un accroissement de l'immobilité. » (LEDS, p. 64) — qui l'amène à la réflexion. Nous trouverons dans la pratique du marcheur la réminiscence du souvenir ainsi que le sentiment du temps qui passe ; la marche sort le poète du présent et le déplace temporellement.

Le temps qui passe à passer

La marche devient pour le poète quelque chose de répétitif, une comparaison à la vie qui tourne sans fin : « Le jour passe, le soir est là, la nuit tombe. On dirait une course : le matin est levé. On aura marché tout le long. [...] Les pas du voisin, rentré tard, passent les murs, la chasse d'eau fait son bruit trivial. » (PDLGD, p. 35) Dans cette journée qui passe — et que le poète arpente sans relâche —, le quotidien revient. Dans l'obscurité, lorsque le monde n'est plus visible et qu'il n'y a plus moyen d'immobiliser le paysage, les autres réapparaissent dans leur

¹¹³ *Loc. cit.*, p. 206, § 2.

quotidienneté. Passer le temps pour fuir cette inertie des jours se fait par la marche : « Le jour s'est arrêté ici, la nuit vient à son tour, les choses sont là, le monde tourne à ses affaires et la vie respire, l'inerte résiste, le temps passe par ici. Et le temps, nous le traversons à pied. » (PDLGD, p. 32) Afin de supporter cette répétition des jours qui viennent emprisonner le poète dans son quotidien, il faut traverser le temps par la marche ; nous retrouvons la puissance du pas qui permet au monde et au temps de continuer leur chemin.

L'obscurité devient un frein à la marche et à la pensée poétique : « L'heure tardive s'éteignait dans l'incertitude. Rien qu'on pût y rapprocher du soir n'inspirait mieux le paysage. J'étais retourné à cette solitude que l'étendue dominée par le regard communique au marcheur.// Solitude qui rendait plus étroit le lien qui m'unissait à l'heure tardive, m'entraînait dans cet accord dont la cause me restait obscure. » (NNPP, p. 39) Puisque le marcheur ne peut plus voir la scission entre la réalité et le réel, il peut apprécier dans sa beauté pleine le paysage qui s'éteint devant lui.

La fin du jour signe la fin de la marche, mais également la fin de la pensée. Il faut se résigner à rentrer chez soi, dans le quotidien, entre la table et la fenêtre. La marche constitue, à sa façon, la transition entre le dedans et le dehors, celui du poète, mais aussi, plus physiquement, celui du monde. Pour reprendre Frédéric Gros : « Parfois aussi, on sort simplement "prendre l'air" : pour s'arracher aux pesanteurs de l'immobilité des objets et des murs [...]. Mais le plus souvent, encore une fois dehors se tient entre deux intérieurs : un relais, une transition. C'est de l'espace qui prend du temps¹¹⁴. » La marche permet de sortir du quotidien de la maison, mais ne permet pas au poète de sortir de lui-même. Au contraire, nous l'avons vu, elle reconnecte intérieurement le poète, victime d'un double enfermement : dans le monde et dans lui-même.

Pour le poète, il faut « trouver dans la nuit, la seconde nécessaire à l'endormissement, celle que la pensée ne peut se figurer, celle qui exige un pas de plus : cette seconde où la pensée s'ouvre sur une obscurité égale à la nuit, seconde où le monde s'abîme dans la veille » (LIEDST, p. 41). S'arrêter de marcher, c'est arrêter de penser et ainsi retourner dans un monde où le poète ne connaît ni sa place ni son but. L'arrêt de la marche, c'est le retour à la figure d'Icare fraîchement tombé du ciel.

La marche permet donc de sortir du quotidien et d'aller au-delà de soi-même, comme le fait remarquer Jean-Luc Lannoy :

La marche ne modifie pas seulement le cours des pensées, mais aussi, plus souterrainement, les dispositions affectives, y compris celle de l'ennui induisant en la

¹¹⁴ *Loc. cit.*, p. 48, § 2.

marche son manque d'élan et d'allant. Mais la marche tend toujours aussi à s'enlever et s'élever, comme progressivement, un peu plus loin que l'engourdissement de l'ennui.

Par la marche, je traverse en moi-même cette zone opaque de l'ennui, comme si je venais toucher à ce qui de mon regard potentiellement s'éveille — plus loin que moi¹¹⁵.

La marche jette donc un regard intérieur sur le poète, qui vient raviver en lui la flamme du souvenir. Comme le dit Serge Núñez Tolin dans *Fou, dans ma hâte* : « Le souvenir s'empare de moi à l'instant que je relance le pas, il me laisse comme à marée basse au bord d'une large étendue, si plane sous les pieds nus de l'enfant. » (FDMH, p. 41) Nous reviendrons sur cette importance du souvenir que la marche déclenche plus loin dans ce chapitre, mais il semble prioritaire, puisque l'exercice de la marche l'a bien démontré, de s'intéresser à la solitude inhérente à cet exercice.

Solitudes du marcheur et du poète

La solitude du marcheur

Cet état de solitude dont le marcheur souffre peut sembler permanent. Núñez Tolin dit d'ailleurs : « Il y a toujours une solitude dont on doit se remettre, à laquelle on n'achève pas de se rendre. » (PDLGD, p. 13) Par sa condition même de marcheur et de poète, celui-ci se retrouve seul dans son exercice.

Frédéric Gros explique qu'il est « impossible d'être seul quand on marche, tellement on possède de choses sous son regard, qui nous sont données, qui sont à nous par cette prise inaliénable de la contemplation¹¹⁶. » Cette allégation, Núñez Tolin la rejette : « Arrivés au point de la route où l'on est quitté par ceux qui nous y ont mis, séparant leur solitude dernière de la nôtre qui s'ouvre un peu plus sur sa profondeur. » (PDLGD, p. 28) Ainsi, même si la marche peut être accompagnée, même si le paysage nous accompagne, le poète reste toujours seul à la fin.

Cette solitude devient même indispensable à cette pratique : « j'avance avec la plus grande solitude comme mesure de mon pas. » (LIEDST, p. 18) C'est presque cette solitude qui permet au poète de marcher et de se retrouver à l'intérieur de lui-même. Frédéric Gros explique en réponse à cela que la solitude du marcheur ne peut être réelle, parce qu'il est toujours accompagné de son corps et de son âme¹¹⁷.

Il y a donc une solitude interne au marcheur qui viendrait déborder — tout en étant nécessaire — sur la pratique de la marche. Le marcheur avance vers les choses, nous l'aurons

¹¹⁵ LANNON, Jean-Luc. *Op. cit.*, p. 230, § 1.

¹¹⁶ GROS, Frédéric. *Op. cit.*, p. 80, § 1.

¹¹⁷ *Loc. cit.*, p. 82, § 2.

compris, mais avec une « solitude sans bornes, haussant le paysage à hauteur d'infini » (LIEDST, p. 68). Ce chemin intérieur vers les choses ne pourrait qu'être solitaire.

Cette solitude permet finalement au poète de se poser des questions sur lui-même, sur son être et sur le réel qu'il appréhende. « Rien dans le paysage ne formule de question. Nous sommes aussi seuls à en entendre une qu'à la formuler. » (PDLGD, p. 53) Les questions qu'entend le poète n'appartiennent pas à la réalité, elles sont intérieures. Ce sont néanmoins à travers elles — et cette solitude intérieure — que le poète trouvera finalement les réponses souhaitées. Comme le fait remarquer Marie Blaise : « La solitude est condition nécessaire au poétique mais le désinvestissement du monde n'est pas premier, il est conséquence d'une plongée dans le moi qui s'opère au contact du plus quotidien et qui vise à détruire l'*ego* pour instaurer, au plus intime, l'impersonnel, moyen de retrouver le monde¹¹⁸. »

La solitude du paysage

Puisqu'il y a une assimilation du marcheur au paysage qu'il parcourt, il semble dès lors attendu de voir arriver une solitude du paysage ; le poète s'ancre dans une double solitude. « Devenir ce guet où le silence convoite la rigueur des tours, leur hauteur dont la chute tenue en réserve est cette facilité du paysage à voir l'attente plantée en ses flancs, fichant dans les campagnes la solitude du mât. » (LAS, p. 38) Le mât est ce marcheur immobile qui guette. La solitude provient même du sol qu'il foule, nous retrouvons encore cette puissance créatrice du pas : « Sève de la solitude, premier brouillon de l'occupation des sols, c'est un pas qui n'y fera pas retour. » (NNPP, p. 53)

Nous retrouvons une solitude au-delà même de l'assimilation du marcheur au paysage. Les éléments de la nature eux-mêmes en souffrent : « Le vent vient battre le feuillage sans y mettre de signification.// L'un s'accroît par l'autre : réciprocité des solitudes. » (LVOV, p. 69) La solitude du poète est nécessaire non seulement au cheminement intérieur, mais également à l'appréhension de la réalité et du paysage.

La solitude conduit à une reconquête de l'extérieur à travers deux mouvements qui coexistent : d'une part le solitaire constitue, au lieu intime, l'unique ; et cet unique, loin d'être renforcement de l'*ego*, est ouverture à l'impersonnel ; d'autre part, c'est l'impersonnalisation qui, en rejoignant le mouvement du monde, permet d'en témoigner et de constituer en même temps, et pourtant dans une sorte d'opération à rebours sur l'intime, cet espace *entre* qui est, proprement, le poétique¹¹⁹.

¹¹⁸ BLAISE, Marie. « Le poète et la solitude : étude d'un cliché ». In : SIGANOS, André (dir.). *Solitudes, écriture et représentation*. Grenoble : Ellug, 1995, p. 106, § 1.

¹¹⁹ *Loc. cit.*, p. 104, § 1.

