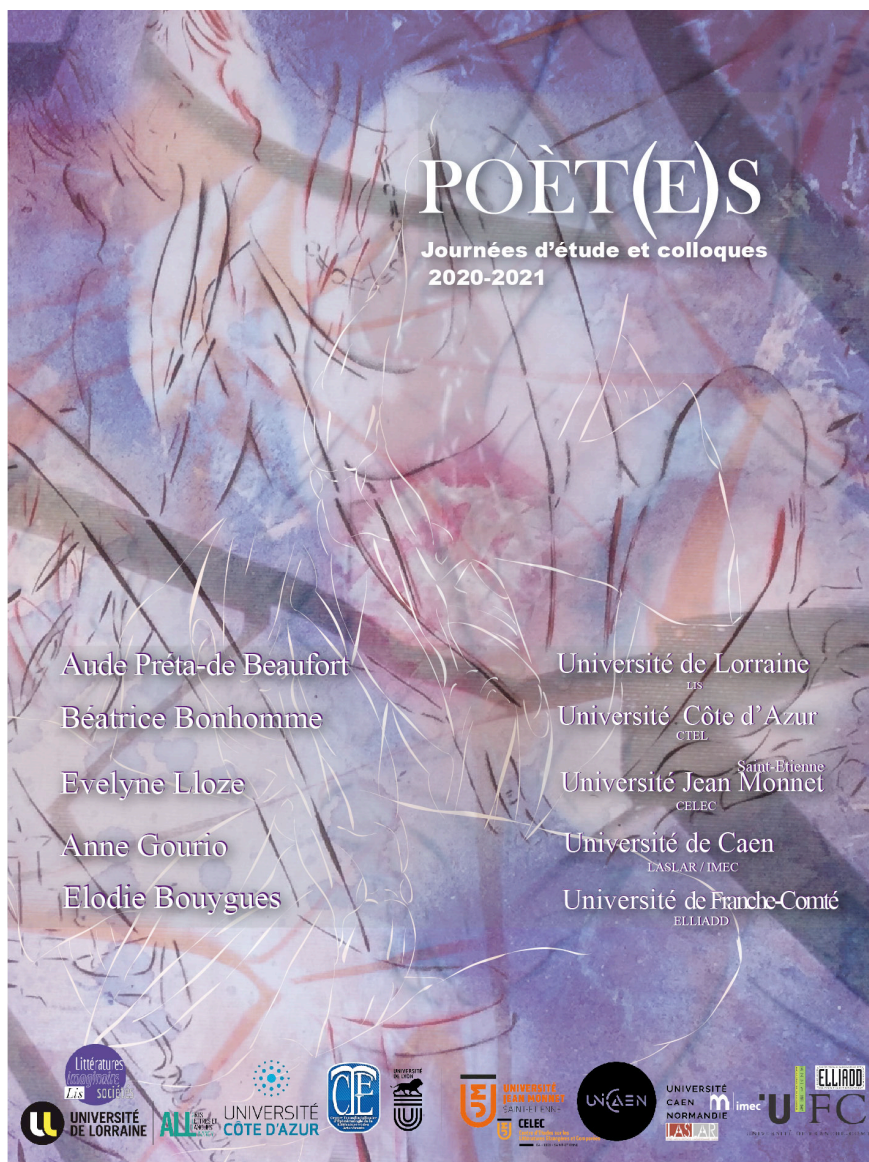


NU(e)⁷³

POÈT(e)S¹

Gabrielle Althen
Marie-Claire Bancquart
Béatrice Bonhomme
Judith Chavanne
Fabienne Courtade
Ariane Dreyfus
Sophie Loizeau



Affiche du colloque réalisée par Stello Bonhomme

NU(e)
Numéro 73

Numéro coordonné par Aude Préta-de Beaufort

Aude Préta-de Beaufort, POËT(E)S : un projet.....	7-13
Aude Préta-de Beaufort, Préface.....	15-20

Dossiers

Gabrielle Althen.....	21-72
• Critique : Claude Leroy	
• Artiste : Philippe Hélénou	
Marie-Claire Bancquart.....	73-129
• Critiques : Corinne Bayle et Anne Gourio	
• Artiste : Jean-Marc Chouvel	
Béatrice Bonhomme.....	131-188
• Critique : Michael Brophy	
• Artiste : Stello Bonhomme	
Judith Chavanne.....	189-219
• Critique : Sébastien Labrusse	
• Artiste : Roland Deléto	
Fabienne Courtade.....	221-265
• Critique : John Stout	
• Artiste : Philippe Guitton	

Ariane Dreyfus.....	267-322
• Critique : Élodie Bouygues	
• Artiste : Marie-Linda Ortega	
Sophie Loizeau.....	323-358
• Entretien : Aurélie Foglia	
• Photographe : Sophie Loizeau	

Enquête

Évelyne Lloze	359-381
---------------------	---------

Aude Préta-de Beaufort

POÈT(E)s : un projet



POÈT(E)S

Journées d'étude et colloques 2020-2022 Universités de Lorraine / CLSH Nancy – Côte d'azur / Nice – Jean Monnet / Saint-Étienne – Caen / Normandie & IMEC – Franche-Comté / Besançon

C'est lors de la journée d'étude consacrée à Marie-Claire Bancquart le 2 avril 2019 à l'Université de Lorraine / CLSH Nancy (Marie-Claire Bancquart avait été l'éditrice et la préfacière de l'anthologie *Couleurs femmes. Poèmes de 57 femmes* destinée à accompagner le Printemps des Poètes de 2010), qu'a pris forme l'idée de s'intéresser spécifiquement aux poètes femmes contemporaines, non pas tant pour chercher à caractériser chez elles une « écriture femme », que pour contribuer à mettre davantage en lumière leur place et leur rôle dans le champ actuel de la poésie. Une manière de mettre « Pleins feux sur les femmes (in)visibles », pour reprendre le titre du colloque international organisé à l'Université de Lorraine / Nancy en novembre 2018 par Elsa Chaarani, Laurence Denooz et Sylvie Thiéblemont.

Proposé assez largement à des spécialistes de la poésie des XX^e-XXI^e siècles à partir d'avril 2019, le projet « POÈT(E)S » associe en définitive cinq enseignantes-chercheuses (Béatrice Bonhomme à l'Université Côte d'Azur / Nice, Élodie Bouygues à l'Université de Franche-Comté / Besançon, Anne Gourio à l'Université de Caen-Normandie, Évelyne Lloze à l'Université Jean Monnet / Saint-Étienne, Aude Préta-de Beaufort à l'Université de Lorraine / Nancy) et consiste en une série de journées d'études et de colloques dans les cinq universités partenaires et à l'IMEC (Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine).

Les initiatives que ce projet, fruit d'une concertation longue, aura pu inspirer au cours de sa genèse seront la marque bienvenue d'un intérêt partagé pour une question toujours actuelle.

En 2010, Jean-Pierre Siméon faisait de « Couleur femme » le thème d'un 12^e Printemps des Poètes placé sous l'égide d'Andrée Chédid. En 2019, il choisissait d'ouvrir l'année éditoriale de la collection Poésie / Gallimard en publiant deux femmes, Christine de Pisan et Marie-Claire Bancquart, mettant ainsi à l'honneur deux grandes poètes, mais aussi continuant d'affirmer l'importance des femmes poètes. Le projet POËT(E)S a été inauguré à Nancy par le colloque des 23 et 24 novembre 2020, dix ans après ce Printemps « couleur femme » et un an après le signe encourageant donné par la collection Poésie / Gallimard. Suivront en 2021 un colloque à l'Université Côte d'Azur / Nice, un colloque à l'Université Jean Monnet de Saint-Étienne, une journée d'étude à l'Université de Caen-Normandie en collaboration avec l'IMEC et une journée d'étude à l'Université de Franche-Comté.

Attirer l'attention sur les femmes reléguées dans l'ombre des hommes a récemment été l'ambition de deux colloques internationaux, celui qui a été cité plus haut, « Pleins feux sur les femmes (in)visibles » en 2018 à l'Université de Lorraine, mais aussi celui qui s'est déroulé à l'Université François Rabelais de Tours les 9-10 mars 2017 et qui portait plus précisément sur les femmes artistes et écrivaines (Hélène Maurel-Indart dir., *Femmes artistes et écrivaines, dans l'ombre des grands hommes*, Paris, Classiques Garnier, « masculin / féminin dans l'Europe moderne, série XIX^e siècle », 2019). Les travaux de Christine Planté dans le cadre du XIX^e siècle sont également connus.

Du côté des poètes, il y a eu des femmes poètes féministes actives, comme Thérèse Plantier (1911-1990), poète, essayiste, romancière, qui publie à partir de 1945 et jusqu'en 1988. Existente aussi depuis 2011 la revue et le site féministes *Le Pan Poétique des Muses*, (<http://www.pandesmuses.fr>). Mais le phénomène reste relativement marginal en France.

L'intérêt pour la poésie des femmes, présent en France et sans doute plus marqué dans le domaine de la francophonie, particulièrement en Belgique, au Luxembourg, au Québec, a quant à lui régulièrement donné lieu à des publications, comme l'anthologie, dans les années 1960, de Jeanine Moulin, *La poésie féminine (1. Époque moderne. 2. XII^e-XIX^e siècles*, Paris, Seghers, 1963-1966, 2 vol.) ou celle, dans les années 1990, d'Henri Deluy et Liliane Giraudon (*Poésies en France depuis 1960 : 29 femmes*, Paris, Stock, « Versus », 1993) ou encore le

dictionnaire de Christiane P. Makward et Madeleine Cottenet-Hage (*Dictionnaire littéraire des femmes de langue française. De Marie de France à Marie NDiaye*, Paris, Karthala, Agence de la francophonie, 1996). Le XXI^e siècle n'est pas en reste. On peut notamment citer *Le Siècle des femmes : poésie francophone en Belgique et au Grand Duché de Luxembourg, XX^e siècle*, de Liliane Wouters et Yves Namur (Bruxelles, Les Éperonniers, 2000), *Terres de femmes*, web-revue de poésie et de critique d'Angèle Paoli, depuis 2004, (avec une *Anthologie poétique* Terres de femmes 2020 regroupant un choix de 116 femmes poètes contemporaines <https://terresdefemmes.blogs.com/>), la « Grande enquête de *Poezibao* sur les femmes poètes » par Florence Trocmé en 2006, *Couleurs femmes. Poèmes de 57 femmes* de Marie-Claire Bancquart (Bègles, Le Castor Astral, 2010), le documentaire de Stéphane Bonnefoi et Guillaume Baldy diffusé sur France Culture en 2016, « Être femme et poète aujourd'hui », (<https://www.franceculture.fr/emissions/sur-les-docks/etre-femme-et-poete-aujourd-hui>), l'article de Gabriel Grossi, « La poésie au féminin » sur son blog *Littérature portes ouvertes* en 2018 (<https://litteratureportesouvertes.wordpress.com/2018/05/01/la-poesie-au-feminin/>) ou encore le numéro spécial « Femmes artistes et écrivaines » de *Recours au poème*, n° 201, mars-avril 2020 (<https://www.recoursaupoeeme.fr/>).

La recherche s'est davantage penchée sur l'œuvre de telle ou telle poète et les vues de synthèse comme *Voi(es)x de l'autre : Poètes femmes, 19^e-21^e siècles* de Patricia Godi-Tkatchouk (Patricia Godi-Tkatchouk dir., Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, « Littératures », 2010) restent assez rares et ne portent pas de façon spécifique sur les poètes femmes contemporaines de langue française.

Le projet « POËT(E)S » se consacre lui précisément aux poètes femmes contemporaines de langue française. Sans méconnaître l'imposant massif des études de genre, ce n'est *a priori* pas dans cette perspective qu'il entend se situer. Il se propose plutôt d'accueillir librement des approches critiques diversifiées visant à continuer de développer les recherches portant sur l'œuvre des poètes femmes contemporaines et à contribuer ainsi à une meilleure connaissance du champ actuel de la poésie française et francophone.

Chacune des manifestations, à la suite d'appels précisément ciblés, mettra en présence plusieurs poètes femmes et un ou une chercheur ou chercheuse spécialiste de leur œuvre. Les poètes invitées présenteront, lectures à l'appui, les aspects de leur poésie qui sont à leurs yeux les plus significatifs. Elles pourront également être amenées à se prononcer sur ce que signifie selon elles être une « poète femme » (sont-elles amenées à se

positionner d'une manière spécifique dans le champ de la poésie contemporaine ? leur féminité leur apparaît-elle comme ce qui contribue à modéliser certaines particularités de leur écriture ?), sur le choix des termes pour les désigner (le ou la poète, poétesse, poèt(e)...). Leur « binôme » critique poursuivra l'étude.

Le projet « POËT(E)S » privilégie donc l'étude des œuvres, sans négliger des interrogations théoriques plus larges (quelle étiquette accole-t-on aux poètes femmes ? comment les poètes femmes se situent-elles par rapport à ces dénominations ? comment peut-on évaluer aujourd'hui la place et le rôle des femmes dans le champ de la poésie française et francophone contemporaine ? peut-on contribuer à présenter un corpus de poètes femmes sans reconnaître de fait la prééminence d'un contexte masculin – parlerait-on de « poètes hommes » ?).

Nous avons choisi l'intitulé « POËT(E)S » plutôt que « Poétesse » ou des variantes typographiques de l'écriture inclusive. Nous n'avons pas voulu retenir le terme « poétesse » que certaines des poètes invitées rejettent pour des raisons que les colloques seront l'occasion d'explicitier. La graphie « POËT(E)S » est donc un clin d'œil à la place insuffisante que les poètes femmes contemporaines occupent encore dans l'édition (la collection Poésie / Gallimard jusqu'à il y a peu, telle ou telle anthologie, etc.) et dans la recherche (encore qu'on puisse ajouter que la poésie contemporaine dans son ensemble reste relativement confidentielle, et non pas seulement celle des femmes). La parenthèse nous permet également de rappeler que les poètes sont aussi des femmes et que les poètes femmes se revendiquent poètes à part entière, poètes qui sont des femmes. « POËT(E)S », donc, où la parenthèse, loin de désigner l'incident, propose, à la manière de Claude Simon, une expansion.

L'attention se portera en 2020-2022 sur des poètes dont la poésie cherche à dire quelque chose d'une expérience du monde et de l'écriture ; non purement formaliste de ce point de vue ni vouée aux seules expérimentations textuelles ; extrêmement soucieuse néanmoins des formes qu'elle adopte et dotée d'une profonde conscience critique. Sans chercher à reconduire d'anciens clivages, mais en reconnaissant l'existence actuelle d'ambitions poétiques différentes, le projet POËT(E)S pourra s'attacher par la suite à des poètes femmes chez lesquelles priment le travail du texte et l'expérimentation des formes.

L'ensemble des communications, accompagné de choix de textes et/ou d'inédits, de portraits photographiques des poètes, d'une biobibliographie et enrichi de collaborations avec des artistes, donnera lieu à

publication dans la revue de poésie *NU(e)* consultable en ligne sur Poezibao (<https://poezibao.typepad.com/poezibao/revue-nue/>).

Lieu vivant et ouvert de création poétique et de recherche, la revue *NU(e)* a été référencée par le CNU 9^e section à l'intention du HCERES. Site de référence en matière de poésie, Poezibao, accueille *NU(e)* depuis 2018.

Aude PRÉTA-DE BEAUFORT
Université de Lorraine / CLSH Nancy
EA LIS

*

Contacts :

Béatrice Bonhomme Beatrice.BONHOMME@univ-cotedazur.fr
Élodie Bouygues elodie.bouygues@univ-fcomte.fr
Anne Gourio anne.gourio@unicaen.fr
Évelyne Lloze evelyne.lloze@univ-st-etienne.fr
Aude Préta-de Beaufort aude.preta@univ-lorraine.fr

Aude Préta-de Beaufort

Préface

Après avoir espéré que la situation sanitaire nous permettrait de nous retrouver à Nancy les 23 et 24 novembre 2020 pour la première étape du projet consacré aux *POÈT(E)S*, il a fallu se résoudre à ce que ce colloque ait lieu à distance.

Nous avons donc à remercier non seulement l'EA LIS et l'Université de Lorraine, l'UFA, le CELEC de l'Université Jean-Monnet, qui ont apporté leur soutien à l'organisation du colloque et à sa publication, mais aussi les poètes et les critiques qui ont bien voulu accepter les contraintes de la visioconférence.

C'est enfin grâce à Béatrice BONHOMME et aux bons soins de Danielle PASTOR que les huit ensembles poétiques et critiques – Gabrielle ALTHEN et Claude LEROY, Marie-Claire BANCQUART, Corinne BAYLE et Anne GOURIO, Béatrice BONHOMME et Michael BROPHY, Judith CHAVANNE et Sébastien LABRUSSE, Fabienne COURTADE et John STOUT, Ariane DREYFUS et Élodie BOUYGUES, Sophie LOIZEAU et Aurélie FOGLIA – ainsi que l'étude plus générale d'Évelyne LLOZE qui ont occupé les deux journées lorraines sont réunis dans ce numéro 73 de la revue de poésie *NU(e)*, accompagnés chacun d'un portrait photographique, d'une bio-bibliographie et d'une œuvre d'artiste.

Pendant les deux journées du colloque, nous auront bien sûr manqué tous les temps humainement et scientifiquement fructueux de rencontres, de découvertes et de discussions qu'un colloque comprend en dehors même des sessions de travail. Les collègues, amis et étudiants qui ont assisté aux communications et aux échanges n'auront peut-être pas pris non plus la parole autant qu'ils auraient pu le faire en présence et nous n'avons pas vu tous les visages. Nous aurons certes accueilli des auditeurs français et étrangers qui n'auraient vraisemblablement pas été en mesure de se rendre en Lorraine, mais nous aurons éprouvé une fois encore cette année combien, pas plus que l'enseignement, la recherche ne s'accommode du « distanciel », qui facilite sans doute l'accès aux manifestations scientifiques, mais prive de tout ce qui vient ordinairement enrichir le dialogue et l'étude dans une « clôture » partagée.

Combien salutaires néanmoins ces heures consacrées à la poésie, où la parole des poètes et le commentaire des chercheurs et critiques se sont mutuellement accompagnés !

La poésie des « poèt(e)s » est apparue dans sa diversité : pas de poésie « des femmes », pas d'« écriture-femme », pas plus que de « Poésie »,

mais des expériences et des écritures poétiques dans leur singularité, de la présence la plus concrète du réel jusqu'à « l'énigme de la surface » (Fabienne Courtade), de l'ellipse jusqu'au narratif, du quotidien jusqu'au syncrétisme mythologique et religieux en passant par le conte, de l'écho des livres, de la musique et de la peinture jusqu'à ceux du cinéma. S'il est un partage, c'est celui de la mise à distance du lyrisme traditionnel, celui du questionnement permanent et de l'attention critique portée à la forme du poème. En effet, qu'il s'agisse d'interroger la relation à soi, à l'autre, au monde ou d'explorer à tâtons les mots et l'expérience de l'écriture, c'est l'absence radicale de certitudes qui domine. L'*in-quiétude* marque l'éthos des « poèt(e)s », au féminin comme ailleurs au masculin.

Chez GABRIELLE ALTHEN (portrait photographique de Philippe BARNOUD), Claude LEROY surprend le « Débat de l'Ange et du Sphinx » dans le pseudonyme que s'est choisi Colette Astier. Il met en lumière une manière de se relier à soi, à l'autre, au monde, de devenir poète et de concevoir le rôle de la poésie, une poétique de l'ascensionnel et de la chute, de la terre, de l'énigme et du questionnement. Gabrielle ALTHEN, qui avait, lors du colloque, livré une présentation des grandes orientations de son travail et s'était exprimée sur ses liens avec les autres arts dans un entretien avec Béatrice BONHOMME et Aude PRÉTA-DE BEAUFORT, donne ici à lire une anthologie personnelle (1981-2015), accompagnée d'une aquarelle de Philippe HÉLÉNON.

De la poésie de MARIE-CLAIRE BANCQUART (portrait photographique communiqué par Alain BANCQUART), Corinne BAYLE avec « Marie-Claire Bancquart, la maladie du poème » et Anne GOURIO avec « Pierres pour mémoire. *Le passé en présence dans l'œuvre poétique de Marie-Claire Bancquart* » soulignent chacune des aspects fondamentaux. Corinne BAYLE s'attache à la présence du corps souffrant, au refus de l'esthétisation et à l'éthique du poème, mettant en évidence la vitalité du désir et « la souffrance acceptée / refusée comme la leçon d'existence la plus nue ». Anne GOURIO est elle sensible chez Marie-Claire Bancquart à un rapport spécifique à la temporalité et à la verticalité de l'espace. Elle fait remarquer l'importance de l'élémentaire et du minéral, en lien avec le refus de l'épanchement et la progressive ouverture au sensible qui marquent l'histoire de la modernité poétique. Suivent un poème inédit et un choix de poèmes extraits de *Mots de passe* (Le Castor Astral, 2014, avec l'aimable autorisation de l'éditeur). En écho, l'encre de chine sur papier de Jean-Marc CHOUVEL, *noire après noire à petites vagues, hommage à MCB*.

C'est la voix incarnée, la respiration nouée au corps qui animent la poésie de BÉATRICE BONHOMME (triptyque photographique réalisé par Baptiste AUBERT) que Michael BROPHY propose de considérer comme

« Une voix posée sur le monde », d'après la toute fin du poème en prose *L'Enfant au bouclier d'indien* dédié au frère mort en 2013. Il analyse les enjeux éthiques et esthétiques d'une poésie qui s'attache au « dessaisissement », à l'écoute de ce qui a disparu, à son accueil dans la voix du poète et à leur commun renouement à l'existence. Les poèmes du *Cœur de la brodeuse* qui figurent après sont ceux que Béatrice Bonhomme a lus lors du colloque. Hommage à la grand-mère qui, humblement, accueille, donne, ordonne, *répare*, ils rappellent au poète qu'il a pour tâche de « coudre » les mots et le monde. Ce qu'esquissent les *Dentelles sur fleurs* de Stello BONHOMME ?

Au cœur de la poésie de JUDITH CHAVANNE (portrait photographie © DR), Sébastien LABRUSSE identifie « Le silence comme condition de la parole ». La confrontation à la brutalité du monde et le « désir de vivifier l'existence » par les mots passent selon lui chez Judith CHAVANNE par l'attention au minime et par une forme d'effacement. Le silence s'inscrit dans le poème comme un espace de relation et de présence. À cette étude répond la réflexion de Judith CHAVANNE sur sa propre pratique poétique : « L'écriture d'un poème, une expérience de la confiance ». L'écriture du poème est affaire de disponibilité, de patience, d'attention à ce qui advient dans le très concret du monde et que le poème saisit dans une forme de littéralité. Cet « il y a », le paysage de Rolland DELÉLO, accompagné de la note « Theuville, juillet 2018 », semble en désigner la force d'appel et d'ouverture.

Si FABIENNE COURTADE (photographie de Jean-Luc BERTINI) n'a pas été en mesure de participer aux journées du colloque, John STOUT a malgré tout pu appuyer en partie sur les échanges écrits qu'elle lui a accordés son approche de « La poésie de Fabienne Courtade : "l'énigme de la surface" ». Sous l'égide de Blanchot, John STOUT caractérise « l'écriture de l'autre nuit » qui travaille la poésie de Fabienne COURTADE et l'éloigne du lyrisme traditionnel. Avec la référence à Bataille, il éclaire dans un second temps ce que recouvre le réalisme inscrit par bribes dans *Table des bouchers* (Flammarion, 2008). Fabienne COURTADE explique qu'elle écrit « comme on nage », « sous la surface », sans résoudre « l'énigme de la surface ». Les poèmes proposés par Fabienne COURTADE sont accompagnés de six contributions de l'artiste Philippe GUITTON.

Le dernier livre d'ARIANE DREYFUS (portrait photographique par Élise BÉTREMIEUX), *Sophie ou la vie élastique* (Le Castor Astral, 2020) a retenu Élodie BOUYGUES. « "Fuir l'eau qui monte du chagrin" : Ariane Dreyfus ou l'écriture élastique » examine la présence du narratif et, au-delà d'une très riche intertextualité, le dialogue avec le cinéma (le film de Christophe Honoré), mesure la vitalité subversive dont Sophie est

l’emblème, fait apparaître les « pouvoirs vivifiants de l’écriture » et les « scénarios de “vies possibles” qu’offre l’écriture ». Les mêmes enjeux nourrissent la question posée sans ménagements par Ariane DREYFUS : « Comment rester vivante malgré la mort ? ». On se demande si les « Retrouvailles » de Marie-Linda ORTEGA ne sont pas elles aussi postulées contre la mort.

SOPHIE LOIZEAU (portrait photographique de Laurent CITRINOT) et Aurélie FOGLIA ont choisi la forme de l’entretien pour traiter de l’importance centrale chez Sophie LOIZEAU de la sexualité et du corps, en particulier du corps féminin, de l’intensité désirante et inquiète du rapport au monde, du travail sur la grammaire pour mettre à égalité le féminin et le masculin, de la pratique d’un « vers de phrase », de « poésiefictions » et de la narration, de la relation entre l’intime et les êtres réels et fictifs qui habitent l’existence du poète, de la présence nourricière des autres écrivains des arts, de l’unité de la poésie. Sophie LOIZEAU offre les textes et photographies de sa performance *FO.Q*, des extraits du recueil en cours *Les Épines rouges*, quatre photographies du *Phallus de mer* et « Dans la nuit », nouvelle extraite du recueil en cours *La Vieille Femme dans le berceau*.

Évelyne LLOZE, développe en dernier lieu quelques « Remarques sur la place des femmes en poésie (XIX^e-XX^e siècles) », enquête factuelle sur la marginalisation des femmes poètes, particulièrement en France, sur la difficulté rencontrée pour désigner les poètes femmes, sur les préjugés et les déterminations à l’œuvre dans l’histoire littéraire comme au sein de l’histoire de la littérature et de la poésie, sur la question de « l’écriture-femme ».

Aude PRÉTA-DE BEAUFORT
Université de Lorraine / CLSH Nancy
EA LIS

Gabrielle Althen

Critique
Claude Leroy

Artiste
Philippe Hélénon



Photo © Philippe Barnoud

Débat de l'Ange et du Sphinx chez Gabrielle Althen

Claude LEROY
Université Paris-Nanterre

Noria

Et tu devras répondre
Mais qui es-tu au vrai ?¹

Dans l'œuvre de Gabrielle Althen, l'énigme se déplace en feu follet. Elle fait entrer le poète, le poème et le lecteur dans une ronde qui se relance comme une noria. Qui es-tu au vrai toi qui signes ? Qui es-tu au vrai toi qui te donnes à lire ? Qui es-tu au vrai toi qui lis ? Et qu'advient-il de vos relations au cours de la rencontre ? Ce « tu » flottant, indécis, à la cantonade, laisse mal entendre à quel autre il s'adresse, l'aimé, le double, le confident, le lecteur du poème invité à entrer dans la ronde... Mais c'est toujours à trois partenaires que se joue le grand jeu de la poésie, comme dans la vie selon l'expérience d'Œdipe. « Rapports de l'homme à lui-même, à autrui, au monde en ce qu'il le dépasse² » forment, selon le poète³, la « prodigieuse matrice » d'une aventure exemplaire. Alors qu'Œdipe a su déchiffrer l'énigme posée par le Sphinx, il n'a pas entendu l'oracle où se décidait son destin, ni trouver sa place entre la famille qu'il doit quitter et celle qu'il doit fonder. « L'énigme est une roue céleste qui se laisse traverser sans se résoudre⁴ ». Se refusant à séparer les trois registres fondamentaux de l'existence, l'œuvre du poète est tendue vers l'autre et vers l'ailleurs. Aux aguets d'une « brusque

¹ Gabrielle Althen, *Vie saxifrage*, Neuilly-sur-Seine, Éditions Alain Gorius, 2012, p. 30.

² Colette Astier, *Le Mythe d'Œdipe*, Paris, Armand Colin, 1974, p. 33.

³ Depuis *Le Cœur solaire* (1976) et jusqu'à *Soleil patient* (2015), le poète (comme Gabrielle Althen souhaite être désignée) a publié à ce jour dix-sept recueils de poèmes, trois essais (qui, on le verra, sont quatre comme les mousquetaires), un roman et un volume de « contes de métaphysique domestique ».

⁴ *Vie saxifrage*, *op. cit.*, p. 11.

substitution d'un axe vertical à la chanson horizontale⁵ », chaque signe reçoit chez elle vocation d'intersigne. Gabrielle Althen a la passion de l'énigme.

La première décision du poète – sa première décision de poète – a été d'inventer sa signature. Les mots, soutenait Joseph Delteil, ne sont pas « des étiquettes, une monnaie d'échange » car « les attributs du verbe sont trois : la signification, la saveur et le pouvoir magique⁶. » Et quoi de plus magique que d'inventer son nom pour écrire ? C'est un geste fondateur qui marque une volonté de rupture et donne l'élan à un nouveau départ. C'est entreprendre de se signer soi-même. En donnant congé au nom reçu, le poète attend de la poésie une nouvelle naissance et l'avènement d'une *Vita nuova*. Née Colette Touitou, devenue Colette Astier devant l'état-civil et la vie universitaire, le poète s'est voulu, d'emblée, Gabrielle Althen. D'un coup de gomme, elle a effacé la trace des origines familiales et de la vie profane, en écartant les noms écrans du père et du mari. « Ce fils a fait son père », prétendait Michelet de son *Histoire de France*. C'est désormais le nom choisi qui *devra* répondre. Mais le choix d'un pseudonyme relance la roue de l'énigme.

Qui est au vrai celle qui se présente sous un faux nom ? Soustraire un privilège à la loi commune ne va pas sans risques, ne serait-ce que celui de l'ostentation. Le besoin de masque trahit-il une « présomption de l'éclat⁷ », dont le titre d'un recueil souligne non sans malice l'ambivalence ? Mais comment préserver du présomptueux l'avènement présomptif ? Peut-être par un renversement paradoxal, en considérant le pseudonyme comme Blaise Cendrars le fit du sien : « c'est mon nom le plus vrai ». « Sans preuves⁸ » autres que les poèmes, présumons donc que « Gabrielle Althen » est le nom le plus vrai de celle qui s'en est fait une signature. Et partons à la recherche du « vrai » qui motiverait l'adoption du nom nouveau en remaniant ses relations avec l'autre et l'ailleurs, ses deux partenaires dans le triangle de l'énigme. C'est le désir de pseudonyme qu'il faut interroger.

Préséances

Sur la couverture de chaque recueil, le nom de l'auteur et le titre se disputent la préséance. Ce que l'on tient entre ses mains, est-ce *de*

⁵ *Le Pèlerin sentinelle*, Paris, Le Cherche midi éditeur, « Points fixes. Poésie », 1994, p. 53.

⁶ Joseph Delteil, *Alphabet*, Paris, Grasset, 1973, p. 82.

⁷ *Présomption de l'éclat*, Mortemart, Rougerie, 1981.

⁸ *Sans preuves*, Paris, Dune, 2000.

Gabrielle Althen ? Est-ce *du* Gabrielle Althen ? À quel moment et par quel cheminement passe-t-on de la découverte d'un poète à la reconnaissance de sa poésie ? La signature et l'écriture forment un couple des plus étranges dont chacun se dispute l'engendrement de l'autre, se voulant tour à tour l'autorisant ou l'autorisé, le légitimant et le légitimé, le motivant et le motivé. Qui signe l'autre ? C'est le public qui tranche, constate Mallarmé à propos de Tennyson :

Le nom du poète mystérieusement se refait avec le texte entier qui,
de l'union des mots entre eux, arrive à n'en former qu'un, celui-là,
significatif, résumé de toute l'âme, la communiquant au passant⁹.

Qu'advient-il du nom de Gabrielle Althen dans l'écriture ? Comment « se refait-il » avec le texte de ses poèmes ? Et comment cristallisent-ils ensemble pour communiquer au passant la grande signature qu'est le renom, cette œuvre changée en nom ?

Le pseudonyme n'est rien d'autre que le « cœur fondateur¹⁰ » de la poésie de Gabrielle Althen. La rupture par quoi tout commence ne se réduit pas à une simple relève du nom reçu. Sa force de transgression – ce qu'il faut appeler son programme – excède les démêlés du poète avec son histoire familiale, sa volonté d'émancipation et l'arrogance ou non d'un masque. Donnant à lire « le combat sans accessoire et sans oripeaux de ce qui veut surgir¹¹ », il procède, plus radicalement, à un coup de force contre le mode de génération. Par une refonte de l'origine, le pseudonyme se veut un *nom de plume*, dans la troublante justesse de l'expression : « Gabrielle Althen » est un nom né de la plume, fait pour la plume et se cautionnant d'elle. À la généalogie qui affilie, il substitue un désir d'étymologie, qui engage avec les poèmes un dialogue à rebonds. Un baptême d'encre.

La signature *du* poète est une signature *de* poète, poème à sa façon, poème premier que l'on peut considérer comme la matrice secrète de l'œuvre. Gabrielle Althen écrit *à partir* de son nom, si l'on entend ce verbe dans toutes ses aventures, comme un départ, une partition et un partage. Le pseudonyme est un texte. Au lecteur il donne à lire et à rêver, à consteller et à construire, en faisant se lever un cortège d'associations par des suggestions symboliques et des allusions mythologiques, soutenues et diffusées par des proximités sonores et des proximités sémantiques. Chacune de ses deux composantes est en effet porteuse

⁹ Mallarmé, « Tennyson vu d'ici », *Divagations* (1897), *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 140.

¹⁰ *Cœur fondateur*, Voix d'encre, dessins de Pierre Mézin, 2006.

¹¹ *L'Arbre à terre*, Nice, Éditions de la revue *NU(e)*, 2007, p. 14.

d'histoire et de signification. Entre elles se noue une alliance de noms, comme on parle d'alliance de mots, qui place la création poétique sous l'invocation d'un ange et l'élection d'un lieu. Entre ce double signe et les poèmes, se tissent des relations d'où naît la signature. « Tracer son arc entre ces pôles¹² » dicte sa tâche au poète. C'est de la tension entre ces pôles – choc, étincelle ou explosion – que se nourrit le débat dont l'énigme de la poésie fait l'enjeu.

Genèses

Dans le pseudonyme de Gabrielle Althen, se redouble un désir de fondation. Il est remarquable que chacun de ses éléments est soutenu par un récit de genèse : l'Annonciation et la naissance d'un village. Et d'abord, au plus évident, le prénom, qui ouvre sur le nom et dispose à le recevoir. Se vouloir Gabrielle, c'est, discrètement mais clairement, préparer un espace pour une Annonciation. Prestigieuse tutelle ! Selon l'étymologie, Gabriel est un prénom de très haut parage qui rend celui qui le porte « fort avec l'aide de Dieu ». C'est celui de l'ange de l'Annonciation venu porter à Marie la bonne nouvelle, l'inconcevable conception de Jésus. Une mission sans commune mesure qui fait de Gabriel un successeur d'Hermès et, dans la mythologie chrétienne, le saint patron des messagers, des ambassadeurs, des émissaires, des diplomates, des intercesseurs ou des médiateurs... Mais il incite aussi à voir en lui l'ange de la plus grande énigme. Au poète qui relève son nom, il transmet une vocation symbolique de messagère et transforme son acte en Annonce au lecteur. Il n'est pas de patronage mieux venu que celui de Gabriel pour faire entendre (sans avoir à insister) ce qu'il y a d'obscur et d'inexplicable dans l'inspiration comme dans la communication au lecteur. Un ange inséminateur... Et un ange au féminin, ce qui suggère entre l'Annonciateur et la (ou le) récipiendaire des relations plus troublantes, entre permutation des rôles ou cumul des fonctions. Comment mieux faire entrevoir l'énigme de la création poétique ? Et le mystère des relations du signataire avec le tout autre ?

L'allusion au grand mythe chrétien ne se dissimule pas dans *Hierarchies* :

Une main de brume autour d'une toison de vignes, Marie
s'abstenant de sourire attendait debout sur l'étendard confus de

¹² *Vie saxifrage*, op. cit., p. 18.

son histoire. Ce fut le ciel débordant la montagne qui vint à sa rencontre¹³.

Mais l'évocation suggère sans se figer en parabole : « Il faut laisser, depuis le monde, le Dieu venir au monde¹⁴. » Et sans ouvrir non plus sur une profession de foi : « Laissons à l'être le temps de son paraître, et au paraître son enfance et sa nuit, principe d'usage et de consentement¹⁵. » Au-delà de quelques allusions, le legs de Gabriel à l'écriture de Gabrielle ne se porte pas à l'affiche : il se dissémine. Son passage se devine à des traces, à des balises, à des prédilections. Et son legs est double.

Passages de l'ange

À Gabriel(le) revient le ciel. Son patronage s'étend d'abord à tout ce qui s'envole, et d'abord à l'invisible cohorte qui traverse ici ou là l'univers du poète : « Il y a dans l'air des exploits impalpables qu'on appelle des anges et qu'on ne verra pas¹⁶. » Dans le cortège de Gabriel(le) entrent les ailes, les flèches, les nuages, la foudre, les oiseaux et leur peintre, Georges Braque, les plumes... Et la magie toujours nouvelle du bleu :

En surplomb de la peine et des amours, un bleu de sel dur et sa découpe à nu sur le moment traversé d'oiseaux pesants qui tiennent bon sans y penser¹⁷.

Font allégeance à Gabriel toutes les figures de l'ascensionnel, les échelles et les passerelles entre les mondes, le vertige des escalades brusques ou interrompues, les poussées vers le haut et les élancements, les surgissements et les jaillissements, les éruptions et les irruptions, les extases et la fascinante lévitation (Joseph de Cupertino, le saint oiseau cher à Cendrars¹⁸, est de sa juridiction). La tour de Babel dans tous ses états. C'est à l'ange impalpable qui veille sur elle que la poésie de Gabrielle Althen doit d'être une poésie de l'émergence :

¹³ *Hiérarchies*, Mortemart, Rougerie, 1988, p. 70.

¹⁴ *Le Pèlerin sentinelle*, *op. cit.*, p. 59.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Vie saxifrage*, *op. cit.*, p. 40.

¹⁷ *Ibid.*, p. 52.

¹⁸ Blaise Cendrars, *Le Lotissement du ciel* (1949), *Œuvres autobiographiques complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2013. Voir Colette Astier, « La question de l'expression mystique » dans Claude Leroy (dir.), *Cendrars et Le Lotissement du ciel*, Paris, Armand Colin, 1995, p. 39-60.

D'une plume absolue, griffer la surdité du temps, paroles sur
l'ardoise, surgissement d'éternité décalée des moraines du jour¹⁹.

Mais l'ange de la signature a ses moments de carence ou d'absence qu'on devine dans une autre noria de chutes, de retombées, de délaissements, d'abandons, d'acédies, de faillites de l'aimé et de fuites de l'autre.

La place éminente que tient Gabriel dans la hiérarchie céleste se traduit par un second legs. L'archange entraîne dans un autre cortège l'arc, l'arc-boutant, l'arceau, l'archet, l'arcade, l'arc-en-ciel et l'arche dans ses deux prestigieuses espèces que sépare l'étymologie mais que l'énigme conjoint : le coffre et le vaisseau, l'arche d'alliance et celle de Noé. Chez le poète les barques, comme les charrettes, s'envolent parfois à la rencontre de l'inconnu. Les détours, les virevoltes, les spirales, les brisures de ses interventions révèlent enfin en Gabriel le maître des angles. Étonnante fortune que celle de ce mot aride chez le poète ! Mais il soutient chez elle un désir de construction et fait de l'oblique un sésame contre les illusions de la ligne droite. Est-ce Gabriel qui lui a révélé leur secret ? Les angles sont des anges avec une l en plus.

Prendre terre

Tandis que Gabriel gouverne le ciel, la terre appartient à Althen. La promesse d'envol prend appui sur un enracinement électif. Le poète a emprunté le nom d'Althen à un village du Vaucluse, une région où elle réside souvent et dont le choix n'est pas étranger à la présence de René Char, son poète, à L'Isle-sur-la-Sorgue. Le village, la région qu'il résume et le poète tutélaire unissent leurs prestiges dans le génie d'un lieu qui est celui d'une seconde naissance, une naissance à la poésie. Si l'on se risque à filer la métaphore, Althen est le lieu d'une Annonce faite au poète, un lieu et un nom de baptême. À condition toutefois qu'on déploie le nom du village dans son entier : Althen-des-Paluds. Pour se bâtir, le village s'est arraché aux marécages que provoquait la Sorgue, sa rivière. Althen s'est extrait des paluds, ce qui donne au désir d'émergence, si actif dans l'univers du poète, une dimension dramatique secrète.

Pourtant, si le village s'est construit en asséchant les marécages, il ne les a pas effacés de sa mémoire. Il les garde à l'affiche. Peut-être par fierté, pour marquer sa victoire sur une nature hostile. Peut-être par défi, pour conjurer le retour du refoulé (ou de l'asséché). En revanche, le poète

¹⁹ *Noria*, Mortemart, Rougerie, 1983, p. 40.

a écarté les paluds de son pseudonyme. D'évidentes raisons de longueur, d'euphonie ou de superstition ont pu conduire à retrancher ce rappel du passé. Mais c'est dans l'ellipse que se tiennent désormais les paluds. Ils forment la part d'ombre de la signature, son fantôme, et comme une menace non-dite d'enlèvement qu'il s'agit de contenir.

Au commencement était donc le marais. Aucune nostalgie de l'enfance vécue ne traverse l'univers du poète. Est-ce là le vrai du pseudonyme ? Dans *Hôtel du vide*²⁰, le roman autobiographique de Gabrielle Althen, transparaît une hantise des origines. L'héroïne qui tient beaucoup du poète est en conflit avec le monde qui l'entoure et dans lequel elle grandit. Mais elle porte un prénom, Lise, qui dispose d'un pouvoir magique d'exorcisme. Lise a les vertus paradoxales du pharmakon qui change le poison – la lise est un marécage – en un remède – la lecture. (Au regard de la cage des marais, Lise est le prénom le plus vrai du poète. Mais il y manque l'ange).

À la *Vita nuova* qui naît de la poésie, revient la mission secrète d'assécher les origines et d'extraire celle qui écrit des « mares honteuses du passé²¹ ». Les titres de ses recueils sont les balises de l'aventure de vivre et établissent ses « hiérarchies ». Dure tâche, interminable comme une « noria », que de sortir de l'« Hôtel du vide » et, d'un « cœur solaire », d'un « cœur fondateur », veiller, « sans preuves », en « pèlerin sentinelle », « sous un soleil patient », à demeurer une « cavalière indemne » dans une « vie saxifrage ». En se défiant de la « présomption de l'éclat », « la belle mendiante » doit s'en remettre à « la raison aimante » et, nous le verrons bientôt, se tenir à « proximité du sphinx » et prendre leçon de « l'arbre à terre ». Pour le dire autrement : « *Vocation : la tâche énigmatique et simple de pousser droit parmi les orties*²². »

Sur le théâtre du pseudonyme, le ciel et la terre entretiennent un long et exigeant débat ponctué par les poèmes. Au désir d'altitude porté par l'ange, se relie l'autre et l'altier que soutient le génie du lieu : « Plus altière que la fatigue minutieuse des lignes de ma main, mon âme me regarde²³. » Du choc entre leurs deux pôles, cristalliseraient bientôt une *altnitude* et une *altérité*, si on les laissait faire.

²⁰ *Hôtel du vide*, Bruxelles, éd. Aden, 2002. Voir Claude Leroy, « Le roman du poète. *Hôtel du vide* ou les promesses d'un nom », Nice, Revue NU(e) n° 53, « Gabrielle Althen », 2013.

²¹ *Le Cœur solaire*, Mortemart, Rougerie, 1976, n.p.

²² *L'Arbre à terre*, op. cit., p. 19.

²³ « Entaille », *Le Cœur solaire*, op. cit., n.p.

Proximité du Sphinx

Est-ce à sa passion de l'énigme que la mythologie de Gabrielle Althen doit d'être syncrétique ? Elle emprunte ses figures, ses références ou ses allusions à la tradition grecque aussi bien qu'au christianisme. Est-ce en hommage au dieu Pan qu'elle a placé son pseudonyme sous le signe du Vaucluse ? Sa présence se serait faite bien discrète par la suite (le dieu Pan du poète c'est René Char). Plus remarquable est qu'à proximité de l'ange Gabriel se tient le Sphinx. Nous avons déjà rencontré son dialogue avec Œdipe et sa présence, qui traverse toute l'œuvre, est une tutelle revendiquée : « Sphinx, sous un sceau de splendeur ! Telle est l'énigme²⁴ ! »

Œdipe et le Sphinx s'affrontent à deux reprises dans l'œuvre du poète. En 1974, elle publie *Le Mythe d'Œdipe* dans une collection universitaire. Dix-sept ans plus tard, en 1991, elle donne pour titre *Proximité du Sphinx* à une suite d'études sur la poésie. Selon le rigoureux partage des signatures qui prévaut alors, le premier essai (qui se tient dans les marges de la création poétique) est revendiqué par Colette Astier, tandis que le second qui tient du manifeste, de l'art poétique et de la confidence, est entré dans la bibliographie de Gabrielle Althen. Elle a repris ce texte clef, avec quelques retouches, dans *La Splendeur & l'écharde*²⁵.

D'un titre à l'autre, le protagoniste a changé. Le Sphinx a pris aux dépens d'Œdipe le premier rôle dans l'affirmation d'une « proximité » qui interroge. Est-elle de nature spatiale ou spirituelle ? Annonce-t-elle une distance ou une affinité ? Dans le premier cas, et selon la logique du mythe, elle tend à faire du poète un autre Œdipe, mis en demeure, s'il veut gagner Thèbes, de résoudre une question aussi capitale que peut l'être une peine, quand il s'agit de vie ou de mort. Mais proximité n'est pas promiscuité. Dans le maintien d'une distance, c'est plutôt mise aux aguets, attente de la rencontre, vigilance de qui se tient à l'espère.

Plus troublante est l'affinité spirituelle (et poétique) que laisse également entendre la formule. Elle réveille l'ancien emploi du mot : au XV^e siècle, la proximité n'était rien d'autre qu'une parenté. Qui sont au vrai Œdipe et le Sphinx ? Et avec lequel d'entre eux le poète tend-il à s'identifier ? Mais faut-il trancher ? Voici le poète tour à tour questionné et questionneur, dans la relance d'une énigme qui n'a pas d'autre mot que le poème. Et le poème lui-même n'a pas de mot. Le considérer comme une devinette, c'est le mettre en danger de mort poétique.

²⁴ *La Cavalière indemne*, dessins de Philippe Hélénou, Paris, Al Manar, Alain Gorius, 2015, p. 44.

²⁵ « La proximité du Sphinx », *La Splendeur & l'écharde*, essais, Paris, Éditions de Corlevour, 2012, p. 7-38.

Pour perpétuer la quête du sens et préserver le poème du dernier mot (et de la définition qui scelle la finitude), l'hermétisme offre les ressources d'un haut langage que Gabrielle Althen sait exploiter. Des ressources de l'altier, elle sait faire un exorcisme. Contre le risque de traduction par un lecteur avide de transativité, elle règle « le ballet irrité de [s]on écriture d'angles²⁶ ». Rompant le fil du continu, coupant court au développement du poème en récit, multipliant éclats, brisures, voltes brusques, surgissement d'interrogations, dérivations, une rhétorique de la surprise déconcerte la saisie et l'emprise. Privilégiant le fragmentaire, elle passe d'un passé épique à un futur oraculaire, d'une allégorie oblique à un récit d'enfance en miettes, d'une confidence abstraite à une fable sans moralité. Une écriture d'angles, en effet, où se confrontent « la splendeur et l'écharde », au risque assumé de l'obscur. Mais sans doute faut-il maintenir le lecteur dans une proximité distante du poème pour que s'esquisse un portrait de l'artiste en Sphinx.

Dans l'aventure d'Œdipe, ce n'est pas Œdipe qui retient l'attention du poète mais bien plutôt le Sphinx. Amère victoire que celle d'Œdipe lorsqu'il a découvert le mot de passe qui provoque la mort du monstre ! S'il franchit le seuil interdit, c'est pour se précipiter en aveugle vers l'énigme de sa naissance. Telle est l'ironie du Sphinx : s'il s'efface devant Œdipe, c'est pour le livrer à l'oracle illisible qui va décider son destin. Mais le Sphinx chez Gabrielle Althen est moins grec qu'égyptien. Comme celui de Baudelaire et des romantiques, il veille au fond des solitudes sur une réserve inentamée d'énigme et ne cherche pas à dévorer le passant. C'est une figure de bienveillance et non de défi : « Inépuisable dans la marge, un Sphinx cérébral, qu'on nommera bonheur, rêve d'architecturer la comète future²⁷. » Le sable sur lequel il repose sans crainte de s'enliser, est-ce de la Sorgue que le poète l'a extrait ? « La terre et moi sans le savoir, consentirons d'un même don à la sûre sieste calme du Sphinx qui est Nous²⁸. » Le Sphinx apparaît comme un double de l'ange, tout en imminences, en annonces à venir, en promesses de partage. Rien de mortifère dans l'énigme sur laquelle il veille : elle est une question sans réponse, mais un appel de sens indéfiniment relancé.

L'énigme moutonne en questions qui sont les poèmes. Et ceux-ci, à leur tour et comme il se doit, se font mercuriels lorsqu'ils éveillent dans les lecteurs une vocation d'interprètes. *Proximité du Sphinx* dit très bien ce tourniquet des rôles entre les trois partenaires que forment le questionneur, le questionné et la question. Telle est la vocation incomparable de la poésie, quand elle mérite son nom :

²⁶ *Le Cœur solaire, op. cit.*, n.p.

²⁷ *Vie saxifrage, op. cit.*, p. 43.

²⁸ *Le Cœur solaire, op. cit.*, n.p.

Le Sphinx regarde. Le Sphinx nous regarde. L'œuvre aussi nous guette et nous tend son miroir. Elle est Sphinx et, face à elle, nous incombe d'être Œdipe. Nous ne cesserons pas de rebâtir le Sphinx et tâcherons de regarder à travers lui²⁹.

L'arbre à terre

Voici le Sphinx libéré de sa vocation grecque. Du lecteur, il se gardera désormais d'exiger un mot de passe, qui figeant le sens du poème le tuerait. Reste à déjouer le piège inverse qu'est le silence né de l'obscur. Face à ce qui se dérobe, le lecteur peut céder à la fascination et consentir à ses vertiges. Mais c'est aux dépens de la quête de l'autre et de l'échange. Gare au choc en retour ! Comme l'amoureux que vient, chez Villiers de l'Isle-Adam, de bouleverser la rencontre d'une passante, il risque une cruelle mise au point. Se faisant déceptrice, « l'inconnue » lui démontre qu'il dialogue dans un miroir avec son propre fantôme. Le silence fascinant n'est qu'un leurre :

Et tout homme, flatté de se croire le divinateur attendu, malverse de sa vie pour épouser un sphinx de pierre. Et nul d'entre eux ne peut s'élever *d'avance* jusqu'à cette réflexion qu'un secret, si terrible qu'il soit, s'il n'est *jamais* exprimé, est identique au néant³⁰.

L'énigme de la poésie est-elle si différente de celle de l'amour ? Entre l'emprise de l'obscur qui retranche et la nécessaire expression qui permet la rencontre, le pseudonyme et son imaginaire ouvre un espace où réinventer « le jour et ses fêtes rétractiles sous l'arbre du dedans³¹ ».

À qui appartient l'amandier mort que découvre le poète sur son chemin ? À la terre qui lui a donné ses racines et l'a nourri ? Au ciel vers lequel il se dresse encore mais qui l'a foudroyé ? S'il fallait retenir un totem pour l'entreprise poétique de Gabrielle Althen, on proposerait volontiers « l'arbre à terre » pour le « voyage immobile » auquel il convie le passant :

²⁹ *Proximité du Sphinx* et autres essais, Paris, Intertextes éditeur, 1991, p. 57.

³⁰ Villiers de l'Isle-Adam, « L'inconnue », *Contes cruels* (1883), *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, p. 718.

³¹ *Noria, op. cit.*, p. 11.

le voyage sur place de la montée ascensionnelle des forces mates de la terre vers la courbure du ciel et le mouvement par lequel la matière se dirige vers ce qui n'est plus elle, lorsque la transparence condescend à déposer sur elle³².

Dans l'élan de ses branches sèches, perdure l'essentiel : « Seul demeurerait de cet arbre foudroyé son essor. » C'est peut-être en ce « vouloir passionné d'émergence » que niche le secret que l'inconnue de Villiers appelle à découvrir et que le poète pseudonyme se charge d'annoncer et de transmettre au lecteur : « L'arrachement peine à se bâtir, mais un chiffre d'alliance pourra enfin s'écrire depuis le pied de l'arbre³³. »

³² *L'Arbre à terre, op. cit.*, p. 13.

³³ *Ibid.*, p. 18.

Anthologie

Gabrielle ALTHEN

I. *Soleil patient*, Arfuyen, 2015.

Un mot
Pour attirer la foudre
Dans le gris sans éperons du moment
Le mot arrive
Puis il nous dévisage
– Nous
Le beau troupeau de bêtes –
La liberté qui regarde autre part
Accentue ses égards

*

Le bleu qui ne veut pas chanter écrit par phrases noires qui ne donnent pas d'ombre.

*

Tu as bu ton café
Tu as fermé le gaz
Rangé ta chambre
Et rassemblé tes feuilles
Pour retrouver le bois charnu de ton bureau
Reste une barrière de cendres
Toujours la même au toucher intérieur
Tu sais mal où elle est
Tu ne sais pas la déplacer
Tu as les yeux cernés
Mais le jour campe aux abords de leurs cernes
Tu te demandes : suis-je bien ici ou déporté ?
Le jour est seul et le vent crie

Peut-être il te faudrait aller ailleurs
Par exemple où les gens vont et viennent
– Y serais-tu bien davantage ? –
Ici ou là
Et déporté toujours
Veuf d'allant veuf de riens veuf de tout
Et le gosier noué
Mais être seul est-ce cela ?
Jusqu'à ce que passée la déchirure
Une machine distribuant par bouts
Ludwig van Beethoven
Use la question et précipite le soleil

*

Tesson contre le vent qui court, ce ciel a la main froide, et je
rebrousse chemin et vais vers ma tiédeur qui est ma liberté tenue
vivante, comme un oiseau dans une main.

*

KÖCHEL 467

*La souffrance et la joie pèsent tout
à fait le même poids*

Tomas Tranströmer

Mozart sourit un peu à la maison
Le piano ce matin m'écoute et veut bien me répondre
Rire serait de trop pour ce bureau
Mozart ne juge rien et ne fait pas non plus la moue
Mais taquine l'air de rien les émois qui se faufilent
Et les compense d'un câlin
Et à nouveau compréhensive la musique sourit
La grande sœur notre qui sait tout
Et la maison s'adoucit, qui accepte en visite le soleil et ses lampes
Un pas plus loin nous savons bien que c'est le drame
Avec le sol qui craque au-dessus de la mort
Et moi qui comprends si peu comment va la lumière
Je m'en vais en tremblant avec elle jusqu'au dernier accord
Qui déjà m'avait tout pardonné

*

ENTRE L'ORDINAIRE ET L'ÉCLAT

Une fois le gris devenu l'autre versant du bleu
Malgré les jours bavards
Et les bijoux qui contrent la terreur
Il faudra inventer des repères
Parce que l'histoire se fane
As-tu vu cela ? dis-je à mon fils
As-tu vécu ? demande le poète
Indemnes sont les choses
Indemne le moment
Et la question embellie par le vent
On a vu bien des larmes vaporisées par les lointains
De quoi avons-nous donc besoin ?
Et de quoi avoir peur
Lorsque l'histoire se fane
Hors la question de la question ?
Et c'est le cœur qui murmure
En connivence avec le serpent qui le mord
Mais la beauté reste imparable
De temps à autre une tiédeur se retourne
Et l'air bâtit sa cathédrale
L'été crisse blanc comme une hésitation
Autour d'un buisson de silence
As-tu vu ? dis-je à mon fils
As-tu vécu ? demande le poème
Entre l'ordinaire et l'éclat
Un ordre s'insinue
Puis la chair parle
Il y faudra de l'eau
Du vin
Du sang !

* * *

II. *D'un livre à paraître en 2021 chez Gallimard.*

LA RUMEUR DU NÉANT

Rien, rien, rien, la litanie du rien, mais le néant ne veut pas commencer et l'air brille.

Je n'étais pas concerné, bien que je sache que je manque de chic, puisque je manque de néant. Du reste, ma terreur, qui n'est pas du néant, s'assortissait d'épines.

On se parlait. C'est toujours la vie qui parle à la vie. Les oiseaux et le vent le savent, qui lui bredouillent en leur langue un *amen*.

Et l'on cajolait l'ennui et trouvait intelligent de le porter sur soi. Je résistais un peu, mais c'était sans avoir beaucoup à dire, parce que je m'appliquais surtout à continuer de marcher en collectant des miettes, dans les faubourgs qu'il me fallait traverser.

*

On ne sait pas ce qui se décolore quand la douleur n'a plus pour répondant le verre instant d'une découpe de bout de ciel entre des murs et, sur nos lèvres en souffrance, des mots se laissent dévaster comme fantômes qui s'épuisent.

*

CHARYBDE ET SCYLLA AU DEVANT DU CIEL BLEU

Un pas de trop, c'est l'abîme, un ascenseur en chute ou ton plongeon dans les accommodements de la basse-cour... Un pas de moins, c'est le bavardage suivi de mornes épousailles avec l'ennui... On a peur et on fuit ! Et voilà le non-poème devenu sucette ou recette de cuisine sentimentale ou politique.

Qu'on se le dise, le non-poème n'habite pas, mais il veut prendre la place du poème, et le poème habite, dût-il se tenir, entre falaise et mesquinerie, sur la pointe d'un pivot.

Des enfants jouent sous le ciel fastueux, des visages restent purs et le silence en vie dans la case trop étroite du temps. Le poème se laissera porter par des trous d'air où resplendit le bleu qui fut dit autrefois adorable.

*

 Jour trop nu, le vide de l'éclat demande à la passante de le réinventer. Elle regrette la couleur et pleurniche, ignorant que le défaut est une main parfois de la surabondance.

*

 Tu te tiens seul, devant ton cœur qui te chicane et qui maugrée. Des couleurs chantent en sourdine, preuve que les pastels du jour n'ont pas été perdus, et de vieux ors s'exclament sans agitation.

 Les mains qui s'accrochent à la peine ne sont pas assez planes pour qu'elle y vienne boire.

*

ANTI-DÉSERT

 Dans le pays si beau des amants jeunes, le soleil engourdit les routes, et la merveille veut s'écrire sur le sang, où les mots sont si bleus qu'ils ont des ombres noires, et le rire se promène, contigu à l'abîme.

*

ART POÉTIQUE

- I -

 Qu'il faille faire un avec le corps sans lien de la beauté nous rendait tout petits. La joie devait dormir derrière le temps et l'on s'occupait de prévoir comment les hiérarchies du préférable, depuis les pentes qui n'ont pas encore reçu de noms, s'accoupleraient avec la lyre à naître heureuse de nos mains.

*

**UN INSTANT TE REGARDE
OU
LA RÉVOLUTION LYRIQUE**

Ma ferveur est studieuse, car nous savons que la caresse est chaque fois plus large que le corps et notre bonheur fera ce beau voyage pendant que je récapitulerai les mauves de mes veines où s'égare un peu de ma pensée.

À bas, vous dis-je, les amours de cartes postales, vieilleries encombrantes et peintures sottes ! Nos jours veulent être vierges de clichés !

L'échine des montagnes prenait un air d'amande fraîche et le ciel s'y posait. De la sève en coulait vaguement sur nos actes et cela ne faisait rien, comme il ne faisait rien non plus, malgré l'accolade des heures, que ni la joie ni la peine ne nous soient mieux ajustées.

*

SANS CRÉNEAUX

La beauté n'a pas à être généreuse, parce qu'elle est.

De l'or coulait comme du lait à côté du malheur et on avait cru manquer de gobelet pour se désaltérer.

* * *

III. *La Cavalière indemne*, Al Manar, 2015.

La terreur, ta fiancée
Tu la menais sur la prairie
Où les brebis sont à leur place
Même la toute folle qui gambade...
Comment ferons-nous pour mourir
Parmi les choses qui ne font qu'être là ?

Le rouge-gorge s'ébroue,
Nous habitons
L'inadvertance de la fête,
Le ciel vide de chimères
Est pourtant bien trop grand
Pour un lieu si petit,
Marie-toi, étranger
Étranger, marie-toi !

*

J'ai marché, neuve, et la terre était sacrée, je me suis souvenue que je n'avais pas eu de jeunesse, ma vulnérabilité sanguinolente en ayant tenu lieu. La mer, comme n'importe quel autrefois devenu mercenaire, n'était pas si lointaine. J'entends encore distinctement ses rumeurs rationnelles, avec la houle des oiseaux qui jugent sans comprendre. On ne mesure jamais ni ce qu'il faut quitter ni ce qu'il faut saisir. Ah ! La transparence exquise des doigts roses du verger. Seuil ! Seuil ! Seuil ! Cela se fit sans un cri : j'ai forcé la porte du nuage. Derrière l'église, trébuchant sur des ricochets d'or, j'ai soulevé tous les voiles.

Seuil, seuil, la lumière ! Seuil, la ténèbre ! Je m'en fis un tremplin pour ne jamais faiblir. Seuil, la hache bleue du ciel, seuil, l'or jamais controuvé de l'instant ! Seuil, – qui sait ? – l'hostie promise, la peur et le commencement. Seuil, mille étincelles, il n'y a pas d'enfance. Je n'eus pas cru à une telle brèche du cœur. Seuil, je ne partirai pas, parce que le pont d'or du nuage me parle d'autre chose. Le reniement, par chance, ne m'a pas fait bouger. De l'autre côté, palpite encore la boue des mers pulpeuses où l'on avait à faire. Devant, il n'y a que l'espace. Il omet de parler. Ni vestale, ni prêtre ni enfant qui sache encore attendre. Je regarde la fenêtre et m'ennuie d'espérer le grand pas qui me rendrait à moi. Là-bas pourtant on avait cru aux tentures de pourpre, aux points de fuite, aux perspectives glorieuses et au bruit conduisant le silence. Là-bas on soumettait les caravanes. Là-bas, quand des cris se dressaient qui parlaient d'autre chose et c'était la douleur si forte qu'elle ne se voyait plus et nous n'avions jamais nommé le désespoir. Ici l'on pleure. On vieillit et l'espace fléchit. Il n'y a pas de sens. Il n'y a pas de sens ! Il n'y a pas davantage de mots. Mais l'honneur de midi chante sur la porte trop tendre. J'ai transvasé tous mes désirs et tous mes cris. J'ai même transvasé ma beauté

d'autrefois. J'ai transvasé toutes choses miennes. Je sus ce que c'était d'être grand bien assez pour être intolérant. J'en ai donc rejeté mon propre pleur et mon jugement même.

Mais je ne suis plus rien. Qu'importe ! J'ai connu l'impuissance. Qu'importe ! L'honneur est la tension de midi sur la plus tendre porte. Membrane, à même le sol, à même le ciel, à même la mer et ma substance, tympan, tympan nerveux où, chiffre infime, je m'inscris !

*

Bien qu'effaré, depuis le cri de la beauté, j'aurais suivi le liseré du ciel à l'aplomb du rempart. L'abîme commence là-haut et nous le savons tous, puisque nous avons peur et que nous colmatons les fenêtres qui donneraient sur le cristal.

Ne quittons pas surtout cette terreur, ni la rampe des murs blancs apposée sur la violette du jour. Ô ma peur, ma petite compagne, précise et jeune sous le vent, reste avec moi dans l'air tendre. Tu me rappelles que je vis et mon visage cabossé d'émotions contraires connaît déjà la rectitude vampirique des corvées de lumière.

Et voici, sans ses orgues, et entre ciel et pierre blanche, le couteau de la magnificence et je ne sais pas m'en servir, avec mes doigts tout rouges de tiédeur, au moment où la serpe miniature de nos désirs ne fauche que de trop petits emblèmes.

*

LA PLACE DE DIEU SOUS LE NUAGE

Bleu ? Non. Noir ? Non ! Ou bleu et noir parce le bord du monde est aussi cette tenaille exquise. La roue du paysage tournait autour de son château. C'était si beau ! C'était trop beau pour nos écritures de sang et de chambres mentales. Il eût fallu y boire au lait de l'introuvable, nager, nager sur sa clarté, toucher le fond du paysage, l'envers du monde pour savoir s'il se peuplait aussi de nœuds de chair et d'angles de pensée à notre ressemblance. Faut-il

donc s'absenter pour que Dieu reste là ? Qui gêne qui, dans la lumière où l'étendue s'aère ?

À être si parfaite, la beauté est ignare. Ce jour va sans quille. Des arbres sur son socle agitent leur unanimité. J'arrive, c'est trop beau. Mon histoire est de trop. Mais deux mains gourdes et un cœur approximatif ne font pas toujours un avec l'erreur de l'idéal, cependant qu'en un lieu de si grande douceur, un peu de noir définitif apporte son offrande à la chasteté de l'air.

*

ART POÉTIQUE

Mozart sans poids entre deux pleurs a tant aimé le monde qu'il y laissa frémir la place de Dieu parmi les rires. À peigner si amoureusement la plate-bande terrestre et nos passions, il écrivit entre nos ruses et le plaisir le nom imprononçable. La cruauté continuait d'aller auprès de masques et d'amandes.

Divin Mozart : d'inexplicables perles volaient sous le nuage, une fontaine heureuse nous comblait. À être si bien lavés, nous nous sentions bénis au centre du sarcasme, ce qui n'empêchait pas la morsure sans rouerie de la mort de nous accompagner de son imperceptible méthode.

Quand nous reviendrions plus tard de ces voyages de brumes de vivants, il nous faudrait encore subir l'ordre et le droit de la jubilation et ce serait aidés de guirlandes de roseaux mortels rajeunis par le vent.

Je les reçus noués à un sanglot qui reprenait l'heure et le tact de notre premier baiser.

* * *

IV. *Vie saxifrage*, Al Manar, 2012.

*Le cœur oblique sera central,
nous rirons.*

Voici le temps du face à face, si nu qu'on lui cherchera des rides en guise d'anse ! Transparence, ô vérité noire ! Cette justice a les lèvres insensibles et bien que la chair soit plus jeune que la tête, tu devras en écrire sur la vitre de l'air.

*

Cette gaze de l'air sur le lieu délicieux, ce rien heureux et ces lignes sans mots pour onduler plus haut que les tourmentes vaines, lorsque là-bas, contre le jour trop clair, la neige sent bon le mimosa et que la liberté s'amuse sans gestes au bord de toi.

*

LE PAYS MUSICIEN

L'énigme est une roue céleste qui se laisse traverser sans se résoudre et le temps la reçoit sans y toucher, tel un vent léger faisant filer les herbes lisses.

*

J'erre dans la cour à attendre un mot mouillé de vin mêlé de ciel et j'ai des gestes de nouveau-né sans habitudes.

C'est la vie qui regarde la vie qui respire quand le soupir grandit.

*

Il y a dans l'air des exploits impalpables qu'on appelle des anges et qu'on ne verra pas.

* * *

V. *La Belle Mendiante*, suivi de René Char, *Lettres à Gabrielle*
Althen, éd. l'Oreille du Loup, 2009, réédition, Al Manar, 2021.

LA BELLE MENDIANTE

La mort, non, mais le faire mourir et le mourir : la paix malgré les roses se tord sous le cyclone... Entre tenailles et rêve, le chant de l'improbable, entre larmes et fruits, entre mensonges et cris, et par-delà les pleurs de la vallée oblongue, le vœu de la BELLE MENDIANTE : une sonate à l'aise y pouvait bien courir.

Et la Mendiante au bord du monde à mendier devenait belle. Belle Mendiante, sous le désastre faisant front, elle grandissait comme une tour... Au cœur de soi dans la clarté vacante se bâtissait la forteresse de l'appel.

Être beauté de ce qui n'a pas lieu. Éperdument mendier : la seule embellissante parole. Mendier, le choix lucide du diamant.

*

LA TREMPE

I

Il est des jours catégoriques où la lumière jette du sable blanc sur l'évidence. Seuls les arbres ne s'en aveuglent pas, comme si pour eux la purification ne frappait jamais faux.

II

Ma pauvreté aura toujours été que solaire et solitaire riment ensemble. Le soleil est ce qui tranche sans aménité pour le préau d'aucune attente, et les vols forts d'oiseaux sont trop sûrs pour l'ennui.

III

Impuissance de l'homme à demeurer le riverain de son propre sacre. Très tôt, les lendemains privés d'étrave se dépolissent sous le mutisme des cadrans, et la précarité s'accroît d'un enclos de fadeur.

* * *

VI. *Cœur fondateur*, Voix d'encre, 2006.

*Je ne pourrai jamais
envoyer l'amour par la fenêtre.*

Rimbaud

Tes mains sont fluides et je te suis rivière
À la patère du ciel
Une mouette accroche son cri blanc
La mer relève un peu la tête
Ce bord de sable est-il un bord du temps ?
Je ne sais plus ce qui est vieux ce qui est vert
Ni ce qui de toujours nous attend
Le soir se lève
Enfance
Oiseau couleur lumière de mer

*

C'était vouloir entrer dans une église
Tu allais du côté de la voûte des arbres
Enfant d'un jour où tout était matière
Toi qui es terre devant la terre qui suinte
Qui donc a dit poussière de la poussière ?
Et dans l'église tu te cognais encore à la matière
Tes mains pourtant même tes mains chargées de chair
Entre leurs doigts bien ciselés
Auraient voulu tenir un peu de la lumière

– Sans le savoir
 Tu avais les deux mains qui brillaient
 Donnent-elles ou prennent-elles
 Ces mains de bonté fraîche
 Ces mains posées sur notre corps ? –
 La matière seule dit ce qui n'est pas la matière
 Sous la voûte des arbres qu'on eût voulu église
 Une douceur passait
 L'église était de chair
 Un souffle déplaçait la musique des arbres
 Pendant qu'une autre grandissait
 Cachée dans ta poitrine
 Car tu étais toujours là
 Non pas tel autre qui me ressemble
 Mais toi si différent qui me regardes
 Devant moi qui te regarde
 Que faire dis-moi quand la douceur passe
 – Parce que l'amour commence
 Je vois une navette joueuse dans tes yeux –
 Et tu sais bien aussi comment l'amour commence
 Avec les mains avec les yeux
 Avec chacun des points de notre corps
 Avec chacun des points de notre peur
 Et tu sais bien que nous fut dit naguère
Que le semblable guérit son semblable
 – C'était un frère aîné sans illusion qui nous prévint ! –
 Que le semblable guérit son semblable
 Ou bien que le prochain guérira son prochain ?
 La matière seule dit ce qui n'est pas la matière
 Depuis cette forêt j'en pris la décision de monter
 Par l'escalier des mots qui nomment la matière
 Jusqu'à ce pont qui va de toi à moi
 Jusqu'à l'arche chantée par-dessus la poussière
 Le pont l'arche chantante qui ne se voit jamais
 Mais où viendrait quand elle voudrait
 Se promener
 Un peu de la lumière de la lumière

*

Une cellule pour chacun
Chaque homme pleurait dans sa mandorle
Enfants et hommes se ressemblant
Chacun serti dans son mutisme
Le Christ avec sa gloire
Était parti ailleurs
Le temps allait bientôt se séparer de l'air
Petit bonhomme qui es moi-même
Petit bonhomme qui es mon frère
Ai-je à ce point quitté le bleu des oliviers ?
Te souviens-tu des beaux cheveux du vent ?
Pour moi je dis que je fais corps
Avec cette prison
Avec la cave de la tête
Avec le taudis de l'espace occupé par l'esprit
Mais la lumière qui manque
Nous enjoint de nommer le manque de lumière
Crispé sur l'aire obscure
Petit bonhomme fais attention
Dans ton terrier dans mon terrier
Dans nos terriers d'aveugles
Nos fronts sont cette vitre
Posée sur la métaphysique
Et moi pour m'occuper
À mes pieds sur le sol
Un à un je ramasse
Les morceaux mal éteints du vitrail

* * *

VII. *Le Pèlerin sentinelle*, Le Cherche midi, 1994, disponible sur google books.

Le pèlerin suivait sa route. Mais il savait que derrière lui et en lui, plutôt que seulement en avant de lui, là-bas opérait la lumière.