La solitude du poète permet de s'égarer dans le paysage, dans le visible du monde pour ainsi débusquer les mots, les véritables, non ceux qui blessent le marcheur en quête du silence : « Hasarder la nuit devant soi, ce n'est plus finalement écrire ces mots, c'est s'avancer dans ce qu'ils ne sont pas à même de dire. Solitude qui nous façonnerait jusqu'à être un mot, si maintenant tout n'appelait au silence. » (NNPP, p. 26)

Cette solitude du paysage s'acquiert, puisqu'il est dépendant de la vue, par la solitude du regard. Le regard permet de figer cette solitude, d'y trouver une immobilité qui permet d'apprécier le paysage. « L'heure tardive s'éteignait dans l'incertitude. Rien qu'on pût y rapprocher du soir n'inspirait mieux le paysage. J'étais retourné à cette solitude que l'étendue dominée par le regard communique au marcheur.// Solitude qui rendait plus étroit le lien qui m'unissait à l'heure tardive, m'entraînait dans cet accord dont la cause me restait obscure. » (NNPP, p. 39) Ce paysage immobile se savoure en tant qu'il est le seul à exister dans la vision du poète. Le regard instaure une fois de plus un lien entre la solitude des choses et celui du paysage : « Le biais des choses, celui d'être là. Instaurer les lieux où la vue est une innocente solitude. » (LAS, p. 31)

La présence de l'autre

Nous voyons dans les œuvres les plus récentes de Núñez Tolin¹²⁰ l'apparition d'une autre personne qui viendrait sortir le poète de sa solitude. Comme le remarque Mélanie Godin : « Solitaire dans sa recherche, il n'en demeure pas moins que la présence de l'autre importe beaucoup¹²¹. » La présence de l'autre s'oppose à cette solitude du poète marcheur par la sensualité et l'amour qui en découle. Par l'amour, le poète n'est plus seul.

C'est d'ailleurs par le visible, loin du cheminement intérieur, que le poète tombe dans les bras de l'autre : « Les mots pour sortir de soi et faire entrer l'autre. » (FDMH, p. 68) La trahison des mots semble cesser à partir du moment où ils viennent s'apposer à la personne aimée : « Fou dans ma hâte, je ne retiens que son nom. Je le répète comme s'il n'y avait pas d'autres mots ou que je n'en connaissais aucun autre. Son nom et ma respiration, près de son nom. » (FDMH, p. 13) Il n'y aurait plus que ça aux yeux du poète, loin des considérations intérieures relatives aux choses. En amour, ce sont les mots qui gagnent.

Ainsi, pas de rencontre possible si ce n'était grâce à la solitude dont a souffert le poète. Pour Marie Blaise, il y a un espace entre le poète et le monde — entre le poète et sa solitude également — et c'est dans celui-ci que la présence de l'autre est rendue possible.

¹²⁰ Cf. Annexe 1.

¹²¹ GODIN, Mélanie. *Op. cit.*, § 3.

L'*entre* est donc le lieu de rencontre de l'intime avec la radicale étrangeté de l'Autre et du monde ; la solitude est espace de composition. L'expérience de l'Oouvert se résout dans l'écriture, et elle a deux effets. À la croisée de deux « mondes », elle se donne comme expérience de l'a-temporalité. Expérience d'un équilibre, elle exige de repenser tous les rapports, toutes les mesures, toutes les distances¹²².

Il n'y a pas de déplacement en présence de l'autre, juste la saveur de la présence et du désir, comme nous pouvons le voir dans *Fou, dans ma hâte* : « Te voilà, couchée contre moi, une jambe passée sur mes hanches. » (FDMH, p. 15)

L'être aimé devient un point fixe dans le temps du poète, il devient un élément constitutif du quotidien qui lui permet de se réfugier après l'effort de la marche : « Maintenant, je vais finir la journée, accompagner le soir à l'autre bout du monde, m'endormir, les genoux aux creux des tiens, respirer le vaste dos de mes nuits inquiètes. » (FDMH, p. 52) La présence de l'autre rassure et amène même à la dévotion : le poète se remet entièrement à cet autre ; dévotion qui n'a pas besoin de mots ni de choses pour être comprise, il suffit de cet interstice qu'est le silence : « Penché vers toi, je prends tes mains dans les miennes pour t'y remettre mon visage ; de cet abandon naît entre nous un doux silence. » (PDLGD, p. 42) Cet acte d'enfouir son visage dans l'autre, comme si par cela il n'existait plus en lui-même, se retrouve dans *La vie où vivre* (p. 19) comme un acte fort de cette complicité entre les êtres.

Ce silence est le lieu du désir, comme le fait remarquer Marie Blaise : « Mais ce lieu de l'*entre* est le seul lieu qui permette la réalisation du désir, le seul lieu potentiel de la rencontre avec l'Autre¹²³. » Il permet un contact entre les amants qui amène une sensualité : « j'aime, depuis tes épaules jusqu'à ton ventre, filer lentement la main. » (FDMH, p. 57) Le silence devient même ce qui lie le couple dans leur vie et leur quotidien.

Je me tourne de ton côté, le bras passé hors des couvertures. Cela fait sur toi une trace de froid dans ton sommeil. La fenêtre est ouverte, le vent passe, soulève le bas des tentures : lente respiration du silence dans la nuit./ Le temps va tandis que nous nous rapprochons. Il nous lie à nous ne savons quoi. La vie où vivre. (LVOV, p. 48)

Enfin, cet amour pour l'autre devient tellement fort qu'il déclenche chez le poète la réminiscence des souvenirs du passé, la présence d'une autre personne : le père. « Je t'aime infiniment, comme si cette étendue pouvait couvrir le monde. Je reviens à toi, d'où tout ceci était parti et avant toi, la plage de l'enfance à l'Espagne engloutie. » (FDMH, p. 51) Ces épisodes de souvenirs sont donc déclenchés par la marche et par l'amour porté à l'autre.

¹²² BLAISE, Marie. *Op. cit.*, p. 109, §1.

¹²³ *Loc. cit.*, p. 108, § 1.

Souvenirs d'enfance

L'immobilité et le déplacement jouent également avec les notions de temps. Le poète se déplace dans le temps pour faire ressurgir ses souvenirs d'enfance, mais ceux-ci se bloquent dans une immobilité. Selon Francis Walder, il est impossible de se souvenir parfaitement, parce que le souvenir en tant que tel est emprisonné dans l'immobilité des images enregistrées par la mémoire et ne peut offrir qu'une idéalisation du passé¹²⁴.

Frédéric Paulhan fait d'ailleurs remarquer que l'utilisation du souvenir affectif, comme étant le souvenir fantasmé du réel passé, est un motif artistique bien connu¹²⁵. Ainsi, la poésie de Núñez Tolin montrera une enfance en Espagne idyllique où la présence du père se revêt d'une adoration quasi biblique.

Les souvenirs

À travers l'exercice de la marche, le poète parvient à effectuer un retour sur lui-même et ainsi faire ressurgir le souvenir enfoui : « Le souvenir s'empare de moi à l'instant que je relance le pas, il me laisse comme à marée basse au bord d'une large étendue, si plane sous les pieds nus de l'enfant. » (FDMH, p. 41) Le souvenir qui revient au poète se situe dans l'enfance, sur une plage plane, qui donne un effet de plénitude. L'apparition du souvenir fait surgir des émotions différentes de la solitude que le poète ne ressentait pas précédemment, comme le fait remarquer Frédéric Paulhan.

C'est une nouvelle émotion qui naît, c'est un sentiment nouveau qui se produit.

Nous sommes émus actuellement. Nos souvenirs se rapportent au passé, les circonstances que nous rappelons sont passées, mais notre émotion n'est point passée, elle est bien présente. Il se produit à propos d'images retraçant des faits d'autrefois une émotion qui, elle, est de maintenant¹²⁶.

Le souvenir a une fonction : « On se souvient pour se défaire du souvenir. C'est pourquoi, j'ai cessé de rêver. » (FDMH, p. 23) Par l'exercice du souvenir, ils finissent par disparaître, ils s'extériorisent du poète, laissant dans son intériorité la place entière aux choses.

Ce souvenir se tient réellement entre le pas et l'acte de toucher le sol. Dans cet interstice se trouvent le souvenir et le temps qui passe, comme le fait remarquer Núñez Tolin : « Dans la dernière strate, où affleure le pas jamais posé, tiennent les heures et le souvenir ; si par les jours futurs, j'avais jeté leur ressac, on entendrait la fenêtre claquer au vent. » (FDMH, p. 73)

¹²⁴ WALDER, Francis. *L'existence profonde*. Paris : Aubier, 1953, p. 46, § 1.

¹²⁵ PAULHAN, Frédéric. *La fonction de la mémoire et le souvenir affectif*. Paris : Alcan, 1904, p. 119, § 2.

¹²⁶ *Loc. cit.*, p. 23, § 1.

Marcher sert donc à se purger du souvenir sans pour autant réussir à en faire ressortir le souvenir premier. Le pas crée une image alternative du passé, comme l'explique Francis Walder.

Et en vérité, ce n'est pas une vie naturelle que vivent nos souvenirs. Nous sentons bien qu'ils ne sont pas identiques, absolument aux événements qu'ils évoquent.

C'est que cette différence existe entre la chose et son image, que la chose est morte au lieu que l'image est morte et vivante à la fois. Le souvenir ne ressuscite pas les êtres que nous avons connus — il en fait des fantômes. Le passé vit en nous d'une vie intermédiaire¹²⁷.

L'image que fera apparaître Núñez Tolin est toujours la même : un enfant au bord de mer. Là où ce paysage pourrait être en mouvement, parce qu'il tient à l'intériorité du marcheur, Francis Walder fait remarquer « que l'image est immobile. Et c'est ici l'endroit de faire cette curieuse constatation que, pareils à des instantanés, nos souvenirs ne bougent pas¹²⁸. » Ainsi, le paysage même des souvenirs reste figé dans l'immobilité.

Le paysage réel se construit de la même façon que le paysage intérieur : un horizon immobile délimité uniquement par la vue. « Horizon à portée de main, miniature du souvenir : ce bord de mer, monde intérieur sans extrémités. Coquilles ramassées et serrées dans la main comme une rampe d'accès à l'infini. » (NNPP, p. 38)

Ce passé qui ressurgit est l'occasion de ressentir la mélancolie plutôt que la solitude : « Le bord de mer, paysage de ma mélancolie, ciel de novembre qui pèse sur un horizon bas, la fenêtre brise sa transparence, ce n'est plus le temps de se souvenir. » (PDLGD, p. 43)

L'enfance

Ces souvenirs se déroulent donc dans l'enfance du poète, comme des images d'un autre qu'il regarderait. Comme le dit Mélanie Godin : « Dans cette succession de fragments en prose, il explore ses souvenirs, des morceaux de son enfance où l'Espagne et la figure paternelle occupent une place particulière¹²⁹. »

Cette mélancolie que l'on voit apparaître dans ces souvenirs vient de la rencontre du poète avec son double du passé, qui amène de la tristesse, puisque son existence renvoie une image du présent et d'un avancement vers la mort.

Ainsi la tristesse du souvenir s'explique par l'intrusion dans le passé de l'idée corruptrice de temps. Celle-ci prend naissance avec notre double, qui lui-même procède

¹²⁷ WALDER, Francis. *Op. cit.*, p. 23, § 1-2.

¹²⁸ *Loc. cit.*, p. 35, § 4.

¹²⁹ GODIN, Mélanie. *Op. cit.*, § 3.

du recul que nous prenons dans le champ de la mémoire. L'idée de temps agit de deux manières : subjectivement, parce qu'entre le double et nous s'établit le contraste de notre condition passée et de notre condition présente — objectivement, parce qu'elle fait du souvenir une image, et que toute image est mélancolique : par son antériorité d'abord, par l'opposition ensuite des sentiments qu'elle crée, mélange de présent et de passé, de vie et de mort¹³⁰.

La nature survit au temps. Núñez Tolin le remarque dans *Fou, dans ma hâte* : « Le ciel est ainsi mon ciel, qui porte l'enfance que j'ai eue. Mon enfance — et j'y revois mon père — je le voyais se battre contre sa propre phrase. » (FDMH, p. 22) Si le ciel reste le même, l'enfant du passé ne disparaît pas tout à fait, il accompagne le marcheur dans son entreprise : « L'enfant accompagne la marche par des chansons à bouche fermée. Deux trois airs, les mêmes. » (FDMH, p. 45) L'enfant et le marcheur ne font plus qu'un.

L'assimilation entre le souvenir et le présent s'effectue par l'effort de la marche, nous revenons encore à la puissance du pas. Cette assimilation est inévitable : « puisque cet ensemble nous contient, nous qui étions acteur de l'événement qu'il reproduit, voilà qu'un dédoublement nécessairement se produit dans notre personne. Nous devenons à la fois acteur et spectateur. C'est dire qu'il faut que nous nous voyions nous-même¹³¹. »

Il n'y a néanmoins pas que la marche qui ramène vers l'enfance. La présence de l'autre, qui apparaît dans les œuvres les plus récentes de Núñez Tolin, permet également de rappeler l'enfant en soi : « Je t'aime infiniment, comme si cette étendue pouvait couvrir le monde. Je reviens à toi, d'où tout ceci était parti et avant toi, la plage de l'enfance à l'Espagne engloutie. » (FDMH, p. 51) La présence de l'autre est aussi délicieuse et agréable que le souvenir d'enfance.

Puisque le paysage du souvenir est le même que celui du présent, il reste lui aussi influencé par la réalité et donc par les mots. Comme le dit Núñez Tolin : « Les mêmes mots, avec la même voix ; une phrase dans un corps.// Le seul paysage de l'enfance. » (LVOV, p. 16) Cette importance du mot dans le souvenir est héritée du souvenir du père, qui, bien avant le poète, se battait déjà avec le langage : « Mon enfance — et j'y revois mon père — je le voyais se battre contre sa propre phrase. » (FDMH, p. 22)

La figure du père

Ainsi, en plus de la présence de l'autre arrive celle du père. Nous pouvons tisser un lien très simple entre la présence de l'autre à celle du père dans le passé : « Tu es à la fenêtre avec moi, à respirer les mots que nous échangeons. Dehors nous fait la réplique en silence.// (*Enfant*,

¹³⁰ WALDER, Francis. *Op. cit.*, p. 40, § 2.

¹³¹ *Loc. cit.*, p. 24-25, § 4.

mon père cousait des espadrilles pour faire entrer un peu plus d'argent. Tenir dans les mains une de celles-là !) » (PDLGD, p. 34)

Le poète utilise l'italique pour mettre en scène son père dans le passé : « *(Tu me demandes de te couper une tranche de pain. Je fais des cercles avec le bras mécanique, poussant la boule de pain contre la lame. Tu manges la tartine que j'ai coupée. Rien d'autre que cela.)* » (PDLGD, p. 66) Cet italique permet de mettre de la distance entre le présent du poète et le souvenir lointain. Notons néanmoins que cette utilisation, qui apparaît ici comme un transporteur spatio-temporel, ne fonctionne pas selon cette logique dans la quadrilogie des *Silo*.

L'arrivée du père dans l'œuvre du poète se fait avec un sentiment de mélancolie, de tristesse et de gratitude : « *(ton regard/ émerveillé// sur l'enfant,/ émerveillé/ de ton regard,// merci, père.)* » (LVOV, p. 51) Comme si le père n'était plus présent dans la réalité, le poète ravive les souvenirs de celui-ci pour le maintenir en vie un peu plus longtemps : « Toujours trop près de dire ton absence, la si grande fragilité de ce qu'il reste. Toujours si près de toi. Père, perdu. Plus là. Plus, ici. Plus. » (FDMH, p. 29)

Le père se distingue donc entre présence et absence, mais il reste dans cette attente, dans l'immobilité que le paysage ne peut qu'offrir : « L'amande du fruit. Pour accrocher le réel si peu suffit.// Un pas rapide et l'haleine expirée dans le froid, le linge tendu entre les murs du jardin, les mains de mon père posées sur la table.// Un été pris dans l'attente. L'attente de quoi ? » (PDLGD, p. 21)

L'immobilité du père, comme celle du paysage, présent autant que passé, amène vers une reconsidération des questions intérieures du poète. Certes, rien ne bouge, mais cette immobilité par le regard amène-t-elle bien le poète à reconsidérer sa place dans le monde ? L'extérieur propose des pistes de réflexion, mais celles-ci manquent souvent de justesse et de finalité. Puisque l'extérieur ne suffit pas, il faut donc s'intéresser à l'intérieur — non pas l'intériorité du poète cette fois — dans lequel il évolue : entre la table et la fenêtre.

Entre la table et la fenêtre

Après avoir analysé tout l'espace extérieur de l'univers de Serge Núñez Tolin, il est bon de se demander, au-delà du paysage, ce qui se trouve à l'intérieur. Certes, il aura beaucoup été question de l'intériorité du poète, ce réel qui ne se trouverait qu'en soi-même, mais de nombreux poèmes décrivent un univers intérieur situé entre la table et la fenêtre.

L'espace dans l'œuvre de Núñez Tolin

Nous l'avons vu, l'univers poétique de Serge Núñez Tolin reprend sans cesse les mêmes motifs. Nous retrouverons donc dans l'espace intérieur de l'œuvre du poète les mêmes thèmes que ceux qui composaient l'espace extérieur : les mots et les choses, le silence, l'immobilité, le regard.

Comment est composé cet espace chez Núñez Tolin ? Principalement dans son rapport aux choses : « Trouver dans les choses, leur convocation ; voir l'espace vibrer de leur présence et, d'un regard immobile, venir et revenir à ces floraisons silencieuses. » (LEDS, p. 44) Les choses se révèlent dans l'espace présent, accessible à travers ce regard immobile.

L'espace et les choses sont intimement liés, comme le fait remarquer le poète dans *L'interminable évidence de se taire* : « Les choses s'immobilisent dans ces liens qui les limitent. Ainsi respire le lieu qu'elles occupent.// Ouvert par ce qu'il y a, l'espace apparaît sur les choses. » (LIEDST, p. 70) L'espace est une porte qui permet d'entrer dans les choses, il assume la même fonction que le regard pour l'immobilité : un accès au réel. « Morandi : infusion des choses dans l'espace qui les environne, le réel par où il passe rejoint leur estrade : brièveté de la tâche. » (LEDS, p. 39)

L'espace du poète s'assimile au rôle de la porte, il assume la fonction des objets du quotidien auquel nous donnons une nouvelle force poétique. Par l'intérêt que le poète porte à l'espace, il montre ainsi sa conception du monde, comme le fait remarquer Ricardo Porro¹³². L'espace devient un symbole.

Néanmoins, cet espace ne nous intéresse que dans la mesure où il est clos. Il viendrait dès lors représenter l'intériorité dans laquelle se trouve le poète : il devient un espace intérieur. Comme l'explique Núñez Tolin, il n'y a plus de place dans cet espace : « Choses, dans un espace saturé où apparaît ce qui finit par rester d'elles : une fixation qui accapare toute

¹³² PORRO, Ricardo. « Espace et poésie ». In : BERTHOZ, Alain (dir.). ROCHE, Roland (dir.). *Les espaces de l'homme : symposium annuel*. Paris : Odile Jacob, 2005, p. 377, § 3.

l'attention et laisse la pensée pendante et inutile. » (LEDS, p. 11) L'espace est rempli par l'illusion de ce que sont les choses et cette fixation détourne finalement du réel recherché.