Elle, la sentinelle immobile suivait son idée et portait une semblable lumière, qui était la couleur naturelle de son exactitude.

L'un et l'autre servaient le même office où ils semblaient le même, pèlerin et sentinelle interchangeables l'un à l'autre, car ils étaient tous deux de nature à prétendre à l'amour.

La caresse lie aussi à son intrépide tracé, son voyage et son immobilité.

*

L'ORDRE ET LA MER

Gens rivos à leurs rires, comme les plantes des pays de vent chaud à leur besoin de suc. Musique et rendez-vous, dedans, dehors sans transition, et ce peu d'eau dans la terre rèche, et, si du moins nous avons bien appris à respirer, il nous faudra aussi priser les litanies tacites offertes juste au-dessous du bavardage, Ô mes semblables, mes frères, entre silence et moisissure !...

J'ai ri au beau milieu de l'isthme. Je suis passée devant des boîtes de nuit, j'ai écouté les voix nasillardes des nonnes à complies sur fond de bouzouki : TOUT EST PERMIS, car le vulgaire aussi connaît sa justification sans nombre.

Aimons un peu le bruit des chants repris par les entrailles de la mer qui continue de souffrir sans souffrir de souffrir.

*

L'ORDRE ET LA MER

La mer se hérissé de plumes
Enfance
Un doigt de vent écrit sur terre !
Et cela fait deux jeux pour un salut
Au bout du soir
Proche l'abîme
Le tout s'invente entre des ailes
– Ô colombe, tu chuchotes
Ce bel ordre
Et la neuve symétrie
De deux bleus sobres qui s'absentent !

*

Tu suis des yeux l'oiseau qui mime une feuille morte
 Tu es si seul
 Où l'évidence ne te ressemble pas
 Tu es compris dans l'œil glauque du jour
 Dans l'œil environnant de l'évidence
 C'est le fond qui nous manque le plus
 Et tu ne sais pourquoi tu fais obstacle à la lumière
 Écoute encore
 Dehors il y a les arbres qui ressemblent à des arbres
 Le ciel qui ne ressemble à rien
 L'oiseau qui mime peut-être une feuille morte
 Et toi tu ne sais être bref
 Tu ne sais calculer ton rythme et ta cadence
 Tu ne sais pas durer autour d'un centre vide
 Tu voudrais bien mimer un arbre
 Et tu chavires entre les grappes d'évidence
 Où l'évidence s'accroche à l'évidence
 Une gorgée de thé chaud
 Dessine dans ton corps une chaleur
 Est-ce que les choses miment ainsi les autres choses ?
 Tu te faufiles tout seul entre tes actes
 Tu perds le fil entre les heures
 (Qui sait comment s'y pose le destin ?)
 Tu te voulais seulement une évidence
 Et tu mimais
 Tu ne savais pas qui – ô manque d'évidence
 Et manque d'un mime d'évidence –
 Une fois le pointillé perdu
 De ce que l'on croyait amour en guise de l'amour
 Et lui toujours se déplaçant autour du centre
 Parce qu'il n'y a pas de centre
 (La chose est insondable)
 Mais la lumière te regardait
 Et elle prêtait au jour une enveloppe si claire...

* * *

VIII. *Le Nu vigile*, illustrations de Javier Vilato, La Barbacane, 1995.

*La vie aux yeux de vitre fine devant le vide où l'âme pèse, –
matière de chair, l'étonnante étrangère – sur l'insondable soupir
du point où un oiseau s'approche d'un désir qui fut toi, qui te
demandes qui tu es.*

*

JE ME LÈVE AUJOURD'HUI

Trois cyprès sont vigiles
Où le pardon fera la porte
Les plantes simples qui s'étreignent
Habitent
On ouvrira bientôt le cran de nos désirs
Ce paysage est admirable mais que lui ôte sa beauté ?
Parfois je me demande où l'on y bêche encore
Le terreau de la faute
D'introuvables pans de ciel baignent la terre
La mort aura juste un peu traversé le plancher
Pour offrir à chacun sa grappe de baies noires
J'entends toujours le bourdon de l'orgueil
Et je ne sais si je rattraperai mon nom
Mon pauvre nom de tête rebâti sur le cœur
Le recours se prononce et la vigile insiste
Moi je me tiens où le roseau se penche
Attention donc le ciel commence ici
Les choses sont pourtant bien étroites sous l'aplomb
Je fixe avec effort le sol entre la vigne et la maison
Mais le ciel trop léger commence à s'en aller
Est-ce que l'histoire en a parlé ?
Il a déjà quitté nos pieds
Sans doute le pardon est-il comme le ciel
Route et couronne partout avec portes ouvertes
Qui donnent à manger leur fruit manquant et vert
– La chose est à la fois absente et colossale –
Tu pleures, je pense, ô mon désir...
La sentinelle heureuse près du bord qui chavire

Ne touche rien
N'a rien à nous ôter
J'ai pris sur l'arbre une amicale baie
La route est brève je me suis levée

*

L'espérance me prêtera une chemise rouge, caresse à porter à
même le secret de l'épine, fleur invisible.

* * *

IX. *Hiérarchies*, Rougerie, 1988.

Un bruit de nu éblouissant sur la coupe du jour, la pureté
concasse le gréement de la tête. Le vent chasse les cœurs. L'amour
reste à sa place. Et il y eut des dires si tendres, et le ciel, en rêvant
sur la courbe des monts, y oubliait une ceinture d'absence, ou un
rêve, peut-être, de pardon très pâle et de départ. C'est la chance qui
dépose sur la corde sonore du vent où la parole peut enfin changer
de bouche et demeurer la même.

Et tu parles et je parle et tous les autres parlent et le vent réunit
le bruit chaud de nos bouches et ne nous dit jamais qui nous le
rend.

*

Bleu de saphir écrit sur encre non écrite, croix de cristal
approfondi vers l'en deçà d'une parole pure... Et que la pierre
supporte, et que la pierre soit, nôtres demeurent la tour extasiée de
l'air et, sous le dôme, toute circularité devenue verticale... Ce
tranchant découvert, il y eut bien un risque. Ce ne fut qu'un regard.
L'histoire sensible et pénétrante recommence là-haut.

*

ATHÈNES IMPOSSIBLE

Ville roturière songe célibataire
Un temple ici se débatit
Au loin des montagnes se plaignent
Une mer se faufile
Et le jour est poussière sur le jardin des nerfs
Cervelle mise a nu
Matité de l'âme et de l'organe
– Chute des attributs
Ô veuvage –
Le ciel tangentiel installe son sang gris
Sur le remords étale
Et le songe est lichen et ma feuille se plie

*

Tout est là : postulation de la maison dormeuse qui range au-dedans de ses tâches, son rire, la sieste, et l'âpre verticalité soudain du champ blanc de l'orgueil... Le bout du monde nous rapproche du monde. Mais quelles stridences dans la cave maintenant que l'imagination et son ombre sont cette avance vive que l'on se donne sur la mort ?

*

IL N'Y A PAS DE SOLITUDE

Et longtemps, longtemps encore, il attendit parmi les rires de la mer et ses lamentations. Puis il le sut, le bout de l'île recommençait une même parole, (un semblable visage et de semblables voûtes). Le premier, il en rompit le flux et jeta un cri aussi haut que les colonnes de l'air. Le temps mangea l'imprévu de la réponse.

Quand il revint, soudain guéri, par les villages, il se remit à aimer les coudes tièdes et les buées, les yeux du désir qui se tressent en guirlandes, les voix et les repas, et puis la mer encore parce qu'elle situe le ciel.

*

RENCONTRE

*C'est la mer allée
Avec le soleil*

Rimbaud

L'ordre est impartageable. L'oblique indécidable. On parlait de tréteaux et d'équilibres de cristal. Un silex saignait. La ligne demeurait, et le théâtre nu sur ce flanc de montagne. Mais nous ne savions pas lire le chemin accompli par la courbe. La pente était si pure que le cœur n'indiquait pas si elle montait ou si elle descendait et c'était notre cœur ordinaire chamarré de conscience qui pivotait entre le ciel et le fin fond de la vallée. Vainement nous cherchions à le suivre et nous étions tentés. Qui donc savait si le silex saignait ?... Or il y eut rencontre – cela porte aujourd'hui le beau nom de baiser –, rencontre du ciel ou de la terre, et l'on ne sait jamais lequel du ciel et de la terre monte et lequel condescend. Et il y aura rencontre, bien que la chambre d'écho soit sourde et mal aventureuse, de tous les précédents et d'un exercice à vide de passion, et cela s'appelle *le drame* – le drame circonscrit par ses deux cercles contradictoires de vocation et de vacance.

* * *

X. *La Raison aimante*, eau-forte d'Édouard Pignon, Sud, 1984.

Le poème, la musique, toute forme d'art dénudent le désir et l'articulent à la saisie du monde. Un désir, le désir, mis à nu, face au monde, face à son objet : telles sont les deux conditions, les deux fonctions de l'art. Elles supposent une parfaite honnêteté de l'écoute intime, si intime toutefois qu'elle cesse d'être singulière et privée pour rendre compte du désir dans ce qu'il a d'universel... Il n'y a pas d'art non plus sans chair, parce que le désir s'exprime selon la chair. Mais le désir n'est pas la chair, il en est la dynamique abstraite. Le poème, ni aucune œuvre d'art, bien que l'art et la poésie soient de chair, ne sont uniquement de chair... Leur trajet, ou leur ascèse, sont cependant quelquefois de la faire taire, pour que cette tension entre désir et chair, toute abstraite qu'elle soit, surgisse nue, jusqu'à ce qu'à nouveau, elle s'arc-

boute à l'existence, non plus masquée cette fois, mais polarisée, polarisante, et susceptible de révéler à chacun quelque chose de son expérience de soi et du vivre.

*

LOGOS

La parole antérieure à la lèvre, l'âme près du geste, une source ouvrirait le regard (l'exil, aussi bien que le vent, place la note plus haut), et lorsqu'il se penchait, la terre se courbait davantage et lui offrait des mots, son autre nudité, qu'il chargeait comme de l'or sur son épaule maigre.

*

Une guêpe heurte la pensée. Le bêlement de la chèvre fait un pli au décor. La table mise est fauve où le blé rencontre la parole en ce festin d'un or brodé de voix de femmes. Des îles d'autrefois nagent en silence.

Figuier devenu figuier, paille devenue paille, mer trop lisse, – perte de la métaphore, perte de l'ombre, perte de la distance, chute du moi désorganisateur !... Auprès de lui s'assoit, consentante, pure, et sans tierce personne, la stature impalpable d'une sûre présence.

Et le chant qui résonne est la première aumône. Nous nous formions à des alliances non décrites avec les voix qui enlaçaient le paysage. Puis nous filions à notre tour comme des îles, – proche le trait sombre de la mer, en avant de la même question.

*

Blason du lion, étoiles brusques, la nuit fermée s'entrouvre, c'est l'aimé qui regarde où je ne voyais plus.

*

Il y avait la mer, la mer multipliant les soleils baptisés, et la folie d'écrire, des enfances défaits à même le temps où devait battre une tiédeur.

Il y avait la douce mer, et notre oreille inchoative, et la musique qui s'isole, et la silhouette d'un bateau nous eût prêté de ses repères.

Et c'eût été d'un seul mot épinglé par l'esprit, le premier voyage de ce même bateau dont la coque gravitait autour de son mât sombre, comme une seule ponction à ce cœur sobre de haute mer.

Les prénoms se perdaient, et j'aimais, fausse captive chavirée du reflet, la lumière prise dans le filet de tes cheveux où quelques lignes grises posaient leur chance de douceur.

Et il y a la mer, la douce mer, et notre oreille inchoative et la musique qui s'isole...

*

À l'apogée d'une friche sonore qu'une écriture rapproche du silence, la caverne de l'esprit, entre deux saccades, s'étonne de son ombre. La parole adjacente est passée, laissant sa meule close, et entre les murets vains qui font des graffiti sur les montagnes basses, pensifs et difficiles, nous poussons notre baluchon, cherchant une autre porte de plain-pied sur l'arène, et soucieux que tant d'or ordinaire soit le nom de la lumière.

*

LA QUÊTE DU PARDON

Au-delà de ses fêtes intactes, la terre berce sa faille, au-delà du murmure, le bleu d'une parole pure, au-delà de son arche, le temps, et au-delà encore – qui sait ? –, l'âme sans étai quérant un nœud de sang, cette histoire d'incarnat pour quille à son navire, ou l'écarlate et le noir liés pour quelque fruit futur... La terre semblait plus nulle que bras de brume, horizontale et pourpre, pure trace têtue de la pensée perdue...

L'espace dissémine les semences, l'heure est noyée, désastre sans attache où le regard s'égare, et le moi qui roule sans crépi sur la face du vent ne répare aucun mot de la question majeure.

ET TOUJOURS, ET TOUJOURS QU'IL Y FAILLE DES CHACALS ET DE LA NUIT.

* * *

XI. *Noria*, Rougerie, 1983.

DEVANT DIEU

Et troglodytes de l'amour, à même la terre, à même la plaie rongée du jour, nous nous pavanions sur le carré des cours...

Ne dites plus que la pierre tiendra bon ! Nous avons trop longé de vos maisons d'éponges descellées, trop pleuré depuis nos vétustés sur des terreurs inhabitables.

La mer, comme un sirop, plaidait l'absence. Nous emportons toujours un faux témoin dans nos bagages, et nos enfants se cariaient.

C'est la prison nature !... Et derrière les barreaux de nos forces faussées, le pilori intime quémandait, harassé, l'été sans pierre et sans soleil de la prochaine fleur.

*

PAROI

Nulle brèche sur la paroi du jour. Nulle fenêtre d'osmose où commencer l'amour... Dehors est un ovale intact, impérissable œuf de plomb déposé sur nos sols. Et il y a la surface intérieure, paysage rentré sous nos arches de sang. La mer et la montagne s'évaporaient lentement dans la brume. Devant pesait le vase sans périple du temps.

Si la jeunesse était le chemin sous la peau de cette veine qui revient, évasifs, d'un doigt parmi nos spirales sanguines, nous réinventerions le jour, et ses fêtes rétractiles sous l'arbre du dedans.

*

Silence pleine peau, le jour a engrangé le plâtre obscur de sa nuit, un sel morne veut rogner la statue. Entre les branches, comme une laine, un peu de vide s'est pris, farine usuelle où le poème pétrifié, d'un regard joint à l'étoile non-abolie du souvenir, peut-être, se colore...

*

LA MAISON SUSPENDUE

La chambre est pure et belle, où ils conquièrent l'ogive de nos soirs. Muscles tressés d'une lenteur, surgissement sur l'huile de la flamme ! – On disait d'eux qu'ils tardaient : ils sont devenus lampe et leur maison persévère au-dessus des ravins.

*

Sur la corde de l'été, le linge lavé de nos paroles, et nulle ressource de pleurer !... (C'était quand nous voulions encore tracer nos noms inévitables, mais nous n'avons même pas la densité d'un papillon, parce que nous ignorons toujours la place du sang sur la texture du jour...)

Une parole blanchie sur cette corde pourrait-elle nous servir ? Le ciel avait parlé si haut que nous avions cru en quitter la maison de nos frères... À tort ! Et l'émotion limpide vibrait d'elle-même comme un morceau d'azur.

*

À la lumière, jeune aveugle debout sur la prison du temps ! À l'angle des galops du vent ! À ces vols alentours parmi lesquels toute blessure est verticale : ce qui demeure est si ténu...

L'accord a lieu sur tige étroite, réunion magicienne dans le lieu, JE SUIS AU CENTRE. Mais qui est je ?... La prison nous cajole, braises d'immortalité sous nos pas, voracité des ravins dans l'espace assonant de l'instant ; la moisson est faillible, et cependant nous sommes.

*

Une parole blanchie sur cette corde pourrait-elle nous servir ? Le ciel avait parlé si haut que nous avions cru en quitter la maison de nos frères... À tort ! Et l'émotion limpide vibrait d'elle-même comme un morceau d'azur.

* * *

XII. *Présomption de l'éclat*, eau-forte de Lorris Junec, Rougerie, 1981.

C'était déjà le temps où tu étais blessé à l'être. Nos chairs nous aimaient, je me souviens. Nous menions chaque jour nos exercices de joie plus haut que la dureté des pierres, et en guise d'hallali sur ton flanc paissait la rose mûre à naître, le fruit agenouillé du jour. Nous entendions croître les hallebardes du soleil, la moisson des roseaux advenue sur la mer, et celle-ci chaque fois se soulevait dans l'or en flammes parallèles.

Pour étendard encore, nous étendrons nos mains sur cet amour.

*

Douleur par éclairs de couteaux noués aux fils bleus du jour !... Que dure la tâche d'essentiel !

Je suis la place laissée libre pour l'héritage du soleil.

Morsure... Trop de beauté tôt survenue, et nul dépôt à l'ancre dans mes yeux m'avait soustraite aux herbes de la joie. J'ouvris ainsi ce champ contrecarré et m'y choisis pour lance de tenir le chemin de mes actes offert.

Noces retrouvées de l'amande des lèvres !

*

LA MAISON ANTÉRIEURE

L'octave d'un visage dérivé de l'amande, nimbe sur les plaies limitrophes du temps, un corps pour signe d'infini, quelles affres ramenées à l'ancre, et pourtant tu souris... (Tu m'avais entourée, et mes lèvres avaient bien refermé la maison courbe de ton corps – autour de nous le lieu à vif, absent de nous comme une étoile, la terre est une vasque qui nous rejette à la lumière !...).

Nous n'écouterons pas toujours la croix de nos étés virer sur nos terrasses conjuguées, mais déjà nous avons des visages pour les futurs qui, sans envers, réinventent le savoir.

*

Depuis le cheval bleu du crépuscule, adieu, et la maison consentante vire sur le bord de son aile.

Nous n'irons pas encore pleurer. La pluie parfois nous caressait le front, comme une mère tendre, la chambre chavirait, elle avait mis le ciel au-dessous de nos corps, et nous avions depuis peu des semaines qui ressemblaient à des enfances..

Ta peau à l'aise dans la chambre était ce lac où se désaltéraient les heures. Tout le ciel avait rendez-vous là, et nous étions invités.

Nous ne retenions pas le lit de voyager. Je dévidais les laines du silence et doucement tu arrivais, ou, d'autres fois encore, j'allais tête nue et dangereusement seule pourtant nous rebâtir et la nuque appuyée sur les baux du soleil.

*

L'horloge simplificatrice de l'Énergie sans nom commençait de régner.

Sans hâte s'échelonnaient les fruits de dessous les vergers. Terre rameutant les troupeaux, Terre redistribuant la matière de tes rôles, ô Terre à nous reprendre un jour inaugurés, redonne-nous ta surdité victorieuse de glaise.

Il y eut la Présence, il y eut le Désir, statues hautes, bien que de brume, laines encore, l'une et l'autre cardées devant l'alignement répété des vignes et des vergers. Un coq au loin et le martèlement sans pesanteur d'ouvriers clairs joignirent la vie à l'entreprise.

Quand toute parcelle du regard fut remise sous l'égide du vœu, on vit l'Ordonnance à découvert, Espace, la concordance enfin du moi, et d'un lieu du ciel sans malheur.

*



Philippe Hélénou
Technique mixte

BIOBIBLIOGRAPHIE

Gabrielle Althen partage son temps entre Paris et le Vaucluse. Elle est professeur émérite de littérature comparée de l'Université de Paris Nanterre.

Elle est membre de l'Académie Mallarmé et fait partie du jury du prix Louise Labé.

*

POÉSIE

Livres

- *Le Cœur solaire*, poèmes, Montemart, Rougerie, 1976.
- *Midi tolère l'ovale de la sève*, poèmes, Montemart, Rougerie, 1978.
- *Présomption de l'éclat*, poèmes, Montemart, Rougerie, 1981, avec une eau-forte de Lorris Junec, Prix Louis Guillaume.
- *Emprise*, poèmes, Qui vive, avec une sérigraphie de Lorris Junec, 1981.
- *Noria*, poèmes, Montemart, Rougerie, 1983.
- *La Raison aimante*, poèmes, Marseille, Sud, Eau-forte d'Edouard Pignon, épuisé.
- *Hiérarchies*, poèmes, Montemart, Rougerie, 1988.
- *Sans preuves*, poèmes, Paris, lithographies de Jan Vuijk, éd. de La Fenêtre, 1993.
- *Le Pèlerin sentinelle*, poèmes, Paris, Le Cherche midi, 1994, épuisé.
- *Le Nu Vigile*, poèmes, dessins de Javier Vilato, Fumel, La Barbacane, juin 1995, épuisé.

- *Cœur fondateur*, Montélimar, Voix d'encre, 2006.
- *L'Arbre à terre*, Nice, NU(e), 2000.
- *La Belle Mendiante*, suivi de René Char, *Lettres à Gabrielle Althen*, Paris, éd. l'Oreille du loup, 2009.
- *Vie saxifrage*, Paris, Al Manar, 2012.
- *Chuchotis*, La Lune bleue, 2013.
- *La Cavalière indemne*, Paris, Al Manar, 2015.
- *Soleil Patient*, Paris, Arfuyen, 2015.

Prochain livre à paraître en 2021, chez Gallimard.

Livres d'art

- *Le Sourire antérieur*, poèmes, Paris, frontispice de Wolfgang Gäfgen et burins de Patrick Guyon, 1984.
- *Sans preuves*, poèmes et lithographies de Jan Vuijk, Paris, éd. de la fenêtre, 1993.
- *Automnes*, poèmes, gravures de Ricardo Ricata, Paris, Les Carnets de la sentinelle, *Galerie du Fleuve*, 2000.
- *Crime*, poème, peinture originale de Pierre Mézin, « Vice-versa », dirigée par Daniel Leuwers, 2003.
- *Matière de jour*, poème, peintures originales de Philippe Ségalar, « Plis », dirigée par Daniel Leuwers, 2003.
- *La Gare vierge*, poème, peinture originale de Xavier, « Éventail », dirigée par Daniel Leuwers, 2004.
- *L'Entrevue*, poème, peinture originale de Paul Louis Rossi, collection dirigée par Daniel Leuwers, 2010.
- *La page entend*, peinture originale de Georges Badin, collection dirigée par Daniel Leuwers, 2013.
- *Fond neutre*, peintures originales de Pascal Marcel, « D'un jardin l'autre », *Galerie du Bourdaric*, 2014.
- *Gestes nus*, peintures originales de Jens Uffe Rasmussen, Marie-Noëlle Leppens, Pierre Gangloff, « Polyphonie », Vallon-Pont-d'Arc, *Galerie du Bourdaric*, 2016.

PROSE

Nouvelles et Romans

- *Le Solo et la cacophonie*, Contes de métaphysique domestique, Montélimar, Voix d'encre, 2000.
- *Hôtel du vide*, roman, Paris, éd. Aden, 2002.

Essais

L'œuvre de Gabrielle Althen s'accompagne d'une réflexion sur l'art, d'où la publication de plusieurs essais et le concept qui lui tient à cœur de critique méditative.

- *Proximité du sphinx*, Montpellier, Intertexte, 1991, indisponible, sauf sur le site de Gallica, bnf.
- *Dostoïevski, le meurtre et l'espérance*, essai, Paris, Le Cerf, 2006.
- *La Splendeur et l'Écharde*, carnets de route, Paris, Corlevour, printemps 2012.

Anthologies et Dictionnaire

- *Anthologie de la poésie française du XX^e siècle*, édition de Jean-Baptiste Para, Paris, Poésie/Gallimard, 2000.
- *Un certain accent*, Anthologie de poésie contemporaine, rassemblée par Bernard Noël, Mont-de-Marsan, l'Atelier des Brisants, 2002.
- *49 poètes, un collectif*, Paris, Flammarion, collection poésie dirigée par Yves di Manno, 2004, p. 191-197.
- Anthologie 2004, de Jean Orizet : *La poésie française contemporaine*, Paris, Le Cherche midi, 2004.
- *Final de entrega, antologia de poet(a)s contra la violencia de género*, Coordinado por Balbina Prior, Colectivo Ediciones, Cordoba, 2006.
- *Lettera amorosa*, Paris, *Le Printemps des poètes*, 2007.

- *Des poètes aux parvis*, Marc Delouze et les Parvis poétiques, Vénissieux, la Passe du vent, 2007.
- *Anthologie de la poésie française*, Paris, Larousse, réunie par Jean Orizet, 2007.
- *L'année poétique 2008*, présentée par Patrice Delbourg, Jean-Luc Maxence et Florence Trocmé, Anthologie Seghers.
- *Je est un autre, anthologie des plus beaux poèmes sur l'étranger en soi*, présentée par Bruno Doucey et Christian Poslaniec, Paris, Seghers, 2008.
- *Poésies de langue française*, 144 poètes d'aujourd'hui autour du monde, Anthologie par Stéphane Bataillon, Sylvestre Clancier, et Bruno Doucey, Paris, Seghers, 2008.
- *Voix de la Méditerranée*, Anthologie 2008, Millau, Clapas, 2008.
- *New European Poets*, Edited with an introduction by Wayne Miller and Kevin Prufer, First Graywolf Printing, St. Paul, trad. Marilyn Hacker, 2008.
- *Anthologie poétique amoureuse*, Marc Alyn, Paris, Écriture, 2010.
- *Couleurs femmes*, poèmes de 57 femmes, préface de Marie-Claire Bancquart, Bègles, Le Castor Astral, Le Nouvel Athanor et le Printemps des poètes, 2010.
- *Pas d'ici, pas d'ailleurs, Anthologie poétique francophone de voix féminines contemporaines*, présentation et choix de Sabine Huynh, Andrée Lacelle, Angèle Paoli et Aurélie Tourniaire, Montélimar, éd. Voix d'encre, 2012.
- *Voix vives, de Méditerranée, en Méditerranée*, Anthologie Sète, Paris, 2012.
- *Quince poetas franceses contemporaneos*, Anthologie dirigée par Jeanne Marie, Libros del Aire, 2015.
- *Nous aimons la vie plus que vous n'aimez la mort*, Paris, Al Manar, 2016.
- *Dictionnaire de poésie de Baudelaire À nos jours*, sous la direction de Michel Jarrety, Paris, Puf, 2001, article de Michèle Finck.

Traductions – éditions

- Rilke, *Poèmes à la nuit*, trad. Gabrielle Althen et Jean-Yves Masson, Lagrasse, Verdier, 1994. Troisième édition 1999.
- *Science ultime*, Herberto Helder, trad. du Portugais par Laura Lourenço et Marc-Ange Graff, Postface de Gabrielle Althen, Castellare-di-Casinca, Lettres vives, « Terre de poésie », 1999.
- *Autobiographie de Thérèse d'Avila*, reprise de la traduction Bouix, (*Vie de Sainte Thérèse d'Avila écrite par elle-même*), préface d'Alain Vircondelet, postface de Gabrielle Althen, Paris, Stock, 1981, troisième édition en 1998.

Revue - Numéros spéciaux

- *Autre Sud*, n° 34, septembre 2006, avec la participation d'André Ughetto, Paul Farellier, Nathalie J. Ferrand, Michèle Finck, Valéry Hugotte, Jean-Yves Masson, Florence Trocmé.
- *Poésie/Première*, n° 33, nov. 2005/fev. 2006, avec la participation de Richard Rognet, Claude Vigée, Monique Labidoire, Jean-Paul Giraux, Emmanuel Hiriard.
- *NU(e)*, n° 53, juin 2013.
- *Siècle 21*, « Les mots qui nous regardent », Dossier « hors cadre », n° 30, Printemps-Été 2017.

ENTRETIENS

- *Europe*, n° 851, mars 2000, *La part du feu. Du lyrisme*, entretien avec Gabrielle Althen, propos recueillis par Nicolas Mouton.
- *Poésie/Première*, n° 33, nov. 2005/fév. 2006, « Gabrielle Althen en questions », entretien avec Jean-Paul Giraux.
- *Autre Sud*, n° 34, septembre 2006, propos recueillis par Alexis Pelletier.
- *L'Énigme-poésie*, Entretiens avec 21 poètes françaises, John C. Stout, Rodopi, Amsterdam-New York, 2010.

- *Siècle 21*, n° 30, Printemps-Été 2017, entretien avec Jean-Baptiste Para.

CONTRIBUTIONS DIVERSES À DES REVUES

France

Création, Nota Bene, Sud, Les Belles Lettres, Poésie 95, Poésie 97, Poésie 99, Poésie 2000, Poésie 2002, Poésie 2004, Polyphonies, où elle a publié notamment une chronique régulière de poésie (conçue comme une sorte de critique méditative ou de journal de réflexions et de lectures, en partie reprise dans *Proximité du Sphinx*, en partie à reprendre dans le rassemblement en cours de carnets de travail), *Phréatique, L'Estocade, La Sape, NU(e), Poésie 2000, Poésie 2002, Poésie 2004, Dédale, Linéa, Autre Sud, Poésie en voyage, Siècle 21, Le Mâche Laurier, Sorgue, Voix d'Encre, Thagma, Conférences, Diérèse, Nunc, / Poésie Première, Le Préau des Collines, Arpa, Place de la Sorbonne, Europe, Apulée*, etc...

Confluences poétiques, Création, Dédale, Inuits dans la jungle, Linea, Thagma, Sorgue, La Traductière, Les Belles Lettres, L'Hôte, Revue alsacienne de littérature, Voix d'encre...

Étranger

El Massar, Revue de littérature étrangère de l'institut de Pékin, Revista atlantica, Littérealité, Cadernos do Tamega, Poetry, New Letters, Chelsea 80, Fourteen Hills, Estuaire, Zurgai, Iararana, etc...

Agenda, Anglo/French issue, by Patricia Mac Carthy, published by Agenda and caritable trust, 2019, Trust, 2019, trad. Marilyn Hachers.

Gabrielle Althen a fait partie des comités de rédaction de *Levant*, d'*Aujourd'hui poème*, de *Confluences poétiques* et de *Siècle 21*, jusqu'à leur dernière livraison.

TEXTES SUR LA PEINTURE

- Contribution au catalogue de l'exposition Lorris Junec, au Centre Culturel du Marais, 1978.
- Contribution au catalogue de l'exposition Édouard Pignon aux Galeries Nationales du Grand Palais, (février à avril 1985), Paris, Denoël, 1985.
- Contribution au Catalogue de l'exposition de tapisseries de Jean-René Sautour-Gaillard, à la Galerie Inard, 116 Boulevard Saint Germain, Paris, 1987.
- « Lorris Junec ou la décision de la lumière », in *Lorris Junec, une étincelle dans l'histoire*, Paris, éd. de l'Amandier, Association Lorris Junec, 1994.
- *Commedia dell'arte, « les fourberies subversives »* catalogue de l'exposition de poupées de Jean-René Sautour-Gaillard, Galerie Inard, 23 novembre-30 décembre 2000.

FILMS ET PHOTOGRAPHIES

- Scénario de *Chronopolis*, long métrage d'animation de Piotr Kamler, présenté à Cannes en 1982.
- *Hommage*, livre en collaboration avec Marc Rivière, photographe, pour la Galerie du Fleuve, 2000.
- *Henri Guérard, Le regard d'un photographe sur Belleville, Ménilmontant, Charonne (1944-1999)*, Texte liminaire de Gabrielle Althen, Paris, éd. de l'Amandier, 1998.

MUSIQUE

- *In memoriam*, poème extrait de *Soleil patient*, a été mis en musique par Vincent Trollet sous le titre de *Revival*, création par l'ensemble Regards, en 2014.

- *Blessure*, poème inédit, mis en musique par Vincent Trollet pour un octuor de voix et clarinette, commande de Radio-France, créé le 19 février 2019, au studio 104 de Radio-France.

Marie-Claire Bancquart

Critiques

Corinne Bayle

Anne Gourio

Artiste

Jean-Marc Chauvel



Collection personnelle © DR

Marie-Claire Bancquart, la maladie du poème

Corinne BAYLE

Professeur de Littérature française,
École normale supérieure de Lyon

Si la tradition littéraire a laissé aux femmes poètes l'expression des affects, passion amoureuse ou amour maternel, de Sappho à Louise Labbé, de Marceline Desbordes-Valmore à Anna de Noailles, le geste moderne d'exploration lyrique, revendiqué à part égale par les poètes femmes, a donné une place poétique à l'existence du corps et a ainsi interrogé l'intimité du sujet au plus près de soi, en une dimension concrète, qui passe par l'affrontement des conditions mêmes de l'existence, jusqu'à la mort comme conscience indépassable. L'œuvre de Marie-Claire Bancquart s'inscrit dans cette veine d'exploration du vivant, innervée par la volonté de s'arracher à soi-même pour offrir une parole d'énergie, fût-elle venue d'un corps souffrant. Marie-Claire Bancquart a en effet très tôt vécu l'expérience de la maladie, laquelle a nourri sa poésie, une poésie en rien consolante, bien plutôt fondée sur un désir inextinguible de survie. Dans le beau texte de présentation de son anthologie personnelle, *Rituel d'emportement*, en 2002, elle insistait sur le fait que son écriture n'est en rien repliée sur elle-même, tout en confiant une circonstance intime, pour mieux souligner que le poème se détache et s'élève au-dessus des contingences qui ont présidé à sa création :

Mes poèmes sont très rarement autobiographiques, dans le sens de l'anecdote narcissique. Mais puis-je croire que la présence insistante en eux du corps, de la solitude et de la mort soit étrangère à mon expérience ? J'étais enfant, et très gravement malade, pendant la Seconde Guerre mondiale. Entre sept et douze ans, ce fut donc doublement, sous sa forme la plus concrète, une connaissance de la mort : par le malheur des temps, et par la maladie, qui tuait beaucoup autour de moi, et faisait apparaître le

corps comme un espace à la fois explorable avec passion et étranger à nos volontés¹.

Il ne s'agit pas seulement de la présence du corps dans le poème, mais d'une vision du poème, telle qu'elle se dit à travers le corps, révélée en quelque sorte par la maladie. Ce pourrait être une clé particulière de cette poésie : le poème qui surgit dans sa matérialité sur la page, avec son étrangeté à parcourir ou à franchir, le poème délié de son créateur, qui existe d'une vie individuelle, faisant résonner une voix propre en un corps propre. Le titre d'un recueil, *Explorer l'incertain* (2010), est significatif encore, réitérant le souhait de taire l'autobiographie, car « la poésie va au-delà d'elle² ». Guerre, mort, maladie, ces éléments constitutifs de l'enfance et, partant, de l'œuvre en devenir, appartiennent pleinement au cheminement singulier d'une parole singulière, mais d'une manière dynamique qui interdit toute dérélition.

La maladie est ce décalage, ce décrochement de la norme invisible – la santé – qui oblige à s'interroger sur la réalité, sur l'existence, avec la perspective de la souffrance et de la fin. Expérience intériorisée par le poème, brûlée au four de la poésie, et non récit en filigrane, d'autant qu'un roman de jeunesse, *Le Temps immobile*³, y a été consacré en 1960. Cet arrière-plan perdure à l'instar d'un négatif photographique que le poème développe avec d'autres surprises.

C'est ce lien dynamique que l'on peut tâcher de suivre tel un fil persistant, en particulier à travers l'anthologie *Rituel d'emportement* (2002), ainsi que les recueils des années deux mille, *Avec la mort, quartier d'orange entre les dents* (2005), *Verticale du secret* (2007), *Terre énergumène* (2009) et *Explorer l'incertain* (2010). Fil ténu, que marque la disparité entre la gravité de ce phénomène et la place succincte ou masquée qu'il a dans la poésie. Cette présence-absence de la maladie invite à réfléchir sur ce que l'on peut appeler « la maladie du poème », comme une éthique de la lucidité, un devoir d'écrire, au rebours de la maladie d'amour aveuglante, si longtemps réservée aux femmes poètes.

¹ Marie-Claire Bancquart, « Avant-propos », *Rituel d'emportement*, Sens & Cognac, Obsidiane & Le Temps qu'il fait, 2002, p. 7.

² *Id.*, *Explorer l'incertain*, Coaraze, L'Amourier, 2010, p. 7.

³ *Id.*, *Le Temps immobile*, Paris, Belfond, 1960.

Corps présent, corps souffrant

Discrètement, en une présence oblique, le poète s'annonce comme *survivant* : le terme n'est pas indifférent, il inscrit cette double conscience dans la vision de soi et rappelle que Marie-Claire Bancquart se pensait *poète* au neutre, comme une figuration, parfaitement égalitaire. Vivre est d'abord avoir échappé à la mort précoce, et chaque jour réitère cette leçon, cet horizon : « Ce n'est point cadavre mais double / Survivant ambigu de moi // Je est enfermé là / Non altérable / Puisque / Déjà / Gauchi par la dévoration de l'existence⁴ ».

Les allusions nombreuses au cœur et au sang, aux os plus qu'à la chair, constituent le seul « Portrait » diffracté, à la fois intime et universel, portrait fantôme : « D'ailleurs de sang // Mon cœur cerise au centre de mes os⁵ » ; ou encore : « C'est la peau de ma vie qui saigne⁶ », et « notre vie trouée⁷ » qui fait écho au poème d'Henri Michaux, dans *Ecuador*, « Je suis né troué⁸ ». Le corps reste cette énigme, qui est celle de la vie même, exprimée par les mythes ou les grands poèmes de l'humanité : « Nous visitons en nous / les chemins compliqués du sang, ce pays second / proche des questionnaires sur les fables⁹ ». Le corps est notre grandeur ignorée, autant que notre faiblesse : nous ne sommes « rien que ce pli et repli de circulation ramassée¹⁰ » ; il peut tomber malade, et alors, nous sombrons avec lui, mais la métaphore maritime dit aussi l'élan, la circulation vitale : « la navigation du sang / appelle en nous un lent navire¹¹ ». L'être est à la fois enfermé en soi et ouvert au monde ; inversement, le monde sert d'aune pour prendre la mesure de l'être.

Le corps peut être embarrassant, trop lourd, et alors, on rêve de se défaire de la chair tiède « roulée » « autour [du] squelette », de « l'oublier

⁴ Id., « Dédoublé », *Mémoire d'abolie* (1978), dans *Rituel d'emportement*, op. cit., p. 42.

⁵ Id., « Portrait », *ibid.*, p. 49.

⁶ Id., « Dans ton sang », *Habiter le sel* (1979), dans *Rituel d'emportement*, op. cit., p. 75.

⁷ Id. « Chemins », *Dans le feuilletage de la terre* (1994), dans *Rituel d'emportement*, op. cit., p. 201.

⁸ Henri Michaux, *Ecuador*, dans *Œuvres complètes*, t. I, édition établie par Raymond Bellour, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 189-190.

⁹ Marie-Claire Bancquart, « Chemins », *Dans le feuilletage de la terre*, dans *Rituel d'emportement*, op. cit., p. 201.

¹⁰ Id., « Crue », *Énigmatiques* (1995), dans *Rituel d'emportement*, op. cit., p. 232.

¹¹ Id., « Sang », *La Paix saignée* (1999), dans *Rituel d'emportement*, op. cit., p. 282.

dans une consigne, une brasserie » et être ainsi « plus légère¹² ». Les os sont omniprésents, structure humaine presque abstraite (« à l'ombre de la peau / le noir des os¹³ »), ils disent quelque chose, même calcinés, consumés « dans un affleurement d'aurore¹⁴ », ils sont une forme d'écriture élémentaire, d'alphabet ou de hiéroglyphes humains. La peau, elle « cache sa viande / parcourue de veines¹⁵ ». Cet embarras est peut-être un souvenir du corps malade, une mémoire charnelle involontaire du corps abîmé, toujours en trop, au contraire du corps bien portant que l'on oublie, comme une mécanique réglée avec justesse.

La maladie opère une accélération du temps et réveille la conscience de l'éphémère en altérant la perception du monde et le rendant plus désirable. Bouleversant la manière de penser, la maladie induit un sentiment d'urgence qui se traduit sur la page par la précision du style, le choix extrême des mots, autant que les vers saccadés. La souffrance comporte une vertu dramatique qui traverse la création artistique ; la littérature prend son sens sur le fond sombre de cette nuit. C'est là toute la nervosité du poème qui s'inscrit dans le monde comme allégorique d'une éthique de la résistance et c'est bien cet *autre discours* de l'allégorie que dit le corps malade : « La femme que j'invente en moi / souffre peut-être entre mon corps et la galaxie¹⁶ ».

Le refus de l'esthétisation

Toutefois, rien dans le poème n'est clairement mis en scène, ce sont les pages de roman qui, en prose, ont pris en charge les événements et leurs conséquences, entre fiction et vérité. Dans le poème, la faiblesse physique ou la maladie ne dévoilent rien moins que la maladie du monde dans lequel nous vivons, en même temps que le devoir de la combattre. Aucun abandon, aucune complaisance dans cette poésie, mais une constante droiture : l'injonction de rester debout. La précarité dont la maladie a imprimé le sentiment dans le corps du poète exige une attention à la fragilité de l'être humain, une conscience de soi autant qu'une conscience de l'autre, de tous les autres. La douleur du malade, à son

¹² Id., « Oubli », *Énigmatiques* (1995), dans *Rituel d'emportement*, op. cit., p. 228.

¹³ Id., « À l'ombre de la peau », *Avec la mort, quartier d'orange entre les dents*, Sens, Obsidiane, 2005, p. 47.

¹⁴ Id., « Paroles d'os », *ibid.*, p. 60.

¹⁵ Id., « Fade ? », *ibid.*, p. 56.

¹⁶ Id., « Dormeuse », *Opportunité des oiseaux* (1984), dans *Rituel d'emportement*, op. cit., p. 131.

échelle, renferme la douleur de l'humanité. La maladie à ainsi à voir avec la guerre, bien au-delà du conflit dont la très jeune fille fut témoin. De façon plus vaste, la maladie révèle le combat contre l'absurdité de la souffrance et du Mal. Aux déchirures concrètes du corps et de l'âme répond la nécessité de témoigner des conflits qui déchirent les hommes : « Je dis que je suis / cela qui souffre / cela qui doute / et quelquefois celle qui marche dans ton sang¹⁷ ».

Sans avoir la prétention de guérir ou d'alléger les peurs, le poète se doit de parler vrai, sans s'égarer dans la mélancolie. La poésie affirme « la présence constante / de morts indéclinables / l'avenir remué dans les coins de notre espoir¹⁸ ». Car disant le Mal, le poème appelle aussi la résistance. Il dit encore « la peau levée mangée / la bête giclée de nous sur les pierres¹⁹ », et l'homme pris « dans l'immense caillot du monde²⁰ ». Cette dénonciation est faite en peu de mots, calmes et révoltés à la fois, jouant sur la page avec le blanc et le vide, refusant de développer les images crues, suggérant seulement des bribes de vers, comme des bribes de vie persistantes, et ces lambeaux refusent souvent la grandiloquence de la majuscule initiale. Si le poème est malade de son impuissance, il poursuit sa route, celle d'une profonde compassion, loin de toute sensiblerie : « Violence / énigme du vivant blessé²¹ ». Le refus de la complaisance morbide suppose une dignité simple, un accord à trouver avec le réel : « Comptoir inconfortable / notre corps / malgré tout / permet de s'accouder à l'enseigne du monde²² ». La brièveté de la vie confirme l'impossibilité de croire en l'immortalité : c'est ici et maintenant que nous devons vivre, c'est ici et maintenant que le poète doit écrire, avec pour seul lyrisme un lyrisme de la réalité, sans mesure avec un lyrisme romantique de l'exaltation de soi : « Ne me donnez pas un cœur, ses pulsations faussées/ vers l'introuvable²³ ».

C'est la maladie qui a changé très tôt le regard et provoqué une joie de vivre paradoxale, une soif inapaisable, comme un étrange soulagement,

¹⁷ *Id.*, « Dans ton sang », *Habiter le sel* (1979), dans *Rituel d'emportement*, *op. cit.*, p. 75.

¹⁸ *Id.*, *ibid.*

¹⁹ *Id.*, « Art poétique », *Partition* (1981), dans *Rituel d'emportement*, *op. cit.*, p. 92.

²⁰ *Id.*, « De sable », *Opportunité des oiseaux* (1984), dans *Rituel d'emportement*, *op. cit.*, p. 140.

²¹ *Id.*, « Approche », *Sans lieu sinon l'attente* (1991), dans *Rituel d'emportement*, *op. cit.*, p. 183.

²² *Id.*, « Curriculum vitae », *Opportunité des oiseaux* (1984), dans *Rituel d'emportement*, *op. cit.*, p. 130.

²³ *Id.*, « Magies sombres », *Verticale du secret*, Obsidiane, 2007, p. 11.

une rémission²⁴. Celle qui a souffert rend grâce, non à Dieu, mais au réel, d'être encore plein de saveur et de possibles. Ainsi, l'évocation de la maladie dans les poèmes de Marie-Claire Bancquart est rare, mais non moins forte ; par exemple, dans *Votre visage jusqu'à l'os* (1983), un poème reprend une image récurrente du roman *Le Temps immobile* :

Dans un chariot de malade
S'éloigne l'enfance
Avec l'odeur du sable que l'on ne peut toucher
[...]
la vie
dans un chariot de malade
roule toute seule à travers des paysages qui
lentement
abandonnent sable
ville
et même les derniers tracés de la route²⁵.

Ailleurs, sans se laisser séduire par les méandres de la mémoire, le poème fait affleurer fugacement une douleur, et sa résonance, ou sa rémanence, longtemps après la guérison, dans l'image de la plaie inguérissable, qui n'est plus celle du corps mais du cœur ou de l'esprit :

Près d'une fenêtre
Tu défaisais, enfant, un tricot usé.

Tu n'aimais pas le nœud qui se forme à chaque fin de rang, comme un œil.

Et l'œil est revenu plus tard, dans une plaie
Que tu penses le soir,
Dans une peine ressassée²⁶ [...].

Et, dans *Explorer l'incertain* : « Dans la position d'un poisson échoué, s'accrocher à tout ce qui vient visiter l'œil. S'accrocher²⁷ » ; ou encore, sous une forme plus ludique : « Pour moi, en somme, écrire en poésie,

²⁴ Évoquant la tuberculose, Marie-Claire Bancquart écrit : « Aussi ai-je attendu cinq bonnes années, 1937-1941 et 1948-1949, sans pouvoir bouger autre chose que les bras et la tête. Ça change la vie, la vision de l'importance des choses. Le moindre petit caillou qu'on met dans votre main : le contact avec un concret qui n'est pas celui de la maladie », dans *Explorer l'incertain*, op. cit., p. 33.

²⁵ Id., « Dans un chariot », *Votre visage jusqu'à l'os* (1983), dans *Rituel d'emportement*, op. cit., p. 109.

²⁶ Id., « Urbaines », *La vie, lieu-dit* (1997), dans *Rituel d'emportement*, op. cit., p. 246.

²⁷ Id., *Explorer l'incertain*, op. cit., p. 35.

c'est grave, comme on dit une maladie, un attachement grave. C'est lourd, ça vient des entrailles et ça retombe, c'est une interrogation²⁸. » La maladie est en quelque sorte le signe d'un état intermédiaire, avec « tout ce qu'[elle] peut offrir de doucereusement amollissant²⁹ ». En cela, elle est opposée à la vieillesse inéluctable (« Ce corps, que tu portes sans cesse, hésite, s'use. Les mains neuves le tâtent, la bouche sourit, mais il n'empêche : le voilà vieux³⁰ »), elle est opposée à la mort même. Vieillesse et mort, toutes deux, ont quelque chose de grand, que la maladie délite, désagrège, dissout, outre que rien ne la justifie ou lui donne sens.

C'est cela que le poème combat, s'interrogeant sur *ce que peut* la poésie : « même / s'écortcher vif / calligraphier son sang contre les joints // inutile³¹ ». La vision d'une gravure d'écortché fait méditer sur le corps humain comme réceptacle de l'âme : « Sigillée de mélancolie / dans notre corps l'image inscrit une genèse déchirée : // ce mince feuilletage du couteau qui pénètre les fibres / ce geste fou vers les oiseaux³² ». Les termes « calligraphier », ou « sigillée » qui évoque les céramiques rouges antiques, aux décors en relief comme des sceaux, autre calligraphie, rappellent le lien entre le corps et l'écriture, mais aussi, toujours, le lien du corps avec le monde : « mis bout à bout / tous nos tuyaux à sang / font deux fois le tour de la terre³³ ». L'artiste sent l'obligation de traduire « l'illisible voix du corps³⁴ », parmi les animaux, les pierres, les végétaux, au rebours de ce que l'on attendrait, à savoir l'image du corps » : le poème promeut le surgissement d'une parole autre.

Dans un autre roman de Marie-Claire Bancquart, *Photos de famille*, en 1989, une scène est emblématique ; une jeune femme revient dans la maison familiale et redécouvre la bizarre perspective depuis la fenêtre de sa chambre :

De ma fenêtre, on ne voit pas le ciel, mais la pente du jardin. En bas, des fleurs d'orange. Plus haut dans un rectangle d'herbe, le

²⁸ *Id.*, *ibid.*, p. 27.

²⁹ *Id.*, « Qui voyage le soir », dans *Rituel d'emportement*, *op. cit.*, p. 309.

³⁰ *Id.*, « Hésite, s'use », *Avec la mort, quartier d'orange entre les dents*, *op. cit.*, p. 86 ; également « Vieillesse », *ibid.*, p. 88, et « Vieillesse », *Opéra des limites* (1988), dans *Rituel d'emportement*, *op. cit.*, p. 159.

³¹ *Id.*, « Qui voyage le soir », dans *Rituel d'emportement*, *op. cit.*, p. 311.

³² *Id.*, « Gravure d'écortché », *Sans lieu sinon l'attente* (1991), dans *Rituel d'emportement*, *op. cit.*, p. 182.

³³ *Id.*, « Terre », *Avec la mort, quartier d'orange entre les dents*, *op. cit.*, p. 64.

³⁴ *Id.*, « Dans l'illisible voix du corps », *ibid.*, p. 72.

noyer, coupé à moitié du tronc par l'embrasure. Aujourd'hui encore, rien n'a changé depuis que notre professeur de dessin au collège de Rodez a déchiré la gouache que je lui présentais sous le titre *Ce que j'aperçois de ma fenêtre*, en s'écriant que je défiais les lois de la perspective. Revenue à la maison, j'ai dû refaire le paysage en inventant des lignes de fuite, en éloignant les couleurs. C'est pourtant moi qui avais raison³⁵.

De la même façon que la gouache d'enfance, réelle ou imaginaire, le poème dit toujours les choses au plus près des choses, même si elles défient les lois ordinairement admises, et toujours, il souligne l'inscription de l'homme dans le monde physique, concret, sa connivence intime avec la nature : « Je te désire comme pierre³⁶ ». « Pointillés de fossiles / Nous // Le creux des pierres / Pour un passage illisible au silence³⁷ ». Le silence est la mesure de la parole, comme le corps la mesure du monde : « Le soleil a la taille d'un pied d'homme³⁸ », rappelait déjà Héraclite. Le poète Marie-Claire Bancquart voudrait, elle, « Au bois traire un langage végétal³⁹ ». « Le dernier mot ? / Pas sur la page. // Le dernier mot au ventre d'arbre et de mon corps⁴⁰ ». L'équivalence entre homme et monde, humanité et nature, indique la voie à suivre, « à ras de terre⁴¹ », sans prisme ou verre d'illusion, comme le souhaitait Pierre Reverdy dans son dernier poème, *Sable mouvant* :

Je voudrais crever quelque chose
Et que cela coule
Lentement, comme larme ou résine.

Ainsi je participerais
Aux fentes sournaises des terrains volcaniques
Aux spasmes clapotants des boues
Aux ulcères, aux chassies,

Surtout aux blessures louches

³⁵ *Id.*, *Photos de famille*, chapitre IV, Paris, éd. François Bourin, 1989, p. 37.

³⁶ *Id.*, « Un blason de corps masculin », *Mémoire d'abolie* (1978), dans *Rituel d'emportement*, *op. cit.*, p. 54.

³⁷ *Id.*, *ibid.*, p. 57.

³⁸ Héraclite, fragment 3, dans Jean-Paul Dumont (dir.), *Les Présocratiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 75.

³⁹ Marie-Claire Bancquart, « Langage », *Mémoire d'abolie* (1978), dans *Rituel d'emportement*, *op. cit.*, p. 61.

⁴⁰ *Id.*, « Par césarienne », *Voix* (1979), dans *Rituel d'emportement*, *op. cit.*, p. 72.

⁴¹ Pierre Reverdy, *Sable mouvant*, avec des lithographies de Picasso, Paris, Louis Broder, 1966 ; réédition *La Liberté des Mers, Sable mouvant et autres poèmes*, Paris, Flammarion, 1978, p. 51.

Qui se font mutuellement
chez les hommes⁴².

Cette allégeance aux choses traduit une humilité sans abaissement pour la nature humaine, dans une poésie qui chante la petitesse et la grandeur avec une sorte de tendresse pour le « Corps défectif⁴³ » : « Malade / on est / mieux / en partage / avec la terre⁴⁴ ». La maladie, la faiblesse, ne sont pas sublimées comme mélancolie créatrice. La maladie n'a rien d'esthétique, elle est le symptôme de ce que l'on ne comprend pas en interrompant le cours habituel d'une existence ; pourquoi tombe-t-on malade revient à poser la question : pourquoi vivons-nous ? Et le poète de répondre : « Ma tentation serait de m'en tenir là. Au non-sens. Pas celui d'être proche de la mort, mais celui, une fois née, d'avoir eu à patiemment vivre le divorce entre moi et le reste, et l'habitation, dans ma peau, d'organes qui en font à leur tête sans que j'y puisse rien⁴⁵ ».

Une éthique du poème

Inversement, le poème témoigne du sursaut de joie, de désir, nécessaire à la vie dont la maladie a fait prendre conscience, et cette dynamique puissante innerve l'écriture de Marie-Claire Bancquart en renouvelant l'inventivité poétique : « Des métastases de bonheur / envahissent la rue / en expansion⁴⁶ ».

Par cette formulation surprenante, le poète inverse la dérive dénoncée en son temps par Susan Sontag à propos du cancer, maladie incurable devenue la métaphore cristallisant les peurs qu'un inconscient collectif projette sur des groupes à abattre (pour les nazis, les juifs considérés comme un cancer) ; l'écrivaine américaine notait : « la maladie n'est pas une métaphore, et l'attitude la plus honnête que l'on puisse avoir à son égard [...] consiste à l'épurer de la métaphore, à résister à la contamination qui l'accompagne⁴⁷ ». En inventant les « métastases de

⁴² Marie-Claire Bancquart, « Acte citoyen », dans *Avec la mort, quartier d'orange entre les dents*, op. cit., p. 9.

⁴³ Id., « Corps défectif », *Opportunité des oiseaux* (1984), dans *Rituel d'emportement*, op. cit., p. 132.

⁴⁴ Id., « Noir », *Verticale du secret*, op. cit., p. 34.

⁴⁵ Id., « Qui voyage le soir », dans *Rituel d'emportement*, op. cit., p. 310.

⁴⁶ Id., « Au pays par-dedans », *La Paix saignée*, dans *Rituel d'emportement*, op. cit., p. 285.

⁴⁷ Susan Sontag, *La Maladie comme métaphore*, traduit de l'anglais par Christian Bourgois, Paris, Seuil, 1979, p. 11.

bonheur », le poète ranime la force du langage. « Métastases » résonne de façon tragique comme le signe d'une maladie mortelle qui se développe et s'accroît dans le corps qu'il détruit. « Métastases de bonheur » est une expression extraordinaire en cela qu'elle déjoue les pièges de « la maladie comme métaphore » et montre l'élan vital essentiel, en remotivant l'image.

Malade, le poète ne s'est pas senti excepté de l'humanité. Et la mort même est l'occasion de rester ce digne porte-parole ou porte-voix, loin de toute plainte :

Qui demeure en mon cœur, c'est le cheval cabré
Sur les glaces de sa fontaine,
Dans l'Observatoire de décembre. Jour de rigueur
Où je marchais devant son espérance obstinée
Pendant que les morts amis se pressaient en moi
Debout, et me tenaient droite
Afin de leur offrir des années, une voix⁴⁸.

C'est encore « sourire à la photographie d'un ami mort / retrouver / un peu son intonation quand on parle de lui⁴⁹ ». Les morts sont partout dans le poème : « Souffle / qui remue les étoffes // buée sur le miroir // leur haleine d'outre-destin⁵⁰ ». Le poème concrétise la présence des fantômes de chair et de sang.

Grande est la pudeur de l'œuvre poétique : la maladie y est plutôt un envers, un aspect souterrain qui a conditionné l'écriture, le désir d'écrire autrement, de ne pas faire cas de soi dans l'œuvre. Il n'y a aucun discours, aucune philosophie sur l'incidence de la maladie – ni sa beauté, ni son absurdité. En outre, Marie-Claire Bancquart critique, a travaillé sur des auteurs de la fin du XIXe siècle qui ont mis en scène la déchéance, la dérélition, comme Huysmans, voire qui ont été eux-mêmes atteints de maladie nerveuse, sinon de folie, comme Maupassant, « un de ces artistes nerveux, compliqués et sans illusions⁵¹ ». Dans son étude sur *Figures et formes de la décadence*, Jean de Palacio concluait pour ces auteurs du morbide à l'idée d'une écriture à rebours, d'une écriture qui

⁴⁸ Marie-Claire Bancquart, « Entre peau et chair », *La vie, lieu-dit*, dans *Rituel d'emportement*, op. cit., p. 252.

⁴⁹ Id., « Tentations, craintes et philtres », dans *Verticale du secret*, op. cit., p. 19.

⁵⁰ Id., « Au bord de la vie », dans *Avec la mort, quartier d'orange entre les dents*, op. cit., p. 50.

⁵¹ Id., *Maupassant conteur fantastique*, Paris, Minard, 1976, p. 36.

s'autodétruit⁵². C'est précisément le contraire qui se passe dans la poésie de Marie-Claire Bancquart : son écriture prend sa source peut-être la plus profonde dans ce surcroît de vie arrachée à la mort aperçue enfant. Chaque vers, chaque poème, chaque livre témoignerait de cette survivance victorieuse et célébrerait en quelque sorte silencieusement cette victoire, mais en gardant la conscience de la maladie potentielle du poème, toujours prêt à souffrir de son impuissance, de sa faiblesse. René Char le mettait en lumière dans un texte dédié à un peintre, « Se rencontrer paysage avec Joseph Sima » :

Quelque part, un mot souffre de tout son sens en nous. Nos phrases
sont des cachots. Aimez-les. On y vit bien. Presque sans clarté⁵³.

La réflexion distanciée de Marie-Claire Bancquart sur la maladie, à travers l'œuvre d'autres artistes, participe du refus de la fascination délétère ; tout invite le poète à une résistance indéfectible, mais feutrée, élégante, comme au bord des choses. Poète est celui qui reste « à la table d'écoute⁵⁴ », mais « Sur la lisière », qui écrit « depuis la rive [du] corps⁵⁵ », poète qui vit « pourtant », en « équilibriste⁵⁶ ». « Tu comprends quelque chose, toi, la bête écrivante, / aux mouvements de fond dans ton corps⁵⁷ ? ». Le poème sur la page a la fragilité d'un corps qui s'imprime sur le papier : « Nudité du poème / Tu l'habites⁵⁸ ». Le poète imagine sa demeure comme « une chambre aléatoire », « une chambre mobile / une anatomie habitée / de sons / dans le sang⁵⁹ ».

Avec la mort, quartier d'orange entre les dents, en 2005, est hanté comme en sourdine par les bruits du monde et ses fureurs, en même temps que le recueil magnifie l'attention à la vie, à l'autre, à l'être aimé, à l'harmonie possible avec la terre :

⁵² Jean de Palacio, *Figures et formes de la décadence*, t. 2, Paris, Séguier, 2000.

⁵³ René Char, « Se rencontrer paysage avec Joseph Sima », *Un jour entier sans controverse*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, réédition augmentée 1995, p. 597.

⁵⁴ Marie-Claire Bancquart, « Isis toujours », dans *Verticale du secret*, *op. cit.*, p. 87.

⁵⁵ *Id.*, « Un blason de corps masculin », *Mémoire d'abolie* (1978), dans *Rituel d'emportement*, *op. cit.*, p. 52.

⁵⁶ *Id.*, « Pourtant je vis, équilibriste », dans *Avec la mort, quartier d'orange entre les dents*, *op. cit.*, p. 7.

⁵⁷ *Id.*, « Bête écrivante », *ibid.*, p. 120.

⁵⁸ *Id.*, « Un blason de corps masculin », *Mémoire d'abolie* (1978), dans *Rituel d'emportement*, *op. cit.*, p. 55.

⁵⁹ *Id.*, « Comme si le matin servait toujours », revue *Autre Sud*, juin 2000, dans *Rituel d'emportement*, *op. cit.*, p. 302.

L'arbre dessine
autour de toi
l'essentiel de ta vie.

Le corps traversé par une envolée
vibre de feuilles ;

L'arbre entier passe.

La nuit venue
tournent des étoiles dans nos fentes.

On ne fait qu'un. On ne sait plus distinguer notre corps des astres⁶⁰.

La fin de ce vers fait entendre en rime fantôme « notre corps désastre », dans un alexandrin fantôme (7/5). Pareillement, dans un autre poème du même recueil :

Le soleil darde un œil couleur de fruit
Sur notre temps qui tombe⁶¹.

Et encore « Embolie⁶² » évoque une embolie de l'arbre qui meurt ; réversiblement, « Au profond du corps » montre que « nous devenons / un arbre, ciel compris⁶³ ».

Verticale du secret, en 2007, conjugue la maladie, la vieillesse aux premières pages (« Une seringue vampirise / tous les deux jours mon bras / pour mesurer dans le sombre sang / le pouvoir de coaguler⁶⁴ »), et l'enfance et la guerre aux dernières pages, à travers la figure du grand-père et celle de Primo Levi, revenu des camps pour écrire des livres, laisser parler en lui « des voix sans nom⁶⁵ », et finalement suicidé. À cette réalité insoutenable, le poète oppose d'autres rituels, frôlant la violence et la mort, courant le plus haut risque, et maniant les mots comme une arme : « je sectionne tout doucement / la vie la mort avec un couteau

⁶⁰ *Id.*, « Sous tes pieds les oiseaux », dans *Avec la mort, quartier d'orange entre les dents*, *op. cit.*, p. 37.

⁶¹ *Id.*, « S'éclate », *ibid.*, p. 50.

⁶² *Id.*, « Embolie », *ibid.*, p. 127.

⁶³ *Id.*, « Au profond du corps », *ibid.*, p. 139.

⁶⁴ *Id.*, « Noir », *Verticale du secret*, *op. cit.*, p. 33.

⁶⁵ *Id.*, « Isis toujours », *ibid.*, p. 74.

d'alphabet⁶⁶ » ; les mots sont coupants et ils « lacèrent⁶⁷ ». Nul autre engagement que celui de la parole du poème, dans sa solitude, son isolement irréductible : « en vérité cela se passe / entre univers / et l'homme seul⁶⁸ », répété dans *Terre énergumène*, en 2009 :

La chair, pleine
D'avancées maritimes et de sursauts
elle regarde, la chair, dans la nuit aveugle
elle crie dans le silence des langues mortes
elle mangerait les pierres, étranglerait le baobab⁶⁹.

Le poète est ce « veilleur de jour comme de nuit⁷⁰ » : « car suis encore de ce monde / et je me souviens / des prisonniers et des malades⁷¹ », aussi bien d'un animal qui va mourir, « regard de bête avant sa mort », semblable au malade « pas de pensée / pas d'appétit // la bête a mal⁷² ».

Alors, la maladie du poème ne signifie-t-elle pas de choisir d'être à jamais « récidiviste de la vie⁷³ », de préférer la vie vivante dans sa matérialité difficile, à l'éternité d'Eurydice⁷⁴ chantée par le Poète majuscule ? « La neige en reflets / blanchit nos visages / confond terre et ciel // Marche bas, parle bas, dans l'hôpital général qui t'entoure / et te pénètre / de cendres livides, Herculanum de tes désirs⁷⁵ ». Le détour salutaire par cette conscience, que la maladie impose, la souffrance refusée / acceptée comme la leçon d'existence la plus nue donne tout son poids de chair et de sang au poème, en une dynamique que les titres des derniers recueils explicitent encore, *Violente vie*, en 2012, *Tracé du vivant*, en 2016. Cette révolte maîtrisée qui ne pose jamais les armes

⁶⁶ Id., « Un couteau d'alphabet », *Partition* (1981), dans *Rituel d'emportement*, op. cit., p. 88.

⁶⁷ Id., « Mots », *Opportunités des oiseaux* (1984), dans *Rituel d'emportement*, op. cit., p. 133.

⁶⁸ Id., « Irréductible », *Partition* (1981), dans *Rituel d'emportement*, op. cit., p. 90.

⁶⁹ Id., « Mais les oiseaux entendent », *Terre énergumène*, Bègles, Le Castor Astral, 2009, p. 33.

⁷⁰ Id., « Magies sombres », dans *Verticale du secret*, op. cit., p. 13.

⁷¹ Id., « Qui voyage le soir », dans *Rituel d'emportement*, op. cit., p. 324.

⁷² Id., « Noir », dans *Verticale du secret*, op. cit., p. 35-36.

⁷³ Id., « Rameuter », dans *Avec la mort, quartier d'orange entre les dents*, op. cit., p. 65.

⁷⁴ Le nom d'Isis est plus présent, figure de régénération.

⁷⁵ Marie-Claire Bancquart, « Tentations, craintes et philtres », dans *Verticale du secret*, op. cit., p. 17.

célèbre la rêverie d'une poésie « hors d'atteinte du plus sonore de nos cris⁷⁶ » :

[...] au secret de nos corps,
attendent
nos *inconnues dernières paroles*

qui seront incomprises de nous

et par d'autres
écoutées – mais perdues⁷⁷.

Ces paroles sont-elles perdues pour nous aujourd'hui ? Le poème nous transmet une ultime confiance, qui requiert notre énergie et notre adhésion sans faille, quelque temps de détresse que nous vivions :

mots
ne sont qu'un peu d'énergie
très peu
dans l'immense tout
presque *nulle part, presque rien*
mais vibrent
pour quelque chose⁷⁸

⁷⁶ *Id.*, « Dépayssages », dans *Terre énergumène*, *op. cit.*, p. 59.

⁷⁷ *Id.*, « Mots cachés », dans *Avec la mort, quartier d'orange entre les dents*, *op. cit.*, p. 113.

⁷⁸ *Id.*, *Explorer l'incertain*, *op. cit.*, p. 91.

**Pierres pour mémoire
Le passé en présence
dans l'œuvre poétique de Marie-Claire Bancquart**

Anne GOURIO

Université de Caen, Normandie
LASLAR (EA 4256)

« Terre énergumène », « Dans le feuilletage de la terre », « Dépaysages » : ces titres situent l'œuvre de Marie-Claire Bancquart au cœur de la contradiction qui hante la poésie de la seconde moitié du XX^e siècle, tout en marquant sa spécificité. Entendant reprendre pied dans cette « réalité rugueuse » délaissée par la fièvre surréaliste puis menacée de disparition par le cataclysme mondial, la poésie française des années 50 a, dans le même temps, fait l'expérience d'une réalité désertée, vacante, creusée d'absence. L'organisation ordonnée et harmonieuse du « paysage » a cédé sa place à la déclinaison abrupte de ses composantes élémentaires, mettant ainsi à nu la béance de tout fondement comme de toute justification. Yves Bonnefoy, Jacques Dupin ou encore André du Bouchet ont ainsi tracé les contours d'un nouvel imaginaire poétique, dont l'évidence âpre a marqué les décennies suivantes. « Dépaysages » : le mot-valise choisi par Marie-Claire Bancquart dans une section de *Terre énergumène*¹ nous semble pouvoir être entendu dans le prolongement de ce courant poétique : le paysage a perdu son unité, il se décline en fragments marqués du sceau du tragique, et il suscite ce faisant une expérience de « dépaysement » tout à fait spécifique : non ce dépaysement vers lequel s'est aventurée la démarche surréaliste, fascinée par les appâts du merveilleux, mais plutôt une étrange dé-liaison de l'espace provoquant une mise en question de l'évidence. Tel est l'horizon de toute une génération poétique dont la sensibilité s'est modelée dans les ruines de l'après-guerre.

Née en 1932, Marie-Claire Bancquart est de ceux-ci : « ceux pour qui la guerre, l'après-guerre ne sont pas une question d'histoire mais quelque chose de réellement vécu, au point que ma poésie, elle, prend certaines

¹ Marie-Claire Bancquart, *Terre énergumène et autres poèmes*, Paris, Gallimard, « Poésie », 2019, p. 283-319.

racines dans cette époque », confie-t-elle dans *Explorer l'incertain*². Les premiers recueils de la poète ne sont toutefois publiés qu'à la fin des années 60 et la production poétique, intense, se poursuivra ensuite à raison d'un recueil par an, en moyenne, jusqu'en 2019. Aborder cette très riche production poétique, c'est aussitôt noter un rapport spécifique à la temporalité, qui entre en résonance immédiate avec celui de certains de ses contemporains : le privilège donné à un temps long, à des formes de rémanences, à une écoute de l'immémorial, qui, d'emblée, met à distance les slogans d'une modernité marquée par une temporalité hachée et saccadée, comme il met à distance tout un courant de la poésie – mais aussi de la critique – qui a procédé à l'éclipse des catégories de la temporalité dans l'attention exclusive portée aux structures du texte. Ce sens de la durée, qui semble traverser l'ensemble de l'œuvre en dépit des variations de celle-ci et des modifications de son rapport au monde (une sérénité gagnée avec le temps, une conversion intérieure de la révolte, une évolution vers des sujets inspirés de la mythologie ou de l'histoire³), implique aussi un traitement spécifique de l'espace : la verticalité est préférée à l'horizontalité, et cette verticalité s'explore moins dans l'élan ascensionnel que dans une passion du creusement, du « feuilletage », de l'approfondissement, dont la portée, là encore, est implicitement critique : « Verticale / des siècles : inutile / pour notre temps à plat ? // L'inverser peut-être en creusant⁴... ».

C'est autour de ce rapport au temps, de ce sens de la profondeur et de cette importance de l'élémentaire que nous souhaitons situer l'orientation de cette étude, qui tentera de proposer une traversée de l'œuvre poétique de Marie-Claire Bancquart. Signalons l'abondance des travaux critiques existant sur la poète : plusieurs collectifs ont ponctué ces dernières années (*À la voix de Marie-Claire Bancquart*⁵, *Marie-Claire Bancquart. Dans le feuilletage de la terre*⁶), des numéros spéciaux de revue lui ont été consacrés (*La Sape*, *Nu(e)*, *Autre Sud*, *Poésie 2002*, *Friches*), l'entrée dans la collection Poésie / Gallimard en 2019 venant confirmer la place incontournable de la poète dans le champ de la poésie contemporaine. Dans ce paysage de la critique déjà extrêmement nourri, nous choisirons

² Marie-Claire Bancquart, *Explorer l'incertain*, Coaraze, L'Amourier, 2010, p. 10.