Cette recherche du réel vient dénaturer l'espace visible, la réalité, mais également la nature même du poète, qui se questionne sur son état et sa place dans ce qu'il voit. « En se dénaturisant, le décor s'est aussi déshumanisé. Ce n'est plus seulement à l'intérieur que nous ressentons les barreaux de notre prison, c'est d'abord au dehors : nous avons construit des murs qui nous enferment¹³³. » La recherche du réel est trop absorbante en extérieur, il s'agit donc pour le poète de vider cet espace qui s'offre à lui. Pour ce faire, il lui faut rentrer, lâcher le paysage et la marche, pour entrer dans le quotidien, sorte de réel morne, à partir duquel il pourra observer le réel dans un mouvement double de distance et de proximité.

Pour citer Jean Onimus, « plus l'espace extérieur se fait banal, ennuyeux, plus l'on a besoin, pour compenser, d'un espace intérieur large et profond¹³⁴ ». Ainsi, la seule ressource qu'il reste au poète dans sa recherche du réel, c'est de rentrer. À l'intérieur, il trouvera un espace vidé de toute signification par la banalité du quotidien.

Matière du monde rassemblée en ces objets posés sur l'étagère que l'espace vide comble à proportion des quelques flacons et bouteilles — par exemple — qui y furent abandonnés ; matière du monde résumée par la présence aiguë de quelques fruits déposés au coin de la table, l'homme y est autant suggéré que son absence est patente : objets, figures absurdes d'une absurdité portée à notre endroit. (LIEDST, p. 43)

Les images qui s'offrent à lui, par leur état d'objet, souffrent déjà de cette immobilité par laquelle le poète plonge dans sa propre intériorité et entrevoit le réel. Ces objets auxquels le poète est habitué « donnent à l'homme des raisons ou des illusions de stabilité¹³⁵. »

Pour Bachelard, « l'espace habité transcende l'espace géométrique¹³⁶. » À l'intérieur, le poète peut se concentrer pleinement sur son objectif, puisqu'il n'est plus dérangé par un espace extérieur qu'il tente d'appréhender.

Entre la table et la fenêtre

Au fil de l'œuvre de Serge Núñez Tolin, le lecteur se rend compte que l'univers du poète est confiné dans un espace limité à une table et une fenêtre. Le poète observe le monde à travers sa fenêtre, qui représente une frontière entre l'extérieur et lui. S'il se promène, c'est effectivement pour découvrir cet extérieur et ce qui compose le monde. La fenêtre est l'étape

¹³³ ONIMUS, Jean. « Phénoménologie de l'«Espace» poétique ». In : COLLOT, Michel (dir.). MATHIEU, Jean-Claude (dir.). *Espace et poésie*. Paris : École normale supérieure, 1987, p. 71, § 1.

¹³⁴ *Loc. cit.*, . 70, § 3.

¹³⁵ BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*, p. 34, § 6.

¹³⁶ *Loc. cit.*, p. 58, § 2.

précédant la marche, mais elle apparaît paradoxalement plus tard dans l'œuvre du poète, comme un retour à l'intérieur pour mieux observer, par le prisme de la glace, le réel.

Cette position de l'homme à sa fenêtre qui regarde vers l'extérieur, c'est aussi le regard vers l'attente : l'expectative que quelque chose se passe. Néanmoins à toutes ces questions que le poète pourrait se poser, nous n'avons pas de réponse. L'immobilité — l'attente donc — que proposent à la fois la banalité des objets sur la table et la fuite qu'insinue la fenêtre amène le poète à s'interroger une fois de plus sur le réel, sans réponse claire et précise sur sa position d'être au monde. La dualité entre les mots et les choses (et donc le silence) se présente dans le quotidien physique du poète, dans cette table et cette fenêtre.

La table

Il serait bon, avant d'étudier la symbolique de la table, de comprendre la place qu'elle prend et son utilité dans l'univers de Núñez Tolín. La table occupe le milieu de la pièce : « Sous la peau, les battements ; le pain sur la table nous fait un centre » (LVOV, p. 20). Elle devient ainsi le cœur de l'habitation.

Certes, elle est nourricière, mais elle est avant tout le lieu de travail : « Table de travail, lieu des jours et des heures. Mes doigts retracent les cernes du bois et s'arrêtent à ses nœuds : s'absorber ainsi dans la simplicité du toucher. » (LEDS, p. 49) Le poète entretient donc un lien particulier avec la table, un lien physique qui s'active au simple toucher des doigts. Nous retrouvons dans ce toucher la sensation du pas poser au sol.

La table devient, par sa pure banalité, le lieu de l'écriture : « Presque rien en somme, feuille de papier dans le brouillon des mots, crayon abandonné sur la table. S'y poser soi-même compte pour si peu : paix quasiment inaudible. » (LEDS, p. 49) Par le travail d'écriture que le poète y effectue, il peut prétendre à une certaine paix, une tranquillité de l'esprit.

Cette image du crayon posé sur la table amène à se questionner sur le mouvement dans l'espace intérieur : il n'y en a pas. Si l'intérieur mime ce que le poète trouvait à l'extérieur, il semble logique d'avoir autant d'immobilité dans la pièce que dans le paysage observé par le marcheur. L'immobilité du regard réside dans les objets posés sur la table : « Les immensités que nous portons en nous, il m'arrive de les tenir immobiles, vrillé un instant, par une intuition qui s'abîme. Nous sommes la tasse sur la table, le caillou délogé sous la chaussure, l'arbre que l'on admire. » (FDMH, p. 36)

En décrivant l'importance de cette table, le poète livre la description d'une image. Tout est parfaitement immobile, pourtant tout fait sens : nous avons un environnement pris dans sa quotidienneté la plus ennuyeuse, ce qui lui donne un sens plein. Il est dès lors impossible pour

le poète de décrire ce qui se trouve à l'intérieur, les mots sont insignifiants. Cette tentative n'aurait en soi pas d'intérêt. Puisque, par leur présence immobile sur la table, les objets n'ont pas besoin des mots, l'espace intérieur du poète est rempli par le silence, le même qui se trouvait dans l'intériorité du poète, proche des choses : « Un fruit posé sur la table, une tasse vide dans sa soucoupe, un caillou planté dans le sol humide, une chaise tirée par le biais derrière soi en quittant la table : ces expressions du silence font pencher mon propre silence sur le vide des formes. » (LEDS, p. 47)

L'environnement intérieur influence donc le poète dans sa démarche poétique et dans sa recherche du réel. Les choses immobiles et silencieuses emportent le poète dans un silence qui remplit toute la pièce, mais le remplit également lui-même : « Un fruit sur une table, dans le silence d'une pièce vide. » (LIEDST, p. 63) Le poète recherche même ce silence lorsqu'il entre dans l'espace de la table : « Sur la table, une main indique le silence de l'autre main, chacune montre comment se taire. » (LEDS, p. 54)

Un lien étroit entre la table et le silence se développe, mais cela ne signifie pas que les mots disparaissent dès que le poète approche du centre de la pièce. Les mots sont toujours là, inefficaces face au sens plein des objets sur la table : « Des choses, posées sur la table parmi les mots pour les dire. On semble avoir aussi peu agit [*sic*] pour elles que les mots ne l'ont pu. Faire silence, en rendre fidèlement la forme. » (LIEDST, p. 38) Il n'y a finalement que le silence pour rendre aux objets leur vrai sens.

La quotidienneté des choses, leur place immuable sur la table, leur permet ainsi de lutter face aux mots. La table devient cet endroit où le langage n'a plus ni force ni signification, parce que la récurrence de ces objets ôte tout besoin de les qualifier : « On dresse la table. Tant de fois le tiroir passe dans ses glissières.// Ce quotidien où nous sommes levés avec les choses et les mots les plus quelconques : table muette de nos matins. » (PDLGD, p. 10)

La table se construit donc dans la banalité du réel. Le poète pose interminablement son regard immobile sur les mêmes objets qui ne bougent pas, sortes d'images figées comme une photographie de ce qu'il est censé voir. Le quotidien s'incarne dans la récurrence de ces objets. Ainsi, que représente ce tableau de la table que tente de dresser le poète ?

Nous pouvons remarquer la présence de deux objets qui parcourent presque l'œuvre entière de Núñez Tolín : « la tasse de porcelaine blanche et l'orange roulée sur la table. » (FDMH, p. 67) Ces deux motifs s'allient également aux considérations du poète sur le silence et l'être au monde. Dès lors, il faut « se taire dans l'orange roulée hors du plat à fruits, avec la fenêtre, se taire dans l'arbre. Et mettre mille mots où nous sommes pour disparaître avec eux. » (FDMH,

p. 85) L'image immobile de cette orange permet le silence, mais également la recherche des mots qui, une fois trouvés, permettront au poète de se libérer de leur sens.

Cette tasse et cette orange deviennent progressivement un fondement de l'être du poète, par l'état de celles-ci, il peut prétendre à l'immobilité et donc au réel, là où il trouverait enfin sa place : « Délivrer ce que nous sommes, y mettre le pré en pente douce devant l'horizon, cette tasse vide dans sa soucoupe et, arrêtée au milieu de la table, l'orange roulée hors du plat à fruit [sic]. » (FDMH, p. 64)

Nous pouvons ainsi revenir à cet espace vide dont nous parlions précédemment :

Matière du monde rassemblée en ces objets posés sur l'étagère que l'espace vide comble à proportion des quelques flacons et bouteilles — par exemple — qui y furent abandonnés ; matière du monde résumée par la présence aiguë de quelques fruits déposés au coin de la table, l'homme y est autant suggéré que son absence est patente : objets, figures absurdes d'une absurdité portée à notre endroit. (LIEDST, p. 43)

Ces objets montrent la présence du réel dans le quotidien, mais ce réel n'est qu'une absurdité face à ce qu'il devrait être vraiment, face à ce qu'il est dans le réel intérieur du poète. Certes, ces objets permettent au poète d'appréhender enfin le réel, mais il reste une distance considérable entre ceux-ci et les choses. La récurrence de ces objets importe dans l'idée où, par leur immobilité, ils sont absous de sens. Imiter le sort des objets sur la table, c'est donc se délivrer des mots pour enfin accéder au réel recherché.

La fenêtre

Néanmoins, l'observation des objets ne peut en elle seule suffire à appréhender le réel et les mots. Il faut que la table se joigne à la fenêtre pour permettre, par le prisme de la vitre et de la vue, d'atteindre réellement l'intériorité du monde.

Puisque la fenêtre ouvre sur l'extérieur, il est indéniable que le regard importe énormément dans le processus du poète. Avant tout, il s'agit pour celui qui observe d'une position : « Debout, les mains posées sur le dossier de la chaise, je regarde par la fenêtre ; l'espagnolette baissée me barre un peu la vue. » (LVOV, p. 43)

Pour Gérard Wajcman, la fenêtre et le regard forment un couple indissociable : « Toutefois la fenêtre est notre lieu commun [...] parce que nous avons chacun notre fenêtre personnelle, ne serait-ce que la fenêtre palpébrale, fenêtre portative de nos yeux, cette fenêtre qui est ce lieu obligé où chacun prend regard avec le monde¹³⁷. » Le regard est déjà en soi une fenêtre entre

¹³⁷ WAJCMAN, Gérard. *Op. cit.*, p. 14, § 2.

l'intériorité du poète et ce qu'il observe. Les informations perçues dans le monde passent par le prisme du regard pour s'incorporer dans celui qui observe, nous l'avons vu.

En effet, pour Andrea Del Lungo, la fenêtre permet ce mouvement vers l'intérieur : « La contemplation solitaire et mélancolique à la fenêtre, projetée comme une douce rêverie vers l'extérieur, se double d'un sentiment angoissant qui surgit de l'obscurité de l'intérieur¹³⁸. » L'opposition entre le dedans et le dehors est très forte dans l'image de la fenêtre, elle vient mimer ce que le poète ressentait lors de sa marche. Tout cela se produit une fois de plus sous l'impulsion du regard, véritable chef d'orchestre de la recherche du réel.

La fenêtre ne nous offre pas le monde tel qu'il est, perversi par les mots, elle nous offre une image de l'extérieur. C'est ce qu'explique Gérard Wajcman, effectuant ainsi cette distinction entre réel et réalité :

La nature, le monde, c'est ce qu'on voit dans la fenêtre. Bien sûr, la nature comme spectacle n'est pas la nature. Elle est humanisée, par l'œil, assagie dans une image. [...] En cela, la nature, le monde dont il s'agit, qu'on regarde de sa fenêtre [...], ce n'est ni la nature ni le monde, ce n'est pas le réel, mais une scène, c'est la nature et le monde mis à distance dans une image de la nature et du monde, une image du réel qui sépare du réel, qui protège du réel. Le monde dans la fenêtre, on peut appeler cela la réalité. La réalité, c'est en somme ce qui recouvre, nous sépare et nous protège du réel¹³⁹.

La fenêtre est donc un motif pour se mettre à l'abri, pour prendre le monde dans ce qu'il semble être quand il est soumis aux mots — c'est la réalité, ce qui est visible en premier plan. Ce qui est observé, c'est un retour à ce que nous expliquions vis-à-vis du paysage. La fenêtre ne serait ici qu'une mise à distance de ce que voyait le marcheur. En effet, « regarder le dehors par la fenêtre, c'est s'absorber dans une contemplation de *l'ailleurs* et oublier son existence *hic et nunc*¹⁴⁰. » À l'intérieur, le poète n'est plus en contact direct avec le monde qu'il observe et qu'il tente d'appréhender : il s'efface pour laisser au paysage le soin de s'affirmer dans son sens plein, comme les objets sur la table.

Néanmoins, si le poète s'efface du paysage qu'il observe, il n'est pas le seul à le regarder. Nous retrouvons ici la présence de l'autre, mais également l'idée d'une double focalisation sur le paysage : « Reviens à la fenêtre. Des arbres, pas si loin, agitent leurs cimes balancées au vent. La vie avance entre deux néants. C'est d'ici que nous les voyons.// Le vent disperse le désir

¹³⁸ DEL LUNGO, Andrea. *La fenêtre*. Paris : Seuil, 2015, p. 118, § 2.

¹³⁹ WAJCMAN, Gérard. *Op. cit.*, p. 262, § 2.

¹⁴⁰ HIROTA, Daichi. La poétique de la fenêtre chez Baudelaire. *L'Année Baudelaire*, 2009-2010 (vol. 13/14), p. 201, § 1.

d'inexprimable. » (LVOV, p. 40) Plus qu'un lien vers l'extérieur, le regard à la fenêtre permet un regard sur l'autre et sur soi.

La fenêtre fabrique donc le paysage. Le cadre met à distance et c'est cela qui institue le paysage. Mais il faut mesurer ce que cela signifie. À savoir que quand je regarde un paysage, le cadre me fait voir le paysage, c'est-à-dire il me fait voir ce que je n'avais pas vu moi-même, tout seul. Autrement dit, quand je vois un paysage, il y a donc quelqu'un qui a déjà vu, qui sait déjà où il faut que je me mette pour voir. [...] Le paysage dans sa définition même suppose donc un autre regard. Par là, ce qu'on appelle le paysage, c'est le regard de l'autre. Le cadre de la fenêtre est l'incarnation de cet autre regard. Le cadre de la fenêtre instaure la distance du regard, de notre regard qui est toujours celui de l'autre¹⁴¹.

Nous tombons ainsi dans un cercle : sans paysage, il n'y a pas de regard, mais sans regard, il n'y a pas de paysage. Si la fenêtre crée le paysage, elle devient une étape préliminaire indispensable au marcheur : « Des heures face à la fenêtre, seul dans une chambre à regarder à l'extérieur sans y voir plus que l'arrêt où l'on est, retiré dans la respiration. De ce côté-ci de la fenêtre, halte dans la halte. » (FDMH, p. 11) Le regard ne fait pas tout, il faut l'exercice de la marche pour déclencher le réel poétique. Le regard à la fenêtre n'est qu'une pause, une attente, avant de parcourir ce paysage, qui demandera lui aussi au marcheur de s'arrêter pour fixer son regard dans le réel.

Cette fenêtre par laquelle observe le poète est rarement fermée. La fenêtre est ouverte dans l'œuvre de Núñez Tolín, ce qui nous montre un regard direct vers l'extérieur, comme une proximité avec le paysage. Il n'y a dès lors pas de vitre entre le monde et le poète — ou une vitre brisée, comme nous le verrons postérieurement — qui pourrait ainsi déformer la réalité ; ce qui s'offre au poète, c'est le réel tel qu'il le voit — la réalité de Wajcman — et le réel tel qu'il pourrait l'appréhender par le regard immobile.

La fenêtre permet donc une réelle proximité du poète avec l'extérieur : « À cette heure tardive du soir, fenêtre, ouverte aux rumeurs de la rue. Heureux d'être la fenêtre, je ne vois pas la transparence des jours. Aussitôt dehors jusqu'à moi. » (FDMH, p. 10) La transition entre le jour qui passe et le poète est directe : elle passe par cette fenêtre ouverte. Elle fait office de porte sur le monde, elle est un passage. Comme le fait remarquer Hirota Daichi, les deux ont presque les mêmes fonctions :

La porte et la fenêtre sont, dans un logement, les deux seules ouvertures, pratiquées dans le mur extérieur du bâtiment. Elles comportent chacune les battants, qui servent à

¹⁴¹ WAJCMAN, Gérard. *Op. cit.*, p. 250, § 2.

protéger l'intérieur de la maison contre le froid de la nuit et de l'hiver, la chaleur du jour et de l'été, ou contre l'effraction d'un tiers. [...] La fenêtre nous protège contre un contact direct avec l'extérieur, tout en nous permettant de regarder cet extérieur¹⁴².

Ce qui pourrait sembler étonnant, c'est que la fenêtre dans l'œuvre de Núñez Tolin ne crée pas une angoisse chez l'observateur, qui se retrouve seul, comme l'expliquait Andrea Del Lungo. Par la présence de l'autre que nous avons expliquée précédemment, la fenêtre permet la joie et le bonheur, à travers ce qu'elle fait entrer dans la pièce, sans imposer le paysage qui compose l'extérieur : « Au matin ton visage qui revient silencieusement à lui./ La joie, cette fenêtre ouverte ! » (FDMH, p. 21)

La fenêtre n'appartient pas au regard, elle fait entrer l'extérieur, mais également sortir l'intérieur. Il ne faut pas oublier que le poète reste dans un environnement quotidien, dans lequel il se sent bien, comme le fait remarquer Gérard Wajcman :

Ce qui est peut-être aussi oublié, c'est que la fenêtre qui nous ouvre sur le monde borne notre propre monde, forme la limite de l'espace où nous habitons, notre lieu. Elle dessine l'espace de *chez soi*. Elle est un bord qui à la fois sépare et relie le monde et notre monde, la frontière qui divise le dedans du dehors et l'ouverture qui fait communiquer le dehors et le dedans. La fenêtre fait se rejoindre le lointain et le plus proche, le monde et moi¹⁴³.