³ Sur ce point : Aude Préta-de Beaufort, « Pour une sérénité du vivant », dans Marie-Claire Bancquart, *Terre énergumène et autres poèmes*, op. cit., p. 7-27.

⁴ Marie-Claire Bancquart, « Babel », *Explorer l'incertain*, op. cit., p. 81

⁵ Pierre Brunel et Aude Préta-de Beaufort (dir.), *À la voix de Marie-Claire Bancquart*, Paris, Le Cherche midi, 1996.

⁶ Béatrice Bonhomme, Jacques Moulin et Aude Préta-de Beaufort (dir.), *Marie-Claire Bancquart. Dans le feuilletage de la terre*, actes du colloque international de Cerisy (3-10 septembre 2011), Berne, Peter Lang, 2012.

un motif qui, situé au croisement des lignes de force essentielles de cette œuvre, nous servira de guide. Si la critique insiste sur l'importance que prend, dans l'imaginaire de la poète, la relation à ces éléments qui la relient à l'inhumain, aucune étude n'a jusqu'alors porté sur la minéralité à proprement parler. La présence du motif est constante et concentre en elle les orientations-clés de l'œuvre : son refus de l'anthropocentrisme, sa recherche d'une temporalité non-humaine, son attention à l'étrangeté, sa considération des « petits riens », son sens du dénudement, son choix des formes brèves. Il permet en outre de mettre au jour l'évolution significative de son rapport au monde.

L'étude soulignera d'abord la nature de cette évolution, et en étudiera les ramifications comme les résonances. Elle se concentrera ensuite sur la spécificité de l'expérience mémorielle de Marie-Claire Bancquart. Ces deux orientations étayeront notre hypothèse d'un « passé en présence » dans l'œuvre poétique de Marie-Claire Bancquart.

Isis des pierres

L'œuvre poétique de Marie-Claire Bancquart présente cette spécificité de tenir toujours à distance, avec une pudeur que prolonge le choix de formes souvent concises et ramassées, la tentation de l'épanchement ou du récit de soi, tout en s'inscrivant dans l'histoire intime d'un sujet tragiquement éprouvé. Cette évolution d'un être que la maladie a retenu longtemps au bord de la vie et qui s'éploie ensuite dans une saisie jubilatoire du sensible, approché jusque dans ses composantes les plus ténues, fait étrangement résonner l'histoire même de notre modernité poétique. L'élément minéral permet précisément de lire cette histoire de la modernité, d'observer les étapes de cette mue, lui qui accompagne l'acquiescement progressif du sujet à toutes les dimensions du sensible. Mallarmé marque incontestablement le début de cette histoire de la modernité minérale. L'œuvre de Marie-Claire Bancquart lui fait discrètement écho dans certains de ses premiers recueils. « Chu[e] d'un désastre obscur », la pierre brute du « tombeau d'Edgar Poe » concentre toute la relation de la modernité au ciel étoilé de l'Idéal. La pierre brute, froide, muette résulte d'un dés-astre : les astres se sont éteints, la voûte étoilée s'est brisée, le poète est condamné au silence effrayant d'espaces infinis. L'éclatement du cosmos signe en cela la fin d'un monde ordonné et justifié – comme le retrace par ailleurs Yves Bonnefoy, référence majeure de la poète –. Marie-Claire Bancquart transpose, nous semble-t-il, cet espace vacant, où règnent la déliaison, la juxtaposition mutique et

l'absence, dans le cadre de l'échange intime – mais elle n'en maintient pas moins le lien de causalité entre le ciel dépeuplé et la pierre froide :

Je te vois
Comme l'ombre et la mécanique des astres

Je te désire comme pierre

J'impose à l'univers
Ta présence
Réciproque des morts qu'il pèse sur moi⁷.

Scandé par une première personne dont l'insistance est la marque paradoxale de l'impuissance, ce texte tend à superposer l'effet d'un ciel que gouverne la seule « mécanique des astres », la froideur de la pierre, et le poids final de la perte. Ce que la poète nomme ailleurs « l'indifférence dévastée⁸ » gouverne en cela l'imaginaire des premiers recueils (*Mains dissoutes* (1975), *Mémoire d'abolie* (1978), *Votre visage jusqu'à l'os* (1983)). C'est pourquoi la compacité de l'élément minéral s'y renverse le plus souvent en béance, en trouée, en absence. La pierre ne garde plus trace de l'unité perdue comme elle a, semble-t-il, « aboli » sa propre mémoire. La mémoire, qui sera plus tard le vecteur d'une mise au monde du sujet, se dévoile d'abord puissance d'absentement. Lorsque la poète ainsi, à l'initiale d'un poème, « proclame la roche à toi, / Le nom secret / À toi / La vieille douleur / À toi⁹ », pour mieux réveiller la mémoire du minéral, elle ne recueille en fin de poème qu'un « trou nu arraché / Notre absence à tous deux ». Tout ce qui constituera plus tard la réserve de sens de l'œuvre est pour l'heure entaché de silence et d'absence, comme si la pierre ne pouvait s'extraire du désastre dont elle résulte. Ainsi, par ailleurs, des fossiles que l'on peine à déchiffrer : « Pointillés de fossiles / Nous / Le creux des pierres / Pour un passage illisible au silence¹⁰ ». « Pointillés » ou « creux » : il manque ce support, cette assise minimale, qui permettent au tracé de se déployer, à l'écriture d'affleurer sur la peau minérale. C'est pourquoi l'histoire passée est précisément rejetée sur des stèles mortes, dont le texte est inerte et inintelligible :

Épilogue des temps inertes, s'élève une vie dépourvue de mythes,
déposée sur stèles qu'on déchiffre faute de mieux,

⁷ Marie-Claire Bancquart, *Mémoire d'abolie*, Paris, Belfond, 1978, p. 57.

⁸ *Ibid.*, p. 83

⁹ *Ibid.*, p. 63.

¹⁰ *Ibid.*, p. 78.

en appelant l'expulsion de sa propre mémoire, aussi anonymement crachable en lettres noires sur basses pierres [...] ¹¹.

La pierre, par ses spécificités matérielles et son mutisme, retrace bel et bien l'histoire d'une désertion du sens.

Singulière est alors la manière dont Marie-Claire Bancquart entrelace son histoire personnelle à cette béance métaphysique. C'est sa propre existence qui, dès l'origine, s'est trouvée amputée de ses possibles. On assiste donc à une transposition du désenchantement moderne dans le cadre intime – sans pour autant que la formulation tourne à la confession. Ainsi dans « Manque ¹² » : « Les grands calcaires d'inexistence / S'ouvrent / Cruels et propres / Sans ton corps / Sans rien. ». Le « calcaire » est ici le miroir opaque de cette « inexistence » intime, où le corps est d'emblée exclu. Celle qui avance, dans l'un des tout premiers textes de *Mémoire d'abolie* : « Je suis intercalaire / entre terre et tombeau ¹³ », détourne dès l'origine tout imaginaire de la terre-mère, pour refermer celle-ci sur un inexorable tombeau. Ce « je », aboli, déploie en cela dans le recueil de 1978 une « mémoire » paradoxale, avançant avec méfiance vers ces « choses » qui la bordent sans engager les termes d'un dialogue :

Toute ma vie vœu de malade
À côté des choses
Ramassées
Des pierres qui savent
Du bois qui possède ¹⁴.

« À côté » : cette froide juxtaposition des êtres n'en porte pas moins en elle le germe d'une évolution possible. Là encore, ce que dévoile la poésie de Marie-Claire Bancquart entre en résonance avec le trajet de la minéralité en poésie moderne : la pierre a accompagné et soutenu la « sérénité gagnée » de ceux qui, de Guillevic à Bonnefoy et du Bouchet, ont trouvé dans les éléments premiers une réponse à leur désespérance. Il s'agit bien, ainsi que l'énonce Arnaud Villani au sujet de la poète, de « faire revenir le monde ¹⁵ ». Cela est perceptible dans le traitement du motif de la pierre qui, progressivement, accueille le sujet, se fait le

¹¹ *Ibid.*, p. 104.

¹² *Ibid.*, p. 89.

¹³ *Ibid.*, p. 14.

¹⁴ *Ibid.*, p. 40.

¹⁵ Arnaud Villani, « Poésie et phénoménologie », dans Béatrice Bonhomme, Jacques Moulin et Aude Préta-de Beaufort (dir.), *Marie-Claire Bancquart. Dans le feuilletage de la terre, op.cit.*, p. 104.

nouveau foyer d'une sensualité insoupçonnée et bientôt le lieu où se loge l'éclat d'un ciel intérieur. La pierre va permettre de retrouver en elle, de façon immanente, les composantes du ciel jadis perdu.

Notons ainsi comment Marie-Claire Bancquart, dans les recueils plus récents cette fois, fait sourdre au creux de l'élément minéral un foyer lumineux, qui fait bientôt d'elle une nouvelle matrice. Ainsi dans *Tracé du vivant*, publié en 2016 :

Quand je voyage dans notre commune mémoire
je retrouve cette pierre
soudain devenue capitale
avec le revêtement rugueux d'un pan de mur, en face, et la
minime luisance dans un granit
comme une promesse
d'éclat sans fin¹⁶.

Le contraste entre la « minime luisance » et l'« éclat sans fin » dont elle est la promesse dessine très exactement, nous semble-t-il, les tensions et contours de la modernité poétique : si celle-ci a renoncé à toutes les séductions de l'idéalisme et à tous les mirages messianiques, elle n'en pose pas moins, avec humilité, les termes d'un nouveau séjour terrestre éclairé de l'intérieur par ces éléments premiers inaltérables. Il s'agit alors d'engager un nouveau pacte du sujet avec le monde. C'est, ici, par la mémoire partagée que le ciel intérieur de la pierre s'est ouvert. La première personne du pluriel (« dans notre commune mémoire ») crée ce lien et donne accès à cette intériorité jusqu'alors celée – « notre », qui peut aussi s'entendre dans la relation rêvée avec l'élémentaire –. Ainsi que l'énonce Arnaud Villani, « la réinstallation du monde en place majeure s'accompagne de l'intuition de l'avec¹⁷ ». C'est pourquoi les derniers recueils de Marie-Claire Bancquart posent à présent la pierre comme un étonnant foyer de sensualité et de fécondité. Nulle béance désormais, mais, au « règne minéral, des reflets / que les fleurs même ne possèdent pas // des tiédeurs / inconnues des tiges // une douceur / venue directement / de la terre-matrice¹⁸. » L'expression générique de « règne minéral » est ici ressaisie dans un sens noble et plein, quand « reflets », « tiédeurs », « douceur » établissent la splendeur d'un nouveau séjour terrestre, qui fait même rougir les fragiles fleurs.

¹⁶ Marie-Claire Bancquart, *Tracé du vivant*, Paris-Orbey, Arfuyen, 2016, p. 40.

¹⁷ Arnaud Villani, « Poésie et phénoménologie », *Marie-Claire Bancquart. Dans le feuilletage de la terre*, op. cit., p. 104.

¹⁸ Marie-Claire Bancquart, « Terre énergumène » dans *Terre énergumène et autres poèmes*, op. cit., p. 270.

Toute l'écriture poétique se voue alors à superposer peu à peu les deux expressions que *Mémoire d'abolie* tenait pour l'heure dissociées : « L'univers moisson / L'univers pierre¹⁹ ». La pierre est moisson pour qui sait l'approcher et la goûter : « Nos langues collent sur l'argile et la craie²⁰ ». Loin de « la » pierre, dépouillée et souvent ramenée à sa stérilité, argile et craie (ces substances minérales organiques) appellent à présent le trajet, et le « tracé », du « vivant ». C'est bientôt le jaillissement de la pierre qui se modèle même sur le battement d'un cœur, inversant en cela tout l'imaginaire dont la pierre muette et morte était porteuse : « Ce n'est pas toute la montagne / mais une seule de ses pierres / qui jaillit rejaillit / d'une vibration / pareille / aux battements d'un cœur²¹. » On lira ailleurs encore : « Pierres, vent, rêve / regorgent de vie »²². Cette fécondité paradoxale tient à un étonnant pouvoir d'inventivité et de création, que la suite « Isis toujours » met en images. Ce très beau texte, recueilli dans *Verticale du secret*, offre une variation minérale, impulsée par la figure mythique d'Isis, sur le thème de la renaissance. Significativement, le texte s'ouvre sur l'opposition entre deux villages, celui, en ruines, que des hommes ont jadis bâti (« Village caussenard défunt. / Murs en ruines / qui rejoignent la pierre²³. ») et :

Tout proche, un autre village, dressé sans hommes par la roche ;
Murs, bancs quelque peu érodés, tables irrégulières.
Renversement des règnes.

Ce village modelé par la seule matière minérale devient le cadre imaginaire dans lequel surgit la figure d'une femme qui « coud des mots comme on assemble des étoffes. / elle nous tend un sac de poèmes. » Le lien est ainsi explicitement posé entre Isis qui rapièce le tissu comme elle a su jadis rassembler les fragments du corps d'Osiris, et la matière minérale qui découvre en elle-même ce pouvoir de création. L'œuvre de Marie-Claire Bancquart opère ainsi un significatif décentrement : à l'écoute des éléments et de leurs ressources cachées, elle ne crée plus que dans l'accueil de ce qui lui advient²⁴. Ce faisant, la poésie de Marie-

¹⁹ *Mémoire d'abolie*, op. cit., p. 45.

²⁰ *Ibid.*, p. 127.

²¹ *Verticale du secret*, in *Terre énergumène et autres poèmes*, op. cit., p. 175.

²² Marie-Claire Bancquart, *Qui vient de loin*, Bègles, Le Castor Astral, 2016, p. 83.

²³ *Verticale du secret*, in *Terre énergumène et autres poèmes*, op. cit., p. 237.

²⁴ « Dans cette phénoménologie d'un type nouveau, il ne s'agit pas seulement que le *cogitatum*, la *hylé*, le remplissement des intentions signifiantes soient restaurés dans leur valeur relative, sous condition du sujet intentionnel, mais c'est l'élément externe qui est devenu centre de sensation et de représentation, car il est entré dans le corps. » (Arnaud Villani, « Poésie et phénoménologie », op. cit., p. 103).

Claire Bancquart met aussi nettement à distance toute emphase et toute ivresse créatrices. L'humilité et la modestie du geste de l'écrivain se découvrent précisément dans cette pierre ingrate, qui propose sa réserve de sensations ténues : « Ce qui me reste : l'âpre et courte délectation / d'une pierre aux contours inattendus [...] C'est plus que suffisant / pour mesurer les mots au plus juste de leur présence²⁵. »

La pierre n'offre donc pas l'assurance d'un socle stable sur lequel fonder une entreprise poétique inaltérable. Aussi humble que celle qui aime se présenter comme un être *provisoire*, elle est une simple invitation au creusement de la réalité matérielle. Ce renversement auquel l'œuvre poétique de Marie-Claire Bancquart nous a donné d'assister, d'une pierre abandonnée à une pierre féconde, n'est toutefois rendu possible que par le trajet d'une anamnèse qui se déploie jusqu'aux franges de l'immémorial.

« Qui vient de loin »

Marie-Claire Bancquart est attentive à une dimension du temps qui excède l'échelle humaine ; son œuvre est ouverte à ce passé profond qui éclaire son évolution et l'aide à reprendre pied dans le monde. Il importe alors de saisir les modalités de ce retour du passé. Sur ce point, on observe là encore une forme de mue de l'œuvre. La relation à ce qui nous précède domine certes l'ensemble de la trajectoire de la poète, mais les premiers recueils privilégient plutôt un modèle archéologique de remontée progressive du sujet vers l'immémorial. L'archéologie, on le verra, est omniprésente dans les recueils récents, mais le rapport au passé ne s'y énonce pas tout à fait dans les mêmes termes.

Le projet poétique a d'abord été celui d'une remontée active *vers*, remontée qui suscite une fragilisation du sujet. Ainsi dans le poème de *Mémoire d'abolie* qui porte le titre du recueil :

Pour remonter la fibre de mémoire, allumer les mots qui font mal,
appareiller en contre-corps, naviguer à l'estime,
la douleur et le cri arraisonnés en vrac,

c'est toujours le départ²⁶.

L'entreprise s'énonce par étapes se succédant selon un ordre finalisé (« Pour remonter ») ; elle mobilise des moyens âprement rassemblés au

²⁵ « Imprécatrice, non ! », dans *Terre énergumène et autres poèmes*, Paris, Gallimard, « Poésie », *op. cit.*, p. 330.

²⁶ *Mémoire d'abolie*, *op. cit.*, p. 99.

service de ce qui s'apparente à une épreuve du sujet sans perspective d'apaisement.

Mais le souvenir dévoile progressivement sa réalité de « sous-venir », au sens de ce qui « vient du dessous pour mieux survenir, parvenir jusqu'à nous²⁷ ». En cela, le passé n'est plus ce vers quoi l'on se dirige, par une démarche volontaire, mais ce qui sous-vient, ce qui s'impose à la mémoire sur le mode de la survivance. Le mode de présence du souvenir est très exactement celui d'une rémanence qui vient visiter le présent, et le déborde tout en gardant trace de l'oubli. C'est la valeur de sens que concentre le mot-valise de « Leitfossil » tel que l'emploie Aby Warburg commenté par Georges Didi-Huberman : « Leitfossil : une mémoire du sol que chacun foule aux pieds dans l'oubli d'y penser²⁸. » Mémoire survivante déposée dans les pierres : tel est bien ce qui « sous-vient » dans les poèmes de Marie-Claire Bancquart.

On peut observer en effet que, désormais, le sujet ne se porte plus vers le passé : celui-ci au contraire « remonte » vers le présent et le déborde. Ce trajet est celui du taureau de la fresque de Lascaux qui traverse la double épaisseur du temps et de la pierre : « Marié à la lune morte / le taureau s'élance à l'intérieur des cavernes / depuis des millénaires. // Au soir / sa fable monte²⁹. » Conjurant la stérilité de la « lune morte », le taureau déploie ici une force transgressive liée à son pouvoir fabulateur. À l'échelle de l'individu, le mouvement est similaire :

Souvenirs.

Ils ont affleuré comme des fossiles remontent à la surface
de la terre³⁰.

Suscitant la mémoire d'un massacre, que métaphorise le « bras d'un mort » qui « se lève encore », l'afflux des souvenirs est ici significativement comparé à un mouvement imaginaire de remontée des fossiles vers la surface. Ainsi une archéologie nouvelle se met-elle en place, inspirée des mouvements géologiques de la matière. L'en-deçà du sujet et de sa mémoire enfouie semble susciter des mouvements autonomes, des effets de « résurgences invisibles³¹ », qui prennent les contours d'une visitation aux résonances mystiques. Le sujet est submergé par cette présence excédante, qui ne porte pas une signification

²⁷ Georges Didi-Huberman, *Aperçus*, Paris, Minuit, 2018, p. 234.

²⁸ *Ibid.*, p. 165.

²⁹ *Dans le feuilletage de la terre*, dans *Terre énergumène et autres poèmes*, *op. cit.*, p. 38.

³⁰ *Tracé du vivant*, *op. cit.*, p. 52.

³¹ Jean-Christophe Bailly, *Le Dépaysement. Voyages en France*, Paris, Seuil, « Points », 2011, p. 15.

précise et formulée, mais se tient plutôt au seuil du sens, dans ce que Jean-Christophe Bailly définirait ici comme une signifiante :

La signifiante, qui est l'état du sens antérieur à la signification, et qui en est la condition, est étale. Les choses inanimées ne « signifient » pas tout de suite, pas encore, mais ce « pas encore », qui est la signifiante, est exactement contemporain de leur « déjà là » dans la présence³².

C'est à l'aune de cette distinction entre signification et signifiante que le motif de la parole circulant dans les couches des roches peut être appréhendé. Ainsi en est-il de la figure anonyme ouvrant la première section (« IL, sa vie, sa mort ») de *Terre énerguène*. Celui qui d'abord « s'installe / à l'intérieur d'un mur. Le nez sur des coquillages fossilisés dans les pierres / il respire des pourritures ténues, anciennes. », engage ensuite un étrange échange :

Il parle à travers lui
des vibrations qui parcourent le monde, pierre et lui,
devenus par leur assemblage
juste un peu à côté
de l'habituel : rien d'incroyable, au fond³³.

Importe ici ce pas de côté, qui déboute le sens établi pour lui substituer un jeu de « vibrations » ténues traversant autant la figure anonyme que la pierre. Ainsi Marie-Claire Bancquart écrit-elle son habitation poétique du monde au plus près des anfractuosités de la matière et à l'écoute de la profondeur du temps. Celle-ci est la promesse d'un partage : « Un appel très sourd au partage / d'une vie secrète / nous parvient depuis la profondeur des Temps / la pierre exsude un peu d'humidité, comme une larme³⁴ ». C'est ici toute une charge sensible qui émane, qui sourd littéralement du minéral et s'enlace au sujet. Souvent, le mur sert de support à cette rêverie, car celui-ci garde mémoire des pierres brutes qui le constituent et de la vie dont, par ailleurs, il a été le témoin. Il se fait donc le vecteur privilégié de cette visitation du présent par l'immémorial, mais sur le mode toujours humble d'une présence fragmentaire : « Tessons sur les vieux murs des dimanches, / Ressac des choses dans la vie étroite » ; en cela il est aussi le médiateur d'une approche autre du paysage, à l'écoute de secrètes « palpitations » :

³² Jean-Christophe Bailly, *L'Élargissement du poème*, Paris, Christian Bourgeois, « Détroits », 2015, p. 15.

³³ *Terre énerguène*, op. cit., p. 252.

³⁴ *Qui vient de loin*, op. cit., p. 32.

et si nous écoutons le paysage, ce n'est pas pour aimer sa musique
mais pour un autre bruit messager de palpitations³⁵.

Accueillant ainsi la profondeur du passé, la poétique de Marie-Claire Bancquart invite à ce que soient mesurés (ou dé-mesurés) les effets de cette traversée des millénaires. Très fréquentes sont en effet les notations temporelles suggérant la dilatation de toute mesure vers l'abîme d'un sans-âge excédant les capacités d'intellection. Les millénaires, les « millions d'années³⁶ », l'« autre fond du temps³⁷ », cette « autre durée, suspendue, luxuriante³⁸ » que, fréquemment, Marie-Claire Bancquart convoque dans ses textes poétiques, sont le plus souvent sentis, goûtés, palpés et parcourus plutôt qu'intelligiblement appréhendés. Or c'est précisément sur cette rupture de l'intelligibilité, sur cette atteinte portée à la rationalité que l'œuvre récente de la poète fait porter son accent. L'immutabilité de la pierre dominait plutôt, on l'a vu, les premiers développements du motif (« Une pierre / Avec ses racines / N'a pas bougé depuis l'apparence du monde³⁹ »). Ensuite, c'est le rapport à l'immémorial qui retient plutôt l'attention de la poète, et sur ce point Marie-Claire Bancquart retravaille l'imaginaire archéologique. Dans les recueils récents, on sait que l'œuvre s'ouvre très volontiers à des fragments de mythes et à des épisodes bibliques⁴⁰ – un texte entier est du reste consacré au mythe de Babel⁴¹ –. Or l'écriture poétique ne vise jamais l'ordonnancement du passé, elle ne cède pas à la tentation de stratifier des couches temporelles. Le passé ne contribue pas à l'édification du sens, pas plus qu'à la fondation du présent ; il s'in-ordonne au contraire dans la gangue minérale. Il fait surgir une dimension excédante qui inquiète le présent, en bouleverse les données et tend à faire éclater l'ordre intelligible. Ainsi en est-il quand la pierre prend la parole dans « Isis toujours » :

je vis tout bas, resserrée contre / les millions d'années de mon âge
// surnuméraire comme vous / Jusqu'à l'éclatement du temps dans
les étoiles⁴².

³⁵ Dans le feuilletage de la terre, *Terre énergumène*, op. cit., p. 125.

³⁶ *Ibid.*, p. 240.

³⁷ *Ibid.*, p. 173.

³⁸ *Ibid.*, p. 284.

³⁹ *Mémoire d'abolie*, op. cit., p. 134.

⁴⁰ Claude Ber, « Voix en écho, écho de voix », *Dans le feuilletage de la terre*, op. cit., p. 379-396. Et Aude Préta-de Beaufort, « Pour une sérénité du vivant », *Terre énergumène et autres poèmes*, op. cit., p. 7-28.

⁴¹ « Babel », *Explorer l'incertain*, op. cit., p. 63-91.

⁴² *Verticale du secret*, *Terre énergumène et autres poèmes*, op. cit., p. 241.

C'est pourquoi cet excès s'énonce le plus souvent par le biais de préfixes privatifs qui ménagent l'espace d'un inconnu insaisissable. Ce sont, par exemple, les « inscriptions indéchiffrées » de « la chambre des morts⁴³ », c'est le « dé-paysage » dont la pierre disloque l'unité. Ainsi que l'analyse Clémence O'Connor, « Marie-Claire Bancquart s'intéresse à nos origines animales et à la temporalité des fossiles ou du charbon précisément parce qu'elles échappent à l'homme et convoquent dans le quotidien et dans le poème la présence d'un inhumain, d'un inexploré⁴⁴ ». Cette étrangeté radicale est ce vers quoi s'oriente finalement toute la démarche poétique de Marie-Claire Bancquart, à la recherche de ce qui lui permette tout à la fois de retrouver le présent sensible et d'accéder à l'énigme du monde. La « demi-voix des choses secrètes⁴⁵ » aspire toute l'écriture de la poète ; elle modèle cette dernière, alimente son « atelier de désécriture⁴⁶ » et trace les contours de son lyrisme *mezzo voce* : « Et cette ardeur au-dedans de nous / émerge du désert // devenir / une musique de caillou⁴⁷ ».

L'élément minéral, courant discrètement dans l'ensemble de l'œuvre, n'est donc pas simplement le support d'un imaginaire ou le vecteur d'un retour heureux du passé. Traversant l'œuvre, la hantant, l'habitant, il loge plutôt une étrangeté radicale aux sources de l'écriture. Cette étrangeté est, plus encore que celle de notre présence au monde, celle qu'il y *ait quelque chose plutôt que rien*, l'étrangeté d'un « il y a » radical et premier. Celle-ci suspend les vers de Marie-Claire Bancquart au-dessus de toute réalité, rompt les contours du quotidien à l'image de ses vers libres aux brisures inattendues, et accueille dans l'ici un « légèrement ailleurs⁴⁸ ». Tel est l'apport infiniment précieux de Marie-Claire Bancquart au paysage de la poésie contemporaine.

⁴³ *Terre énergumène, ibid.*, p. 374.

⁴⁴ Clémence O'Connor, « "Qui ceint l'énigme" : l'inhumain dans la poésie de Marie-Claire Bancquart », dans Béatrice Bonhomme, Jacques Moulin, Aude Préta-de Beaufort (dir.), *Marie-Claire Bancquart. Dans le feuilletage de la terre, op. cit.*, p. 356.

⁴⁵ *Terre énergumène et autres poèmes, op. cit.*, p. 239.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 376.

⁴⁷ *Anamorphoses*, Trois-Rivières (Québec), Écrits des Forges & Marseille, Autres temps, 2003, p. 89.

⁴⁸ *Terre énergumène et autres poèmes, op. cit.*, p. 283.

Marie-Claire BANCQUART

**Poème inédit
Version de travail**

La cendre des incinérés,
longtemps nos civilisations les refusèrent.
Les portails d'église
les jetaient aux flammes des damnés.

Il fallait pourrir
pour
ne pas périr
poussés par les anges
vers de sataniques bourreaux

De nos jours
elle est tellement incertaine, l'existence des anges
que le diable en vient à douter de la sienne
et ne s'y retrouve plus dans les dogmes.

**Poèmes de Marie-Claire Bancquart,
extraits de *Mots de passe*, Pantin, Le Castor Astral, 2014.
Avec l'aimable autorisation de l'éditeur.**

• p. 9

Au sommet des églises, des cathédrales
veillent d'étranges bêtes
juchées sur le penchant des toits

elles sauvegardent les paroles fortes des hommes
tourment ou amour

et l'en-deçà même de la parole :
quand nous savions
seulement
grogner, gémir, hurler

langages
non explicites

nous en avons perdu le souvenir

ils ont inspiré sourdement les sculpteurs.

• p. 32

Devant moi
s'étend comme une mer une terre labourée
noire après noire
à petites vagues.

Ce que j'aime, ce sont ces draps sombres
en va-et-vient dans l'étendue

Et moi, je ne jetterai pas sur eux des pierres
pour les convertir en êtres humains.

Non. Je caresserai leurs crêtes
de tous mes doigts.

Pour finir, je m'allongerai dans leur vaste, profonde odeur
et
voluptueusement
je me souviendrai d'Ulysse au terme de ses voyages.

• p. 38-39

Dans cette chambre d'hôpital
une majestueuse église d'il y a cinq siècles
intacte par dehors
emplit les fenêtres.

Mais son portail une fois poussé
elle apparaît très
haute et vide
avec un ventre de grand animal mort

du blanc du gris
sans cierge ni statue.

Qu'importe à l'incroyant tout recentré sur le monde ?
– Rien, sauf cette mélancolie : un élan mourut
qui fut essentiel.
Ainsi le feu des vestales. Ainsi le hêtre, dieu des tribus germaniques.

Le malade
tâte la peau de son ventre opéré, regarde
le monument muet, parle tout seul :
– Hautes tourbes et céréales,
chats, buissons, insectes,
en qui je résoudrai mon corps à l'heure des objets perdus,
que n'êtes-vous plus proches de mes yeux, vous, ce peu d'univers si vif,
si mal connu de moi et tant aimé ?

• p. 40

Ah, les lignes tordues des « l » que je viens d'écrire.

Elles disent la mauvaise langue de la souffrance.

On se sent exclu de son trou :
un animal
par hasard supérieur, qui retrouve
des anxiétés d'insecte poursuivi, de souriceau traqué.

Par dedans, ça bat et angoisse.

Des lettres pour quoi dire
sinon ce rendez-vous avec une douleur universelle
où rien n'est petit
sauf croire
s'en distinguer en la disant...

• p. 67

Aurai-je
tenu mon rôle ?

Fut-il seulement un rôle
et non le hasard simple
qui me fit vivante dans cette respiration de la terre ?

Douceur d'une rencontre : un pelage, une main...

Nous explorons. Nous espérons
avoir parcouru des rythmes.

Alors s'affirme l'envers de notre visage
cet autre en nous, avec des interdits, des bonheurs flamboyants
qui ne sont pas ceux de nos habitudes

nous ne le voyons pas, cet autre.
Il nous traverse à l'improviste.

• p. 69

Non, je ne trouve pas de raison à la terre
ni au large ciel
qui la surmonte

rien ne porte sens
sinon
l'insecte aux ailes très découpées
qui se hâte vers il sait quoi, dans l'urgence

ma recherche
constante, elle,
désaccordée,
ressemble à une ascèse offerte à quelque dieu
dont on proclame fermement l'inexistence.

• p. 80

Toi, l'herbe cette fois au sixième étage,
très haute pour ton statut d'herbe,

toi ligneuse, tête lourde de graines,
que le hasard a fait germer en pot sur mon balcon,
je te merveille, je t'espérance

tu sauvage tu secrète
tu parles d'une grande terre semée de toi

sur elle je caresse ma figure civilisée,
mes livres verticaux,
l'espace tout entier : sa vieille histoire, sa fatigue.

Je me fais une immense origine
dans l'odeur de ta sève.

Babel n'est pas encore construite
et nous non plus.

Ce sont les jours d'avant l'homme et la femme.
Tout est possible encore.

• p. 86

... Tremblement presque immobile
de l'insecte dans la corolle

battement d'un monde

systole diastole.

Nous aurons lentement vieilli dans le fragile
avec ce paysage minime, qui s'ébroue
jusqu'à faire naître
tout l'univers autour de lui.

• p. 93

Comme si
dans un trou du temps
s'établissait un silence
qu'on pourrait saisir en pleine ville

en plein
dans sa gare sifflante, son marché.

On se transporterait aux confins de la mémoire :
forêt du très jadis
sommeil d'apaisement près d'un canal désaffecté.

Les mots se déshabilleraient de leur sens
ils deviendraient
une saveur sur langue
l'informulé de notre corps profond.

Comme si
dans un trou du temps
nous entendions
presque inaudible
une confiance
sur le pourquoi de notre vie.

• p. 96

On marche
le cœur serré comme dans la solitaire enfance.

La rue est vide
et blanche de soleil

mais derrière une grille, le museau fripé d'un chien
souffle, se plisse entre les barreaux,
et tout à coup vient un peuple de petits dieux à sa suite :
fleurs des balcons, ferronneries étranges.

Vivre n'est jamais pauvre.

• p. 100

Dictionnaires ni ordinateurs n'indiquent de synonyme au mot DEUIL.

Mot issu de *dolor*, souffrance, Le vrai deuil est seul
de soi à soi.

Il n'est pas, ce Deuil, le jumeau du Dol, qui désigne une fraude à caractère juridique. Le dol trompe quelqu'un.
Le vrai deuil ne trompe pas son homme ou sa femme. Il fait mal, il occupe le cerveau, il va jusqu'aux orteils,
nous rappelle très violemment à notre vérité d'animal qui souffre sans limites ni conjurations possibles.

Oui, je porte un mal, je souffre sous ma peau, sous mes ongles et mes yeux. Je le porte sans cesse. Sans pouvoir me transporter une seconde ailleurs que dans ce mal, qui brûle et bat, qui perce. Ma chair entière est devenue viande. Je rejoins l'animal égorgé lentement. Ses yeux voilés, ses pattes liées.

Je n'ai plus paroles
mais
un cri qui crève,
ah,

d'autant plus insoutenable qu'il est en dedans : est-ce qu'on l'exhibe aux autres ?

Le deuil est seul.

• p. 139

Poète.

Nomade
au pays d'écrire.

Et pourquoi pas tueur à cent visages ?

Impuni de la mémoire, assembleur de montagne et d'estuaire,
d'exil et de biographie serrés dans un mouchoir de vigne,

marginalise, envoie des signes, prends au piège les eaux folles,

plume les autruches
du venez-y voir !

Jamais
dans ton dedans
tu ne trouveras grâce pour l'immobile.



Jean-Marc CHOUVEL

Jean-Marc Chouvel
noire après noire à petites vagues, hommage à Marie-Claire Bancquart,
encre de chine sur papier, 25 x 35 cm, 2021

BIOBIBLIOGRAPHIE

Née le 21 juillet 1932 à Aubin (Aveyron), Marie-Claire Bancquart vit à Paris à partir de 1941 (hormis quelques années passées à Deuil-la-Barre). Sa famille maternelle est aveyronnaise, sa famille paternelle du Pas-de-Calais.

Une tuberculose osseuse la tient à l'hôpital dans un corset de plâtre de sa cinquième à sa neuvième année, avec une rechute à seize ans. Cette expérience de la maladie et de l'immobilité forcée est déterminante : pas d'école primaire, toutes sortes de lectures avec avidité, et, pour l'enfant allongée, une attention particulière à ce qui, jusqu'au plus apparemment insignifiant et menu, peut être perçu par elle.

De 1943 à 1950, elle fait ses études secondaires au Lycée Camille-Sée. Elle commence à écrire poésie et prose vers quinze-seize ans.

En 1950, elle rencontre Alain Bancquart, qui vient d'entrer au Conservatoire de Musique de Paris. Début d'un long « tracé du vivant » commun et d'un intense dialogue des pensées et des œuvres.

À l'issue de ses classes préparatoires au Lycée Fénélon, Marie-Claire Bancquart est admise en 1952 à l'École Normale Supérieure. Elle obtient l'Agrégation de Lettres classiques en 1955, année de son mariage avec Alain Bancquart, qui, entré au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris en 1952, en classe de violon, et en 1953 en alto, premier prix en 1954, poursuit ses études de musique (musique de chambre, contrepoint et fugue, et composition dans la classe de Darius Milhaud).

C'est à Anatole France que Marie-Claire Bancquart choisit de consacrer sa thèse sous la direction de Marie-Jeanne Durry. Elle devient l'auteur de plusieurs essais de référence sur cet écrivain, dont elle édite aussi l'œuvre chez Gallimard, en quatre volumes, dans la collection Pléiade. Ses travaux s'étendent progressivement à Maupassant, à Paris au tournant du XIX^e et du XX^e siècles, aux Surréalistes, et, de façon remarquable, à la poésie moderne et contemporaine.

Après avoir été maître assistant à l'Université de Clermont-Ferrand, elle est professeur de littérature française successivement aux universités de Brest, Rouen, Créteil, Nanterre, et, à partir de 1984, à la Sorbonne (Paris IV), où elle devient professeur émérite en 1994.

Alain Bancquart, quant à lui, est membre puis directeur de l'Orchestre National, puis inspecteur de la musique au Ministère, producteur de Perspectives du XX^e siècle à Radio-France, professeur de composition au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, tout en développant sa propre création.

Les premières œuvres personnelles publiées par Marie-Claire Bancquart sont deux romans, *Le Temps immobile*, en 1960, et *Sève*, en 1961. Le premier recueil de poésie, *Mais*, suit en 1967. Six autres romans paraissent entre 1981 et 1999, ainsi que des nouvelles en 2007, et vingt-huit recueils de poésie, dont une importante anthologie personnelle accompagnée d'un inédit, succèdent, sans interruption, à celui de 1967.

Distinctions

Chevalier de la Légion d'Honneur, Commandeur des Palmes académiques, Officier de l'Ordre national du mérite, Chevalier des Arts et Lettres.

*

ESSAIS

- *Anatole France polémiste*, Condé-sur-Escaut, A.-G. Nizet, 1962.
- *Les écrivains et l'histoire : d'après Maurice Barrès, Léon Bloy, Anatole France, Charles Péguy*, Paris, Nizet, 1966.
- *Jules Vallès*, Paris, Seghers, « Écrivains d'hier et d'aujourd'hui », 1971.
- *12 poètes sans impatience : textes inédits*, Paris, Luneau Ascot, 1979.
- *Flaubert, la femme, la ville* (dir.), Paris, PUF, 1983.
- *Poésie 1945-1960 : les mots, la voix* (dir.), actes du Colloque du « Centre de recherches sur la poésie française » de la Sorbonne, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1989.
- *Maupassant, conteur fantastique*, Paris, Minard, 1976, réed. 1993.
- *Paris des Surréalistes*, Paris, Seghers, « L'Archipel », 1973 ; réed. Paris, La Différence, « Les Essais », 2004.
- *Images littéraires du Paris fin de siècle : 1880-1900*, Paris, La Différence, « Le Passé composé », 1979 ; réed. Paris « fin-de-siècle »,

de Jules Vallès à Remy de Gourmont, Paris, La Différence, « Les Essais », 2002.

- *Anatole France, un sceptique passionné*, Paris, Calmann-Lévy, 1984.
- *Littérature française du XX^e siècle*, en collaboration avec Pierre Cahné, Paris, « Premier cycle », PUF, 1992.
- *Anatole France*, Paris, Julliard, « Écrivain / Écrivain », 1994.
- *Poésie de langue française, 1945-1960* (dir.), Paris, PUF, « Écriture », 1995.
- *La poésie en France du surréalisme à nos jours*, Paris, Ellipses, 1998.
- *Paris « Belle Époque » par ses écrivains*, Paris, Adam Biro, 1997.
- *Fin de siècle gourmande, 1880-1900*, préf. de Jean-Jacques Brochier, Paris, PUF, « Perspectives littéraires », 2001.
- *André Frénaud, la négation exigeante* (dir.), actes du Colloque de Cerisy (15-21 août 2000), Cognac, Le Temps qu'il fait, 2004.
- *Paris dans la littérature française après 1945*, Paris, La Différence, « Les Essais », 2006.
- *Couleurs femmes. 60 femmes poètes d'aujourd'hui*, anthologie, Bègles, Le Castor Astral, « Poésie », 2010.

ÉDITIONS DE TEXTES

Jules Vallès, *Œuvres complètes* (avec Lucien Scheler), Paris, Livre-Club Diderot, Les Éditeurs français réunis, 1969-1970, 4 vol.

Guy de Maupassant, *Boule suif et autres contes normands*, Paris, Garnier, 1971 ; rééd. Paris, Bordas, « Classiques Garnier », 1983, 1986.

Guy de Maupassant, *Le Horla et autres contes cruels et fantastiques*, Paris, Garnier, « Classiques Garnier », 1976, 1989.

Guy de Maupassant, *Mont-Oriol*, Paris, Gallimard, « Folio », 1976.

Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, ill. Alain Ghertman, Paris, Imprimerie Nationale, « Lettres françaises », 1979.

Georges Sand, *Les Maîtres sonneurs*, Paris, Gallimard, « Folio », 1979 ; rééd. « Folio classique », 2002.

- Guy de Maupassant, *La Parure et autres contes parisiens*, Paris, Garnier, « Classiques Garnier », 1984.
- Guy de Maupassant, *Boule de Suif*, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de Poche », 1984, 1997 ; réed. 2008.
- Guy de Maupassant, *Fort comme la mort*, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche », 1989, 1999.
- Jules Vallès, *Le Tableau de Paris*, Paris, Messidor, « Lettres françaises », 1989.
- Anatole France, *Les Dieux ont soif*, Paris, Gallimard, « Folio », 1989.
- Anatole France, *La Rôtisserie de la reine Pédauque*, Paris, Gallimard, « Folio », 1989.
- Anatole France, *Le Crime de Sylvestre Bonnard*, Paris, Gallimard, « Folio », 1991.
- Anatole France, *Le Lys rouge*, Paris, Gallimard, « Folio », 1992.
- Guy de Maupassant, *Notre cœur*, Paris, Gallimard, « Folio », 1993.
- Anatole France, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984-1994, 4 tomes.
- Léon Bloy, *Le Désespéré*, Paris, La table ronde, « La petite vermillon », 1997.
- Guy de Maupassant, *Clair de lune*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1998.
- Jules Vallès, *L'Insurgé*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1998, 2001.
- Jules Vallès, *L'Insurgé*, Limoges, Biblioteka, « Biblioteka », 1999.
- Guy de Maupassant, *La Main gauche et autres nouvelles*, Paris, Gallimard, « Folio », 1999.
- Guy de Maupassant, *Mont Oriol*, Paris, Gallimard, « Folio », 2002.
- Guy de Maupassant, *Les Sœurs Rondoli*, Paris, Gallimard, « Folio », 2002.
- Guy de Maupassant, *Le Père Milon et autres nouvelles*, Paris, « Folio classique », Gallimard, 2003.
- Guy de Maupassant, *Contes normands*, Paris, Hachette, « La Pochothèque / Le Livre de Poche », 2004.

Guy de Maupassant, *Contes cruels et fantastiques*, Paris, Hachette, « La Pochothèque / Le Livre de Poche », 2004.

Guy de Maupassant, *Contes parisiens*, Paris, Hachette, « La Pochothèque / Le Livre de Poche », 2004.

Guy de Maupassant, *Le Colporteur*, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 2006.

Guy de Maupassant, *Apparition et autres contes de l'étrange*, Paris, Gallimard, « Folio 2 € », 2008.

Écrivains fin-de-siècle, Paris, Gallimard, « Folio », 2010.

Guy de Maupassant, *Garçon, un bock !*, Bègles, Le Castor Astral, 2010.

Guy de Maupassant, *Contes au fil de l'eau (et al.)*, Paris, Gallimard, « Folio 2 € », 2012.

Guy de Maupassant, *Au soleil, suivi de La Vie errante et autres voyages*, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 2014.

De nombreux ouvrages en collaboration, chapitres d'ouvrages, articles, préfaces.

De nombreux articles et comptes rendus sur la poésie d'aujourd'hui, en particulier dans la revue Europe.

Prix de critique : Grand Prix de la critique de l'Académie française ; Grand Prix de l'essai de la Ville de Paris ; Prix Sainte-Beuve de la critique ; Grand Prix de l'Association internationale des critiques littéraires ; Grand Prix de l'essai de la Société des Gens de Lettres.

ROMANS

- *Le Temps immobile*, Paris, Denoël, 1960.
- *Sève*, Paris, Denoël, 1961.
- *L'Inquisiteur*, Paris, Belfond, 1980.
- *Les Tarots d'Ulysse*, Paris, Belfond, 1984.
- *Photos de famille*, Paris, François Bourin, 1988 ; réed. Paris, France loisirs, « J'ai lu », 1990.

- *Élise en automne*, Paris, François Bourin, 1991 (sélectionné au printemps pour le prix Renaudot ; publié en Livre de poche).
- *La Saveur du sel*, Paris, Bourin-Julliard, 1994.
- *Une femme sans modèles*, Paris, De Fallois, 1999.

NOUVELLES

- *Impostures*, Coaraze, L'Amourier, 2007.

POÉSIES

- *Mais*, Basse-Yutz, Vodaine, « Le temps de dire », 1967.
- *Proche*, Paris, Librairie Saint-Germain-des-Prés, « Poètes contemporains », 1972.
- *Projets alternés*, Mortemart, Rougerie, 1972.
- *Mains dissoutes*, Mortemart, Rougerie, 1975.
- *Cherche-terre*, Paris, Saint-Germain-des-prés, 1977. Consultable sur Gallica.
- *Mémoire d'abolie*, Paris, Belfond 1978.
- *Habiter le sel*, Paris, Pierre Dalle Nogare, 1979.
- *Partition*, Paris, Belfond, 1981. Consultable sur Gallica.
- *Votre visage jusqu'à l'os*, Paris, Temps Actuels, 1983.
- *Opportunité des oiseaux*, Paris, Belfond, 1986. Consultable sur Gallica.
- *Opéra des limites*, Paris, José Corti, 1988. Consultable sur Gallica.
- *Végétales*, dessins de Jean-Louis Gerbaud, Montereau, Les Cahiers du Confluent, 1988.
- *Sans lieu sinon l'attente*, Sens, Obsidiane, 1991.
- *Dans le feuilletage de la terre*, Paris, Belfond, 1993.
- *Énigmatiques*, Sens, Obsidiane, 1995. Traduit en anglais par Peter Broome (édition bilingue) : Halifax, éd. VVV, 2004

- *La Vie, lieu-dit*, Sens-Montréal, Obsidiane-Le Noroît, 1997.
- *La Paix saignée*, précédé de *Contrées du corps natal*, Sens, Obsidiane, « Les solitudes », 1999, réed. 2004.
- *Voilé / Dévoilé : fenêtres du temps* (avec Hélène Dorion), Montréal, Trait d'union, « Vis-à-vis », 2000.
- *Rituel d'emportement*, anthologie personnelle de poèmes, suivie d'un long inédit, *Qui voyage le soir*, Cognac-Sens, Le Temps qu'il fait-Obsidiane, « Les analectes », 2002.
- *Anamorphoses*, Trois-Rivières (Québec), Écrits des Forges, 2003.
- *Avec la mort, quartier d'orange entre les dents*, Sens, Obsidiane, 2005.
- *Verticale du secret*, Sens, Obsidiane, 2007.
- *Terre énergumène*, Bègles, Le Castor Astral, 2009.
- *Entre marge et présence*, Montreuil-sur-Mer, Écrits du Nord-Henry, 2009.
- *Explorer l'incertain*, Coaraze, L'Amourier, 2010.
- *Violente Vie*, Bègles, Le Castor Astral, 2012.
- *Mots de passe*, Bègles, Le Castor Astral, 2014.
- *Qui vient de loin*, Bègles, Le Castor Astral, 2016.
- *Tracé du vivant*, Paris-Orbey, Arfuyen, 2016.
- *Figures de la terre*, après-dire par Jean Portante, Esch-sur-Alzette, Phi, « Graphiti », 2017.
- *Terre énergumène* précédé de *Dans le feuilletage de la terre* et de *Verticale du secret*, préface d'Aude Préta-de Beaufort, Paris, Gallimard, « Poésie-Gallimard », 2019.
- *Toute minute est première*, suivi de *Tout derniers poèmes*, Bègles, Le Castor Astral, 2019.
- *De l'improbable*, suivi de *Mo(r)t*, postface d'Aude Préta-de Beaufort.

POÈMES À TIRAGE LIMITÉ, LIVRES D'ART

- *Voix*, sur papiers du graveur Marc Pessin, Saint-Laurent-du-Pont, Le Verbe et l'Empreinte, « Symbiose », 1979.

- *Mouvantes*, sur papiers du graveur Marc Pessin, Saint-Laurent-du-Pont, Le Verbe et l'Empreinte, 1991.
- *Signes d'alphabet [Abécédaire]*, avec eaux-fortes de Jean-Louis Viard, Vernon, Manière noire, 1998.
- *Peut-être Qui*, avec gravures de Gérard Serée, Nice-Paris, 2005.
- *Qui rature l'imprévisible*, avec peintures d'Augusta de Schucani et musique originale d'Alain Bancquart, 2005.
- *Filigranes du corps*, avec gravures de Michel Roncerel, Vernon, Manière noire, 2006.
- *Éventails*, avec peintures et collages de Jean-Pierre Thomas, dans « Des éventails pour Mallarmé », soixante livres d'artistes réalisés par Jean-Pierre Thomas avec la collaboration de seize écrivains, exposition à la Maison de Mallarmé, Vulaines-sur-Seine, 2006.
- *Noir*, avec peintures de Pierre Dubrunquez, 2006.
- *Arbres*, poèmes avec gravures d'Alexandre Hollan, 2007.
- *Corps vers la lumière*, poème enrichi de six gravures d'Alain Bar, « Signes surpris », Conflans, Albertville : Parole gravée, 2009.
- *MO(R)T*, avec Jean-Noël Lázló, bobine en bois contenant une bande de papier imprimée, 2010.

Prix de poésie : prix Max Jacob, prix Louis Montale, prix Alfred de Vigny, prix Supervielle, grand prix d'automne de la Société des Gens de Lettres, prix Kowalski-Grand prix de la Ville de Lyon, prix Verlaine de l'Académie française, prix Gaston Miron, prix Robert Ganzo de poésie.

Vice-présidente et membre de l'Académie Mallarmé, membre des jurys des prix Apollinaire, Max-Pol Fouchet, Ivan Goll, et de prix annuels.

UNE DIZAIN D'ŒUVRES EN COLLABORATION AVEC ALAIN BANCQUART (compositeur, professeur honoraire de composition au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris), exécutées à l'étranger et en France.

1967 : *Ombre éclatée* 16' Jobert Mezzo soprano et Orchestre. Radio-France 4 Orch. Phil31 alto. 4.3.3.3. 4. 3.3.1.) 3 Perc., 18 Vl., 9 Alt., 9 Vlc. Soliste Anna Ringart. Dir. : Alain Bancquart.

- 1975 : *Magique circonstancielle* 35' E.F.M. Radio-France. Texte de Marie-Claire Bancquart et Pierre Dalle Nogare. Mezzo soprano, 1 Récitant. Orch. Phil. Dir. : Alain Bancquart, Pierre Stoll 3.3.5.2 5.5.3.1 3 Perc., 2 Harpes et Cordes : 14.12.10.8.6.
- 1976 : *À la mémoire de ma mort***** 18' Jobert 1976. Chœur Mixte (48 voix). Fest. de Royan. Texte de Marie-Claire Bancquart. Chœurs de Radio-Hambourg.
- 1978 : *L'amant déserté*** 60' Jobert Texte de Marie-Claire Bancquart et Pierre Dalle Nogare. Rencontres internationales de Musique contemporaine de Metz. Ensemble électronique de L'Itinéraire. 1 Perc., 1 vl., 1 Vlc., 2 Sop., 1 Ténor, 1 Basse. Solistes : Sigune von Osten, Marie-Claude Vallin, Pierre Rousseau. Dir. Alain Bancquart.
- 1981 : *Voix* 18' Ricordi. Texte de Marie-Claire Bancquart. 12 voix mixtes. Église Saint Germain des Prés. Groupe vocal de France. Dir: John Alddis.
- 1985 : *Les Tarots d'Ulysse***** 30' Ricordi Radio-France. Texte de Marie-Claire Bancquart. Sop., Bar., Ténor. Maîtrise de Radio-France. Chœur d'enfants. Harpe, 2 Perc., 2 Synthétiseurs, Bande magnétique. Irène Jarsky, Régis Oudot, Michel Piquemal. Maîtrise de Radio-France. Dir. : Yves Farges.
- 1988 : *Suite au dieu lune**** 16' Ricordi. 6 voix d'hommes. Radio-France « A Sei Voci ».
- 1992 : *Entre désert et anges ***** Poèmes de Marie-Claire Bancquart 20' Ricordi. Mezzo soprano. 2 Fl., 1 Clar., 1 Clar., Ctre. basse, Cymbalum, Harpe, Alto, Guitare électrique. Ensemble intercontemporain. Soliste Marie Boyer. Dir. : Kent Nagano.
- 1994-1999 : *Le livre du labyrinthe*. *Le livre du Labyrinthe* a été exécuté à Radio-France, en 2000. Un disque en est paru en 2003 aux éditions Mode Records, New York, U.S.A (mode@mode.com).
- 2007-2016 : *Appels d'être*. 4 musipoèmes :
- 1 : *Toute minute est première*, pour récitante et violoncelle. 16'. Maison de la poésie le 28 juin 2018. Sophie Boulin et Pierre Strauch.
 - 2 : *Le cri peut être tendre, aussi*. Récitante et piano. 20 Juin 2014, Reid Hall. Frédérique Wolf Michaux et Martine Joste.
 - 3 : *Lettre pour x*. Récitante, violon, alto, violoncelle et contrebasse. 25'. Conservatoire de Paris, 2015.

4 : *Au grand lit du monde*. Récitante et flûte. Colloque de Cerisy, 2011. Frédérique Wolf Michaux et Pierre-Yves Artaud.16'

2018 : *Le livre du doute 2. Mémoire de l'improbable*. Quatuor à cordes. Maison de la poésie le 28 juin 2018. 15'. Sona Khochafian, Leo Marillier, Antonin Le Faure, Pierre Strauch.

Nombreuses lectures, à l'étranger (Angleterre, Allemagne, Belgique, Chili, Espagne, États-Unis, Irlande, Israël, Maroc, Mexique, Pologne, Québec), et en France, dans des Universités et des lycées, des festivals, des rencontres organisées par des associations. Les « Suites poétiques de l'Yonne » ont été consacrées à sa poésie les 21, 22, 23 septembre 2006. Du 3 au 10 septembre 2011, sa poésie a fait l'objet d'un colloque international au Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle – *Marie-Claire Bancquart : l'invention de vivre* – dont les actes ont été publiés en 2012. *Qui vive ? – Marie-Claire Bancquart* sur France Culture, quatre lectures par Jacques Bonnafé en 2016.

SUR L'ŒUVRE

Essais

BONHOMME Béatrice, MOULIN Jacques et PRÉTA-DE BEAUFORT Aude (dir.), *Marie-Claire Bancquart. Dans le feuilletage de la terre*, actes du colloque international de Cerisy (3-10 septembre 2011), Berne, Peter Lang, 2012.

BROOME Peter, *In the Flesh of the Text, The Poetry of Marie-Claire Bancquart*, Amsterdam, Rodopi, 2008.

BRUNEL Pierre et PRÉTA-DE BEAUFORT Aude (dir.), *À la voix de Marie-Claire Bancquart*, Paris, Le Cherche-Midi, 1996.

Numéros spéciaux de revues

- *La Sape*, Marie-Claire Bancquart, décembre 1998.
- *Autre Sud*, Marie-Claire Bancquart, juin 2000.
- *Nu(e)*, 14, Marie-Claire Bancquart, janvier 2001.

- *Poésie 2002*, octobre 2002.
- *Friches*, Marie-Claire Bancquart, printemps 2005.

ENTRETIENS

- *Poésie 2002*, octobre 2002, p. 86-93.
- *Le Nouveau Recueil*, mars-mai 2003, p. 162-172.
- *Sabord* (Trois-Rivières, Québec), 2004, p. 61-63.
- *Arabesques*, février 2006.

De nombreux chapitres d'ouvrages et articles.

Sur le site Internet Poezibao, trois articles « Spécial Marie-Claire Bancquart », 21, 22, 23 janvier 2008.

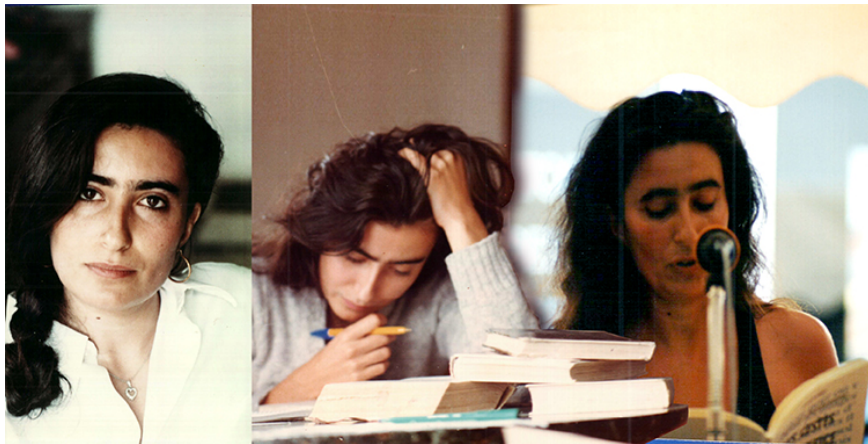
Béatrice Bonhomme

Critique

Michael Brophy

Artiste

Stello Bonhomme



Triptyque réalisé par Baptiste Aubert
collection personnelle © DR

Une voix posée sur le monde : la poésie de Béatrice Bonhomme

Michael BROPHY

University College Dublin, Irlande

Depuis ses premiers tâtonnements, la voix singulièrement incarnée de Béatrice Bonhomme s'exerce en vers et en prose à maintenir le souffle contre tout ce qui risque de l'entraver, désignant très tôt le « corps brutal » (*AH*, 51)¹ dont elle fait partie intégrante, ce corps susceptible de confondre en un seul vertige « le choc de l'air dans les poumons et [la] suffocation » (*AH*, 55). De surcroît, l'émerveillement peut, autant que l'effroi, mettre en péril l'équilibre respiratoire dont elle dépend pour étendre sa portée et expérimenter sa force : « j'éprouve la joie comme / se coupe le souffle simplement » (*AH*, 207). Demeure en filigrane dans l'œuvre la hantise de « mourir asphyxiée » (*AH*, 25), hantise que continuent de contrer dans les livres plus récents des injonctions devenues de plus en plus insistantes, voire violentes :

Respire !
Tu te prends la goulée d'air dans la gueule
Dans la trachée de la naissance (BA, 65)

Frappe les coups sur ta vie pour libérer la parole des mots
étranglés dans ta gorge comme un sang noir qui ne peut pas se
dire. (PEFN, II 17)

¹ Nous indiquons par les abréviations suivantes les livres de Béatrice Bonhomme cités dans le texte : *AH* : *L'Âge d'en haut*, Poèmes 1989-1992 (Colomars, Méliis, 2004) ; *POE* : *Poumon d'oiseau éphémère*, Poèmes 1996-2001 (Colomars, Méliis, 2004) ; *PL* : *Passant de la lumière* (Jégou, L'Arrière-Pays, 2008) ; *MA* : *Mutilation d'arbre* (Mer-sur-Indre, Collodion, 2008) ; *VVR* : *Variations du visage & de la rose* (Jégou, L'Arrière-Pays, 2013) ; *EBI* : *L'Enfant au bouclier d'indien* (Mer-sur-Indre, Collodion, 2014), non paginé ; *DA* : *Dialogue avec l'anonyme* (Mer-sur-Indre, Collodion, 2018), non paginé, mais divisé en parties et en sous-parties numérotées ; *DP* : *Deux paysages pour, entre les deux, dormir* (Halifax, Nouvelle-Écosse, VVV, 2018), non paginé ; *BA* : *Les Boxeurs de l'absurde* (Fourmagnac, L'Étoile des limites, 2019) ; *PEFN* : *Proses écorchées au fil noir* (Mer-sur-Indre, Collodion, 2020), non paginé mais divisé en quatre parties qui comportent chacune 25 textes numérotés.

Ainsi, pour poser sa voix, la poète n'a de cesse de composer avec le corps et de puiser à cette fin dans un imaginaire proprement pulmonaire qui va du « grésillement [des] poumons » (*AH*, 223) à « une respiration de grand large » (*AH*, 224), de « l'étreinte de fer / d'une mousse » (*POE*, 115) qui hâte l'étouffement à des « tissus d'or et de songes dans le souffle des nuages » (*PL*, 21).

« Sa voix posée sur le monde » : c'est par ces mots que se termine le poème en prose *L'Enfant au bouclier d'indien*. Si le titre de notre réflexion fait un sort à cette fin de texte, c'est qu'elle révèle, de par les strates du sens qu'elle renferme, la profondeur des enjeux existentiels et éthiques qui animent l'œuvre poétique de Béatrice Bonhomme dans son ensemble, constituant en cela une partie qui donne exemplairement sur le tout. Le poème est dédié au frère de la poète, Patrice Villani, décédé d'un cancer du poumon en 2013 à l'âge de 64 ans², et la voix qui y est convoquée en conclusion, c'est la sienne, mais telle que la poète s' imagine l'entendre de nouveau un jour, telle, en fait, qu'elle ne l'a peut-être jamais entendue et qu'elle l'aurait souhaitée, persistant en l'occurrence à l'envisager au mieux. En effet, le caractère littéralement inouï de cette voix est suggéré par l'emploi du qualificatif « posée » qui exprime l'exact inverse de la folle précipitation du frère détaillée précédemment dans le poème :

Il veut toujours aller à toute vitesse.

Il brûle toutes les étapes.

Lancé dans la bataille de la vie, il se brûle lui-même.

À corps perdu, à vivre et à mourir. (*EBI*, n.p.)

Toujours est-il que la perspective finale d'une improbable résurgence de la voix aimée ne désamorce en rien la violence de la mutilation évoquée au début du poème, celle d'une main dont chacun des doigts représentait un enfant³, mais qui, après ce premier arrachement (un deuxième surviendra cinq ans plus tard lors de la mort du frère aîné), exhibe à la place du « nombre d'or d'un lien secret » (*EBI*, n.p.) une pauvre géométrie informe⁴. La main estropiée, la voix métamorphosée ne

² Nous remercions Béatrice Bonhomme des indications aimablement fournies en réponse à nos questions. L'exploration de cette invasion des poumons, très imagée dans *Poumon d'oiseau éphémère*, revêt un aspect plus clinique dans *Les Boxeurs de l'absurde* : « Une radio de poumon / Exposée avec ses tâches blanches et ses ombres / Un voile posé sur la vie » (*BA*, 37).

³ Dans l'ordre, Bernard, Arnaud, Patrice, Philippe, Béatrice.

⁴ Ce « nombre d'or » est effectivement inscrit dans la structure du dernier livre paru de la poète, *Proses écorchées au fil noir*, qui fait alterner « proses rouges » et « proses

sont que deux pôles d'une seule et même leçon : une partie de soi s'en va irrévocablement avec l'autre, une partie de l'autre reste à jamais tapie au fond de soi. Les frontières du propre se dissolvent, les coordonnées précises du vécu rejoignent le vaste et anonyme territoire du vivre⁵.

François Jullien propose de « penser le déropriement propre au vivre⁶ » et, dans un sens voisin, Béatrice Bonhomme emploie le mot « déssaisissement ». « Nous nous sommes enfin dessaisis pour laisser pénétrer le ciel en nous », lit-on par exemple dans *Deux paysages pour, entre les deux, dormir* (n.p.), affirmation dans laquelle l'adverbe « enfin » renvoie forcément au temps qu'il a fallu pour effectuer cette ouverture et, partant, à l'intégralité du vécu qui y a préalablement pris forme. Le vécu se dépose dans le poème avant que – mais aussi pour que – le vivre reprenne ses droits. Ce dépôt se prête – et doit même être apprêté – à la dispersion⁷, de sorte que son poids s'allège et que le tranchant de ses aspérités se fasse moins cruel :

Ne plus croire à l'incrustation des coquillages ou des fossiles.

Privilegier la quête du vent et la dérive des poussières dispersées
dans la lumière. (DP, n.p.)

Par contre, à aucun moment ce mouvement ne se réduit dans le poème à un simple éparpillement de cendres, car en s'unissant à ce qui « ne nous appartient pas », à ce « qui traverse en nous. Bien plus fort que nous » (DP, n.p.), le vécu n'y reste pas lettre morte, il bouge aussi, il se décline et se dissémine en traces actives et toujours à réactiver. Ainsi, pour revenir à *L'Enfant au bouclier d'indien*, si la poète avoue avoir gardé le numéro de son frère dans le répertoire de son portable, c'est pour faire de ce numéro l'emblème non pas de celui qui est mort, mais de celui qui a combattu sans discontinuer pour rester en vie et qui mérite encore sa place parmi les vivants grâce à son modeste héroïsme que le poème,

noires ». Dans un message daté du 8 janvier 2021, la poète nous confie : « Le tout, proses rouges et noires, forme un corps complet et vivant, avec ses deux côtés, gauche et droit, pair et impair, rouge et noir, en lien permanent, dont aucun morceau ne peut être arraché sans mutilation. À chaque fois, le cinquième poème souligne un point vital de cette architecture » (nous soulignons).

⁵ Cette jonction, elle aussi d'ordre respiratoire, est peut-être nulle part plus intense dans cette œuvre que dans le rapport au paysage. En plus de *Deux paysages pour, entre les deux, dormir* que nous citons plus loin, mentionnons à cet égard « Tharros » dans *Les Boxeurs de l'absurde* : « Tu prends une goulée de ciel / Dans la trachée artère de ta vie / Et tu silences bleu / Et tu silences pierre / Pour devenir ce qu'ils ont créé » (BA, 93).

⁶ François Jullien, *Philosophie du vivre*, Paris, Gallimard, 2015, p. 74. L'auteur souligne.

⁷ Autre fascination de la poète : le broiement, le concassage, le grattage, la pulvéulence.

effectivement, affirme et amplifie : « Il avait eu le courage de croire à la vie alors que tout lui annonçait sa mort et il n'avait jamais plié » (*EBI*, n.p.). Ici, la ténacité du combattant préfigure en quelque sorte la pugnacité du boxeur qui ressort plus récemment dans *Les Boxeurs de l'absurde* et *Proses écorchées au fil noir*⁸. C'est, du reste, cette endurance, cette droiture irréductible de l'être gravement atteint par la maladie qui sous-tend et investit d'un sens manifestement éthique l'emploi de l'adjectif « posé » à la fin du poème – « posé » qui est tout le contraire de « plié ». En musique, on parle d'une voix bien posée, d'une voix qui ne vacille pas, qui, de par les sons fermes qu'elle émet, donne la mesure de son étendue. C'est justement cette étendue qui est à creuser dans le poème, cette tessiture dont les différentes tonalités, les infimes nuances n'y existent, pour l'instant, qu'à titre hypothétique, mais y retentiront peut-être un jour dans le sillage du passant⁹.

Il est évident que plus on interroge la voix de l'autre non pas fixée et, pour ainsi dire, enterrée dans le poème mais bien plutôt dénudée et nouée au futur, plus on entre dans la voix de la poète elle-même qui en est la scrupuleuse dépositaire. La voix posée est en même temps voix portée, voire voix augmentée par le souffle du poème qui respire pour elle. D'ailleurs, cette confluence de voix est, à bien des égards, cimentée au début du livre lors d'un retour en amont qui use du présent intemporel : « Cinq indiens dans un grand champ, qui courent, cachés derrière des boucliers de couleur » (*EBI*, n.p.). Chaque enfant est, autant que les autres, l'indien au bouclier, délesté de toute distinction identitaire derrière une nuée de formes et de couleurs qui se fondent dans un seul et même mouvement sillonnant l'espace¹⁰. Alors que la phrase suivante tranche

⁸ Il s'agit par exemple, en contrepoint du tableau de Goya *Duel au gourdin ou la Rixe* dont s'inspire le poème éponyme des *Boxeurs de l'absurde*, d'apprendre à « dans[er] sur les dunes malgré le pied qui s'enfonce » (*BA*, 75). Dans *Proses écorchées au fil noir*, est dressé le portrait du « poète-boxeur » qui « frappe de ses poings contre les barreaux qui l'enserrent » (II 11) et s'entraîne à tout prendre « dans la gueule » (III 18). Cette posture du boxeur revendiquée par la poète, posture qui combine force, résistance et agilité, met certes à rude épreuve l'idée d'une poésie sexuée.

⁹ Ce sillage s'avère encore riche de possibles à décrypter dans le cas du frère aîné dont « la dureté [du] destin » est méditée dans « Stèles pour un scribe » (*BA*, 131–46) et « Un jour de pierre blanche » (*BA*, 147–57). Ces possibles restent à tirer d'une leçon d'effacement qu'incarnait déjà dans la vie ce passant : « Il vivait là presque invisible / En paroles inaudibles / En petits gestes de la tête. // L'ermite on disait / Et il riait silencieusement » (*BA*, 151).

¹⁰ En effet, ces « indiens » passent et repassent dans l'œuvre, détenteurs d'une énergie primitive qui exerce sourdement en eux son ascendant. Dressant son portrait comme écolière de sixième dans *Deux paysages pour, entre les deux, dormir*, la poète détaille « [s]es cheveux trop longs de sauvage à peine apprivoisée, comme les indiens se laissaient approcher pour un peu d'eau de feu » (n.p.). Dans *Dialogue avec l'anonyme*,

abruptement avec cette heureuse indifférenciation qui participe du flux du vivre, séparant le passé et le présent, les vivants et le mort – « Nous étions cinq et tu es mort » – c’est à partir de cette amputation même que naît le poème, de cette absence suffocante qu’émerge l’intrication des voix.

« Par quelle métamorphose as-tu échappé à notre amour », demande la poète à son père six ans plus tôt dans *Mutilation d’arbre* (MA, 7), toujours étonnée, un mois après sa mort, de la rapidité avec laquelle « le gisant » a remplacé « le vivant, l’émerveillé, le créateur » (MA, 11). Comme dans *L’Enfant au bouclier d’indien*, la disparition de l’autre¹¹ revêt la concrétude et la brutalité d’une mutilation du corps, mais curieusement – et c’est la poète elle-même qui emploie l’adverbe – induit en contrepartie un état d’attente, une tension vers cet autre placé devant soi dans un temps futur :

Ta mort a été pour moi une mutilation d’arbre, une mutilation d’os. On m’a arraché un membre, et comme on a longtemps mal au membre absent, j’ai mal à ton absence sans savoir vraiment où poser cette douleur qui est toujours curieusement cette attente vaine de toi. Maintenant je t’attends. (MA, 27)

La posture prospective dont se double l’expérience de la perte indique plus largement la manière dont la poète tente de *poser sa douleur*. Elle fait du poème un pivot autour duquel s’articulent et s’échangent dans une solidarité croissante absence et présence, souvenir et anticipation, quotidienneté et cosmicité, usant d’une simplicité désarmante pour tresser dans une seule phrase les fils du temps et y loger le défunt :

Parfois je me souviens de toi, je vis au jour le jour avec toi et le matin est toujours le tien quand tu étais éveillé avant tous les

le souvenir est remodelé par le rêve : deux enfants qui portent toujours « des boucliers d’indiens » se retrouvent non dans « un grand champ » mais cachés la nuit parmi robes et habits « dans la penderie » (VI). Enfin, le motif de l’enfant au bouclier d’indien est déjà présent dans *Variations du visage & de la rose*, puisque, dans la fresque du visage en question, font irruption des enfants qui « courent comme des indiens » et « exhibent des boucliers de couleur », mais pour mourir presque aussitôt en ne « laiss[ant] que des taches de couleur sur le blanc neigeux de la fresque » (VVR, 27). Voir aussi à cet égard Marie Joqueviel-Bourjea, « Ensoleillée vive (ou *Les Indiens*) », *Coup de Soleil*, n° 108-109, juin 2020 (numéro consacré à Béatrice Bonhomme), p. 54-65.