Lorsqu'il ne regarde pas à travers, la fenêtre permet une plénitude, un calme dans la recherche continuelle du poète. Comme nous l'expliquions précédemment, elle permet un repos, une halte : « Je m'accoude au rebord de la fenêtre. Il pleut. La fenêtre est ouverte, l'air avec la pluie fait entrer la fraîcheur. » (FDMH, p. 47) La fenêtre ouverte permet de respirer à nouveau, loin de la suffocation que provoquait le paysage.

Il y a bien entendu un lien conflictuel — comme souvent dans l'œuvre de Núñez Tolin — entre la table et la fenêtre. Là où la table, nous l'avons vu, se constitue des choses et du silence, la fenêtre entretient des affinités avec les mots. Cela fait sens puisqu'à travers elle s'offre le paysage sans la présence du poète et donc uniquement la réalité : « Le son des mots, la mie du pain, ce que nous sommes avec le matin sous l'encadrement de la porte. Rien n'y fait, cela m'empoigne depuis nulle part, me jette à la fenêtre. » (PDLGD, p. 17) La fenêtre permet de contempler les mots sans pour autant qu'ils aient un impact sur le poète.

Dans la dernière strate, où affleure le pas jamais posé, tiennent les heures et le souvenir ; si par les jours futurs, j'avais jeté leur ressac, on entendrait la fenêtre claquer au vent.// Ce bruit, c'est bien cela : on a oublié de fermer la fenêtre, un battant frappe le

¹⁴² HIROTA, Daichi. *Op. cit.*, p. 198, § 2.

¹⁴³ WAJCMAN, Gérard. *Op. cit.*, p. 24, § 2.

battant fixe. Le vent raye l'heure. C'est un battement qui respire ; la pluie entre et verse dans la pièce.// Cette joie sauvage, avec cette fenêtre trouvée dans les mots, fraîcheur contre les silences où navigue la comète. (FDMH, p. 73)

La fenêtre ouverte délaisse le silence et parvient aux mots. Pour Andrea Del Lungo, le motif même de la fenêtre permet l'écriture poétique, il fait appel aux mots : « la fenêtre permet une sorte d'exposition du sujet poétique, par la mise en scène de sa propre création, jusqu'à figurer de manière symbolique l'espace de la page. Le poème s'écrit alors [...] sur la vitre d'une fenêtre qui se ferme inéluctablement¹⁴⁴ ».

Les mots à la fenêtre permettent à Núñez Tolin d'introduire le thème de l'insomnie. La fenêtre ouverte permet de respirer, certes, mais par la présence des mots qu'elle introduit la nuit, elle empêche de dormir : « Avec le vent froid qui entre par la fenêtre, tandis que je ne dors pas, tenu éveillé tant de fois, quelques mots venus dans le silence après lesquels j'éteins la lampe, apaisé, pour l'heure qu'il reste de la nuit. » (LVOV, p. 32) Dans *Près de la goutte d'eau sous une pluie drue*, il écrit également : « Je me lève, viens m'asseoir sur la chaise face à la fenêtre. J'entrouvre les tentures, je tiens en main quelques mots pour arriver au matin. » (PDLGD, p. 40) Jouer avec les mots, c'est le sort de l'insomnie. Il lui est impossible de dormir, parce que la fenêtre, par son ouverture sur la réalité, introduit un flux ininterrompu de mots qui vient briser le silence et la quiétude du quotidien que représentait la pièce.

La fenêtre ouverte, bien qu'elle empêche de dormir, est indispensable à la compréhension du réel. Les mots qui entrent par la fenêtre ne sont pas ceux que le marcheur trouve dans le paysage, ce sont les mots justes, ceux qui touchent presque aux choses.

Les mots rejoignent ce qu'ils désignent. Tout s'accorde alors que je parle, chaque mot fait mouche et les choses reçoivent avec le nom qu'on leur a donné, notre présence reconduite.// Il arrive que cela se produise à l'instant d'ouvrir les fenêtres, de rabattre les persiennes contre les murs, quand nous avons mis notre bonheur sous le jour. (PDLGD, p. 30)

L'ouverture de la fenêtre permet l'arrivée des mots dans leur sens plein, sorte de signifiant zéro, forme primaire du mot, avant tout pervertissement du langage ou de la phrase. De plus, puisque la fenêtre permet le regard de l'autre et donc sa présence, les mots à la fenêtre induisent le dialogue : « Tu es à la fenêtre avec moi, à respirer les mots que nous échangeons. Dehors nous fait la réplique en silence. » (PDLGD, p. 34)

L'air que fait entrer la fenêtre ouverte permet au poète de formuler des mots : il n'est pas assailli par leur présence, mais il les forme. Puisque les mots ont la signification voulue par le

¹⁴⁴ DEL LUNGO, Andrea. *Op. cit.*, p. 26, § 1.

poète, ils permettent une fois de plus le dialogue avec l'autre : « Approche-toi de la fenêtre, abandonne le silence, laisse-le à lui-même, prends tout l'air de la fenêtre, prononce d'autres mots. » (LVOV, p. 39)

Ainsi, le rapprochement entre l'air, la respiration et les mots est fort. La fenêtre est l'endroit où nous respirons et où un retour sur soi s'effectue. Elle a un effet prodigieux puisqu'elle permet au poète d'entrer dans son intériorité tout en observant l'extérieur, le paysage que lui offrirait le réel. Une fois de plus, elle s'oppose à la porte, qui n'induit qu'une sortie vers le monde : « Tandis que la porte permet de sortir physiquement de sa chambre, la fenêtre permet de sortir, tout en restant en soi, hors de soi¹⁴⁵. » Comme l'explique Núñez Tolin : « Si je me rapporte aux fenêtres, aux chemins de campagne, ce n'est pas seulement que je m'y sois vu. La fenêtre, je l'ouvre dans ma respiration. Les chemins défoncés me traversent.// C'est en moi que je trouve le bois vécu des clôtures : en moi, l'incendie du sens. » (PDLGD, p. 16) La fenêtre n'est pas qu'une ouverture de la maison, c'est une ouverture sur l'intériorité qui fait jaillir le sens du monde et donc approche le réel.

Néanmoins, c'est bien la matérialité de la fenêtre qui permet la respiration. La fenêtre ouverte fait entrer l'air, mais elle représente également pour le poète une accroche sur le réel : « J'habite les fenêtres, ces éveils de la lumière. Non pas une idée ou leur transparence, plutôt le châssis serrant la vitre, la poignée que tu abaisses, le plein écart des battants, dehors. Les respirations : partout. » (PDLGD, p. 14) En effet, ce point d'accroche est très important — et nous retournons à l'importance des objets sur la table — parce qu'il permet au poète d'intérioriser ce qu'il voit à travers la fenêtre sans pour autant se perdre dans ce réel qui l'absorberait et le suffoquerait, comme cela était le cas avec l'immobilité du paysage.

Ce que le poète aperçoit à travers la fenêtre se répercute directement à l'intérieur de lui-même. Cet air qui le fait respirer est indispensable à sa survie : « Fenêtre que nous étions venus respirer bord à bord, où nous avons trouvé notre réciprocité. Fenêtres, au passage desquelles, les mots étendent leur empêchement plus près de nous. » (LAS, p. 49) Les mots affluent à l'intérieur du poète et toute l'appréhension du monde se passe à l'intérieur de lui-même, par le prisme du regard et celui de la fenêtre. Andrea Del Lungo explique que « le moi du sujet rêvant devient ainsi le lieu de réfraction de toutes les images du monde extérieur qu'il contemple. [...] [Le] voyage du poète [...] s'effectue en réalité à l'intérieur d'une chambre noire, celle de l'esprit¹⁴⁶. »

¹⁴⁵ HIROTA, Daichi. *Op. cit.*, p. 199, § 2.

¹⁴⁶ DEL LUNGO, Andrea. *Op. cit.*, p. 123, § 1.

À travers la fenêtre, un portail vers le réel

La fenêtre endosse dès lors un rôle plus symbolique que celui d'objet. Le poète « évoque l'existence d'un entre-deux, une fenêtre, une [sic] interstice où les mots sont possiblement cachés¹⁴⁷. » La fenêtre est encore cet entre-deux entre l'extérieur et l'intérieur, entre le monde et le poète, le réel et la réalité. C'est véritablement dans cet entre-deux, matérialisé par la fenêtre que se concentre tout enjeu du réel, tout enjeu du poétique.

Défenestration

Pour s'extirper de la fenêtre, l'exercice de la marche ne suffit pas, nous l'avons vu. Il faut au poète un acte plus fort, plus symbolique pour s'arracher de l'irrésistibilité de la fenêtre, de sa vision déformante du réel. Comme le dit Núñez Tolin : « Une fenêtre ouverte où le saut serait continu, pas un vol, une course, une marche légère qui retrouverait son poids avec la pluie, s'écoulerait jusqu'à rallier les sèves et disparaîtrait dans la lumière. » (FDMH, p. 63) En d'autres termes, il faut sauter par la fenêtre, se défenestrer pour sortir du quotidien — de son immobilité — et trouver le réel. La défenestration tient en soi presque d'une mort du sujet. Il faut se jeter par la fenêtre pour atteindre le monde, cet entre-deux du réel. Il n'est plus question de sortir pour marcher, mais de sauter dans cet interstice pour le remplir.

Pour Gérard Wajcman, passer outre la fenêtre est un pas vers l'autre. Il s'agit pour celui qui observe de s'extirper de sa solitude pour découvrir le quotidien. Sortir dans le monde amène donc, nous l'avons vu au chapitre précédent, la naissance de l'autre.

[...] sortir, cela veut dire, dans tous les cas, aller de l'autre côté de la fenêtre, faire un tour chez l'Autre. Sortir de chez soi, c'est sortir un peu de soi. Or il y a diverses façons de sortir de chez soi, d'aller chez l'Autre. Sauter par la fenêtre en est une. [...] Celui qui passe par la fenêtre est un sujet qui lui aussi cherche à répondre à cette question qui habite chacun, comment rejoindre l'Autre, comment sortir un peu de soi, comment se rencontrer¹⁴⁸ ?

Passer par la fenêtre est une façon de s'extirper de soi. De cela, immobile devant la fenêtre, le poète quitte toute signification — de lui-même et de la réalité qu'il observe — pour entrer dans cet interstice. Pour reprendre Núñez Tolin : « Un élan sans forme où s'arrêter — jachère des significations — c'est un saut par la fenêtre. » (LVOV, p. 58)

¹⁴⁷ GODIN, Mélanie. *Op. cit.*, § 2.

¹⁴⁸ WAJCMAN, Gérard. *Op. cit.*, p. 18, § 2.

La fenêtre est donc, encore plus que la marche, l'objet — la chose dirons-nous — qui permet au poète d'appréhender le monde qu'il cherche. Comme l'explique Jean Rousset, la fenêtre est un lieu de passage avant d'être un lieu de paysage.

La fenêtre est un lieu privilégié [...] ; dans le lieu fermé où l'âme moisit, voilà une déchirure par où se diffuser dans l'espace sans avoir à quitter son point de fixation. La fenêtre unit la fermeture et l'ouverture, l'entrave et l'envol, la clôture dans la chambre et l'expansion au dehors, l'illimité dans le circonscrit¹⁴⁹ [...].

S'offre au poète qui s'extirpe par le regard de la fenêtre la possibilité d'appréhender le monde. Si le passage dans cet entre-deux se fait par le regard, le monde est offert au poète non pas par la vue, mais par les autres sens : « La senteur des troènes passe la fenêtre, me parvient avec le courant d'air. Le monde est là. » (FDMH, p. 48) Il ne s'agit plus du paysage ni même de l'immobilité, la fenêtre devient un portail où la vitre qui sépare les deux mondes importe peu.

Briser la vitre

Serge Núñez Tolin utilise le motif de la fenêtre pour sa signification plus que pour sa matérialité. En effet, comme il l'explique dans *La vie où vivre* : « La vitre sépare si peu le dedans du dehors. Mais ne suffit-il pas de cet intervalle — une transparence — pour couper en deux ce que l'on est ? » (LVOV, p. 46) La vitre n'a d'utilité que dans sa transparence, c'est le châssis qui importe, ce qui pourrait délimiter cet entre-deux. Pour reprendre Andrea Del Lungo, « la fenêtre devient ainsi le support d'une relation analogique permettant de faire entrer l'extérieur à l'intérieur, l'infini dans le fini¹⁵⁰. »

Cette vitre devient tellement inutile au poète qu'elle finit par se briser. Nous n'avons plus une fenêtre ouverte sur le monde, mais une fenêtre brisée sur le monde : « La pierre casse le carreau de la fenêtre, c'est une transparence que l'on brise, une clarté que l'on ne verra plus. Cette lumière que le caillou a voulu atteindre, c'est le présent inatteignable de toute chose ne cessant de se faire. » (FDMH, p. 60) Briser la fenêtre est cette tentative du poète d'accéder à la lumière, donc au réel. Il s'agit ici de briser une fenêtre intérieure, elle « constitue le symbole d'une frontière qui ne coupe pas deux mondes, mais qui maintient un sentiment de proximité par sa transparence¹⁵¹. ». Puisqu'il n'y a plus de vitre, il n'y a plus de proximité, il y a le mélange direct des deux mondes, la naissance visible de cet entre-deux.

¹⁴⁹ ROUSSET, Jean. *Forme et signification*. Paris : Corti, 1962, p. 123, § 1.

¹⁵⁰ DEL LUNGO, Andrea. *Op. cit.*, p. 124, § 2.

¹⁵¹ *Loc. cit.*, p. 125, § 1.

Cette fenêtre brisée permet ainsi le déplacement que nous voyions au chapitre précédent. Sans frontière entre les mondes, le poète voyage à l'intérieur de lui-même, donc dans ses souvenirs : « Le bord de mer, paysage de ma mélancolie, ciel de novembre qui pèse sur un horizon bas, la fenêtre brise sa transparence, ce n'est plus le temps même de se souvenir. » (PDLGD, p. 43) Ironiquement, puisque le filtre du paysage et la trahison des mots ont disparu, le souvenir idéalisé du poète disparaît.

Ainsi, il reviendrait au poète de se demander si le réel auquel il souhaite accéder ne serait pas plus une idéalisation de sa recherche, qui rendrait dès lors celle-ci vaine. Si la recherche du réel devient explicitement impossible et que le poète n'a plus besoin de trouver sa place, quelle volonté de parcourir le monde lui resterait-il ? Nous retrouvons la question que pose le poète à laquelle aucune réponse ne pourrait être donnée. Une fois de plus, ce réel inaccessible est confronté aux mots, au silence et à tout ce qui le compose. Dès lors, l'œuvre de Serge Núñez Tolin nous offre une impossible tautologie.

Conclusion

L'œuvre de Serge Núñez Tolin ne résout pas de façon satisfaisante la recherche de l'être au monde. En effet, tout ce qui apparaît est l'existence d'interstices entre le réel et la réalité qui ne sont pas assez grands pour permettre au poète d'entrer dans le réel. Néanmoins, nous voyons à de nombreuses reprises que le poète représente lui-même cet interstice. Il a à l'intérieur les clefs pour ouvrir la porte du réel. Le rôle du pas était d'ailleurs de mettre en avant le poète comme interstice et créateur de la pensée poétique. Le marcheur n'entre pas dans un entre-deux, il le devient.

Les conditions sont donc nombreuses pour se délester de la réalité : il faut fuir les mots autant que tenter de trouver en eux leur vrai sens, parcourir le paysage tout en immobilisant son regard, laisser place aux mots tout en favorisant le silence. Néanmoins, avec ses œuvres les plus récentes, le poète introduit de nouvelles thématiques, comme la présence de l'autre et l'importance du souvenir. Si ses recherches philosophico-poétiques se continuent en ce sens, peut-être trouverons-nous dans ces nouveautés de nouvelles réponses quant à la place de l'être au monde.

Ce mémoire, nous l'avons dit, n'aura pu interroger que les thèmes principaux abordés par le poète. De nombreuses thématiques secondaires n'ont pas été étudiées et mériteraient sûrement de l'être à l'avenir. En effet, le poète questionne le jeu entre le vide et l'abîme, que nous n'avons qu'effleuré dans le premier chapitre, entre l'Être et le Néant et entre la lumière et l'obscurité. En réalité, ce mémoire ne fait qu'ouvrir les portes à une analyse plus fournie de l'œuvre de Serge Núñez Tolin.

De fait, celle-ci étant tellement vaste, nous pourrions également nous pencher sur les influences du poète, telles que Roberto Juarroz ou François Jacqmin. Au fil de nos recherches sur les thèmes abordés par la poésie de Núñez Tolin, un nom n'a cessé de ressortir, celui de Maurice Merleau-Ponty. Il pourrait également être intéressant de tracer un dialogue entre les deux auteurs afin de voir s'il existe des corrélations dans leur pensée.

Plus qu'une conception poétique du monde, l'œuvre de Núñez Tolin prise dans son ensemble nous offre une nouvelle philosophie de vie : respecter la place du silence, utiliser les mots avec parcimonie, parcourir le monde et le paysage avec nulle autre intention que celle de le regarder. Bien que ces tentatives ne nous ramènent pas dans le réel des choses, en suivant ces préceptes, nous fuyons la réalité pour se recentrer à l'intérieur de soi-même. Le poète a en lui toutes les clefs pour atteindre son propre réel et trouver sa place dans le monde.

Bibliographie

Sources primaires

1. NÚÑEZ TOLIN, Serge. *Silo*. Bruxelles : Le Cormier, 2001, 80 p.
2. NÚÑEZ TOLIN, Serge. *Silo II*. Bruxelles : Le Cormier, 2002, 80 p.
3. NÚÑEZ TOLIN, Serge. *Silo III*. Bruxelles : Le Cormier, 2003, 72 p.
4. NÚÑEZ TOLIN, Serge. *Silo IV*. Bruxelles : Le Cormier, 2004, 128 p.
5. NÚÑEZ TOLIN, Serge. *L'interminable évidence de se taire*. Bruxelles : Le Cormier, 2006, 88 p.
6. NÚÑEZ TOLIN, Serge. *L'ardent silence*. Mortemart : Rougerie, 2010, 72 p.
7. NÚÑEZ TOLIN, Serge. *Nœud noué par personne*. Mortemart : Rougerie, 2012, 64 p.
8. NÚÑEZ TOLIN, Serge. *Fou, dans ma hâte*. Mortemart : Rougerie, 2015, 96 p.
9. NÚÑEZ TOLIN, Serge. *La vie où vivre*. Mortemart : Rougerie, 2017, 80 p.
10. NÚÑEZ TOLIN, Serge. *Près de la goutte d'eau sous une pluie drue*. Mortemart : Rougerie, 2020, 72 p.
11. NÚÑEZ TOLIN, Serge. *L'exercice du silence*. Le Mayne : Cadran ligné, 2020, 72 p.