¹¹ Pour une brève biographie de Mario Villani, professeur d’italien et peintre qui est mort à Nice le 19 juillet 2006, voir *Passant de la lumière*, p. 27-28.

autres, posé sur les matins comme autant de promesses d'aubes et
de couleurs. (MA, 27)¹²

Par le poème, le vécu ne cesse de basculer dans le vivre et d'y reprendre nouvelle vie, au point que la poète ose déclarer : « j'attends ta venue de vivant » (MA, 16). « [J]'ai donné naissance à ta nouvelle vie qui est la tienne en moi et je ne te quitte pas » (MA, 14), affirme-t-elle, s'estimant en retour « plus vivante de ton dénuement, de la déposition de ton corps » (MA, 12). Dans la désolation, la poète s'efforce de reprendre son souffle et de poser sa voix sans emphase ni excès sentimental, ajustant celle-ci au sillon de la prose¹³ pour l'exercer au mieux en sa qualité de dépositaire, d'aire de déposition. Ce travail s'opère sous le signe d'une double étrangeté : d'une part, celle du vivant transformé si soudainement et irréversiblement en gisant, se confondant désormais avec « le froid, le marbre et la pierre » (MA, 7) ; d'autre part, celle de la poète à elle-même en tant que témoin de « l'impossible » (MA, 24), gardienne d'un « tombeau de mots » (MA, 20-21) :

[...] je me sens pétrifiée, putréfiée par ton immobilité. (MA, 8-9)

Je ne me connaissais pas pleurante et aujourd'hui pleurante sur ce
dormant de pierre. (MA, 10)

Désormais, sans toi, je suis sans visage et sans nom. (MA, 26)

Par le dépouillement qui est consubstantiel à cette étrangeté, le personnel entre en étroite relation avec l'impersonnel, l'intime débouche sur l'anonyme, de sorte que « le rythme de la douleur » n'est plus tout à fait resserré sur soi « comme un noyau ne s'ouvrant plus », mais s'assouplit et se fluidifie, « va vers la vie, vers le sang vital des roses, vers la simplicité que tu voulais » (MA, 17), les mots « simple » et « simplicité » servant en effet par leur répétition dans le poème à étendre sur l'ensemble de l'existence la vision du père artiste¹⁴. De plus, il y a,

¹² Chez Béatrice Bonhomme, le souvenir *fait venir*, il suffit de savoir accueillir ce qui vient. En témoigne encore l'hommage rendu à sa mère dans le poème inédit « Le Premier Mot » : « J'ai toujours / Rendez-vous avec elle / [...] Et elle posée sur le monde / Riant de la joie / Que le jour lui promet. » « Posé sur les matins », « posée sur le monde » : la conviction d'un durable ancrage perce à travers les affres de l'arrachement et de la perte.

¹³ « Architecture de poèmes comme le soc d'un sillon s'ajoutant au sillon » (PEFN, IV 7).

¹⁴ « Ta simplicité a dénudé les choses de leur voile », lit-on au début du deuxième paragraphe (MA, 7). Plus loin, la « simplicité de bon artisan » dont fait preuve le fossoyeur permet un rapprochement avec « l'artisan des couleurs » que fut le père : « il

encore à des fins de déprise et de distanciation, comme une liturgie du poème assise sur la passion christique et les mystères du cœur transpercé, à commencer par la comparaison employée en tête de l'ouvrage « comme ce christ au tombeau » (*MA*, 7), laquelle amorce l'armature symbolique de l'ensemble : le « crucifié » (*MA*, 7), la déposition du corps, la mise au tombeau, l'accouchement d'une « nouvelle vie » (*MA*, 14)¹⁵. Cette « nouvelle vie » n'a pourtant rien à voir avec un au-delà, un outre-monde, elle est indiscutablement de ce monde, gardée dans le cœur de la fille en même temps que livrée « au cœur des choses », vie tout à la fois s'en allant et retenue, dispersée et centrée, volatilisée et matérialisée, dans un mouvement qui ne cesse tour à tour de s'échapper et de se rattraper dans le poème :

Et toi devenu ce passant, cette labilité qui m'a soudain *fui* comme
une eau trop rapide, toi le mouvement du temps, je te *garde*,
comme mon amour au cœur des choses. (*MA*, 27)¹⁶

Cette paradoxale déposition du passant dans le poème pour un dialogue, un véritable cœur-à-cœur auquel la poète prête son souffle¹⁷, a lieu aussi dans *Passant de la lumière* (2008) et *Variations du visage & de la rose* (2013). Dans le premier livre, « je », « tu » et « nous » permutent dans le sillon finement labouré du verset pour entretenir une relation qui continue d'évoluer, de se décanter, de se simplifier en s'imprégnant des formes, des couleurs et des rythmes du monde qui ont jadis retenu le « regard de peintre » (*PL*, 11) :

Le vent coule sur la mer et s'effilochent les traînées de ciel
dans la brillance d'une crête de vague où baigne le lin de ton drap.

Et ton cœur enfin frappe au creux de mon cœur, dans le liquide
amniotique de mon sang où l'échange de la vie et de la lumière a
été transformé en amour. (*PL*, 14)

posait du ciment dans les joints comme on maçonne un mur, on maroufle une toile » (*MA*, 15).

¹⁵ Dans *Les Boxeurs de l'absurde*, un autre pan de cette liturgie se cristallise autour de la figure de la mère : « La mère en haut au-delà des terrasses / Et vers le ciel / Appelant ses enfants vers le cœur lumineux / Assassiné de flèches » (*BA*, 182).

¹⁶ Nous soulignons. Ce double mouvement de l'écriture poétique, à l'œuvre dans les vers et les versets, est détaillé dans *Proses écorchées au fil noir*, toujours à l'aide du motif christique : « Partir et revenir, arrachant les clous plantés aux paumes ouvertes. Le sang rouge devenu noir a fait le reste » (IV 25).

¹⁷ « [t]u me donneras la main pour m'enseigner le passage dans un dialogue avec toi qui ne finira, du moins sous cette forme, que quand je te rejoindrai sous la terre » (*MA*, 14).

Dans les infimes variations du second livre, la relation se noue plutôt entre l'autoportrait du père exécuté en fresque murale et une seule rose rouge placée en face de lui à l'entrée de la maison familiale maintenant déshabillée. Tandis que, selon l'une des variations recueillies, le portrait se laisse éroder par les éléments dans cet espace désert, montrant « une sorte de visage délavé, résigné, passé au temps, passé aux pluies, perdu de couleurs » (VVR, 18), la rose, posée en geste d'amour et dotée d'une énergie sanguinaire, ne perd, elle, rien de sa vivacité, « rouge comme le cœur de l'enfance » (VVR, 18), « brill[ant] encore du rouge de la vie » (VVR, 19). Ce qui est définitivement passé se mêle de nouveau à ce qui tient bon, « brûl[e] » (VVR, 15), « flambo[ie] » (VVR, 18), « rest[e] vivan[t] » (VVR, 32), dans une sorte de composition élargie qui non seulement rappelle, mais encore ranime et perpétue le désir de l'artiste « de faire du lien pour que la vie continue » (VVR, 37). Voulant croire à tout ce qui se transporte du visage à la rose posée devant lui, c'est son propre art, cet autre cœur-à-cœur conduit par le seul truchement de la voix, que la poète fait apparaître en filigrane, art entrepris avec la même solennelle conviction :

Pour moi, son cœur a irradié la rose et elle est restée vivante
pour faire croire à sa présence. (VVR, 20)¹⁸

Dans l'une de ces variations, « les enfants courent » (VVR, 27) à leur perte, et ils continueront de courir dans le livre suivant, *L'Enfant au bouclier d'indien*, vers le « néant des choses » (EBI, n.p.), ramenés à l'âpre vérité de leur propre mortalité au fur et à mesure de la dissolution de l'unité familiale. Ceux qui jouent au guerrier se montrent inaptes à déjouer les coups qui s'abattront sur eux, transformés au sortir de « l'enfance crucifiée » (DA, n.p.) en « écorchés vifs » (BA, 159), livrant la mesure à la fois de leur force et de leur fragilité dans un lyrisme qui tranche à son tour dans « l'écorché vif des mots » (PEFN, II 7). « [L]'enfance crie ensoleillée de flèches », constate la poète dans *Dialogue avec l'anonyme*, publié quatre ans après *L'Enfant au bouclier d'indien*. Cette fois, le déchirement découle de la disparition de sa mère en février 2015, déchirement aiguillé dans le poème sur un « sillon respiratoire » pour impulser un dialogue au-delà de « la respiration

¹⁸ Ce “Pour moi”, tout comme le “je me dis que...” de la phrase terminale de *L'Enfant au bouclier d'indien*, avance un article de foi qui parie, en toute circonstance, sur la vie continuée par-delà les ravages de la mort, voire sur la création portée par la mort (VVR, 37).

perdue » de celle-ci (*DA*, Prologue / Épilogue¹⁹). Comme en témoigne notamment la troisième partie, ce dialogue se greffe sur celui entamé précédemment avec son père dans *Mutilation d'arbre*, s'attribuant des fragments de ce dernier dans le feuilleté d'une écriture palimpseste qui destine mère, frère et père disparus aux mêmes rites du cœur, rites à la fois de délivrance et de réinsertion, de dessaisissement et de sauvegarde qui relie l'irréversible fugacité de toute vie individuelle à la perpétuité d'un devenir cosmique et anonyme :

Cendres, cérémonies de deuil, tu as rejoint la terre [...] (*MA*, 11)

Accomplir le rituel.

Répéter les gestes ancestraux d'un peu de terre, d'un peu de mots
jetés sur le corps des morts. (*DA*, III)

*

Il y a de l'indécence sans doute à te bâtir ce tombeau de mots, à
maçonner ce mur de mots sur la beauté de ce que tu as été, comme
un simple éclair à l'unisson de la nuit. (*MA*, 20-21)

Il y a de l'indécence sans doute à couvrir ce corps de terre, à bâtir
ce tombeau de mots, à maçonner ce mur de mots. (*DA*, III)

*

Comment peux-tu être devenu ce corps cosmique, toi qui étais si
singulier, si découpé sur le paysage de la lumière. (*MA*, 22)

Mais le corps retrouvant alors son lien à la terre, au cosmos.
(*DA*, III)

*

Je reste la gardienne de l'alliance des choses où se nouent tes
mains de vie et de marbre, sur tes mains de sang et de cire.
(*MA*, 16)

Elle reste la gardienne de l'alliance où se nouent les mains de vie
et de marbre, sur la table de sang et de cire. (*DA*, III)

*

¹⁹ De fait, un jeu de miroir unit Prologue et Épilogue qui ont le même contenu mais dans une composition inversée, de sorte que le livre se clôt sur son incipit, abolissant toute distinction entre fin et commencement.

Je te garde dans mon cœur comme le plus vivant des vivants,
comme le plus aimant des aimants. (MA, 26)

Quelques mots pour les garder en vie parmi les vivants. (DA, III)

S'il y a emprunt, il y a également révision et relance pour que le particulier rejoigne l'universel, et que le « je » et le « tu » d'une conversation intime cèdent la place à la distanciation effectuée par l'emploi de la troisième personne et l'effacement du possessif. « Je reste... » / « Elle reste... » ; « tes mains » / « les mains » : non seulement l'écriture va se dépersonnalisant mais dans le deuxième texte, « la gardienne » se confond avec la figure d'Antigone et la prise de position contre la loi tyrannique de Créon que Sophocle lui attribue lorsqu'elle ensevelit son frère Polynice (« Je suis faite pour partager l'amour et non la haine »), rapprochement qui inscrit les coordonnées de l'histoire familiale dans l'intemporel du mythe et les amplifie de la charge symbolique de ce dernier.

L'écriture du deuil chez Béatrice Bonhomme rejoint la définition de l'élégie proposée par Jean-Michel Maulpoix : « cet espace d'expression où il s'agit de surmonter la désillusion ou la perte et de maintenir la parole contre ce qui l'étrangle²⁰ ». C'est dans cette même bataille conduite par moments jusqu'au bord de la suffocation, ponctuée du souvenir du dernier souffle de l'autre²¹, que se place la voix de la poète, mais non pour aboutir à quelque douce modulation qui console et répare – non, plutôt pour crier sa révolte en procédant « à la manière d'un boxeur » (PEFN, II 17) qui sait tour à tour donner et parer les coups sans s'essouffler, tantôt frappé (« L'enfance, la mort, le temps. Prends tout dans la gueule » (PEFN, III 18)) tantôt frappant (« Frappe les coups sur ta vie pour libérer la parole des mots étranglés dans ta gorge » (PEFN, II 17)), toujours soucieux de happer « la goulée d'air » (BA, 66) qu'il faut pour continuer de mener un rude combat.

Décidément, comme les derniers livres l'attestent, la réponse à la question « Es-tu en nous Antigone ? » (DA, III) va, comme les actions du personnage lui-même, à l'encontre de toute posture prescrite ou convenue. Assurant en poésie que les morts sont « gard[és] en vie parmi les vivants » (DA, III), la voix de la poète s'en trouve du même coup

²⁰ Jean-Michel Maulpoix, *Une histoire de l'élégie*, Paris, Pocket, 2018, p. 143.

²¹ Avec le père : « Je voyais bien comme c'était long de ne pas bien respirer, d'arracher la respiration au néant et je sentais ta respiration me passer sur le corps comme une souffrance qui n'en finirait plus » (MA, 19) ; avec la mère : « je sentais encore la sueur couler dans ton cou, se déposer sur tes mèches, une sueur grise tandis que ta respiration persistait, malgré » (DA, V, 13).

écartelée entre ruine et renouveau, s'efforçant, dans « une vie embrouillée de mort » (*BA*, 185), de s'interroger sur le sens de sa propre survie²². « Sans toi juste ne plus savoir qui j'étais, comment je ferai pour continuer la respiration où la tienne s'était arrêtée », confie-t-elle à sa mère dans *Deux paysages pour, entre les deux, dormir* (*DP*, n.p.). Dans *Proses écorchées au fil noir*, ce questionnement se fera plus cru, plus tranchant, les multiples pertes subies sur le plan familial (« La mère est morte. Deux frères sont morts ») concourant à ébranler le socle identitaire de celle qui écrit et à lui révéler à quel point ce socle participe plus globalement d'un ordre institutionnel et social aliénant pour la femme : « Comme un cheval de manège toujours maîtrisé, contraint, géré, tu cherches ta liberté dans un mot de larmes. Ta liberté-femme en poèmes de prose » (*PEFN*, II 16). Pourtant, s'il y a dérive, vertige, violence au fur et à mesure que la poète « effondr[e] les dernières illusions » (*DP*, n.p.) et érige en modèle « la précarité de nos mains ouvertes » (*DP*, n.p.), il y a aussi éternel retour en amont pour conjuguer mer et mère dans l'anonymat d'une parole dépouillée de toute instance individuante ou propriétaire, parole originaire toujours en émergence qui a pour vocation non seulement de remémorer mais aussi de réactiver « une conflagration de source » (*DA*, Prologue / Épilogue), de faire advenir la vie qui, sans cause ni dessein, « serait là avec la force d'une brûlure » (*DP*, n.p.).

Joignant la simplicité et l'humilité à la véhémence tourmentée d'une « sensibilité d'écorchée » (*DP*, n.p.) que les mots canalisent avec une précision acide, la voix de Béatrice Bonhomme ne se pose, ne respire dans le poème que dans la mesure où elle devient la dépositaire, le lieu de déposition, de la respiration de l'autre évanouie dans le grand souffle du monde. Tout ce qui a été définitivement retiré fait valoir tout ce qui n'est pas encore acquis, la vie traversée s'abouche de nouveau à la vie qui « traverse le monde » (*DP*, n.p.), et d'un dialogue inachevable avec les morts, de la célébration de ce qu'ils continuent de transmettre aux vivants par « [l]ames superposées²³ », le poème lui-même ne cesse de tirer son aliénable « don de vie » (*DA*, IV).

²² Pour Yves Bonnefoy, voilà une grande tâche de la poésie, animée essentiellement par le « désir que l'humanité continue », car « se souvenir [des morts], c'est se souvenir de l'être en sa différence, et plus facilement vouloir et préparer sa survie ». Voir Yves Bonnefoy, *Sous le signe de Baudelaire*, Paris, Gallimard, 2011, p. 291.

²³ « L'épaisseur d'un monde. Bruissant de vies de morts. Lames superposées » (*PEFN*, III 19)

Le cœur de la brodeuse

Béatrice BONHOMME

Comme lors de nos convalescences
Elle s'est posée sur son fauteuil rouge.
Ravaudant le jour et la lumière
Cousant choses et autres
De fil en aiguille
De proverbes en sagesse.

Un œuf en bois pour repriser les chaussettes ou les draps
À l'époque cela se faisait
Les reprises étaient des œuvres d'art de dentelle.

Aujourd'hui
Nous déployons des trésors d'ingéniosité
À repriser de mots
Nos vies de vieilles chaussettes.

Elle venait, s'asseyait et prenait son ouvrage
Dans le calme, elle posait sa corbeille et tirait du panier
Une pièce de drap, un mouchoir, un corsage.

Lentement, elle accomplissait sa dentelle de reprise
Le monde posé sur ses genoux, elle faisait entrer
La lumière d'une fin d'après-midi.

Comme elle, nous reprisons le monde et la lumière.

Comment, par sa présence,
Les choses pouvaient-elles
Trouver leur juste place ?

Pourquoi tout s'ordonnait
Quand elle s'occupait de nourrir ses chats,
D'éplucher les légumes ?

Elle disait au monde de faire bienveillance
De faire sérénité.

Les enfants et les fous s'apaisaient
Aux gestes de son humilité.

Elle s'asseyait au bord du lit.
Nous faisons nos devoirs à côté d'elle.
Nous lui récitons nos leçons.
Elle nous reprenait pour chaque petit changement
Chaque inexactitude.
Il fallait redire par cœur, au mot près
Cela simplifiait les tourments de l'âme.

Elle aurait pu poser pour le calme doré
D'un tableau flamand.
Rien n'était plus joyeux
Que sa présence paisible
Au centre d'une lumière.

Elle gardait la patience des simples et des humbles
La même gaîté que les chats et les enfants.

Elle savait raconter des histoires
Qui avaient exactement notre âge.

Elle était là après les siestes, les abandons
Et les sueurs
Avec ses semoulines, ses soupes
Et le réconfort d'un être-là
En accord avec le jour.

Elle venait se poser sur nos lits
Avec l'aile apaisante de l'oiseau
Ou le pan du manteau
Protégeant de l'hiver
Elle habitait le monde
Dans la juste forme des galets.

Comment pouvait-elle être
Une petite-fille déguisée en grand-mère ?
Comment s'appelait-elle ?

Louissette Jeannette
Tu tues ton promis fillette.

Toujours ces mêmes robes noires
À fleurs blanches
Ces tabliers de paysanne
Et ces mains de sarment
Donnant douceur au temps.

Elle frottait des couteaux le soir
En appelant les chats perdus
Pour leur donner à manger
Et sur ses genoux dormait
Un animal égaré.

Je crois que jamais
Elle ne nous embrassait.
Pudique, timide et secrète
Elle entourait
De sa douceur discrète
Comme la lumière coule
D'une lampe.

De ses vieilles mains,
Elle épluchait des légumes à l'infini
Puis les recevait sur son ventre
Pour aller les rincer d'eau claire
Avant la soupe du soir.

Elle nous apprenait à éplucher
Nous restions à côté d'elle
Et tranquillement elle répétait
Tiens le couteau ainsi
N'enlève pas de si grosses peaux
Tu perds tout.
Et elle souriait dans le matin
Devant notre maladresse.

Elle dormait assise
Ne se plaignant jamais.
Une fois, l'épaule fracassée
Elle nous fit croire
Que tout allait bien.

Gravement malade, elle ne dit pas un mot.
L'infarctus avait cyanosé son cœur
Qu'elle n'avoua encore
Qu'un petit mal d'estomac.

Elle était de la trempe de la lumière
De la coulée des oiseaux
Du courage des gens de la terre
De la matière de vent et d'eau.

Elle accordait son fil
Au ravaudage des saisons
Savait broder le monde
Sur sa toile de silence.

Je crois qu'elle n'avait peur de rien
Sauf de perdre notre présence.

Elle avait appris le deuil et la mort
Elle avait connu les guerres
Supporté la trahison.
Pourtant elle gardait le sourire
Des enfants qui ont reçu merveilles
Et n'ont jamais résigné leur pureté.

Son petit corps posé au pied du lit
Elle reprenait son ouvrage
Nous demandait d'enfiler l'aiguille
Elle ne voyait plus très bien
Et lentement elle reprisait le monde
Et réparait notre douleur.

Chaque jour Pénélope
Depuis bien longtemps abandonnée
D'Ulysse
Cousait fidèlement
Avec ses gestes de gravure.

Choses et autres se cousaient dans main menue
Son dos penché sur son ouvrage
Posé à contre-jour
Sur l'écran de lumière.

La couseuse quelquefois se piquait
Malgré son dé d'argent
Et la goutte de sang rouge
Venait teinter le blanc du drap.

Avec notre enfance
Elle retrouvait la sienne
Et dansait sur la corde
De marelles imaginaires.

Le fil qu'elle tissait
Recousait la blessure
Et retardait la nuit.

Sur le canevas de sa broderie
Elle entrelaçait les fleurs et les oiseaux.
Ils s'envolaient sur la toile du drap
Et nous suivions leur vol dans le rayon de lin.

Bienveillante, elle éloignait
Les parques avec leurs fils sordides
Et leur coupure de trame.
Car elle ravaudait toujours
Pour nous redonner fil de vie.

Un jour elle a posé son ouvrage
Pour se coucher dans le matin
Sa souffrance a empli la nuit sans une plainte.

Alors pieusement nous avons repris
L'ouvrage délaissé.

Et nous poursuivons le fil des mots
Le ravaudage des saisons
Afin que l'on n'oublie pas
L'éclat brillant de l'aiguille
Son humble présence de lumière.

Son ouvrage de reprise est devenu le nôtre
Et depuis nous cousons bord à bord
Les mots et le monde
Dans la même humilité de gestes d'arbre.



Stello Bonhomme, *Dentelles sur fleurs*
53 x 73, Mixte sur toile, février 2021

BIOBIBLIOGRAPHIE

Béatrice Bonhomme est poète. Une de ses pièces de théâtre, *La Fin de l'éternité*, a été créée en 2009 à Grenade. Parmi ses nombreux recueils et livres d'artiste croisés avec des peintres, on peut citer : *Deux paysages pour entre les deux dormir* (VVV, 2018), *Les Boxeurs de l'absurde* (L'Étoile des limites, 2019), *Proses écorchées au fil noir* (Collodion, 2020). Un livre sur l'œuvre poétique de Béatrice Bonhomme, *Le mot, la mort, l'amour*, est paru en 2012 chez Peter Lang. La revue *Bleu d'encre* a publié un numéro spécial en 2013. Deux autres revues *Poésie-sur-Seine* et *Coup de soleil* lui sont consacrées en 2020.

Professeur d'Université, sa recherche a contribué à la reconnaissance de la poésie contemporaine. Elle a créé l'Axe de Recherche *POIEMA*, dirige *La Société des Lecteurs de Pierre Jean Jouve* et a coordonné plusieurs colloques à Cerisy sur des poètes contemporains. Elle a publié de nombreux articles et ouvrages critiques sur la poésie moderne et contemporaine. *Mémoire et chemins vers le monde* (Melis) ainsi que *Pierre Jean Jouve ou la quête intérieure* (Aden) paraissent en 2009. Citons aussi, en collaboration, *La Philosophie du XX^e siècle et le défi poétique* (Vrin, 2004), *André Verdet, le pur espace poésie* (L'Harmattan, 2004), *Le Rythme dans la poésie et les arts. Interrogation philosophique et réalité artistique* (Champion, 2005), *Le Rêve et la ruse dans la traduction de poésie* (Champion, 2007), *Frédéric Jacques Temple ou l'aventure de vivre* (Revue de La Licorne, 2010), *Pierre Jean Jouve, Poète européen* (Calliopées, 2009), *Avec les poèmes de Bernard Vargaftig, (Méthode ! 2009)*, *Francis Ponge et la robe des choses* (L'Harmattan, 2011), *Échos poétiques de la Bible* (Champion, 2012), *James Sacré* (La Lettre volée, 2012), *Dans le feuilletage de la terre, sur l'œuvre poétique de Marie-Claire Bancquart*, (Peter Lang, 2012). *La poésie comme espace méditatif ?* (Garnier, 2014), *René Despestre, Le Soleil devant*, (Hermann, 2015), *Le regard critique des poètes ou dire le réel aujourd'hui en poésie*, (Hermann, 2017), *La poésie comme entretien* (L'Harmattan, 2018), *Articuler danse et poème. Enjeux contemporains*, (L'Harmattan, 2018), *Cinéma, opérateur poétique*, (L'Harmattan, 2021).

Elle a fondé en 1994 la Revue *Nu(e)*, qui a consacré 72 numéros à la poésie contemporaine et à l'art et paraît désormais en ligne sur POEZIBAO.

Elle est membre du Prix de poésie Louise Labé, du Prix du poète résistant et du Pen-club français.

Le prix Léopold Sédar Senghor lui a été décerné en 2016 par le Cénacle Européen, pour son travail en tant que poète, directrice de revue et critique littéraire. En juin 2019, elle reçoit le Prix Vénus Khoury Ghata, pour son livre de poèmes *Dialogue avec l'Anonyme*, paru en 2018 aux éditions Collodion.

*

Livres de création

LIVRE DE POÈMES

- *L'Âge d'en haut*, Lavalur, éd. Traces, 1991. Deux Gravures de Mario Villani.
- *In Absentia*, Plouzané, éd. An Amzer, 1993. Préface de Jacques Lepage. Dessins de François Thierry.
- *Le Pas de la Clé*, La Tronche, éd. La Vague à l'âme, 1994. Dessin de François Thierry sur la couverture.
- *Lieu-dit du bout du monde*, Colomiers, éd. Encres vives, 1994.
- *Jeune homme marié, nu*, suivi de *L'Univers n'en sait rien*, Nice, éd. NU(e), « Poèm(e) », 1995.
- *Sauvages*, Paris, éd. Moires, 1997. Illustration de Tristan Bastit.
- *Le Dessaisissement des Fleurs*, Cherves, éd. Rafaël de Surtis, « Pour une terre interdite » 1997. Préface de Daniel Leuwers. Illustration de Mario Villani.
- *Journal de l'absence initiée*, Colomiers, éd. Encres vives, 1998.
- *Poumon d'oiseau éphémère*, Paris, éd. Moires, 1998. Illustration de Tristan Bastit.
- *Les Gestes de la neige*, Coaraze, éd. l'Amourier, 1998. Préface de Salah Stétié. Frontispice et gravure originale d'Henri Maccheroni.

- *Sabre au clair*, Cannes, éd. Tipaza, 1998. Dessin original de Jean-Claude Le Gouic.
- *La Grève Blanche*, Mers-sur-Indre, éd. Collodion, 1999. Sérigraphie d'Alberte Garibbo.
- *Le Nu bleu*, Coaraze, éd. l'Amourier, 2001. Préface Bernard Vargaftig. Photographies Sonia Guerin, Jean-Marie Rivello, Béatrice Bonhomme, dessin Mario Villani.
- *Nul et non venu*, Mers-sur-Indre, éd. Collodion, 2002. Sérigraphie de Claire Cuenot.
- *L'Âge d'en haut*, réédition augmentée, Colomars, éd. Mélis, 2004. Préface de Tristan Hordé.
- *Jeune homme marié, nu*, réédition augmentée, Colomars, éd. Mélis, 2004. Préface de Salah Stétié.
- *Poumon d'oiseau éphémère*, réédition augmentée, Colomars, éd. Mélis 2004. Préface de Bernard Vargaftig.
- *Photographies*, Colomars, éd. Mélis, 2004. Préface de Serge Martin.
- *Cimetière étoilé de la mer*, Colomars, éd. Mélis, 2004. Préface de Claude-Louis Combet.
- *La Maison abandonnée*, Colomars, éd. Melis, 2006. Postface de Bernard Vargaftig. Pastels de Christine Charles.
- *Mutilation d'arbre*, Mers-sur-Indre, éd. Collodion, 2008. Préface de Bernard Vargaftig. Couverture et page de garde, peinture, auto-portrait de Mario Villani.
- *Passant de la lumière*, Jegun, éd L'Arrière-Pays, 2008. Autoportrait de Mario Villani.
- *Kaléidoscope d'enfance*, Nice, éd. de la revue NU(e), avril 2012 d'après un spectacle de lanterne magique. Peintures de Stello Bonhomme.
- *Variations du visage et de la rose*, Jegun, éd. L'Arrière-Pays, 2013. Frontispice de Stello Bonhomme.
- *L'Indien au bouclier*, Mers-sur-Indre, éd. Collodion, novembre 2013. Frontispice de Stello Bonhomme, dessin de Patrice Villani sur la dernière page.
- *Dialogue avec l'Anonyme*, Mers-sur-Indre, éd. Collodion, 2018. Frontispice de Claire Cuenot.
- *Deux paysages pour, entre les deux, dormir*, Canada, Halifax, éd. VVV, 2018. Palimpseste de Michaël Bishop.

- *Les Boxeurs de l'absurde*, Fourmagnac, éd. L'Étoile des Limites, 2019.
- *Proses écorchées au fil noir*, Mers-sur-Indre, éd. Collodion, 2020.

LIVRES AVEC DES ARTISTES

- *L'Embellie*, 1998. Nice, Photographies de Henri Maccheroni.
- *Sabre au Clair*, Cannes, éd. Tipaza. 1998. Illustrations de Jean-Claude Le Gouic avec une peinture originale, livre fermé par un galet peint en jaune.
- *Femme de tulle et de pierre posée sur du papier*, Nice, éd. NU(e), juin 1999. Gravure bleue répétée avec variations de tirage par Serge Popoff.
- *Une Pierre dans le front*, Nice, éd. NU(e), septembre 1999. Encre de Serge Popoff, collée au papier collant par les soins de Serge Popoff,
- *Les Chevaux de l'enfance*, Nice, éd. NU(e), mai 2000 avec cinq Gravures de Serge Popoff.
- *Fragments d'un désert*, Nice, éd. NU(e), février 2001 avec des photographies de Françoise Vernas-Maunoury.
- *L'Incendie de l'enfance*, Saint-Hilaire du Rosier, livre conçu par Thierry Lambert pour son édition de livres objets : « Le Galet ». Pastels de Thierry Lambert.
- *La Fin de l'éternité*, Nice, éd. NU(e), 3 mars 2002 avec neuf Photographies de Danielle Androff.
- *Bleu équilibre sans filet*, Nice, éd. NU(e), 7 avril 2002. Cinq gravures pleine page et une gravure double page. Couverture : gravure double page de Serge Popoff.
- *Le Premier Bleu. Éclatements bleus des frontispices de lumière*, Nice, éd. NU(e), 2002. Six pastels pleine page de Arnaud Lamiral.
- *Mémoire et métamorphose dans l'œuvre de Serge Popoff*, Nice, éd. NU(e), 2002. Neuf gravures de Serge Popoff, celle du colophon étant de Sonia Popoff.
- *La Faille de Terre*, Nice, éd. NU(e), 2002, Livre en tissu, 7 « feuilles » teintées et peintes, Le texte est manuscrit sur le tissu par le poète et débordé sur la première page (couverture) et la dernière page (couverture).

- *Pierres Tombales*, Nice, 2002. Livre en argile, en forme de boîte avec 15 « pages » en argile une « page » de titre et 2 « pages » de garde reliées ensemble à la fin. Fabriqué par Marie José Armando.
- *Une toile d'oiseaux*, Tours, Le livre pauvre de Daniel Leuwers, volume de la collection « Pli », automne 2002. Sept exemplaires avec un dessin original de Mario Villani.
- *Une toile d'oiseaux*, Tours, Le livre pauvre de Daniel Leuwers, volume de la collection « Pli », automne 2002. Sept exemplaires tous avec des gravures originales noires et blanches, avec un collage de tissus bleu et vert de Serge Popoff.
- *Unitas multiplex suivi de Aleph*, Nice, 25 janvier 2002. Trois dessins pleine page, et un dessin original sur la couverture de Maurice Peirani.
- *18 Route de Maillet à Cluis*, Saint-Hilaire du Rosier, livre conçu par Thierry Lambert pour son édition de livres objets : « Le Galet », septembre 2004. Quatre gravures de Maurice Cohen.
- *Granité de la pierre*. Saint-Hilaire du Rosier, livre conçu par Thierry Lambert pour son édition de livres objets : « Le Galet », 2004. Cinq pastels de Thierry Lambert.
- *La Claire*, Reynès, éd. de l'eau, 20 juin 2004. Avec deux gravures en manière-noire d'Albert Woda.
- *Présence de la pierre*, Sauveterre du Gard, éd. de la Balance, 2004. Avec des aquarelles de Mireille Brunet-Jailly.
- *Signes*, Nice, Les ateliers Artval, septembre 2005, avec des textes de Béatrice Bonhomme, Arnaud Villani et Gérard Rucker et des acryliques sur Arches de Gérard Alto. + un original sur Arches.
- *Laisser couler le bleu de l'encre pour réparer le gris des choses*, Nice, septembre 2006. Trois exemplaires avec Youl. Le livre, fabriqué par Youl, se présente dans une disposition en accordéon avec un ruban bleu collé sur un carton noir.
- *Tu fêtes l'anniversaire des fleurs avec ta générosité coutumière*, Nice, septembre 2006. Trois exemplaires avec Youl. Le livre, fabriqué par Youl, se présente comme un parchemin roulé autour d'un bâton, puis inséré dans un roseau évidé (40x9cm).
- *La Fleur de vin, la Fleur de sang*, Nice, septembre 2006. quatre exemplaires avec Youl. Le livre, fabriqué par Youl se présente comme une seule grande feuille cartonnée blanche pliée en deux sur

laquelle est collée une feuille de papier transparent parcourue de quatre ficelles de cordes et couverte des dessins et collages de Youl.

- *Vestiges*, Nice, 2007. Livre fabriqué par Youl avec des interventions de Youl.
- *Aigrettes lumineuses*, Nice, 2007. Livre fabriqué par Youl avec des interventions de Youl.
- *Caméléonne*, Nice, 2007. Livre fabriqué par Youl avec des interventions de Youl.
- *Une épure*, Nice, 2008. Livre fabriqué par Youl avec des interventions de Youl.
- *La Maison du poète oublié*, Nice, 2009. Livre fabriqué par Youl avec des interventions de Youl.
- *Sur la trace légère de quelques oiseaux*, La Rochelle, composé et achevé d'imprimer par Alain Thomas en février 2006, A&T éditions. sept dessins de François Garros
- *L'Incendie précaire*, Nice, éd. NU(e), octobre 2007 avec sept acryliques de Claudine Rovis.
- *Dans les silences du Passeur*, Tours, Le Livre pauvre de Daniel Leuwers, « Pli », novembre 2007. Pastels de Claudine Rovis.
- *Frontières de ta vie*, La Rochelle, A&T éditions, 2008. Il a été tiré de cet ouvrage vingt-six exemplaires numérotés de 1 à 26. Illustré de sept peintures originales de François Garros.
- *Mascara panica*, traduction en espagnol d'un poème de Béatrice Bonhomme. Revue Amastra-N-Gallar, d'Emilio Arauxo, 2008, Galicie,
- *Précarité de la lumière*, Languidic, Morbihan, Presses numériques des éditions de la Canopée, 2009, collection Le Passeur, dirigée par François Rannou. Enrichi de collages (exemplaires en rouge, jaune et vert) et de perforations de Thierry Le Saëc.
- *Une ligne de mémoire érigée dans l'absentement du blanc*, Montpellier, éd. À travers, 2016. Cinq peintures de Jacques Clauzel.
- *Paysage*, Nice, éd. d'Alain Freixe 2017. Gravure de Serge Popoff
- *Lettre-poème Tamisage*, Rennes, éd. La Rivière Échappée, « Babel heureuse », deuxième série, 2018.

- *L'Être*, Tours, Le Livre pauvre de Daniel Leuwers, « Dernier vers », 2020. Aquarelles de Giraud Cauchy.
- *Le Cœur de la brodeuse*, Tours, Le Livre pauvre de Daniel Leuwers, « Au-dessous du volcan », 2020. Collages de Jean-Noël Bachès.
- *Stèles de la lumière*, Tours, Le Livre pauvre de Daniel Leuwers, « Les Immémoriaux », 2020.

RÉCITS, NOUVELLES, JOURNAL, THÉÂTRE

- *La Fin de l'éternité* (théâtre), Nice, éd. NU(e), 2002.
- *El Fin de la Eternidad*, Traduction en espagnol pour la création de la pièce à Grenade. Granada, 2009
- *Pour fêter une enfance*, (récit), Nice, éd. NU(e), 2002. Photographies, collection personnelle de Béatrice Bonhomme
- *Dernière adolescence* (récit), Nice, éd. NU(e), 2002. Photographies, collection personnelle de Béatrice Bonhomme.
- *Marges* (journal), Nice, éd. NU(e), 2002. Photographies, collection personnelle de Béatrice Bonhomme.
- *Nouvelles d'Aurora*, (nouvelles), Nice, éd. NU(e), 2005.

TEXTES ET VOIX DANS DES FILMS

Poumon d'oiseau éphémère (2007).

Kaléidoscope d'enfance (2012).

Le Point du jour (2016).

OUVRAGE ET REVUES CONSACRÉS À L'ŒUVRE DE BÉATRICE BONHOMME

- Ilda Tomas et Peter Collier, *Béatrice Bonhomme Le mot, la mort, l'amour*, Bern, Peter Lang, 2013, 437 pages.
- Revue *Bleu d'encre* numéro 36 « Béatrice Bonhomme », Presses de la Maison de la poésie d'Amay, Hiver 2016, p. 1 à 25.

- Revue *Poésie sur Seine* numéro 101 consacré à Béatrice Bonhomme, Saint-Cloud, novembre 2020, p. 1 à 31.
- Revue *Coup de soleil*, Poésie et Art, numéros 108/109, « Spécial Béatrice Bonhomme », Annecy, juin 2020, 76 pages.

OUVRAGES CONSACRÉS À LA REVUE NU(e)

- Béatrice Bonhomme, Hervé Bosio, *La Revue NU(e), 10 entretiens sur la poésie actuelle*, Bruxelles, Éditions de la Lettre Volée, 213, 145 p.
- Marie-Joqueviel-Bourjea (dir.), *NU(e) : une revue, des voix, la poésie. Une esthétique de la rencontre*, Paris, Hermann, Vertige de la langue, 2019.

Judith Chavanne

Critique
Sébastien Labrusse

Artiste
Rolland Delélo



Collection personnelle © DR

Le silence comme condition de la parole

Sébastien LABRUSSE

Lycée Marie-Curie de Versailles

I

À une question qui portait sur les thèmes de sa poésie, Yves Bonnefoy répondait : « un poète n'a pas de *thèmes* mais des *mots*¹. » Souscrivant à ce propos, en lisant les livres de Judith Chavanne, j'ai relevé que certains mots insistent plus que d'autres, parmi lesquels ceux qui nomment les choses de la nature : la lumière, la saison, l'arbre, pour n'en retenir que quelques-uns parmi ceux qui disent l'un des faits décisifs de notre monde terrestre. Bien des mots désignent des êtres singuliers : il n'est pas seulement question de l'oiseau, mais de la mésange ou du merle et les liens secrets entre les choses qui forment un paysage sont perçus : « Le sifflement des oiseaux annonce la clairière²... » Ainsi que notre relation à ces réalités fragiles : « L'image montait bien de la terre comme percent ça ou là / les sources, les foyers de lumière : / un bouquet de violettes humides sous le couvert de la forêt ; / mais pouvait-elle avoir sa racine dans nos jours sans vitalité³ ? » Ce que disent ces mots, au-delà des choses qu'ils nomment, c'est d'abord le désir de vivifier l'existence, et c'est tout autant exprimer sa confiance pour le monde sensible, pour la nature : « j'ai confié en ce jour ma présence à un arbre⁴ », note-t-elle presque au seuil de son premier livre, *Entre le silence et l'arbre*. Cette confiance traduit au fond un désir de communion avec le monde : « Désir devant le ciel, à travers le carreau irisé de gouttes, d'éprouver dans tous ses atomes la lumière nouvelle, la lumière lavée. Sans doute je rêve, alors que le ciel passé par la peau, je m'allège, me clarifie. Et de fait me gagne la fibre des nues.

¹ Yves Bonnefoy, *Lettre à Howard L. Nostrand*, dans Richard Vernier, *Yves Bonnefoy ou les mots comme le ciel*, Gunther Narr / Jean-Michel Place, 1963, p. 111, souligné par l'auteur.

² *Entre le silence et l'arbre*, Paris, Gallimard, 1997, p. 72.

³ *Ibid.*, p. 74.

⁴ *Ibid.*, p. 13.

Mais je rêve, je désire, l'éther auquel je me joins est chair⁵. » Plus qu'une présence au monde, il s'agit d'un entrelacement du soi – de la vie intérieure – et du dehors : non pas seulement un sentiment cosmique, mais la nature, peut-être par le verbe, qui se fait chair, et la chair qui se laisse saisir par la lumière, ainsi se transmue.

Si les mots qui nomment les choses de la nature scandent les poèmes de Judith Chavanne, c'est parce que ces choses, infinies comme infimes – et non plus seulement les mots plus ou moins abstraits – l'habitent. Mais comment se noue cet entrelacement du soi et du fait terrestre ? Où trouver la clé qui ouvre tout ensemble la porte de l'intérieur du monde et, pour reprendre un mot de Judith Chavanne, de notre chair première ? Reconnaissons-le, les mots trop glorieux de la poésie – le verger et la rose, ou même l'enfant, ou encore le cerisier, l'aubépine – risquent de ne pas être d'un grand secours et de vite sonner non pas seulement creux, mais faux. Assurément, Judith Chavanne se nourrit de l'expérience irremplaçable d'une forme d'intimité avec l'immédiateté d'une lumière, ou, aperçues dans une forêt, de violettes humides. Mais, étant poète, elle ne peut traduire cette expérience qu'en recourant aux mots, qui sont aussitôt des représentations, qui s'interposent entre le moi et le monde sensible, alors que le peintre, par un simple trait du pinceau, peut évoquer les réalités naturelles dans leur dimension la plus incarnée, sans passer par le langage, et n'a pas donc à déjouer le piège des mots toujours abstraits, et d'autant plus trompeurs qu'ils séduisent.

Si cette poésie se réduisait à la célébration d'un monde qui se meurt, au sens le plus matériel de ce verbe, comme en atteste la disparition des oiseaux et des insectes, elle ne consisterait qu'à dire que ces choses précieuses et fragiles, insignifiantes et pourtant majestueuses, ne sont qu'un refuge contre la violence contre laquelle si souvent on se fracasse. La poésie de Judith Chavanne ne se contente donc pas de se mettre à l'écoute de « l'appel de lumière comme de l'évidence oubliée⁶ » et de transcrire cet appel, de se souvenir de l'immédiateté du monde et de ses grandes réalités simples, elle ne se contente pas de s'émerveiller – verbe tant utilisé qu'il en est usé – face à un arbre, un oiseau, une rose et son écriture ne s'enchant pas elle-même de la seule nomination du peuplier, du feuillage qui tremble et de l'enfant qui regarde le merle se poser sur une branche.

⁵ *Ibid.*, p. 78.

⁶ *Ibid.*, p. 31.

Elle interroge la condition de la parole de poésie, du regard qui précède cette parole, elle aménage, dans sa vie, probablement autant que dans son écriture, l'espace sans lequel nos mots, même l'enfant, même la bergeronnette, ne seraient que fades, même quand ils enchantent, et au fond mensongers. La poésie dès lors est autre chose que la seule écriture de livres : elle tisse l'existence, le rapport au monde, à soi, comme aux autres. Comment donc Judith Chavanne parvient-elle à énoncer une parole de poésie qui ne mente pas, qui ne se leurre pas ? Comment, autrement dit, doue-t-elle de sens nos vies ?

II

Certes, sa poésie sait dire sa confiance pour les mots, non pas sans doute les mots en général, mais ceux qui appellent, ou plus précisément ceux qui retiennent une émotion : il arrive alors que face « aux difficultés d'une vie » « survienne le secours des mots. » Nous nous mettons « sur le chemin de la joie » quand, creusant en quelque sorte sous les mots, nous décelons le sentiment qui s'y cache⁷. Mais l'espoir au fond ne se lève dans les mots tendres, (qui nomment des choses douces) que parce qu'il vibre là où l'élémentaire oppose à la brutalité du monde non pas une force aveugle, mais la beauté inaperçue du simple. Le cerisier, qu'on n'a pas « osé couper » dans la cour de l'usine, « serré par le béton », dans ce lieu de « formes sévères et géométriques », ne peut être vu des hommes qui viennent travailler, sans doute parce que l'un des effets du travail ouvrier est d'arracher à soi comme au monde. Mais si ce cerisier, même quand il est en fleurs, n'est rien – « qu'est donc cet arbre dans le site de l'usine ? » – que se passerait-il s'il disparaissait de l'horizon des hommes ? « Ils verraient dans l'arbre l'espoir⁸. »

Judith Chavanne n'ignore donc pas la brutalité du monde, même si elle ne semble pas la subir de plein fouet – elle est à distance de ces hommes qui travaillent entre les murs de l'usine – elle ignore encore moins ce qui ne se contente pas de nous violenter – le temps, sans aller chercher les bourreaux, nous torture aussi ; elle sait regarder en face ce qui, sans nous détruire purement et simplement, nous déséquilibre, nous fait trébucher, nous brise par rien de plus que des ruptures dans nos vies, des deuils, des peines qui, pour être banales, n'en sont pas moins des

⁷ *Ibid.*, p. 20.

⁸ *Ibid.*, p. 37.

épreuves – peut-être plus redoutables qu'on ne l'imagine. Et face à la douleur, au lieu de se réfugier – ou se cacher – dans les mots, elle se met en quête de réalités, liées le plus souvent au fait terrestre, en lesquelles affleure quelque chose comme une promesse qu'elle nomme l'espoir. Qui du reste n'entend pas dans quelques mots simples – la neige, le jardin – comme un appel ? Comme si prononcer ces mots qui ne sont ni ceux de la pensée, du savoir, ni ceux du travail, de la production de tout l'artifice humain (comme les mots béton, usine), c'était déjà se rapprocher de l'enfant qui s'avance dans un jardin que la neige peu à peu recouvre ? Yves Bonnefoy ouvre « L'acte et le lieu de la poésie », l'un des essais de *L'Improbable*, par cette déclaration forte : « Je voudrais réunir, je voudrais identifier presque la poésie et l'espoir [...] Quand nous avons à “prendre sur nous”, comme on dit de quelqu'un que le malheur frappe, quand nous avons à défier l'absence d'un être, [...] c'est à la parole que nous venons comme à un lieu préservé⁹. » C'est aussi me semble-t-il le cas des poèmes de Judith Chavanne d'être en quête d'une paix – ou à l'équilibre. Mais puisque parvenir à déceler l'espoir qui mène à la paix – ou la « douce aumône » – ne saurait résulter de la seule contemplation des « feuilles légères sur les arbres fruitiers au lieu dit la source¹⁰ », et de leur nomination, il faut, pour entrer à l'intérieur du monde et de soi, une autre condition que de se confier au seul secours des mots, même de ceux qui, faisant signe vers l'indéfait du monde, sonnent comme un appel. « Les choses cependant sont plus simples que nos mots¹¹ », note-t-elle dans *Le Don de solitude*.

III

L'attention à des riens compte au plus haut point pour cette écriture qui se retire d'elle-même. On pourrait penser à ces vers souvent cités de *Dans le leurre du seuil* de Bonnefoy : « Et la guêpe qui heurte à la vitre a cousu / Beaucoup déjà de la déchirure du monde¹². » Judith Chavanne de son côté recueille – et c'est un effacement de soi qui s'accomplit dans cette attention pour le peu visible – les faits sans poids et pourtant pleins de sens : « Il faudra savoir compter, enfant, / avec ce déséquilibre léger /

⁹ Yves Bonnefoy, « L'acte et le lieu de la poésie » dans *L'Improbable*, Paris, Gallimard, « Idées », 1983, p. 107.

¹⁰ *La Douce Aumône*, Moudon (Suisse), éd. Empreintes, 2002, p. 60.

¹¹ *Le Don de solitude*, Jegun, L'Arrière-pays, 2003, p. 40.

¹² Yves Bonnefoy, *Dans le leurre du seuil*, dans *Poèmes*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1982, p. 326.

qu'imprime la venue / d'un merle qui s'est posé sur la branche¹³... » Mais que faut-il pour s'ouvrir au presque invisible et à la grâce de ces riens qui pourtant sont graves en raison même de cette légèreté de l'oiseau et de la branche ? Que faut-il pour que naisse le mot, ou mieux la parole qui clarifie ? Car il y a de l'obscur, de l'opaque, la douleur, et malgré tout l'espoir de la lumière qui viendrait comme par effraction : « le jour, pour nous, ce sera l'ajour / la déchirure d'aube dans les grands pans d'épaisseur [...]. » Il faut parvenir à cette lumière qui peut être tenue – « un peu de bleu par la rainure » – qui peut même se voiler – « le nuage peut bien alors se refermer s'il a été ouvert : / car il n'est aucun réseau de fibres (ni du monde / ni de la chair), que n'allège une éclaircie. » Judith Chavanne accède à la joie qui « tenait sans qu'on le sût à rien, un arbre / et ses branches recueillies l'hiver en une foudre noire¹⁴. » Paix, allègement de soi et du monde, joie : ces biens donnés par si peu, un arbre, le rayon de la lumière malgré le nuage pour peu de temps entrouvert, il ne va pas de soi que nous puissions les recueillir du simple fait que ces événements, l'éclaircie ou l'arbre que dépouille l'hiver, aient lieu. Encore faut-il qu'une ouverture soit pratiquée en nous (car les nuages ne se referment pas que dans le ciel) qui serait non pas le résultat d'une action – comme celle de creuser, de déchirer – mais plutôt une porosité : « on s'aimerait poreux quand autour de soi les paysages défilent¹⁵. » Ce n'est donc pas en les recherchant, en se donnant du mal pour les obtenir que de tels biens nous sont donnés. Mais c'est à notre insu, quand nous n'avons rien demandé, rien fait d'autre (sans même le savoir) que de préserver le plus fragile, le plus précieux : le silence, sans quoi nulle lumière ne nous parviendrait, nulle parole ne serait audible. Certes, même dans le brouhaha, nous verrions le rayon de soleil percer les nuages. Mais sans une certaine qualité de silence, verrions-nous, percevrions-nous l'allègement qu'une éclaircie, si brève soit-elle, produit en nous ? Nous pourrions voir la lumière même dans le bruit, mais nous serions privés de la grâce. Certes, même dans le remue-ménage de l'être, l'appel que nous adresse le premier venu nous parviendrait. Mais une parole peut-elle naître sans le silence ? Dans tous ses livres, Judith Chavanne insiste sur la nécessité du silence, sur ses bienfaits, elle dit sa qualité : « Le silence veut habiter les choses, les êtres / il repose avec l'eau dans le verre [...] et dans la chambre l'attente / qui le nourrit, qu'il entretient / est devenue la lumière, la vie même¹⁶. »

¹³ *Un seul bruissement*. Suivi de *Les Aînés, ceux qui les suivent*, L'Isle-sur-la-Sorgue, Le Bois d'Orion, 2009, p. 9.

¹⁴ *Entre le silence et l'arbre*, op. cit., p. 76 et 77.

¹⁵ *Ibid.*, p. 59.

¹⁶ *À ciel ouvert*, Jegun, L'Arrière-pays, 2011, p. 9.

IV

On comprend aisément ce goût pour le silence et pour tout ce qui lui ressemble : les heures lentes, la neige, l'enfance, les sons feutrés, la pénombre, les fruits posés sur une table, et bien sûr, l'attention, l'écoute, la vie intérieure. Judith Chavanne s'attache à ces moments de recueillement sans lesquels on ne pourrait accéder à la profondeur de la vie : « un enfant lit seul dans le silence de l'hiver et d'une maison¹⁷ ». Mais cette solitude, ce temps de l'hiver pendant lequel on se calfeutre, l'espace de la maison qui protège du monde, ne signifient nullement un renfermement, une séparation, c'est au contraire ce par quoi on peut « renouer d'invisibles liens¹⁸. » Une présence s'intensifie d'être là, à côté de soi, silencieuse. Les poèmes de Judith Chavanne ne sont pas rassemblés, ils sont articulés les uns aux autres. Aussi, peut-on se demander si l'enfant qui lit dans le poème cité est la même personne que celle, non nommée, qui, dans le poème suivant, fait entendre le léger son des pages qu'on tourne : « Dans mon dos j'entendais tourner les pages, / rien que de très feutré, / les doigts frotter sur le papier, le soulever, / et l'espace autour de ce bruit peu à peu / comme un silence, qui se recomposait. » C'est parce que l'un lit dans une chambre sans être vu de l'autre que ces deux êtres « savent la présence de l'autre¹⁹. » Le lien se fait sans le regard, sans la parole, parce que deux êtres, la mère peut-être et son enfant, se tiennent en eux-mêmes dans des chambres dont les portes ouvrent sur « le couloir vide » et l'on sent que sans ce vide, le bruit feutré des pages qu'on tourne ne serait pas perçu. La plénitude s'accomplit, comme dans la peinture chinoise, par le vide. On peut aussi songer à la peinture de Vilhelm Hamershøi où l'on voit une femme qui lit debout à côté d'une table couverte d'une nappe ocre où il n'y a rien d'autre qu'une tasse de café, et on peut tout aussi bien songer à ces tableaux qui ne montrent que des pièces peu meublées, éclairées par une fenêtre par laquelle entre le soleil voilé. À bien des égards le monde de Judith Chavanne rejoint également celui des peintres de natures dites mortes qui sont en réalité des vies silencieuses. Ce que Chardin, Cézanne, Morandi, Alexandre Hollan ou Anne-Marie Jaccottet peignent, ce ne sont pas seulement des pêches ou des pommes, des verres ou des bols, des brocs ou des paniers de prunes, mais l'espace entre ces choses, et leur

¹⁷ *Un seul bruissement, op. cit.* p. 68.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 69.

respiration, et ce qu'ils font voir c'est l'invisible, la vie silencieuse des choses et des êtres, un je-ne-sais-quoi et un presque-rien vibrant, comme déposé sur la table où les fruits dialoguent secrètement avec la bouteille où brille le vin. Son monde est aussi celui de la peinture du clair-obscur de Georges de La Tour, et des intérieurs de Vermeer, peintres auxquels du reste elle rend hommage²⁰. Ce monde des vies silencieuses est aux antipodes du nôtre. Il est aussi celui qui peut tout ensemble révéler et apaiser l'inquiétude criante.

Et on peut être d'autant plus reconnaissant aux poèmes de Judith Chavanne de leur capacité à ménager un espace de silence entre les êtres et les choses que notre temps s'acharne à détruire toute paix provenant du silence. Dans *La Vie dans les plis*, Henri Michaux parle des « cris déchireurs de paix », mais lui invente, pour se défendre des agressions qui viennent du monde, le « tonnerre d'appartement » – moyen plus pacifique de se prémunir contre les cris que de « détruire tous les gamins des environs. » Il dispose aussi, pour faire face aux railleries, de la « Fronde à hommes » et de « la mitrailleuse à gifles²¹ ». Judith Chavanne cherche également à retrouver un espace du dedans, mais, on l'aura compris, par de tout autres moyens. Elle n'a pas seulement à se mettre à l'abri du fracas du dehors et du dedans. Le silence angoisse notre monde et c'est pourquoi il le détruit méthodiquement par le bruit et des musiques qui, ignorant jusqu'à la notion de silence musical, se privent de toute forme de musicalité. Mais c'est en nous aussi, jusqu'à notre vie propre, que trop souvent on ne laisse pas le silence se faire. Nous sommes des inquiets et « L'inquiétude est bavarde, elle parle haut / parmi les pétales pourtant que l'on voit aux arbres / [...]. Mais l'inquiétude comme la corneille / craille²² [...]. » Et face aux attentats dont le silence est la victime, Judith Chavanne, au lieu de recourir aux machineries fantasques que Michaux déploie, s'attache à préserver les rares instants de douceur, ce qui implique un savoir – un savoir qui concerne le temps, des gestes, des regards : « Nous sûmes parfois environner l'enfant, ses jeux, / notre compagnie de silence²³... » Ailleurs, elle note : « On se recrée une intériorité, / on tisse dans la lecture des heures lentes. [...] Frôlement des mots. Comme l'étréneau la ramure, ils cherchent / un être de silence²⁴. » Il s'agit d'aménager l'espace, de placer le silence comme un peintre sait

²⁰ Voir par exemple *Le Don de solitude*, op. cit., p. 31 : « Tout n'est plus que temps lorsque la jeune femme... »

²¹ Henri Michaux, *La Vie dans les plis*, Paris, Gallimard, « Poésie », p. 15-19.

²² *À l'équilibre*, L'Isle-sur-la-Sorgue, Le Bois d'Orion, 2018, p. 16.

²³ *Le Don de solitude*, éd. cit., p. 34.

²⁴ *À l'équilibre*, éd. cit., p. 32.

disposer des fruits ou une bouteille ou un bol sur le meuble de façon à laisser les choses dialoguer entre elles. Aussi des gestes conduisent-ils à raviver l'intériorité aussi invisible que silencieuse, et l'attention à ces gestes fait naître un poème : « Il y a ceux qui savent placer le silence / dans leurs pièces, leurs chambres / où l'on n'entre jamais qu'après lui²⁵. » Bien des poèmes orientent vers une poétique de la chambre, cet espace de l'intime, du sommeil, du rêve. Mais le silence, comme la parole, dont il n'est pas la négation, mais au contraire la condition, se partage :

Elle aimait dès qu'il était temps
 placer dans un vase une branche de prunus,
 arbre de premier printemps
 elle disposait une branche un peu nue
 comme la solitude.
 Elle posait le vase haut et long
 sur la table désencombrée du salon.
 L'espace alors prenait une autre dimension
 et, se tournant vers la branche, on se souvenait
 d'une intériorité, de la résonnance,
 d'une ferveur en nous tremblante
 qui cherchait à frayer sa croissance,
 malgré l'étouffement des jours à chanter ;
 même en silence, à vibrer de toute sa précarité²⁶.

Un geste – placer dans un vase une branche fleurie – éveille un chant tout intérieur, une résonnance paradoxale, puisque silencieuse. On a oublié la vie intérieure, on l'a étouffée dans la hâte des jours et des tâches à accomplir, dans le bruit du monde. La branche de prunus du premier printemps (le printemps est le temps premier, *primavera*, temps de renouveau, de l'origine) ravive le souvenir d'une « ferveur tremblante » puisqu'étouffée, qui ne veut que croître comme une plante, comme un enfant, « chanter », « vibrer ». Cette corde sensible résonne, mais en soi. Il est question dans ce poème d'une double précarité, celle des fleurs fraîchement écloses, et celle de la vie intérieure. Ce mot de précarité, qui clôt le poème, par son étymologie, ne dit pas seulement une fragilité, mais aussi la prière. On peut donc comprendre que par ce geste – placer une branche dans un vase – c'est une prière qui s'accomplit, mais en silence, en dehors des mots. Mais ce geste s'accomplit « sur la table désencombrée du salon » à destination donc de chacun, il consiste à disposer du silence non en soi mais en partage. Extraire du monde une chose fragile et belle comme une branche fleurie, n'est-ce pas vivifier et

²⁵ *Un seul bruissement, op. cit.*, p. 34.

²⁶ *À l'équilibre, op. cit.*, p. 39.

ouvrir cet espace du dedans sans lequel aucun accès à la beauté énigmatique du monde ne serait possible ? Et réciproquement, se souvenir de notre intériorité, s'attacher à la faire croître, chercher un être de silence, n'est-ce pas là une des conditions de notre ouverture non pas au monde, mais, à l'intériorité du monde ? S'effectue ainsi un échange entre notre vie propre, secrète, et celle du monde, non moins secrète : « Feuille à feuille, on entend le vent ; il dénoue l'arbre / depuis un silence de bois²⁷. » Le silence est bien le lieu à partir duquel on entend le vent qui passe dans les arbres. Il est aussi la condition du sens, et, paradoxalement, la condition de la parole.

V

Si la quête du silence s'impose quand nous sommes exposés non seulement à la cacophonie du monde, mais aussi à notre trouble intérieur, il est en revanche étonnant de fonder la parole poétique sur le silence et de dire que la parole vraie ne peut pas être affirmée, proclamée, mais doit bien plutôt être murmurée, chuchotée. On ne peut à la fois écrire et se taire et chacun perçoit combien il est singulier, pour ne pas dire contradictoire, d'écrire un poème qui valorise par la parole – mais comment faire autrement ? – le fait de se taire, de ne pas écrire. Il y a un paradoxe évident du poème qui prend la parole pour dire que ce qui vaut c'est de se taire :

je songe parfois à l'homme qui chaque soir
remontait le chemin en direction du couchant
à travers les champs nus,
puis descendait avec le soleil, de l'autre côté de la colline.
Et à ce qui se créait là, sans qu'il soit besoin de rien écrire²⁸.

Mais savoir que le silence est nécessaire à la parole et faire état de ce savoir dans un poème n'expose pas à l'absurdité qui consiste à discourir à propos du silence. Certes, toute poésie implique de briser le silence : de parler, de murmurer, de chanter, quelque fois de crier, voire de hurler, comme le fait Antonin Artaud qui ne peut que hurler sa souffrance. Baudelaire, de son côté, fait entendre dans un vers le chaos de la ville moderne où néanmoins il croise et aime une passante en grand deuil : « La rue assourdissante autour de moi hurlait. » Quant au cri, il peut ne

²⁷ *À l'équilibre*, op. cit., p. 24.

²⁸ *Entre le soleil et l'arbre*, op. cit., p. 102.

pas être le hurlement qui brise toute paix. Le cri, de joie ou d'angoisse, a sa vérité, il est appel. Il n'est pas, à la différence du bruit, de l'agitation, du fracas, le contraire du silence. Incrire des mots sur une page exige qu'ils soient dits, prononcés à haute voix car la musicalité propre à l'écriture poétique oblige le lecteur à renoncer à la lecture silencieuse. Toutefois, nommer le silence dans un poème, écrire à propos de ces gestes qui aménagent des espaces de silence, ce n'est pas discourir sur le silence, mais ce n'est rien de plus que le désigner. Cela n'atteste-t-il pas que la poésie se souvient d'un temps antérieur aux mots, préserve un rapport au monde qui n'occulte pas une immédiateté ? N'est-ce pas aussi faire entrevoir une relation aux autres faite d'une compréhension à demi-mot ?

VI

Il y a sans doute deux formes du silence. L'une résulte d'une violence exercée sur autrui, c'est celle qui consiste à réduire la personne d'autrui au silence. Mais puisque ce silence imposé est le produit d'une force, il n'est pas le silence, mais la répression d'un être. Une autre au contraire – et c'est celle-là qui importe à Judith Chavanne – implique tout un rapport au monde, à soi, et aux autres qu'il convient désormais d'interroger. Si l'on peut rapprocher nombre de ses poèmes de tableaux de natures mortes, on peut aussi comprendre sa poétique du silence à partir du sens musical du mot silence : pour un instant, aucune note n'est écrite, le musicien lève la main de son instrument et parce qu'il y a eu silence, on peut mieux entendre la mélodie. Il en est de même des paroles que nous nous adressons. Ne rien savoir de la nécessité du silence – sans quoi du reste nulle écoute n'est possible – c'est prendre le risque de s'interdire toute forme de communication, au sens d'une ouverture à la différence de la personne d'autrui. Le poème, n'est-ce pas une parole qui dit plus que la parole d'information, non seulement parce qu'elle écoute la musicalité des mots, mais aussi parce qu'elle suggère, et ainsi dit plus en disant d'une certaine manière moins ? Le poème n'est pas un discours, lequel propose une autre voie – fondée sur l'articulation des raisons – pour accéder à la vérité, qui a sa valeur comme sa nécessité. Le poème, sans être irrationnel, ne démontre pas, mais il fait signe, il écoute, et l'écriture en vers, même non rimés, oblige à respecter, à la fin de chaque vers, un silence. L'expérience poétique, bien qu'elle n'ait que les mots pour s'exprimer, trouve sa source dans un rapport au monde que le langage ne structure pas encore, celui que l'enfant, plus libre à l'égard du réseau de

nos représentations, vit spontanément. Les choses de la nature – branches en fleurs, lumières, neige – si bien accueillies dans les poèmes de Judith Chavanne, sont muettes. Le silence est souvent au centre de sa poétique car il est le nom de ce rapport au monde affranchi du langage et de ses représentations qui constitue le fond de l'expérience poétique. Un poème dans la dernière section de *À l'équilibre* traduit cette expérience :

Il neige,
des flocons abondamment,
que l'air dirait-on soupèse,
cette chute est suspens ;
l'adulte et l'enfant ont tourné leur visage vers le ciel :
le temps existe infiniment,
la neige / tombe sur nous, blanche,
elle nous fait tous enfants,
nous place en bas à hauteur de pousses,
de vertes herbes qu'elle recouvre...
Tout un pays autour, infini comme le présent²⁹.

Ce poème parfaitement limpide nous dit, notamment, la joie enfantine de la neige : tandis que les flocons tombent sans bruit, deux êtres, un adulte et un enfant, cessent de s'affairer, et contemplent sans agir, sans se parler ou sans rien dire de plus que : « il neige ! » Et ils sont également enfants, autrement dit silencieux. Pourquoi ? Parce que ce qui fait la grâce d'une chose de la nature, c'est qu'elle se soustrait au langage. Nous avons cette même manière d'être présents au monde et à nous-mêmes quand nous observons un écureuil sauter d'une branche à une autre ou deux mésanges se poser furtivement sur la plante au bord de la fenêtre. Notre lien au monde et à notre vie propre n'est autre alors que celui que vivent les enfants : un lien immédiat, non encore structuré par les mots. Du reste, le poème qui suit dit l'effet de la neige : « Le paysage s'est dérobé aux noms lui aussi³⁰. » Or, il arrive, et c'est une grâce, que cette immédiateté s'établisse non pas dans l'expérience du monde, mais dans la relation à l'autre. C'est alors que la parole de poésie, sans rien dire, sans faire de bruit, ne se différencie pas de l'attention pour le prochain :

Une seule et même chose
ce châle dont l'un voulut couvrir des épaules
et ce désir de dire tu
à l'oreille de préférence, dans un murmure
afin qu'il soit mieux distingué,

²⁹ *À l'équilibre*, op. cit., p. 70.

³⁰ *Ibid.* p. 71.

parmi peu de mots entendu,
 et qu'alors, dans la syllabe qu'on prononce,
 au bord de ses propres lèvres
 on affleure soi-même entier :
 une lettre, une pensée adressée, un geste,
 toujours c'est donc façon de dire, même muettement,
 tu es là, je le suis aussi,
 deux êtres de pleine existence
 par la grâce, l'instant, le toucher qui nous relie³¹.

Le fond de ce poème est un événement éthique. Il s'inscrit ainsi pleinement dans la définition du poème que proposait Paul Celan et que rappelle Emmanuel Levinas : « je ne vois pas de différence entre une poignée de main et un poème³². » Un être protège un autre en posant un châle sur ses épaules et ce geste est une parole, plus précisément une adresse, et d'abord un mot, « tu », qui dit donc un lien premier entre un moi et un toi. Selon Martin Buber, « Je-Tu » est ce qu'il appelle un mot-principe qui ne peut être « prononcé que par l'être entier³³. » Ce couple de mots fonde le langage. « Le mot fondamental Je-Tu fonde le monde de la relation³⁴ » car il n'y a pas de « Je en soi ». Or, comme il le précise, pouvoir dire tu parce qu'on est un je, c'est ce qui nous rend pleinement vivants : « toute vie véritable est rencontre³⁵. » Ici ce tu n'est pas le moins du monde non-dit. Il n'est pas le participe passé du verbe taire. Mais il n'est pas non plus proclamé. Il est murmuré, chuchoté, dit à l'oreille pour être mieux entendu. D'autres paroles ne sont pas nécessaires ou pour mieux dire, il n'est pas nécessaire de trop parler car on peut entrer en relation muettement. Environné de silence, puisque dit « parmi peu de mots », ce tout petit mot fonde la présence. Martin Buber nous fait comprendre ce qu'énonce ce poème : « L'instant présent, non pas l'instant ponctuel qui ne désigne jamais que le terme mis par la pensée au "temps écoulé" et l'apparence d'un arrêt dans cet écoulement, mais l'instant véritablement présent et plein n'existe que s'il y a présence, rencontre, relation. Dès que le *Tu* devient présent, la présence naît³⁶. »

³¹ *Ibid.* p. 54.

³² Cité par Emmanuel Levinas, dans « Paul Celan. De l'être à l'autre » dans *Noms propres*, Saint-Clément-de-rivière, Fata morgana, 1976, rééd. Paris, Le Livre de poche, « Biblio / Essais », p. 49.

³³ Martin Buber, *Je et Tu*, traduit de l'allemand par G. Bianquis, Paris, Aubier, 1969, p. 20.

³⁴ *Ibid.*, p. 23.

³⁵ *Ibid.*, p. 30.

³⁶ *Ibid.*, p. 31.

Dans la poésie de Judith Chavanne, la présence s'accomplit par la parole – dite à mi-mots. Le silence la précède ou l'accompagne. Il n'est pas mutisme, encore moins clôture. Tout au contraire : il est écoute, accueil, attention.

L'écriture d'un poème, une expérience de la confiance

Judith CHAVANNE

Lorsque j'ai reçu cette heureuse invitation de m'exprimer sur « les aspects de ma poésie », je dois reconnaître que j'ai un temps été plongée dans certaine perplexité. Je n'ai pas eu (ou très rarement) de projet déterminé qui s'exprimerait en termes de thèmes, d'objet d'attention... Je ne cherche pas, je découvre. Plus précisément : je ne cherche pas à dire, je découvre à la faveur de l'écriture ce qui m'anime et manifestement voulait être dit. Quant à la forme (ampleur, rythme, prosodie...), ce que l'on nomme voix, j'ai le sentiment de suivre au plus près ma tessiture intime en accord avec ce qui se propose à la parole.

Cette démarche n'empêche pas, bien sûr, la réflexivité. L'écriture d'un ou plusieurs poèmes est précédée de notes, réflexions, observations qui m'apprennent, justement, ce qui à ce moment précis de ma vie me travaille et me requiert. La relecture et l'assimilation de ces notes orientent mon regard, aimantent ma sensibilité. Il se crée dans mon esprit (mon cœur ? mon âme ?) une focalisation qui entretient l'observation et délimite son champ.

Pour autant, lorsque le poème est mûr pour ainsi dire comme un fruit, il advient ; c'est-à-dire qu'il échappe au contrôle de ma volonté et de ma détermination ; il me surprend, c'est un impératif, sans quoi je le crois et sens artificiel et faux. Quand même j'ai médité pendant des années un souvenir, une formulation, quand même – ce qui m'est arrivé récemment – je précipite un peu l'écriture et décide qu'il faut enfin tenter de finir un ensemble, reprenant un certain nombre de notes pour en faire jaillir peut-être un poème, d'une part, je ne suis sûre de rien, d'autre part le surgissement du poème, s'il a lieu, se fera comme depuis un chemin de traverse que je ne saurais avoir prévu.

« Ni savoir faire, ni vouloir dire » déclarait un jour le réalisateur Nicolas Philibert. J'ai reconnu là une communauté d'expérience plutôt que de démarche puisque cette déclaration suppose une absence de contrôle : une même dépossession apparente à l'origine d'un poème comme manifestement d'un film. Il n'y a de sûr en somme que le désir qu'advienne quelque chose ; de ce désir seul, je peux expliquer les

manifestations et les conditions de transformation en cet objet qu'est un poème.

Au fondement de tout, en suis-je venue à me dire en méditant cet exposé, la confiance. « Au fondement », cela signifie à la fois ce qui est requis et ce qui est visé. Il y quelques années, dans un carnet, j'écrivais :

Autrefois, voyant comme à cet instant depuis ma fenêtre cette passante marcher dans le bois, j'en aurais fait un poème. Je n'ai plus assez d'innocence pour cela.

Et puis, me reprenant, j'ajoutais :

Peut-être ne s'agit-il pas d'innocence. L'innocence est l'état de l'enfant qui n'a pas de mérite. Il faut, ayant quitté l'innocence, trouver la confiance. La confiance est une forme d'innocence savante ; l'accord non pas spontané mais donné, la foi en le renouvellement des jours et des joies, en une certaine continuité ou durée malgré l'expérience réitérée des brisures, malgré les décès et les silences. (Janvier 2014)

Quelques années après ressurgissait une réflexion sur la confiance :

La poésie appelle la confiance dont on se sent dépourvu. Elle l'exige et la suscite donc. C'est pour peu de temps peut-être, le temps du poème où, privé de tout savoir, on avance grâce à l'écoute comme si, soudainement, on ne disposait plus de ce sens qui est lié à notre savoir, la vue, et qui pourtant nous a fait entrer dans le poème, du moins inaugurer son avènement à la faveur d'une observation ; comme si on devait, une fois mis en présence d'un fragment du monde, délaisser le sens de la vue et avancer désormais à tâtons, presque en aveugle en se laissant guider par un sens intérieur auquel prennent part les autres sous la forme de la mémoire : mémoire de l'attention, précisément intériorisée, et où s'exerce plus spécifiquement et singulièrement l'écoute puisqu'il est question de langage et qu'on progresse et rassemble des bribes de son expérience à la faveur de l'ouïe. (Avril 2018)

Est-ce à dire qu'en mettant ainsi l'accent sur la confiance à travers ces notes où elle m'apparaît comme une origine du poème, son préalable et comme ce qui assure aussi son accomplissement à l'occasion d'un combat non avec l'ange mais avec le doute, je réduirais le poème à un prétexte à retrouver cette confiance ? Sans doute pas.

Le poème – son équilibre, sa justesse – constitue bien l'enjeu ; ce n'est qu'en vue de son accomplissement et par sa réalisation que peut

apparaître conséquemment la confiance, qui se confond peut-être, j'y reviendrai, avec d'autres expériences intérieures.

La fragilité, la fugacité de cette confiance à retrouver, à éprouver toujours brièvement, est le signe ou la preuve que je ne saurais m'en remettre à la volonté (un vouloir dire) ni à un savoir-faire. Pour autant, il ne m'est pas impossible d'identifier quelques unes des conditions et aspirations de mon écriture dont quelques mots forment la constellation : expérience, attention, patience, infusion, conscience, résonance, intimité, inconnu, rencontre, instant et, ou éternité et, donc, confiance. « La poésie, un travail de patience », remarquais-je encore comme bien d'autres poètes, dans l'un de mes carnets. « Il s'agit de déposer, de désencombrer le cœur pour que tinte une fois le réel en soi. Le poème signale ce tintement, plus qu'il n'est le tintement lui-même. » (Août 2018)

Cette clarification intérieure, ce débroussaillage parmi les émotions, c'est à quoi servent peut-être les notes préalables grâce auxquelles j'enregistre le premier tintement des êtres et des choses en moi, car, selon le beau titre du poète allemand Johannes Kühn, bien des choses veulent entrer en résonance, sans cesse¹. De ce travail intérieur que permet l'écriture de carnet témoigne en quelque sorte le poème suivant qui, cependant, ne poursuit pas une visée symbolique, mais bien littérale, dont le sens potentiellement symbolique toutefois m'apparaît aujourd'hui :

J'ai désencombré la table basse du salon.

Il fallait favoriser les paroles
en silence que nous allions lire,
et celles peut-être que nous dirions.

J'ai placé le souci au loin dans un petit plat
en terre où échoue
tout ce qui n'a pas de place.

Nous étions là,
un vase de roses au centre de la table,
le jour se reflétait sur le panneau de bois.

Le poème n'est en réalité que la résurgence épanouie d'une résonance plus timide, plus brève mais première, qui aura été entendue, ou plutôt éprouvée à la faveur de l'attention accordée au monde – êtres, éléments, livres...

¹ Johannes Kühn, *Bien des choses veulent entrer en résonance, sans cesse*, [1956], Paris, Gallimard, « Les voix du silence », 1970.

Il arrive que je puisse presque dater les premières résonances qui se cristallisent à la fin en un poème et que je mesure le temps qu'il faut à une parole pour advenir ; ainsi, dans ce poème :

Le cerisier au feuillage pauvre
déjà au mitan de l'été ; on voit pendre
comme des pendeloques
les rares feuilles jaunies jusqu'à la soif.

Ce n'est plus un feuillage aux branches,
c'est une parure, et ses nuances
– un peu de vert est ourlé –,
un arbre d'ornement singulier
en quoi sera aussi transformé
le sapin à l'autre bout de l'année

tandis qu'un de ces soirs glacés, un cognassier
exhibera dans un jardin ses fruits
improbables sous la lumière du réverbère
et la gelée, pour une autre féerie – rustique.

La vision, dans un village de basse montagne, au cours d'une balade estivale, qui suscita le désir et l'amorce d'un poème quelques jours après, en août 2018, éveilla ce faisant, et sans que je m'en doutasse en commençant à écrire, la réminiscence de deux autres visions d'arbres énigmatiques qui remontaient respectivement à 2009 et 2005, deux cognassiers qui n'en forment plus qu'un dans l'évocation de la dernière strophe.

Si ces deux cognassiers entrevus anciennement ont pu entrer dans un poème bien ultérieur, c'est aussi – évidemment – que j'avais recueilli ce tintement qu'ils avaient produit en moi ; autant qu'un travail de désencombrement, pur dépôt de ce qui me traverse, l'écriture préalable dans les carnets est un acte d'enregistrement. Toute notation ne ressurgit ou ne refleurit pas en poème – il s'en faut. Mais il me semble que je ne saurais écrire de poème de ce qui ne m'aurait pas déjà émue, de ce qui, donc, n'aurait pas déjà reçu en moi de résonance. Celle-ci est comme le gage de l'intimité entretenue avec les choses et les êtres :

Splendeur de ces jours de novembre. Tous les feuillages
rougeoient et rutilent. Et nous demeurons muets ; je demeure
muette. La parole que nous aimerions prononcer, c'est en elle que
s'accomplirait pleinement la rencontre, qu'au paysage on s'unirait.
La poésie est décidément affaire d'intimité. (Novembre 2018)

L'intimité, c'est la relation qu'entretient spontanément un enfant avec le monde, et si ce n'est avec les êtres humains pour les enfants timides, du moins avec les espèces végétales et animales, voire minérales. Je me souviens de mon fils se penchant vers les fleurs et dialoguant avec elles en les tutoyant. L'intimité avec le monde nous est plus difficile à nouer à nous adultes. Il me semblait toutefois, peut-être à tort, plus aisément entretenir cette relation de proximité avec le monde lorsque mes enfants étaient enfants, si je puis dire, comme si je bénéficiais en somme par contagion de leur aisance.

Mais, de façon générale, c'est par une attention sinon soutenue, du moins régulière, et dans la durée que j'entre en quelque sorte dans cette intimité avec le monde, ou encore dans la confiance des choses. La durée, à la faveur des notes régulières qui précèdent un poème, est en somme une façon pour moi d'appriivoiser la parole, de la favoriser. C'est pourquoi d'une part il m'est difficile de parler de ce qui, dans les nouvelles tragiques du monde que l'on reçoit me révolte comme tout un chacun mais dont je n'ai pas une expérience assez profonde et personnelle ; c'est pourquoi d'autre part la « nature » a une large part dans mes poèmes ; pendant longtemps même, elle a eu une part plus importante que les êtres car il est plus aisé de se tenir dans une attention soutenue face au vivant silencieux (végétal, dans une moindre mesure, animal) que face au mouvement éperdu, fugace et aléatoire des humains et des villes. De fait, dans *La Pesanteur et la Grâce* de Simone Weil, on trouve la remarque suivante :

Solitude. En quoi donc en consiste le prix ? Car on est en présence de la simple matière (même le ciel, les étoiles, la lune, les arbres en fleur), de choses de moindre prix (peut-être) qu'un esprit humain. Le prix en consiste dans la possibilité supérieure d'attention. Si on pouvait être attentif au même degré en présence d'un être humain²...

L'attention toutefois est peut-être comme un muscle qu'on pourrait rendre plus performant ou plus souple avec l'exercice ; il m'est davantage possible qu'auparavant de faire naître un poème d'une relation régulière et privilégiée avec un ami ou une amie :

² Simone Weil, *La Pesanteur et la Grâce*, Paris, Plon, 1947, p. 139.

Elle dit ne pas vouloir vieillir,
il en sourit, s'attendrit
comme elle aussi autrefois s'est attendrie
de mots d'enfants naïfs, de syllabes,
comme les genoux d'enfants, écorchées,
de bizarreries du langage
dont elle savourait l'irréalité.

Le temps n'a pas la même portée
– elle s'en effraie – pour elle
et pour ceux auxquels elle a donné la vie ;
vingt années les projettent
au milieu de leur course, leur révolution.
Mais elle... ? Cela fait sa solitude.

La naissance d'un poème dépend donc pour moi d'un état qui est la
conjonction d'une certaine discipline (l'attention) et, si ce n'est du
dilettantisme, du hasard qui lui-même nécessite la patience.

J'ai appris à renoncer à la maîtrise en écrivant. Je prétendais au début
faire rendre immédiatement à la première résonance d'une chose en moi
toute sa potentialité. Et je m'acharnais en somme sur un vers. Désormais,
j'attends – et espère –, suis, ou tente d'être en état d'éveil.

Il y a, à l'égard de tout ce que nous vivons, deux temps, deux
regards ; le premier est d'enthousiasme, de presque exaltation ; le
second est plus plat, comme si ce qui avait suscité notre allégresse,
notre foi, se trouvait non pas déparé mais rendu à son ordinaire, sa
pauvreté. Ainsi, on s'émeut, on s'enflamme pour des gestes : un
échange de tomates et d'oignons goûteux, de plants de sauge, de
boutures d'impatience ; on sent fleurs, fruits et légumes comme
innervés par ces grands mots, ces grands élans que sont le partage,
le sens, l'amitié, la transmission ; pour un peu, on pourrait figurer
les liens subtils et invisibles qui relient nos existences.

Et puis, quelque temps après, on considère ces gestes avec plus
de distance – ce n'est pas le moment où l'on en concevra un
poème, ils ne nous soulèvent plus l'âme ; ils ne nous enlèvent pas.
Est-ce la fatigue qui leur a retiré notre foi ? Ou bien cette atonie,
cette apparente indifférence préparerait-elle un possible
retournement ?

Dans cette morne insensibilité, l'évènement s'acheminerait-il vers
sa résurgence sous la forme d'un poème où se réaffirmeraient,
après le silence – comme un doute – les linéaments de notre foi ?

(Octobre 2018)

Il en va, avec cette attente, de la justesse ou de la facticité du poème, et celle-ci témoigne à mon sens de la vérité d'être. L'enjeu de la patience est donc existentiel :

La dentelière

Elle écoute.
Le peintre a pris soin d'effacer sur le mur
tout ce qui pourrait la distraire (et nous aussi).
Elle écoute non pas les voix ni les bruits
susceptibles de survenir,
mais les fils et la couleur de la tapisserie.

C'est la formule de sa ferveur :
sa vue entend, ses doigts
qui tâtent du coton la douceur, regardent,
elle éprouve de tout son être – entièrement.

De ma capacité à attendre ou non que l'expérience mûrisse, que la résonance s'amplifie, et que la voix sonne juste dépend donc l'intensité de présence que j'atteins au moment où j'écris le poème, mais aussi la vérité de ce que j'aurai contemplé et, enfin, la qualité d'être que je propose au lecteur d'obtenir à la lecture du poème – que j'espère, du moins, lui avoir proposé. Je conçois finalement le poème comme une rencontre que je tente de favoriser entre un regard sur le monde contemplé et le lecteur.

J'ai cherché à apprendre l'humilité de plusieurs des poètes dont j'ai aimé la poésie. Cette humilité, je l'entends sans aucun sens moral, mais en me référant plutôt à l'étymologie du terme : humus, terre. Dès que j'ai appris à attendre le renouvellement de la résonance d'un fait ou d'une chose, j'ai senti que le poème avait chance d'advenir lorsque j'éprouvais que quelque chose en moi se posait, comme un pied aurait marqué son empreinte sur une terre meuble. C'est donc d'en bas que devait naître le poème et pour cela, je devais l'inscrire dans un lieu, un paysage dont je devais dénombrer si ce n'est toutes les données, quelques unes. Je tente d'aller vers une poésie du « il y a » si je puis dire, qui inventorie ce qui est :

Le cerisier en fleurs est une lampe blanche
dans le soir sous les hauts pins noirs.
Essaim, écrin de pétales
et de clarté persistante
malgré tout autour l'encre.

Quand l'enfance est trop lointaine
pour qu'on ose réclamer une aile
– quand la mère n'est plus –,
il y a néanmoins dans le jardin une invite
à l'abandon, presque maternelle.

Cette inscription de données concrètes dans le poème, cette définition en somme des coordonnées spatiales si ce n'est temporelles, me semble propice à la rencontre différée, au partage avec le lecteur auquel il fournit le cadre de l'évènement intérieur et spirituel qui survient. De fait, ma présence au monde – en l'occurrence à un cerisier – est la condition pour que s'ouvre mon for intérieur et que se réalise une présence à mon histoire personnelle ou à celle d'autrui dont j'ai, j'aurais intériorisé le souvenir ou la pensée.

Mais quand commence l'écriture, rien n'est sûr que ce fait : « J'ai désencombré la table du salon », que cette parole rapportée : « Elle dit ne pas vouloir vieillir », que cette apparition : « Le cerisier en fleurs est une lampe blanche ». Ce qui suivra, c'est au poème de me le révéler. En effet, le poème m'apprend ce qui me travaille au plus profond ; c'est en quoi il est, selon les mots de Pierre Dhainaut, « un lieu de conscience ».

Dans ce glissement du dehors au dedans, de l'observation initiale à l'éveil de l'expérience intérieure, s'opère souvent une fusion des espaces mais aussi des temps : du présent en lequel je prends appui, je suis amenée à tenir compte du passé, tandis que l'écriture même du poème ouvre l'avenir. Cette conjonction des temporalités me fait pressentir ce qui pourrait être nommé l'éternité. J'ai déjà cité une note d'août 2018 mais incomplètement ; j'écris la suite ici :

Le poème participe lui-même au désencombrement intérieur de sorte qu'il rend disponible, qu'il libère l'amour dont on est porteur. On peut épanouir les pensées que l'on destine aux proches, on peut avancer léger. Plus léger – pour un temps – qu'avant la composition du poème. (Août 2018)

À la faveur de l'écriture du poème et de l'ouverture temporelle, je suis comme pourvue de ressources nouvelles qui me remettent en chemin, qui me procurent pour un temps du moins, j'y reviens, la confiance qui en est

aussi l'origine ainsi que l'alliée dans le temps de la composition du poème.

Peut-être qu'à un certain degré de l'expérience intérieure, les mots confondent leurs sens : confiance, éternité, amour... Du moins, à l'acmé de l'écriture – ou de la lecture – atteint-on ces trois réalités, éprouve-t-on ces trois sentiments, si tant est que l'éternité soit un sentiment. (Ces trois expériences ?) Peut-être leur réunion est-elle, pour moi du moins, le signe de l'accomplissement du poème. C'est vers elles, et leur épanouissement en moi, vers cette triade que je tends. Le poème serait un exercice spirituel qui dans sa beauté, ou plutôt sa justesse nous offrirait la confiance, et la présence :

J'ai déposé l'inquiétude et le regret,

j'ai trouvé dans un jardin d'été
ceint d'une palissade, comme un corps
parfois est enveloppé d'un bras,
le repos enfin qui permet
d'être d'un lieu, et d'un instant

– herbe un peu sèche, arbres et bosquets.

J'ai reçu : les couleurs surannées
d'un hortensia qui fut bleu,
le chat noir couché à proximité,
le sourire, cette ouverture du temps,
la prodigalité infinie des heures où l'on a été³.

³ Les poèmes sont inédits, mais ce dernier fera partie d'un mince recueil, *L'Empreinte d'un instant*, à paraître en 2021 aux éditions Potentille.



Rolland Delélo,
Theuville, juillet 2018,
acrylique sur papier, 42 x 60

BIOBIBLIOGRAPHIE

Judith Chavanne est née dans l'Isère mais vit actuellement en Île-de France.

Elle est membre du jury du premier recueil.

*

ŒUVRE POÉTIQUE

- *Entre le Silence et l'Arbre*, Gallimard, 1997 (Prix de la vocation et prix Louise Labé).
- *La Douce Aumône*, Moudon (Suisse), Empreintes, 2002.
- *Le Don de solitude*, Jegun, L'Arrière-pays, 2003.
- *Un seul Bruissement*, L'Isle-sur-la-Sorgue, Le Bois d'Orion, 2009.
- *À ciel ouvert*, Jegun, L'Arrière-pays, 2011.
- *Elle chantait*, Montreuil-sur-Mer, Éditions Henry, 2017.
- *À l'équilibre*, L'Isle-sur-la-Sorgue, Le Bois d'Orion, 2018.

ŒUVRE CRITIQUE

- *Philippe Jaccottet, une poétique de l'ouverture*, Paris, Éditions Seli Arslan, « Mots et lettres », 2003.
- Préface à *Dans les pièces obscures, dans les claires* de Bo Carpelan, Saint-Pierre-la-Vieille, Atelier La Feugraie, « L'Allure du chemin. Domaine étranger », 2003.
- Coordination du numéro 45 de la revue *Nu(e)* consacrée à Pierre Dhainaut, novembre 2010.

Différents articles et notes de lectures parus en revue.

Fabienne Courtade

Critique
John Stout

Artiste
Philippe Guitton



Photographie réalisée par Jean-Luc Bertini
pour les éditions Flammarion © DR

La poésie de Fabienne Courtade : « l'énigme de la surface »

John C. STOUT

Université McMaster, Toronto, Canada

L'Écriture de « l'autre nuit »

La poésie de Fabienne Courtade se rapproche de celle de plusieurs poètes françaises contemporaines – je pense notamment à Esther Tellermann, à Marie Étienne, à Anne-Marie Albiach, à Hélène Sanguinetti et à Sandra Moussempès – de par sa création d'une textualité et d'une mise en page distinctives et de par son projet évident de repenser le lyrisme. Il faudrait, cependant, faire remarquer qu'en lisant l'œuvre poétique de Fabienne Courtade, le lecteur a l'impression de se retrouver (au moins, pendant un temps) plus près d'une réalité quotidienne reconnaissable qu'en lisant les textes des autres poètes contemporains parmi lesquels la critique situe habituellement l'œuvre de Courtade. En effet, les signes et les traces de la vie quotidienne ne manquent pas de surgir sur les pages de ses livres tels que *Il reste* (2003), *Table des bouchers* (2008), *Le Même Geste* (2012) et *Corps tranquille étendu* (2017).

Déjà le titre *Le Même Geste* nous rassure que nous sommes toujours dans un monde bien connu et ce livre s'ouvre sur un passage dans lequel la poète transcrit la présence d'éléments banals :

mais nous voilà à nouveau dans l'été
à rechercher la fraîcheur
les oiseaux dorment en planant dans les airs
[...]
je marche dans une rue pas loin de la place¹

¹ Fabienne Courtade, *Le Même Geste*, Paris, Flammarion, 2012, p. 7.

je marche encore jusqu'à l'arrêt du bus
sur le chemin, quelques mètres

morceaux (papiers) jetés, à chaque pas
en tout sens²

En se servant d'une poétique de la métonymie, la poète semble donc chercher à restituer des fragments de la réalité vécue et connue. Elle nous invite à voir, et à revoir, les choses et les lieux qui nous entourent. Néanmoins, cette première impression d'un souci de réalisme à la base de la poésie de Fabienne Courtade s'avère fausse – en fait, de plus en plus fausse – à mesure que le lecteur poursuit son exploration des textes de la poète. Une inquiétante étrangeté incontournable pèse sur ce monde textuel :

tu ne vois pas
et moi non plus

la lumière se déplace

l'air est découpé

avec des ciseaux très fins³

*

comment m'attacher

je suis brisée – maintenant à ce mot

je jette les objets
les enveloppes

*je ne me souviens de rien*⁴

*

je reviens au même point
pour me souvenir
mais

² Fabienne Courtade, *Corps tranquille étendu*, Paris, Flammarion, « Poésie », 2017, p. 10.

³ *Ibid.*, p. 86.

⁴ Fabienne Courtade, *Table des bouchers*, Paris, Flammarion, « Poésie », 2008, p. 98.

*je ne me souviens pas*⁵

*

le couloir est dans l'ombre
je n'en vois pas la fin⁶

*

Je cherche une chaise pour m'asseoir
j'avance dans la pénombre

Pièce presque noire

je vais jusqu'à la table, j'ai les mains tendues

les carnets ouverts et les mots écrits

me font peur

Je les referme⁷

La présence de lieux connus et d'objets banals n'est qu'un leurre ici car, dans la poésie de Fabienne Courtade l'identité est constamment en question. C'est l'instabilité de l'identité et du réel que ces textes soulignent. Si le mouvement reste l'un des axes thématiques clés de cette poésie, le type de mouvement que la locutrice accomplit produit un effet de trouble. On avance à tâtons, dans le noir ou dans la pénombre dans ses textes. On poursuit une recherche sans fin, sans cesse recommencée, et sans savoir quel en pourrait être l'aboutissement.

Dans un entretien avec François Rannou (remue.net), Fabienne Courtade décrit le processus de l'écriture de la façon suivante :

On avance dans cet espace de la page et du livre, à tâtons souvent,
c'est le geste d'aveugle dont parlait Jacques Derrida [...] C'est une
« zone noire⁸ ».

Elle ajoute que pendant cette recherche (de quelqu'un, d'une éventuelle vérité) :

⁵ *Ibid.*, p. 101.

⁶ Fabienne Courtade, *op. cit.*, p. 99.

⁷ *Ibid.*, p. 118.

⁸ « Fabienne Courtade / Il faut poursuivre – entretien avec François Rannou ». remue.net/cont/courtade_poursuivre.html

le centre se déplace sans cesse – me déplace, rien n'est sûr [...]. Le possible reste toujours un peu éloigné : il faut trouver les mots, suivre ce fil du possible, même s'il se modifie, se détourne, se déplie, se courbe⁹.

Ainsi, « je me heurte à des murs », dit-elle, « des “sans issues”, j'essaie de continuer – avec des interruptions¹⁰ ». La mémoire et le corps sont sans cesse en jeu dans cette lente et éprouvante *expérience* que constitue l'écriture. « Les mots redonnent un corps », affirme Fabienne Courtade :

Mais cela ne dure pas. [...] Le monde s'efface toujours. La page est blanche, [...] c'est la « zone noire », l'opacité revenue. On peut regarder ce mur, pendant des heures, c'est la nuit, non ce n'est même pas la nuit¹¹ !

Dans cette phénoménologie au négatif que la poète évoque ici, l'aporie s'impose comme centre du texte – ou plutôt à la place d'un centre qui manque (mais qui attire). Une sorte de récit souterrain soutient l'écriture du texte mais il faut tout de suite préciser que nous sommes loin de toute préoccupation d'ordre autobiographique chez Fabienne Courtade, malgré la présence de nombreux éléments qui pourraient suggérer un arrière-plan biographique derrière la surface de la page.

À cet égard, les remarques suivantes d'Yves di Manno me semblent extrêmement pertinentes. Dans une discussion sur la poésie contemporaine, Di Manno déclare qu' :

il n'est plus question de figuration dans le poème, au sens où celui-ci serait censé reproduire (représenter) la « personnalité » de son auteur [...] il s'agit au contraire pour ce dernier, de par son immersion dans la matière d'une langue et donc d'une mémoire communes, intemporelles, d'ôter les oripeaux d'une conscience prétendument rationnelle afin de percevoir, de mettre en forme *ce qui ne lui appartient pas* (en propre) mais relève d'un plan différent d'existence, d'un autre ordre d'identité¹².

L'espace textuel qu'invente Fabienne Courtade peut se décrire comme une sorte de théâtre – un théâtre de la page construit par l'apparition et la

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² Yves Di Manno, « *endquote* » : *digressions*, Paris, Flammarion, « Poésie », 1999, p. 14-15.

disparition de voix et de corps ou de silhouettes. Dans ce « théâtre » des voix se cherchent les unes les autres, se posent des questions les unes aux autres. Des rencontres et des ébauches de rencontres ont lieu. La poète caractérise cet espace textuel comme un « [t]héâtre d'apparitions (il y a un décor, des formes apparaissent) et de disparitions¹³ ». Elle ajoute que « la scène est parfois vide, et il n'y a pas de partition. Il n'y a personne, pas même moi... Il faut repeupler la scène, la réécrire, reconstruire les décors... sans cesse¹⁴ ». Ce jeu de voix créé par Fabienne Courtade revient d'un livre à l'autre, se relance, se prolonge mais reste inachevé.

Ce sont des jeux de miroirs, des échos, qui parle ? Les phrases sont reprises, mais ce ne sont jamais exactement les mêmes. Je relance l'histoire, et l'écriture, dans l'amour et la perte, de moi ou de l'autre ? [...] Il y a des moments de jubilation, des moments de fusion, et des fractures¹⁵.

Si Fabienne Courtade reconnaît que l'espace de la page dans ses livres peut évoquer l'espace théâtral, elle souligne aussi l'influence du cinéma sur son écriture.

J'admire le travail de certains réalisateurs (Lang, Murnau, Bergman, Cronenberg, Cassavetes, et bien d'autres)... les mouvements des corps sont impressionnants – et la parole va avec (ils impressionnent la pellicule)¹⁶.

Le cinéma permet « des interruptions – ruptures dans la continuité », souligne-t-elle, « écrit dans un espace-temps qui subit des déformations, des dilatations, des resserrements, des zooms avant et arrière. Des voix off¹⁷ ». Cette influence cinématique se voit dans le dynamisme des mouvements, des va-et-vient constants, des ruptures et des reprises dans l'écriture de la poète.

Le théâtre et le cinéma occupent une place centrale dans les textes de Fabienne Courtade. Mais qu'en est-il de l'influence de la tradition poétique ? Au sein de quelles traditions poétiques se situe-t-elle ? Devrait-on considérer son œuvre plutôt comme la suite d'une tradition préexistante ou comme une rupture avec la tradition dont son œuvre s'inspire ? Pour répondre à ces questions, j'aimerais mettre en valeur

¹³ « Fabienne Courtade Il faut poursuivre – entretien avec François Rannou », remue.net/cont/courtade_poursuivre.html

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

l'importance du dialogue entre l'œuvre poétique de Fabienne Courtade et celle de R. M. Rilke. À la fin de son entretien avec François Rannou, Fabienne Courtade affirme :

je pense toujours à ces mots de R. M. Rilke : « Mais il nous est si peu offert, à nous humains, bien moins qu'à la plus petite araignée qui entreprend son ascension, son long travail de tissage [...]. Jamais nous n'avons, nous, pas un seul jour, le pur et le simple devant nous [...]. Qui nous a retournés de la sorte que nous ayons l'allure, et quoi que nous fassions [...], de qui s'éloigne¹⁸ ? »

Par cette évocation de l'œuvre de Rilke, Fabienne Courtade nous aide à saisir des questions fondamentales de sa propre recherche en tant que poète. En effet, le titre de son premier livre de poèmes, *Nous, infiniment risqués* (Verdier, 1987) reprend un vers célèbre des *Sonnets à Orphée* de Rilke. Ce vers se trouve dans la dernière strophe du vingt-quatrième sonnet de la deuxième partie des *Sonnets à Orphée* :

*Wir, wir unendlich Gewagten, was haben wir Zeit!
Und nur der schweigsame Tod, der weiss, was wir sind
und was er immer gewinnt, wenn er uns leiht.*

*

Nous, nous infiniment risqués, que de temps nous avons !
Et la mort silencieuse, elle seule sait ce que nous sommes
et ce qu'elle gagne lorsqu'elle nous prête (*notre traduction*)¹⁹.

Ces vers reflètent une des grandes préoccupations de Rilke, qui cherchait à réorienter la conception des rapports entre la vie et la mort chez ses lecteurs. Pour lui, la mort était donc incluse dans la vie même. Les deux – la vie et la mort – constituaient un *Doppelbereich* – un domaine double – sans que l'on puisse les séparer l'une de l'autre. Dans ces vers des *Sonnets à Orphée*, la mort est évoquée en tant qu'inconnue silencieuse qui « sait » des choses que nous ne pourrions jamais savoir. La mort est non seulement personnifiée mais foncièrement transformée par le poète.

Il faut se rappeler que ces vers de Rilke appartiennent à un cycle de poèmes consacrés au personnage mythologique d'Orphée, que Rilke réinvente en tant que figure du poète moderne. Le chant d'Orphée, sa

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Rainer Maria Rilke, « XXIV », *Die Sonette an Orpheus, Zweiter Teil*, www.literaturwelt.com

pratique de la poésie, est inséparable de sa perte d'Eurydice. De cette perte, et des métamorphoses qu'elle entraîne, la poésie tire sa fonction, son sens. Marielle Sutherland fait remarquer que chez Rilke, le rapport à la mort n'est pas déterminé d'avance :

sondern sie muss durch die poetische Sprache hergestellt werden

*

elle doit plutôt être rétablie à travers la parole poétique²⁰.

Elle remarque aussi que :

[d]as Verschwinden von Orpheus ist die Voraussetzung für die Sonette, und sie lassen ihn imaginativ aus dieser Abwesenheit entstehen. Nur wenige Sonette evozieren seinen Namen

*

la disparition d'Orphée est la précondition des *Sonnets*, et elle lui permet d'être créé à partir de son absence. Seuls quelques sonnets évoquent son nom²¹.

Cette poétique de l'absence, de la disparition, de la perte et de la rupture dans les *Sonnets à Orphée* nous ramène très certainement à des préoccupations au cœur de l'œuvre de Fabienne Courtade. Une parenté intime entre son œuvre et celle de Rilke s'entrevoit. Pour éclairer et approfondir la signification de cette parenté entre les deux poètes, j'aimerais maintenant faire appel à l'une des voix critiques marquantes qui a transformé notre vision de la modernité littéraire – Maurice Blanchot. Selon Blanchot, la littérature est toujours à venir, difficile (sinon impossible) à définir. L'œuvre n'est jamais achevée. « L'écrivain ne sait jamais si l'œuvre est faite », affirme-t-il. « Ce qu'il a terminé en un livre, il le recommence ou le détruit en un autre²². » « La solitude qui arrive à l'écrivain par l'œuvre se révèle en ceci : écrire est maintenant l'interminable, l'incessant²³. » La littérature appartient à un espace impersonnel et indéfinissable : « L'écrivain appartient à un langage que

²⁰ Marielle Sutherland, "Der Klang und die Stille im Text: Rilkes *Sonette an Orpheus*" dans K. Leeder et R. Vilain (dirs.), *Nach Duino: Studien zu R.M. Rilkes Späten Gedichten*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2010, p. 28-42 ; p. 37.

²¹ *Ibid.*, p. 39.

²² Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 10.

²³ *Ibid.*, p. 16.

personne ne parle, qui n'a pas de centre, qui ne révèle rien²⁴. » Plus on pénètre dans cet espace *autre* que la littérature délimite, plus on perd tout repère, toute identité.

Blanchot propose toute une série de termes paradoxaux – des non-concepts – pour décrire l'espace littéraire. Parmi ces termes, l'un des plus fascinants – et des plus essentiels dans le cadre d'une discussion de la poésie de Fabienne Courtade – est « *l'autre nuit* ». « Dans la nuit, tout a disparu. C'est la première nuit », écrit Blanchot. « Mais quand tout a disparu dans la nuit, "tout a disparu" apparaît. C'est *l'autre nuit*. [...] [L']invisible est alors ce que l'on ne peut cesser de voir, l'incessant qui se fait voir. [...]. La première nuit est accueillante [...] mais *l'autre nuit* n'accueille pas, ne s'ouvre pas. En elle, on est toujours dehors²⁵. »

Cette « *autre nuit* » évoquée par Blanchot est fascinante, inquiétante :

Cette nuit n'est jamais la pure nuit. Elle est essentiellement impure. [...] [E]lle est nuit sans vérité, qui cependant ne ment pas. [...] Dans la nuit, on trouve la mort, on atteint l'oubli. Mais cette *autre nuit* est la mort qu'on ne trouve pas, est l'oubli qui s'oublie, qui est, au sein de l'oubli, le souvenir sans repos²⁶.

La constitution de l'espace littéraire, tel que Blanchot le conçoit, s'appuie avant tout sur sa lecture de l'œuvre de Mallarmé, de Kafka et de Rilke – ces piliers de la modernité. Comme Rilke – et comme Fabienne Courtade aussi – Blanchot revient au personnage mythique d'Orphée afin de lui conférer une autre signification. La recherche impossible d'Eurydice reste incontournable au poète moderne, selon Blanchot :

Eurydice est, pour lui, l'extrême que l'art puisse atteindre, elle est, sous un nom qui la dissimule et sous un voile qui la couvre, le point profondément obscur vers lequel l'art, le désir, la mort, la nuit semblent tendre. [...] Orphée peut tout, sauf regarder ce « point » en face²⁷.

Le destin ou la tâche d'Orphée sera donc la suivante : « regarder dans la nuit ce que dissimule la nuit, *l'autre nuit*, la dissimulation qui apparaît²⁸ ».

Une remarque de Stéphane Branger sur la poésie de Fabienne Courtade me semble pertinente ici : « Au bord de l'impossible, Fabienne

²⁴ *Ibid.*, p. 17.

²⁵ *Ibid.*, p. 216.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, p. 227.

²⁸ *Ibid.*, p. 229.

Courtade s'éloigne du monde pour mieux le saisir. Sa poésie s'efforce de redonner forme à ce qui n'est plus. Face à l'aveuglement et au vide²⁹. »

Georges Bataille, *L'Impossible* et *Table des bouchers*

Ce titre, *Table des bouchers*, est fort, provocateur. Il lance même une sorte de défi au lecteur. Osez-vous ouvrir ce livre ? Osez-vous le lire ? Une promesse de violence restera à l'arrière-plan pendant votre lecture. *Table des bouchers* (2008) s'ouvre sur l'épigraphe suivante tirée de l'ouvrage de Georges Bataille intitulé *L'Impossible* : « Je me souviens mal, de plus en plus mal... soudain le cœur de B. est dans mon cœur³⁰ ».

Si Fabienne Courtade cite Georges Bataille – et, plus précisément, *L'Impossible* (qui avait pour titre originel *Haine de la poésie*), la poète compte certainement nous fournir un indice suggérant quel type de lyrisme elle rejette, ainsi que quelle vision de la poésie elle cherche à offrir. Il est clair que Fabienne Courtade partage avec Georges Bataille un refus du lyrisme facile et « joli ». Pour Bataille, comme l'explique Michel Surya, « [h]aïssable était et haïssable reste la poésie qui cultive le beau mot, l'impression délicate, l'évanescence. Lyrique, la naïveté sentimentale³¹ ». Les buts de la poésie seraient tout autres aux yeux de Bataille : « il ne s'agit pas de contempler, mais de déchirer [...] Il ne s'agit pas de louer [...] mais de briser », remarque encore Michel Surya, qui cite la définition suivante de la poésie que Bataille préconise : « *Elle fait surgir une autre vérité que celle de la science. C'est la vérité de la mort, de la disparition ; or la disparition et la mort aveuglent, elles éblouissent*³². »

Essayons d'entrer dans *Table des bouchers* en prenant ces paroles de Bataille comme une pierre de touche. La première impression qu'aura le lecteur de *Table des bouchers*, c'est la constatation de ce réalisme troublé dont je parlais au début de cette communication. Dans un échange de courriels récent, Fabienne Courtade m'a confirmé qu'elle fait appel au réalisme afin de le remettre en question :

Mon réalisme est en effet un leurre, cela se passe sous la première couche, comme on nage sous la surface. Les sons, les voix, les

²⁹ Stéphane Branger, « Entretien avec Fabienne Courtade », *Le Matricule des anges*, 41, novembre-décembre 2002.

³⁰ Fabienne Courtade, *Table des bouchers*, op. cit., p. 7.

³¹ Michel Surya, *Georges Bataille : la mort à l'œuvre*, [1987], Paris, Gallimard, 1992, p. 395.

³² Georges Bataille, cité par M. Surya, *ibid.*, p. 395.

images, les couleurs, les corps perdent de leur précision, de leur netteté.

C'est être devant un miroir, on ne se reconnaît jamais tout à fait, c'est une épreuve et un jeu de reflets, de questionnements sans réponse.

C'est écrire « à la lisière du rêve où les êtres, les objets, sont à la fois définis et pourtant interchangeables ».

J'écris un peu comme on nage, au-dessous de la première couche d'eau, sous la surface.

Reste l'énigme de la surface³³.

Le poème constitue et fait surgir un monde autre, qui (n')est (pas) le nôtre : « ni fiction, ni représentation exacte, mais des apparitions, le surgissement, l'éblouissement de ce qui advient³⁴ ».

Un des détails qu'on ne manquera pas de noter dans *Table des bouchers* est la présence de dates précises que la poète a placées à intervalles. Ce souci de vouloir situer des souvenirs dans le temps pourrait faire songer à l'écriture d'un journal intime ; cependant, il s'agit ici d'une intimité perçue à distance, d'une intimité anonyme. D'ailleurs, les dates ne renvoient pas du tout à une chronologie linéaire qui puisse nous permettre d'encadrer chaque passage du texte dans un récit possible. Nous nous retrouvons, de nouveau, face à « l'énigme de la surface ».

Quelle est la place de l'image de la « table des bouchers » dans ce texte ? En fait, cette image n'est mentionnée que cinq fois dans ce livre de 261 pages :

Le bassin couvert de feuilles
le ciel devenu blanc

sur la table des bouchers,
se dépose un fil

Dans un autre lieu – quelques mois avant
face au miroir ne dit rien
dehors face à la fenêtre
sans odeur
Ne fleurissent
Que quelques fois

³³ Fabienne Courtade, mail à John Stout, le 7 novembre, 2020.

³⁴ *Ibid.*

Sur le sol
Avec le sang³⁵

*

le soleil frappe sur la paroi

Sur la table il dépose le corps le mouvement est si rapide
l'air bouge à peine
une main repose sous le drap

sang des tables des
bouchers

bleu sur la vitre

par un
fil
distendu

il vient

accompagné d'insectes et de bruits³⁶.

*

Table des bouchers

juin 2002

douceur à la pointe
de la rue douceur de lèvres
brisées
douceur de branche légère
qui bat
douceur sous ses cuisses
on fête ce moment-là³⁷

*

³⁵ Fabienne Courtade, *Table des bouchers*, op. cit., p. 49.

³⁶ *Ibid.*, p. 55.

³⁷ *Ibid.*, p. 145.

Table des bouchers

je cherche des mots il n'y a rien
inscrits dans un cahier, des dates :
juin 2002 mai 2005

je ne peux rien³⁸

*

Boucherie 2002

Les murs sont couverts d'images, le sol est noir carrelé
On peut compter chaque pas

Jusqu'à se perdre
S'enfoncer dans le noir brillant³⁹

Cette image déterminante – celle de la table des bouchers – reste discrète, marginale, fuyante. Néanmoins, elle exerce une force souterraine, à l'arrière-plan du texte de Fabienne Courtade. Dans un courriel de ce mois de novembre 2020, j'ai demandé à la poète d'où venait cette image et si elle avait une source précise. Voici sa réponse :

Le titre est directement emprunté à Louis-François Delisse.

J'ai eu le bonheur et la chance de lire le manuscrit, en 2001-2002 avant qu'il soit publié, du livre de Louis-François Delisse, *Aile, Elle (anthologie nigérienne)* ; une éblouissante découverte.

Un des poèmes de Louis-François Delisse se nomme :

Table des bouchers

Petite sœur du fou
elle s'agenouille dans mon sang
dont elle teint ses lèvres

je l'épousais
derrière la table des bouchers
sur un lit de crânes de chèvres

chassant de nos dos
les vautours empressés

Ex-voto à Georges Bataille
et Darius Milhaud⁴⁰

³⁸ *Ibid.*, p. 149.

³⁹ *Ibid.*, p. 259.

⁴⁰ Dans *Aile, Elle*, Paris, Le Corridor bleu, 2002, p. 176.

Après avoir cité ce poème, Fabienne Courtade ajoute ceci : « bien sûr, *table des bouchers*, c'est aussi découper, inciser, ciseler, séparer, dans la chair des mots. La réalité des mots est (pour moi) tout aussi mentale que physique⁴¹ ».

À travers des échos discrets, le poème de Louis-François Delisse, avec son mélange de douceur et de violence, révèle toute une autre dimension sous-jacente au texte de Fabienne Courtade. Une sorte de théâtre de la cruauté agit sous la surface. Ce théâtre textuel me rappelle encore d'autres œuvres contemporaines évoquées au début de cette communication : *Mezza voce* d'Anne-Marie Albiach, *Le sang du guetteur* de Marie Étienne, ou encore *Vestiges de fillette* de Sandra Moussempès. Descente dans la nuit, ou dans « l'autre nuit », sang, sacrifice, cris, violence, passion – et douceur : voilà ce qui s'impose sous l'énigme de la surface de cette œuvre poétique marquante de notre époque – celle de Fabienne Courtade.

⁴¹ Fabienne Courtade, mail à John Stout, le 10 novembre, 2020.



Extraits

Fabienne COURTADE

*Que fête-t-on
aujourd'hui*

l'air est encore chargé d'odeurs

l'été essence et fumées
voitures sur place
immobiles
stationnées au même endroit

des mois ?
sous la fenêtre au milieu des
nuits jours passés
des cartons canettes oubliées
Percées

d'un coup de pied

notes sur le fleuve qui nous a perdus :

le corps en premier plan
est immergé

un peu d'air chaque jour
se donne

on dégage des contours

mouvement lent
des grues

blanches
parfois

plus un rayon de soleil

cette année est faite d'eau
et de feu

le trottoir est rouge sang

dehors
on entend le bruit des papiers

les bouteilles roulent
sous les pieds

ici
les objets
sont
précipités

en continu

sur le mur

c'est un film que l'on passe
et repasse
car il manque toujours le début

J'ai entendu leur voix

Les morts ne s'occupent pas des vivants

l'eau fait des avancées

presque mauve

je ramasse une branche d'arbre

je la pose

sur l'étagère

tous les jours elle indique : ta présence

papiers

terre remuée

elle pourrit doucement

depuis le mois de juillet



2020

Ce soir, l'avenue est tranquille, l'été continue
Tout en bas
L'électricité a été coupée
Depuis des semaines

sommes-nous au début

Nous sommes plongés dans le noir

Une allée se dessine au travers

2012-2015 je ne marche plus, je pense à tous nos gestes
Le décompte
pour vivre, je mesure
chaque geste M. dit : il est temps de partir
Pour respirer enfin, asseyons-nous ensemble

Là sur ce banc
Rescapé
Sommes-nous

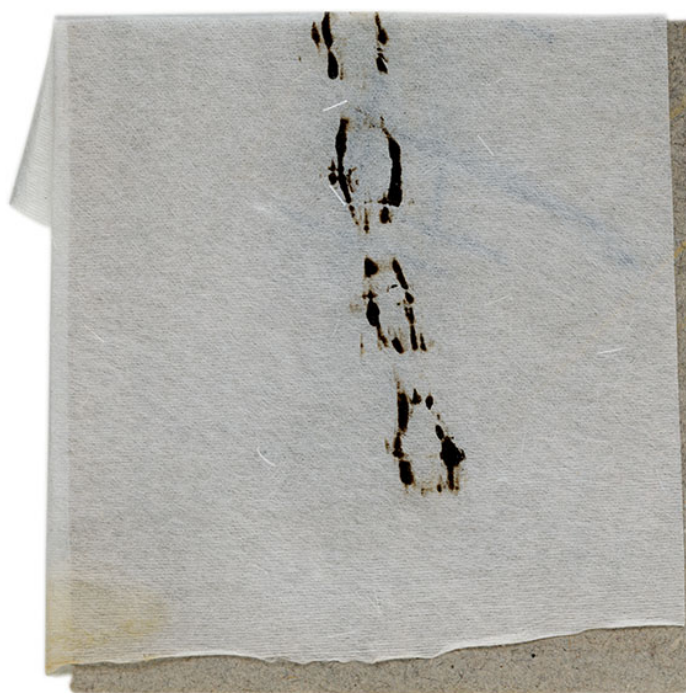
Survivant

Seul bruit du souffle, son souffle encore là
Comme coquillage posé
Main sur l'oreille

Qu'est-ce qui reste

refermée
Immensité
Jeux d'enfant
Main refermée sur l'oreille

De mémoire enfantine
Je l'entends, rien ne s'interrompt



Le ciel, dit-il, est au fond du puits

sous les graviers
changement de couleurs

Les poussières tièdes sur les chaussures

Demain

Qui ravive la vie
sans cesse, grains de sable sous les talons

Impossible de coller
à son corps, à une image

J'écrivais que je ne serai plus là

Sous les arbres, il dépose un sac rempli de livres
Je dois le retrouver, c'est un jeu d'enfant, dit-il
Un jeu de piste, avec des signes

Je ne le retrouve pas, je ne m'y retrouve pas

Le gardien s'exclame, que voulez-vous faire d'un sac rempli de livres
(poésie intranquille)
Allez plutôt par là

Je passe pourtant une partie de l'après-midi à chercher
mais dans le grand jardin
Je ne croise que des joggeurs
des feuilles d'arbre, de la poussière, des chaises renversées

Et par bonheur des abeilles soudain, du côté de Vavin

il reste combien de jours ?

l'été se referme, je ne le sais pas

l'air est encore doux, je peux sentir la fraîcheur de son
souffle
par instants, se pose
sur moi

entre les battants des portes

j'envoie des lettres
je cours jusqu'à la porte

je regarde de petits objets

mais je ne me souviens pas



Nous sommes plongés dans le noir

Une allée dessinée au travers

le sommeil ne vient pas
des années
roulent chaque jour
sous mes pas

au même point
les pluies passent

brillante
une goutte d'eau

quelqu'un nous déplace un (par) instant

Rien n'a bougé

terres en pente

corps profond
c'est lui qui brûle
et se tord

Une araignée minuscule
installée
Sur un bout de kleenex

Depuis des jours

Au fond de la pièce
Derrière le tuyau d'évacuation
Eaux usées

Je la regarde

Je ne fais pas un geste
Le mur froid derrière moi

depuis des années

rien ne bouge, la fenêtre enveloppée de lumière
le monde irréel il fait de plus en plus chaud l'été, dit-on
Des bruits et des gestes de la journée
Cisaillent le fond
Les gisants

Dans la chambre, je m'assois tout près du mur
il se couche par terre
Sur les feuilles plastique À mes côtés

Je l'entends par instant soupirer

Et rêver

Loin du mouvement de l'air



les gestes cessent peu à peu

parfois
face à la fenêtre

D'année en année, à ce même endroit
sentiment océanique
morceau de ciel

ce qui reste

l'enfance
dans le moindre geste

Vie tranquille

je n'attends pas, je me promène
d'un bout à l'autre de la ville
je regarde
à l'intérieur même nocturne
la rue, le bus descend chaque jour
chaque 20 minutes, les fenêtres tremblent

un léger carillon
les verres posés sur l'étagère
Au-delà encore, dehors un morceau de ciel
bouge un peu

Une carafe se brise

J'ai tiré les rideaux, aucune lumière de l'extérieur

À l'intérieur lumière vive

Je ramasse de petits morceaux
verres et poussière, bout des doigts, peau et muscles à peine effleurés

aucune douleur
C'est quelqu'un d'autre
qui a pris ma place

Les loups les renards les âmes douces

Les esprits en peine

Un matin nous serons éblouis

Mes *pieds ont déjà été lavés*

dans la mort, écrit A. Ginsberg

je dors et m'éveille *dans un pli de l'univers*

Les mondes passent

Je fais les fonds de poche

Des sentiments des émotions

Les mains vides

Le linge sale remplit le lavabo

Retour des années

Le même

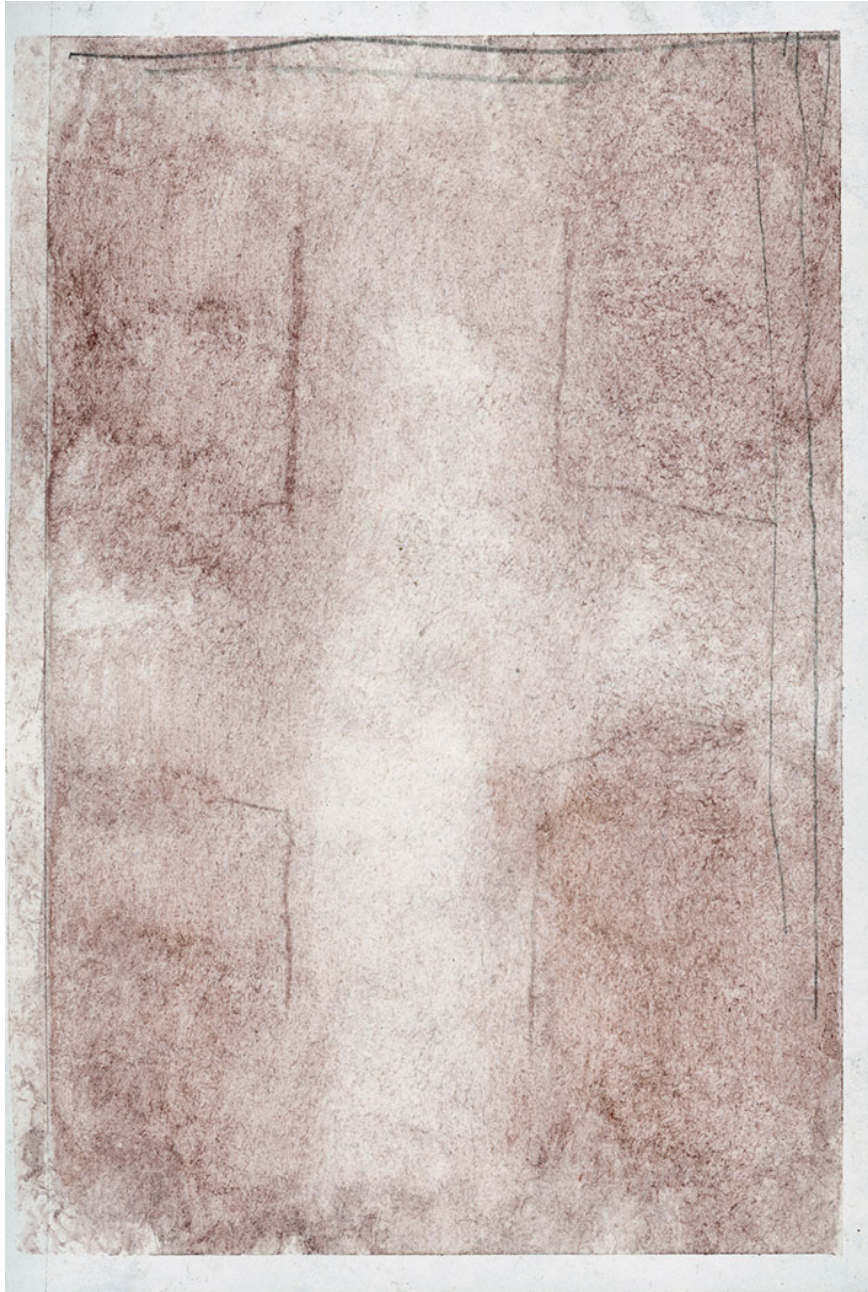
Face à la fenêtre

Qui appartient à l'enfance

j'appartiens aux larmes

Les sanglots arrêtés et

Plus d'immensité encore



maintenant je suis seule à savoir où je suis

maintenant je peux me considérer comme perdue

alors vivre sur quoi ? j'ai possédé un jour

tout le calme des morts

maintenant

je ne peux plus partir

rien ne peut plus

m'émouvoir

je regarde les objets autour

j'ouvre une enveloppe

je ne dors pas je me réveille je regarde autour de moi

c'est une passion et une mort plus terrible

vide de douceur

Quelques pages de cet ensemble en cours d'écriture sont extraites de Table des bouchers et de Corps tranquille étendu, publiés aux éditions Flammarion (2008 et 2017). Quelques autres pages ont paru dans la revue Rehauts (n° 45, 2020), et ont été modifiées depuis.

BIOBIBLIOGRAPHIE

Depuis *Nous infiniment risqués*, publié aux éditions Verdier en 1987, Fabienne Courtade est l'auteure d'une quinzaine d'ouvrages, notamment aux éditions Unes et Flammarion.

Elle vit et travaille à Paris.

Son travail a fait l'objet d'interventions écrites, de lectures, et de traductions.

*

PRINCIPALES PUBLICATIONS

Aux éditions Flammarion, collection Poésie

- *Corps tranquille étendu*, 2017, Prix Louise Labé 2018.
- *Le Même Geste*, 2012, Prix de poésie Charles Vildrac SGDL.
- *Table des bouchers*, 2012.
- *Il reste*, 2003.

Aux éditions du Phare du Cousseix

- *Papiers retrouvés*, 2016.

Aux éditions Écart

- *Tels jours, laissés/ blanc*, 2013.

Aux éditions Unes

- *Quel est ce silence*, 1993.

- *Entre ciel*, 1998.
- *Nuit comme jours*, 1999.
- *Lenteur d'horizon*, 1999.

À La Boutique d'écriture/ Librairie Sauramps

- Cahiers des rencontres poétiques de Montpellier, Cahier n° 49, F. Courtade, 2004.

Aux éditions Cadex

- *Ciel inversé (I)*, 1998.
- *Ciel inversé (II)*, 2002.

Aux éditions Verdier

- *Nous, infiniment risqués*, 1987.

*

A publié des livres d'artiste, avec principalement : Gilbert Pastor, Joël Leick, Frédéric Benrath, Thierry Le Saëc, Jean Brault, Philippe Hélénon, Philippe Guitton.

Fabienne Courtade a participé à **des ouvrages collectifs** : notamment *Anthologie de la Biennale des poètes en Val-de-Marne, Noir sur blanc*, par Henri Deluy, Paris, éd. Fourbis, 1998 – *Le Corps certain*, Chambéry, éd. Comp'Act, 2000 – *Derrière ma fenêtre, il y a un corbeau*, Paris, éd. L'Inventaire et La Maison des Écrivains, 2000 – *Poésies en France depuis 1960, 29 femmes*, Paris, éd. Stock, 2001 – *Poèmes à dire*, Paris, Poésie/Gallimard, 2002 – *Poésies du monde*, Paris, éd. Seghers, 2003 – *49 poètes, un collectif*, Paris, éd. Flammarion, 2004 – *Les Singularités du pluriel, 101 poètes, 101 éditeurs*, par Jean-Pierre Sintive, Médiathèque de la Durance, 2003 – *Pensées d'Outre Monde, discours du chef amérindien Seattle*, avec Vincent Vergone, 2009-2010 – *Entre marge et présence*, Marie-Claire Bancquart, Montreuil-sur-Mer, éd. Henry, 2009 – *Couleurs Femmes, 57 femmes*, Bègles éd. Le Castor Astral & Le Nouvel Athanor, 2010 – *L'Énigme-poésie*, John C. Stout, éd. Rodopi, 2010 – *Europe*, n° 938-939 : consacré à Franck Venaille – *Lettres à M.B.* (Mathieu

Bénézet), Paris, éd. Le Préau des collines, 2008 – *C'est nous les Modernes*, Franck Venaille, Paris, éd. Flammarion, 2010 – et plus récemment : *Un nouveau monde, Poésies en France*, Yves di Manno & Isabelle Garron, 2017, éd. Flammarion – *Nous, avec le poème comme seul courage*, Bègles, éd. Le Castor Astral, 2020.

A écrit dans diverses revues en France : comité de rédaction de *Ralentir travaux*, et participation à *La Main de singe*, *La Rivière échappée*, *Duelle*, *La Polygraphe*, *Action poétique*, *Neige d'août*, *Le Nouveau Recueil*, *La Revue littéraire*, *La Canopée*, *Gare maritime*, *Le Préau des collines*, *Rehauts*, *Europe*, *Lampe tempête*, *Poezibao* ...

Elle a également participé à des traductions dans des **revues et des ouvrages à l'étranger** : principalement au Monténégro (avec Slobodan Jovalekic : traduction collective de poésies et de nouvelles) ; en Finlande avec Marja Haapio (« La Cité des femmes poètes » *Runoilevisen naïsten kaupunki* – et revue *Parnasso*) ; a collaboré à la traduction de nouvelles en langue persane (avec Farideh Rava et Alain Lance : *Derrière ma fenêtre, il y a un corbeau*) ; à des traductions de poèmes en ex-Yougoslavie (revue *Obaje*), en Grande-Bretagne (*CCCCP*, revue Cambridge, Trinity College), ou encore en Allemagne (Martin Ziegler), en Espagne (*Serta*, université de Madrid), en Islande (*Frumdrög að draumi*), au Québec (*Arcade, Exit*), et tout récemment en Pologne (revue *Bezkrzes*, n° 15) et en Italie (*Almanacco*, Jean Portante)...

A participé à de nombreuses émissions radiophoniques, essentiellement sur France Culture : entretiens avec Irène Omélianenko et Jean Couturier, avec André Velter, Christian Rosset, Alain Veinstein, ou encore Sophie Nauleau.

Travaille fréquemment avec des artistes peintres et des musiciens.

Ariane Dreyfus

Critique

Élodie Bouygues

Artiste

Marie-Linda Ortega



Photo Élise Bétremieux DR

« Fuir l'eau qui monte du chagrin » : Ariane Dreyfus ou l'écriture élastique

Élodie BOUYGUES

Université de Franche-Comté

Le recueil d'Ariane Dreyfus, *Sophie ou la vie élastique*¹, publié en 2020, est l'occasion de mettre au jour, à travers la figure de l'orpheline particulière (la Sophie de la comtesse de Ségur), des motifs et modalités d'écriture emblématiques, tant, dixit Le Castor Astral son éditeur, « [l]a continuité d'inspiration d'Ariane Dreyfus impressionne² ». Nous verrons donc de quelle façon cette dernière publication s'articule à l'œuvre antérieure, tout en nous appuyant également sur la parole critique de la poète-lectrice rassemblée en 2013 dans *La Lampe allumée si souvent dans l'ombre*³, sur la réflexion publiée conjointement, « Comment rester vivante malgré la mort ? », ainsi que sur divers entretiens. Très admirative de la clarté d'analyse et de la clairvoyance d'Ariane Dreyfus dans ses propos réflexifs, nous avancerons ici avec modestie, et reconnaissance pour la liberté qui nous a été accordée.

Sophie ou la vie élastique est le « roman en vers⁴ » que Gérard Cartier appelait de ses vœux après la publication du *Dernier Livre des enfants*⁵. Composé de 46 poèmes-chapitres en vers libres, ce long poème narratif est également un recueil de deuil construit de façon symétrique autour de l'axe central que constitue la mort de Madame de Réan, mère de Sophie. En effet, et ce sera notre premier temps, nous verrons que le recueil est construit en dialogue avec le roman de la comtesse de Ségur, ce que le titre ne révèle qu'en partie. Plutôt minoritaire dans le paysage français,

¹ Ariane Dreyfus, *Sophie ou la vie élastique*, Bègles, Le Castor Astral, 2020. Désormais, les références au recueil apparaîtront sous l'initiale S, suivie de la pagination.

² Nous renvoyons au site de l'éditeur, URL : <https://www.castorastral.com/livre/sophie-ou-la-vie-elastique/> [consulté le 10 octobre 2020].

³ Ariane Dreyfus, *La Lampe allumée si souvent dans l'ombre*, Paris, Corti, 2013.

⁴ Gérard Cartier, « L'émotion ne dit pas je », mis en ligne le 23 septembre 2020, URL : <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2020/09/23/emotion-je-dreyfus/> [consulté le 10 octobre 2020].

⁵ Ariane Dreyfus, *Le Dernier Livre des enfants*, Paris, Flammarion, « Poésie », 2016.

Ariane Dreyfus s'inscrit ici dans un courant moderne de poésie narrative très vivant outre-Atlantique. À cette question de l'hybridation des genres littéraires vient s'articuler plus amplement le choix d'une poésie intertextuelle, poésie bruissante de voix, intégratrice et partageuse.

Nous envisagerons dans un deuxième temps Sophie à la fois comme personnage et principe allégorique, argonaute minuscule, pionnière et inventrice, sorte de scientifique en herbe, animée par un désir de voir-savoir qui est, du fait de son âge, de son siècle et de son milieu, presque inévitablement articulé à l'insoumission, la société, du Second Empire à l'époque contemporaine, conduisant en certains cas les femmes à désobéir pour exister et même, « pour ne pas mourir⁶ ». Nous proposerons une interprétation personnelle du recueil comme lecture actualisante du texte-source de la comtesse de Ségur du côté de l'émancipation féminine.

Notre dernier temps sera consacré à l'évocation de l'ouvrage comme recueil de deuil, aux pouvoirs vivifiants de l'écriture, aux scénarios de « vies possibles » qu'offre la littérature.

Ariane ou l'écriture élastique

... je ne sais qu'écrire avec, entrelacer ma voix à d'autres⁷.

Ariane Dreyfus écrit par insistance, par sédimentation, par fidélité, par reconnaissance. Ses poèmes – voire ses recueils, comme ici – sont tissés de références littéraires et extra-littéraires (la danse, le cinéma, la peinture, le cirque), donnant volontairement libre cours à ce que Gérard Genette nomme « la transfusion perpétuelle⁸ » (de la littérature et des arts dans la littérature). Nous apprenons dans *La Lampe allumée si souvent dans l'ombre* que la comtesse de Ségur est la lecture première et primordiale de son enfance, « lue et relue », au point de poser en elle une empreinte profonde, tant dans son imaginaire que dans sa conception de l'écriture (elle évoque par exemple « l'énergie » du discours direct dans

⁶ La formule « pour ne pas mourir » fait partie des citations structurantes empruntées à Patrick Dubost dans le recueil d'Ariane Dreyfus *Le Dernier Livre des enfants* (« On se réveille tous les jours pour ne pas mourir. », « Aujourd'hui est un jour parfait pour ne pas mourir. »..., *op. cit.*, p. 70 et 85), en alternance avec les vers que la contrainte épiphorique a inspirés aux enfants d'un atelier d'écriture (« La nuit je pense à demain pour ne pas mourir. », Rayane, p. 58).

⁷ *La Lampe...*, *op. cit.*, p. 11.

⁸ Gérard Genette, *Palimpsestes* [1982], Paris, du Seuil, « Points », 1992, p. 453.

les nombreux dialogues, « la franchise » des formulations, « comme des flèches ne ratant pas leur cible⁹ »).

Écrire avec

Pourtant, la présente réappropriation des *Malheurs de Sophie*, subjective et poétique, ne doit pas tant à la comtesse de Ségur (qui en forme cependant le substrat) qu'au réalisateur Christophe Honoré. En effet, l'œuvre de la comtesse est passée au fin tamis du temps, recouverte par une couche d'oubli, gauchie par la vision rétrospective, quand la dynamique cinématographique réactive soudain l'écriture en dialogue avec le film *Les Malheurs de Sophie*, sorti en salle en 2016 et qui emprunte ses péripéties à la trilogie de Fleurville¹⁰. Lorsqu'elle découvre le personnage de Sophie remodelé par Christophe Honoré, Ariane Dreyfus vit à la fois des retrouvailles (avec la lecture d'enfance), une reconnaissance (Sophie comme réincarnation de la figure emblématique du Petit Poucet traversant les précédents recueils) et une rencontre germinative : « Je la regarde, je vois la vie, possible, élastique, je vois : écrire¹¹ » : « le poème » peut alors « se substitu[er] au souvenir¹² ». Ariane Dreyfus conjugue ici deux sources constantes d'inspiration, la littérature de l'enfance et le cinéma, deux intertextes où puiser, et selon Alexis Pelletier, « pour non pas les réécrire mais pour se les approprier et faire passer ce qui tremble en eux dans le poème. C'est peut-être dans ce sens qu'il faut entendre l'épithète "élastique" du titre. Avec ce qu'il dit de tension et de détente¹³. »

Plusieurs définitions de l'élasticité apparaissent donc ici : non seulement le rebond du roman et du cinéma vers le poème, mais aussi la potentialité jaillissante de l'enfance, ou bien encore la figure de Sophie en Petit Poucet, symbole d'une résistance entêtée à l'adversité, dans et par l'écriture (ce qui fera l'objet des réflexions suivantes). L'enfant « à l'épreuve » et « à toute épreuve » est déjà en 1997 au cœur des *Miettes de*

⁹ *La Lampe...*, *op. cit.*, p. 123.

¹⁰ S'il n'est nul besoin d'avoir lu la comtesse de Ségur et d'avoir vu le film de Christophe Honoré pour apprécier pleinement le recueil, la connaissance de l'hypotexte décuple bien sûr chez le lecteur la possibilité de jouir et des allusions, et de l'écart. Ariane Dreyfus dit travailler avec minutie aux conditions de cette double réception dans tous ses recueils « dialogiques ».

¹¹ Quatrième de couverture de *Sophie ou la vie élastique*.

¹² Ariane Dreyfus, « Entretien avec Tristan Hordé », accessible en PDF sur le site de *Poezibao*, printemps 2008, p. 9.

¹³ Alexis Pelletier, « Avec Sophie », *Poezibao*, mis en ligne le 5 octobre 2020, URL : <https://poezibao.typepad.com/poezibao/2020/10/note-de-lecture-ariane-dreyfus-sophie-ou-la-vie-%C3%A9lastique-par-alexis-pelletier.html> [consulté le 10 octobre 2020].

décembre¹⁴, ou de *La Terre voudrait recommencer*¹⁵ ; c'est encore lui en 2013 dans *La Lampe si souvent allumée dans l'ombre* : « Cet enfant douloureux qui ne bouge pas, qui attend on ne sait quoi, qui attend qu'un regard lui réponde, c'est la figure de la poésie : tout est déjà perdu, le pire est arrivé, et la poésie se met calmement en face¹⁶. » Au principe créatif de l'intertexte vient donc s'ajouter une pratique intratextuelle, faisant de l'ensemble de l'œuvre une chambre d'échos que le lecteur s'émeut de reconnaître.

Le recueil offre également un « arrière-pays¹⁷ » plus étendu, dans les citations *explicites* (citations en exergue de poètes et romanciers, extraits en italiques greffés aux poèmes, les références étant indiquées en fin d'ouvrage) et *implicites* : ainsi, le conte étant un des ferments de l'imaginaire de la poète, « sorte de procédé de mise en situation fictionnelle d'une conscience émotionnelle¹⁸ » comme l'a si bien analysé Laurent Albarracin, le personnage de conte n'est jamais loin et l'on retrouve ainsi dans « la vieille cape couleur de terre perdue » de Sophie malmenée par sa belle-mère acrimonieuse le souvenir des parures de td'âne tenant d'échapper à un père incestueux. Plus largement, derrière Sophie se dresse la cohorte des enfants tristes de la littérature dont la lecture a marqué la poète, reconnaissables à « une sorte de peine sur le qui-vive, sans cesse alertée¹⁹ » : Jacques, l'enfant de Jules Vallès, Poil de carotte de Jules Renard, Frankie Addams de Carson Mac Cullers ou Ellen Foster de Kaye Gibbons²⁰.

Sa poésie ne s'écrit donc que dans la relation, la poète « [s]'emboitant dans la langue pour rejoindre les autres²¹ », en vue d'un dialogue. Pour Antoine Émaz, l'importance des citations « indiqu[e] ce souci d'être tourné vers l'autre et d'accueillir²² », que la poète développe dans *La*

¹⁴ Ariane Dreyfus, *Les Miettes de décembre*, Chaillé-sous-les-Ormeaux, Le Dé bleu, « La Belle dérangère », 1997.

¹⁵ Ariane Dreyfus, *La Terre voudrait recommencer*, Paris, Flammarion, « Poésie », 2010.

¹⁶ *La Lampe...*, *op. cit.*, p. 92.

¹⁷ Alexis Pelletier, art. cit.

¹⁸ Laurent Albarracin, note de lecture sur *Le Dernier Livre des enfants*, mise en ligne le 28 novembre 2016, *Poezibao*, URL : <https://poezibao.typepad.com/poezibao/2016/11/note-de-lecture-ariane-dreyfus-le-dernier-livre-des-enfants-par-laurent-albarracin.html> [consulté le 10 octobre 2020].

¹⁹ *La Lampe...*, *op. cit.*, p. 93.

²⁰ Ariane Dreyfus consacre un chapitre à cette dernière dans *La Lampe...*, *op. cit.*, p. 49-53.

²¹ *La Lampe...*, *op. cit.*, p. 88.

²² Antoine Émaz, note de lecture sur *La Terre voudrait recommencer*, *op. cit.*, mise en ligne le 7 juin 2010, *Poezibao*, URL : <https://poezibao.typepad.com/poezibao/>

Lampe si souvent allumée dans l'ombre, souci de lire-écrire-relier, dont la réécriture et la citation sont les manifestations les plus patentes. La citation « satisfait » son « goût de la perfection » tout en étant une action de grâce (« si je cite quelque part quelqu'un, c'est parce que personne n'a dit cela aussi bien ») ; elle est en même temps une impulsion pour la variation, la fugue littéraires (« cela apporte une splendeur tendue qui m'aide à écrire moi-même²³ »). On trouve cette présence forte et structurante de la citation dès *La Durée des plantes*²⁴, et encore dans *La Terre voudrait recommencer* et *Le Dernier Livre des enfants*.

Le rapprochement, dans l'espace de notre recueil, d'œuvres issues de siècles, d'ères géographiques et de genres différents, produit un concert intertextuel très riche, un feuilleté de signes et de sens qui tend à faire de *Sophie ou la vie élastique* une sorte d'archi-métaphore de la poésie elle-même, dans une conception très contemporaine, notamment du côté de l'hybridité générique et des réseaux culturels : à la comtesse de Ségur et Christophe Honoré se tressent les voix de Cocteau, Colette, Sandro Penna, Guillevic, Vladimir Holan, Yosa Buson, Denise Levertov, P. G. Wodehouse et Charles Dickens.

Rassemblées autour la figure tutélaire d'une héroïne de la littérature enfantine patrimoniale et du cinéma populaire actuel, gage d'un lien intergénérationnel, ces références nous semblent participer également d'un projet pour ainsi dire politique : rendre la poésie contemporaine lisible, accessible, et même désirable, alors même que nous savons à quel point le genre poétique est sorti des habitudes de lecture du grand public. Cet idéal de partage est servi par le choix du fil narratif (le récit comme la possibilité de dire le commun de l'expérience humaine), et renonce pas cependant à « l'obscurité rayonnante » et féconde de l'écriture poétique.

Formes de la réécriture-appropriation

Le recueil n'est pas une simple adaptation mais une métamorphose poétique de l'œuvre de la comtesse de Ségur et de celle de Christophe Honoré. Ariane Dreyfus n'écrit pas « sur » (ce n'est pas une glose), mais « avec ». Les « musiciens, chorégraphes et cinéastes » sont pour elle aussi essentiels que les écrivains et poètes : de véritables « fondations²⁵ » dans son « désir de construire, toujours construire²⁶ ». Ceci trouve à

2010/06/la-terre-voudrait-recommencer-dariane-dreyfus-par-antoine-emaz.html.
[consulté le 10 octobre 2020].

²³ « Entretien avec Tristan Hordé », art. cit., p. 6 pour les deux dernières citations.

²⁴ Ariane Dreyfus, *La Durée des plantes*, Saint-Benoît-du-Sault, Tarabuste, 1998.

²⁵ *La Lampe...*, op. cit., p. 11.

²⁶ *Ibid.*, p. 91.

s'illustrer dans trois modalités d'appropriation de la parole ou du matériau « exogènes » : l'intégration des exergues et citations littéraires, la syntaxe cinématographique et la tension féconde entre la construction narrative et la dominante lyrique.

Les exergues participent à l'architecture très réfléchie du recueil, véritables chevilles entre les parties que chacune inaugure. Elles exercent leur puissance de rayonnement non seulement sur lesdites parties, mais également sur l'œuvre tout entière, dont elles infléchissent le sens : ainsi la dédicace à Jean Cocteau (« qui m'a appris à marcher "un pied dans le sol, un pied dans le vide" », *S*, 5) annonce-t-elle une poétique de l'entre-deux sensible à l'échelle macro (recueil) et microtextuelle (à d'innombrables niveaux : entre référence populaire ou enfantine et référence savante, entre prose et poésie, entre tonalité dramatique et grâce...). Elles vont même jusqu'à dialoguer entre elles, comme une canopée au-dessus des poèmes (Colette répondant très exactement à Cocteau quant à la question du hiatus : « Entre le réel et l'imaginé, il y a toujours la place du mot. », *S*, 9). Les trois exergues de Guillevic vibrent de la même densité que le haïku de Yosa Buson, densité qu'ils ont l'air de communiquer par contiguïté à certains textes d'Ariane Dreyfus (*S*, 90), alors que ces derniers s'étendent en général sur deux à trois pages. Certaines citations sont intégrées de façon plus intime aux vers, mais demeurent repérables grâce à l'italique ou aux guillemets : les extraits du poète italien Sandro Penna, semés dans quatre poèmes, viennent ainsi renforcer le lien d'affectueuse intimité au monde animal, ligne de force de la pensée de la poète (*S*, 15-36).

Une autre modalité d'appropriation des références se lit dans la porosité avec le cinéma, qui tend depuis quelques années à former une veine de l'inspiration poétique contemporaine, comme thème²⁷, mais également comme réinvestissement de procédés et de lexique technique (jusqu'à l'hybridation des supports dans les créations les plus expérimentales, de Denis Roche à Pierre Alféri ou Jérôme Game). Ariane Dreyfus revendique l'impulsion que le cinéma donne à l'écriture (« il suffit que je pense cinéma pour que les choses se précisent²⁸ »). Le réinvestissement du film de Christophe Honoré se réalise chez elle au

²⁷ Nous renvoyons à *Une histoire passera ici* (Flammarion, 1999, nourri par le western), *La Terre voudrait recommencer*, op. cit., ou *Le Dernier Livre des enfants*, op. cit., (architecturé par le film *Cyclone à la Jamaïque* d'Alexandrer Mackendrick) pour Ariane Dreyfus, et par exemple à Jean-Marie Gleyze, *Film à venir. Conversions* (du Seuil, 2007), Sandra Moussempès, *Sunny girls* (Flammarion, 2015), à tout le travail de Frank Smith dont le récent *Un film à jamais* (Plaine Page, 2019) ou encore à Suzanne Doppelt, *Meta donna* (POL, 2020).

²⁸ Cf. *infra*, Ariane Dreyfus, « Comment rester vivante malgré la mort ? »

niveau des motifs, du récit, des personnages, mais aussi du mode de « narration ». Un poème peut par exemple s'ouvrir sur une forme d'indication scénique : « Madame de Réan (c'est elle qui est seule et qui parle dedans) » (*S*, 36). Au plan formel, l'incipit du recueil est un « poème regard », écriture visuelle qui se fixe d'abord sur la cheville de Sophie endormie (« L'aube, un pied nu / écarte le drap », *S*, 7) pour élargir le champ au corps tout entier. Ariane Dreyfus élabore dans *La Lampe allumée si souvent dans l'ombre* une profonde réflexion sur la question du cadre ou encore du corps au cinéma, qu'elle pose également dans la poésie : « Nécessaires me sont les arts qui se fondent sur une géographie et une morale de la relation entre les êtres, et une projection de son propre corps dans ce qui est possible au monde²⁹. » Françoise Delorme analyse la façon dont le cinéma se pose pour la poète comme modèle d'une écriture du mouvement, en mouvement : « Comme souvent, les poèmes d'Ariane Dreyfus se lisent aussi comme une chorégraphie, très *narrative*, ou une suite de plans cinématographiques avec accélérations et ralentis, changements de focales, très près, très loin, jaillissant, allant-venant³⁰. » Les dialogues sont également très présents, parfois reproduits à l'identique du film (*S*, 72), le plus souvent réécrits (*S*, 25), et participent par endroits à la structuration et au rythme d'un poème fondé sur l'action et la réaction des sujets davantage que sur l'exploration de leur intériorité (comme l'œil extérieur de la caméra) :

[Le cinéma] nous donne autant le visible que l'invisible, la pensée que le geste, l'intention que l'objet nu. Et il oblige la poète que je suis à toujours passer par le concret le plus prosaïque, me sauvant ainsi du flou dans lequel la poésie risque toujours de déverser sans fin³¹.

Le dernier et principal mode d'hybridation se situe en effet ici dans l'affirmation d'une poésie narrative. Ariane Dreyfus se forge des solutions formelles pour résoudre le hiatus entre raconter (relier) et concentrer (suggérer), ou plutôt pour rendre « possible » voire désirable ce hiatus, pour le faire vivre dans le poème. Elle s'appuie par exemple dans ce recueil sur la mémoire supposée du lecteur (qui connaît *Les Malheurs de Sophie*) pour fonctionner sur le mode allusif propre à la parole lyrique, tout en introduisant une « narrativité » sensible dans : l'unité d'action, autour du personnage de Sophie ; l'intrigue qui est celle

²⁹ *La Lampe...*, *op. cit.*, p. 107.

³⁰ Françoise Delorme, compte-rendu de *Sophie ou la vie élastique*, juillet 2020, *Terre à ciel*, URL : <https://www.terreaciel.net/Repaires-reperes-par-Francoise-Delorme-juillet-2020?#.X2XIqJMzRs> [consulté le 10 octobre 2020], nous soulignons.

³¹ *Cf. infra*, « Comment rester vivante malgré la mort ? »

du film, où des événements se succèdent, suivant le schéma du récit ou du conte (saynètes, drames, résolutions) ; le séquençage par les titres de poèmes et les exergues ; l'enchaînement causal dans le poème et entre les poèmes (mais pas toujours) ; l'hybridation du récit et du dialogue au cœur du poème en vers libre. Comme nous venons de le relever pour le cinéma, le narratif « permet d'introduire du concret, et donc de l'émotion, de le faire d'une façon [...] pas trop arbitraire³² », de « rester les pieds sur terre³³ », comme nous pouvons le voir dans cette « scène » de l'accident de calèche de Madame de Rosbourg et Marguerite qui a tant marqué la poète en tant que jeune lectrice :

L'œil est seul, grand
Du cheval à terre
La boue l'a vaincu
Il dilate les naseaux, gémit par la tête

Tout le reste
S'agite mal dans le fossé étroit
Son poil fait de l'écume, sa peur

Du fond de la voiture renversée
Une toute petite fille se redresse, couverte de sang
La tête d'une femme posée sur son ventre
Le sang est à elle, l'enfant aussi [...] (S, 56)

Certes synthétiques, le poème contient bien de la description et du récit, avec des ajustements de focale.

Mais ce sont les formes *poétiques* de la fulgurance qui confèrent au recueil sa vitesse, sa puissance de jaillissement (discours direct, phrases averbales ou interrompues, brièveté, exclamation) : « Le plaisir de courir sur le chemin crissant ! » (S, 8), « Soudain une idée » (S, 11), « Merveille ! » (S, 69). Dans le poème « Le cadeau », le narratif s'articule à des procédés ponctuels de condensation : il s'agit d'une scène où Sophie, à qui son père a offert une délicate poupée de cire, décide pour la rafraîchir de lui faire prendre un bain dans la fontaine du parc, avant de prendre sa place sous le jet, afin d'éprouver par elle-même « la réalité grelottante » (S, 13) de l'eau. L'hypallage témoigne de ces « mouvements subtils de syntaxe » que la poète Camille Loivier relève chez Ariane

³² « Entretien avec Tristan Hordé », art. cit., p. 7.

³³ Cf. *infra*, « Comment rester vivante malgré la mort ? »

Dreyfus, « de simples décalages, des dispositions qui sont comme une respiration altérée³⁴ » dans le tempo du récit.

À côté de ces « mouvements subtils » à l'œuvre à chaque page, un poème se situe à part dans le recueil, et vient en altérer la logique narrative. Construit sur un principe de répétition, chaque strophe semblant se répéter elle-même dans un tournoiement assorti d'infimes variations, le poème « En travers du lit » vient se placer « en travers du récit » qu'il fait soudain bégayer :

Quand il arrive

Il y a au-devant de lui de très nombreuses fleurs
Et s'il les tient lui aussi droit
Elles sont serrées entre elles
Tel un jeune peuple d'une nature nouvelle
La seule note de leur rouge

S'il les tient toutes droites serrées par les tiges
Tel un jeune peuple d'une nature nouvelle
La seule note de leur rouge fait chanter sa rougeur

Tel un jeune corps d'une nature nouvelle
Il tient devant lui toutes ces fleurs aux tiges serrées
[...] (S, 77)

Enrayant la progression de l'intrigue (Sophie est rentrée en France avec sa belle-mère qui la maltraite), Ariane Dreyfus, alors même qu'elle a fait le choix d'une poésie narrative à la ligne claire, « manière de mettre en ordre les choses du monde³⁵ », ménage aussi un temps pour l'énigme poétique (qui est ce « il » ? ce « jeune peuple³⁶ » ?), ici assez proche du rêve (« *c'est arrivé en dormant* », S, 78) ou de l'hallucination, seule à même d'exprimer la blessure et le manque de l'orpheline dans une incantation consolatrice (le chant d'amour de/à son cousin Paul ?).

³⁴ Camille Loivier, note de lecture, mise en ligne le 21 août 2020, *Poezibao*, URL : <https://poezibao.typepad.com/poezibao/2020/08/note-de-lecture-ariane-dreyfus-sophie-ou-la-vie-%C3%A9lastique-par-camille-loivier.html> [consulté le 10 octobre 2020].

³⁵ « Entretien avec Tristan Hordé », art. cit., p. 7.

³⁶ Pour revenir à la perspective dialogale, sans doute inconsciente, nous pensons également au recueil de proses de Stéphane Bouquet, très proche de la poète, *Un peuple* (Champ Vallon, 2007), où nous lisons dans un des rares poèmes de l'ouvrage, p. 62 : « Un peuple : dans le parc où il revient, beaucoup de coquelicots »... : mêmes motifs thématiques, même flou sur le sujet « il »...

« *Moi peu importe* » : dans la peau des autres

Si Ariane Dreyfus apprécie autant d'« écrire avec » une œuvre d'art extérieure à elle-même (littérature, cinéma, danse...), c'est que la confrontation à l'altérité autorise une « dépossession heureuse³⁷ », une mise à distance du biographique qui favorise l'écriture. Au rebours de la comtesse de Ségur échangeant dans le dernier jet de son roman le prénom « Marie » contre celui de « Sophie » – le sien ! – la poète répond : « Moi, peu importe³⁸ ». Car l'expression lyrique ne passe pas toujours chez elle par ce « moi », au contraire. Le brouillage énonciatif fait partie de ses inventions formelles privilégiées, qui enrichissent le poème de leur plurivocité : dès la première page de *Sophie*, la troisième personne (« l'enfant », « celle qui ») alterne avec la première (« J'hésite, je te regarde », *S*, 7), dans des vers où les propositions s'interrompent et s'enchâssent sans solution de continuité. Qui parle ? Qui voit ? Sophie regarde par la fenêtre et la poète regarde Sophie qui regarde par la fenêtre. L'indécision quant au point de vue, grâce à la construction syntaxique complexe, peut conduire – ou non – à confondre le personnage et son autrice.

La notion de « personnage » ne recouvre pas chez Ariane Dreyfus la signification *stricto sensu* de la démarche narratologique : « j'entends par "personnage" un être vivant [...] faisant une expérience de vie ou de mort dans un temps déterminé³⁹ ». La poète tend à rapprocher le *personnage* littéraire et cinématographique de la *personne* (l'autrice elle-même, toute femme, tout enfant, le lecteur et la lectrice – mais « être vivant » ouvre également la possibilité d'un personnage animal), dans une conjonction entre réel et imaginaire, concret et symbolique. Au-delà de Sophie, les personnages, dans leur diversité (enfant, adulte, femme, homme), représentent ainsi pour la poète un réservoir inépuisable de scénarios de vie où puiser, qui peut aller jusqu'à la projection dans le peuple animal voire le minéral et les éléments (Sophie et l'eau ou le vent). L'expérience de dépossession devient alors non seulement une expérience de connaissance des différents visages de l'humanité, mais aussi de tout ce qui est au monde. Sophie, encore indifférente en début de recueil à ce qu'elle partage avec le petit écureuil encagé, ne voit pas le miroir qu'il lui tend, avec ses « presque mains » et ses « yeux les plus simples du monde » (*S*, 23) ; tandis que Marguerite, plus sensible, s'adresse au hérisson « comme un petit frère si c'est possible » (*S*, 70). Avec les animaux, il est question de vie et de mort, d'empathie, de respect : un

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *La Lampe...*, *op. cit.*, p. 85.

³⁹ *Cf. infra*, « Comment rester vivante malgré la mort ? ».

« étalon de valeur morale⁴⁰ » qu'Ariane Dreyfus dit partager avec Colette (ainsi l'enfant « protégeant » l'escargot léger et fragile qu'il a posé sur son bras, qu'il considère comme « la vie⁴¹ »).

« Récit du récit⁴² », fiction de la fiction, la réécriture des *Malheurs de Sophie* dans le poème permet donc à la poète, de façon plus poussée que dans les précédents ouvrages, d'élaborer *une fiction de la vérité*, ou tout au moins *la fiction d'une vérité*, existentielle, subjective : « chaque poème me permet de naître, de me remettre inlassablement au monde. Ce qui m'arrivera – je le vis à chaque fois comme un récit – c'est d'en ressortir vivante. J'y choisis mon mode d'apparition, j'y reconstruis ma personne⁴³. » Construit sur le modèle du cycle (naissance, vie, mort, renaissance), le long « poème » narratif de *Sophie ou la vie élastique*, à la fois par l'âge du personnage éponyme, par l'inscription du mot « vie » dans le titre, par la succession de ses « épisodes », par l'ouverture significative du verbe au futur du dernier vers, s'apparente également au modèle du récit d'apprentissage.

Sophie, ou les figurations du désir

« Personne poétique » comme nous venons de le voir, Sophie est oxymore, « vivante » et « de papier », allégorie du *désir* comme principe vital : à l'état pur (instinct et sauvagerie), en réaction (désobéissance et émancipation), et par caractère propre (curiosité et goût de l'exploration). Si elle est avant tout l'Enfant majuscule, sa révolte s'agrandit à celle des femmes opprimées, car elle est fille, et à celle de l'humanité souffrante, à laquelle elle appartient⁴⁴.

Désirer

Sophie nous offre donc, tout d'abord, d'assister au surgissement de l'humanité dans son état sauvage, régie par son instinct, non encore modelée par l'éducation, la religion et les règles sociales. Derrière la Sophie d'Ariane Dreyfus se tient celle du cinéaste Christophe Honoré, qui lui-même rend hommage aux enfants sauvages du cinéma, ceux de

⁴⁰ *Ibid.*, p. 22.

⁴¹ « Sur la route », *Le Dernier Livre des enfants*, op. cit., p. 117.

⁴² L'expression est de Tristan Hordé, « Entretien avec Tristan Hordé », art. cit., p. 6.

⁴³ Matthieu Gosztola, *Ariane Dreyfus*, Montreuil-sur-Brèche, éd. des Vanneaux, « Présence de la poésie », 2012, p. 11.

⁴⁴ Nous laisserons de côté les problématiques de classes sociales qui, évidentes chez la comtesse de Ségur, nous paraissent secondaires dans cette œuvre d'Ariane Dreyfus.

Truffaut, Pialat et Doillon⁴⁵. « Spectaculairement », au sens propre, Honoré la représente d'ailleurs toujours décoiffée, les cheveux emmêlés, alors que le personnage ségurien a les cheveux blonds et « coupés courts comme ceux d'un garçon⁴⁶ ». Les enfants sages, *a contrario* du roman de la comtesse de Ségur, servent en quelque sorte de repoussoir : Paul, Camille, Madeleine, sont les attendrissantes figures de la patience et de la bonté, ayant intégré les règles et la frustration (S, 42). Sophie, quant à elle, met les adultes au pied du mur par son questionnement permanent : « Pourquoi attendre au lieu de prendre ? » (S, 29) – ce qui est dans le contexte originel de l'œuvre une remise en question des vertus d'ascèse et de mortification de la religion catholique, mais témoigne surtout d'une impatience qui est appétit vital. Comme le merle, Sophie mange encore vertes les « gouttelettes cerises » de mai (S, 26). Comme la pie, elle vole ce qui brille, « les très jolies choses admirables » (S, 29) du nécessaire à couture en or offert par son père à sa mère, sans nécessité autre que celle, impérieuse, de son « plaisir » (S, 30). Son avidité se voit d'ailleurs dans la chorégraphie de ses gestes : elle « attrape », « écrabouille », « secoue », « jette », « prend ». Par la main, elle s'empare du monde. Anne-Christine Royère d'« une véritable poétique de la jouissance, proche d'une philosophie de l'affirmation⁴⁷ ».

Sophie est également primitive dans son rapport à la sensation. Ariane Dreyfus pour cela imagine une fillette liée aux animaux, aux éléments et au végétal, une aristocrate des parcs plutôt que des châteaux, une ondine, qui se mouille, se salit. L'invention poétique fait la place à des sensations subtiles, qui activent dans l'esprit du lecteur une mémoire du corps partagée, forgée dans l'enfance, palpable, comme le fuyant doux et visqueux de la vase entre les orteils quand Sophie descend dans la mare, un savoir d'avant la conscience et la parole, presque fœtal, « comme un dessin dans le fond du ventre » (S, 74). Ses émotions ont une manifestation physiologique, son cœur est un organe concret, il « bondit très haut » ou se fait « étroit », manque de « de se fendre, de noircir ».

⁴⁵ Johan Faerber, « Christophe Honoré : L'enfance mue (*Les Malheurs de Sophie*) », mis en ligne le 22 avril 2016, URL : <https://diacritik.com/2016/04/22/christophe-honore-lenfance-mue-les-malheurs-de-sophie/> [consulté le 10 octobre 2020].

⁴⁶ La comtesse de Ségur, *Les Malheurs de Sophie* [1858], Paris, Hachette, 1929, p. 53.

⁴⁷ Anne-Christine Royère cite Vladimir Jankélévitch (« De l'amour ») à propos du lien entre plaisir et écriture constamment réactivé par la poète, notamment grâce à la syllepse du mot « langue », « Ariane Dreyfus. "Le bon chemin, ce n'est pas le même" », dans Lionel Destremau et Emmanuel Laugier (dir.), *Douze poètes. Anthologie critique et poétique*, vol. 2, Paris, Prétexte, « Critique », 2006, p. 57. Dans *Sophie...*, la jouissance n'est pas liée à la sexualité, mais à une expérience du corps propre à l'enfant. Au plan psychanalytique par ailleurs, on pourrait évoquer l'étape du « principe de plaisir », précédant chronologiquement le « principe de réalité ».

Sophie est un corps, elle court, crie, joue, mange et dort. Les tournures exclamatives, l'éviction des verbes conjugués, le vers détaché du fil narratif, nous l'avons évoqué plus haut, tout dans le poème dit la sensation fulgurante, dès les premières pages : « Le plaisir de courir sur le chemin crissant ! » (S, 8). Elle est « infatigable », comme la branche qui bat au vent dans l'exergue de Guillevic (S, 91), comme toutes les branches qui battent dans tous les poèmes d'Ariane Dreyfus, depuis le recueil *Quelques branches vivantes*⁴⁸. Elle est elle-même la branche, le vent (S, 50).

Pour se dire, l'organique puise à la spontanéité « des tournures courantes » qui assurent, d'après la poète, la « justesse de la voix » : « Les plus beaux poèmes contiennent des entailles, des vacillements de prosaïsme⁴⁹. » Un titre de poème étonnant illustre bien cette entaille : « J'avais faim » (S, 33). Il s'agit d'une phrase, au discours direct sans guillemets, réponse probable que Sophie donne aux adultes éplorés l'ayant cherchée partout dans la maison et dans le parc, en pleine nuit, alors qu'elle était sortie sans permission pour aller manger des fruits dans la serre. Le titre comble un blanc du poème, à plusieurs niveaux. Au plan narratif, il résout le mystère de sa disparition et justifie son acte. « J'avais faim » : Sophie n'a rien d'autre à dire, elle qui ne voit pas au-delà du mobile primaire de son action. Mais Ariane Dreyfus fait le vœu que cette « littéralité » soit pour nous « le sol des vraies rêveries⁵⁰ ». Oui, nous comprenons que l'enfant sauvage a faim, tout le temps et de tout.

Sophie est en effet, c'est sa seconde caractéristique, en permanence mue par le désir, non pas d'*avoir*, mais de *voir* et de *savoir*. Elle préfère, au fond, le saisissement à la possession⁵¹. La destruction à l'ignorance. Une scientifique en robe de « percale blanche⁵² », munie de « son cher petit et vrai couteau » offert par son père, dans le poème « Un objet qui fait tout » :

Sophie se lève tout de suite
Car voilà la nuit est passée
Et elle veut aller voir
Tout ce qui pourrait être coupé

Avec son cher petit et vrai couteau

⁴⁸ Ariane Dreyfus, *Quelques branches vivantes*, Paris, Flammarion, « Poésie », 2001.

⁴⁹ *La Lampe...*, *op. cit.*, respectivement p. 118 et 120.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 100.

⁵¹ L'insatisfaction est de ce fait considérée comme une vertu, une puissance motrice, au rebours du discours ségurien : « Mais ce n'est pas assez » (S, 74), « Sophie « trouvera toujours autre chose // Autre chose de mieux » (S, 47).

⁵² La comtesse de Ségur, *Les Petites Filles modèles* [1858], Paris, Hachette, 1918, p. 75.

[...]

Sans un bruit la lame
Parfois elle oublie de respirer
Tellement c'est intéressant
Elle voit et regarde tellement
La fine peau s'ouvrir
Qu'elle se penche comme pour protéger
La cerise qui est là
Elle voit des fibres comme des veines
Roses dans le rouge clair

Sophie met ses ongles
Pour desserrer ce qui tient au noyau
Pendant que ça coule sur ses doigts
Doucement lui vient une idée
Qu'elle ne savait pas

Ça peut faire des yeux !

(S, 37-38)

Chacune de ses « bêtises » est en réalité une « expérience », voire une « expérimentation », dont on ne peut qu'admirer la « puissance méthodique⁵³ », qui est celle des savants, des scientifiques, des inventeurs. Elle découpe, incise, écarte, fouille, observe, déduit⁵⁴. Elle traverse la surface, perce des mystères, veut atteindre le « noyau » des choses : « Elle *voit* et regarde tellement / La fine peau s'ouvrir / [...] Elle *voit* des fibres comme des veines » (S, 39, nous soulignons). Dans ce très beau texte, presque scène de dissection anatomique dérivée de Christophe Honoré et non de la comtesse de Ségur, le détail concret entraîne la qualité de présence du poème, son vif : le noyau extirpé avec les ongles, le jus qui coule sur les doigts. La cerise est à la fois le fruit de juin, à la chair « dodue », et une toute petite pomme de la connaissance⁵⁵, que Sophie est allée cueillir elle-même au jardin : « Doucement lui vient une idée / Qu'elle ne savait pas ». Le savoir n'est pas une abstraction, il découle de l'expérience personnelle et concrète. À la fin du poème, Sophie « sait » (ce qu'il y a derrière la peau de la cerise), car elle a enfin « des yeux » pour « voir ».

⁵³ Johan Faeber, art. cit.

⁵⁴ Nous renvoyons à l'épisode des poissons : « Sophie peu à peu se demande », « Sophie les regarde à nouveau, longtemps » (S, 40).

⁵⁵ Notons que la cerise est le truchement vers la connaissance pour Ariane Dreyfus, tandis que chez la comtesse Ségur, elle est le signe de l'infamie dans le syntagme figé récurrent, « rouge comme une cerise ».

Fureter

La personnalité désireuse et têtue que la poète dessine dans le recueil nous a rappelé une autre héroïne de la littérature d'enfance : la jeune épousée de Barbe Bleue. Véronique Larrivé, chercheuse en didactique de la lecture littéraire, propose une lecture actualisante du conte à la lumière de la psychanalyse et des études de genre, qui nous semble tout à fait transférable au recueil d'Ariane Dreyfus. Elle a ainsi cherché à montrer, en accompagnant des classes de collège dans un travail d'élucidation progressive, qu'on peut lire dans ce conte autre chose « qu'une histoire de curiosité punie et de monstruosité châtiée⁵⁶ », que l'interprétation est la condition même de la vitalité d'un héritage littéraire. Elle s'appuie pour cela sur l'approche psychanalytique de *La Barbe bleue* que Clarissa Pinkola Estes propose dans *Femmes qui courent avec les loups*⁵⁷. Pour cette dernière, « Barbe bleue représente le "prédateur naturel" qui habite la psyché des femmes et les empêche de s'épanouir⁵⁸. » Nous mettrons de côté le sens sexuel de l'ouverture du cabinet secret (rappelons que Sophie est une toute petite fille), pour retenir la dénonciation par Clarissa Pinkola Estes de la société (pas seulement masculine) qui asservit la jeune fille en lui apprenant à obéir et à « substitu[er] une forme de docilité à son intuition⁵⁹ ». Pour Clarissa Pinkola Estes, la curiosité d'ouvrir la porte, qui rompt avec la docilité qui précède, est la métaphore de l'acte essentiel qui est de « poser la bonne question⁶⁰ ». Or, nous l'avons vu, Sophie est une incessante questionneuse ! D'après Véronique Larrivé, la lecture à la fois ethnologique, psychologique et littéraire de l'autrice américaine, permet de voir dans le conte un « encouragement à la transgression et au questionnement⁶¹ », particulièrement bienvenu dans notre époque où le combat pour l'égalité et la valorisation de la perspicacité féminine est encore à mener.

La réécriture d'Ariane Dreyfus permet elle aussi de voir dans l'héroïne de 1858 autre chose que l'insubordination d'une fillette capricieuse, corrigée et ramenée dans le giron de Dieu. Quand Sophie désobéit en 2020, son attitude est à envisager dans le contexte de l'émancipation féminine des XX^e et XXI^e siècles. Cette lecture nous

⁵⁶ Véronique Larrivé, « La Barbe bleue et l'effet-personnage », dans Sylviane Ahr et Nathalie Denizot (dir.), *Les Patrimoines littéraires à l'école. Usages et enjeux*, Namur, Presses Universitaires de Namur, « Diptyque », 2013, p. 119.

⁵⁷ Clarissa Pinkola Estes, *Femmes qui courent avec les loups. Histoires et mythes de l'archétype de la femme sauvage* [1992], Paris, Le Livre de Poche, 1996.

⁵⁸ Véronique Larrivé, art. cit., p. 123.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Clarissa Pinkola Estes, *op. cit.*, p. 81.

⁶¹ Véronique Larrivé, art. cit., p. 123.

semble doublement justifiée, d'une part en raison du contraste générationnel entre Sophie et sa mère, prisonnière des contraintes sociales, *dé-vitalisée* et presque morte avant que d'être morte, parce qu'elle n'a pas appris à désobéir. Et d'autre part bien sûr, parce que le recueil s'inscrit plus largement dans l'œuvre d'Ariane Dreyfus qui porte depuis toujours une attention très aiguë, pour ainsi dire sociale et politique, aux destins de filles et jeunes filles (et plus largement, d'enfants) refusant d'abdiquer devant le sort contraire ou l'injustice du monde.

Apprendre

Pour Clarissa Pinkola Estes, « savoir fureter » est « la clef de la connaissance⁶² ». Dans *Sophie ou la vie élastique*, les « bêtises » de la petite fille qui étaient au XIX^e siècle le prétexte d'un discours moralisateur sont réenvisagées comme autant d'étapes qui ponctuent un récit initiatique (ce que permettent formellement, nous l'avons vu, le poème narratif et la construction presque chronologique du recueil). Quel apprentissage Sophie fait-elle donc en « furetant » ?

D'abord mue par l'instinct, elle apprend à penser. Ses questionnements ininterrompus et faussement naïfs prennent par endroits une portée philosophique (« Que nous reste-t-il aujourd'hui que nous n'aurons pas demain ? », *S*, 14 ; « Que va-t-elle chercher qu'on ne pourrait lui répondre ? », *S*, 74). Pour autant, ce qu'Ariane Dreyfus retient de sa lecture de la comtesse de Ségur et qui imprègne son écriture, ce sont bien ces « drames brutalement physiques, faits de gestes et de corps⁶³ », qui font que le savoir n'est pas abstrait. Sophie comme symbole est plus proche de l'énergie de la *poiesis* que de la constance de la *sophia*. Pour dire « l'invisible », la poète entend toujours passer par le « visible⁶⁴ » : « Toute métaphysique me laisse insensible⁶⁵ », écrit-elle encore, « je compte [...] sur l'acte de faire⁶⁶ ».

Sophie donc, à sa mesure, déchiffre peu à peu ce qu'il en est de la vie et de la mort. Sa première confrontation avec la mort se produit quand elle tue l'écureuil sans en avoir eu l'intention. Elle ne comprend alors ni les manifestations physiologiques du phénomène (« Mais Bastien, ce

⁶² Clarissa Pinkola Estes, *op. cit.*, p. 79. Ce verbe renvoie également à l'interdit édicté par la mère du Petit Chaperon rouge dans la version des frères Grimm : « Et quand tu arriveras chez [ta grand-mère], [...] ne va pas fureter dans tous les coins. »

⁶³ *La Lampe...*, *op. cit.*, p. 123.

⁶⁴ Cf. *infra*, « Comment rester vivante malgré la mort ? »

⁶⁵ *La Lampe...*, *op. cit.*, p. 104.

⁶⁶ Cf. *infra*, « Comment rester vivante malgré la mort ? »

n'est pas comme ça quand on est mort » : l'écureuil semble dormir), ni l'irréversibilité du temps (« demain, il sera vivant ? », *S*, 25) – ce dont elle finit par prendre conscience, mais trop tard, avec « la boucherie des poissons » (*S*, 41). Sa poupée à vrais cheveux lui paraît d'abord étrangement humaine, avant qu'elle n'en saisisse pleinement l'artifice : « je ne suis pas morte comme toi, moi » (*S*, 96). Pour Ariane Dreyfus, la poupée peut également être envisagée comme un substitut de la mère (cette dernière affirmation se lisant alors, comme nous le verrons dans un troisième temps, comme le choix de dépasser le deuil).

Elle découvre que la connaissance est liée à l'insatisfaction, à la déception et à la destruction (« Sophie casse ce qui lui donna la main / elle préfère // Elle préfère aller plus loin », *S*, 61). Rappelons que la poésie d'Ariane Dreyfus est fondamentalement une écriture du corps et de la matière : qui d'autre qu'elle pouvait nous rappeler que la fillette n'a pu découper les poissons sans mettre ses mains dans les boyaux et le sang ? La blessure est une forme de connaissance et la connaissance est blessure.

Elle apprend aussi qu'elle possède une part obscure qu'il est utile d'écouter. Le titre du poème « C'est là » désigne le lieu du mystère de la mort, symbolisé par la mare dans laquelle le garde du château de Fleurville s'est débarrassé de petits hérissons. Sophie et Marguerite en aperçoivent un pourtant, encore vivant, en train de se noyer. Dans le roman de la comtesse de Ségur, Sophie prend un bâton pour le frapper : son acharnement, prétendument généreux (« pour qu'il meure plus vite⁶⁷ ») apparaît ambigu tant à Marguerite qu'au lecteur, que la scène laisse mal à l'aise. Dans la transposition d'Ariane Dreyfus, la cruauté n'est pas exempte de courage : « elle le fait plutôt que pleurer » (*S*, 72). La noyade de l'animal dans cette mer miniature la ramène brutalement à son propre drame : elle était dans le navire qui a fait naufrage, elle a vu sombrer la barque qui portait sa mère. Elle devient alors « violente mais par pitié⁶⁸ » : « Ce type d'ambivalence me donne toujours la sensation de toucher un nerf, d'être au plus vif de ce que peut un poème⁶⁹. » Alors que Sophie n'a fait jusque là que subir les coups du sort, savoir que les événements peuvent dépendre d'elle est le début du salut. Une telle attitude lui permet de n'être pas deux fois victime : « Cela a déjà eu lieu, cela ne recommencera pas » (*S*, 72), conclut-elle, comme une promesse à soi-même.

Cette qualité de courage, c'est aussi celle de la poète, qui expose dans le poème, malgré sa peur, ce que les gens taisent par pudeur, tabou ou

⁶⁷ La comtesse de Ségur, *Les Petites Filles modèles*, op. cit., p. 61, et *S*, 72.

⁶⁸ Cf. *infra*, « Comment rester vivante malgré la mort ? »

⁶⁹ *Ibid.*

impuissance : aussi bien le scandale du monde, la violence des relations humaines, que la simple réalité du corps, la contingence miraculeuse de la sexualité – le tout, tressé à l'ordinaire de la vie. Ainsi dans *Iris, c'est votre bleu*, le poème « Rwanda » surgit au milieu d'une section amoureuse intitulée « Les ailes oublient⁷⁰ » : cri, poussière et sang que la joie des baisers échangés ne veut pas effacer. Poète vigie, Ariane Dreyfus a ajouté à la toute fin du recueil *Le Dernier Livre des enfants* « Un chantier de poème⁷¹ », où elle analyse le long processus d'écriture de son « Poème contre l'excision », sur plusieurs années, ses impasses, ses trouvailles, et la « détermination » qu'il lui a fallu pour aller jusqu'au bout de l'expression juste de l'atrocité.

C'est pourquoi il importe tout autant à la poète d'exposer des genèses de poèmes que d'offrir aux lecteurs des personnages sujets à métamorphose, et notamment dans leur rapport à la langue. Dans le recueil, Sophie gagne en « esprit », en maîtrise du discours et de son double sens. Elle passe du monde informulé des enfants, « Engloutis dans le tumulte / de ce qu'ils ne peuvent pas nommer » (S, 44) à la maîtrise de la parole qui nourrit la compréhension de soi, d'autrui et du monde. Le lecteur en trouve un exemple, à la fois douloureux et jubilatoire, dans la confrontation de Sophie avec sa marâtre. Madame Fichini la met à la torture en lui faisant brûler sans la lire une lettre d'Amérique de son cousin Paul, miraculeusement réchappé du naufrage, guettant des larmes qui ne viennent pas, tandis que Sophie, plus crâne que sainte ou stoïque, réplique : « je suis heureuse que Paul m'a écrit » (S, 64). La grammaire fautive n'en rend la vérité énoncée que plus puissante (avec l'indicatif comme mode de la réalité), mais le cœur se serre tant l'on sait que l'ironie est un « amer savoir ».

Sophie, force vive de désobéissance, de curiosité féconde, de courage, est la porte-parole des pouvoirs de la fiction. Elle entraîne en effet le récit comme elle entraîne l'action. Elle met en scène l'enterrement carnavalesque de la poupée (S, 49-51). Elle réinvente « les mots et les choses » dans le scénario du thé offert à ses cousins : « Les morceaux de craie sont carrés / Donc c'est déjà du sucre dans le sucrier » (S, 43). La rime de la presque comptine rapproche *craie* de *carré*, et le polyptote *sucre-sucrier* parachève tautologiquement une sorte de cratylisme. Elle est, dans tous les sens, la « faiseuse d'histoires ».

Sophie, dans la douleur, fait enfin son éducation sentimentale (les poèmes en appellent souvent au « cœur »). Après avoir menti et volé le nécessaire à couture en or, la terreur d'être désaimée de sa mère la

⁷⁰ *Iris, c'est votre bleu*, Bègles, Le Castor Astral, 2008, p. 26 et s.

⁷¹ « Un chantier de poème », *Le Dernier Livre des enfants*, op. cit., p. 151-166.

foudroie : « plutôt une ombre lui déchire l'intérieur du ventre ». Sa lucidité neuve prend la forme de l'aphorisme : « La peur marche plus lentement que le plaisir » (S, 30). La concentration poétique court-circuite l'apologue. Le sentiment de culpabilité est congédié, ce qui est une façon de placer l'enfant sur un chemin de liberté. L'art d'Ariane Dreyfus consiste à métamorphoser un matériau littéraire que l'exégèse traditionnelle situe du côté de la didactique morale, au profit de la création d'une émotion partageable et d'un sens plurivoque. L'ambiguïté de la poésie possède une vertu supérieure et inspirante. Ce qui pour autant ne l'empêche pas, au contraire, d'offrir un gain moral tant à son autrice qu'à ses lecteurs : le poème est le lieu d'une réélaboration de la vie intérieure de la poète, et un support de projection pour la lectrice et le lecteur.

Plusieurs recueils d'Ariane Dreyfus parlent de l'enfance, ce « tremplin » à partir duquel nous nous élançons vers la vie. Le personnage de Sophie est placé devant un double défi : elle apprend en même temps à bondir *et* à rebondir après avoir été précocément confrontée à la mort de ses parents – ainsi le recueil d'apprentissage se fait-il également recueil de deuil.

Sophie, ou la victoire de vivre

Un poème n'est pas un tombeau comme un autre⁷².

La période contemporaine a vu se développer, depuis les années quatre-vingt, le genre du recueil de deuil, la plupart du temps étroitement chevillé à l'expérience biographique et à l'épanchement du moi, que la personne disparue soit explicitement citée (Oscarine Bosquet, *Mum is down*, Rehauts, 2012) ou que le recueil prenne un détour volontairement métaphorique (François Heusbourg, *Hier soir*, Aencrages, 2014). Ariane Dreyfus s'est déjà confrontée à l'écriture du deuil et de la séparation, plus particulièrement *La Bouche de quelqu'un* (Tarabuste, 2003) ou dans *L'Inhabitable* (Flammarion, 2006). Son originalité se situe ici à deux niveaux : d'une part, dans le choix du recueil de deuil *fictionnel*, vécu par un « personnage » (ce qui lui permet malgré tout, nous l'avons vu, de représenter son propre sentiment de perte, sans le circonscrire), d'autre part dans celui du regard à hauteur d'enfant⁷³.

⁷² *La Lampe...*, op. cit., p. 224.

⁷³ C'est toujours parvenu à l'âge adulte qu'un.e auteur.ice revient sur un destin d'orphelin.e. Le choix de la fiction autorise le ou la poète à proposer un point de vue

La mort est omniprésente dans *Sophie ou la vie élastique*, et constitue en quelque sorte le revers invisible du titre. Sophie fait donc l'expérience, dès son plus jeune âge, que vie et mort sont intimement mêlées : cette réalité est le substrat de l'écriture d'Ariane Dreyfus, qui confie à Tristan Hordé avoir « besoin de cet arrière-plan pour que le sursaut de vie, de réaction qu'est le poème existe fortement⁷⁴ ». Cette coprésence de la mort à la vie trouve une illustration dans le procédé de la prolepse, forme linguistique de disjonction temporelle, appuyée sur la métaphore et le double sens. Ainsi Madame de Réan, l'autre personnage féminin, lit-elle partout les signes annonciateurs de sa noyade tout au long de la première moitié du recueil :

Je ne peux respirer qu'ici

Dans le couloir qui traverse la maison
Fuir l'eau qui monte du chagrin (S, 20)

Ou encore :

Elle aimerait que le temps se creuse pour s'y coucher et pas ailleurs.

C'est une horreur de devoir commencer
À compter ses jours. (S, 22)

Sophie quant à elle représente la force la plus pure de l'enfance, toute entière contenue dans le présent et projection vers l'avenir, pure « élasticité » (la psychologie actuelle dirait « résilience⁷⁵ »). L'intensité de sa présence au présent lui permet de ne pas être « engloutie » avec sa mère, lorsque celle-ci fait naufrage :

même la beauté, et la bonté, peut, s'enfonçant
s'engloutir
[...]
La mère s'est perdue dans la mer (S, 54)

La pétrification du temps que produit la mort de l'être aimé se lit dans la multiplication des homophonies et paronomases : la temporalité comme

enfantin, pure invention éventuellement soutenue par le souvenir. Le choix de la fiction dans le recueil de deuil est rare mais n'est pas unique – nous pouvons évoquer par exemple *Fondations* de Pierrine Poget, Chavannes, Empreintes, 2017 – comme si la veine élégiaque contemporaine tendait plutôt à se rapprocher de l'écriture de soi.

⁷⁴ « Entretien avec Tristan Hordé », art. cit., p. 6.

⁷⁵ Terme également employé avec circonspection par Gérard Cartier, art. cit.

la langue soudain bégaiant. Pourtant Sophie ne demeure pas prisonnière du souvenir. Elle ne se noie ni dans la mère, ni dans la mer, ni dans la mare, ni dans la mort, ni dans le mot. Dans sa réflexion intitulée « Comment rester vivante malgré la mort ? », Ariane Dreyfus justifie d'ailleurs ainsi le choix de son héroïne : « il y a en elle quelque chose d'*insubmersible*. C'est cela qui m'a intéressée avec elle, c'est ce personnage que j'ai voulu offrir à l'enfant que j'ai été⁷⁶. » Projetant sur son héroïne sa propre disposition entêtée à renaître, ou, à l'inverse, s'inspirant d'elle, la poète affirme son refus de la mémoire-mascaret, marécageuse et mortifère, mêlant le « elle » et le « je » dans le même poème : « si le sol bouge Sophie de Réan saute ailleurs, et ne se retourne pas. / [...] et surtout / Je ne veux pas me souvenir⁷⁷. » Sophie, comme le Petit Poucet, est engagée sur un « sentier de création », vers l'avant : elle est à la fois symbole de réparation et représentation des pouvoirs de la poésie.

Car la vie *élastique* est la vie *possible*, grâce à l'écriture : « la poésie a été très vite pour moi le moyen de ne pas m'effondrer, de servir une sorte d'entêtement à trouver une issue, une lumière⁷⁸ ». Sophie illustre magnifiquement le *vademecum* que la poète emprunte à Colette dans *La Naissance du jour* : « Renaître n'a jamais été au-dessus de mes forces⁷⁹. » C'est la représentation de la mort tout entière qui s'en trouve modifiée dans le recueil comme dans le film de Christophe Honoré, ainsi que l'analyse Johan Faerber : « La mort, si elle ouvre les existences en deux, offre aux vivants qui restent *une chance plastique, une chance herméneutique, un redevenir du monde* : loin d'être soustractive, la mort se donne toujours comme esthétiquement féconde et clame le redébut de l'existence⁸⁰. » On peut entendre en ce sens l'affirmation d'Ariane Dreyfus : « Tant qu'on vit, on n'est pas obligée de mourir⁸¹. » – fausse tautologie et vrai défi existentiel et artistique.

C'est pourquoi, malgré le destin tragique de la mère, la traversée de ces poèmes laisse au lecteur une impression d'allègement joyeux, de force lumineuse. Le drame ne gagne pas. « C'est de vivre que je parle » affirme Ariane Dreyfus en empruntant ses mots à la poète américaine d'origine anglaise Denise Levertov : « C'est de vivre que je parle, de se mouvoir d'un instant dans un autre instant, et dans celui qui le suivra, de respirer la mort dans l'air du printemps, tout en sachant que l'air est aussi

⁷⁶ Cf. *infra*, « Comment rester vivante malgré la mort ? » Nous soulignons.

⁷⁷ Quatrième de couverture de *Sophie ou la vie élastique*.

⁷⁸ Cf. *infra*, « Comment rester vivante malgré la mort ? »

⁷⁹ *Ibid.* et *La Lampe...*, *op. cit.*, p. 9.

⁸⁰ Johan Faerber, art. cit.

⁸¹ Cf. *infra*, « Comment rester vivante malgré la mort ? »

une musique sur laquelle on peut chanter. » (S, 99). La syllepse sur le mot « air » est une *mobilité dans la langue* qui renforce le lien que Denise Levertov établit entre « vivre », « chanter » et « se mouvoir ». C'est de vivre, et aussi, d'écrire, que parle la poète, de la « chance plastique et herméneutique » de l'invention poétique.

L'enjeu esthétique de la métaphore n'est donc rien sans sa portée existentielle : elle est une « anti-renonciation », en tant qu'elle propose une mise en relation pour hisser en nous de quoi survivre⁸² » (rappelons l'étymologie de métaphore : ce qui porte au-delà). L'image de l'eau par exemple, insistante et ambivalente dans tout le recueil, ne se réduit pas à sa dimension létale. L'enfant convoque sa mère défunte à volonté, dans le « beau visage » d'une statue de femme caressée, dans le parc du château, tandis que la fontaine proche produit un bruit d'eau « comme noyées qui respirent et ressortent » (S, 94), ou encore dans les flocons de neige tombés du ciel, « curieux baisers » qui « mouillent la figure / et rendent presque heureuse » (S, 61). L'eau accomplit plusieurs fois son cycle complet de transformation autour du personnage de Sophie, qui ne cesse d'activer puissamment ses symboliques de baptême, de jouvence, de métamorphose. L'enfance, comme la poésie, est une force « qui agit : joue. En effet, toute création est un jeu, c'est-à-dire une mise à distance du réel pour ne pas constamment le subir⁸³. »

Le travail du vers et de la phrase – syntaxe, rythme, disposition typographique – tout produit un agrandissement du sens (un « étirement » comme le suggère le titre qui suit – toujours l'élastique), comme dans le dernier poème, le plus bref du recueil (S, 101) :

SOPHIE ÉTIRE SES BRAS

Je sais ce que j'ai vécu

et que je vivrai encore

L'agencement spatial des deux vers reproduit l'horizontalité des bras que l'enfant tend de part et d'autre de son corps, dans « un mouvement presque dansé⁸⁴ », en même temps qu'il symbolise l'axe brisé du temps. La marche centrale, béante, de l'événement fondateur qu'est la mort des parents, fait basculer du souvenir (des faits identifiables, circonscrits par le complément « ce que » et le passé composé) à l'avenir (l'ouverture maximale du « possible » grâce à l'emploi intransitif du verbe vivre, du

⁸² Pouvoir qu'Ariane Dreyfus confère plus largement à l'imagination, dans « Entretien avec Tristan Hordé », art. cit., p. 10.

⁸³ *La Lampe...*, op. cit., p. 85.

⁸⁴ Cf. *infra*, « Comment rester vivante malgré la mort ? ».

futur et à l'absence de ponctuation). Bien qu'isomètres (7 / 7), les deux vers semblent claudiquer, en raison de la rupture syntaxique (« je sais ce que... et que »). Il s'agit là d'une nouvelle illustration de la syntaxe subtile d'Ariane Dreyfus, écho à la dédicace inaugurale du recueil : « À Jean Cocteau, qui m'a appris à marcher "un pied dans le sol, un pied dans le vide" » (S, 5). Le recueil s'achève donc, comme le film de Christophe Honoré, par une claudication dansée, un mouvement altéré mais allègre.

Épilogue dans un genre élastique

Au côté d'autres pratiques contemporaines de circulation du conte ou récit au poème (par l'expansion : Sylvie Nève ; par la rédification : Philippe Beck ; par l'allusion : Marie Huot...), l'écriture d'Ariane Dreyfus concourt aujourd'hui à nourrir la réflexion sur la dynamique et la potentialité des genres littéraires. Son œuvre ici traversée, transformée, repensée, critiquée peut-être, infusée par le roman et le cinéma, loin d'établir des oukhazes ou des hiérarchies, contribue à fonder, recueil après recueil, un « modèle » expérimental et singulier, fondé sur le dialogue entre les arts, l'hybridité, la citation. Non seulement ce choix du tissage des voix et des gestes agrandit le territoire du « poétique » (si on se réfère à une typologie des genres de plus en plus remise en question de nos jours), mais il nous semble pouvoir également toucher un public plus large que le lectorat habituel de la poésie, autour du « lieu commun » qu'est la référence aux lectures d'enfance.

Au-delà de l'éclairage nouveau qu'une réécriture-réappropriation peut jeter sur le passé comme sur le présent, Ariane Dreyfus, comme lectrice et comme poète, ne cesse de réaffirmer les enjeux existentiels de la littérature et de l'art, mode d'intelligibilité privilégié de soi et des autres. Parce qu'elle (s')écrit dans les blancs d'un texte hérité, connu de tous, parce qu'elle élève malgré tout la voix dans les silences de la comtesse de Ségur sur le sort fait aux filles et femmes de son temps, parce qu'elle confie le plus intime de son être à des personnages imaginaires et « vivants » susceptibles de nous tendre de précieux éclats de miroir, elle établit dans le livre un dialogue avec son lecteur (« l'abandon au lecteur⁸⁵ »), invité à devenir à son tour attentif à ce qui n'a pas été dit, dans le roman de la comtesse de Ségur comme dans ses poèmes où le silence respire, et à y déposer, peut-être, le fardeau ses propres « moments d'arrière-gorge⁸⁶ », ceux-là même qui poussent à dire, ou à écrire.

⁸⁵ *La Lampe...*, op. cit., p. 64.

⁸⁶ *Ibid.*

Comment rester vivante malgré la mort ?

Ariane DREYFUS,
septembre 2020

Tant qu'on vit, on n'est pas obligée de mourir

Avant de répondre à cette question, je voudrais qu'on s'entende sur le mot « mort » qu'elle contient. « Mourir » ici ce n'est pas décéder. Même si la question effarante que nous pouvons nous poser est : quand et surtout comment cela va-t-il m'arriver ? Quant au pourquoi, seuls les enfants se la posent encore, comme mon fils Paul, âgé de 4-5 ans, qui déclara un jour « On ne devrait pas vivre moins longtemps que la mort qui dure toujours¹ ». En réalité cette question du quand et du comment de sa mort définitive, on l'écarte dès qu'on y songe, car la réponse ne dépend pas de nous et donc, du moins c'est ainsi que j'y pense quand j'y pense, cela ne me concerne pas².

Si « mourir » signifie le contraire d'être vivante, d'être dans la vie, d'avoir envie de la vie, alors cela risque de nous arriver plus d'une fois, et on peut comprendre que Patrick Dubost ait pu écrire d'innombrables phrases dont le refrain est « pour ne pas mourir », telles que « On se réveille tous les jours à tous les instants pour ne pas mourir », ou « Toute phrase contient le peu d'énergie qu'il faut pour ne pas mourir³ ». Ce texte m'a d'ailleurs inspiré une consigne d'écriture très exaltante par la force intérieure qu'elle donne et les poèmes des enfants qui en résultent, dont j'ai cité certains dans *Le Dernier Livre des enfants*. Ainsi Loïc a-t-il écrit : « Toute phrase contient un verbe pour ne pas mourir. Je ne suis jamais trop loin de la personne que j'aime pour ne pas mourir », et Laura : « Je dessine sur toute la surface d'une feuille pour ne pas

¹ Ariane Dreyfus, *La Belle Vitesse*, illustrations de Valérie Linder, Chaillé-sous-les-Ormeaux, Le Dé bleu / éditions Cadex, « Le Farfadet bleu », 2002, p. 21.

² Cela dit, j'aimerais que cela dépende de chacun d'entre nous, à la fois pour notre destin individuel – et ce serait le droit de choisir l'instant de sa mort – et pour notre destin collectif – en finir avec le capitalisme financiarisé qui met en péril la survie de l'humanité. Mais sur ce point, l'engagement politique me semble plus approprié que la poésie, et je fermerai donc là la parenthèse.

³ Patrick Dubost, *Cela fait-il du bruit ? (écrits pour la voix)*, Elne, Voix éditions, 2004.

mourir. » Ici on rejoint les deux phrases que j'ai mises en exergue de *La Lampe allumée si souvent dans l'ombre*⁴, l'une de Sand : « Je ne me connais pas beaucoup du point de vue de la théorie, je sais seulement ce qui me tue et me ranime dans la pratique de la vie⁵ », l'autre de Colette, qui énonce ainsi ce qui est mon mantra : « Renaître n'a jamais été au-dessus de mes forces⁶ ».

Or la poésie a été très vite pour moi le moyen de ne pas m'effondrer, de servir une sorte d'entêtement à trouver une issue, une lumière. Très peu de mes livres et même de mes poèmes dérogent à cette règle qu'au bout du compte on peut se relever. Je vis vraiment chaque poème, et de plus en plus chaque livre, comme un chemin, parce que de toute façon écrire c'est avancer sur la page, à chaque fois je peux faire comme le Petit Poucet, personnage absolument récurrent depuis mon premier livre, *Les Miettes de Décembre*, et ce dès le poème d'ouverture. Parfois je réécris ce conte explicitement, parfois c'est implicite, et il m'arrive même de m'en rendre compte bien après. J'aime donc du travail poétique cette sensation qu'il me donne de reprendre pied en me redonnant respiration, comme je le dis à la fin de ce poème⁷ :

Parce qu'il y a une page devant moi
Je ne veux pas fermer les yeux
Si je tâtonne, si je suis assez lente,
Le poème ira quelque part

Il fait par elle un peu clair

J'aurais aimé tendre la main
Avec l'eau qu'il te fallait

Mais lui, s'écartant sans me voir,

Déjà il respire la terre, son museau flaire
La très douce et très belle fraîcheur
Déjà il a dans son ventre
Ce qu'il respire

Va, poème, va⁸

⁴ Ariane Dreyfus, *La Lampe allumée si souvent dans l'ombre*, Paris, José Corti, « En lisant en écrivant », 2013.

⁵ George Sand, *Histoire de ma vie*, dans *Œuvres autobiographiques*, Paris, Flammarion, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970.

⁶ Colette, *La Naissance du jour*, Paris, Flammarion, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991.

⁷ Ariane Dreyfus, *Le Dernier Livre des enfants*, « Petite Lune », Paris, Flammarion, « Poésie », 2016, p. 60.

⁸ Je ne réalise que maintenant, citant ce poème, que son dernier vers, qui me procure tant de soulagement, est bien sûr l'écho de « Va où je vais, le Magnifique, va, va, va ! »

C'est aussi pour cette raison je pense que j'aime tant rédiger et publier des chantiers de poèmes⁹, qui relatent, comme l'a fait Ponge, la genèse d'un poème. Je choisis pour ce faire ceux qui m'ont donné le plus de mal, j'aime me souvenir de tous les obstacles franchis, des moments où je me suis embourbée, où j'ai été découragée, et comment malgré tout je suis arrivée là où je n'espérais pas.

Au vu de tout ce que j'ai dit, on comprendra pourquoi et à quel point cette phrase de Michel Tournier a pu me frapper : « Pour l'enfant, une histoire qui se termine mal est une histoire qui ne se termine pas du tout » et quand cette fin relevée n'est pas possible dans la vie, je compte sur la poésie, sur, plus largement, l'acte de faire, car cela peut être danser ou être au moins du côté des danseurs, c'est-à-dire de ceux qui ne renoncent jamais à vérifier les forces de vie qui leur restent sur la terre. Il y a eu une période où j'allais, dans ma vie amoureuse, de catastrophe en catastrophe. Les livres qui en témoignent sont *Les Compagnies silencieuses* dans sa dernière partie « La saison froide », *La Bouche de quelqu'un* et *L'Inhabitable*. Mais très loin de moi l'envie de m'enfermer dans la déploration, d'où le recours à la réécriture de contes dans les deux premiers¹⁰, par exemple du Petit Chaperon rouge¹¹

PETITE ROUGE

Ah oui, recrachée.
Et je suis où ?

Ceux qui s'aiment, de quelle chair sont-ils faits ?
La nuit surtout je laisserais n'importe quoi m'attraper.

*

prononcé par la Belle à l'oreille du cheval que lui a donné la Bête dans le film de Jean Cocteau !

⁹ On en trouve deux à la fin de *Nous nous attendons : reconnaissance à Gérard Schlosser*, aux éditions Le Castor Astral, 2012 ; un à la fin de *Le Dernier Livre des enfants*, Paris, Flammarion, 2016 ; sur le site Poezibao.

¹⁰ Le troisième se nourrit plutôt du réconfort qu'apporte l'amitié. Il inaugure d'ailleurs le dialogue incessant que ma poésie entretient avec celle de Stéphane Bouquet (à laquelle les 90 dernières pages de *La Lampe allumée si souvent dans l'ombre* sont consacrées).

¹¹ Cf. Ariane Dreyfus, *La Bouche de quelqu'un*, Saint-Benoît-du-Sault, éditions Tarabuste, « Doute BAT », 2003.

Pourtant je vous souris sincèrement comme on se lève quand
c'est tout fracassé. Je voudrais vous embrasser – me lever – alors
je vous souris.

Un regard pour vivre des heures,
Je voudrais nommer quelqu'un.

Existe, a même mordu son propre pull.
Mon cœur étonné et très absorbé.

Il faudrait reprendre tous les mots pour maintenant, les laver au
ruisseau qui glace les mains, s'appuyer longtemps sur ses genoux.
Souffrir pas à cause des sentiments, je resterai jusqu'à ce qu'on
embrasse la bouche de mes mots.

*

Merveilleuse petite danseuse en rouge, le repousse et l'attire, le
garçon. Un pied sur pointe, l'autre qui traîne. Retarder la grâce.
Rude et patiente. Qu'il recule et qu'il revienne. J'admire la danse,
la décision.

*

J'envie le geste qui disparaît pour laisser la place de surgir.
J'ai tellement écrit pour seulement ouvrir la bouche. Il faudrait
des mots à peine sortis, mouillés encore de langue. J'oserais me
tourner vers vous, dans mes yeux le regard et si vous aussi tu
m'émeus.

Si toi aussi je n'écrirais pas.

Ou de « La Petite chèvre de Monsieur Seguin » (on y retrouve au
début le rouge du précédent conte, mais en cours de travail j'ai lâché
Perrault pour Daudet), et dans ce poème¹² progressivement l'acte
amoureux, lamentable car inégal, se transforme en surgissement solitaire
mais victorieux du poème, par lequel on est malgré tout sauvée :

Je voulais te dire merci pour tout à l'heure.
Je suis mouillée, je frissonne, j'aime cette pensée. Il y a eu mon
pull, son rouge tendre, embrassé après comme avant. (Pourquoi
d'ailleurs ?) La table basculant, mais au moins
Celle qui se retourne gagne un sourire à coup sûr.

¹² Ariane Dreyfus, *Les Compagnies silencieuses*, Paris, Flammarion, « Poésie », 2001.

*

Et les dents. Un loup m'aime.

La gaîté dans tes yeux n'en sort pas
Jusqu'à moi
Clôturée.

Un peu ravie que tu déménages les meubles exprès
Assieds-toi – si tu peux t'asseoir – ça devient un trône.

Genoux. Tu me lâches, ce soleil penche.

C'est te voir qui m'attache.
Tu me tiens si tu veux, c'est te voir.

Pas toujours mais alors très fort
En me pliant

Ma taille, tu la saisis pour mieux t'enfoncer, pourtant le taillis se
retourne

D'une tête filant droit au buisson, à cette grappe si tu m'attendais
d'amour ?

Si je te dis merci, à tout hasard ?

Étroitement

Seul le plaisir va passer, tu fais tes yeux « je veux »,
M'allongeant comme la porte que tu refermes.

Mes deux épaules pour t'aider,
Voici mon dernier enclos – et je t'embrasse le bras le plus proche, au
bout tu ouvres la main où coucher ma figure –
Pour m'égarer en me serrant
Soufflant fort dès que l'oreille se tourne

J'ai beau tourbillonner jamais tu n'entreras comme quelqu'un,
C'est trop loin.

Soudain tu ne peux plus sourire du tout
Giclée plus basse, l'encre du point final.

Les mots se redressent

Tu entends ? Je ne suis pas égorgée, j'ai dit « merci »,
J'ai dit ma fable.

Comme on voit, j'essaie de résister de toutes mes forces à ce qui veut avoir raison de moi. Mais un des moyens les plus sûrs, c'est tout de même de

Ne pas se retourner, ne pas y retourner

C'est en effet une constante chez moi, et pas seulement en poésie, que ce peu de goût à me pencher sur ce qui a été¹³, hormis quelques trésors que j'essaie d'extraire du cours du temps¹⁴, et qui sont autant écrits au présent que le reste, comme ce moment d'amitié¹⁵ :

LE VERTIGE

Tu t'es couché sur le ventre, tu soulèves ton vêtement
En écartant les coudes

Mon ami

Pendant que je te masse toujours ta joue s'écrase gentiment
Comme un enfant moi je suis le deuxième à genoux

Je suis penchée, fidèle au trésor
Parfois la réalité
Est charmante, tendre et douce,
On fait silence avec elle

Petits comme elle, une seule fois
Au bord d'un creux, tout près
Tu me parles tout bas, comme cela te vient,
Le temps qui est un ogre ne sait plus où nous sommes

Moi aussi je vais mieux
Pas besoin de lever les yeux

Y arriver tout seuls.

¹³ Les souvenirs heureux sont eux aussi déchirants, car perdus, sauf si le poème les « éternise ».

¹⁴ C'est tout l'objectif de *La Belle Vitesse* dans lequel j'ai collecté certains souvenirs émerveillés vécus avec mes enfants.

¹⁵ Ariane Dreyfus, *La Terre voudrait recommencer*, Paris, Flammarion, 2010.

Mais le plus souvent, se souvenir est pour moi asséchant.

Je tire à moi la page,
J'écris dessus, c'est le geste qui laisse entrouvert

Mais les plus beaux souvenirs sautent plus haut, sautent à la gorge.
Ne plus leur ouvrir.

Même l'encre est devenue l'étrange maladresse.

*

Parce que les caresses ne laissent pas de traces
Je disparaïs

Pour quelle métamorphose la tête
J'aurais ?

*

Le poème qui ne raconte rien ne fait que sortir sa langue.
Vestige charnel.

Un peu c'était

Un peu parce que c'était.

Je maigris.
Je ne veux pas l'écuelle de la mémoire¹⁶.

Une phrase de Jouve me fascine par sa justesse : « Toute œuvre est une confession qui subit une métamorphose », et on aura compris que je me soucie bien moins de la confession que de la métamorphose. C'est tout le sens par exemple d'une entreprise comme mon dernier livre *Sophie ou la vie élastique*, dont voici la 4^e de couverture :

Parfois un personnage vient se heurter à nous,
qui sommes déjà en morceaux
Où poser le pied quand de grands blocs se détachent ?
Mais si le sol bouge Sophie de Réan saute ailleurs, et ne se
retourne pas.
Je la regarde, je vois la vie, possible, élastique, je vois : écrire

¹⁶ Extrait de « Le mauvais sort » (réécriture de Peau d'Âne), dans Ariane Dreyfus, *La Bouche de quelqu'un*, op. cit., p. 83.

se glisser dans le courant qui passe à portée de main, de corps,
nager et filer, disparaître et réapparaître, et surtout
Je ne veux pas me souvenir.

Sophie pourrait sombrer (mère dépressive – du moins dans le film d'Honoré, qui était mon matériau de départ – puis disparue dans un naufrage ; orpheline alors sous le fouet d'une Madame Fichini qui veut sans cesse lui enfoncer la tête) or il y a en elle quelque chose d'insubmersible. C'est cela qui m'a intéressée chez elle, c'est ce personnage que j'ai voulu offrir à l'enfant que j'ai été.

Il y a un poème où j'aime beaucoup Sophie, pour ce qu'elle affronte et assume, c'est le triste épisode de la mère hérisson et de ses bébés noyés par un domestique¹⁷, dont voici la fin : Marguerite est désespérée et impuissante, et elle alerte Sophie. Celle-ci ne peut pas faire grand-chose, mais elle ne s'enfuit pas face au souvenir traumatique, malgré tout ce qu'il fait ressurgir de refoulé sans doute.

« Tu les vois, Sophie ? Ils sont morts ? »

Pour répondre, elle descend encore plus vers le bord,
Se tenant aux tiges à chaque pas, et s'arrête
« Oui, je pense qu'ils sont morts
C'est dommage, on ne peut pas les enterrer »

Elles attendent

« En voilà un, en voilà un ! Je le vois !
Il n'est pas mort, il se débat. »

Faire naufrage, sortir sa tête, se noyer, disparaître
Sortir sa tête, se débattre, être si seul

C'est comme s'il avait encore le museau dans la vie
Et la mort dans l'eau, et seul,
Petit, et seul

Sophie peu à peu devient
Une pierre brûlante

Soudain elle remonte et cherche partout
Un grand bâton, il faut lui enfoncer la tête
Pour qu'il meure plus vite

¹⁷ Ariane Dreyfus, *Sophie ou la vie élastique*, Bègles, Le Castor Astral, 2020, p. 71.

Plusieurs fois elle le fait, elle le fait plutôt que pleurer
Maladroite infatigable
Elle tape tantôt sur l'eau, tantôt sur lui

Tournant autour de l'étang

L'eau envahit le bas de sa robe, bientôt
Elle ne verra plus rien dans la nuit

Cela a déjà eu lieu, cela ne recommencera pas

Je sens fortement à quel point ce passage est bourré de contradictions : Sophie est violente mais par pitié (certains s'y sont trompés, ont vu en ce poème un nouvel épisode de sa cruauté d'enfant curieuse et inconsciente) ; elle est à la fois agissante et impuissante à sauver ; elle revit sans doute avec plus de lucidité que lors du naufrage la noyade de sa mère tout en certifiant que « cela ne recommencera pas ». Enfin cette affirmation est moins une certitude qu'un serment qu'on se fait à soi-même, au moment même où « l'eau envahit le bas de sa robe ». Ce type d'ambivalence me donne toujours la sensation de toucher un nerf, d'être au plus vif de ce que peut un poème. Je suis toujours touchée quand un lecteur le perçoit, comme Yves Boudier quand il me dit, à propos du dernier vers du poème « L'orpheline », toujours dans *Sophie ou la vie élastique* : « "*Ce qui a changé peut encore changer*" écris-tu... je ne sais si ce vers exprime un tourment, une forme d'infini de la souffrance ou bien le comble de l'espoir. » Voici ce poème, au cours duquel Sophie, désormais orpheline, bascule dans la jalousie :

Sophie court dehors avec tous les enfants

Surtout avec la neige
Elle court avec tous les flocons
De la neige !

Moi je suis sur terre mais du ciel tombe
Ce qui s'oublie et qui revient au visage renversé

Étourdie, Sophie s'accroche à un rameau
Les curieux baisers continuent et mouillent la figure
Et rendent presque heureuse

Embrassée par sa mère qui passait par là
Marguerite a un cri plus joyeux

Sophie casse ce qui lui donna la main

Elle préfère

Elle préfère aller plus loin
Vers le vieux pin qui s'est couché et même accoudé
Sur une branche qu'elle enjambe
Il est ridicule mais elle l'aime bien, elle aime

Marguerite pousse un cri, d'horreur « Sophie,
Tu as écrasé les fleurs de Madeleine ! »

Sophie aime grimper par l'ouverture des branches
Ce serait bien
De cueillir des pommes de pin que l'automne
A faites lourdes et grosses, lourdes surtout

Marguerite en reçoit une sur la tête
Elle recule puis revient accroupie
Vers l'hellébore
Comment la redresser maintenant ?
Comment enlever la terre qui a sali ses pétales ?
Une pomme de pin jetée encore plus fort
Lui répond

Ce qui a changé peut encore changer

Comme on le voit, la poésie est pour moi une entreprise moins
d'approfondissement, d'introspection que de déplacements et de
glissements incessants où j'échappe, de surface en surface, jusqu'à ce que
l'air circule. Poème pour trouver où aller, c'est l'éternelle leçon du Petit
Poucet :

À PLUSIEURS REPRISES¹⁸

à Arthur Rimbaud

Les oiseaux ont été trop rapides !
Et nous voilà, miettes perdues,
Le chemin soudain disparu.

Dans le cœur sombre
« d'où ils se relevaient tout crottés, ne sachant que faire de leurs mains. »

¹⁸ Extrait de *La Bouche de quelqu'un*, *op. cit.* p. 86.

Ne touchant plus que la forêt qui se répète,
Touchés par la pluie qui tombe de haut.

Nuit si loin du petit matin,
Boue si loin du clair « ruisseau
où il emplit ses poches de petits cailloux blancs »
Pour que le chemin ressurgisse, aussi visible qu'une caresse que j'ai là,
Si prête et si proche.
« Nous voilà, nous voilà. »
Tellement la porte avait envie de se rouvrir.

*

Mais les portes s'ouvrent souvent.
Une vraie bouche pas si douce.

Dans la chambre du fond,
Les filles sont apprêtées pour saigner à la place des garçons.
Plus de couronnes.

(Je n'ose plus me toucher la tête, tu l'as trop caressée sans m'aimer. De
l'intérieur je ne comprends pas.)

*

Ni le ventre. Je n'ai pas de mémoire mais mon corps.
Les mains bien écartées, surtout.

Le cou ! Tu avais commencé par lui.
Une rayure de douceur.

*

« Le petit Poucet les laissait crier. »
Lui bouge de peur. Il faut sûrement bouger.

Redire, dans chaque parole :
« Le bon chemin, ce n'est pas le même. »

Sophie, tout comme le Petit Poucet, mène un combat du vivant contre
la mort. C'est très net avec tout ce qui concerne la poupée, qui est le
double qu'elle refuse de plus en plus violemment. J'avoue que je suis très
heureuse de mon dernier poème,

SOPHIE ÉTIRE SES BRAS

Je sais ce que j'ai vécu

et que je vivrai encore

(qui est venu quasiment tout seul) pour son ambiguïté justement : le « que » de la deuxième subordonnée peut être autant un relatif dont l'antécédent serait « ce que j'ai vécu » (et dans ce cas le passé ne se détache pas de soi) qu'une conjonction de subordination, la subordonnée est alors complément d'objet direct du verbe « savoir » (« je sais que je vivrai encore » et alors ce futur est vraiment ouvert et respirant). Je ne l'ai pas réalisé quand je l'ai écrit, seulement après, et alors j'étais bien contente ! C'est quasiment le poème le plus personnel de tout le livre, une sorte de pied de nez à mon passé enfantin, qui fait écho à la dernière phrase de la quatrième de couverture, « je ne veux pas me souvenir ». Qui remplace tout cela par un mouvement presque dansé.

Disparaître pour toujours recommencer, et ensemble

Un de mes livres¹⁹ commence ainsi :

J'ai laissé tomber mon nom dans les mots

Ce n'est pas moi qui irai le chercher,
Je laisse monter l'oubli.

Me mâchant à moi-même
Ce qui est vécu pour vivre.

Plutôt l'amertume végétale
Dans la salive.

Je dis qu'une fée m'aime,
Et je m'assois pour l'entendre.

L'herbe que je tire est si fraîche !

À ce poème déjà ancien fait écho ce poème que j'ai déjà cité mais dont la fin m'emporte dans tous les sens du mot. Je rappelle que j'y personnifie le poème ainsi :

¹⁹ Ariane Dreyfus, *La Durée des plantes*, Saint-Benoît-du-Sault, éditions Tarabuste, 1998, et 2007 pour l'édition revue et corrigée, p. 9.

Mais lui, s'écartant sans me voir,

Déjà il respire la terre, son museau flaire
La très douce et très belle fraîcheur
Déjà il a dans son ventre
Ce qu'il respire

Va, poème, va

J'aime en effet détourner mon regard de moi-même, pour l'attacher, et m'attacher, à l'autre, à tous les autres. Plus cela va, plus j'écris en m'y laissant absorber des scènes vécues par des personnages (j'entends par « personnage » un être vivant – qui peut donc être un animal – faisant une expérience de vie ou de mort dans un temps déterminé), j'aime proposer une émotion et une expérience, en montrant comment elles s'élaborent, comment quelque chose d'important est arrivé, et cela devient quelque chose de partagé avec le lecteur.

C'est pourquoi m'inspirent les arts qui proposent un déroulé dans le temps et l'espace à des corps réels, pour les raisons que Stéphane Bouquet expose ici bien mieux que moi :

[...] je ne sais pas si ma poésie se nourrit vraiment du cinéma comme d'un thème. Ce qui m'intéresse plutôt c'est le cinéma comme art efficace du récit [...]. Des récits c'est-à-dire des façons de donner le monde à voir, à comprendre, à sentir. Je me suis toujours soucié de relever au maximum le curseur du référent dans le poème. Je pense que le poème doit faire référence parce que c'est à peu près tout ce qu'il peut faire – ou c'est ce qu'il m'intéresse de lui faire faire parce que faire référence est une sorte de générosité, une façon de poser un horizon commun. Mais j'ai tendance à penser, comme beaucoup d'autres, que la nomination est insuffisante pour faire référence. Je dis fleur et dieu sait qu'il ne se passe à peu près rien.

Il faut donc passer à un niveau supérieur dans la représentation du monde. Non plus le nom mais la phrase, le récit, l'action – au sens de : il se passe quelque chose.

Le cinéma dans cette optique, avec ses intrigues assez simples, souvent stéréotypées, s'avère un réservoir pratique. Ça raconte vite, ça fait tout de suite récit, c'est efficace comme un « vous voyez ce que je veux dire ». X entre dans le champ et on sait que

pour Y le sort en est jeté. Il y a eu ce regard partagé. C'est l'amour etc.²⁰ »

Le cinéma est en effet particulièrement inspirant (pas forcément de façon précise, car souvent ces scènes je les invente mais il suffit que je pense cinéma pour que les choses se précisent), je le sens, même si je suis incapable par moi-même d'analyser en quoi mon écriture s'en nourrit techniquement²¹. Inspirant par sa force de captation du monde et des êtres tels qu'ils sont, en ce sens on peut dire qu'il « nous met au monde » (d'autant plus qu'il est un fabuleux réservoir, quasi infini, de voix et de visages²²), par sa capacité à la fois à coller au quotidien et à en décoller, à le rendre profondément rêveur. Et cela au gré du spectateur, libre de flotter entre les deux. Il nous donne autant le visible que l'invisible, la pensée que le geste, l'intention que l'objet nu. Et il oblige la poète que je suis à toujours passer par le concret le plus prosaïque, me sauvant ainsi du flou dans lequel la poésie risque toujours de déverser sans fin et sans vie nos épanchements solipsistes et discoureurs. Sans compter que le narratif, c'est aussi des traces de moments partagés, fictifs ou réels, peu importe, du moment que ce sont des traces de notre humanité. Narrer c'est rester les pieds sur terre, ce qui n'exclut pas l'invention, l'élaboration, mais sans trahir ou forcer les choses, bien au contraire, c'est les faire frémir et s'ouvrir comme une algue remise dans l'eau. Au cinéma on peut toujours faire durer pour voir apparaître ou devenir (« Beau ciel, vrai ciel, regarde-moi qui change »), rien n'est jamais arrêté, même quand l'image se fixe comme dans le dernier plan des *400 coups* :

Où est l'art, dira-t-on, si la nature apparaît telle qu'elle est ? Mais, pour le cinéma, tout n'est que devenir. Que lui importe un visage, sinon qu'il s'apaise ou se ride selon le rythme qu'il a choisi ? Que lui importent les feuillages, sinon qu'ils fassent de leur balancement sa beauté ? Le mouvement est la matière qu'il

²⁰ Entretien avec Stéphane Bouquet, « Un art du flux », <https://revuecatastrophes.wordpress.com/2020/02/21/poesie-cinema-4-6/>

²¹ Comme le fait par exemple Françoise Delorme dans le bel article qu'elle a consacré à *Sophie ou la vie élastique* : « Les poèmes d'Ariane Dreyfus se lisent aussi comme une chorégraphie, très narrative, ou une suite de plans cinématographiques avec accélérations et ralentis, changements de focales, très près, très loin, jaillissant, allant-venant, décélérant, mais sans s'arrêter. », <https://www.terreaciel.net/Repaires-reperes-par-Francoise-Delorme-juillet-2020?>

²² Cf. le passage intitulé « L'art ouvert », p. 152 dans *La Lampe allumée si souvent dans l'ombre* dont la première phrase est « Je regarde moins le ciel que le cinéma ». Il y a un vers de Valéry dans *Charmes* qui m'aura hantée toute ma vie, c'est « Beau ciel, vrai ciel, regarde-moi qui change ». Or pour cela le cinéma est bien plus que le ciel ce qu'il nous faut.

travaille, le seul domaine où il faille abstraire et reconstruire. Pour lui, toute la beauté du monde ne sera jamais superflue²³.

Laissons Jean Douchet ajouter ceci, qui dit à la fois la source et le but de telles démarches :

L'univers est mouvement, la vie est mouvement, la société est mouvement, l'individu est mouvement. Et nous sommes chacun d'entre nous l'un de ces mouvements ; nous sommes dedans, dans notre mouvement propre. Et en même temps, comme dans le cas du paysage qui nous touche il peut se produire une union avec les multiples mouvements qui animent, qui « font » le paysage. Dès lors qu'il y a union, je peux ressentir des choses que je ne ressentais pas au départ. Je peux entrer dans un autre mouvement en faisant en sorte qu'il se change en mon propre mouvement. Cette structure d'échange est la raison même de la vie. [...] Or l'art, justement, développe la capacité à entrer dans le mouvement.

Et en étant mon horizon, le cinéma m'incite à tenter le presque impossible : faire oublier au lecteur que sur la page il n'y a que des mots. « Montrer le fond de la mer, le montrer et non le décrire, c'est cela le cinéma²⁴ ». Je sais qu'un poème est achevé quand il provoque chez moi, et plus tard chez le lecteur j'espère, une sorte d'hallucination où les mots disparaissent. Pour qu'il puisse lui aussi entrer physiquement dans cet instant qui surgit de la page, comme ici²⁵ :

« La confiance ça s'apprend »

Il ne bouge plus pour essayer son corps nu
Tout près de la serviette le sexe
Reste humide avec ses plis et lourd

La serviette est très rose et elle pend
Épaisse et belle
Quelqu'un le voyant
Ajouterait sa langue à l'instant

²³ Éric Rohmer, *Le Goût de la beauté*, édition augmentée, Paris, Flammarion, 1989, p. 63-64.

²⁴ André Bazin à propos du *Monde du silence*, phrase citée par Éric Rohmer, *ibid.*, p. 22.

²⁵ Ariane Dreyfus, *Nous nous attendons : reconnaissance à Gérard Schlosser*, Bègles, Le Castor Astral, 2012, p. 24.

J'aime dans ce poème qu'on ne sache plus qui est ce quelqu'un prêt à prendre son élan. J'aime que Sophie soit tellement absorbée quand elle coupe une cerise en deux avec son petit couteau qu'il n'y a plus rien d'autre sous nos yeux que ce fruit au cœur ouvert²⁶ :

Sans un bruit la lame
Parfois elle oublie de respirer
Tellement c'est intéressant
Elle voit et regarde tellement
La fine peau s'ouvrir
Qu'elle se penche comme pour protéger
La cerise qui est là
Elle voit des fibres comme des veines
Roses dans le rouge clair

Sophie met ses ongles
Pour desserrer ce qui tient au noyau
Pendant que ça coule sur ses doigts

J'aime que Sasha, un matin, demeure pensive devant un sachet de thé qu'elle plonge dans sa tasse²⁷.

Porte entrouverte, pour la douceur de voir
Anders le visage plongé dans l'oreiller
Elle tire ses cheveux devant le miroir
Et les noue

Quelques pas suffisent pour rejoindre la cuisine
Ne regarde pas longtemps comment le sachet de thé
Se balançant au-dessus de la tasse
Peu à peu ne rencontre que lui-même

Mais elle aime le voir se gonfler dans l'eau
Qu'elle boira silencieusement

On peut déceler des symboles ou des métaphores (et d'ailleurs j'aime les métaphores car elles imprègnent d'humanité le monde et les choses) mais je m'efforce que les objets et tous les éléments concrets continuent d'exister pour eux-mêmes (dans « La confiance ça s'apprend », je décris autant le sexe que la serviette, on ne sait lequel est comparé à l'autre), je me laisse aussi le choix de lâcher quand je veux le métaphorique pour le littéral, ou de tenir ce lien assez lâche pour que le lecteur ne sache pas

²⁶ *Sophie ou la vie élastique*, op. cit., p. 37.

²⁷ Fin du premier poème d'un premier travail en cours, *Le Double Été*. Inédit.

toujours « sur quel pied danser », et d'ailleurs c'est le mouvement et les élans qui comptent, et que la porte reste ouverte à un afflux de réel où nous nous retrouvons tous.

Autre moyen de nous retrouver non séparés, non distants les uns des autres : la langue commune, la plus commune possible. Lisible. J'y tiens beaucoup. Car « même si elle a sa science, la langue n'est pas une science. En premier lieu elle est communication et liaison. Un moyen inépuisable pour donner de mes nouvelles à d'autres et de même recueillir moi des nouvelles concernant les autres. La parole est accueil et don. Ouverture. Amour. [Sinon] l'art se met à l'envers²⁸. »

Je dois donc tenir les deux bouts : maintenir l'équilibre entre un désir de nudité directe qui est le plus beau quand la poésie y parvient, comme peau contre peau, bouche contre oreille, et ce besoin de la splendeur qui apaise, distancie, maîtrise²⁹.

On ne meurt pas si on est tout le monde

M'attacher à l'autre m'entraîne à osciller entre les identités, c'est parfois à travers un brouillage énonciatif, une des choses qui me donne le plus de joie, comme quand j'écris

Elle l'embrasse d'abord au coin de la bouche,
Puis le sourire se serre contre toi tout entière³⁰

Ce peut être aussi le fait de ne pas référer un discours rapporté à un locuteur identifiable, ou de faire surgir une voix qu'on n'attendait pas, d'autant plus quand on bascule sans prévenir dans l'univers du conte présenté comme une évidence, telle la fin de ce poème dont j'ai cité un extrait ci-dessus :

C'est vrai, l'ogre est bien loin. Allez-y, dévorez-vous de caresses.

À cet effet, il m'arrive très souvent d'adopter un point de vue masculin, comme dans *Nous nous attendons*, où chaque poème est pensé depuis le regard du peintre Gérard Schlosser, auquel il rend hommage ; dans *Une histoire passera ici*, j'ai alterné les identités de genre, d'ethnie (indienne ou blanche), sans compter l'empathie pour les animaux

²⁸ János Pilinszky, « Quelques mots sur les mots », dans *Même dans l'obscurité*, traduit par L. Gaspar et S. Clair, Paris, La Différence, « Orphée », 1991, p. 113.

²⁹ Sur cet équilibre difficile mais essentiel cf. passage « Tu m'entends ? C'est nous qui parlons » de *La lampe allumée si souvent dans l'ombre*, op. cit., p. 114-132.

³⁰ Ariane Dreyfus, *Les Compagnies silencieuses*, op. cit., p. 97.

sacrifiables, comme le cochon qui fait partie des animaux que les pirates embarquent avec eux pour avoir de la viande fraîche, et qui aime tellement dormir sur le « lit vivant » qu'est la petite Emily, j'ai plus que de la tendresse pour lui. Voici quelques extraits de ce poème qui toujours me déchirera le cœur³¹ :

Le petit cochon noir ne dit rien
Trop bien
Le groin enfoui dans une aisselle

[...]
Emily fait comme lui
Soupire et ne dit rien
Le petit cochon peut continuer
À faire d'elle son lit vivant
C'est sa passion naïve
Sur le pont où les enfants cherchent
À dormir par-ci par-là
Si elle se pousse jusqu'à l'ombre
Parce qu'aujourd'hui le soleil est fou
Les faibles cris se déplacent avec elle
En petit tas fébrile
De viande pas encore mangée
Elle se gratte la joue
Car sa tendresse la chatouille beaucoup
Il n'y a que ce jeune cochon
Entre la mort, de toute façon, et elle
Qui ouvre un peu l'œil
[...]

Lui écrasant un peu les côtes
Le petit cochon tressaille dans son rêve
Comme une fuite offerte mais pour rien

Même sans être engloutis par l'océan on sera engloutis

Ce « on » final inclut bien sûr autant l'animal que l'humain. C'est le même mouvement avec le petit alligator orphelin, auquel Emily alitée offre un bien bref et bien insuffisant refuge³² :

Un drôle de bébé dont les pattes s'agitent vers le bas
Un animal perdu qui touche enfin la couverture

³¹ Ariane Dreyfus, *Le Dernier Livre des enfants*, op. cit., p. 75.

³² *Ibid.*, p. 122-123.

De ses quatre pattes
 Si courtes
 À la fois faim et soif
 Sa paupière du haut rejoint sa paupière du bas
 Il vient traîner son ventre vers Emily
 Bientôt elle peut lui gratter le menton
 Toujours les yeux dans les yeux
 Donneront quelques secondes d'oubli
 Aux affamés

Ils entrent dans la nuit en dérivant
 Le cœur noyé d'espoir
 C'est le dernier bateau

Se projeter dans des êtres si solitaires et si condamnés est une expérience très douloureuse, mais à laquelle je tiens profondément. Je me détache alors de ma personne anecdotique et incomplète tout en accroissant – enfin c'est ce que j'espère – le potentiel émotionnel de mes livres³³.

C'est aussi la raison pour laquelle les ateliers d'écriture peuvent être pour moi une vraie source de joie, par les surprises qu'ils me procurent, et aussi, quand ils sont menés auprès de très jeunes, par l'ancrage constant dans l'enfance qu'ils m'offrent³⁴. Voilà ce que j'écrivais à un ami pendant la rédaction de la partie « Petits compagnons » de *La Terre voudrait recommencer* :

³³ Anne-Christine Royère, en 2006, m'avait éclairée sur ce point dans l'étude sur moi qu'elle avait proposé en 2006, parue dans *Douze poètes, anthologie critique & poétique*, vol. 2, éditions Prétexte, printemps 2006 (les citations de Deleuze et Guattari sont extraites de *Mille Plateaux*, Paris, éditions de Minuit, 1980, p. 360 et 13 : « L'appel d'une "poésie transitive" va donc de pair avec un désir de retranchement, d'"oubli", et forme avec lui les contours d'une poésie placée sous les signes du devenir et de la multiplicité. "Devenir" d'une part, car la poésie se présente comme une "anti-mémoire", pour reprendre une expression de Gilles Deleuze et Félix Guattari, affirmant que "le souvenir a toujours une fonction de reterritorialisation" alors que l'"anti-mémoire", en tant que "devenir", remplit un rôle de "déterritorialisation". "Multiplicité" d'autre part, car l'optique de la soustraction implique un "écrire à n-1" : "Le multiple, il faut le faire, non pas en ajoutant toujours une dimension supérieure, mais au contraire le plus simplement, à force de sobriété, au niveau des dimensions dont on dispose, toujours n-1 (c'est seulement ainsi que l'un fait partie du multiple, en étant toujours soustrait). »

³⁴ Comme le dit Appelfeld, « l'enfance est l'éternité de l'être humain » et j'y reviens toujours « comme on replonge le pinceau dans l'eau pour pouvoir continuer à peindre, l'enfance étant le moment de l'attente sans bords. Mais attente qui agit : joue. En effet, toute création est un jeu, c'est-à-dire mise à distance du réel pour ne pas constamment le subir, dans une minutie qui peut sembler folle à qui n'y entre pas. L'enfance étant à la fois l'irréparable et l'espoir, je ne vois pas comment j'écrirais dans un esprit qui ne serait pas d'enfance », *La Lampe allumée si souvent dans l'ombre*, op. cit., p. 85-86.

J'entrelace à mon écriture des textes d'enfants que j'ai fait travailler durant deux ans en atelier d'écriture à Bobigny, entrelacement comme une transfusion réciproque. Comme une dérive souvent surprenante, mais pas étrangère. Le travail devient du coup assez allègre, la voix de chacun me pousse vers l'avant, et j'ai l'impression que je vais plus loin que toute seule, comme dans un passage de relais. Dans ce cas, je suis heureuse que les poèmes qui en résultent soient très longs, je me sens moins pressée de me précipiter jusqu'au lecteur comme avec les petits poèmes, je me fais plutôt exploratrice, portée par le dialogue avec l'imaginaire de ces enfants-là. Cela fait des semaines que j'y tournoie et je m'y sens très bien. Et je me rends compte qu'à la fin de chaque poème l'enfant prend congé de moi, il a construit son propre départ, il sort du recueil³⁵.

J'aime offrir à des êtres jeunes, réels ou fictifs, un moment et un espace (le poème sait être les deux) où construire la confiance en soi tout en risquant un geste vers autrui. Après les enfants bien réels des ateliers, voici un de mes poèmes consacrés à un jeune couple, celui-ci à partir d'une scène entrevue dans un téléfilm allemand³⁶ :

REGARDE CE QUE JE TE DONNE

Si simple
Chaque bouton de la chemise

Sans la quitter des yeux, grandes mains
Tendres, y compris pour lui-même

Le poignet descend, le ventre se creuse,
Il défait sa ceinture devant elle
Elle regarde les vêtements s'ouvrir encore
Les deux épaules s'approcher en se penchant
Ce visage ferait plier des branches

Va-t-il toutes les écarter ?
Elle ne sait pas, elle reste assise par terre,
Son secret lui serre la gorge

Il est si jeune que nu, il ne fait plus rien
Sauf s'agenouiller tout près

³⁵ Il faut dire que chacun est une variation de la figure du Petit Poucet.

³⁶ *Une tout autre épreuve* de Buket Alakus (2004). Le poème est extrait de *La Terre voudrait recommencer*, op. cit., p. 113.

En même temps le visage demande
Des nouvelles de la vie entière

Les bruits dans la rue sont humides de la pluie

Peu à peu l'ombre aussi rend possible
Les mains, ouvrir la robe de la jeune fille et découvrir
Il s'arrête un moment à peine en fait sinon elle souffrirait
Qu'il découvre
Sur le buste mutilé le bandage, râpeux, et cela l'émeut
Et aussi, c'est tiède, comme la peau
Défaisant l'épingle qui tient encore, oui, tiède

Elle n'en a plus qu'un seul
Un seul sein, tout entier blotti dans sa paume

Il la sent se pencher enfin, souffle vivant contre son cou

S'ils attendent encore un peu les yeux se poseront
Sans faire mal et peur de se montrer

Tout est à sa place dans le corps qu'il serre contre lui.

J'aime me sentir autant capable d'être le jeune homme qui serre une jeune fille contre lui³⁷ que d'imaginer, à partir d'une minuscule sensation de brûlure, la douleur hurlante d'une petite fille excisée ou la difficulté à marcher d'une femme infibulée³⁸.

ET DONC, MES RÉTICENCES PROFONDES À LA NOTION DE POÉSIE FÉMININE

Tout d'abord, elle suppose que le fait d'être femme est une particularité essentielle, qui non seulement nous distinguerait, immanquablement, des hommes (et pourtant les poètes dont mon écriture est la plus proche me semble-t-il sont des hommes : Jules Supervielle, James Sacré, et Stéphane Bouquet. Et que dire de ces poèmes extraordinaires de Michaux, « La ralentie » et « Je vous écris d'un pays lointain » ?) mais nous constituerait en une sorte de communauté. Or,

³⁷ ou un jeune homme, comme dans « Silencieux », dans *La Terre voudrait recommencer*, *op. cit.*, p. 11 ou « Quelque part dans Berlin » dans *Le Dernier Livre des enfants*, *op. cit.*, p. 20.

³⁸ Ariane Dreyfus, « Un soir d'été », dans *Le Dernier Livre des enfants*, *op. cit.*, p. 45. Le chantier de poème qui clôt le livre est consacré à ce poème.

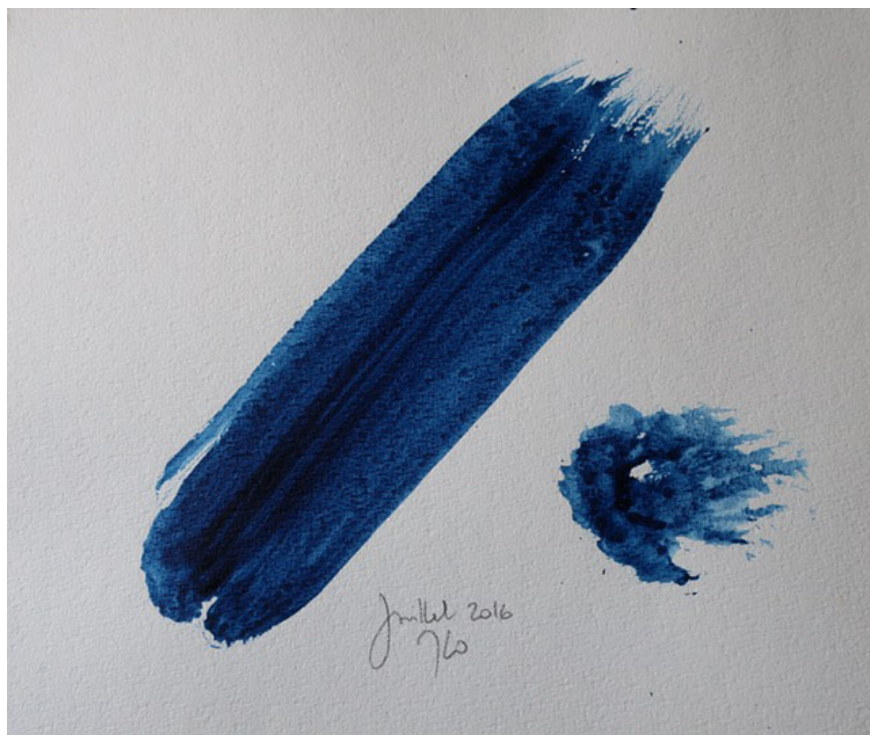
comme tout communautarisme, cela gomme, à mon sens, les véritables singularités. Et est en porte-à-faux avec le but de l'écriture, qui est de sortir de soi, de ses déterminations : comme je le disais, dans *Nous nous attendons* je n'ai cessé d'écrire à partir d'un regard masculin sur les corps et le monde, celui du peintre Gérard Schlosser. Dans *Le Dernier Livre des enfants*, je suis autant les petits garçons ou jeunes hommes fragiles et mélancoliques que les petites filles ou jeunes filles actives et combatives.

Parler de « poésie féminine », c'est aussi oublier que la création se nourrit de l'enfance, toujours plus élargie que l'appartenance à tel ou tel sexe. Mais ce que je trouve le plus pénible, c'est que si une femme parle de douceur, tendresse, etc., on l'attribuera à sa féminité, alors qu'un homme peut le faire sans qu'on le ramène à son sexe. En gros, lui peut écrire comme il veut, il sera toujours une personne qui écrit. Par contre, l'écriture d'une femme peut toujours se voir attribuer des qualificatifs la cantonnant à la féminité. Ainsi est-il très difficile je trouve, pour toute poète qui parle du corps, de l'amour, de ne pas être rabattue à son « vécu de femme », sa sensibilité / sensualité de femme, etc. D'où je pense cet évitement des femmes, moi comprise, à ce que leur poésie soit dite « féminine ». Si on me demande : « Croyez-vous que le fait d'être femme vous fait écrire autrement ? », je répondrai : « Oui, je crois ». Car ayant, contrairement aux hommes, l'appréhension d'être lue avant tout à l'aune de ma féminité biologique, je « me surveille » d'une certaine façon, même si on ne choisit pas tant que cela comment on écrit – les marges sont assez étroites en fait – Oui, j'écris accompagnée de cette inquiétude : on va encore me mettre les mêmes étiquettes.

La notion de poésie féminine peut à la rigueur avoir un sens par rapport à la condition qui fut / est faite à certains groupes, et certaines expériences telles qu'elles sont vécues à une époque donnée, dans une société donnée. Ainsi, si l'on considère les poèmes de femmes de certaines régions du monde où l'oppression est particulièrement forte, on leur trouve beaucoup de points communs thématiques, et peut-être même expressifs³⁹, mais c'est parce cette oppression dont elles souffrent est un sort commun. C'est la même chose si l'on considère n'importe quel groupe qui subit ce type d'empêchement à vivre en tant qu'individus, du fait de discriminations frappant un peuple, une ethnie, une minorité sexuelle. Mais là encore, dès qu'une personne de l'un de ces groupes a le désir de faire des poèmes autre chose qu'un simple canal de discours, il ne faut pas l'indifférencier sous ces étiquettes collectives. Il y a une expérience féminine de la vie, ainsi qu'une expérience masculine, mais

³⁹ On peut renvoyer à la bouleversante anthologie de Sayd Bahodine Majrouh, *Le Suicide et le chant : poésie populaire des femmes pashtounes*, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'Orient », 1994.

les époques, les individualités, etc, font que cette bipartition n'est que très partiellement éclairante. Par exemple les deux livres de Catherine Millet, *Une enfance de rêve* et *La Vie sexuelle de Catherine M.*, admirables de précision et d'intelligence, montrent très bien comment une sexualité peut être compréhensible par ce que c'est qu'être une petite fille puis une femme à une époque donnée, dans des conditions données, sans toutefois cesser d'être totalement singulière. La vérité gît dans les détails, rien ne vaut l'attention extrême et renouvelée au particulier.



Marie-Linda Ortega
Retrouvailles,
acrylique sur papier torchon, juillet 2016

BIOBIBLIOGRAPHIE

Ariane Dreyfus, née en 1958, vit en région parisienne. Ancienne élève de l'École Normale Supérieure de Fontenay-aux-Roses et agrégée de lettres modernes, elle a enseigné en lycée. Elle anime aussi des ateliers d'écriture.

*

RECUEILS DE POÉSIE

- *L'Amour I*, aux éditions De, 1993, puis repris dans *Ariane Dreyfus par Matthieu Gosztola*, Montreuil-sur-Brèche, éditions des Vanneaux, « Présence de la poésie », 2012.
- *Un visage effacé*, Saint-Benoît-du-Sault, Tarabuste, 1995.
- *Les Miettes de Décembre*, Chaillé-sous-les-Ormeaux, Le Dé Bleu, 1997.
- *La Durée des plantes*, Saint-Benoît-du-Sault, Tarabuste, 1998, et 2007 pour l'édition revue et corrigée
- *Une histoire passera ici*, Paris, Flammarion, 1999.
- *Quelques branches vivantes*, Paris, Flammarion, 2001.
- *Les Compagnies silencieuses*, Paris, Flammarion, 2001.
- *La Belle Vitesse*, illustrations de Valérie Linder, Chaillé-sous-les-Ormeaux, Le Dé Bleu / éditions Cadex, « Le Farfadet bleu, 2002.
- *La Bouche de quelqu'un*, Saint-Benoît-du-Sault, Tarabuste, 2003.
- *L'Inhabitable*, Paris, Flammarion, 2006 (Prix des découvreurs 2007).
- *Iris, c'est votre bleu*, Bègles, éd. Le Castor Astral, 2008.
- *La Terre voudrait recommencer*, Paris, Flammarion, 2010.

- *Nous nous attendons : reconnaissance à Gérard Schlosser*, Bègles, Le Castor Astral, 2012.
- *Moi aussi*, anthologie réalisée par l'auteur, Boulogne-sur-Mer, éditions Les Découvreurs, 2015.
- *Le Dernier Livre des enfants*, Paris, Flammarion, 2016.
- *Sophie ou la vie élastique*, Bègles, Le Castor Astral, 2020.

OUVRAGE CRITIQUE

- *La Lampe allumée si souvent dans l'ombre*, Paris, José Corti, « en lisant en écrivant », 2013.

PRIX DÉCERNÉ

- Le prix des découvreurs 2007 pour *L'Inhabitable*.

OUVRAGE QUI LUI EST CONSACRÉ

- GOSZTOLA Matthieu, *Ariane Dreyfus*, Montreuil-sur-Brèche, éditions des Vanneaux, « Présence de la poésie », 2012.

Sophie Loizeau

Entretien
Aurélie Foglia

Photographe
Sophie Loizeau



Photographie de Laurent Citrinot © DR

Entretien avec Sophie Loizeau

Aurélie FOGLIA
Sorbonne Université

Aurélie Foglia (A. F.) : *Quand je te lis j'ai l'impression que depuis le début tout tend chez toi à montrer la nue-bête, pour reprendre le titre parlant d'un de tes premiers livres de poésie. Il me semble que c'est ta façon d'exhiber le corps dans sa sexualité, de le mettre tête nue pour souligner le primat des sensations et des pulsions, voire même de mettre l'homme cul par-dessus tête, de lui remettre le sexe en tête ou de lui mettre le sexe à la place de la tête, comme on sait depuis Freud que le fit la psychanalyse, et utilement. Dans ta démarche poétique, il entre un souci constant du plus physiologique, vu que tu fais la part belle au corps et plus précisément au corps de la femme, dans sa maternité, ses menstrues, ses âges. Comment as-tu développé cette poétique du « corps saisonnier », dans ses attributs les plus descriptifs ou symboliques ? Entretient-il un rapport au temps plutôt tragique ou euphorique, qu'il soit linéaire ou cyclique ?*

Sophie Loizeau (S. L.) : *Le Corps saisonnier* est la première chimère, (femme-végétale), tandis que *La Nue-bête* est sans conteste beaucoup plus animale, des chimères pour l'écriture, pour penser. Ce sont des représentations intimes et complexes à l'image de la vie. Ceci posé, l'important pour moi est d'être au plus près, au plus cru parfois du réel, (quitte à faire saigner la chimère), de la tangibilité des choses et du corps – vacillement et pérennité/ déchéance et sublimation. Je cherche ce que c'est qu'exister. Les sens, les sensations, la pensée, la compréhension sensible et réflexive de mes interactions avec mon environnement, l'imaginaire et les fantasmes, les rêves. Ma poésie réfléchit à ça, elle tente de rendre compte de l'être dans son entier aux prises avec tous les adversaires (et ami/es), y compris soi. Un rapport au temps cyclo-linéaire par ailleurs : l'année est une roue saisonnière à deux hémisphères inégaux, l'hémisphère gauche remonte de janvier à août qui culmine et amorce le passage au deuxième hémisphère et la descente vers septembre

octobre novembre décembre, et rebelote. Et mon âge, un decrescendo à partir de vingt ans ; voilà l'image mentale.

A. F. : *Ce corps de la femme, il est compris à la fois dans un rapport à l'autre et un rapport à soi. Tu insistes souvent sur l'autoérotisme et ce que tu appelles l'« instase », qui sont autant d'éléments-clefs de la connaissance de soi. Mais qui est ce moi que tu fais apparaître dans les mots ? Un sujet autobiographique ? Une femme, de façon plus anonyme, qui emprunterait à ta vie et tes expériences ? Ou encore une femme quasi-divinisée, en tous cas mythique, dans le sillage modernisé de la Diane antique ?*

S. L. : *Une femme autobiographique fictionnelle sujet. Artémis / Diane et la petite diane, un triangle. Quant à l'instase, cet état de bien-être extatique intérieur, de connivence chamanique avec les esprits de la nature, avec la nature elle-même, je le relie au désir tout court, pas au sexuel. Il fallait que je concrétise cette joie, ce trouble que me procurait ma propre existence. La concrétisation de cette joie, ça a été l'écriture. L'instase c'est la joie-source qui précède l'écriture, c'est mon propre bain à débordement. Mon écriture est une écriture du réel et de la psyché. J'essaie (essai poétique) de comprendre, d'appréhender mon vivant.*

A. F. : *Donc tu écris de préférence à la première personne, que ce soit en vers ou en prose, dans des récits où tu te livres de façon explicite. Mais il entre aussi dans ton œuvre une part importante de distanciation, par rapport à tous ces moi du passé ou à d'autres figures féminines/femelles. Quelle est la part de fiction, de reconstruction par l'écriture, et quel rôle donnes-tu à la confidence et au fait d'adhérer ou non au réel ? Pencherais-tu davantage vers une éthique de la sincérité ou vers une esthétique du jeu ?*

S. L. : *Je, c'est le résultat du travail de l'écriture comme élaboration. Une éthique de la sincérité, oui, par rapport à moi-même. Il s'agit d'un travail de mémoire aussi. Quelque chose de l'écriture du souvenir, en plus de la quête de soi inquiète.*

A. F. : *La première personne s'impose, mais ton travail sur la langue ne s'arrête pas à l'emploi d'un pronom. Car tu rends tout cela très conscient, dans une reconsidération générale des lois grammaticales, pas moins : étude active que tu désignes d'un terme technique, la*

« grammatisation ». *Peut-être en effet, pour changer les mœurs, les hiérarchies, les représentations, l'image de la femme, faut-il commencer par changer la langue. Et tu t'y attelles de façon très précise en attaquant les lois de l'accord les mieux enracinées dans la langue française. Que cherches-tu à faire, et peut-être avant tout à défaire ?*

S. L. : *Grammatisation*, construit sur dramatisation, bien sûr. Une grammaire que j'ai poussée, que j'ai outrée pour la rendre plus vivante, Et pour que l'arbitraire du genre, si on inverse, saute aux yeux. Ma nouvelle grammaire surjoue en quelque sorte, exagère. On obtient ce faisant un accroissement de puissance en faveur du féminin, rien qu'en mettant la forme fléchie-féminine (fléchie quand on y pense) en avant, plutôt que la forme de référence-masculine (morphème lexical) : patronne / patron. Dans notre culture, dans notre langue il y a toujours un préexistant, un modèle de base à partir de quoi *décliner*, et il est masculin. Depuis le début de l'écriture du *Roman de diane*, depuis juillet 2007, en fait, je réfléchis à trouver un pronom personnel qui puisse endosser *il* et *elle* ensemble. Ce manque à la langue (idem pour *eux*... pour *eux*, j'ai trouvé *eals*, devenu *ials* [jal]) je l'ai éprouvé comme injuste tout le long de *Féerie* (in *Pour réparer* à la fin du livre). Je possède une version du *Roman de diane* où j'essaie avec *ellil*. Comme j'avais trouvé un vrai neutre ensuite (in *Caudal*), j'ai décidé à partir de *al* (je l'ai vu utilisé depuis), de fabriquer *ils* = *als* (prononcé [al]), et ça marche, j'en fais la démonstration dans *Féerie* :

*entre ials c'est la force des aimants
als jouissent dans leurs mains dans leur bouche
se retrempe au cœur de leur vieille amour*

Un mot sur l'écriture inclusive qui est une avancée majeure concernant l'égalité des genres dans la langue, un député LREM veut l'interdire. Il parle d'une pratique dangereuse, de phénomène de mode illisible... et se range à l'avis de l'Académie Française contre ce langage progressiste. Curieusement, c'est cette même Académie française, conservatrice, qui m'octroie en 2014 un prix pour *Caudal*, livre féministe novateur dans la langue, s'il en est !

Cependant, le terme « écriture inclusive », soigneusement breveté par son auteur en 2016, ne me convainc pas : *pluriel équitable* © Sophie Loizeau 2001¹, et puisqu'il faut protéger ses créations sous peine de les voir se promener ici et là sans références, me paraît plus juste. Je pourrais

¹ Dans *La Nue-bête*, débutée en 2001, il y avait déjà présence d'une *écriture inclusive*. C'était mon *pluriel équitable* : « Que chacun / chacune ici en soit remercié/e ».

faire pareil avec *al*©, *als*© et *ials*© au risque du ridicule... En poésie, comme ailleurs, il y a un activisme décomplexé – par activisme, j’entends, personnes qui s’activent sur le net à parler d’elles, elles ignorent souvent totalement les travaux de leurs prédécesseur/es. Mais je suis une « vieille » louve alpha...

Pour revenir au *pluriel équitable*. Si on regarde bien, le féminin est moins exclu, que « sous », que caché. Caché à la vue, à la langue elle-même, contenu dans le grand contenant masculin au point d’être invisible. L’en sortir a été tout l’enjeu de la *Trilogie de diane*. Une écriture explicite, donc, que ce *pluriel équitable* qui sort le féminin de l’implicite où il était maintenu jusque-là.

A. F. : *Il y a une sorte de basse continue et de lien très fort chez toi entre l’écriture en poèmes et l’écriture en prose, et quand on regarde ta bibliographie cette intuition est tout de suite largement confirmée. Comment penses-tu le passage de l’un à l’autre, et comment le vis-tu ? Est-ce que ce sont des champs d’expression différents, que tu aurais tendance à séparer, ou doivent-ils se lire complémentirement, dans une sorte de dialogue tacite ? Est-ce qu’ils doivent s’éclairer l’un l’autre, alterner, se relayer, entrer en tension ? Est-ce que cela te permettrait d’alimenter ta quête constante à propos du genre, qu’il soit sexué ou tout aussi bien littéraire ?*

S. L. : La forme linéaire, la forme-prose, ne coule pas de source pour moi, me demande de m’organier dans le temps. J’aime bien ce l’une à l’autre, ce passage, souvent j’ai deux fers sur le feu, une poésie et une prose. La forme-poésie m’est naturelle. La fulgurance de cette écriture qui syncrétise ressentis et réflexions est sans doute la plus à même de dire le monde qui nous entoure et la complexité des rapports. Elle est la langue qui manque entre les langues informatives et discursives. *Le Roman de Diane* est la première prose, ceci dit les vers très longs d’*Environs du bouc* la préfigurent. L’étape suivante c’est « le vers justifié », dans *Le Mythe de soi* dans *La Femme lit*. C’est à dire que le vers va à la ligne, se justifie comme une phrase – qu’il n’est pas, il peut se rompre d’un court. C’est « le vers de phrase ». Mais je crois que j’ai trouvé un rythme, entre la poésie et la phrase, une prose fragmentaire qui ne me met pas en difficulté par rapport au temps : ce sont mes *poésiefictions*. Elles racontent, décrivent sans prétendre aboutir, sans se soucier d’un but, elles sont la vie, l’instantané du temps. *La Chambre sous le saule*, de ce point de vue est exemplaire. Depuis peu je me suis mise à écrire des nouvelles brèves. Peu d’intrigues mais des situations

fortes, des messages forts, comme dans *Les Vulves* qui font échos au poème des *Loups*. Souvent des poèmes ont précédé. Cette mise à plat du poème permet de dépasser certaine réticence active en poésie, la peur de trop en dire, de peser, l'ellipse étant chez moi une délicate alliée. Du coup, je peux dénouer, dévider. Il y a des parties de plus en plus narratives dans mon travail, j'aime ces changements de foulées... *Féerie* contient d'importants épisodes narratifs. Je raconte des histoires, à des endroits ce n'est pas aussi filé, ça ressemble plus à des saynètes, des sortes de médaillons érotiques. Dans *Les Épines rouges*, et c'est une autre étape dans mon approche de la pose en poésie, les moments narratifs (v. première partie éponyme) je les appelle des « récitatifs ». Ils sont à la poésie ce qu'ils sont à l'opéra, des moments non chantés, et pourtant portés par un vrai rythme. Ce sont des vers qui racontent. Dans la dernière partie des *Épines rouges*, *Mes cahiers de Malte*, j'ai recours à la prose. C'est fait d'un mélange de vers, de vers de phrase et de phrases.

On peut dire que je cherche perpétuellement des formes à user, des formes adéquates, des antennes pour tâter et rendre compte de l'existence.

A. F : *Je voudrais t'interroger sur la place de l'autre dans ton œuvre, que tu déclines sous plusieurs identités et avec qui ton sujet féminin entretient des rapports complexes et multiples : l'homme (mâle), la mère, le père, l'enfant (la fille), la sœur. C'est pour toi, on le sent, bien plus qu'un paysage humain, une sorte de source pour ton sujet, un système de tensions et une question d'identité. Quelles sont les scènes primitives, les passations, les formes spectrales, les affects profonds et les blessures humaines qui viennent se refléter dans ton écriture, à ce stade, et qui peuvent aller jusqu'à déloger le je de lui-même avec violence ?*

S. L. : C'est toujours l'intime qui intéresse mon écriture. Dans *Les Épines rouges*, livre sur lequel je travaille depuis bientôt deux ans et qui sortira si tout va bien au Castor Astral l'année prochaine, la figure de la sœur apparaît clairement, nominativement, c'est E. Manière pour moi de mettre en face cette E très dure à mon endroit, et de la reconnaître pour ce qu'elle est, une sœur-miroir, écorchée, souffrante, épineuse. Il y a les noms de fleurs et d'arbres sous lesquels on trouve la fille, l'amant, les examants, moi-même, dans *Leur nom indien*. L'apparition des noms date peut-être de ma première poésiefiction, du *Roman de diane*. Mais avant déjà, il y avait les écrivains que je nommais. Mon œuvre est pleine des personnes de ma vie (pas des personnages, non, des êtres qui existent ou qui sont morts, des personnes des livres aussi parfois, je pense à Tora

dans la merveilleuse et terrible *Trilogie de Tora* de Herbjorg Wassmo, des *alter* dont la présence interagit avec je).

A. F : *Dans tes textes on voit apparaître l'être de désir dans son animalisation, l'homme, le bouc, qu'il soit un prédateur puant et repoussant, un phallus énorme et momifié dans le sable ou un faune attirant, lequel participe au plein épanouissement de la femme. On ne peut certes pas parler d'un culte phallique, pourtant à ce propos tu n'hésites pas à jouer avec le membre masculin, par exemple dans Le phallus de mer, pour le placer librement au centre d'une réflexion érotique et curieuse qui ramène sur le devant de la scène des siècles d'histoire du sexe et de relations entre les sexes. Il semble bien aussi que tu en profites au passage pour faire le procès d'une société hypocrite (dans « FO.Q. », comme le dénoncent malicieusement ces initiales exprès loufoques) qui tout en représentant depuis des lustres le beau nu figé par la statuaire censure son sexe qui reste une zone neutre, taboue. Quel rapport tes textes construisent-ils avec l'autre sexe ? Comment as-tu voulu mettre en cause les codifications traditionnelles du beau et de la représentation du corps féminin afin de lever les interdits ? Que peut la poésie en ce sens, à tes yeux ?*

S. L. : Oui, depuis le début, il y a des sexes dans ma poésie. Des sexes d'hommes érigés, du désir et des relations amoureuses. Des sexes de femmes – le mien. J'ai toujours écrit librement n'en déplaisent aux prudes et aux dévots. *Féerie* qui vient de paraître est un livre sur le désir, sur Éros qui sauve le monde – il m'a sauvée moi de l'effondrement, quand ma mère est morte, l'année qui a suivi, les hommes que j'ai désirés, que j'ai aimés sont tous venus à moi sous une forme ou une autre, et aussi ceux qui étaient morts, j'étais en rut, c'était ça ou m'effondrer. L'écriture a tout sublimé. Le phallus, mon dieu Phallus à moi, a la particularité d'être aux ordres de sa maîtresse, dressé pour son plaisir, il n'est jamais insistant ou brutal. Elle peut l'admirer, le manipuler, le contrôler, le repousser, à sa guise, c'est elle qui décide. Il ne jouit pas contre elle, à ses dépens, mais pour elle, avec elle. Un homme sûr de lui, sûr de sa virilité n'a pas besoin d'être violent, donc, ce sexe réel et fantasmé est un sexe puissant et doux.

A. F : *Tu as mis l'accent sur les lectures qui ont nourri ton œuvre, non pas un savoir livresque désincarné mais un rapport quasi-physique aux pages que tu as aimées et qui traversent tes propres textes. Ces auteurs*

ce sont, si j'ose dire, d'autres autres et ils font partie de toi, de ton moi d'auteure. On ne se fait pas seule, et La Femme lit traduit bien cette lente alimentation de ton style par les mots d'autrui et cette solitude peuplée dans le secret sensuel d'un lit. Il y a certainement eu des rencontres fortes qui ont participé à tes choix d'écriture, qui ont fait naître et travaillé ta voix, qui l'ont mûrie à travers les années. Il y a certainement eu ceux qui ont compté, certains ont pu s'éloigner, d'autres revenir ou devenir pour toi des références de plus en plus importantes en matière de poésie ou de prose. Quelle serait ta pléiade d'auteurs proches ? Dans quelle constellation intime voudrais-tu situer ton écriture ? Enfin, peut-être ce critère est-il parfois peu pertinent, mais dans ton cas il peut être intéressant de poser la question : les voix d'hommes dominant-elles, et y a-t-il une ou plusieurs voix de femmes qui ont résonné dans ta poétique depuis le passé (ancien, récent) et la période contemporaine ?

S. L. : Les autres qui écrivent me nourrissent, morts ou vifs peu importe. J'ai pu montrer en évoquant Bosco dans la dernière partie de *La Femme lit*, *Le mythe de soi*, à quel point il m'était précieux, précieux comme un amant. Il s'agit d'amour, oui, c'est troublant, parfois franchement érotique, et l'écrivain, le poète avec lequel je vis un temps est l'être le plus vivant, le plus réceptif, le plus compréhensif et le plus excitant qui soit. Je pénètre son œuvre autant qu'il me pénètre. Les Bosco, Mandiargues, Jouve, Guglielmi, Quignard, Rilke, Vessas, Bradbury, Trakl, Lovecraft, Masterton, Holdstock, Tolkien... Et les écrivaines, les poètes sont des mères, des femmes puissantes, les Sand, Colette, Tsvetaïeva, Wolf, Plath, Blixen, Haushofer, Haasse, Bancquart, Clédat, Kingsolver, Tokarczuk, Wassmo, Jansson... elles qui sont déjà passées par mes épreuves, elles me surplombent et me rassurent – surtout, je comprends que je ne suis pas seule. Un rapport éminemment affectif au livre, donc. D'ailleurs les livres sont nommés par leur nom d'écrivain pas par leur titre. Ils sont les autres membres de ma famille.

A. F : *On voit, je crois, de plus en plus d'images dans ton travail, avec une ouverture du texte aux arts visuels, à la peinture avec Les Épines rouges de Redon, à la photographie dans Le Phallus de mer. Comment conçois-tu la mise en regard de l'écriture avec ces autres arts ? Qu'apporte l'image à ton texte, et quel est son statut par rapport à lui ? Rôle subalterne, ou œuvre d'art à part entière ? Te confrontes-tu en particulier avec ce qui, sous le coup d'interdits culturels, ne pouvait pas être représenté, pour le rendre montrable ? Ce pan de ton œuvre semble bien relever d'un geste à la fois cultuel et iconoclaste, d'une sorte de défi*

qui vise là encore à faire évoluer les représentations classiques du corps masculin comme féminin.

S. L. : Outre les photos de la performance que j'ai appelée *FO.Q.* Faux-culs, clin d'œil à Duchamp et sa Joconde, il y a ici quatre photos de la série *Le Phallus de mer* qui met en scène un objet trouvé sur une plage. L'objet est un simple morceau de tuyauterie érodé, mais la mer l'a si bien travaillé, qu'elle en a fait autre chose, un texte est né de cette rencontre (lire *Féerie*) et puis l'idée de le prendre en photo m'est venue – je raconte dans *Féerie* que je l'ai laissé sur place, non, je l'ai ramassé, bien sûr ; trop violent pour être montré je l'ai roulé dans un pull et mis dans un placard. Mais je sais qu'il est là, il irradie à travers la porte. La présence de la photo a tout de suite été importante dans mes livres. *Le Corps saisonnier* comporte tout un jeu de photos d'arbres et d'étangs, une façon d'accompagner mes écrits sous une autre forme. La peinture, bien sûr. Redon, les symbolistes, m'ont profondément impressionnée. *Les Épinettes* rouges viennent de là, les rêves, l'activité de la vie psychique, mais je m'aperçois que *Féerie* déjà contenait Redon, la série *Féerie* lui est dédiée. La teinte générale de ma poésie, sa *lumière*, dans quoi elle infuse, est un ocre dilué, rouge ou jaune, un vieil or du soir avec des chimères et des temples anciens, de grands parcs arborés sous lesquels se promener languissamment et sans peur de l'avenir, une éternité de promenades sous des marronniers.

A. F : *En même temps que les passages douloureux qui portent le deuil de la mère, tu as orchestré une sorte de deuil de la terre avec Les Loups. On a vu dans ces pages la nature féminisée porter plainte contre les hommes au nom d'une sauvagerie menacée d'extinction. Ton écriture porte l'inquiétude de l'homme contre l'homme, ce que souligne l'acception particulière, dans ta langue à toi, du mot « loups ». Qu'est-ce qu'un loup ? Et comment la poésie peut-elle encore relier chacun aux grands rythmes et aux grands rites chamaniques de la nature ? Ton écriture s'attache au réel, dans sa matérialité, mais souvent on sent qu'elle le déborde dans un élan cosmique et quasi-religieux, bien qu'il reste immanent au corps et aux éléments. Cette plainte est aussi un chant. Dirais-tu pour autant que ta poésie est lyrique, ou préférerais-tu la définir autrement ? Le vers tient-il pour toi du rite initiatique et de l'incantation, lesquels restitueraient le corps à un rapport immédiat et réconcilié avec une terre-mère ?*

S. L. : Dix ans séparent *La Femme lit* et *Les Loups* pourtant il me semble qu'il y a là une correspondance de l'un à l'autre. *Les Loups* ont pris un tour plus universel, la femme persécutée est devenu le monde, a étendu sa détresse aux animaux, aux arbres, à la nature toute entière. C'est la petite diane devenue Diane, devenue Artémis la grande déesse enfin.

La poésie peut bien se méfier des affects, prétendre à plus de neutralité, elle aspire à essaimer dans la nuit, c'est sa nature. Lyrique est connoté, c'est dommage. Écrire c'est lyre, la poésie c'est la vie vibrante. Même si peu vibrante, si presque pas vibrante, elle entre en résonnance avec le reste du monde, elle est comme un sonar. Pour moi il n'y pas d'un côté les *lyriques* et de l'autres les *atones*, il y a plusieurs façons d'essaimer...

FO.Q.

Extension des Loups

Sophie LOIZEAU

Puisque la statuaire, le nu féminin en général dans l'art en Europe, a convenu depuis l'antiquité de ne montrer ni poils ni fente vulvaire sous les poils au bas du ventre des statues, a convenu de vider cet endroit de tout imaginaire, de toute pensée, convenu que cet endroit serait vide, j'ai voulu remédier à cette injustice et attribuer, avec l'aide d'un complice, des vulves là où elles manquaient, c'est-à-dire partout. Ceci est une réparation.

sur la petite Youriévitich¹ rien à voir
sur la petite Maillol² idem
la petite Dalou³
la petite Bertaux⁴
sur la petite Hélène Bertaux on aurait pu
espérer
sur la petite Dubois⁵ l'ombre peut-être de quelque
chose
selon l'angle la lumière – ou c'est moi

à y regarder mieux la petite Dalou a un mont
au bas du ventre de la petite Bour
delle⁶ sans doute enfin que c'est son sexe

l'absence de vulve
aux statues des seins et pas de fente comme si
le tabou de l'inceste

¹ *La Danseuse Sacha-Yio*, modèle en plâtre pour un bronze détruit vers 1942.
² *Pomone*, marbre blanc, 1937. Maillol a cependant mis du poil dans sa peinture (voir *Les Deux Dina*, 1939).
³ *La Vérité*, modèle en plâtre patiné, 1900-1901.
⁴ *Psyché sous l'empire du mystère*, bronze, 1897.
⁵ *Ève naissante*, bronze, 1873.
⁶ *Le Fruit*, bronze, 1906.

ou quoi maternel pour qu'on soustraie
aux mères
et puisqu'on ne soustrait pas aux pères
leur verge

– parce que dieux et déesses hasarde quelqu'un
– *rien du tout c'est la représentation des divinités dans
l'art qui a permis le nu alors ?*

– tu crois qu'il y a une intention derrière c'est ça ?

...

– je n'avais pas remarqué qu'il manquât quoi que ce soit
– *qu'il manquât quoi ?* dit sur ce ton agressif

...

– *mon idée de coller des vulves amovibles aux statues du
musée te choque ?*

– non seulement on n'y peut rien c'est fait on ne doit pas
attenter à l'art

– *si j'étais plasticienne je fabriquerais une série de vrais
sexes en résine et j'irais réparer nuitamment cette
injustice*

FOQ⁷

Faux-culs

in situ en marchant j'esquisse
sur du papier arraché au carnet à la hâte je le fais
des fentes selon qu'exige
adaptées au bassin telle pose
en trois traits
minimalistes

tout est dans ma médiane

la vulve entrouverte
pour la danseuse Sacha-Yio en ara
besque qui dans cette figure ouvre son sexe
forcément de cette façon bien qu'on l'ignore

aux autres de petits carrés de triangles non clos
avec départ de médiane à la jonction tendus
du bout des doigts devant

⁷ au sexisme et à toutes les autres formes de domination.

le summum aurait été scotcher

au fait : Ève et la fille au fruit pour elles deux l'espoir n'
est permis que sous cet éclairage
au toucher il n'y a rien – scrupuleuse j'y su
perpose une vulve
et soudain l'expression
d'une
nouvelle

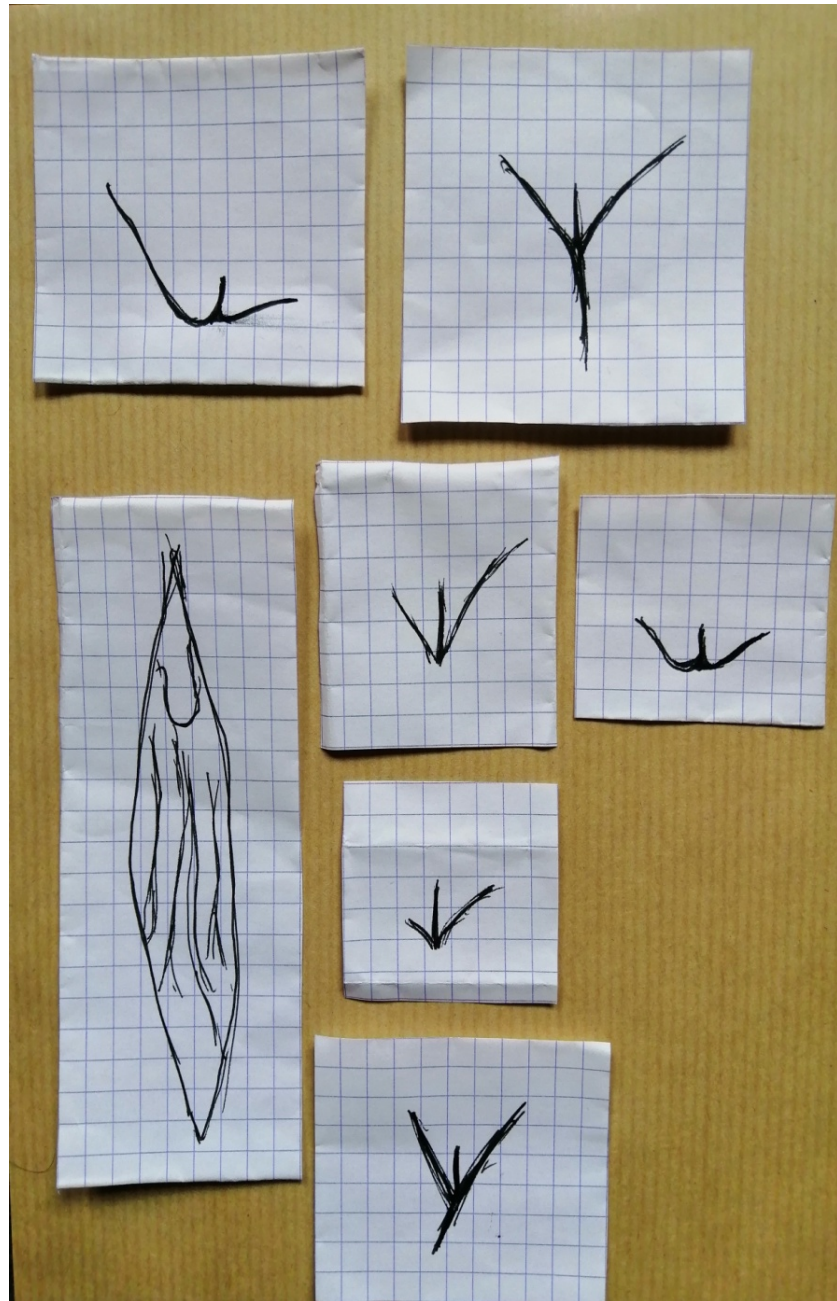
FO.Q. est le poème de la performance sauvage réalisée au musée du Petit Palais le 29 février 2020, et le nom de la performance elle-même. Il exauce le vœu pieux formulé dans *Les Loups* (in *Muses et jardin du Petit Palais*) repris ici dans une version remaniée.

FO.Q. a donné lieu à une lecture-performance au Pen Club lors de la journée internationale du droit des femmes le 8 mars 2020. Il sera présenté sur la scène de la Maison de la poésie de Paris (La Fabrique #25) le 7 février 2021 (deux fois ajourné à cause du Covid-19) ; ainsi qu'au colloque « Qu'est qu'une femme poète ? Histoire, création, politique », le 12 mai 2021 à l'Université de Paris 8 (ajourné en 2019 pour les mêmes raisons).

FO.Q.



Affiche de la performance FO.Q. 2020



Dessins ayant servi à la performance

Les Épines rouges

spinosissime l'aiguillon de la ronce
alors que l'eau froide n'est que
spinescente (vaguement épineuse) j'en suis là
de mes réflexions
à propos d'Ophélie

il faut le vouloir
pour espérer mourir de ces plaies

sa simple vue comme devant l'espadon

Ronce est mellifère
c'est sa douceur et la ponte
du bombyx

épine et aiguillon sont des ex
croissances mais la première désigne un
organe transformé (tige feuille stipule)
tandis
que l'autre a son origine sous la peau –
qu'on l'arrache et tout vient avec

les épines persistent même après la mort même sèches

pour prévenir les accidents on a
mis un mutant
du févier d'Amérique dans le parc

Paliure épine-du-Christ arbuste des
garrigues est pas mal mais la véritable couronne
d'épines provient de Robinier
elles naissent à la base de l'insertion du pétiole

j'élabore ma propre épine à la saignée
du coude le bras et au bout la main s'évase
en élabore une qui dure

la tige ronce avec sa batterie d'aiguilles
en a de plus courtes au revers
des feuilles le long des nervures
dessous on les sent minus et vives comme si
ça ne suffisait pas

j'ai bien vu
ses griffes entièrement développées
le principal ressort de Ronce
son jeté sans visibilité – elle se fabrique au fur
et à mesure
elle a des moments dans le vide des moments de panique

elle se jette en aveugle crois-je
comment finit-elle a-t-elle une fin elle s'amenuise
jusqu'à porter un minuscule bouquet vert pâle de feuilles ou
de
fleurs
fanées ou de petites mûres contre-
faites qui sans support pour s'agripper rampent

contrairement à Morus nigra le mûrier de
Sivergues
qui orne sans épines

je suis Rubus fruti
cosus épineux des rosacées je produis le
mûron car je dois pouvoir me consoler
et m'aimer quelquefois
ou bien je mourrai

ma sœur m'accuse de l'avoir jetée petite aux orties –
aux ronces

Redon la beauté de vos sarments
fleuris d'un rouge mimosas qui pourrait bien être
des flocons de viande crue

effroi et extase devant les épines
la jouissance névrotique a typiquement cette forme
d'ergot

recouvrir un peu de mon acuité pour qui revêt
une intelligence codée
le *zibouiboui* – ce truc indescriptible du rêve
mais brodé
je me repose les yeux en contemplant
quelqu'un de la nature Elle en personne
n'importe qui dehors et dans cette pièce
une extrahumaine créature verte

ma main glisse
de haut en bas épouse sa peau
la caresse lui ferme à demi les paupières
caresser des poulains va à l'encontre des Épines rouges

qu'est-ce de dire je suis
l'égale de l'arbre (saule pin noyer) à cette seconde
féconde que je suis
solidaire
et pas supérieure
à part lire & écrire comme eux que je suis
mon noyer – sous mes pneus
le broiement des noix dans l'allée quand j'arrive

ceux du jardin sont énormes
sur le pas de la porte-fenêtre les fesses aux talons
la nuit je n'ai plus peur devant la pelouse noire
je lève mes yeux sur le saule qui vit là
le saule me recrée il est le seul des trois
et dans ma chambre allumée à l'Est à partir
d'où entrent les esprits
sombres esprits de l'Est repassez la porte
je veux revoir en paix
le tourbillon droit comme un i de la plume et sa chute
alentie achevée sur la pointe (calamus)
le jour du ballon

ne guette ni les poignées de portes ni les
miroirs dans le reflet des fenêtres
ne tend – ni ne laisse pendre
ta main hors du drap

j'attends que ça refroidisse
j'attends de voir dans l'air froid ma buée de petit chval

une odeur de café sans réel – de fumée comme dehors
je note *le chemin creux*
plein d'arbres-trognes (maltraités quoiqu'on dise)
et puis
j'ai tendu ma main dans la nuit quelqu'un la prise
à Célesteville Virginia et moi sommes sur la plage
je la regarde délasser ses bottines
remonter sa robe s'avancer vers l'océan
les épines ne la ceignent pas elles ne la ceignent
pas plus qu'elles ne me ceignent Ici est hors d'atteinte
ses cheveux le vent les dénoue ça la fait rire qu'il n'y ait
aucune menace dans tout ça

je lis MT son journal et j'ai
pitié de toi
Irina
tu mourus d'avant
de plus loin que l'hospice
que l'abandon que la faim

vous écrivez « personne, durant tout ce temps
ne m'a caressé la tête » d'Irina
personne ne caressait jamais la tête elle était
absolument seule
et sauvage

est-ce cela
tandis que vous la teniez sur vos genoux « une dizaine
de fois en tout »

à Célesteville Irina et moi sommes sur la plage
elle n'aime que MT qui viendra
je suis là pour l'aider à ôter ses chaussures
elle fourre
ses orteils dans le sable avec plaisir et rit
en échange de cette affreuse robe rose

Poèmes extraits de
Les Épines rouges

*Le Phallus de mer*⁸



⁸ Quelques photos inédites tirées de l'album *Le phallus de mer* inédit lui aussi. Cricquebœuf, 2016.



Dans la nuit

C'est juste après l'extinction des feux, dans la seconde qui suit qu'on peut parler d'obscurité. Mais dans cette nuit noire l'Ombre ne pourra pas me suivre aussi loin, alors je regarde apaisée neiger les minéraux, les petits micas laiteux qui forment le fond du silence de la nuit.

On vient d'allumer le couloir, il suffit d'un trait sous la porte. Mon extase se casse net, la nuit insondable s'enfuit et à la place il y a l'Ombre. Elle est revenue.

Moi : Qui est-tu ? Qu'est-ce que tu veux à la fin ? J'ai ramené mes jambes pour ne pas la toucher, elle se tenait assise au pied du lit comme les autres fois. J'avais seulement peur de ça, la toucher ou qu'elle me touche, car à aucun moment je n'ai douté de sa réalité.

L'ombre s'est tournée avec un froissement, elle n'était pour moi qu'une silhouette. J'ai attendu.

L'Ombre : Je sais que tu es déçue, de la manière dont je parle des femmes, de ce que tu appelles à part toi, ma *courte vue sur les femmes*, tu m'en veux par exemple d'avoir intitulé mon chapitre VII *La Femme et l'enfant*⁹, comme si la femme ne pouvait pas être dissociée de l'enfant, alors que l'homme partout circule, est partout chez lui dans mon œuvre... Tu m'en veux de l'avoir restreinte, à son mari, à ses enfants, à son ambition d'être la femme d'un mari ambitieux, d'être l'ambition d'un amant, d'atteindre au succès par des chemins tortueux, de devoir toujours passer par des filtres. Je t'ai entendue hier, tu me lisais, tu disais *il a l'air embarrassé des femmes*, et tu me reprochais ici et là mon « petit » sourire. Replace-les ces femmes, dans leur contexte, les femmes de mon temps, elles n'étaient pas si intéressantes, la plupart ne pouvait pas s'extraire de son couple et de son foyer à quoi on l'attelait très tôt et pour parer à toute rébellion. La femme en soi, la femme pour elle-même était une rareté, *l'individue* femme, penseuse et chercheuse... comme Lou, oui, Lou est une rareté, une intelligence totale, esprit et corps. À cette évocation, sa voix s'altère. Quelques-unes pouvaient être spirituelles, vives, fulgurantes même – mais entières ?

Ainsi, c'était lui l'Ombre qui venait le soir et qui s'asseyait là un instant sans rien dire. Ma lecture était montée jusqu'à lui comme un encens, avec mes questions. Il s'était approché, n'avais-je pas déjà senti

⁹ Friedrich Nietzsche, « Humain, trop humain », *Œuvres philosophiques complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.

son parfum ? Je craignais maintenant de l'avoir mal jugé, sur la foi de deux, trois aphorismes. Il y avait son amitié ardente avec Lou Andréas-Salomé, qui l'avait inspiré. Étais-je en train de lui faire un mauvais procès ? J'adorais la façon dont il parlait des animaux, je trouvais ça noble. Et noble ce n'était pas le mot qui me venait concernant sa pensée sur l'émancipation des femmes, bien qu'il employât le terme « émancipation ». Je ne répondais pas, de toute manière c'était son tour, et son tour durerait toute la nuit. Pour m'avoir entendue, il ne sollicitait pas d'échange, il n'avait à cœur sous sa forme d'ombre que de se disculper ou de me convaincre.

L'Ombre : N'oublie pas le second livre du Gai savoir, ma tendresse à leur égard, mon indulgence que tu sembles compter pour rien... À côté de ça, la naturalité des femmes me met mal à l'aise et leur action sur moi n'est jamais plus positive qu'à distance, mais, prends *De la chasteté féminine*, tu conviendras que j'y dénonce en avant-garde l'abjecte complot qui consiste à tenir les femmes dans l'ignorance du sexe pour préserver leur pudeur, à les tenir dans une ignorance à ce point abyssale qu'à l'instant T c'est l'effroi. Est-ce là *courte vue* de ma part ? Je me réinvente tout le temps, je ne me laisse pas en repos, dès installé, je quitte.

C'est alors que nous nous sommes retrouvées dans le noir. Plus le rai de lumière sous la porte, la lampe du couloir venait de s'éteindre. Je n'ignorais pas que la lumière était pour l'Ombre le remède à la mélancolie, à la peur, à la folie, à la mort, pourtant je n'ai pas cherché à la rassurer – elle était censée disparaître.

L'Ombre : Je haïssais la nuit, mais depuis que je suis devenu pour quelques heures encore cette Ombre devant toi, j'ai appris certaines choses : que la nuit la plus absolue est plus silencieuse qu'un chat, plus sombre et veloutée que l'intérieur d'un long gant de femme et qu'on peut y projeter calmement ses propres visions. J'étais vivant, j'étais agile et fort, j'étais le soleil fait Homme, je grimpais après les forêts, après les montagnes et c'était facile. À un moment, je suis tombé. Et la nuit a envahi mon esprit, l'a dénué de tout. Je parle d'une autre nuit, morne et sans connaissance. Après j'ai voyagé vers l'est et j'ai trouvé ces terres du repos, elles émergent avec le soleil. Toi, d'ici, de ton vivant, tu ne peux pas les voir... Si j'étais un fantôme, tu te méfierais, là, non, ce que tu respirez autour de moi, mon parfum, je vois qu'il te trouble, c'est le parfum de la feuille du noyer de ton jardin que j'ai pressée dans mes paumes en venant.

Donc, tu ne me trouves pas assez féministe, c'est ça ? Qu'est-ce que le féminisme ? La seule façon de ne pas courir à la catastrophe, dis-tu, de rééquilibrer les forces en présence, de prendre le parti du progrès moral.

Il est vrai que plus nombreuses seront les femmes instruites et éveillées, mieux se portera le monde. Elles ne toléreront plus l'arbitraire des hommes et des religions et voudront moins d'enfants pour pouvoir s'appartenir. La population globale cessera de croître et réduira ses besoins. J'insisterais quant à moi sur l'instruction et l'élévation des hommes eux-mêmes dont dépend presque entièrement le succès de l'entreprise. Voici mon féminisme. D'autant qu'en tant qu'artiste je suis par nature du côté des femmes, mon esprit engendre, je suis perpétuellement « grosse » de mes œuvres. Et toi qui me houspilles avec ce chapitre VII ! C'est pour l'essentiel, penses-tu, le point de vue d'un philosophe mâle, libre de sa pensée et de ses actions, sans épouse et sans enfant... je ne puis pourtant pas me mettre à la place d'une femme ? Oui, je reconnais avoir eu ce petit sourire, peut-être ai-je parfois manqué de *sérieux* à l'endroit des femmes – qui sont les Hommes aussi bien. Moi qui étais venu te convaincre, je ne fais que m'enfoncer davantage. Tu parles dans ma tête, tu ne peux pas t'en empêcher, tu m'obliges à me pencher sur ce livre, je feuillète mais ce sont tes doigts... 411. L'INTELLIGENCE FÉMININE / 412. JUGEMENT D'HÉSIODE CONFIRMÉ / 416. ÉMANCIPATION DES FEMMES, enfin quoi, si on leur confiait la politique... et la science... que pourraient-elles en comprendre réellement ? Pardon pour l'éternel retour du doute « Peut-être tout cela peut-il changer », je l'ai écrit, sûrement qu'en bénéficiant des mêmes droits à l'instruction et aux mêmes encouragements et avantages sociaux, les femmes brilleront et prétendront aux plus hautes fonctions. Là, tu es contente ? *La rabaisser, la juger inapte par son sexe c'est la conditionner à l'échec et au renoncement*, Lou dit ça. Elle et moi, avant cette fâcherie. Je n'ai plus entendu sa voix, jamais plus aussi intime et claire. L'Ombre se lève, et dans le même élan elle se rassoit : 417. L'INSPIRATION DANS LE JUGEMENT DES FEMMES / 425. PÉRIODE MILITANTE DES FEMMES / 426. ESPRIT LIBRE ET MARIAGE, la réciproque est vraie, chère ! Les esprits libres vivront-elles avec des hommes ? Une artiste ne saurait quoi faire d'un mari, à moins d'un esprit libre lui aussi qui aura compris la nécessité pour son épouse de la solitude et de l'envol chaque fois. J'ai l'air d'avoir exclu les femmes du cercle des esprits libres... Mes énoncés comportent souvent un revers dont elles profitent, si je les montre calculatrices et rusées, c'est qu'en face les hommes sont des dindons. 435. PUISSANCE ET LIBERTÉ, « elles sont accoutumées à marcher inclinées devant toute domination », il faut que je précise que bien que le pli soit pris, il peut être redressé. Ton siècle tel que tu me le décris ne cesse de me surprendre, de ce point de vue il aura profité aux femmes. 437. POUR FINIR, « Il y a bien des espèces de cigüe... », là, c'était une façon socratique et railleuse d'achever, tu ne peux pas m'en vouloir pour ça,

pour cette pique ? Tu ris, tu me laisses me débattre... Je suis moi-même mon champ d'expérience et de réflexion, j'écris tout haut et cela le vent peut le colporter aux oreilles de qui s'en soucie, mon compagnonnage se limite à quelques amis proches, et les livres. La femme est un être en devenir, comprends-tu, tant qu'elle régnera à la fois par sa faiblesse...

Soudain je perçois qu'il y a quelqu'un d'autre. L'air, notre air s'est scindé, on dirait qu'entre nous un corps fait obstacle. Je me recroqueville. J'entends l'Ombre qui murmure sa joie dans la nuit. À la sueur verte et citronnée du noyer se mêle le parfum inouï des roses, et ma chambre s'échauffe en jardin.

Lou. C'est elle au fond que je voulais, je voulais qu'elle descende, qu'elle me parle de lui, d'elle, qu'elle me le montre son Nietzsche.

En partant et en a parte : Chère Ombre, de ta fameuse phrase « Tu vas voir les femmes ? N'oublie pas ton fouet ! », je n'ai pas voulu faire débat. J'ignore si c'était provocation ou misogynie de ta part, ces mots m'ont semblé quoi qu'il en soit indignes de toi. – Et je t'en remercie, chère poète, j'ai craint un instant le rappel de cette pauvre histoire malheureusement écrite dans le marbre.

Juillet 2020

Nouvelle extraite d'un recueil en cours d'écriture,
La Vieille Femme dans le berceau.

BIOBIBLIOGRAPHIE

Sophie Loizeau est poète. Elle vit à Versailles.

Ses trois premiers livres, écrits entre 1998 et 2004, *Le Corps saisonnier*, *La Nue-bête*, *Environs du bouc*, sont marqués par la présence de la nature. Une nature qui fraye avec le fantastique et le mythologique, avec le désir et la sexualité.

Les livres suivants, *La Femme lit*, *le roman de diane*, *caudal*, écrits entre 2004 et 2013, forment une trilogie autour du mythe de Diane et tentent une féminisation systématique et radicale de la langue.

En forçant la langue à réfléchir, à se retourner sur son propre arbitraire, Sophie Loizeau bouleverse les conventions. « Grammaticisation » est le terme par lequel elle désigne tout ce travail de bouleversement.

Parallèlement à cette question de la visibilité du féminin dans la langue et de l'égalité homme / femme, *Le Roman de diane* et *Caudal* amorcent une réflexion sur le passage de l'écrit vers l'oral. *Ma Maîtresse forme* (2015-2016) mène la réflexion à son terme en expérimentant et en proposant une version bilingue *langue écrite / langue dite* de la poésie, sous laquelle on comprend qu'une autre lecture est possible : *libre / dirigée*.

Les Loups (2017-2019), il s'agit peut-être là d'un combat. Entre le don et la violence, entre le sensé et l'insensé, entre la compréhension et la bêtise, entre des forces que tout oppose (les loups et les anti-loups) et dont les radieuses se nomment *Loups* (terme générique désignant l'ensemble des êtres sauvages et persécutés, désignant ce qui échappe au contrôle et à la domination, à l'enrôlement). Un combat à l'issue duquel les anti-loups sont circonscrits, puis dissous.

Les poésifictions I, II & III (2007-2019) que sont *Le Roman de Diane*, *La Chambre sous le saule* et *Leur nom indien* (paru en juillet 2020) peuvent être considérées du point de vue de la forme comme des transgenres littéraires, des autofictions en prose éclatée mais tenant ses éclats.

Féerie (2014-2020) est placé sous l'égide de Thot le dieu égyptien de l'écriture et de la magie, il dédié tout entier aux amants ; protéiforme, *érotic-fantastique*, c'est une sorte de livre des Merveilles et des

métamorphoses. Au milieu d'un cycle de poèmes, on tombe sur des photos prises par l'auteure.

Les Épines rouges (2019 – 2021) se réfèrent aux *Épines rouges* de Redon, son pastel de 1893. Par l'esprit et le visuel, elles s'y réfèrent, hantées de rêves et de visions. Des « récitatifs » (poèmes dont la ligne mélodique emprunte au récit) créent des arhythmies. Bestiaire et palette chromatique disent l'importance des animaux et des couleurs. Album symboliste, s'il en est.

« Le don d'instase », dans chacun des livres de Sophie Loizeau, c'est quand tout concorde un instant. Réceptivité à la nature, aux bêtes, aux sensations, au surnaturel, à l'esprit du monde ; joie d'habiter et recueillement sont les maîtres mots. Mais la contrepartie du don est sombre et cherche à tout gâcher. L'auteure écrit dans cette tension.

*

PUBLICATIONS

- *Le Corps saisonnier*, Chaillé sous les ormeaux, Le Dé bleu, 2001 (épuisé).
- *La Nue-bête*, Chambéry, Comp'Act, « La polygraphe », 2004 ; Paris, L'Amandier, 2013, bourse Poncetton de la Société des Gens de Lettres 2004 ; prix Georges Perros 2006 (épuisé).
- *Environs du bouc*, Chambéry, Comp'Act 2005, avec une quatrième de couverture de Bernard Noël ; Paris, L'Amandier, 2012 suivi d'un entretien avec Pascal Quignard, prix international de poésie Yvan Goll 2005 (épuisé).
- *Albine*, Chambéry, Comp'Act, 2005, une suite au dernier roman inachevé de George Sand (épuisé).
- *Bergamontres*, Chambéry, L'Act Mem, 2008, édition réunissant *La Nue-bête* et *Environs du bouc* (épuisé).
- *Trilogie de diane*
 - ¶ *La Femme lit*, Paris, Flammarion, 2009 (ce livre a bénéficié d'une bourse du CNL en 2005) ; réédition 2014 (*La Femme lit* a fait l'objet d'un master de recherche : « Émancipation du mythe de Diane dans l'œuvre de Sophie Loizeau, *La Femme lit* » de Suzanne

Shesneau sous la direction d'Aurélie Foglia-Loiseleur, Université de Nantes, juin 2012).

¶ *Le Roman de Diane*, poésiefiction I, Paris, Rehauts, 2013.

¶ *Caudal*, Paris, Flammarion, 2013 ; prix François Coppée de l'Académie Française 2014.

(Ces deux derniers livres ont bénéficié d'une bourse de création du CNL en 2011).

- *Lys*, Les Cabannes, Fissile 2014, avec des dessins de Bernard Noël.
- *La Chambre sous le saule*, poésiefiction II, avec une postface de Michel Deguy, Mont-Saint-Aignan, Presses Universitaires de Rouen et du Havre (PURH), « To », 2017.
- *The room under The Willow Tree*, traduction en anglais (USA) de Lily Robert-Folley, Mont-Saint-Aignan, Presses Universitaires de Rouen et du Havre (PURH), « To », 2017.
- *Ma maîtresse forme*, Ceyzérieu, Champ Vallon, « Recueil », 2017, photo de couverture de Magali Ballet. (Ce livre a bénéficié d'une bourse de création du CNL en 2015).
- *Les Loups*, Paris, Corti, 2019.
- *Leur nom indien*, poésiefiction III, Paris, Rehauts, 2020.
- *Féerie*, Ceyzérieu, Champ Vallon, novembre 2020.

ANTHOLOGIES ET TRADUCTIONS

- Anthologies « Autres territoires », Biennale Internationale des poètes en Val-de-Marnes, Tours, éd. Farrago, 2003 et « Potlatch[es] », Biennale Internationale des poètes en Val-de-Marnes, Tours, éd. Farrago, 2004.
- Anthologie « Passeur de mémoire », Paris, Gallimard, « Poésie », mars 2005.
- Anthologie bilingue français-chinois, *Esquive-Escale-Esquille*, décembre 2006.
- Une traduction en espagnol d'extraits de *La Femme lit* et d'un texte manifeste inédit *l'homme voilé*, El grito, Casa Refugio Citlaltépetl, Mexico, septembre 2009.
- Anthologie finnoise, Tammi, mars 2010.

- Anthologie en ligne, *Terre de femme*, mars 2010.
- *La poésie à plusieurs voix, rencontres avec trente poètes d'aujourd'hui*, Paris, Armand Colin, mars 2010.
- Anthologie *Couleur femme*, Bordeaux, éd. Castor Astral, Le Printemps des poètes, avril 2010.
- Anthologie bilingue français-espagnol, *Diez siglos de poesia en lengua francesa*, Mexico, éd. Espejo de viento, octobre 2010.
- Anthologie *Éros émerveillé*, Paris, Gallimard, « Poésie », 2012.
- Anthologie mondiale de la poésie féminine de langue française du 21^e siècle, *Pas d'ici pas d'ailleurs*, Montélimar, Voix d'Encre, août 2012.
- Anthologie serbo-croate sous la direction de Gérard Cartier, à l'occasion du Dixième Festival international de littérature à Novi Sad (Serbie), août 2015.
- Anthologie argentine sous la direction de Gérard Cartier, 2015.
- Anthologie mexicaine sous la direction de Gérard Cartier, 2015.
- Anthologie numérique *Voix intermédiaires*, éd. publie.net, sous la direction de François Rannou, mars 2016.
- Anthologie islandaise sous la direction de Thor Stefansson, juin 2016.
- Anthologie Flammarion, *Un nouveau monde* sous la direction d'Isabelle Garron et de Yves Di Manno, février 2017.
- *Une terre et des hommes*, Carrés Classiques Lycée, Nathan 2018.
- Anthologie *L'Ardeur*, éd. Bruno Doucet / éd. Pandora, Le Printemps des poètes, février 2018.
- Anthologie féminine, pour les vingt ans de Rehauts, mars 2018.
- Anthologie DUOS Bacchanales n° 59, sous la direction de Lydia Padellec, revue de la Maison de la poésie Rhône-Alpes, mars 2018.
- Traduction d'extraits des *Loups : Die Wölfe* par Gabriele Wennemer pour une invitation à lire à Berlin le 7 octobre 2020. Lecture enregistrée en raison du COVID.

PARMI LES REVUES

- *Esprit, Sitaudis, Po&sie, Rehauts, Gare maritime, Les Cahiers d'Eucharis, Catastrophes...*

À VENIR

La plupart des lectures et projets ont été reportés à cause du virus.

- Lecture-performance avec le duo Midget sur la scène de la Maison de la poésie de Paris dans le cadre de *La Fabrique #25* présentée par Séverine Daucourt (reporté au printemps 2021).
- Sélection de *Féerie* pour le Grand prix de la poésie de la SGDL 2021, dont les résultats seront connus au printemps 2021.
- Enregistrement d'un podcast de *Féerie* au CNL le 18 février 2021 et publication au printemps sur la chaîne du CNL Soundcloud et sur les principales plateformes audio grand public. L'objectif : constituer une bibliothèque sonore.
- Rencontre poétique dans le cadre des *Poètes du jeudi*, Université de Besançon, (reportée au 20 mai 2021).
- Deux lectures dans le cadre du Printemps des poètes, Dixit Poétic Association, (reportées aux 25 et 26 juin 2021) à Montfort-sur-Meu (librairie La Petite Marchande de Prose) et au Manoir du Tertre à Paimpont.
- Réponses à des questions de terminologie sur le genre et Lecture dans le cadre du colloque-Femmes-poètes – Festival Poet.e.s.s.e.s « Qu'est qu'une femme poète ? Histoire, création, politique », à la Maison de la recherche de Paris 3 (reportée au 12 mai 2021).
- Invitation à Kulturfabrik, le 18 juin 2021 au Luxembourg, dans le cadre des périphéries du marché de la poésie.
- Collaboration à la revue en ligne PLACE 4, texte théorique sur le genre dans ma poésie.

EN COURS D'ÉCRITURE

- *Les Épines rouges*, poésie.
- *La Vieille Femme dans le berceau*, nouvelles.

Évelyne Lloze

Remarque sur la place des femmes
en poésie (XIX^e-XX^e siècles)

L'enjeu de ce travail sera de s'interroger sur la place (et donc l'invisibilité en fait...) des femmes dans l'univers de la poésie française des XIX^e et XX^e siècles, sur leur absence de reconnaissance et leurs difficultés manifestes à accéder aux réseaux des revues et au circuit éditorial (même s'il semble, qu'en ce début de XXI^e siècle, cela commence à changer...).

Aucun « grand nom » en effet (ou jugé tel, à la différence notable d'autres poésies, anglophones et germanophones par exemple), ne semble émerger d'une production poétique pourtant considérée, pour les deux derniers siècles, et tant en France qu'à l'étranger, comme particulièrement novatrice et même essentielle.

Le domaine de la poésie, bien que de plus en plus marginal dans notre littérature (il suffit d'évoquer ce que nous dit le CNL concernant le lectorat et le chiffre d'affaires...), manifesterait-il ainsi ce que nous retrouvons dans d'autres domaines culturels, tels ceux de la peinture et de la musique ? Dès lors, quels mécanismes, quelles pratiques idéologiques sont ici à l'œuvre et participent d'une forme de stratégie d'exclusion somme toute très efficace, qui relèguent les femmes dans le rôle de l'égérie, de la muse, de l'objet d'amour célébré par les poètes ? Et qu'en est-il alors des poétesses ? Telles sont les questions auxquelles nous essaierons de nous confronter, dans une approche (malgré nos insuffisances) autant sociologique que littéraire, historique qu'esthétique, ce qui nous permettra d'éviter non seulement l'écueil de toute théorie essentialiste, mais aussi cette propension à croire que l'art ne peut être considéré que comme une entité autonome, et, en tant que telle, indépendante du contexte social, historique ou politique.

Pour cela, nous débiterons par un certain nombre de constats d'évidence qui serviront de base et d'espace de questionnements à notre réflexion. Puis nous évoquerons les « difficultés » fort révélatrices concernant la désignation (puisqu'on hésite entre femme poète, poétesse et poète...), et nous explorerons ensuite le domaine de l'histoire littéraire, cette tradition qui, de dictionnaires en anthologies, de revues en clichés de toute sorte classe, ordonne, étiquette, mais surtout hiérarchise et exclut (et constitue sans doute de ce fait l'un des premiers points d'ancrage d'une explication possible de cette logique de relégation et/ou d'oubli qui frappe l'œuvre des poétesses...). Nous terminerons enfin ce travail par un questionnement sur l'éventuelle spécificité d'une écriture féminine poétique, sans d'ailleurs prétendre apporter de réponse définitive (car cela nécessiterait une réflexion d'une tout autre ampleur) sur ce chapitre de la

sexuation de l'écriture poétique (rythmes et symboliques différents ? postures énonciatives et spectres thématiques particuliers ? ...).

1.

Arthur Rimbaud prophétisait, déjà à la fin du XIX^e siècle :

Quand sera brisé l'infini servage de la femme, quand elle vivra
pour elle, et par elle, l'homme, jusqu'ici abominable, – lui ayant
donné son renvoi, elle sera poète, elle aussi¹ ! »

Plus d'un siècle plus tard, cette formule est restée en partie lettre morte, et, dans un parcours de l'histoire littéraire (du moins l'histoire officielle, « à pedigree » comme la nomme Claude Simon, celle des dictionnaires et des anthologies ...), du passé jusqu'à aujourd'hui, cette absence des femmes dans le domaine de la poésie, à l'exception notable de Louise Labé (mais quid d'une figure de cette envergure au XIX^e ou au XX^e ?), cette mise à l'écart est le premier constat, le plus fondamental, le plus évident que l'on puisse faire.

Ainsi, la poétesse anglaise Elizabeth Barrett Browning (1806-1861) en quête de modèles, d'ancêtres, de références propres à légitimer ses choix et sa position disait en 1844 : « je cherche partout des grands-mères et n'en vois aucune. Ce n'est pas l'esprit filial qui me manque je vous assure, témoin mon amour plein de révérence pour mes grands-pères² ! »

Et, beaucoup plus tard, en 1982, Christa Wolf (1929-2011) nous interpelle aussi à ce sujet :

Passe en revue tous les grands noms de la littérature occidentale, n'oublie ni Homère ni Brecht, et demande-toi auquel de ces géants de l'esprit tu pourrais te rattacher, toi qui écris ? Nous n'avons pas de modèles authentiques, [...]. Il y a peu, très peu, de voix féminines qui parviennent jusqu'à nous, depuis que, vers 600 avant notre ère, Sappho chanta³...

Il y a bien là, comme le souligne Christine Planté, un « silence en poésie [qui] finit par s'entendre, et par faire question⁴ »... Il y a bien là, en tout cas, opération manifeste d'occultation, de refoulement, d'exclusion que

¹ Arthur Rimbaud, « Lettre du Voyant », Lettre à P. Demy du 15 mai 1871, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 252.

² Cité par Helen Cooper dans Sandra M. Gilbert et Susan Gubar (dir), *Shakespeare's sisters*, Bloomington, Indiana University Press, 1979, p. 134.

³ Christa Wolf, *Cassandre*, Paris, Stock, 2003, p. 232-234.

⁴ Christine Planté (dir.), *Femmes poètes du XIX^e siècle, Une anthologie*, Lyon, PUL, « Littérature et idéologies », 1998, p. III.

certaines sont même allées jusqu'à nommer « malédiction » (cf. Sylvia Plath) tant ce « bannissement » (en référence au Livre III de *La République* de Platon) semble redoublé, poésie, parole de la marginalité (tant par son « fonctionnement », son régime herméneutique, que son statut ou son « insuccès » lectoral), et dans cette marge, marginalisation encore des poétesses. Qu'il s'agisse d'un processus d'amnésie ou de confiscation d'un champ culturel et intellectuel précis, si les femmes apparaissent absentes en tant que sujets créateurs, corrélativement, la femme est à l'évidence une figure centrale du domaine de l'écriture poétique, image ou idole rayonnante, régnant véritablement en tant « qu'objet » essentiel du discours poétique. Et là surgit un phénomène qui ne peut que nous conduire à noter combien l'opposition entre l'univers de la prose romanesque, du roman et celui de la poésie s'avère considérable.

En effet, du moins depuis la fin du XVI^e siècle, la poésie en France reste à l'évidence le genre dans lequel les femmes occupent la place la plus dérisoire, et ce d'autant plus si l'on compare les poétesses aux romancières dont les noms jalonnent l'histoire littéraire (en nombre certes bien limité, mais quand même...), de Sand à Colette, de Yourcenar à Duras, de Sarraute à Ernaux ou Germain et à bien d'autres encore. Plusieurs raisons sans doute à cette prééminence du roman et à ce choix de l'écriture romanesque.

Aux « origines » (XVII^e et XVIII^e siècles), il faut reconnaître que le roman est considéré comme un genre plutôt marginal, dévalorisé parce que consacré a priori à la vie affective, intime, familiale, domestique pour tout dire, et, à ce titre, un genre plutôt « destiné » aux femmes, et qui sera ainsi surtout écrit par des femmes, notamment en Angleterre. Virginia Woolf, à cet égard, dans *Une chambre à soi*, apporte d'autres éléments d'explication, relevant qu'il s'agit d'un genre plus « malléable », moins contraint, moins réglé et codifié, demandant « moins de concentration », un genre-miroir quasiment, dans lequel les femmes peuvent mieux investir leur connaissance du « jeu des relations personnelles⁵ ». Ajoutons par ailleurs que ce genre, décrié par une certaine critique lorsque jugé trop proche de la confession, du journal intime, d'un parler de soi prosaïque (cf. Sand...), a eu et a toujours une « valeur » lucrative indéniable, ce qui ne fut jamais le cas, loin s'en faut, de la poésie... La volonté d'émancipation, d'indépendance financière ne laissa/laisse donc guère place à dilemme, l'édition à compte d'auteur demeurant, elle, un passage obligé, ou même une règle, en poésie.

⁵ Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, Paris, Denoël-Gonthier, 1978, respectivement pour les trois références, p. 104 et p. 90.

Et si, en comparant roman et poésie, il nous était impossible de ne pas évoquer certaines romancières anglaises, il faut reconnaître qu'il est bien difficile de passer sous silence le nombre, la stature, et l'importance même fondamentale, de poétesses anglophones, germanophones et russes par exemple, qui donnent encore plus l'impression d'un vide poétique français à « opposer » à ces grands noms de la littérature occidentale que sont, entre autres, Anna Akhmatova et Marina Tsvetaïeva, Elizabeth Barrett Browning, Christina Rossetti, Emily Dickinson, Marianne Moore et Sylvia Plath, Annette von Droste, Nelly Sachs (prix Nobel 1966), Else Lasker-Schuler et Ingeborg Bachman. Et il n'y a sans doute pas là, comme le remarque Christine Planté, l'effet d'un « statut de l'individu » propre à « la culture protestante », ni pour le domaine anglophone, l'impact de la recherche (*women's studies et gender studies*). Le fait demeure patent et malgré toutes les raisons, toutes les explications que nous pouvons tenter d'apporter, celles-ci ne suffisent pas et ne nous paraissent pas en mesure de comprendre une telle différence.

Au-delà en tout cas, de ces premières remarques indispensables, on ne peut que noter à quel point l'histoire littéraire semble frappée d'amnésie lorsqu'il s'agit d'intégrer dans le champ culturel et intellectuel la création poétique féminine, le monde de la poésie apparaissant ainsi comme un monde dominé, confisqué même, par les seules voix masculines autorisées, et ce, au XIX^e comme au XX^e siècles...

2.

Autre constat : celui qui concerne les difficultés de nomination de celles qui écrivent de la poésie. En effet, cette hésitation entre plusieurs termes/expressions apparaît tout à fait révélatrice d'une fonction, d'un « pouvoir », d'un statut, qui ainsi ne leur est pas « naturellement » dévolu ou accessible, en opposition encore une fois aux romancières, définies par un mot précis, unique et sans connotations péjoratives.

On peut opter par exemple pour le mot de poète (renvoyant par là à un univers linguistique où la norme reste un masculin qui fait office, comme par hasard, de générique...) ; pour l'expression de femme poète ou poète femme (aux échos bien essentialistes et dès lors réducteurs et gênants...) ; ou encore pour le terme de poétesses (porteur assurément de tels jugements négatifs et dépréciatifs que l'on n'est guère tenté de l'employer ...). Ainsi poétesses (terme dérivé de poète par suffixation et datant de 1642 selon Bloch/Wartburg) reléguées au domaine d'une certaine « poésie féminine » (expression bien péjorative elle aussi, faisant référence à une littérature de seconde zone, écriture délicate, sentimentale

ou même mièvre, considérée même comme dépourvue de sens esthétique...), ou poétesses nommées de la sorte pour minorer et discréditer leur œuvre et leur travail de création, à chaque fois les connotations demeurent péjoratives ; au point d'ailleurs que même les dictionnaires en déconseillent l'usage au profit évidemment du générique. Faisons ainsi référence au *Petit Robert* (1970, 1990 et 2012 encore) : « poétesse tend à devenir péjoratif. On dira plutôt : cette femme est un grand poète ». Une formulation loin d'être anodine, au regard biaisé par des présupposés de genre, et qui peut nous faire penser à Baudelaire lorsqu'il oppose Marceline Desbordes-Valmore dont il juge qu'elle « est et sera toujours un grand poète » et « la poétesse républicaine, la poétesse de l'avenir, fouriériste et saint-simonienne ; [...] ces laideurs compassées, [...] ces scélératesses impies, [...] ces sacrilèges de l'esprit mâle⁶ ». Cela se passe de commentaires, mais le malaise ne se révèle pas moins important lorsqu'on fait le choix du terme générique, soi-disant neutre, mais assimilant pourtant la généralité au masculin, terme androcentré assurément : « je sais que le langage courant est plein de pièges. Prétendant à l'universalité, il porte en fait la marque des mâles qui l'ont élaboré. Il reflète leurs valeurs, leurs prétentions, leurs préjugés⁷ ». Créatrice autant que révélatrice d'un état de fait, la langue témoigne bien de procédures d'effacement, de dépréciation et d'exclusion conjointes, et il ne faut dès lors pas s'étonner de certaines pratiques significatives telles celles concernant le nombre d'autrices ayant préféré écrire au XIX^e et jusqu'aux années 30, sous des pseudonymes masculins...

3.

Au-delà de ces premiers constats concernant histoire et langue, l'histoire littéraire, elle, en tant qu'institution de légitimation, de reconnaissance et de constitution de critères esthétiques et/ou idéologiques propres à créer le canon de l'objet littéraire, avec ses normes, ses prétentions à l'objectivité, l'autorité manifeste de ses choix et sélections, apparaît sans aucun doute comme le premier domaine à interroger et reconsidérer, pour qui travaille sur la « poésie féminine ».

En effet, la mémoire collective, sous les habits lénifiants de l'histoire littéraire dont bien peu osent contester l'apparence de neutralité a si peu retenu de noms de poétesses qu'on est en droit de se demander si, pour

⁶ Charles Baudelaire, « Marceline Desbordes-Valmore », *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 146.

⁷ Simone de Beauvoir, *Ophir*, cité par Camille Aubaud, *Lire les femmes de lettres*, Paris, Dunod, 1993, p. 163.

accéder à cette forme de panthéon de la transmission littéraire, être femme ne s'avère pas être rédhibitoire, tant la réduction au silence se fait irrépressible, nous renvoyant finalement à une impression d'illégitimité culturelle, d'« interdiction de création⁸ » ont même dit certaines... Après tout, rien d'étonnant à cela, car il serait illusoire de penser que l'histoire littéraire, en tant que reflet des pratiques sociales et intellectuelles et en tant qu'instrument de sélection et de hiérarchisation, puisse demeurer, grâce aux effets miraculeux du temps (?), réellement impartiale et objective ; n'agissant ainsi vis-à-vis de la littérature que pour nous en donner « l'image de ce qu'on désire qu'elle soit : on (elle...) la corrige à la façon qui convient en y conservant certains faits et en éliminant d'autres », mettant ainsi au ban « des parties entières de la littérature⁹ ».

Plus précisément maintenant, si aussi peu de noms sont restés gravés dans l'héritage littéraire français ou dans la mémoire collective, de Christine de Pisan, de Louise Labé à Pernette du Guillet, de Marceline Desbordes-Valmore à Renée Vivien, d'Anna de Noailles à Andrée Chédid, et actuellement de Valérie Rouzeau par exemple à Vénus Khoury-Ghata ; quels sont les clichés délibérément reproduits, les critères de sélection choisis, les présumés ou les préjugés à l'œuvre là, les éventuelles « raisons » enfin apportées pour justifier, créer, entériner cette marginalisation, cette exclusion de fait, des poétesses, de l'histoire littéraire française¹⁰ ?

En premier lieu, il faut reconnaître combien l'invisibilité des femmes sur la scène de l'histoire littéraire semble n'être que le reflet d'une histoire politique qui, à partir de la Révolution (et surtout à partir du code Napoléon) leur a quasiment interdit l'espace public, les a reléguées à l'espace intime, aux rôles d'épouse et de mère, soumises par là à un statut de *mineure*, ce qui évidemment n'ouvre guère la voie à quelque émancipation créatrice que ce soit... Ce qui, en outre, ne leur permettait guère d'espérer occuper d'autre position dans la hiérarchie littéraire que celle d'*auteur mineur*, condamnées à s'effacer devant les grands écrivains.

Ajoutons qu'il y a bien manifestement une forme d'accaparement par certains, non seulement des pratiques de production mais aussi de

⁸ Michelle Coquillat, *La poétique du mâle*, préface Colette Audry, Paris, Gallimard, « Idées », 1982, p. 19.

⁹ Ingeborg Bachmann, *Leçons de Francfort*, Arles, Actes Sud, 1986, respectivement p. 123 et p. 124.

¹⁰ Il ne s'agit pas ici, bien sûr, de traiter de « poésie féminine » comme d'une sorte de réalité historique unitaire, évacuant la diversité des œuvres et les spécificités de chaque autrice, ce qui nous situerait du côté d'un essentialisme tout à fait hors de propos. Nous voudrions plutôt interroger certaines constructions idéologiques qui participent de cette exclusion des femmes du domaine poétique.

transmissions culturelles, qui font qu'on est confronté tout d'abord à un discours qui se fait le témoin, apparemment neutre, d'un constat préalable : une absence de créatrices/de poétesses, et lorsqu'un certain nombre de noms arrivent pourtant à demeurer, ils sont presque systématiquement affectés du terme ostracisant de mineur, sous prétexte d'une valeur esthétique moindre, jugement qu'on légitime en soulignant combien ces œuvres (et ce n'est pas forcément faux parfois) manquent de force, d'originalité, d'innovation formelle, sont nourries de facilités, de maladresses ou de faiblesses d'écriture, réserves qui confinent dès lors nos poétesses dans une sorte de sous-littérature que l'histoire littéraire peut donc négliger ou oublier sans problème. Ces règles à maints égards conformistes, conservatrices et normatives d'occultation de la tradition littéraire, affadissent et minorent la richesse et la variété des voix poétiques de femmes, quand pourtant aujourd'hui nombre de colloques ou de thèses n'hésitent pas à honorer des poètes jugés eux aussi mineurs... Il y a bien là un phénomène de partialité manifeste, ce qui ne peut que nous inciter à porter un regard beaucoup plus soupçonneux sur les critères d'évaluation et de sélection de l'histoire littéraire, sur l'arbitraire ou les effets de mode qui semblent parfois présider à la constitution et à la pérennité des panthéons littéraires, et nous amener à nous interroger aussi sur la prétendue neutralité de ceux/celles qui sont partie prenante des mécanismes de réception et de transmission de l'héritage culturel. La résistance du corps social et tout particulièrement des instances détentrices d'une certaine autorité symbolique, qu'il s'agisse des directeurs de revue ou de collections, des éditeurs, des critiques, des journalistes, des enseignant.e.s, des universitaires, des présidents des jurys d'agrégation ou des équipes chargées de rédiger tel dictionnaire, anthologie ou ouvrage collectif à destination du secondaire ou du supérieur... ; cette résistance apparaît donc encore, malgré des apparences d'ouverture ou de changement, extrêmement efficace, et les procédures d'exclusion ou de disqualification, tout aussi performantes qu'auparavant.

Si l'on s'attarde par exemple, sur la résistance des écrivains eux-mêmes, des courants littéraires qu'ils ont animés ou voulu diriger au cours du temps, au début du XIX^e siècle, les romantiques n'ont, et c'est bien sûr un euphémisme, guère encouragé « l'écoute et la reconnaissance d'une parole poétique énoncée par des femmes ¹¹ ». Yves Bonnefoy souligne d'ailleurs à ce propos qu'en ce qui concerne le « cas » de Marceline Desbordes-Valmore, et du dédain dont beaucoup ont fait preuve à son égard, celui-ci semble dû essentiellement à ce que le

¹¹ Christine Planté, *Femmes poètes du XIX^e siècle*, op. cit., p. XIII.

Romantisme « reste, en France surtout, le plus grand exemple de poésie profondément masculine, c'est-à-dire mythologique », pleine des « illusion[s] et [des] prétention[s] du moi¹² »... Plus tard, avec le Symbolisme, il suffit d'évoquer la figure de Marie Krysinska, combattue par Gustave Kahn (à cette époque directeur influent de la revue *La Vogue* qui l'évinça totalement), et très vite rejetée dans les oubliettes de l'histoire, Marie Krysinska que l'on est en droit pourtant de considérer comme l'inventrice du vers libre (puisque cinq ans avant Laforgue et Kahn, elle publie des poèmes en vers libres¹³...), et qui, à ce titre, devrait au moins figurer dans nos manuels (outre la « qualité » manifeste de son œuvre poétique). Quant au Surréalisme, mouvement se proclamant pourtant libérateur, subversif et même révolutionnaire, son discours ne doit pas faire illusion lorsqu'on le confronte aux mythes auxquels il ne cesse de se référer (la muse, la femme fatale, tous les clichés de l'éternel féminin sont ici convoqués), et lorsqu'on se rend compte que bien peu de noms de poétesses se trouvent retenus par les anthologies par exemple, qu'il s'agisse de Joyce Mansour ou de Gisèle Prassinos, incarnant d'ailleurs par excellence pour André Breton le mythe de la femme-enfant présent dans nombre de ses ouvrages.

Ces quelques remarques ne permettent pas néanmoins de comprendre pour quelles raisons certains noms demeurent malgré tout conservés par la mémoire collective et trouvent place dans l'histoire littéraire. Nous nous trouvons face à un phénomène qui, finalement, n'apparaît pas si différent des précédents puisqu'il s'agit à chaque fois d'élire une autrice en fonction de sa conformité à une imagerie et à des clichés qui assimilent « une plume de femme », pourrions-nous dire, à un lyrisme sentimental, amoureux, proche de la confession, mais plein de pudeur et de discrétion, ou à un lyrisme de la nature que l'on souhaite paré de naïveté ou d'épanchements attendris..., ce qui permet dès lors de mieux saisir pourquoi Marceline Desbordes-Valmore ou Anna de Noailles par exemple, restent indéfectiblement, parmi les poétesses des XIX^e et XX^e siècles les plus citées, les plus présentes et les plus encensées (d'une certaine façon...). L'œuvre de Marceline Desbordes-Valmore incarne ainsi, aux yeux de la critique et de l'histoire littéraire tous les présupposés d'un éternel féminin auquel elle ne cesse d'être amalgamée, au point qu'elle deviendra, malgré elle, une sorte de modèle de « poésie féminine » : parole tendrement élégiaque, intime, sensible, classique et même parfois extrêmement conventionnelle, et surtout sans ambition puisqu'elle n'ose comparer son chant qu'à ceux de l'humble grillon ou

¹² Yves Bonnefoy, Préface à Marceline Desbordes-Valmore, *Poésies*, Paris, Gallimard, « Poésie », 2003, p. 31.

¹³ On doit saluer ici le travail considérable de Christine Planté dans ce domaine.

qu'à la « récolte frugale¹⁴ » de la cigale.... Tellement exemplaire au demeurant, qu'elle sut trouver grâce aux yeux de Verlaine (« tu vécus de souffrir et mourus à la tâche / [...] Et ton cœur de mère à jamais survivra¹⁵. »), comme à ceux de Baudelaire : « Marceline Desbordes-Valmore fut femme, fut toujours femme et ne fut absolument que femme [...], pas d'emprunt, pas d'ornement factice, rien que l'éternel féminin [...] »¹⁶ » ... Même profil, même catégorisation, même « capacité » à se conformer à un moule prédéfini, même genre de « reconnaissance » donc, avec plus de succès public pour la comtesse Anna de Noailles appelée à la Belle Époque la « Muse des jardins », ou parmi les multiples surnoms dont elle fut affublée, non sans aigreur, la « Muse potagère » ou la « Muse de la III^e République »... Qu'il s'agisse là d'une forme d'intériorisation de clichés qui limitent la « poésie féminine » à des modalités d'écriture particulières et à des thématiques privilégiées, ou d'un choix opéré par certains, il faut noter en tout cas que celles qui demeurent dans l'histoire littéraire semblent bien « se régler » ou se modeler pour beaucoup (et à n'en pas douter à leur corps défendant) sur ce que l'on attend d'elles...

Ces contraintes et attentes autant sociales, idéologiques, symboliques que plus proprement littéraires, qui fixent une sorte d'horizon spécifique à l'œuvre des poétesses, explique assurément cette éviction aussi d'œuvres jugées hors normes (étant donné le sexe de l'auteur...), d'œuvres n'admettant ni de telles relégations, ni ne se conformant à de tels cloisonnements, le meilleur exemple étant celui de Louise-Victorine Ackermann (1813-1890) dont les *Poésies philosophiques* (1871) lui attirent certes, un succès d'estime, mais surtout la foudre des critiques lui reprochant une trop grande « virilité de la pensée¹⁷ », ce qui bien sûr ne saurait lui ouvrir grandes les portes de la postérité littéraire.

Et comment ne pas citer le « cas » de Louise Labé, si exceptionnelle à maints égards, qu'on est allé jusqu'à imaginer, et tout récemment, qu'elle n'était qu'un pseudonyme, qu'une fiction élaborée par un groupe de poètes, masculins il va sans dire.

Si l'on s'attarde maintenant sur la place des poétesses dans ces instances d'évaluation et de reconnaissance que sont les dictionnaires et

¹⁴ Marceline Desbordes-Valmore, *Poésies*, op. cit., p. 191. Précisons que pour notre part, nous ne limitons pas l'œuvre de Marceline Desbordes-Valmore à ces clichés-là.

¹⁵ Marc Bertrand (dir.), *Œuvres poétiques de Marceline Desbordes-Valmore*, Lyon, PUG, 1973, T2, p. 826.

¹⁶ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, p. 718-719.

¹⁷ Cité par Michèle Fontana, *Femmes poètes du XIX^e, Une anthologie*, op. cit., p. 126.

les anthologies, il faut avouer que les processus de sous-estimation, de marginalisation et d'occultation sont tels, jusqu'à nos jours d'ailleurs, qu'ils prouvent combien certains schémas de pensée restent prégnants et combien la France apparaît dans ce domaine particulièrement réactionnaire.

Sans prétendre ici ni à une impossible exhaustivité, ni à une étude approfondie qui rendrait compte de la manière dont dictionnaires et anthologies traitent les poétesses des XIX^e et XX^e siècles¹⁸, nous avons mené une forme de petite enquête qui a pris pour champ d'application des ouvrages publiés dans les années 2000 (avec ce parti pris de vision d'ensemble sur les siècles passés propres à ces ouvrages-bilans), enquête qui, malgré son amplitude fort limitée nous a semblé suffisamment révélatrice (tant au niveau du nombre d'autrices présentes qu'en ce qui concerne le type de discours tenu là...) pour qu'il nous apparaisse nécessaire d'en faire état. Certes, on sait à quel point ces ouvrages se glosent, se reprennent les uns les autres, reproduisant et répétant à satiété les mêmes propos, clichés et a priori, néanmoins, vu leur date de publication, on aurait pu espérer une plus grande objectivité et un discours moins caricatural.

Le *Dictionnaire de Poésie de Baudelaire à nos jours* publié aux PUF en 2001 sous la direction de Michel Jarrety et d'un comité de renom comprenant Yves Bonnefoy, Michel Deguy, Philippe Jaccottet, Jean-Pierre Richard et Jean Starobinski..., semble à cet égard absolument exemplaire. En effet, sur près de neuf cents pages et sur un ensemble de quatre cent vingt auteur.e.s recensé.e.s, ne font l'objet d'un article que trente-trois poétesses (soit un pourcentage d'à peine plus de 7%...), et encore y a-t-il dans ce chiffre nombre d'autrices du monde francophone (suisses, belges, québécoises et libanaises surtout : environ une dizaine), Marguerite Yourcenar (grande traductrice certes, mais qui n'a guère publié de poésie) et sept poétesses proches d'Emmanuel Hocquard (et de P.O.L.) dont l'introduction ici comme la rédaction d'ailleurs de la plupart des articles les concernant relève de la présence aux côtés de Michel Jarrety de Jean-Marie Gleize... Alors que nous découvrons avec surprise dans cet ouvrage quelques poètes étrangers tels Rilke (un seul recueil écrit en français : *Vergers*), ou plus inattendu encore, David Gascoyne (un seul poème écrit en français !), ou des auteurs que l'on peut difficilement qualifier de poètes comme Henri Barbusse, André Gide ou Samuel Beckett... Pire : de 1850 jusqu'aux années trente ne restent que quelques noms de poétesses dont la plupart des articles les concernant sont rédigés par le Père Clément Delmas, auteur d'une thèse d'état au

¹⁸ Un chapitre entier d'ouvrage y suffirait à peine sans doute...

titre évocateur, soutenue en 1987 : « La femme et son destin au miroir de la poésie féminine (1899-1920) ». Ses articles aux relents misogynes¹⁹ simplificateurs, dévalorisants et en tous points caricaturaux, nous renvoient toujours aux maris et aux fils, avec des propos d'un autre âge, rappelant symptomatiquement pour chacune ce « poids de la féminité » ayant contrarié leur « destin »...

En tout cas, bien peu de femmes donc au regard du nombre d'auteur.e.s retenu.e.s, et pourtant l'avertissement liminaire signifie à deux reprises que ce dictionnaire ambitionne de s'ouvrir « très largement [...] à des auteurs nombreux, et le plus souvent mal connus²⁰ »...

Si l'on veut maintenant se consacrer à un autre type d'indicateur révélateur lui aussi des jugements, normes, préjugés de l'histoire littéraire tel que l'anthologie, un autre ouvrage, paru en 2000 (pour rester dans la même période) a attiré notre attention. Il s'agit de l'un des volumes de l'*Anthologie de la poésie française* publié chez Gallimard en Pléiade, avec une sélection effectuée par Martine Bercot pour le XIX^e siècle, et par Michel Collot pour le XX^e siècle. Difficile de faire moins pour le XIX^e siècle puisque seule Marceline Desbordes-Valmore se trouve retenue (sur soixante-et-un auteurs), et quant au XX^e siècle, seules neuf poétesses sont présentes (Barbara ayant l'honneur d'en faire partie) sur cent quatre-vingt auteurs (soit un pourcentage de 5%...), avec à chaque fois un seul texte (sauf Anna de Noailles, avec deux textes). L'introduction note pourtant au début du XX^e siècle « l'émergence d'un lyrisme féminin », mais que l'on juge « (limité) à une élite sociale » et « (prisonnier) de formes et de thèmes hérités du romantisme », ce qui en restreint bien sûr « l'audience et la pertinence ».

La plupart du temps, nous sommes donc bien loin du nombre auquel on pourrait s'attendre et, à l'évidence, un parcours détaillé, plus « scientifique » et exhaustif ne ferait que conforter ce constat d'une éviction des poétesses, éviction qui ne pose guère problème d'ailleurs à nombre d'écrivains, si l'on pense par exemple au propos sidérant (et à peine plus ancien puisque cela date de 1997) de Jacques Roubaud dans la préface de son choix de *129 poèmes de langue française* (Gallimard) au

¹⁹ Ce qui ne saurait étonner celles et ceux ayant quelque peu lu sa thèse, puisque pour lui l'écrivaine, parce que femme, est forcément vouée à l'échec et au malheur, vivant en effet un conflit insoluble entre création et procréation, écriture et rôles d'épouse et de mère ! Qu'on ose recruter à la fin du XX^e siècle un tel collaborateur pour un ouvrage de référence laisse, à vrai dire, pantois.e....

²⁰ Guère d'évolution dans le bon sens donc, et ce, malgré le travail remarquable de Christine Planté et de l'équipe Lire de Lyon 2, si l'on compare ce dictionnaire avec celui, devenu un classique, dirigé par Serge Brindeau chez Bordas et publié en 1973 : *La poésie contemporaine de langue française depuis 1945*, puisque la proportion de poétesses faisant l'objet d'un article était proche de 15% (plus du double...).

sujet de l'absence totale de poétesses de son anthologie : « C'est comme cela ! ».

Sans commentaire... D'autres brèves enquêtes ont, elles aussi, déjà souligné ce phénomène d'éviction, qu'il s'agisse de Karen Gouttenoire (à la fin de *Femmes poètes du XIX^e siècle*) qui, après avoir travaillé sur les manuels, anthologies et histoires littéraires note deux phénomènes : « l'importance de la figure de Marceline Desbordes-Valmore, seule considérée comme digne de mémoire » et « l'attention portée surtout à [la] biographie et [au] rôle politique et social²¹ » des poétesses citées... ; ou qu'il s'agisse du repérage effectué par Nathalie Epron²² dans les manuels du secondaire (années 2000) les plus utilisés dans les classes de première qui conclut à un pourcentage de 6% de femmes sur l'ensemble des écrivains répertoriés (et si l'on s'attardait sur le nombres de poétesses, nul doute que l'on frôlerait les 1%...).

Ainsi, contre toute attente (le milieu enseignant, intellectuel s'avérant pourtant de plus en plus féminisé), la persistance d'une marginalisation des poétesses, et les résistances du monde culturel à tout travail de réévaluation critique des choix, critères et jugements des institutions littéraires apparaissent manifestes...

Ce regard porté sur certains des fonctionnements/dysfonctionnements de l'institution littéraire qui, à travers les hiérarchies et les exclusions qu'elle installe et promeut, les désigne comme autant de vérités apparemment incontestables et définitives, ne doit pas néanmoins nous empêcher de nous interroger sur d'autres motifs ou domaines, qui relèvent plus de l'univers du symbolique, et qui peuvent eux aussi nous permettre de mieux appréhender ces mécanismes de relégation, d'oubli et d'absence auxquels nous avons affaire en poésie.

Il y a d'abord un héritage culturel, un imaginaire, une mémoire, un univers de représentations, de symboles, de mythes, de figures et de clichés qui ont nourri et nourrissent toujours la poésie, et qui font de la création poétique quelque chose de l'ordre du sublime, du divin, sorte de modèle idéal, absolu, exemplaire de la création littéraire dans son ensemble, paradigme même de toute création, et à ce titre finalement inaccessible aux femmes (symboliquement bien sûr actuellement, mais jusqu'au Surréalisme et au moins jusqu'aux années cinquante, ce symbolique favorisait grandement une posture clairement misogyne qui confinait les femmes dans un éternel féminin on ne peut plus réducteur)... La plupart des romantiques, des parnassiens, des

²¹ Christine Planté, *Femmes poètes du XIX^e siècle*, op. cit., p. 215.

²² Nathalie Epron, *Création : où sont les femmes ?*, s.l., Terres d'éclat, 2004.

surréalistes, Victor Hugo, Charles Baudelaire, Guillaume Apollinaire et bien d'autres ont fantasmé sur ce poète figure du créateur par excellence (l'étymologie d'ailleurs nous y renvoie), figure du demiurge orphique, prophétique, sur cette toute puissance génésique, prométhéenne qui l'anime ainsi, sur cette quintessence de l'expression humaine que constitue la poésie, genre qu'on estimait (avec la musique) comme situé au sommet de la hiérarchie des arts. Exemplaires à cet égard, l'ode claudélienne comme l'éloge persien, hymnes au monde et à la poésie ont pour vertu cardinale de se vouloir paroles d'élévation sacralisant ce qu'elles évoquent, et ont pour vocation de se vivre comme témoignage de la grandeur du verbe, chant de conquête et de connaissance proche d'un Infini dont il s'émerveille, tout autant d'ailleurs que de son propre pouvoir, pouvoir de Voyant rivalisant avec (les) dieu(x), pouvoir de transcendance (*cf.* Novalis entre autres) phallique qui éloigne ou disqualifie le « féminin » ou le cantonne dans un rôle subalterne. Détenteur d'une inspiration quasi divine, d'un langage volontiers ésotérique pour certains, mystique même pour d'autres, le poète enthousiaste, de Charles Baudelaire à René Char, de Victor Hugo à Artur Rimbaud, de Victor Segalen à Pierre Oster..., n'a de cesse de proclamer qu'il recompose et recrée le monde à son gré.

Le poète ambitionne ainsi, et par l'effet de son seul verbe, de faire exister / vibrer pleinement le monde, il rêve d'analogies suggestives qui l'exhausseraient, le pouvoir poétique procédant à la fois des pouvoirs créateurs, divin(s) et virils... Il suffit à ce sujet d'évoquer Flaubert :

La vie ! la vie ! bander ! tout est là ! c'est pour cela que j'aime tant le lyrisme. Il me semble la forme la plus naturelle de la poésie. Elle est là toute nue et en liberté. Toute la force d'une œuvre gît dans ce mystère, [...] ²³.

Ce phénomène de sexuation de la création poétique, vécue comme une jouissance érotique, virile, un ravissement mâle extatique, apparaît exemplaire d'un processus d'évacuation du « féminin » dans l'entreprise poétique, phénomène de hiérarchie des genres (poésie versus prose en quelque sorte) concomitant d'une hiérarchie du genre (masculin / féminin). Poète élu des Dieux, résolument mâle comme Dieu (*cf.* Francis Ponge qui, comme le souligne Jean-Michel Maulpoix, rejette « toute féminisation du discours par le sentiment, adopte [...] une position virile » du côté « du magistral. Un ton de supériorité qui ne trompe pas.

²³ Gustave Flaubert, Lettre à Louise Colet, (15 juillet 1853), Paris, Rivages « Poche », 2017, p. 108.

Quelque chose aussi de mâle²⁴. »), poète virilement actif dans son rapport avec une langue femelle (cf. Michel Deguy : « ...La langue battante s'appareille en seuil et en porte par son rythme. La langue seuil (la porte-langue) s'ouvre, s'entrouvre, bâille, s'entrebâille, se referme, pour laisser passer, pour donner sur²⁵. »), une langue dont il aime à se rendre maître, qu'il cherche à dominer pour la travailler, la façonner à son gré, la pénétrer ou l'agresser... Toute cette imagerie récurrente, toute cette scénographie omniprésente dans la poésie des XIX^e et XX^e siècles obéit bien à des schémas de pensée qui « virilisent » l'acte de création (le poète étant à coup sûr celui qui bande, de Charles Baudelaire aux surréalistes, de René Char à James Sacré...), un acte considéré ainsi comme une héroïque ou sublime exaltation phallique. À travers cette construction véritablement idéologique de la figure du poète, la transcendance ne semble avoir d'autre existence que masculine, et n'est accessible bel et bien (heureusement non sans humour), qu'à ceux qui peuvent et osent « pisser vers les cieus²⁶ »... Dans un autre registre, bien pire encore, certains avouent même que leur désir pour les femmes s'apparente à « un désir violent de les réduire » (Ponge évoquant Malherbe²⁷).

« Réduire », exclure les femmes, on connaît un autre moyen d'y parvenir, moins fréquent certes, dans l'univers poétique, mais tout aussi efficace, c'est de considérer qu'il n'est nullement nécessaire de leur faire place puisque le poète, habité par les dieux, l'est tout autant par le « féminin », être à l'identité plurielle capable d'introjecter l'altérité, réel androgyne (ou histrion, comme le soulignent nombre d'auteurs...) capable aussi de proclamer avec un naturel sans bornes : « et moi, je suis femme entre les femmes²⁸ ! » ; « Nous les poètes, les meilleurs d'entre nous tout au moins, nous sommes des femmes. Non pas parce que nous sommes un organisme de production, avec des bio-rythmes – à cycles brisables. Non, c'est bien plus congénital que cela, et toute preuve à l'appui de cette assertion en appauvrirait la vérité. Rilke était une femme ; Baudelaire était une femme. Emily Dickinson était une femme. Être une femme, est-ce pour nous un état extrême ? Non, je sais que c'est un état basique formidable²⁹. » ; « Le sujet lyrique, c'est la femme en

²⁴ Jean-Michel Maulpoix, *Le poète perplexe*, Paris, José Corti, 2002, p. 274.

²⁵ Michel Deguy, *La poésie n'est pas seule*, Paris, Seuil, 1987, p. 43.

²⁶ Arthur Rimbaud, « Oraison du soir », *Poésies*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1991, p. 61.

²⁷ Francis Ponge, *Pour un Malherbe*, Paris, Gallimard, 1965, p. 65.

²⁸ Paul Claudel, *Cinq Grandes Odes, Œuvre poétique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 268.

²⁹ Dominique Fourcade, *Outrance utterance et autres élégies*, Paris, P.O.L., 1990, p. 9. Plus loin, il évoque la Muse, devenue « l'assistante à toute poésie », et « la question du

nous. La voix d'une femme en nous, la voix qui voudrait du bonheur et qui parle d'amour³⁰ »... Sous couvert de ce qui pourrait apparaître comme une véritable ouverture à l'altérité, une forme de « réhabilitation » peut-être du « féminin », ce qui s'énonce ici nous semble tout autre : l'idéalisation (si tant est qu'il y en ait une) sert encore une fois une toute puissance qui s'impose, s'approprie, fait sienne et usurpe donc plutôt qu'elle ne s'offre au partage ou ne s'efface, et ce « je » placé au centre du texte lyrique qui s'assimile à un androgyne, mythe d'un être « parfait » (cf. André Breton affirmant : « [nous sommes] l'Androgyne primordial dont toutes les traditions nous entretiennent³¹ »), ce « je » transcende les sexes comme il transcende la langue et rêve d'un hermaphrodisme qui le sacre et le consacre autant homme que femme.

Et en effet, que de textes ponctués par ces images qui indéfiniment reviennent à comparer la création poétique à un accouchement, la figure du poète étant ainsi en même temps cet homme qui ensemente, ce soc viril qui féconde (cf. : « Langue de pain noir et d'eau pure, / lorsqu'une bêche te retourne / le ciel entre en activité³² » ; « Écrire non pour le bleu mais pour le foutre qui le fend. Pour le foutre coulé des dieux³³. », etc.) et aussi cette femme qui donne vie : « Porter jusqu'au terme, puis enfanter : tout est là. Il faut que vous laissiez chaque impression, chaque germe de sentiment mûrir en vous, dans l'obscur, dans l'inexprimable, [...] »³⁴ ; « Maman ça continue les contractions, l'expulsion. La douleur et quel plaisir³⁵ ? »... Il y a là, en tout cas, le reflet de conceptions qui non seulement renforcent les aptitudes créatrices du « je » écrivant, mais en outre excluent finalement du champ de la création ce « féminin » dont on s'approprie certaines des « facultés », et non des moindres ...

Un principe de hiérarchisation et de sujétion semble donc toujours demeurer à l'œuvre en poésie, qui cantonne et relègue le « féminin » dans une posture non de sujet mais d'objet, objet de discours assigné à occuper seulement telle ou telle place définie au préalable, objet d'amour d'autant plus célébré qu'il est idéalisé, véritable idole (au sens étymologique du

féminin introuvable » (p. 29)... Et comme par hasard (phénomène fréquent d'ailleurs dans les manuels, anthologies et autres), la poétesse est désignée par son prénom et son nom, les poètes par leur seul nom...

³⁰ Jean-Michel Maulpoix, *La poésie comme l'amour : essai sur la relation lyrique*, Paris, Mercure de France, 1998, p. 45. La logique essentialiste est ici de rigueur, avec toutes ses contradictions...

³¹ Cité par Michelle Coquillat, *La poétique du mâle*, op. cit., p. 419.

³² Jacques Dupin, *L'Embrasure* précédé de *Gravir*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1971, p. 71.

³³ Jean-Michel Maulpoix, *Le poète perplexe*, op. cit., p. 364.

³⁴ Rainer Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète*, Paris, Grasset, 1981, p. 34.

³⁵ James Sacré, *La poésie, comment dire ?*, Marseille, André Dimanche, 1993, p. 226.

terme) figée dans une représentation, des stéréotypes ou des symboles qui font d'elles par exemple, la Muse par excellence, et non une poétesse, lui déniaient ainsi tout véritable pouvoir créateur ou l'empêchant d'accéder à tout autre statut que celui que lui fixe, dans le champ littéraire, une parole finalement idéologique, androcentrique, qui à la fois rend omniprésentes de figures de femmes, réifiées en autant de clichés qui peuplent notre univers poétique (et plus largement, culturel), ou leur enjoignent de régler leur mode d'être sur ces mythes, ces fantasmes façonnés par la littérature, l'histoire, la société, tout un imaginaire collectif, avec ses pièges, ses impostures et sa propension à répartir selon le genre, de manière inéquitable, les postures sociales, les formes de pensée, les possibilités d'être pleinement sujet et bien sûr les capacités créatrices, tout cela fort bien résumé par de Simone de Beauvoir : « elle est l'inessentiel en face de l'essentiel. Il est le Sujet, il est l'Absolu : elle est l'Autre³⁶. » N'être que l'autre, l'inessentiel, l'objet, s'avère bien payer le prix d'un jeu dialectique, de contrepoin, sorte de revers de la médaille d'une idéalisation, d'un « féminin » tout à fait sublimé, qui ont tendance à nous rendre aveugles à la présence d'une mythologie prégnante qui, sous couvert d'exaltation, de glorification même, le plus souvent instrumentalise, efface, ou assigne au silence. Marguerite Duras le soulignait déjà aussi en 1973 : « toute vénération de la femme qu'elle soit sur le mode religieux, surréaliste, même Georges Bataille n'y échappe pas, est un racisme³⁷. » Égérie, dédicataire, inspiratrice, médiatrice ou muse, on réserve ainsi à la femme un rôle certes, que le poète juge majeur, mais qui écarte cette dernière du champ de l'activité créatrice pour la maintenir dans une place d'auxiliaire, part complémentaire mais annexe de l'invention, voix influente mais seconde, présence à qui la parole n'est pas donnée, mais a plutôt été ôtée ou prêtée et reprise³⁸, dans un processus d'allégorisation de soi et / ou de l'altérité très ancien qui a beau jeu de nous faire croire qu'au centre du poème, qu'au cœur du poète, celle-ci règne, alors qu'il s'agit juste souvent, d'une icône, qui ne trouve place là qu'en tant qu'objet, objet de discours, d'imaginaire ou de désir, ou alors simple miroir³⁹, avatar que le poète-Pygmalion a inventé,

³⁶ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949, T1, p. 16.

³⁷ Interview située dans l'ouvrage de Suzanne Horer et Jeanne Socquet, *La création étouffée*, Paris, Pierre Horay, 1973, p. 179.

³⁸ Nous pensons ici notamment à l'article de Christine Planté évoquant le choix, par certains poètes, d'une énonciation au féminin. « Quand Je est un(e) autre », Christine Planté (dir.), *Masculin/Féminin dans la poésie et poétiques du XIX^e siècle*, Lyon, PUL, 2002.

³⁹ En référence à Virginia Woolf : « Les femmes ont pendant des siècles servi aux hommes de miroirs, elles possédaient le pouvoir magique et délicieux de réfléchir une

soigneusement façonné, a fait sien même et qui a cet immense mérite d'incarner l'Autre... Ces images, figées en topoï, servent dès lors non seulement d'injonction, de modèles, d'assignation du féminin à tels « rôles », « fonctions » ou situations prédéterminés, mais en outre substituent à une altérité vivante, une altérité dont l'existence reste finalement réservée au texte, au discours, à l'univers du symbolique. Et, en ce cas, on va lui rendre un véritable culte, car, Ève ou Vierge, Circé ou Laure, Mère, Épouse ou sœur, Muse ou Double, elle inspire et console, exalte et apaise, mais on ne doit surtout pas oublier à quel point elle n'est alors qu'un « principe « autre » et désincarné⁴⁰ » qui « n'a nullement besoin d'être [réel]. C'est [juste] une rose des vents : elle offre au poème la chance de s'orienter⁴¹ »... Figure dominante dans le texte poétique, elle demeure néanmoins sans voix propre, un artifice littéraire, un bel objet passif, une femme-image, et, sous couvert d'éloge ou de dialogue avec la muse-amante, la muse-mère ou la muse-confidente, la parole poétique d'adresse, n'est pas, pour nous, sans échos parfois bien amers : « O ma Muse ! ma muse ! [...] toi, tu n'as pas de corps ; tu es une âme, une belle âme, une déesse⁴² » ; « Il importe que vous [les muses] restiez *étranges*. Et que vous soyez encore, *enfuiés* ou *enfouies*, les maîtresses de ce qui s'écrit. [...] Pérennité de la muse, qui est une idée productive... Cette seconde *mère* porte le poète au monde. *Elle accomplit figuralemment ce que la mère réelle a seulement esquissé*. Elle n'est pas seulement celle qui inspire. Elle est aussi celle qui permet de venir au monde et de s'y lier⁴³. » Rien de plus clair, dans cette évocation de mythes, de figures et de symboles dont la teneur et le poids effacent les femmes, les exilent dans l'univers du symbolique ou les renvoient à « une essence en leur interdisant⁴⁴ » l'accès à la parole. Et cette hiérarchisation séculaire qui, dans la littérature, distribue les rôles entre les sujets-hommes-poètes et les objets-femmes-muses, Christa Wolf la fait même remonter à l'Antiquité, avec cette « hypothèse : [qu'avec) Cassandre nous avons l'un des premiers personnages féminins dont le destin préfigure ce qui va arriver ensuite à la femme pendant trois mille ans : être transformée en objet⁴⁵ ». « L'homme » se considérant alors comme « un

image de l'homme deux fois plus grande que nature. », *Une chambre à soi*, op. cit., p. 48.

⁴⁰ Michelle Coquillat, *La poétique du mâle*, op. cit., p. 162.

⁴¹ Jean-Michel Maulpoix, *Le poète perplexe*, op. cit., p. 31.

⁴² Alfred de Vigny, « Journal d'un poète », *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 979.

⁴³ Jean-Michel Maulpoix, *Le poète perplexe*, op. cit., p. 31. C'est nous qui soulignons.

⁴⁴ Catherine Chalié, *Figures du féminin : Lectures d'Emmanuel Lévinas*, Paris, La nuit surveillée, 1983, p. 80.

⁴⁵ Christa Wolf, *Cassandre*, op. cit., p. 140.

animal adorateur⁴⁶ », les liens qu'impliquent un tel discours, un tel regard et d'indéniables modes de sujétion semblent si patents, que rien d'étonnant à ce que cette surreprésentation du « féminin » dans la thématique poétique signe une éviction du champ de la création... En définitive, ce qu'expriment ces propos, ces mythes, ces images ou symboles prégnants, c'est bien que l'écriture poétique reste surtout un « privilège de mâle », et que le « féminin » est voué à régner seulement en deçà ou dans le texte, mais pas hors du texte, et tel en outre qu'on veut bien le rêver, au travers d'une exaltation aux accents de mystification, et, comme le souligne Simone de Beauvoir en évoquant notamment André Breton, finalement « Vérité, Beauté, Poésie, elle [la femme] est tout : [...] tout excepté soi-même⁴⁷. »

4.

Dès lors, et pour aborder le dernier point de notre parcours dans l'univers poétique de la modernité, si, malgré tous les écueils, toutes les entraves et les barrages dont nous venons de parler, une femme prend néanmoins la plume, écrit-elle différemment, écrit-elle autrement et autre chose (style, images, thématiques...), et y aurait-il ainsi, comme le laissent supposer certains critiques et certains auteurs, une spécificité de la « poésie féminine » (ce qui justifierait d'ailleurs l'emploi de cette expression), y a-t-il donc inscription du féminin dans l'écriture ?

Ou serions-nous en face d'une lecture qui ferait bon marché des conditions socio-historiques, socio-culturelles de toute entreprise créatrice, ou même serions-nous en face d'une nouvelle mystification ? Tout en mesurant combien, à l'évidence, un livre entier ne suffirait pas à traiter une problématique aussi complexe, même en ne tenant compte que du genre poétique, nous n'avons pas voulu rejeter trop facilement une question que nous nous devons de poser ici. Nous l'évoquerons toutefois rapidement et surtout avec précautions, suivant en cela à nouveau l'exemple de Christa Wolf : « Dans quelle mesure existe-t-il vraiment une écriture « féminine » ? Dans la mesure où les femmes, pour des raisons historiques et biologiques, vivent une autre réalité que les hommes. Vivent la réalité autrement que les hommes et l'expriment. Dans la mesure où les femmes ne font pas partie de ceux qui dominent mais de ceux qui sont dominés, depuis des siècles... » ; et plus loin : « les femmes qui campent sur leur féminité comme sur une valeur agissent au

⁴⁶ Charles Baudelaire, « Mon cœur mis à nu », *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 692.

⁴⁷ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, *op. cit.*, t. 1, p. 364.

fond comme elles ont été dressées à le faire : elles opposent de grandes manœuvres d'esquive au défi que la réalité lance à leur personne tout entière⁴⁸. »

En tout cas, les risques et les difficultés d'un débat sur la sexuation de l'écriture poétique nous semble là assez clairement énoncés, qui font, qu'en ce qui nous concerne, nous ne pouvons que récuser, et récuser a priori même, ce que nous nommerons des préjugés essentialistes, qu'il s'agisse de la vision stéréotypée d'une « poésie féminine » où l'on sentirait cette « *odor di femina* » qu'évoque Jules Barbey d'Aurevilly⁴⁹, qu'il s'agisse des propos caricaturaux de Jeanine Moulin dans son anthologie (« À ce qui naît, pousse et s'épanouit, la femme poète parle comme elle le ferait à un bambin auquel elle dispenserait une attentive sollicitude [...]. À l'opposé du comportement d'Adam, celui d'Ève est toute passivité⁵⁰. »), qu'il s'agisse de la position de Béatrice Didier dans *L'écriture-femme* (« L'écriture féminine est une écriture du Dedans : l'intérieur du corps, l'intérieur de la maison. Écriture du retour à ce dedans, nostalgie de la Mère et de la mer⁵¹. »), ou encore celle de Gisèle Mathieu-Castellani à propos de Louise Labé (cf. les notions de « féminitude », d'« oralitude » peu convaincantes et, à la fin de l'article : « cette simplicité déconcertante, [...] (signale) un maniement, une rumination du langage dégageée de l'angoisse de la castration. [...] Louise Labé ne cherche pas à rivaliser avec le père en possédant le langage. Il lui suffit de faire signe d'amante⁵² »...).

Il n'y a là pour nous rien d'autre qu'une véritable construction du « féminin », construction éminemment idéologique, qu'elle s'inscrive dans une définition essentialiste renvoyant à une nature-femme, ou dans une définition pseudo-féministe qui se veut (et se croit) subversive, mais se rattache bien, elle aussi à des notions éminemment réductrices qui, « enfermant les femmes écrivains dans une unité-identité qui les réduit à leur plus petit dénominateur commun – le féminin, c'est-à-dire à la fois une détermination biologique et une construction historico-sociale –, [...] les nient comme individus, comme écrivains à part entière, et comme sujets⁵³. » En outre, même si nous n'avons pas travaillé en profondeur en

⁴⁸ Christa Wolf, *Cassandra*, op. cit., p. 184-186.

⁴⁹ Jules Barbey d'Aurevilly, *Les Bas-Bleus*, Paris, Bruxelles, Société générale de librairie catholique, 1878, p. XXII.

⁵⁰ Jeanine Moulin (dir.), Préface de *Huit siècles de poésie féminine (1170-1975)*, Paris, Seghers, 1975, p. 12 et 17.

⁵¹ Béatrice Didier, *L'Écriture-femme*, Paris, PUF, 1981, p. 37.

⁵² Gisèle Mathieu-Castellani, « Les marques du féminin dans la parole amoureuse de Louise Labé », *Louise Labé, Les voix du lyrisme*, Saint-Étienne, CNRS / PUSE, 1990, p. 203.

⁵³ Christine Planté, *La petite sœur de Balzac*, Paris, Seuil, 1989, p. 16.

ce qui concerne le repérage d'éventuelles différences qui rendraient spécifiques les textes poétiques écrits par des femmes, nos constantes lectures, attentives et renouvelées, de la poésie des XIX^e et XX^e siècles ne nous ont jamais permis de déceler des résonances thématiques ou des choix stylistiques particuliers. Cette hétérogénéité et cette diversité qui caractérisent la poésie des deux derniers siècles s'avèrent en effet tout aussi importantes pour les poètes que pour les poétesses, ce que confirment d'ailleurs Liliane Giraudon et Henri Deluy dans leur anthologie de *29 femmes* parue en 1994 : « Il suffit de lire les textes pour que cela saute aux yeux : la différence, les différences entre les poèmes d'un homme et ceux d'une femme ne sont pas plus grandes, ni plus remarquables, ni plus significatives, que les différences entre les poèmes de telle femme et de telle autre femme. [...] Cette anthologie veut [...] [révéler] (au sens photographique du terme) la caducité d'une notion de « poésie féminine » : on va y retrouver les postures, les démarches, les manières d'écrire, les accords et les refus qu'on peut pointer chez les poètes-hommes⁵⁴. » Notre position ne saurait être différente et nous aurions aimé, nous aussi également, terminer par un parcours quasi anthologique dans l'univers de la poésie moderne et contemporaine (jusqu'à aujourd'hui d'ailleurs) écrite par des femmes, ce qui nous aurait permis d'évoquer certaines autrices connues et d'autres, bien trop reléguées dans l'ombre et le silence, qu'il s'agisse de Marie Krysinska, Renée Vivien, Marguerite Burnat-Provins, Catherine Pozzi, Valérie Rouzeau, Judith Chavanne, Béatrice Bonhomme, Amina Saïd et bien d'autres encore...

En définitive, si l'on veut établir maintenant un bref bilan de ce travail, il ne nous semble pas avoir repéré de rupture fondamentale entre XIX^e et XX^e siècles (espérons autre chose entre XX^e et XIX^e siècles ...), l'appropriation de territoires socioculturels de légitimation perdure quasiment telle quelle, les discours et les représentations restent toujours entachés d'autant de stéréotypes et, quant aux symboles et aux mythes, si prégnants dans le genre poétique, ce sont toujours les mêmes qui sont à l'œuvre, avec les mêmes connotations, et ils demeurent toujours aussi opératoires, assignant clairement à chacun sa place... Les meilleurs exemples de cette résistance à tout changement sont sans doute fournis à la fois par ce que l'on a pu noter autour de la Belle Époque (1880-1920) où il y a eu un essor considérable de la littérature écrite par des femmes,

⁵⁴ Liliane Giraudon et Henri Deluy (dir.), *Poésies en France, 29 Femmes, Une anthologie*, Paris, Stock, 1994, p. 12-14.

essor parallèle d'ailleurs à celui de la presse féminine (mais la Grande Guerre et l'histoire littéraire ont fait tomber dans l'oubli la presque totalité de ces autrices), et à la fois par le rôle, le poids écrasant même de ces anthologies, manuels, dictionnaires, de tous ces outils de travail qui, de nos jours encore, reproduisent, entérinent et parfois même accroissent les procédures d'effacement ou de disqualification des œuvres des poétesses. Au-delà de ce constat bien négatif, il est clair en tout cas que cette difficulté d'inscription dans des codes extrêmement normatifs, ce refus finalement de modes d'écriture historiquement construits et contraints, s'avère peut-être l'une des raisons pour lesquelles autant d'autrices s'inscrivent dans le hors-genre, dans des registres d'écriture rejetant les frontières génériques, et l'espoir, pour nous, se situe peut-être là (?), outre que l'on peut repérer malgré tout aujourd'hui que le domaine des revues de poésie s'ouvre de plus en plus aux femmes...

Évelyne Lloze⁵⁵

Université Jean Monnet, Saint-Étienne

⁵⁵ Nous tenons à préciser ici qu'une première ébauche de ce travail (bien plus réduite et concentrée, tant en ce qui concerne les différents sujets abordés que l'argumentation développée, d'où le terme d'ébauche d'ailleurs) a été publiée il y a plus d'une dizaine d'années.

NU(e) 73
mai 2021

Numéro coordonné par Aude Préta de-Beaufort

Direction

Béatrice Bonhomme, Hervé Bosio

Mise en page et conception graphique

Danielle Pastor

Association NU(e), 29, avenue Primerose 06000 NICE

ISSN 12667692