Sources secondaires

Par livre

1. AGAMBEN, Giorgio. *Nudités*. Paris : Payot et Rivages, 2009, 208 p.
2. BACHELARD, Gaston. *L'air et les Songes : essai sur l'imagination du mouvement*. Paris : Corti, 1976, 306 p.
3. BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris : PUF, 1992, 214 p.
4. BERTHOZ, Alain (dir.). ROCHE, Roland (dir.). *Les espaces de l'homme : symposium annuel*. Paris : Odile Jacob, 2005, 400 p.
5. BONHOMME, Béatrice (dir.). CASTRO, Idoli (dir.). LLOZE, Évelyne (dir.). *Dire le réel aujourd'hui en poésie*. Paris : Hermann, 2016, 672 p.
6. BOSQUET, Alain. *Verbe et vertige : situations de la poésie*. Paris : Hachette, 1961, 376 p.
7. CAMPION, Pierre. *La réalité du réel : essai sur les raisons de la littérature*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2003, 280 p.
8. CARION, Jacques. *Julien Gracq et la poétique du paysage*. Tournai : La renaissance du livre, 2002, 50 p.
9. CHESTIER, Alain. *La littérature du silence : essai sur Mallarmé, Camus et Beckett*. Paris : L'Harmattan, 2003, 182 p.
10. COLLET, Jean. *La soif*. Paris : PUF (coll. « Que sais-je ? »), 1976, 128 p.
11. COLLOT, Michel (dir.). MATHIEU, Jean-Claude (dir.). *Espace et poésie : Rencontres sur la poésie moderne : actes du colloque des 13, 14 et 15 juin 1984*. Paris : École normale supérieure, 1987, 175 p.
12. COLLOT, Michel. *L'horizon fabuleux*. Paris : Corti, 1988, vol. 1, 248 p.
13. COLLOT, Michel. *L'horizon fabuleux*. Paris : Corti, 1988, vol. 2, 224 p.
14. COMTE-SPONVILLE, André. *Traité du désespoir et de la béatitude*. Paris : PUF, 2011, 720 p.
15. DAGOGNET, François (dir.). *Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage*. Seyssel : Champ Vallon, 1982, 249 p.
16. DEL LUNGO, Andrea. *La fenêtre : sémiologie et histoire de la représentation littéraire*. Paris : Seuil, 2015, 520 p.

17. DERRIDA, Jacques. *Penser à ne pas voir : écrits sur les arts visibles, 1979-2004*. Paris : Éd. de la Différence, 2013, 390 p.
18. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Éd. de Minuit, 1992, 208 p.
19. FAVREU, Jean-François. *Vertige de l'écriture : Michel Foucault et la littérature (1954-1970)*. Lyon : École normale supérieure, 2012, 432 p.
20. FINTZ, Claude (dir.). *Les imaginaires du corps : pour une approche interdisciplinaire du corps*. Paris : L'Harmattan, 2000, vol. 1, 296 p.
21. FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*. Paris : Gallimard, 1971, 408 p.
22. GROS, Frédéric. *Marcher, une philosophie*. Paris : Flammarion, 2011, 312 p.
23. JENNY, Laurent. *L'expérience de la chute : de Montaigne à Michaux*. Paris : PUF, 1997, 218 p.
24. LA MOTTE, Annette de. *Au-delà du mot : une « écriture du silence » dans la littérature française du vingtième siècle*. Münster : Lit, 2004, 272 p.
25. LANNOY, Jean-Luc. *Langage, perception, mouvement : Blanchot et Merleau-Ponty*. Paris : Millon, 2008, 347 p.
26. LÈBRE, Jérôme. *Éloge de l'immobilité*. Paris : Desclée de Brouwer, 2018, 374 p.
27. MATHET, Marie-Thérèse (dir.). *L'incompréhensible : littérature, réel, visuel*. Paris : L'Harmattan, 2003, 412 p.
28. MERLEAU-PONTY, Maurice. *La prose du monde*. Paris : Gallimard, 1969, 216 p.
29. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, 1964, 364 p.
30. MEYER, Michel. *Langage et littérature : essai sur le sens*. Paris : PUF, 2001, 254 p.
31. MILANI, Raffaele. *Esthétiques du paysage : art et contemplation*. Arles : Actes Sud, 2005, 223 p.
32. MONSEU, Nicolas. *Point de silence : perspectives philosophiques*. Louvain-la-Neuve : Presses universitaires de Louvain, 2016, 182 p.
33. MURA-BRUNEL, Aline (dir.). COGARD, Karl (dir.). *Limites du langage : Indicible ou silence*. Paris : L'Harmattan, 2002, 380 p.
34. PARIS, Jean. *L'espace et le regard*. Paris : Seuil, 1965, 317 p.
35. PAULHAN, Frédéric. *La fonction de la mémoire et le souvenir affectif*. Paris : Alcan, 1904, 177 p.
36. PLESSSEN, Jacques. *Promenade et poésie : l'expérience de la marche et du mouvement dans l'œuvre de Rimbaud*. The Hague : Mouton, 1967, 348 p.
37. POULET, Georges. *L'espace proustien*. Paris : Gallimard, 1963, 183 p.
38. POWYS, John Cowper. *A philosophy of solitude*. London : Cape, 1934, 224 p.
39. QUINE, Willard Van Orman. *Le mot et la chose*. Paris : Flammarion, 1999, 416 p.
40. RASSAM, Joseph. *Le silence comme introduction à la métaphysique*. Paris : Artège/Lethielleux, 2017, 280 p.
41. REVERSEAU, Anne. *Le Sens de la vue. Le regard photographique dans la poésie moderne*. Paris : Sorbonne université presses, 2018, 511 p.
42. ROSSET, Clément. *Le réel et son double : essai sur l'illusion*. Paris : Gallimard, 1993, 130 p.
43. ROUSSET, Jean. *Forme et signification : essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*. Paris : Corti, 1962, 194 p.
44. SAINT AUBERT, Emmanuel de. *Être et chair : Du corps au désir, l'habilitation ontologique de la chair*. Paris : Vrin, 2013, vol. 1, 416 p.
45. SIGANOS, André (dir.). *Solitudes, écriture et représentation*. Grenoble : Ellug, 1995, 242 p.
46. TODOROV, Tzvetan. *Littérature et signification*. Paris : Larousse, 1967, 128 p.

47. VAN DEN HEUVEL, Pierre. *Parole, mot, silence : pour une poétique de l'énonciation*. Paris : Corti, 1985, 320 p.
48. WAJCMAN, Gérard. *Fenêtre : chroniques du regard et de l'intime*. Lagrasse : Verdier, 2004, 470 p.
49. WALDER, Francis. *L'existence profonde : le souvenir, l'instant, l'espérance*. Paris : Aubier, 1953, 158 p.

Par article

1. ALBARRACIN, Laurent. Nœud noué par personne, de Serge Núñez Tolin. *Images de la poésie* [en ligne], 2012 (consulté le 24 avril 2022).
URL : http://pierre.campion2.free.fr/albarracin_tolin.htm
2. AYRES, Didier. La poésie ou le silence. *La cause littéraire* [en ligne], 2015 (consulté le 09 mai 2022).
URL : <http://www.lacauselitteraire.fr/fou-dans-ma-hate-serge-nunez-tolin>
3. GAVARD-PERRET, Jean-Paul. Serge Núñez Tolin : une aussi longue attente. *Le littéraire.com* [en ligne], 2015 (consulté le 27 avril 2022).
URL : <http://www.lelitteraire.com/?p=13594>
4. GODIN, Mélanie. Kaléidoscope du présent. *Le Carnet et les Instants* [en ligne], 2015 (consulté le 27 avril 2022).
URL : <https://le-carnet-et-les-instants.net/2015/04/27/nunez-tolin-fou-dans-ma-hate/>
5. HEUDRÉ, Denis. Serge Núñez Tolin, une poésie de la moindre des choses. *Recours au Poème* [en ligne], 2020 (consulté le 15 avril 2022).
URL : <https://www.recoursapoeme.fr/serge-nunez-tolin-une-poesie-de-la-moindre-des-choses/>
6. HIROTA, Daichi. La poétique de la fenêtre chez Baudelaire. *L'Année Baudelaire*, 2009-2010 (vol. 13/14), p. 195-210 (consulté le 18 mars 2022).
URL : <https://www.jstor.org/stable/45073634>
7. LUCRÈCE, André. Éloge du regard. *Littérature*, 1986 (vol. 62), p. 3-13.
8. WASSELIN, Lucien. Serge Núñez Tolin La vie où vivre. *Recours au Poème* [en ligne], 2018 (consulté le 27 avril 2022).
URL : <https://www.recoursapoeme.fr/serge-nunez-tolin-vie-vivre/>
9. WETZEL, Marc. Serge Núñez Tolin, La vie où vivre. *Traversées* [en ligne], 2017 (consulté le 27 avril 2022).
URL : <https://traversees.wordpress.com/2017/05/16/serge-nunez-tolin-la-vie-ou-vivre-rougerie-avril-2017-78p/>

Annexe

Annexe 1

Ordre d'écriture	Titre	Date d'écriture	Editeur	Date de parution	Ordre de parution
1	<i>Silo</i>	?-ca 91	Le Cornier	09.2001	1
2	<i>Silo II</i>	?-?	Le Cornier	09.2002	2
3	<i>Silo III</i>	?-02.01	Le Cornier	11.2003	3
4	<i>Silo IV</i>	02.01-09.02	Le Cornier	10.2004	4
5	<i>Nœud noué par personne</i>	03.09.02-13.01.03	Rougerie	10.2012	7
6	<i>Le truchement des mots</i>	13.01.03-17.07.03	Tarabuste	05.2017	10
7	<i>L'ardent silence</i>	17.07.03-05.01.04	Rougerie	01.2010	6
8	<i>L'interminable évidence de se taire</i>	05.01.04-10.08.04	Le Cornier	11.2006	5
9	<i>L'exercice du silence</i>	10.08.04-02.05.05	Cadran ligné	09.2020	12
10	<i>Près de la goutte d'eau sous une pluie drue</i>	29.08.11-06.02.12	Rougerie	03.2020	11
11	<i>Fou, dans ma hâte</i>	03.03.12-15.11.12	Rougerie	02.2015	8
12	<i>La vie où vivre</i>	04.11.12-21.03.13	Rougerie	04.2017	9

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial