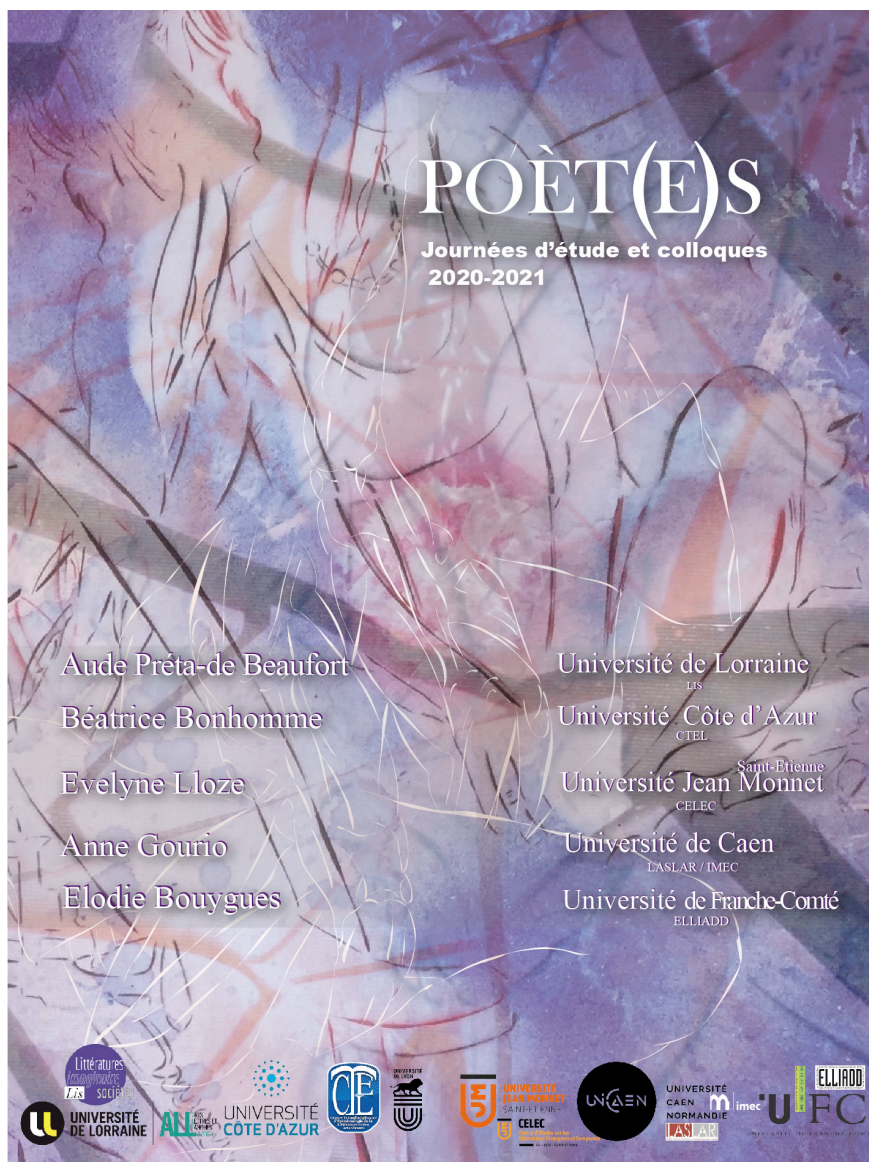


NU(e)⁷⁴

POÈT(e)S²

Claude Ber
Hélène Dorion
Sylviane Dupuis
Marie Étienne
Michèle Finck
Aurélie Foglia
Fabienne Raphoz
Nohad Salameh



Affiche du colloque réalisée par Stello Bonhomme

NU(e)
Numéro 74
Numéro coordonné par Béatrice Bonhomme

Aude Préta-de Beaufort, POÈT(E)S : un projet.....	7-13
--	------

Dossiers

Claude Ber.....	15-61
• Critique : Maxime Aillaud	
• Artiste : Adrienne Arth	
Hélène Dorion.....	63-111
• Critiques : Michael Bishop et Vincent Tasselli	
• Artiste : Marc Garneau	
Sylviane Dupuis.....	113-160
• Critique : Dominique Kunz Westerhoff	
• Artiste : Catherine Bolle	
Marie Étienne.....	161-225
• Critique : Marie Joqueviel-Bourjea	
• Artiste : Marie Étienne	
Michèle Finck.....	227-288
• Critiques : Gabriel Grossi et Christine Dupouy	
• Artiste : Caroline François-Rubino	
Aurélié Foglia.....	289-328
• Critique : Henri Scepi	
• Artiste : Aurélié Foglia	
Fabienne Raphoz.....	329-361
• Critique : Emma Curty	
• Artiste : Ianna Andreadis	

Nohad Salameh	363-395
• Critique : Carole Mesrobian	
• Artiste : Dominique Pinchi	

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 présentation 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

Claude Ber

Critique
Maxime Aillaud

Artiste
Adrienne Arth



Photo © Adrienne Arth

Claude Ber – Paysages

Maxime AILLAUD
Université Côte d'Azur

Claude Ber – Paysages. Cela pourrait commencer comme une histoire, ou un dessin, nés de la grâce et de l'inventivité du moine Citrouille-Amère qu'elle apprécie. Si voyage rétrospectif il faut entreprendre, pour dire un peu de son parcours de vie et d'écriture, sans autre boussole ni compas que des mots d'ouverture, forcément un peu gauches et forcés, on gagnerait, en vue d'échapper à la posture et au masque, qui limitent le mouvement ou le restreignent à la raideur de la grimace, à convoquer plus de jeu et d'allant. Il serait ainsi loisible d'en appeler à une certaine profondeur temporelle et à la jolie naïveté du mythe, dont on est tissé et auquel on s'empêtre souvent, dès que l'on veut raconter quelque chose sur quelqu'un, car on ne voit jamais qu'à travers le filtre des contes que l'on se projette dans son cinéma mental, qu'il s'agisse de rabutiner comme le faisait en son temps de billets et de missives une célèbre Marquise, épistolant avec gaieté lors d'une promenade refaite ensuite à la plume ou, à l'image de son Bussy de cousin, de tenir quelquefois salon dans une langue plus boutonnée, à l'occasion d'une causerie d'intérieur.

Cinéma, fable, d'un siècle l'autre... Racontons, alors, en chaussant, comme la poète, les « doubles bottes savantes et populaires¹ » afin de rester au plus près d'elle. Dans les heures jeunes de la Grèce, sous d'antiques platanes, les amoureux se juraient fidélité en se donnant une moitié de feuille comme gage. Dans cet esprit du présent et de la contre-offrande, voici quelques pages en moitié de feuille, en réponse à ce que Claude Ber a pu nous donner en écriture, comme arbres à possibles, arbres à rêve et à méditation, poussant sur le sol et se tenant étymologiquement *au milieu* de ses livres d'artistes, de ses pièces de théâtre, de ses conférences, de ses récits et de ses recueils poétiques. Quelques pages comme une brassée de hasard et d'intuition, en réponse également à ce qu'elle a pu mêler comme planètes et fourmilières, quasars et lupins ou saponaires, tressant sa parole à toute la diversité vertigineuse du vivant, créant, en outre, des animaux-totems et, ce faisant, déformant le réel à l'instar d'un Michaux, d'un Pinget ou d'un

¹ Claude Ber, *Mues*, Mont-Saint-Aignan, Purh, décembre 2019, p. 61.

Kafka, quand des souvenirs de la grande Garabagne et peut-être de *Graal Flibuste* ou de l'Odradek de Prague infusent une langue amie des « copains de génie² ». Quelques pages-platanes, finalement, en réponse à ce que Claude Ber a pu, *ab initio*, entonner comme hymnes sensuels, dans cette voix de chant et de célébration pleine de sève et de « passionne » de la *Prima Donna*, ou multiplier comme jeux sonores et conceptuels dans ses *Alphabètes*, sans se priver non plus ponctuellement d'affûter les mots comme des pique-bœufs de révolte et d'insoumission, quand le terrible de l'humanité figure des cibles qu'il faut toucher. De la vulgarité médiatique (cet « universel reportage » dont parlait Mallarmé et qu'elle change en conciergerie mondiale) à la violence ordinaire et sa folie trop commune, rien n'est alors épargné. Laissons de la sorte voler ces pages, dans le « pas de chasseur alpin » d'un père et d'une famille de résistants qui savaient « dire non », forgeant une parole de refus que la poète fera circuler *a novo*, l'amenant à vibrer avec force dans *Le livre la table la lampe*, *Célébration de l'espèce* ou certains passages de *Mues*.

Dire non ET dire oui. Car l'ensemble tient à la même corde de réminiscence. Parions que la première remembrance de Claude Ber est peut-être, dans cette perspective de l'acquiescement et de l'assentiment à l'existence, un « souvenir des sentiers » et s'abreuve aux « mains calleuses des paysans de l'arrière-pays », où la poète petite apprend « la note d'un art de vivre à la fois impulsif et construit, folâtre et tragique³ ». Le monde, bien qu'ensucré d'abord, lourd de parfums d'anis et de pistache, semé de vaches dans la mémoire, qui sont pleinement vaches et broutent comme seules savent le faire les tarines des prairies de jeunesse, est aussi le terrain dangereux des fanatismes, des asservissements et des généralisations de toutes sortes, réduisant les peuples à des idéologies et les singularités à des différences ou à des majuscules et des articles définis dans une langue aliénante, fonctionnant à l'essentialisme du « Les » contre lequel la poète se battra toujours, entêtée à vivre et ne pas endurer passivement.

De son cursus double de philosophie et de littérature, de l'agrégation de lettres à laquelle elle sera reçue, de l'enseignement dans des lycées, des écoles d'art, des universités et à Science-Po, puis de la charge de fonctions académiques et nationales (elle sera notamment IA-IPR de Lettres chargée du théâtre dans l'académie de Versailles sous le patronyme de Marie-Louise Issaurat-Deslaef, présidente de plusieurs jurys dont celui du Forum Femmes Méditerranée et conférencière invitée lors de nombreux colloques et lectures), Claude Ber, de surcroît, semble

² D'après un mot de Michaux.

³ Claude Ber, *Mues*, *op. cit.*, p. 56-57.

garder, ainsi qu'Yves Bonnefoy, une manière de méfiance active et lucide, justement, vis-à-vis du concept et de ses usages, conservant un certain recul par rapport au mensonge des terminologies surplombantes et de leurs mises en notions sûres d'elles-mêmes, plus précisément lorsqu'il s'agit de cataloguer quoi que ce soit des individus et du monde, ou d'édifier des compartimentations de la mort et de la folie. Côté de près d'ailleurs cette nuit de l'esprit, accompagnant la vie et l'écriture d'Évelyne Encelot, sa poésie en portera trace et témoignage, pour que la langue reste ouverte à tout ce que l'on pourrait trop facilement mettre à la marge de la pensée et de l'étant. À cette obscurité qui désassemble et déconstruit tout en le remettant à son ordre morcelé, comme à la folie plus ordinaire de tous les bourreaux des autres et d'eux-mêmes, nous verrons que la poésie de Claude Ber veut faire pièce, rempart et barricade, en se tenant contre et en mimant par moment le mouvement de déconstruction et de cassure du réel, afin d'opposer à un état du monde vécu comme intolérable une langue elle-même fragmentée, mais plus libre.

Il s'agit en premier lieu de faire barrage à l'hénaurme de la bêtise des réseaux médiatiques et de toutes les formes de violences, avant de se déprendre des grandes illusions de ces statues que représentent trop souvent l'ego et le moi, pour ceux qui peinent à se constituer en sujet ou en « je » et demeurent boursoufflés de croyances dictatoriales en une impossible unité, imperméables aux doutes et aux fluctuations. En voisine d'Artaud et de Beckett, la poète contribuera à leur suite à démythifier l'existence de l'individu conçue comme stable et se perpétuant de façon égale dans le temps, alors que tout s'effiloche et se remodele sans cesse dans les pays internes et souterrains de l'être. En détricoteuse habile, elle s'efforcera de défaire dans le même temps la pelote des mots et du réel. Ce désenchainement, à valeur de débastillage intime et cosmique, tant il est profond chez Claude Ber, va de pair avec et passe par un feuilletage de langue, une superposition d'images, de tournures et de catégories (temps, amour, identité...) à la fois sensibles et spirituelles, prosaïques et soutenues, familières et érudites, dans un mélange de genres et de pratiques hétéroclites confinant chez la poète à la *satura* latine, cette mosaïque culinaire de la macédoine aux multiples ingrédients combinés, à la fois hybridité critique et saturation, quand il n'est pas question à l'inverse de soustraire, déduire, évider l'univers et tous ses contraires en allant vers le signe moins, le gommage et l'effacement. Nous montrerons comment cette *langue-contre*, qui attaque, se disperse et éclate avant de bourgeonner, de faire millefeuille et de se diviser en une pluralité de strates, peut finir par se changer en *langue-avec*, une fois que le télescopage et le chevauchement ont permis de faire

cet « effort de clarté » auquel elle tient, et de suffisamment décanter le monde.

Il est possible à partir de là, sans opérer de miracles, de rendre « moins gisant[s]⁴ » les disparus et de donner « figure de langue à ce qui en manque⁵ ». Ce qui est alors célébré par la poète, en parallèle de cette parole consolatrice et pudique, c'est le corps dans toute sa jouissance et ses possibles, d'où une poésie qui consiste dans un faire-alliance volontiers ludique et dionysiaque, avec les autres et en particulier les bêtes et le profus du végétal, qu'elle remythifie de façon lumineuse et originale. À travers ces « moments » de son écriture que nous ne ferons qu'esquisser, pour ne pas trop figer sa pensée et son esthétique buissonnière, c'est un art de la dé-route et du court-circuit qui se trouve réalisé en dernière analyse, œuvrant à nous éveiller et intensifier les choses de notre environnement, dans une communauté créative et alerte.

Une *langue-contre* : du faire-pièce à l'éclatement et au détricotage

Au départ, il y a comme un devoir de faire injure à tout ce qui porte nom de massacres, de tortures et de viols, dans une langue-litanie, une *langue-contre*, toute sortie dehors, tonnant et roulant dans un fleuve d'énumérations « la violence de nos destructions et celle de nos destinées⁶ ». C'est un des enjeux fondamentaux du dire poétique de Claude Ber, ainsi qu'elle l'annonce dans *Sinon la transparence* : pour « faire pièce à l'insupportable⁷ », il faut travailler les mots de telle sorte qu'ils se rebiffent et ruent, contre la mort et la folie, entre autres, à commencer par cet acharnement à la brutalité dont font preuve communément les hommes, depuis la poésie de théâtre – ou le théâtre de poésie – ainsi qu'elle est développée dans *Monologue du preneur de son pour sept figures* (« je cherche une langue qui fasse obstacle, rempart », lit-on p. 69), jusqu'aux livres d'art comme *Vues de vaches*, qui se dresse parfois conjointement contre « le consumérisme forcené » de l'abattage et « les tueries au nom du divin » (p. 59), rameutant animaux et humains dans une même communauté de souffrance, ou encore jusqu'au récit-poème-méditation (portant peut-être les germes futures de *Mues*, dans sa forme) qu'est *Il y a des choses que non*, dans lequel est décrite dans une

⁴ *Épître Langue Louve*, Paris, Éditions de l'Amandier, 2015, p. 100.

⁵ *Mues*, op. cit., p. 129.

⁶ *Sinon la transparence*, Paris, Éditions de l'Amandier, 1996, p. 39.

⁷ *Ibid.*

scansion torrentueuse l'horreur d'une espèce qui « pend, fusille, bombarde, gaze, démembre, écorche, poignarde [s]es hommes, [s]es femmes et [s]es enfants » (p. 28), rappelant les inflexions dures et océaniques du Césaire de *Discours sur le colonialisme* ou l'ampleur lyrique et tout aussi poignante de Chamoiseau dans *Écrire en pays dominé*. Pour que le cœur ne reste pas « pourrissant » sous la misère, si l'on rameute à soi une expression de *L'inachevé de soi* (texte faisant partie d'*Il y a des choses...*, p. 55), il faut tenir compte et comptabilité de toutes les exactions, afin de ne pas oublier que la poésie elle aussi a mémoire de l'homme, enregistrant tous ses actes, qu'elle est engagement de soi et rappel de l'histoire, d'emblée pulsionnelle, car « vieil héritage de raptor et de tyrannosaure », suivant cette notation d'*Épître Langue Louve* (p. 17), fonds commun de l'inhumain qui trouve sa place dans l'humain, et doit, partant, être dit, encore et encore. De la liste des objets usuels, détournés de leur fonction originelle avec absurde et cruauté dans *Sinon la transparence*, avec le marteau-ciseau soudain comminatoire quand il appuie contre les dents (p. 91), ou la clef anglaise (p. 108), prête à faire « craquer les tempes » jusqu'à ses écrits les plus récents, tels que *Mues* qui reprend de sinistres outils de malheur, à travers la « poire d'étouffement » ou la « manivelle intestinale », Claude Ber montre et dénonce dans un même mouvement carnavalesque et salvateur la mécanique insensée et banale des pulsions de mort. Ni pur exercice d'exorcisme, ni simple catalogue d'un musée noir, inventoriant les gestes de la brutalité, la parole poétique peut servir d'avertissement et de mise en garde. Il importe à la poète de veiller et prolonger cet esprit de vigilance que son père René Issaurat incarnait, un « ancestral atavisme de résistance⁸ », hérité de ses ancêtres en longue lignée de protecteurs, qui défendirent les persécutés dans des villages-forteresses.

Il n'est pas étonnant que le projet poétique de Claude Ber se traduise par une autre forme de résistance : celle qui se méfie des (im)postures du moi cherche aussi dans ses textes à dégonfler l'importance de notre structure interne que d'aucuns perçoivent comme immuable et bien ordonnée, alors qu'elle n'est qu'un bloc de sensations emmêlées, d'étagements nerveux et de viscères en déplacement. Dès le recueil *Lieu des éparts*, la poète entreprend de « désidentifier⁹ » ce que nous sommes, organisant un voyage intérieur pour se déprendre des croyances en un être stable et solide, se positionnant contre un essentialisme qui postulerait l'existence d'une conscience nettement délimitée et tranquille, contre en quelque sorte tous les jardins à la française de l'identité. Ce à

⁸ *La mort n'est jamais comme*, Marseille, Via Valeriano ; Paris, Léo Scheer, 2003 ; Paris, éd. Bruno Doucey, 2019 rééd., p. 139.

⁹ *Mues*, op. cit., p. 111.

quoi on attribue ce nom grandiloquent n'est guère plus qu'une « fiction en mouvement », ainsi qu'elle l'exprime dans un entretien avec la traductrice Élodie Olson-Coons mené le 1^{er} novembre 2017. Dans ses premiers textes, de fait, la poète nous entraîne dans une exploration du mystère de soi, qu'elle considère comme un « espace d'être » mis spontanément au pluriel, un pluriel qui ne rassemble pas les pièces de ce puzzle intime que nous sommes, mais désigne bien plutôt un lieu qualifié d'« enfer interne », empli de lignes bizarres et de figures énigmatiques, ou alors un néant spatial végétant sous notre peau, auquel rien de consistant ne nous rattache, sinon une « corde¹⁰ » de peu de poids. C'est, dans les représentations de la poète, la corde du moi, ou un moi-corde qu'on retrouvera dans plusieurs de ses ouvrages ultérieurs, dont *Vues de vaches*, avec la « filasse intime » (évoquée p. 59). Cet enfer ou ce néant auxquels on est à peine ficelé pour ainsi dire, mettent ainsi en évidence combien notre difficulté à être confine à une dépossession totale de nous-mêmes, à tel point que la poète en vient à écrire ceci dans *Lieu des éparts* (p. 27) : « En tant que corps, en tant que lieu, en tant que je : rien », se situant dans la même mouvance profondément radicale et lucide d'un Artaud qui affirmait déjà dans *Le Pèse-nerfs* (p. 107) : « pas d'œuvres, pas de langue, pas de parole, pas d'esprit, rien », ou encore d'un Michaux, pour qui « dedans » est un espace énigmatique dans lequel on gravite, « entre centre et absence¹¹ ».

Vide inquiétant, altérité très forte, manque de repères en soi...tout cela tend à faire de l'art poétique de Claude Ber un manifeste pour le détricotage de l'être. Elle invente en effet de nouvelles façons de « toucher au sac de nœuds central¹² » qu'on est, d'après l'expression d'Antoine Emaz, pour proposer une salutaire distanciation. Lorsqu'on désacralise le moi et qu'il ne repose plus sur aucun piédestal de la pensée, on se rend alors compte, comme dans la pièce *L'Auteur dutexte*, que ce que l'on nomme pompeusement « identité » n'est rien de plus qu'un « radotage intime » et que le « riendutout » qu'on est, que la poète moque à travers un néologisme qui écrase les espaces typographiques, n'a pas à être divinisé. C'est quand on est tenté de s'« agrandir aux dimensions de l'éternité¹³ » qu'il peut y avoir risque d'enflure et autorisation de toute-puissance dominatrice accordée à soi. Légiférer son existence et celle des autres au nom d'une imaginaire importance de son être ne repose que sur du vent, soufflé par un défaut de réflexion et de prise de recul. Chez

¹⁰ *Lieu des éparts*, Paris, Gallimard, 1979, p. 9 et 19.

¹¹ Henri Michaux, *L'espace du dedans*, Paris, Gallimard, 1966, p. 215.

¹² Antoine Emaz, *Cambouis*, Paris, Seuil, 2009, p. 192.

¹³ Voir dans l'ordre, Claude Ber, *La Prima Donna* suivi de *L'Auteur dutexte*, Paris, Éditions de l'Amandier, 1996, rééd. 2006, p. 47 et p. 49-50.

Claude Ber, les vertus de ce recul sont grandes, dans la mesure où il permet à la fois de se soustraire à une *ubris* de l'ego et d'apprécier l'ensemble composite que l'on est, en acceptant cette chance qui nous est donnée de ne pas représenter un pays bien ordonné, mais un être-constellation, plein de « divisions internes », un « éboulis de mots¹⁴ » finalement, que la poète creuse encore davantage, pour dire l'ouvert de soi et mettre fin ainsi à toute psychologie. Se méfiant des personnages et des caractères trop artificiels ou séparateurs et limitants, elle préfère d'ailleurs dans *Monologue du preneur de son pour sept figures*, parler de « figures » et de « noms » (Le Médiaboss, No-La femme-No ou Le-La Poëtemort[e]), pour redonner un peu d'air et d'opacité au mystère de l'être. Redisons-le encore, accompagnés cette fois de *Mues* : « il n'y a pas maintenant de soi comme un moteur¹⁵ », aussi Claude Ber cherche-t-elle à libérer des virtualités d'existence et des reliefs de possible, plutôt que de suspendre quoi que ce soit de la vie intérieure à un clou qui l'empêcherait de bouger. Et elle veille...

Dans le leurre des mots

Elle a raison de veiller. Pour reprendre le joli titre douloureusement juste d'un poème de Bonnefoy, Claude Ber sait à quoi être « dans le leurre des mots » peut mener de périlleux. Elle se méfie elle aussi des mots « qui offrent plus que ce qui est [o]u disent autre chose que ce qui est¹⁶ ». Accepter le pluriel de ce qu'on est se révèle nécessaire, mais il faut également éviter de confier trop de pouvoir à la parole et de lui supposer une unité et une cohérence qu'elle ne possède pas. C'est dans *Il y a des choses que non* que résonne avec le plus de voix ce devoir que l'on partage de porter attention à la langue. Il faut d'abord « se méfier des pluriels. Les algériens, les pieds noirs, les hurons, les hommes, les femmes, les noirs, les juifs, les arabes, il fa[ut] se méfier quand une phrase commen[ce] ainsi », voilà ce qu'on lit p. 42. Le drame se trouve souvent au bout de ce genre de formules, d'après la poète, et c'est comme une première règle de grammaire qu'elle se donne à elle-même et nous transmet ce faisant, afin de nous inviter à « regarder de près, de très près » le fonctionnement des mots et leur action (dé)structurante, en particulier quand ils touchent aux définitions de l'humain et à la sociabilité, au lien.

¹⁴ *La Prima Donna...*, op. cit., p. 58.

¹⁵ *Mues*, op. cit., p. 111.

¹⁶ Yves Bonnefoy, *Les planches courbes*, Paris, Gallimard, 2001, p. 73.

S'il ne messied pas d'en revenir à l'Histoire, rappelons que la rage des idéologies et la furie des mises en système ont plus que de simples accointances avec les mots, attendu qu'elles partent d'eux et peuvent défaire toute communauté, en la marginalisant voire en la tuant au nom d'expressions dérisoires et d'insignifiantes constructions verbales. Il suffit parfois de changer un tour de la langue pour que la fermeture et l'exclusion se transforment en accueil et hospitalité de l'autre, en témoigne la « maison des arabes » devenue la « maison des gâteaux aux miel » pour l'enfant qui commence à faire son nid dans les dictionnaires et les manuels d'école. Si l'emploi des mots « salit la bouche¹⁷ », selon la grand-mère, il nous appartient d'en être gardiens et d'en user avec discernement et soin, de tenir debout contre le dogme et les paroles qui assignent à chacun une place où rester cloisonné sous peine du pire. Il nous appartient par là d'être clairvoyants, car la langue par les hommes est truffée d'explosifs et prolonge ses pièges d'un discours à l'autre, et qu'il est facile de prendre une phrase au sérieux et de s'avilir en pensant détenir vérité langagière et droit d'en user avec les autres comme avec le monde, en tyran et en juge, de se comporter en porcs avec les mots et les hommes, ce que l'aïeule de Claude Ber – « Pouercs ! Des porcs ! » prononce sur le même ton qu'Artaud, aux assertions duquel certainement elle souscrirait, et avec elle la poète : « tous ceux qui sont maîtres de leur langue, tous ceux pour qui les mots ont un sens, tous ceux pour qui il existe des altitudes dans l'âme, et des courants dans la pensée [...] sont des cochons », de même que « ceux qui suivent des voies, qui agitent des noms, qui font crier les pages des livres, - ceux-là sont les pires cochons¹⁸ ». Et ce ne sont que des hommes agitant des mots, s'il convient, avec la parentèle de Claude Ber, de rendre aux bêtes la dignité qui leur échoit. C'est alors avec d'autres mots que l'on peut veiller et contribuer à transformer un état du monde par trop sombre et asphyxiant, ce qui se réalise chez la poète à travers une *langue-contre*, comme on a pu le voir, mais aussi à travers une *langue-entre*, qui brasse les niveaux de langage, associe le micro au macrocosme, entremêle le populaire au savant, télescope toutes les catégories du froid et du chaud, du haut et du bas, de l'ombre et de la lumière pour feuilleter le monde ou du moins reproduire sa superposition de sons et de couleurs. Les contraires alors s'échangent et des croisements peuvent naître, dans une poésie du mélange superposant le mouvement de la soustraction et celui de la multiplication, pour *dire de* avec une liberté nouvelle et un soin plus grand.

¹⁷ Claude Ber, *Il y a des choses que non*, Paris, éd. Bruno Doucey, « Soleil noir », p. 43.

¹⁸ Antonin Artaud, *L'Ombilic des limbes* suivi de *Le Pèse-nerfs*, Paris, Gallimard, [1927, 1956], rééd. 2009, p. 106-107.

Une langue-entre : comment dire le millefeuille du réel

Si l'écriture que pratique Claude Ber participe du palimpseste, une première surimpression réside dans l'intrication de ce qu'on appelait les registres de langue : des tournures ressortissant à de la familiarité, voire de la vulgarité se trouvent en effet entrelacées avec des inscriptions plus relevées et sophistiquées, par exemple dans *La mort n'est jamais comme*, où dans un même texte, jouent de se rencontrer un magma prosaïque et enfantin de jurons et d'interjections vociférantes – « Putainçapueputainçapue » – et un babil amoureux emprunté, qui se veut plus soutenu, presque fleuri – « Soledad, le bleu comme un festin que nul ne regarde », mais représente une autre forme d'absurde, au milieu d'un train. L'insulte qui fait bloc de manière débraillée, similairement, le dispute à un raffinement qui s'affiche comme tel et se montre auto-satisfait, quand « va te faire enculer pédale » voisine avec « ta peau comme la nuit à peine devinée¹⁹ ». Dans *La Prima Donna*, en outre, des reflets de la vulgarité ordinaire et brute sont également réfractés en même temps que des trouvailles plus élégantes et douces, comme dans un extrait où la « bonne baiseuse » se change en « amoureuse sensuelle et épanouie » dans le même paragraphe (p. 18). Ce qui est ainsi mis en jeu par la poète, c'est la capacité du langage à prendre en charge le touffu du réel, sa multiplicité de voix, y compris dans les discours apparemment les plus lointains voire les plus opposés. En cela s'accomplit ce que Claude Ber a souvent nommé un « dirécrire²⁰ » qui exprime un balancement entre parole et écriture, idée que l'on peut lire notamment dans *Aux dires de l'écrit*. Cela nous apparaît comme une manière de renouveler dans un même mouvement poétique la tension entre le sublime et le grotesque, qui se réactualise parée d'un costume syntaxique inédit dans cette phrase d'*Épître Langue Louve* : « Lorsque les mots vont comme chat à la litière²¹ ». L'écriture prend ainsi la forme d'un tourniquet ou d'une roue de moulin, faisant tourner les unes autour des autres des façons de parler et donc des réalités, ou des façons de la découper et de la représenter, singulières, mais moins différentes ou en tout cas étrangères les unes aux autres que ce qu'on pourrait le penser.

Si écrire sur quoi que ce soit du monde c'est prendre le risque d'une recherche et d'une expérimentation, alors Claude Ber se plaît à concevoir

¹⁹ Claude Ber, *La mort n'est jamais comme*, op. cit., p. 47-48.

²⁰ *Aux dires de l'écrit*, Montpellier, Le Chèvre-Feuille Étoilée, 2012, p. 215.

²¹ *Épître Langue Louve*, op. cit., p. 9.

et redessiner comme un laboratoire de la langue, mais à ciel ouvert, ludique et irrévérencieux, qui ne feuillette et malaxe pas seulement des registres de langue, mais aussi des tonalités : une ironie désacralisante affronte souvent avec légèreté et malice le grandissement lyrique et la remythification plaisante, celui des histoires comme des personnages qui les peuplent. C'est Orphée et Eurydice, dans *Orphée market*, à titre d'illustration parlante et créative, qui reprennent de « banales chansons de dancing et de boîtes de nuit » et se changent en « coquilles d'escargots secs », se donnant des surnoms dérisoires et des « Mimine chérie » dans une pièce qui se déroule peut-être dans une maison de retraite ou un asile. L'atmosphère oscille entre le plateau-télé et le lieu de culte. La dérision est bien présente, mais s'avère par moments entrer en dialogue avec une célébration plus subtile, aux accents de sentences et de maximes réflexives, quand celui qui voudrait devenir fils du couple légendaire se voit prêté un souvenir magnifié par de l'imparfait à distance onirique et un adverbe d'intensité : « vous étiez si grands dans ma mémoire²² ».

Par-delà cet enchevêtrement des tonalités, c'est peut-être dans le brouillage des catégories traditionnelles de l'expérience humaine que la poète s'ingénie le plus à imprimer chaos et vertige, sacrifiant volontiers à un héritage baroque : celui du *mundus inversus*, monde joyeusement retourné comme une chaussette, où le haut et le bas sont renversés, univers habité par des truites s'ébattant dans un ciel-mer et des poissons de terre. De fait, Claude Ber à notre sens, semble revêtir les habits de la « saga maga », magicienne chez les auteurs latins lançant des sorts comme des cailloux, au hasard des vents et des saisons. Il suffit de rouvrir *Lieu des éparts*, *Épître Langue Louve* ou encore *Mues* pour le vérifier : dans le premier recueil, elle va jusqu'à inventer des êtres hybrides, « [m]i-chevaux mi-phalènes²³ », les Liversés, qui font remonter le temps, quand, dans le second, elle convoque le « défilé des doubles besaces²⁴ », mariant monts et mers, ou mâchant entre ses dents dans son dernier ensemble de textes une « odeur de cèpes et de lait de chèvre », ou « le piaillage des mouettes dans les sapinières²⁵ », savourant la connaissance magique d'un monde revenu à son enfance, celle des étymologies qui associent le savoir au goût et le concept aux récipients, dans une langue qui héberge aussi bien le tohu-bohu des grottes que des rivages, une langue du *sagire*, du « sentir avec finesse », d'après Cicéron.

Rien de surprenant, dès lors, si le minuscule au cosmique se trouve greffé, puisque « grillons et galaxies », tout conspire, fait bouture et

²² *Orphée market*, Paris, Éditions de l'Amandier, 2005, p. 23, 27, 64 et 65.

²³ *Lieu des éparts*, op. cit., Paris, Gallimard, p. 113.

²⁴ *Épître Langue Louve*, op. cit., p. 40.

²⁵ *Mues*, op. cit., p. 25.

famille, respire avec tout, des azurés aux comètes, ainsi qu'elle l'écrit dans l'article « Effraction/Diffraction/Mouvement » pour le n° 73 de la revue *Cités*. S'il faut chez Claude Ber rechercher un ultime tour de magie, celui-ci peut se manifester dans une double opération chère à la poète, la soustraction-multiplication : d'un côté évider, déduire, retrancher, et de l'autre additionner, augmenter, bourgeonner, combler jusqu'au trop-plein et à la saturation. Sachant bien, comme elle le dit dans *Épître Langue Louve*, que nos bouches « disent souvent si obstinément rien²⁶ », elle va faire écho à cette réalité du vide langagier en se tenant d'abord rivée à l'économie et à la sobriété, à l'image du père « silencieux, taiseux²⁷ », faisant trésor de peu de mots et n'en vivant pas moins intensément. Cette parole minimaliste chez Claude Ber va le plus souvent être cultivée comme fleur de rien quand il s'agit de faire face à la mort, qui ne laisse que le signe moins du retrait et de la dépossession sur son passage, dans la trame de l'être comme dans celle des mots, chargés alors de « recueillir ce qui reste ». Il n'est que de se souvenir de *La mort n'est jamais comme*, où la poète approche de ce qu'elle appelle la « banqueroute verbale²⁸ ». Ce qui permet alors de dire quelque chose de, contre, et entre la mort et ce qu'elle laisse dans son sillage, c'est peut-être dans ce cadre étrié et raboté par le sombre, une poésie qui se dit à voix basse, proche de l'infra-lisible et du murmure, ou de la simple notation, humble et droite dans cette modestie et cette réserve qu'on redécouvre dans *Mues* : « Voilà, c'est fait, un jour de plus ». C'est une écriture parente du carnet et d'un certain diarisme à hauteur de quotidien qui sert à se maintenir, lorsque le dur des événements se fait un peu trop cassant et vertical.

À l'inverse, quand tout du monde et du langage a pu être vidé, ou du moins ramené à taille réduite, la poète déploie alors un art du gonflement qui touche à la prolifération intime, dans *Lieu des éparts*, notamment, avec les « trente-six peuples de l'esprit²⁹ » qui occupent l'espace intérieur et font ricochet avec la « zone-des-peuples-muets » de Celan, dans son poème « Et avec le livre de Taroussa³⁰ », avant de reproduire dans sa générosité la richesse humaine d'une famille, dans *Il y a des choses que non*, qui va donner un peu de son énergie à l'enfant, pour qu'ensuite, elle se rende compte que le poème peut tout engloutir, « tant l'ample que le

²⁶ *Épître Langue Louve*, op. cit., p. 76.

²⁷ *Il y a des choses que non*, op. cit., p. 16.

²⁸ *La mort n'est jamais comme*, op. cit., p. 38.

²⁹ *Lieu des éparts*, op. cit., p. 110.

³⁰ Paul Celan, *La Rose de personne*, [Die Niemandrose], [1963], Paris, José Corti, traduction de Martine Broda, 2002, p. 147.

chétif³¹ ». Grâce à cette fluctuation et cet aller-retour entre le rabotage et la multiplication, l'évidement et la saturation, la poésie de Claude Ber gagne une force étrange, qui enveloppe le lecteur et fait de la fréquentation de ses œuvres une expérience de submersion et d'épurement dans le même temps, hypnotique et d'autant plus réussie qu'elle part d'une *langue-contre* pour aller vers une *langue-entre*, atteignant dans une troisième station poétique une *langue-avec*, qui console, ramène ce qui manque dans le filet de la présence et finit par faire cosmos avec l'humanité comme avec les plantes et les animaux, transformés en totems et en expressions libres d'un nouveau pacte de partage.

Une *langue-avec*, qui fait offrande aux morts

Cette *langue-avec*, avant de la tourner du côté du vif, des vivants, la poète va d'abord faire d'elle un chemin, pour donner pont et passerelle aux absents, trouver une jonction ou au moins élaborer une tentative de liaison avec les morts, tous ceux pour qui la langue fait définitivement défaut, les anonymes comme les plus familiers, quand aucune parole n'est suscitée pour se souvenir d'eux et les rendre un peu moins distants, cadencés qu'ils sont dans leur pays d'où l'on ne revient pas. Si la poète sait que les mots ont peu de rapport avec cette nuit absolue et que le linceul recouvre plus vite les paysages éteints que les poèmes qui voudraient s'y substituer, ou du moins s'y broder comme point de nœud, de plume ou de bouclette, pour que la peine, le chagrin de mourir et la peur de bientôt disparaître à son tour soit moins grande, elle garde néanmoins à l'esprit qu'une forme de consolation peut être attendue de l'écriture, et que nommer peut rendre moins radicalement évanouis les fugitifs qui se sont une fois pour toutes dérobés, peut même enlever un peu d'épaisseur à l'ombre qui a englouti ceux qu'on a perdus. Pierre Michon, qui a souvent fait de la mort la grande dédicataire de ses textes, ne voit pas d'autre fonction à la poésie que celle de « regarde[r] le cadavre³² », de rassurer les corps qui se souviennent. Si chez Michon, ce qui est visé est de réactiver ponctuellement le mythe de la résurrection de la chair dans la topique du christianisme, l'important reste de donner un sentiment de présence, pour lui, et d'aller vers les absents pour leur redonner un corps de mots moins corruptible que leur dépouille, en réenchantant leur mémoire. Claude Ber, de même, semble vouloir

³¹ Claude Ber, *Il y a des choses que non*, op. cit., p. 22.

³² Pierre Michon, *Corps du roi*, Lagrasse, Verdier, 2002, p. 74.

accomplir par moments le même geste de remembrance des absents et de réinscription de la perte, – peut-être moins sévère quand on écrit sur elle avec le talisman du poème au poignet –, au moins temporairement dans des textes qui ne craignent pas de dire la mort pour offrir de nouveau une histoire à tous ceux à qui, *lato sensu*, on n’ose pas donner voix.

Ce sont les « lettres d’au-delà³³ » dans *Monologue du preneur de son pour sept figures*, mais c’est également le verbe « inexister³⁴ » qui s’ajoute à la langue dans *Orphée market*, et surtout, ce sont les images de mythification, d’enchantement, et de réassurance lyrique, qui peuvent donner parfois au deuil, dans *La mort n’est jamais comme*, une coloration plus claire et brillante, moins aveuglante, ou en tout cas, sont à même de conférer à la disparue majuscule du recueil, des figures qui lui permettent de rayonner sur le seuil des souvenirs : le « livre des morts à la main », la poète la regarde et se remémore les « comètes chargées de vœux » passant dans « la nuit le ciel », buvant à la source de leurs légendes qui ne sont plus naïves mais serrent le cœur, quand on se rappelle qu’elle ne font que griffer un instant la page du cosmos et qu’il ne nous revient pas de résister au temps, tout au plus peut-on lui donner un habit de « vieux géant mi-cyclope mi-ogre » et trembler en le voyant secouer la vie comme un « plant de haricots magiques³⁵ », et c’est déjà là une manière de consolation, même si elle vient des contes. Il vaut encore mieux, pour qu’une *langue-avec-la-mort* soit possible et habitable, écrire de la fiction plutôt que rien, et se confier aux pouvoirs de l’imaginaire qui eux aussi existent même s’ils ne font aucunement revivre. Si la poésie n’a pas valeur d’un lève-toi-Lazare ou d’une *nekuia* homérique, elle peut cependant ralentir la coulée des jours qui passent, et rendre un peu plus supportable la perte, en l’apprivoisant notamment à travers des morceaux de couronnes brisées et des salves de mots bavards et dépeignés, comme dans *Épître Langue Louve*, où la poète ne se résout pas à la résignation et préfère donner de la voix et ouvrager la chair de ses images, de telle sorte qu’elle puisse « proférer tout haut les morts et les vivants », dans des clameurs qui attaquent le silence en mobilisant tout un trésor d’instruments à parole et d’éclats sonores : « lèvres, glotte, larynx, poumons, pelure granuleuse du gosier, incisives sifflant³⁶ » sont de fait réunis pour remodeler avec énergie et incorrection le néant qui se trouve en quelque sorte apostrophé, chanté, crié et modulé, rendu au moins plus familier et gai d’être ainsi mêlé à pareille force de vie et de création.

³³ Claude Ber, *Monologue du preneur de son...*, op. cit., p. 23.

³⁴ *Orphée market*, op. cit., p. 19.

³⁵ *La mort n’est jamais comme*, op. cit., p. 46, 108 et 41.

³⁶ *Épître Langue Louve*, op. cit., p. 100

Ce qui par là se trouve déterr  , récrit et exalté, c'est le récit, l'histoire même de tous les gisants, licenci  se et noble, comique et tragique à la fois comme le néant, l'histoire des proches ou des anonymes qui sont glorifiés par la poète « comme pharaons dans la vallée des rois », brillant par leur absence, dormant au sein des cimetières perchés de *Mues*, où le geste du souvenir-réenchantement, de la profération légère et fougueuse, va s'accomplir dans une éthique de l'accueil et de l'invitation : celle à réinventer un espace de cohabitation avec les disparus, pour que mort n'entraîne pas que déploration, mais puisse ménager la possibilité de rencontrer une autre richesse. Il demeure quelque chose d'inaltérable : un entêtement à exister avec et malgré les idées de terme, d'achèvement et de disparition, et tout le terrible et l'irrémédiable de la vie, qui permet à Claude Ber d'extraire « or de mort³⁷ » dans une singulière langue des oiseaux, fraîche et ingénieuse.

Célébrer le corps

Qu'est-ce que rend possible cet or, ainsi extrait ? De se donner tout entier à la vie et à son entrain, de revenir après avoir fait offrande aux absents, au plus dense de l'être, retourner à son charnu même, à tout ce qui fait épaisseur et irrigue les sens.    tout cela, Claude Ber va nourrir sa poésie, prenant le corps à la fois comme thématique et matière d'écriture, faisant entrer de la chair dans son style pour rendre hommage aux forces qui nous meuvent et remuent la terre, battant la pulsation de nos cellules comme peau de tambour, pour faire appel à une expression rythmique qui revient souvent chez la poète. Cet allant dans la langue et cette vitalité, aux origines mêmes de toute écriture, selon elle, si « quand on écrit on a du corps plein la bouche³⁸ », elle le définit et l'accentue dans un échange avec Mathieu Cipriani, pris à la fin du *Monologue du preneur de son pour sept figures*. Ce qu'elle veut lancer dans toutes les directions données par l'écriture, c'est un « appel d'existence au corps³⁹ ». Cet appel prend forme et s'alimente dans l'arrondi et le ventru des « bêtes à beurre⁴⁰ », à cuir et à crème que sont ses ruminants fétiches de *Vues de vaches*, mais il trouve aussi de quoi attiser sa flamme dans l'explosion de l'odorat et du goût, véritables brasiers parmi les perceptions sensorielles souvent célébrées chez la poète, comme dans *Il y a des choses que non*, où l'espace vécu prend les dimensions envoûtantes d'un parc qui sent « la

³⁷ *Mues*, op. cit., p. 61 et 115.

³⁸ *Aux dires de l'écrit*, op. cit., p. 231.

³⁹ *Monologue du preneur de son pour sept figures*, op. cit., p. 71.

⁴⁰ *Vues de vaches*, op. cit., p. 15.

mûre et le romarin », quand l'hospitalité fait image sous la forme d'une « petite raquette orange », libérant aux portes du palais un « miel épais » et une saveur inconnue « de pistache et de dattes⁴¹ ».

C'est à une fête gourmande et initiatique que nous sommes ainsi conviés. Nous retrouverons cette joie de la dégustation sensuelle dans *Épître Langue Louve*, où la pistache revenue est mêlée d'anis dans la vieille ville odorante encadrée de « branches de citronnier⁴² », mais aussi dans *Mues*, où la chair et le texte ne font plus qu'un : les jours deviennent confits comme des fruits, la langue se métamorphose en « écuelle », servant « peau » en même temps que « parole », qui font analogie dans une quasi-paronomase et le temps se roule en pâte... Délices de fantaisie et de bonheur simple, mais pas simpliste pour autant, qui ouvrent voie et piste de circulation fantasque à tout un « cortège gourmand de sentir, voir, toucher, goûter, renifler, entendre⁴³ ». Si l'appétit de vivre est quelque chose de démesuré et d'irrésistible, Claude Ber lui rend un hommage convaincu et électrisant, qui débouche naturellement sur les plaisirs les plus intimes et érotiques, ceux de l'amour et de ses déclinaisons elles aussi pleines de sève et d'énergie langagière. En témoigne de façon appuyée et espiègle *La Prima Donna*, qui nous dévoile l'art « le plus secret et le plus exigeant », celui de la bagatelle et des humaines étreintes, que les belles créatures peuvent peindre et donner à sentir, en tant que « sucreries » qu'elles sont, mais que l'intelligence fait davantage rayonner et resplendir, investissant les caresses et les fatigues charnelles de plus d'agrément et de profondeur. Des « chaussettes » à la « passion⁴⁴ », là encore la langue feuilletée et dansante de la poète vient tout enlacer et confondre, dans un patchwork tour à tour grisant et drolatique. Une variation fait entendre la même musique, cette fois sur un ton plus feutré, de la confidence et du souvenir intime, dans *Sinon la transparence*, où Monte-Carlo, au début du poème « Impair et passe », est associé à un corps à corps fugace, qui fera empreinte dans la mémoire, se cristallisant dans l'image « lèvres et sexes abouchés⁴⁵ ». Si l'on peut repenser à la formule proustienne du *Temps retrouvé* - « une heure n'est pas une heure, c'est un vase rempli de parfum, de sons, de projets et de climats » - on ressent le même émoi planant au-dessus de cette heure dans le poème, une heure « pleine de l'odeur claire » d'un amant. Abondance et manque gardent peut-être toujours un jeton de côté pour relancer la machine du désir chez la poète, il reste que c'est la joie du

⁴¹ *Il y a des choses que non*, op. cit., p. 43.

⁴² *Épître Langue Louve*, op. cit., p. 36.

⁴³ *Mues*, dans l'ordre, op. cit., p. 14, 66 et 105.

⁴⁴ *La Prima Donna...*, op. cit., p. 23, 25 et 35.

⁴⁵ *Sinon la transparence*, op. cit., p. 37

corps et de sa jouissance qui prime, et vivre est loin d'être (seulement) triste. L'amour, qui est très présent et compose une part importante de la lumière de ses textes, participe de quelque chose de plus grand chez Claude Ber, qu'on peut désigner comme un universel faire-alliance, avec les autres, mais aussi avec les plantes et les animaux.

Bâtir des arches, rassembler le vivant : comment faire cosmos en poésie

Plutôt que d'ouvrir un monde, d'« installer » un univers, à l'instar de géophilosophes comme Heidegger, s'inscrivant dans une pensée de l'édification vigilante et de l'agissement sur la terre, – songeons à ses *Chemins qui ne mènent nulle part*, où l'art, à travers l'œuvre-temple par exemple, permet d'arrimer l'homme à un certain sens de l'environnement qu'il habite, – Claude Ber veut davantage faire-alliance, et proposer une cohabitation du monde, se montrant plus proche selon nous de la géopoétique, telle que Kenneth White l'envisage : une façon d'embrasser l'univers, dans un jeu qui touche aux constellations et rassemble chaque homme, chaque bête et chaque plante, pour ainsi dire, dans une même galaxie fraternelle ou sororale. La poète suit en cela l'invitation envoyée par Ezra Pound, à la fin de ses *Cantos*, quand il nous encourage à « faire monde⁴⁶ », avec tout ce qui existe et vit. C'est pourquoi elle invente des « façons oiseau » de parler et, dans ses textes, aime à revêtir peau de caïman, écailles de poisson ou plumes de mésange, pour dire notre co-appartenance à une même demeure que nous partageons avec ce qui nage, vole ou sautille, depuis l'âge des bêtes les plus immémorales. Aussi la poète prête-t-elle sa langue à toutes les espèces et se réclame-t-elle animale également, rejoignant une vérité intime et libératrice : l'homme est bien plus grognant, clapotant et hululant que ce qu'il veut faire accroire – d'abord à lui-même, ayant perdu mémoire de sa bestialité qui pourtant lui ouvre nombre de possibles et lui permettrait de s'ouvrir au monde et de se réinventer.

Pourquoi rester seulement humain quand on peut « glisser », comme dans *Lieu des éparts*, et devenir « le lit, la chaise, l'arbre⁴⁷ », dans un mode d'être multiple et accueillant, plus propice à l'exultation et à la sérénité d'existence ? De même, pourquoi ne pas se rappeler que la

⁴⁶ Ezra Pound, *Les Cantos*, [*The Cantos*], [1986], Paris, Flammarion, traduction de Jacques Darras, Yves di Manno, Philippe Mikriammos, Denis Roche et François Sauzey, rééd. 2013.

⁴⁷ Claude Ber, *Lieu des éparts*, *op. cit.*, p. 40.

langue est une réserve de sons et de sens peu éloignée du grouillement animal, du moment que l'on change les alphabets en « alphabètes », répertoriant avec un génie enfantin et musical la grenouille « aux souliers trempés », le koala questionneur et le wapiti « destrier d'Orion⁴⁸ » ? Claude Ber multiplie à l'envi les arches poétiques et les bestiaires, car elle a « patte » plutôt que main, pour dessiner des images, ainsi qu'elle l'avoue dans *La mort n'est jamais comme*, dépassant la « meute des animaux d'amour », qui passe souvent dans les surnoms affectueux et les mots du don entre amants, pour retrouver une dimension archaïque, qu'elle nomme « primitive » dans un texte intitulé « photographie⁴⁹ », et que nous connaissons tous quand la douleur et le plaisir du souvenir nous ramènent à une existence plus instinctive et brute. Cette dimension est évidemment précieuse, et il appert que nous devons la cultiver davantage.

C'est ce qu'essaie de faire la poète dans *Vues de vaches*, où les « Vosgiennes », les « Parthenaises », les « Bleues du Nord », les « Limousines », les « Pie Rouge de Belgique », les « Gasconne », les « Froment du Léon » et bien d'autres sœurs à pis et à cornes, consacrent dans une liste kaléidoscopique et enivrante un sens de la cohabitation et de l'hospitalité des plus émouvant et fort. À travers ces animaux totémiques, magiques, enchantés et enchanteurs, qui tiennent de la fleur comme de l'étoile à l'image de la « vache gourmande » offrant au regard curieux son « bouquet de taches blanches », ou encore des vaches-diamants qui « broutent des prairies d'émeraude⁵⁰ », c'est un miroitement qui se donne à voir dans la *langue-avec* de la poète, restaurant une forme de pacte du vivre-ensemble et défendant l'acceptation de toutes les créatures au sens le plus large du terme, laissant entendre finalement que la lignée des vaches divines (des Hathor, des Nout, etc.) et de tous les animaux mythifiés rejoignent une même et importante idée que chacun devrait reconsidérer et chérir davantage : celle que l'on brûle avec les animaux mais aussi avec les plantes, au même feu cosmique, et qu'il est nécessaire de ramifier nos relations comme les mots pour les dire. Cette ramification, ce faire-rhizome d'inspiration deleuzienne dont la poète se réclame n'est rien d'autre qu'un rappel à l'humilité de l'humus, de la terre dense et de l'herbu qui infuse tous ses poèmes, faisant pousser sur les bords de ses textes les « renoncules lotiers lupins saponaires⁵¹ » du square d'*Épître Langue Louve*, dans une esthétique formidablement remuante et fertile. De la sorte, l'équation-définition de la poésie proposée par Claude Ber peut s'effectuer, selon laquelle « poésie égale

⁴⁸ *Alphabètes*, Draguignan, éd. Lo Pais d'Enfance, *op. cit.*, p. 17, 23 et 43.

⁴⁹ Claude Ber, *La mort n'est jamais comme*, *op. cit.*, p. 31.

⁵⁰ Claude Ber, *Vues de vaches*, *op. cit.*, p. 63, 13 et 37.

⁵¹ Claude Ber, *Épître Langue Louve*, *op. cit.*, p. 59.

maximum de sens sur minimum de surface », dans la mesure où cette proximité avec le végétal et l'animal permet de densifier le style, de le condenser et de l'intensifier, apportant au lecteur une expérience de la présence que ne renieraient pas Bonnefoy, Ponge ou Tardieu, figurant parmi les observateurs les plus attentifs du réel et de ses trappes qu'ils n'ont pas hésité à soulever. Dans une entreprise semblable de dévoilement et de communion avec le cosmos, la poète parvient elle aussi à rendre compte du monde et de ses phénomènes, d'une touffe d'herbe ou d'un météore, ainsi que d'un éclairage particulier du soir, avec une précision et un sens de la nuance qui redonnent aux choses ce charme de la première vue, du regard initial posé sur elles. C'est « l'argent gris des lampadaires », ou le « puits de mine⁵² » qui s'ouvre derrière les branches des arbres, dans *Lieu des éparts*, c'est un recensement qui dénombre « la pluie-signaux, parcourant de « tirets à haute fréquence⁵³ » l'écran du paysage, dans *Sinon la transparence*, c'est également le face-à-face incantatoire avec « l'impériale », « [l]a chef de troupe », « [l]a vache sans usage⁵⁴ » qui embrase une page de *Vues de vaches* à elle seule, la traversant comme une flèche enflammée. Brièveté des syntagmes, modalité assertive, mise en relief... On pourrait compiler les remarques analytiques formelles, sans pour autant assécher le dynamisme, l'énergie et l'éclat de poèmes et de trouvailles verbales qui ne disent qu'une chose : pour vivre *juste* et dire *vrai*, il faut se rendre une nouvelle fois hospitalier et faire alliance. Il faut s'éveiller.

De l'éveil à la déroute : une langue qui é-meut

Langue-contre, langue-entre, langue-avec... la poésie de Claude Ber est tout cela simultanément, et parvient, ce faisant, à devenir langue d'éveil, langue sismique capable de communiquer des ondes de choc aux habitudes de lecture, aux prévisions et aux mots qui peuvent vite se rigidifier et perdre de leur jeu et de leur respiration si l'on n'y prend pas garde. S'il est une attente, c'est celle de la fin de l'attente, de la surprise et de la revivification. Dans *Cambouis*, Antoine Emaz souligne ce que nous percevons comme un enjeu majeur de l'écriture poétique : « On ne sait pas ce qu'on attend, quelque chose comme Godot qui va électrifier le circuit, rendre nécessaire, urgent d'écrire. Godot, c'est l'émotion⁵⁵. »

⁵² Claude Ber, *Lieu des éparts*, op. cit., p. 48.

⁵³ Claude Ber, *Sinon la transparence*, op. cit., p. 94.

⁵⁴ Claude Ber, *Vues de vaches*, op. cit., p. 27.

⁵⁵ Antoine Emaz, *Cambouis*, op. cit., p. 57.

Cette émotion qu'on relit chez Claude Ber part du mouvement, de l'action neuve qui relance l'étonnement et fait revivre le sens premier du mot : elle définit dans *Mues* son art comme un « émouvoir » qui agite des sensations, des sentiments et des pensées qui nous « é-meuvent, nous mettent en mouvement⁵⁶ ». Ce que la poète réussit à accomplir dans ses textes, à travers le flot tourbillonnant de ses images, de ses couleurs et de ses voix, c'est même plus que de (re)mettre en mouvement des figures et des façons de se dire et de dire les autres, et le monde avec eux ; elle parvient en effet à créer de l'accélération, comme dans *Le nombre le nom*, où elle affirme que la mathématique a cela de commun avec la poésie qu'elle travaille dans l'instantané, l'immédiat de l'esprit et du sentir⁵⁷.

Comment re-présenter, figurer à nouveau pour soi et le lecteur cette réalité étrange et merveilleuse du mouvement, de l'éveil inattendu et prompt ? La poète propose une réponse dans *Il y a des choses que non*, où elle avance l'idée qu'il faut prendre la langue à rebrousse-poil, la mener à « contre-courant⁵⁸ » pour ne pas rester statique et garder son attention aux autres et à la vie toujours leste et inquiète. Les moyens d'y parvenir sont pluriels. À titre d'exemple, suivant le principe énoncé par Michaux dans « Tranches de savoir » qui est de faire attention aux excès du « bourgeonnement » et d'« écrire plutôt pour court-circuiter⁵⁹ », Claude Ber va détourner des objets usuels de leurs fonctions, en révélant leur potentiel destructeur dans *Sinon la transparence*, qu'il s'agisse du canif, du pique-terre ou du piolet⁶⁰, mais elle va en outre croiser le poème « aux DJ et aux clips⁶¹ » dans *Monologue du preneur de son pour sept figures*, ou encore faire pousser des fleurs de « fumier » et des ailes d'ange dans *Orphée market*, pièce-poème bruissant d'un pépiement intérieur qui marie le commentaire mercantile et les Enfers légendaires. C'est une esthétique de la surprise et de l'imprévu qui se donne ainsi à contempler et vivre, provoquant en dernière analyse la dé-route du lecteur, amené à changer sans cesse de direction dans une expérience qui vaut comme une marche et se révèle dans *Mues* comparable à un « viatique dans un balluchon⁶² ». Se décentrer, s'éloigner des plans et des guides d'interprétation du monde, se *déterritorialiser* pour aller vers un espace plus flou et mystérieux, à la fois proche et étranger, voilà ce à quoi toute

⁵⁶ Claude Ber, *Mues*, op. cit., p. 130.

⁵⁷ *Le nombre le nom*, op. cit., p. 11.

⁵⁸ *Il y a des choses que non*, op. cit., p. 88.

⁵⁹ Henri Michaux, *L'espace du dedans*, op. cit., p. 335.

⁶⁰ Claude Ber, *Sinon la transparence*, op. cit., p. 97, 103 et 114.

⁶¹ *Monologue du preneur de son pour sept figures*, op. cit., p. 69.

⁶² *Mues*, op. cit., p. 135.

la poésie de Claude Ber nous incite. C'est ainsi que la langue de dé-route et de court-circuit peut inventer de nouveaux possibles langagiers et conceptuels, créant une ménagerie atypique et raffinée. Si Robert Desnos a pu donner la vie à une « fourmi de dix-huit mètres » dans ses *Chantefables et Chantefleurs*, si Henri Michaux a imaginé la « Parpue » aux yeux changeants et aux longs poils ou encore l'« animal mange-serrure⁶³ », qui permet à son maître d'entrer dans des chambres d'hôtel et de gagner mille nouveaux chez-lui, si Robert Pinget, de son côté, a pu voir battre des « lavandes-mouettes » aux ailes « qui se déploient ou se referment selon le temps et l'heure » ou des « pavots-chiens » qui « aboient au passage de la chair fraîche⁶⁴ », Claude Ber n'est pas en reste de fantaisie et d'originalité, elle qui rêve dans *Lieu des éparts* d'êtres féeriques et improbables comme la « Bélicerne », à la « démarche étrange de cheval d'échec », gouvernant l'hiver comme l'été ou « les parleurs », qui ont des mots « plus grands que leurs poches » et « se tournent vers l'infini quand ils mangent⁶⁵ ».

La fantasmagorie est tout aussi féconde et troublante dans *Sinon la transparence*, où le bien nommé « Gobe-lune » hante les lacs pour aspirer le reflet de la lune qui fait luire son pelage, tandis que le « Balec » ressemble à un chameau broutant le désert pour « essaimer⁶⁶ » les mirages contenus dans ses bosses. Miracles des inventions, quand on laisse la langue à ses songes... Ils sont encore plus déstabilisants dans *Alphabètes*, lorsque la poète, après avoir joué avec les voyelles et les consonnes, celles de l'anchois qui n'a pas de royaume autre que son « O » ou de l'iguane, ce « i qui marche en s », attribue de nouvelles propriétés à la jument qui court sur les murs « comme un mille-pattes » et finit même par concevoir de nouveaux rapports à la durée et à la finitude : c'est le remarquable et métaphysique « crocodile-crocotemps », qui fait bouger les cycles et les saisons – « Plus d'avenir plus de passé⁶⁷ ! » et bouleverse les catégories classiques faussement rassurantes et immuables du temps et de sa chronologie, à travers un jeu d'inversion vertigineux : demain se transforme en quelque chose qui mord la vie et se retourne sur soi, prenant le présent dans ses mâchoires quand il ne dort pas sur son île...

⁶³ Henri Michaux, *L'espace du dedans – pages choisies (1927-1959)*, [1966], Paris, Gallimard, rééd. 1981.

⁶⁴ Robert Pinget, *Graal Flibuste*, Paris, Minuit, 1956, p. 148 et 150.

⁶⁵ Claude Ber, *Lieu des éparts*, op. cit., p. 127-129 et 134.

⁶⁶ *Sinon la transparence*, op. cit., p. 142 et 157.

⁶⁷ *Alphabètes*, op. cit., p. 7, 20, 21 et p. 9-11.

Demeurer en chantier

Si « la bêtise consiste à vouloir conclure », d'après le mot flaubertien, on pourrait être tenté de ne pas tirer jusqu'au bout les rideaux de ce parcours-présentation, se contentant de noter que Claude Ber se fait fort d'explorer toutes les potentialités de la langue : après avoir opposé un « non » tenace et insoumis à tout ce qui tue, blesse, emprisonne et exclut, après de même avoir cultivé une forme de déprise du moi et dégonflé une partie des concepts et des mots, après avoir ensuite mené la *langue-contre* à une *langue-entre* qui entremêle et multiplie les registres, les tonalités, les figures et les paysages, puis évide le réel avant de le saturer (et en même temps de le recreuser, comme rien n'est purement linéaire et successif dans ses textes), après l'avoir aussi conduite à une *langue-avec*, donnant voix et histoire aux absents, œuvrant à une forme de consolation et d'hommage rétrospectif, après avoir enfin célébré le corps et fait alliance avec tout ce qui vit, dans une cohabitation légère et généreuse avec les plantes comme les bêtes, voilà qu'elle invite à se laisser dérouter, surprendre encore et (r)éveiller, par des textes qui semblent avoir chaussé les bottes de sept lieues, tant ils parcourent de terres sonores et imagées. Que nous reste-t-il maintenant à faire ? Simplement continuer à sauter les clôtures, de tout ce qui a figure de certitude et de dogme et demeurer en chantier, inachevé et libre de muer comme bon nous semble. Relire la poète et être, être-contre, être-sur, être-sous, être-avec, au milieu et partout à la fois, du moment que cela permet de ne pas nous laisser harponner par toutes les folies qui nous environnent, et d'élargir notre horizon. Que reste-t-il à faire ? Enterrer peut-être la « vache de guerre » et laisser meugler la vache sonore en nous, qui fait galoper les mots dans une « bousculade bruyante de culs et de côtes⁶⁸ », faisant s'entrefleurir familiarité et recherche dans une allitération qui ne manque pas d'humour et de vivacité. Meugler, ou meugloter, avec Claude Ber et ses vues du monde.

⁶⁸ *Vues de vaches*, op. cit., p. 47 et 61.

Claude BER

Je n'ai quasi jamais d'inédits en réserve, plutôt du matériau, des fragments qui ne prennent forme définitive qu'à la rédaction d'un livre, où ce qui est en chantier se recompose, se réécrit. Cet extrait de travail en cours fera donc office d'inédit qu'il n'est pas vraiment. C.B.

*

MAINTENANT

Fragment de travail en cours
(carnet de confinement novembre-décembre 2020)

que l'enfermement le ressassement du confinement
convoquent l'attention de l'œil
rivé au cercle prosaïque de l'entour immédiat
à un mantra gymnique
et l'esprit à la conscience dénudée de lui-même

qu'une lame de mer lisse et coupante
dispense avec mansuétude une portion d'illimité
dans l'émiettement d'un présent erratique

que les hommes s'affrontent et s'étreignent
dans l'immuable de l'ambivalence

que mot et muet s'entrelacent
au final comme à leur souche
et s'habitent en réciprocité

que s'expérimente au quotidien
d'une chaise en posture d'attente
le grand vide décisif et durable
dans son épaisseur crémeuse d'être et de temps
sa mie souple de poumons pneumatiques
onctueux et ontologiques

que joie et effroi riment dans ma langue – dérisoirement

qu'un brusque lever de soleil
– son indiscretion dans la pénombre pudique
d'une aurore bruineuse –
crève comiquement le ciel
en coque d'œuf mollet lâchant son jaune

que la vieille mort toujours à l'œuvre laboure
inlassablement
– l'os du menton son soc
et ce qu'il creuse une gorge mutique –

que linges et langues
plis et paroles tissu et texte se joignent
à leur identique origine fibreuse et fileuse
dans la parenté du vent de la vie et du langage
leur tout mouvement de souffles et de liens
leur destinée arachnéenne identique à la nôtre
langée de langues de linges et de liens

qu'en bout de ciel ses séquences
distinctes se confondent à celles de la mer
comme aux soudures du crâne
clairvoyance et aveuglement

qu'il n'y a pas de contrat entre être
et exister – leur divergence

*c'est maintenant
tenu tenu dans une main*

que tout participe du même tourniquet
dans une nécessité hasardeuse et impérative
pattes griffes mains vibrisses
et autres poils cuirs dermes écorces et carapaces

qu'au point de fuite du regard
sa vue parcimonieuse s'augmente
d'une coupole de ciel
dans une confusion des orbes et des ordres

qu'un rose de carrelage et de peignoir
quitte sa condition décorative
pour une amplification imprévisible
à l'entier de l'aube
flottant conceptuel comme au récipient de l'esprit
la fuite de lui-même

que minium engendre miniature
et roule de la majesté du cinabre
à l'infamie des deux N de Nacht ou Nebel
(passons vite n'importe quel mot mène partout
et nulle part au cul de sac de nos redites)

qu'une poignée d'ailes et de becs
passe rasante aux carreaux de la fenêtre
son fouet de frise
dans l'étrangeté d'eux et de nous

que l'univers ne nous ressemble pas défiguré à notre image

qu'une détermination droite et drue
sans visée ni contenu
résonne rituellement en réponse
aux trilles du merle matin

que dans le vite fait vite dit des désastres
la cupidité vorace et sa stupidité majestueuse
– sa masse d'hippopotame affalée sur l'histoire –
engloutissent tranches et portions de monde
découpé en parts de gâteaux et pincées de miettes

qu'une braise de crépuscule
agencée avec une sûreté de maître du clair-obscur
se greffe au labeur de la ruche lexicale
dans un cousinage pompeux
entre vérité et artifice

que l'horizon résume dans son fil étincelant de clarté
le très mince de chaque vie
et son éclat unique

*c'est maintenant
tenant mains de mêmes mains*

que le compact des immeubles
se dilue dans le délié gracile de l'air tremblé
leurs blocs d'emprise et la nôtre dissouts
dans l'effervescence de la lumière

que le mixeur des écrans
malaxe pêle-mêle virus guerres migrants
et lames de lune dans un pli de nuage
faillites et supernovas likes et attentats
festins de mangeaille famine et fonte des glaces
rafales d'oiseaux opérations boursières
et dégueulis d'insultes internautes
dans l'addition illimitée
d'un total soustrait de lui-même
– sa pagaille en étendard planétaire –

que des fleurs d'hibiscus ondoient
en corolles et courbes graciles
dans une suspension sereine de la conscience

qu'un raccommodage tenace et besogneux
s'acharne à réparer interminablement
le saccage des illusions
de paradis célestes et terrestres

qu'au cadrage de zoom et de face-time
torses et visages sans chair ni odeur
surgissent à heure fixe
dans le désincarné de leur réplique virtuelle

que nos mots sont comme nous
sans autre descendance qu'eux-mêmes
nous rabâchant

que méditer se tienne au milieu
dans l'équilibre précaire d'un courage funambule
et un entre-deux éphémère entre tous et tout
que l'ombre tombe tendrement

un peu tremblante d'une fraîcheur de tige souple
comme ta peau
fine sous la paume – sa clémence

que le poème est façon de respirer
qui tout accueille dans ses bronchioles
sa paire de mitaines fraternelles
son sac à viande où rappeler
les vivants et les morts

que la nuit le jour ne naissent ni ne cessent
mais recommencent
tandis que nous finissons et répétons

c'est maintenant
mains tenant mains obstinément

qu'il n'y aura ni divorce ni réconciliation
ni avant et après
mais seulement hier et demain
dans leur gémellité disygote

que le graphe d'une aile
s'inscrit blanc immatériel
dans l'air solaire et surexposé

que manier manipule manade
manie et manœuvre d'un seul tenant
dans nos mains ouvrières
au jeu de pochette surprise de l'étymologie
son menu délire maniaque et inoffensif
d'entendre chaque mot
dans le grouillement de ses radicules

que le monde couve interminablement
de nouveaux pires dans sa bedaine

qu'un museau mi renard mi humain
glisse roux et doux sous les paupières
dans le sommeil venant

qu'entre horreur économique et
économie de l'horreur
hystérie identitaire et
universalisme dévoyé en domination
croissance sans mesure ni justice et
droit-dans-le mur du ravage de la terre
l'avenir se débat pris en tenaille

que le salut sobre et cosmique d'un arbre
ciel émietté entre ses branches solidaires
réplique celui d'une main
triangles de même ciel entre les doigts

qu'une nuit nourrice ou marâtre
panse nos déchirures
entre ses ailes de chauve-souris ou d'épervier
son bruitage charnel allié au silence
dans un accord au monde sans espoir ni regret

que balbutient bifides en bout de langue
humain et deshumain

que le deux du désir
et autres chiffres qui nous fondent
pulsent intensément
dans le tunnel du temps

que ce qui naît en nous et de nous s'éloigne
désamarré vers des vies autonomes
allégeant la poitrine de son poids d'existence

que la dentelle fragile de nos traces s'efface
dans la lucidité plénipotentiaire du jour

*c'est maintenant
sans main qui tienne rien en main*

que des pinces de signes
saisissent l'infini et son creux souverain
comme un coin de serviette

dans une équivalence bravache et ironique

que dans l'irréalité d'un présent mal-vivant
un avenir caverneux comme une toux
tangué entre promesses et menaces
dans une bouffée brumeuse de levant
ou la porte d'un réfrigérateur
entrebâillée sur son blanc de banquise

qu'une vision océanique
ouvre fugacement son vortex aux confins de l'iris
vers d'autres états d'être provisoires

qu'un brouet fade
de malaise diffus frémit aux pourtours de la peau
dans la bascule de la lumière

que parfois agité parfois immobile
parfois parfois parfois toujours
parfois un goéland sur un plumeau de pin
hirsute et rêche - son cri net
parfois l'élan parfois l'inerte
parfois la ronde parfois le toboggan
parfois rien touffé nue

que l'air paille de midi
– son miel liquide – transforme les palmiers
de la baie en sucreries croustillantes

que bienveillance allie à sa racine
vouloir bien et veiller bien
au vis-à-vis des visages
pour recoudre à notre commune humanité
le singulier de chacun et chacune
et le tout de la terre

qu'un cavalier d'arbre chaussé de résine et de feuilles
s'élance archaïque
sans justification ni paroles
avec sur sa nuque le bric-à-brac des destinées
sous l'armure le domino de rires riant avec d'autres rires

que la nuit qui tombe benoîte et sereine
accueillante et inflexible
ne couve ni concorde ni vengeance
quand cruauté et pitié ne sont que nôtres

*c'est maintenant
mains tenues dans un avec opiniâtre*

que dans un bouillon de bruits et de pixels
des particules browniennes de barbarie
agitent le cerveau reptilien
sous la fine pellicule policée qui tapisse le crâne

qu'au froid sec de décembre
l'éclat du givre
ourle délicatement de grêle perlée
la pointe des herbes

que savoir saveur et sagesse puisent
au suc semblable du goût sur les papilles
dans la jubilation sensuelle d'exister

que dans certains rites traditionnels les blasons familiaux
sont brûlés à la mort du chef de famille
quand ne restent que femelles sans droit
ni autre raison d'être que perpétuer l'espèce
connerie des croyances et beauté des blasons
ensemble consumées
(pauvres hères attachants et malfaisants
que nous sommes)

qu'une mer géomètre trace son horizontale étalon
sous des colonnes de nuages s'accouplant
par succions fusionnelles de rostres et d'échines

que la tragédie sans cesse recommencée
décore les vivants et les morts
de sa distinction macabre
au poitrail d'une espèce meurtrie et meurtrière

que des festons de toile
frissonnent en réponse des vagues
dans la transparence insécable du ciel
sa face sans contour à la face bêtasse
des selfies et des smileys d'un iphone
sa face démesurée sur la pastille d'une pupille
dans l'expérience de la disproportion

qu'une allégorie fanée de l'espérance
pendouille au firmament des infatigables
éclairant de sa lueur faiblissante
une agitation de lemmings affolés

que dans le pépiement mutin des mouettes rieuses
une silhouette svelte courbée
sur des chevilles fines
se redresse dans un envol ludique et aérien
de bras et de pieds nus

*c'est maintenant
tenu précairement au creux des mains*

qu'une étendue chiffonnée essore la salive de sa serpillère
dans le radotage des ondes et des réseaux
l'usure du piétinement
comme une tournure désuète
une langue morte ou le cabochon d'une cheminée
gros gris insignifiant

que des doigts effleurent la nuque et l'épaule
avec une douceur
tendrement cueillie
à la pointe d'une trompe d'abeille

qu'une crinière d'arbre
secoue par intermittence
son jabot
dans un galop de transparence

qu'un couchant rouge sang

coagule craintes et colère
puis embrase la mer
d'une magnificence dispendieuse et gratuite
délivrant l'esprit de son attache anxieuse
et de son désir de durer
sa fine mèche grésillant au bout du mégot allumé

que le grain crocodile de la tapisserie
se caresse de peau et de pupille
oscillant d'un mode à l'autre d'exister

qu'écrire manie et remanie son agencement
jusqu'à dissolution joyeuse de ses versions
dans un renversement facétieux
de gouvernance langagière

que le soir tombe sur ce début de siècle
ample lourd
remontant de la mer lestée d'iode et
d'étincelles humides
(lui le siècle pareil aux autres simplement
et répétitivement humain)

que dans le minime des membres
ramenés au radian du bras et de la jambe
pulse l'insistance du corps à l'existence
sa constance tenace et éphémère
sous l'ébouriffé de cuisses de laine et de poils
dans la montueuse marée d'un lit défait

que la nuit ratisse en vrac ce barda chaotique
et son etc indénombrable
dans sa résille coruscante d'ombres et de lueurs
d'astres et d'ampoules de phares et de lampadaires`

*c'est maintenant
mains à tâtons d'elles-mêmes et de leurs semblables*



Photo réalisée par Adrienne Arth

PRÉSENTATION

Claude Ber a publié plus d'une vingtaine de livres principalement en poésie ainsi que des textes de théâtre joués en scènes nationales et des essais. Traduite en plusieurs langues, présente dans de nombreuses revues, anthologies et publications collectives, elle donne lectures et conférences en France et à l'Étranger. Au sortir d'un double cursus lettres et philosophie et d'une agrégation, elle a, par ailleurs, enseigné dans le secondaire et le supérieur, dont à Sciences po., et occupé des fonctions académiques et nationales dans l'éducation.

De multiples articles, études et revues ont été consacrés à son écriture, soulignant la singularité d'une démarche, que Marie-Claire Bancquart qualifie de « considérable par son unité d'inspiration comme par la richesse lucide de ses moyens » et dont Thierry Roger souligne « La poétique du Multiple, multiplication des plis, lutte contre le double péril et de l'Épars et de l'Un. Il faut voir et entendre cette superbe claudication, signature du vivant, équilibre instable, dissymétrie créatrice (...) » Elle a reçu, entre autres, le prix international de poésie Ivan Goll et la Légion d'honneur pour l'ensemble de son parcours.

Parmi ses derniers ouvrages : *Mues*, éd. PUHR 2020, *La Mort n'est jamais comme*, éd. Bruno Doucey 2019 (5^e éd.), *Il y a des choses que non*, éd. Bruno Doucey 2017. Site : www.claude-ber.org

*

POÉSIE

- *Mues*, Mont-Saint-Aignan, éd. PUHR, 2020.
- *La Mort n'est jamais comme*, (2004), Prix International de poésie Ivan Goll, 5^e éd., Paris, éd. Bruno Doucey, 2019.
- *Il y a des choses que non*, Paris, éd. Bruno Doucey, 2017.

- *Titan bonzaï et l'extrémophile de la langue*, texte Claude Ber, photographies Adrienne Arth, Lyon, éd. Les Lieux dits, 2017.
- *Paysages de cerveau*, texte Claude Ber, photographies Adrienne Arth, Marseille, éd. Fidel Anthelme 2015.
- *Épître Langue Louve*, Paris, éd. de l'Amandier 2015
- *Méditations de lieux*, photographies Adrienne Arth, textes Claude Ber, Joëlle Gardes, Adrienne Arth, Paris, éd. de l'Amandier 2010.
- *L'Inachevé de soi*, peintures Pierre Dubrunquez, Paris, éd. de l'Amandier, 2010.
- *Vues de vaches*, photographies de Cyrille Derouineau, Paris, éd. de l'Amourier, 2009.
- *Le nombre le nom*, illustrations Claire Laporte, Paris, éd. Ficelles 2009.
- *Sinon la Transparence*, 1996, réédition Paris, éd. de l'Amandier 2008 (réédition).
- *Alphabètes*, jeunesse, Draguignan, éd. Lo Pais d'Enfance 1999.
- *Lieu des Épars*, Paris, éd. Gallimard 1979.

THÉÂTRE

- *Monologue du preneur de son pour sept figures*, éd. de l'Amandier 2013, création Théâtre de la Minoterie à Marseille avril 2003, mise en scène Mathieu Cipriani.
- *La Prima Donna suivi de L'Auteur du texte*, Paris, éd. de l'Amandier 2006 (réédition).
- Création de *La Prima Donna* création Théâtre National du Merlan Marseille (novembre 1995), mise en scène de Jean-Pierre Raffaëlli, avec Frédérique Wolf-Michaux. Tournée Les Laboratoires d'Aubervilliers (14-25 octobre 1996), Théâtre de L'Olivier à Istres, Théâtre des Halles à Avignon, Théâtre Apollinaire à la Seyne sur Mer, Théâtre en Dracenie à Draguignan, (11/03, 14/03, 25/04, 29/04 1997,) Théâtre de Foix, Théâtre d'Albi (mars/avril 1998) etc.

- Création de *L'Auteur du texte* Théâtre de Lenche, Marseille (mars/ avril 1989) mise en scène Véra A. Loubine avec Ivan Romeuf.
- *Orphée Market*, Paris, éd. de l'Amandier, 2005. Création l'Équinoxe, Scène Nationale de Chateauroux le 3/10/05, mise en scène Agnès Sajaloli. Reprise à La Scène Nationale l'Agora d'Ivry, avril 2007
- *Les Indianos*, Le Revest-les-Eaux, éd. Cahiers de l'Égaré 1991, création Festival des Iles Marseille, Festival du Revest Toulon (07/1991), mise en scène Ivan Romeuf.

LIVRES D'ARTISTES

- *L'Envers invisible*, Livre d'artiste, texte Claude Ber, gravures Gérard Serée, Nice, Atelier Gestes et Traces, 2018.
- *Les Pourpres*, Livre d'artiste texte Claude Ber, peinture Anne Slacik, Baume-les-Dames, éd. Æncrages 2015.
- *Franchir*, Livre d'artiste, texte Claude Ber, peintures Robert Lobet, Saint-Gervasy, éd. de la Margeride 2015.
- *L'Atelier de Marc Giai-Miniet*, Saint-Quentin-en-Yvelines, Maison de la Poésie de Saint Quentin en Yvelines, 2013.
- *Écorces*, gravures de Judith Rotchild, Octon, éd. Verdigris, 2012.
- *Je marche*, photographies d'Adrienne Arth, Nice, éd. Les cahiers du Museur, « À côté », 2011.
- *À l'Angle*, gravures Serge Chamchinov, éd. de bibliophilie Serge Chamchinov, 2011.
- *Billet poème*, éd. Le billet-poème 2011.
- *Boîtes Noires*, éd. de bibliophilie contemporaine, Paris, Transignum, 2011.
- *Habits à lire*, éd. de bibliophilie contemporaine, Paris, Transignum, 2010.
- *Ardoises*, éd. de bibliophilie contemporaine, Paris, Transignum, 2010.
- *Estampillé*, éd. de bibliophilie contemporaine, Paris, Transignum, 2008.

- *Rotrouange des bien aimés*, éd. franco-russe, traduction Anne Arc, illustrations Serge Chamchinov, éd. de bibliophilie contemporaine, Paris, Transignum 2006.
- *Pixels, Livre d'artiste*, éd. du Presse Papier – Trois Rivières, 2005.
- *Dix textes sur dix sérigraphies* de Bernard Boyer, Paris CREDAC 1988.

RECUEILS DE CONFÉRENCES

- *Aux dires de l'écrit*, conférences et articles sur l'écriture, Montpellier, éd. Chèvre-feuille étoilée 2012.
- *Libres paroles II*, conférences, Montpellier, éd. Chèvre-feuille étoilée 2011.

PUBLICATIONS COLLECTIVES

- *La poésie comme entretien*, « Thyse », n° 12, collection du CTCL Université Nice Sophia Antipolis, textes réunis par Béatrice Bonhomme, Anne Cerbo et Josiane Rieu, Paris, éd. l'Harmattan 2018.
- *Revue Cités*, n° 73, *Effraction/ diffraction/ mouvement, la place du poète dans la Cité*, Paris, mars 2018.
- *La Poésie comme espace méditatif*, sous la direction de Béatrice Bonhomme et Gabriel Grossi, Paris, éd. Classiques Garnier 2015.
- *Genre Révolution Transgression*, sous la direction de Jacques Guilhaumou, Karine Lambert & Anne Montenach (dir.), collection « Penser le genre, Domaine : Histoire générale », Presses Universitaires de Provence, Aix Marseille Université, 2015.
- *La Vie, je l'agrandis avec mon stylo*, Paris, éd. Théâtrales 2012.
- *Le Ventre des femmes*, fictions, éd. BSC publishing 2012.
- *Que peut la littérature en ces temps de détresse*, Correspondances, Paris, Cahiers du Pen Club, éd. Calliopées, 2011.
- *Style et création littéraire*, Actes du colloque Université de la Sorbonne, Paris, 2011.

- *Voix de l'Autre*, Actes du colloque Littératures, Université de Clermont-Ferrand, Paris, éd. PUF 2010.
- *Burqa ?*, essai, Claude Ber, Wassyla Tamzali, Montpellier, éd. Chèvre-feuille étoilée, 2010.
- *Aux passeurs de poèmes*, essai, éd. CNDP / Le Printemps des poètes, 2009.
- *Méditerranée, d'une rive l'autre*, poésie, photographies d'Adrienne Arth, Paris, éd. de l'Amandier, 2007.
- *Couleurs Solides*, fictions, éd. Marsa, 2003.
- *Le corps met les voiles*, essai, Montpellier, éd. Chèvre-feuille étoilée, 2003.
- *La Langue à l'œuvre*, essai, Paris, éd. Maison des Écrivains – Presse du réel, 2001.
- *Les Écritures scéniques*, essai, Paris, éd. de l'Entretemps, 2001.
- *La Sagesse*, essai, Paris, éd. Autrement, 2000.
- *Une œuvre de Georges Autard*, essai, Marseille, éd. Muntaner, 1994.
- *Superfuturs*, fictions, Paris, éd. Denoël, 1986.

ANTHOLOGIES

- *Du feu que nous sommes*, Anthologie poétique, Bordeaux, éd. Abordo, 2019.
- *La beauté, éphéméride poétique pour chanter la vie*, Anthologie du 21^e Printemps des poètes, Paris, éd. Bruno Doucey, 2019.
- *Pour avoir vu un soir la beauté passer* – Anthologie du Printemps des poètes, Bègles, éd. Castor Astral, 2019.
- *Regards croisés, poètes français et équatoriens*, éd. D. Allpamanda editorial, 2016.
- *L'Insurrection poétique, Manifeste pour vivre ici*, Paris, éd. Bruno Doucey, 2015.
- *Les Mains fertiles, 50 poètes en langue des signes* Anthologie, Paris, éd. Bruno Doucey, 2015

- *La Poésie au cœur des arts, anthologie Printemps des poètes 2014*, Paris, éd. Bruno Doucey, 2014.
- *Les Voix du poème, anthologie Printemps des poètes 2013*, Paris, éd. Bruno Doucey, 2013.
- *Anthologie de la poésie érotique féminine française contemporaine*, Giovanni Dotoli, Paris, éd. Hermann 2012.
- *Enfances, anthologie Printemps des poètes 2012*, Paris, éd. Bruno Doucey, 2012.
- *Anthologie Pas d'ici pas d'ailleurs*, Montélimar, éd. Voix d'encre, 2012.
- *Nous la multitude*, Montreuil, éd. le Temps des cerises 2011.
- *Anthologie BIPVAL (Biennale des poètes en Val de Marne) 2011*, Action Poétique, Paris, 2011.
- *Anthologie 21*, Montréal, Québec, 2010.
- *Et si le rouge n'existait pas*, Montreuil, éd. le Temps des cerises 2010.
- *La Femme est un songe*, Étretat, éd. L'Aiguille 2010.
- *Couleurs Femmes*, Bègles, éd. Le Castor Astral 2010.
- *Poésie Gratte-Monde*, Revue Bacchanales, Maison de la Poésie Rhône Alpes 2009.
- *La Poésie est dans la rue*, 101 poèmes contestataires, Montreuil, éd. Le Temps des cerises 2008.
- *L'Année Poétique 2008*, Anthologie Seghers, Paris, éd. Seghers, 2008.
- *Richesse du livre pauvre* par Daniel Leuwers, Paris, éd. Gallimard 2008.
- *Anthologie Amicale des Poètes des Parvis Poétiques*, Vénissieux, éd. La Passe du vent, juin 2007.
- *Métamorphoses*, Paris, éd. Seghers, « Poésie d'abord », 2005.
- *De Godot à Zucco : Anthologie des auteurs dramatiques de langue française 1950-2000*, par Michel Azama, Paris, éd. Théâtrales et CNDP, 2003.

TRADUCTIONS

Le Lac d'Argent de Kaiser traduction et adaptation de Claude Ber et Roland Krebs mis en scène par Olivier Desbordes, Opéra de Massy 9 /12/ 1999 puis tournée en France et à l'étranger.

DISCOGRAPHIE, TEXTES DE FILMS, VIDÉO

- *Corps colère résistance, pouvoirs de femmes* vidéo réalisée par huit artistes et scientifiques (Aartémis (Marlène Diard et Héloïse Poli), Adrienne Arth, Claude Ber, Isabelle Demangeat, Sylvette Denèfle, Karine Lambert, Irène Pittatore) Festival des sciences sociales et des arts « Jeu de l'Oie » organisé par Aix-Marseille Université en partenariat avec le MUCEM, Marseille, décembre 2020.
- *Poètes XXI*, CD Lucienne Deschamps, Crystel Galli, Khaled Al Jaramani, Sylvie Durand, Atissou Loko, production Vive Voix, Distribution EPM/SOCADISC.
- *Partage de voix*, CD réalisé par ZBK Poésie avec les poètes Claude Ber, Benoit Connort, Bruno Grégoire, Gérard Noiret, Jacques Rancourt, Studio Cactus, Marseille, 2001.
- *Espace-vous*, extraits de *Lieu des Éparts* et de *Sinon La Transparence*, textes et chants, voix Frédérique Wolf-Michaux, musiques Georges Aperghis, Giovanna Marini. CD Studio Cactus Compagnie Luk.M, Marseille, 1996.
- *Lettre à Georges Autard* de Jean-Michel Vecchiet, textes de Michel Butor, Jean-Michel Vecchiet, Claude Ber, Toulouse, 1993.
- *Espace-Corps*, film de René Richier, textes de Claude Ber, Évelyne Encelot, Marseille.

CATALOGUES D'ART

- *Catalogue exposition Elga Heizen*, Paris Galerie Area, 2011, éd. area/Descartes & Cie 2011.
- *Catalogue exposition Georges Autard*, Montpellier 2011.
- *Catalogue Résonances Cyrille Derouineau 20 ans de photographies*, Guyancourt, 2010.

- *Catalogue Pierre Dubrunquez*, Paris, 2004.
- *Monstrare, De-monstrare Catalogue Georges Autard*, Galerie Athanor, Marseille, 1996.
- *Je, Tu, Il = Elle*, catalogue de l'exposition Mireille Clamens « Marseille dans tous ses états », Association TOP, Maison des Associations, Marseille, 1995.
- *Hic est calix sanguinis mei*, dyptique à Georges Autard, Publication de la Faculté de Lettres d'Aix-en-Provence sous la direction, du professeur Jean Arrouye, Aix-en-Provence, 1995.
- *Catalogue du Musée de Digne* : texte sur Georges Autard, Digne, 1994.
- *Lettre à Georges Autard*, vidéo, Exposition Jean-Michel Vecchiet, Montpellier, 1993.
- *Treize Dits moins un*, catalogue Albert Huguet, Espace Miracle, Marseille, 1990.
- *Catalogue Identité Marseille*, la Vieille Charité, Marseille, 1988.
- *Catalogue Georges Autard*, Galerie Arlogos, Nantes, 1987.
- *Origine des choses Cahiers de l'Arca n° 2* Georges Autard, Galerie l'ARCA, Marseille, 1985.
- *Catalogue Bernard Boyer*, Paris, Credac, 1984.
- *Catalogue Maria Roclore*, Marseille, 1982.

PARMI LES ÉTUDES CRITIQUES SUR CLAUDE BER

- Revue FRICHES n° 127, juin 2018, dossier consacré à Claude Ber, entretien avec Alain Freixe, articles de Béatrice Bonhomme, Jeanine Baude, Thierry Roger.
- Revue NU(e), n° 51, octobre 2012, consacrée à Claude Ber, volume coordonné par Joëlle Gardes (professeur des universités à Paris IV-Sorbonne)
- Revue POÉSIE PREMIÈRE, n° 55, Les voix du poème, avril 2013, dossier Claude Ber.
- Revue AUTRE SUD, n° 42 fev 2009, dossier Claude Ber.
- *Claude Ber, poète de Théâtre*, Faïza TABTI, MASTER 1 de littérature

française sous la direction de M. Sylvain Ledda, maître de conférences en littérature et arts à l'Université de Rouen (2008-2009).

- *Claude Ber, le civisme de l'inquiétude* Jean-Luc Despax Université de Haïfa : 11-12-13 janvier 2010.

Hélène Dorion

Critiques

Michaël Bishop

Vincent Tasselli

Artiste

Marc Garneau



Photo © Maxyme G. Delisle

Hélène Dorion, une anabase intérieure

Michaël BISHOP
Dalhousie University

I

Dès le premier poème de *L'intervalle prolongé*¹ on comprend que l'acte d'écrire d'Hélène Dorion s'offre comme outil d'«exploration», de pénétration dans les profondes contrées de son intériorité, siège de ce troublant et parfois exaltant moteur psychique qui *fonde* le foisonnant réel de ce que l'on est, et, énigmatiquement, improbablement, dirait-on, de tout ce qui est, ce tout qui ne manque de prendre les couleurs de ce que l'on projette, pulsionnellement, consciemment ou inconsciemment. Et là, au sein de ce qui s'avérera cette toujours «prolongée», fatalement interminable *anabase*² dans les hauts lieux et les bas-fonds de sa propre psyché, la poète commence cet immense labeur qui consiste à tracer les délinéaments de la traversée du tissu essentiel de son être même.

‘Fissure’, ‘vide’, ‘chaos’, ‘tumulte’, ‘déchirure’, ‘brèche’, ‘horizon’, ‘érosion’, ‘exil’, ‘vertige’, ‘écorchement’, ‘amnésie’, ‘futilité’, ‘dérision’ : telles sont les représentations de l'espace, les interprétations affectives du grand drame que vit et ‘traque’, ‘scande’ et inscrit la conscience de la protagoniste de *L'intervalle prolongé suivi de La chute requise* (passim, *IP*, 13-61) Et on est tout de suite sensible à la géométrie spatiale de ce drame qui se joue moins dans l'ouvert, l'infini, le visiblement possible, mais dans une ‘chambre’, une ‘cage’, avec ses

¹ Pour toutes les références données : Hélène Dorion : *Mondes fragiles, choses frêles*, L'Hexagone, 2006. D'autres livres d'Hélène Dorion consultés : *Ravir : les lieux*, Clepsydre/Éditions de la Différence, 2005 ; *Le hublot des heures*, Clepsydre/Éditions de la Différence, 2008 ; *Cœurs, comme livres d'amour*, L'Hexagone, 2012 ; *Comme résonne la vie*, Éditions Bruno Doucey, 2018. – Dorénavant, nous intégrerons les références dans le corps de texte, suivi du numéro de page, avec les abréviations suivantes : *IP* : *L'intervalle prolongé* ; *HC* : *Hors champ* ; *RI* : *Retouches de l'intime* ; *VCM* : *Un visage appuyé contre le monde* ; *ER* : *État du relief* ; *VDO* : *Vent, le désordre l'oubli* ; *PP* : *Passerelles, poussières* ; *IRD* : *L'issue, la résonance du désordre* ; *EB* : *L'empreinte du bleu* ; *CL* : *Carrés de lumière* ; *SB* : *Sans bord, sans bout du monde*.

² Exploration, marche et montée, certes, mais une notion qui n'empêche nullement celle de ce qui paraît être son contraire, la catabase, toutes deux étant mouvement, variable, horizontal et vertical, et toujours dans les deux sens de l'horizontal et du vertical.

‘couloirs’, ses ‘fenêtres’, ‘cloisons’ et ‘parois’, espace qui ‘enserre’, claustre, contraint et semble limiter sévèrement, péniblement. Mais l’esprit sait puiser profond dans ses ressources. ‘L’essor [de la fabul[ation] / zone soustraite au visible’ reste à explorer, ‘multiplier’ même (IP, 25). ‘Traquer le lointain’ reste imaginable (IP, 34). On n’oublie pas, malgré les pressions d’un imaginaire, réelles, urgentes également, ‘cette main jusqu’à / l’ailleurs [rêvant de] suivre l’élan vivace / en quête du souffle [de] rompre l’opaque’ (IP, 36). Autrement dit, persister, au cœur de tout ce qui, ‘insoutenable’ (IP, 47), résiste et bloque, ‘tenter à nouveau le passage’ (IP, 58), ‘deviner, raturer, raviver [...] récrire : *pour que ne meure l’inépuisable, toujours conserver le secret des vagues*’, voici la voix intérieure refusant de succomber, céder, choisissant de désirer, de survivre, d’imaginer (IP, 57), de pousser la tête et la main à toujours remesurer, réévaluer. ‘*Poursuivre le désir – seul réel*’, affirme cette voix, tenace, cabocharde comme celle de tous les jeunes esprits pas tout à fait submergés par la douleur, cette ‘nuit infernale’ (IP, 14) : ce désir esquissant quelque part un horizon, un atteignable. Mais la face secrète du désir, le poème ne l’oublie pas, est toujours manque, absence, un ‘commencement’ que menace et mine constamment le sentiment d’un ‘abandon’ (IP, 44), renoncement ou dépossession. Et, terriblement, la ‘chute’ s’avère ‘requise’, fatale, collée à sa propre intériorité, ‘faillite inexorable’ (IP, 61), se dit l’autre voix de soi-même, irrépressible à son tour.

Mais d’où proviendrait ce drame ? Serait-il particulier, exceptionnel, peu reconnaissable comme phénomène, vu de l’extérieur ? Ou n’y verrait-on pas plutôt quelque chose d’universel, d’inaliénablement humain ? L’univers du réel psychologique ne serait-il pas plutôt et toujours site *contrastif, indéfiniment compliqué, infiniment plié*, replié sur son nœud de psychismes ? Site tensionnel de contractions et de dilatations, site de turbulences à gérer, lieu et ‘non-lieu’, comme dirait Bernard Noël³, d’une incessante mouvance mentale, intellectuelle, spirituelle au sens très large ? De telles questions, le poème n’y répond pas. Il est la scène vécue, inscrite d’une interrogation, d’une auto-auscultation ; c’est là où lutte la conscience, un là qui est traversée, recherche et pèlerinage, écoute de sa propre mortalité et des hypothèses de ce qui en sous-tend, fonde et, peut-être, transcende la figure. Et, poème, il est fatalement langage, labyrinthe simultanément ouvert et contraignant avec ses propres parois et couloirs – et sa musique, les

³ Notion que favorise aussi Gérard Titus-Carmel et qui va, plutôt que dans le sens de son acception légale, vers l’idée que l’art en général est un espace paradoxal à la fois de poursuite du sens *et* de silence ou d’inaccès par rapport à ce que l’on cherche. Un espace d’inexistence, de non-être.

rythmes et l'ondoyante errance des voix de ses partitions, tour à tour scission et harmonie relative, avec ses compactages, ses parataxes, ses ellipses, ses inlassables explorations des formes mêmes d'une psyché dont la tâche incontournable, étrangement tautologique car réflexive, est celle de creuser de plus en plus profond dans ses propres terres fertiles. Le poème, acte et lieu d'un *poïein*, d'un faire, d'un créer, a pour objet l'être même de son sujet. Toute psychologie étant une ontologie, anabase dans la 'logie', le verbe même, de l'*ontos* de sa psyché.

Mais où aller après cette première pénétration dans l'intérieur de soi-même ? Où ira le poème, ce 'discours de ma passion' dépliant un 'trajet d'aimer', lit-on dans *La chute requise* (IP, 55) ? Peut-il espérer résoudre binarités, paradoxes, scissions, aller plus loin que son errance ? Faudra-t-il tout raisonner, creuser plus loin que son lyrisme, fonder, repenser une visée autre que celle qu'il s'attribue déjà, peut-être, une orientation logiquement pensée ? Chercher une parfaite convergence des oppositions qui abondent ? Trouver quelque langage idéalisant, harmonisant ? Stabiliser ainsi ce qui ne cesse de bouger ? Simplement – mais cela ne peut être le mot qui convient à ce qu'on vient de lire dans *L'intervalle prolongé* – persister dans la voie et l'ambition déjà établies, consciemment ou inconsciemment ? Toutes ces questions, me semble-t-il, sous-tendent les recueils qui suivront, assez rapidement, l'un après l'autre dans les années 1985-1995, de *Hors champ* et *Les retouches de l'intime* jusqu'à *Carrés de lumière* et *Sans bord, sans bout du monde*, recueils dont je propose de privilégier certains textes et certaines insinuations exemplaires.

II

L'épigraphe de Paz qui ouvre *Hors champ*, 'Je fais mourir de faim l'amour pour qu'il dévore ce qu'il trouve', parle avec force des intrications de l'amour, presque, dirait-on, des perversités que celui-ci peut générer, ses revirements, ses interversions. Autrement dit, ses fragilités tout comme ses intensités. Voici le texte liminaire du recueil (HC, 67) qui en dit long et avec cette puissante densité que Dorion sait engendrer :

Une fois encore, il s'agissait d'investir les corps, d'en extraire la transparence, au-delà même des saccages et frayeurs; de relever ces traces, car il savait, le corps, s'affubler de doublures.
Parcours de reliefs. Ce qui s'y trame, en provient : écran fait chair.
Car il s'agissait bien de toi et moi.

*

Savoir, mais plus encore l'agitation. Membranes, circuits, neurones : l'inventaire de vivre. Biologie quotidienne. Palper ce foisonnement des textures dans la conjugaison des gestes. Ou ce qui en reste, aux abords du réciproque ; le réel happe le corps imbibé de réel.

À simplement regarder le fleuve, nos corps apprivoisèrent la dérive. J'appris les tremblements, la rhétorique de l'esquive.

Consciente de ce qui se répète dans cette histoire-poème des rapports à l'autre et à soi-même, la voix du poème en saisit la dimension corporelle, viscérale, tout en continuant à en dire la transparence, cette clarté jugée discernable au sein des forces opacifiantes de ce que l'on est. Le corps est compris comme générateur de déguisements venant embrouiller, troubler, obscurcir le geste – ce serait le poème de la conscience – vers ce que l'on peut appeler une sérénité. Générateur, également, le corps, de doublures, de rôles, de *personae* prises d'ailleurs dans les mouvantes scènes de *toi et moi*, les jeux de l'amour et du hasard. Tout savoir, suggère le poème, s'avère pris dans les rets d'une hyperactivité biologique que l'on ressent dans les gestes mêmes de l'amour – ou 'ce qu'il en reste', car l'amour au cœur de son *propre réel* se trouve à son tour pris, comme tout corps, dans les nasses, les événements, la vaste altérité ontique du *grand réel*, dirait-on. Et là, fatalement ou fortuitement, le poème ne sait pas, à la fois une espèce d'harmonisation avec les forces naturelles et, toujours, la leçon de ce qui vibre, frémit et tremble au sein de cette 'rhétorique', langage éloquent et/ou affecté des feintes et dissimulations. 'Hors champ' : ce que la conscience du poème ne saurait saisir. D'où le sentiment du provisoire, de l'éphémère, du fragilisé de celle-ci. Le poème traque, prend en 'filature' sa propre réflexion (HC, 65), en soupèse les *hypotheses* – ce serait son propre langage, toutes les nuances qui s'y glissent, vigilantes, frôlant le réel, caressant ses propres psychismes⁴. Assurer pourtant un équilibre, une logique harmonieuse entre le soi-disant 'dehors' et celui d'un 'dedans' semble échapper aux quatre suites de ce long poème qu'est *Hors champ*. Trop souvent son 'geste', qui est aussi *une* geste, ne '*s[ait] bien [que] la préhension / d'une ombre / qui ne m'appartient pas*' (HC, 83) ; souvent l'épigraphe de la suite *Le long des choses* attribué à Janos Pilinsky – 'Quelque part il fait un silence terrible. Vers cela nous gravitons' (HC, 98) – suggère accablement et impuissance ; parfois, le poème criant l'imaginable option de 'partir du rien / s'ensevelir pour ne pas être / là où l'on est', la crise paraît prête à tout abolir. Et pourtant,

⁴ 'Écrire, observe Bernard Noël dans *L'Enfer, dit-on*, est l'entreprise qui, par son propre semblant, voudrait venir à bout du semblant qu'elle-même secrète'.

tenace, le poème puise profond dans ce qui le propulse, corps, cœur et conscience, reconnaissant la nécessité d'‘assumer’ ce qui semble impossible à transmuter, ceci afin, comme dit l'épigraphe, encore de Paz, de la dernière suite, *Comme une prise sur l'éphémère*, de ‘p[ouvoir] assumer la grandeur’ (HC, 103) : plénitude, présence, de son être-au-monde comme de la voix qui en émergerait.

Le titre des *Retouches de l'intime*, paraissant en 1987, parle de modification, ce qui implique raturage et correction et repose la question de l'intention du poétique. Le rôle de celui-ci, serait-il celui d'une caresse des rapports profonds, secrets de la vie intérieure, une espèce de narcissisme, de connaissance et de modelage de soi visant pourtant un réel partagé avec l'autre ? Lisons le deuxième texte (RI, 128) d'un recueil écrit sous le signe, charien, de l'intense, du silencieux et de l'obscur, signe également d'un désir centré sur ce que l'autre peut apporter :

Que cherchais-je à te dire dans le grain de l'écrit ? Et toi, que cherches-tu dans l'image contrastée du réel ? Tu placeras en bordure de mon corps un autre corps que le tien. Tu me diras de m'éloigner, puis de m'approcher à nouveau. Je marcherai sur les chemins que tu poses, comme une façon de combler la distance entre la vie et moi.

*

La douceur n'émergera que par toi. Dans le silence et les tremblements, quelque chose de l'amour n'émergera que par toi. Et je saurai t'attendre.

Site d'un questionnement, d'un non-savoir, le dire du poème saisit pourtant à quel point la structure du réel persiste dans ses infinis enchevêtrements, sa bigarrure, sa dissonance. La proximité entre le moi et l'autre, leurs corps, leurs esprits, est délicatement orchestrée, relative et incertaine, mouvante. Comblé une telle faille paraît improbable malgré la volonté de l'un, l'autre n'étant jamais vraiment à sa disposition. Cet avenir que le poème invente, cette douceur voulue place le *je* dans une position de dépendance. Attendre ne garantit rien. Le désir redeviendra toujours manque. Char lui-même l'a affirmé, d'ailleurs⁵. Autrement dit, le dit du poème, comme les paroles énoncées, resteront ce qu'ils sont; la liberté de l'autre y répondra à sa guise ou n'y répondra même pas. Et, visiblement, les poèmes, l'un après l'autre, le savent, et l'inscrivent. C'est leur façon de faire *penser* le cœur par la tendre grâce de la main⁶. Parfois

⁵ ‘Le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir’, *Partage formel*.

⁶ Michel Deguy insiste, dans *La fin dans le monde*, comme ailleurs, sur le rôle de la pensée dans le poétique : ‘Le poème ? – Un bloc de pensée *dans* la langue, le

le contact viscéralement intime avec les choses de la terre est compris comme étant la porte par où 'pouvoir dire encore quelque chose de ce monde' (RI, 137), tant l'énigme de ce qui passe par le cœur et la conscience semble vaste. 'L'être-avec' dont parle Jean-Luc Nancy peut s'avérer impossible à atteindre dans sa simplicité⁷. 'Dans cette marche qui est aussi le chemin', dit le poème, règne une solitude (RI, 139). Le poème dit, sans flancher, les défigurations, les fragilités et les pertes. Même l'avenir se trouve vidé de son sens imaginé, prévu, car 'on ne peut oublier la ruine que révèle le regard au bout de l'horizon' (RI, 143). Le *tu* devient même 'fiction' dans ce regard du *je* (RI, 148) et cette 'main [qu'est le poème qui] tente de saisir cette mort' d'un réel qui n'est pas en fin de compte 'habit[é, car] si loin' – voilà la main qui s'avoue en murmurant ce qui est pénible à se dire (RI, 148). Et le poème qui clôt *Les retouches de l'intime* confirme cet aveu difficile face au 'motif d'une vie / qui ne sait rien d'elle-même / et broie ce qui la touche' – mais ceci, mouvement crucial de l'esprit, tout en s'investissant dans un 'écho de ce qui m'apprend / un peu de ce vent cet arbre / cette patience dont on ne parle pas' (RI, 173).

III

Une telle prise de conscience semblerait offrir le signe d'un refus de toute stagnation et, malgré la douleur qu'entraînerait sans doute un tel revirement, les recueils qui suivront, *Les corridors du temps* (1988), *Un visage appuyé contre le monde* (1990) et *Les états du relief* (1991) seraient en principe l'occasion de pousser plus loin ce ressourcement, repenser le vécu dans ses rapports au poème, puiser dans celui-ci une force revitalisante. Une force non pas simplement 'réparatrice', dirait Michel Deguy qui cherche à éviter toute *consolatio* comme toute *desolatio* : ce qui a été, *est* – le poétique s'offrant plutôt comme site d'une *inventivité* qui est celle d'un 'être-comme'⁸, d'une 'émotion poétique', dirait Reverdy⁹, *refondatrice*. Il y aurait ainsi en jeu ici un mouvement au sein du poétique, au sein de son créer, son *poëin*,

paragramme, la page, la composition', le psycho-*logique* ainsi critiquement lié à, sinon synonyme de, l'onto-*logique*.

⁷ William Blake & Cie prépare en ce moment une première édition de cet inédit.

⁸ Voir *Actes* (1966) et *Figurations* (1969). Mais beaucoup des textes plus récents ne cessent de reprendre la notion du *comme si* pour en creuser et étendre la pertinence, jugée centrale.

⁹ Titre du livre qui rassemble la plupart des essais de Reverdy sur la poésie, paru en 1974 chez Flammarion.

permettant de se resituer, d'«échapper à sa voie», lit-on dans *Les corridors du temps* (CT, 205), de nier ce qui paraît figé, destinal, fatal. Le poème avoue qu'«il n'y a pas de vie – de 'vraie vie', dirait Rimbaud – ailleurs / qu'en soi-même» (CT, 185). L'obsession du perdu, du disparu, bloquerait-elle tout rêve ? Tout désir rétrograde, le regard braqué sur le rétroviseur, le poème en comprendrait-il la fragilité de l'aspiration ? Certes, *Les corridors du temps* lance ce qui est nommé le 'commence[ment de] l'oubli' (CT, 193), mais ce geste est senti négativement comme une 'défaite de la pensée / qui savait aller vers toi' (CT, 200). La tension du geste, le poème la saisit pleinement, tout en appréciant à quel point l'existence donne avec une plénitude égale des forces naturelles comme la 'lumière pour changer le relief de la terre [et] l'être [même] que je suis à travers ce mouvement, [essayant d'] y croire' (CT, 200). Croire, penser, repenser, faire, refaire, voici les modes faisables du *poëin*, et voici le moment où le poème en assume la pleine conscience : 'Le poème se tient au centre du monde que je cherche', lit-on. Ce qui n'implique aucun retrait face aux choses qui sont, aucune fuite, aucun hermétisme, aucun ésotérisme. Plutôt une étreinte d'un *plus vaste sentiment* de sa 'présence au monde', comme dirait Gérard Titus-Carmel¹⁰.

Et ce geste accepte que l'existence est trajectoire, odyssée, *mouvement inarrêtable*. Évolution de ce réel intérieur, psychologique. Avec ses déplacements, ses montées, ses balancements, ses à-coups et soubresauts. Ainsi les questions qui hantaient Gauguin, *d'où venons-nous, que sommes-nous, où allons-nous*, si Hélène Dorion va à son tour les évoquer de temps à autre, dans *Un visage appuyé contre le monde* par exemple (VCM, 255), le poème semble saisir quelque chose de la sagesse de René Char disant 'aller me suffit'¹¹ : penser, éprouver son corps et son esprit flottant sur l'étance même de ce qui est qui ne cesse de soulever. Appuyant, précisément, son visage sur ce qui est donné. Se fiant à un mystère pourtant incarné, déjà et dès l'origine au cœur de ce que l'on est. *Un visage appuyé contre le monde* est aussi le livre de *la lettre*, (VCM, 231, 275 315), livre de l'écrire se pensant incessamment, et site également de *l'être*, son double, voué à repenser celui-ci simultanément, comprenant que le temps qu'il contient, 'mis à notre disposition', comme on lit dans *Les états du relief* (ER, 329), don inimaginable mais là, vibrant, possible, plein à craquer – ce temps-là est l'occasion inimitable, irrépérable, d'une exploration de l'extraordinaire au cœur de ce que Rilke

¹⁰ Voir *Au vif de la peinture, à l'ombre des mots*, L'Atelier contemporain, 2016, où Titus-Carmel parle de ce 'fil rouge qui parcourt l'ensemble de mon travail [dépliant] la question de ma présence au monde'.

¹¹ Voir *Seuls demeurent*.

appelle notre 'être-ici' (*VCM*, 241). Si persiste à surgir à certains moments un sentiment de vide, ce que le poème peut appeler cela 'qui peut nous avaler' (*VCM*, 243) ou 'la blessure du monde / commencée depuis toujours, scellée / à ce que nous sommes' (*VCM*, 247) ; et si 'ce qui me reste', le poème le ressent comme le simple et incontournable fait que 'je n'aurai jamais aimé que toi', reste que cette expérience, la conscience qui en reste, s'est élargie, est devenue cosmique, inséparable maintenant des 'choses les plus simples / Feuilles, pierres, marées – ton corps [échangé] / contre un peu de vent' (*VCM*, 247). Le temps 'mis à notre disposition', le poème le voit, dirait-on, comme l'occasion de *faire coïncider la logique du rapport à un individu et celle qui est vivable au sein de la totalité de l'être*. Une visée ontologique choisie et devenue, malgré tout ce qui trouble et opprime, potentiellement extatique plutôt que stoïque. *Les états du relief*, livre décrit comme 'cet atelier de l'intime' (*ER*, 336), devient non pas lieu où archiver, garder trace, noter froidement ce que l'on éprouve ; plutôt, atelier, le livre devient lieu de travail, de travail d'artiste, 'fabrique', dirait Francis Ponge, laboratoire où harmoniser 'l'épaisseur' du réel extérieur et celle du réel intérieur que véhiculent les mots qui offrent dans son cas *objeu* et *objoie*¹². Les poèmes des *États du relief*, poèmes de ce qui paraît proéminent, de la géologie-sculpture du seul réel qui compte, celui du cœur, de la psyché, de l'âme, finissent par avouer encore une fois la fragilité de la vie telle que vécue : éparpillement, fragmentation, rupture sont les figures qui reviennent. 'Je n'ai peut-être jamais marché, lit-on dans le premier poème de la suite *Poèmes de la brisure*, / plus loin que ce chemin brisé'. Espérer réaliser le rêve d'un peu d'éternité / [ne permet que de] vivre / comme si nous n'étions pas mortels', ajoute le poème (*ER*, 347). Mais Michel Deguy fonde toute sa poétique sur cette notion, le *comme si* étant précisément le site du poétique, le site de l'imaginaire consciemment pensé comme tel et visant le beau et le bien, le vrai et le juste. Et c'est ainsi que l'atelier du poème, au-delà du brut, de l'aporétique, du paradoxal, reste le lieu d'une gestuelle autorisant à accéder à ce qui, intimement et idéalement, est visé. Ce que le premier poème de la suite *Fragments du jour* (*ER*, 359) nomme 'mon humanité', considérée comme ce qui bloque et 'draine' 'cette éternité dans les choses' – voici, fonctionnant depuis le seuil du paradoxe de ses capacités strictement *poïétiques* (son *poïein*, son acte de *refaire*, de *faire autrement*), ce qui accomplit, comme chez un Villon ou une Desbordes-Valmore, cette mutation, ce 'transvasement', dit Reverdy, où les paroles couchées noir sur blanc atteignent à ce qu'elles n'avaient pas l'air d'être ou d'offrir, *onto-logiquement*, *psycho-logiquement*. 'Des mots

¹² Voir *La Fabrique du pré* et *Méthodes*.

comme une brèche, dit le dernier poème de la petite suite *Chemins de la mémoire*, / repoussent plus loin la menace / et cela arrive : grâce, beauté, tendresse // nous allons tout réapprendre' (ER, 371).

IV

Si, dans *Les corridors du temps*, le poème semblait vouloir 'commencer l'oubli' (CT, 193), l'intention du *Vent, le désordre, l'oubli*, paraissant la même année, non seulement en comprend l'impossibilité mais aussi déclare que 'rien ne devait être oublié'¹³ : le poème s'affirme comme réservoir d'un essentiel, atelier de sa méditation, son analyse, site de 'phrases [qui] continuent [...] d'appeler, de déborder le vide, l'ineffaçable distance jusqu'au monde' (VDO, 389). Un devoir et un inoubliable certes souvent pénibles à vivre : 'désordre', 'désolation', sentiment d'appauvrissement', ce 'nom qui manquera à jamais' (VDO, 396). Mais le poème ne saurait écarter 'cette absence sans issue que j'écris, que je n'ai pu oublier' (VDO, 397), le mouvement du poème implacablement lié à cela qui refuse de s'éteindre, le vécu, toujours vivant, nœud d'une destinale expérience de chaleur et de refroidissement et d'infailible chaleur, *inséparables*. Le petit recueil intitulé *Passerelles, poussières*, le troisième à paraître en 1991, puise dans une expérience visiblement marquante pour l'enfant que fut l'auteure, expérience d'un 'noir qui grandissait en moi [et dont] la promesse [aurait été] tenue', lit-on (PP, 401), noir qui 'émiètt[ait] la blancheur', grugeant toute lumière, imposant douleur, tourment, opacité et une menace qui 'ébranle' la vie (PP, 401). Et c'est l'acte d'écrire, son refus de masquer le vécu, ce que Jean-Paul Michel appelle 'l'audace' face aux 'feux et hasards' de son acte, qui l'emportera sur l'hésitation devant le souvenir. C'est ce commencement-là qui déterminera tout ce qui suivra avec son 'premier mot, [s]a première ligne [;] la main, la voix trembl[a]nt, pressentant ce qu'il faut chaque fois risquer pour franchir l'absence', pour passer à gué le torrent du noir, pour 'gagner la lumière' (PP, 401).

S'agit-il, peut-il s'agir, d'une issue définitive, se demande-t-on, lisant *L'issue, la résonance du désordre, suivi de L'empreinte du bleu* (1993) ? Écrire, serait-ce le moyen de sortir de l'impossible, ou serait-ce le contraire, l'impossible étant précisément ce que Louis-René des Forêts considère comme le non-dit, le richement implicite du poème, ce 'silence [qui] habite le langage' et qui contient tout le désiré qui le propulse. C'est

¹³ Bernard Noël, dans son *Livre de l'oubli*, maintient que 'l'oubli est l'invisible. / L'écriture est la vue de l'invisible'.

pourquoi Jean Roudaut, pensant à Des Forêts, dit qu'il faut 'maintenir l'idée de l'impossible, avec la volonté de l'amener à l'être, ce qui rend l'existence exceptionnelle, fait que rien n'est nécessaire ni banal'¹⁴. Dans cette optique on peut, me semble-t-il, lire la juxtaposition de la notion d'issue et celle de la résonance du désordre comme une confirmation, une reconnaissance, du paradoxe fondamental de l'écrit tel que l'œuvre d'Hélène Dorion le conçoit : ce qui résonnerait dans le poème, ce serait cette *tension entre* désordre et ordre, entre tumulte et sérénité, entre désir et manque, le poème s'affirmant comme l'espace de *la foisonnante totalité* et de *l'infinie complexité* des psychismes qui pullulent dans la conscience et l'inconscient et qui constituent *à la fois* un 'impossible de l'être' et pourtant le texte 'silencieux' de ce même impossible *amené à sa stricte poïéticité*, son émergence, son 'issue' par le biais du *poïein* qui le propulse. 'Certains jours, lit-on dans le premier poème du recueil, une pièce blanche. // Et l'on dit lumière, approche / complicité. // On ajoute des mots / de l'autre côté de nous-mêmes / la vie / essaie de ne pas céder' (IRD, 419). Tensionnalité, élasticité, *presque une mêmété*, car le poème puise dans le 'seul', comme l'appelle Roger Munier¹⁵, le site de toutes les contra-dictions, anti-nomies, in-compatibilités et im-possibilités apparentes. Comme 'la peau retient la lumière, / garde trace / de ce qui est venu' (IRD, 423), elle n'oublie ni l'ombre, ni le noir. Dans le 'remuement [...] / une tranquillité / retenue' (IRD, 425). Et le poème ne cesse d' '[aller] / vers l'inavoué' (IRD, 425), le secret, l'enseveli qu'il creuse instinctuellement, allant dans le sens du vrai, d'un absolu imaginé, senti, de l'ontologique, 'ajust[ant] la tension de la pensée', comme dit Juarroz, cité en épigraphe. Le poème se demande à un moment donné '*la fin de l'ordre et du désordre / est-elle une issue ?*' (IRD, 431), mais ceci sans s'offrir de réponse – ou plutôt, *parce que* la question est posée, reconnaissant que le poème existerait pour envelopper, étreindre précisément cette hésitation, ce fatal tremblement du sens – qui est le sens même dans le lieu de sa vérité la plus proche, la plus intime¹⁶. Quand, quelques vers plus loin, le poème déclare '*ne dis pas – détresse, dis seulement / – origine*' (IRD, 431), on saisit à quel point ce sens, à jamais paradoxal, tiraillant vers A et Z, tentaculaire, rhizomatique, pointe vers son origine, ce nœud d'un Un, d'un absolu psychique, psycho-

¹⁴ Voir Louis-René des Forêts, Seuil, 1995.

¹⁵ Roger Munier, *Le seul*, suivi *D'un seul tenant*, Paris, Claude Tchou, 1970 ; rééd. Paris, Deyrolle, 1990.

¹⁶ Une fois de plus c'est Deguy qui offre son intelligence dans ce contexte : 'Hésitation-entre devient syntagme capital de la poétique moderne', écrit-il dans son texte *De la prosopopée*, où il parle également d'une 'contrariété intime' qui hante les œuvres depuis Baudelaire (v. *Comme si, comme ça*, 2012).

logique ineffable. Un impossible, en effet, ce ‘quelque chose d’impossible / [qui] se maintient en nous’, lit-on (IRD, 432), impossiblement multidoxal, éblouissant, qui semble exister ‘pour que rien ne puisse arriver / et que tout arrive’ (IRD, 432) – qui ne cesse ni de bloquer ni de possibiliser, dans une danse du même. Source sans doute de ces voix qui ‘se bousculent / devant moi’, n’offrant qu’‘une vérité fragile’ (IRD, 433), une ‘obscurité’ à laquelle on ne sait pas s’il faut ‘consentir’ (434, mais à laquelle on ne peut ‘renoncer’, car elle *est vérité* (IRD, 437) – et, parfois, tendresse et beauté (IRD, 439) et, dans son ‘innommé’ au cœur de ce que l’on est, ‘tend[ant] vers l’éternité’, cet au-delà de l’être-ici-et-maintenant que vit et dit le poème dans les bras du temps.

La deuxième suite du recueil, *L’empreinte du bleu*, tout comme le petit poème paraissant en 1994, *Carrés de lumière*, plonge la méditation du poème dans ce qu’Yves Klein, que cite Hélène Dorion, décrit comme le ‘drame’ de l’impureté des couleurs (EB, 451). Dans ce drame, psychologique fatalement, *mais ancré dans tous les fibres du corps et des choses*, les couleurs qui dominent sont le bleu, le blanc, le noir et le rouge. Aucun vert, aucun jaune; mais la lumière prend une place significative dans ce spectre du réel et du symbolique. Le bleu, aujourd’hui comment ne pas penser au bleu adorable de Hölderlin ou à l’azur de Mallarmé ? Ici, ce bleu, c’est le signe d’un passé, d’un vécu, mer, horizon, regard, un bleu qui hante la mémoire et ‘qui ramène tout’, ‘sa[chant] encore ce que j’ai oublié’, lit-on, malgré l’effort pour le creuser ‘jusqu’à l’épuisement’ (EB, 453). ‘Un bleu, dit le poème, cousu à son nom’, une couleur qui surgit quand la ‘cro[yance] aux mots’ semble inutile, un bleu qui absorbe, complexifiant ce qu’il est, ‘l’empreinte / d’autres vies que la mienne’, autrement dit incapable de vivre le rêve qu’il déplie pour l’imaginaire, allant peut-être, ‘vers la douleur / du rouge, pour rompre / la ligne parfaite’ (EB, 460-61), le magnétisme du bleu *à la fois fort et insuffisamment fort* devant, mêlé à, ‘ce désordre / des blancs et des noirs’ (EB, 462). Magnétisme qui inhère à l’existence, sa pureté et sa symbolique à jamais flottant sur la vie, toutes les vies, les enveloppant, ‘accompl[issant]’, lit-on dans *Carrés de lumière* / la roue du voyage’, l’anabase même, de ce que l’on est – et pourtant, quoique indestructible comme gestalt, ‘messager du plus pur amour / où tout recommence’ (CL, 469-70). Drame coloré, pigmenté de l’être, voici le drame de l’insertion de ce que l’on est dans la matière même des choses du cosmos, de ce qui est donné comme sites mouvants de résonances variées permettant de vivre celles-ci, de s’y attacher, de s’en détacher dans le long défi d’une incarnation bariolée, contrastée, hétérogène qui reste à méditer dans son ‘indéfini[tion]’ (CL, 465). On aurait peut-être pensé que la lumière aurait servi de symbole pour visualiser et dire

l'expérience critique remontant à l'enfance que semble représenter dans cette poésie le bleu. Mais, la lumière – s'associant aux nuages et ainsi à l'ombre qui semble parfois 'repousse[r] la clarté' (CL, 467) ; et à d'autres moments malgré sa prolifération, 'lumière empilée sur la lumière', s'associant au vide (CL, 468) – elle aussi se présente comme compromise, atteinte d'insuffisance – jusqu'au moment où le poème affirme une fragile mais sentie alliance du lumineux et du bleu, peut-être imaginée au-delà de toute impureté fusionnelle :

Carré de lumière

amarré à l'infini
qui repose au bout des doigts
le ciel consent à la terre
au balancement des choses

Rien ne manque
rien ne se défait
dans ce bleu
messager du plus pur amour
où tout recommence.

(CL, 470)

Il faut souligner qu'ici le poème semble se remettre des effets précédents du 'noir / [qui] traverse la couleur, brise / la limite du blanc / et se glisse en nous' (CL, 469). En effet, voici exactement ce que le poème peut accomplir, dans un mouvement d'immense souplesse et fluidité, baignant dans les apparences d'une paradoxalité qui, en fin de compte, s'avère acte et lieu, comme on l'a vu, d'un 'seul', d'une union qui étreint, simplement, tantôt péniblement, tantôt avec exaltation, *l'authenticité de la gamme psychique* qui le fonde.

V

Je termine cette brève étude – ce que Daniel Leuwers tenait à appeler son 'accompagnement' du poème, appréciant cette espèce d'impertinence qu'entraîne sans doute toute intrusion dans l'intime territoire de l'autre que représenterait l'analyse – en offrant quelques observations – d'*accompagnement* – sur le riche recueil de 1995, *Sans bord, sans bout du monde*, avouant le caractère fatalement *inachevé et sans doute inachevable* de l'essai. Et commençons avec le texte liminaire de ce long poème en sept volets :

Où est la beauté

que ne touche pas l'absence ?

Tu as fait une demeure
de nos pas, des regards
qui portent la nuit
jusqu'au rassemblement
des mots dans un paysage.
Un poème grandit à l'intérieur.

(SB, 473)

Voici, comme si souvent, le poème du questionnement, du doute, d'une paradoxalité où les plis du vécu prolifèrent et laissent leur empreinte au cœur de l'écrit. Beauté et absence s'embrassant, inséparables; l'obscur au sein du quotidien trouvant sa place dans la mouvante scène synthétisante, fusionnante du langage où grandit, intime, viscéral, secret à bien des égards, ce que le poème nomme poème. S'ouvrant sur son intériorité, poursuivant le chemin qu'il ne cesse de déployer, le poème persiste à souligner la solitude qui le rend possible, l'ombre qu'il jette, l'horizon que croit voir chaque vers avant qu'il disparaisse; ceci pourtant tout en gardant la conscience d'un mouvement incontournable même si frustré vers cela qui est simultanément origine et but : l'amour (SB, 477). Le *sans-bord* s'avère, sans distinction, un illimité, celui d'un possible, d'un imaginable, d'un accomplissable, et lieu d'attente, d'imperfection par conséquent – celle dont parle Yves Bonnefoy, peut-être, et donc 'cime'¹⁷, le parfait restant inaccessible, quoique rêvé, vu, attendu (SB, 479-81). Être au sein de la présence, ce serait consentir à cette tension, l'accueillir dans le poème qui l'hébergera. L'illimité est ainsi lieu d'une présence transpercée d'absence, celle de Dieu, celle, affirme le poème, d'un noir 'où on ne voit plus rien devant / ni personne' (SB, 487). Ce qui, on aurait pu le penser, déclencherait désespoir et lamentation. Mais 'l'ange patiente, lit-on, sans hâte, il attend' (SB, 487) et on comprend mieux maintenant toute la force de ce que j'ai nommé cette 'anabase intérieure' : elle permet d'*aller-vers, vers après vers, peut-être indéfiniment*, 'jusqu'au bout du monde', même si celui-ci est vécu comme absent, inexistant. Et l'angélique deviendrait-il ainsi cette trace résiduelle de 'la nature des choses, comme dit Bataille, ne p[ouvant] être ni bonne ni mauvaise, seulement divine'¹⁸. Tout comme ce 'quelqu'un [qui] vient / nous prend la main, nous force / à nous relever, à emprunter une autre voie / que celle du vide. / [Nous permettant de] tire[r] le fil de lumière / jusqu'à l'autre rive' (490). Et pourtant, le scénario, se révélant à l'esprit dans toute sa splendeur, le poème en arrache l'assurance :

¹⁷ Voir *Hier regnant desert* (1958).

¹⁸ Voir *Le coupable* (1944).

surgissent l'«à quoi bon», le *wozu Dichter* de Hölderlin, l'inaccès au désiré, le silence de Vigny, le rien qui ne cesse de bousculer, heurter l'étance idéalisée (SB, 491-93). Si, ainsi, le poème poursuit son désir, cette coïncidence de l'originel et d'un vécu inoublié et retrouvé selon la logique de l'imaginaire, reste qu'il saisit pleinement l'aporie qui s'impose à son déroulement.

Autrement dit, manque au poème le 'rivage' qu'il cherche (SB, 495), infatigablement. Son lieu, compris ainsi, reste fatalement *provisoire*, flottant, voué, sans vraiment le vouloir, à un interrègne, à une instabilité, une insuffisance. Le poème se trouve pris entre, quoique toujours voulant et croyant aller vers. 'Nous ne savons où aller, où revenir', lit-on (SB, 492). Le poème souffre de vivre le *hic et nunc*, son horizon l'oriente ailleurs, toujours vers, vers autre chose, quoique 'ne sa[chant] ni partir, ni commencer' (SB, 497). L'expérience, on le comprend, est pénible, qui sait, inguérissable. 'Chacun se perd, nous annonce le poème, fort quand même de sa persistance, / à l'intérieur de lui-même / dans le désir d'être ailleurs / chacun se perd / et se retrouve soudain / dans la douleur du froid' (SB, 500). Car le 'quelqu'un [qui] vient' peut tout d'un coup disparaître, le poème plongé dans le 'sans-personne' (SB, 503), cette présence irréalisée, 'absence demeure[ant] / plus grande que la vie', voix refragilisée, le fidèle aller soudain 'sans lieu / sans appui' (SB, 505-6), le poème devenant, obligatoirement, supplique, invocation et prière : 'rappelle à moi le ciel / quand il peut être / rempli de ces milliers de petites choses / qui donnent au jour sa vibration' pour que 'les murs s'effritent / en mon âme', pour que puisse 'se rassemble[r] le monde / parmi toutes présences intérieures' (SB, 509-10).

Le poème devient ici site de lutte et d'extrême et critique tensionnalité. Ombre et lumière, poids du temporel et perspective d'éternité, le 'sans-figure' (SB, 515) risque de faire chavirer le poème lui-même, le défigurer, le visage vu définitivement perdu, vidé de sa substance. C'est aussi ici qu'un jeu complexe et obscur du *tu* et du *vous* vient embrouiller les traits de ce visage (SB, 517-21), simultanément illuminé, azuré, céruleen, mouvant, avançant et léger, 'sans gravité' (SB, 519) et pourtant grave (SB, 523). Le *sans*, ici, est le signe d'un évidement, d'une évacuation, prenant la place de ce qui fut plénitude, maturité, intégrité, synonymes de l'amour. Mais ce *sans* refuse toute *absoluité*. Le poème puise dans ses mots, leur psychisme caméléonesque, balancement, oscillation, une *rythmique* qui correspondrait à la profondeur où se sont logés le désir, l'inoubliable et l'imaginable (SB, 524-7). Que le 'combat' soit décrit comme 'inutile' ne change rien ; le poème caresse une idéalité que l'âme ne saurait jamais congédier.

La dernière des sept suites de ce puissant recueil, *Sans bout du monde*, semble renverser la logique du *sans*, le poème visant, méditant, non pas l'incertitude, la douleur de la finitude, mais le *sans-fin*, l'infini et, ainsi, le possible. Ce possible qui est toujours fraîcheur, début, ce 'commencement [qui] est en nous / depuis toujours' (SB, 531), dit le poème. Cela qui est, en nous, viscéral, destinal, donné à vivre, offert comme un trésor vivant à chérir, honorer, sauvegarder. À penser dans sa logique existentielle, terre-à-terre, et, *simultanément*, dans son sens spirituel, atemporel, aspatial. Et c'est là qu'intervient le poème, ce geste/cette geste 'avec [tous] ses yeux', qui ramène tous les phénomènes vécus, 'tiss[ant] / le fil de l'infini', soupesant, méditant, la totalité de nos expériences dans une optique presque méta-humaine, cosmique, et malgré les doutes qui persistent, se fiant comme on peut, comme peut le poème, à cette gestuelle dans toute sa fragilité, en pressentant pourtant l'étonnant caractère irrépérable, unique, donné (SB, 535-6). Et c'est là aussi, dans le poème et au sein du mystère du donné, de ce qui est considéré comme étant non-choisi mais que le poème assume comme l'espace faisable de son fonctionnement, que le sentiment est vécu d'une vaste et critique transmutation imaginable : le divin qui, 'se retournant', tournant sur soi, son regard refocalisé, permettra à la fin, 'notre fin', de devenir 'un autre recommencement' (SB, 538). Voici le moment, vécu par une conscience spontanée, têtue, toujours désirante, voyante, de 'l'improbable', d'un impossible devenu, instinctuellement, plausible, admissible, replié sur soi, devenant autre, probable et possible. Moment au-delà de l'attente, au-delà de l'absence, moment du 'chant' enfin commencé, d'une 'vérité ainsi effleurée', moment d'une 'nudité' où 'l'âme écoute pour la première fois / son silence intérieur' (SB, 540-42). Rêve et expérience sentie, vécue comme seul peut le rêver-vivre le poème, ce créer, ce *poëin*. Ce que le cœur désire et voit, *est*, par la force même de son *être-comme*, la *figure* pleinement en-visagée, que déplie le poème qui 'lâche les amarres' (SB, 542).

*

Et, pourtant, cet 'accompagnement' finissant ici, reste à voir où le poème s'aventurera dans les années qui verront la parution de huit nouveaux recueils, des *Murs de la grotte* (1998) et *Portraits de mers* (2000) jusqu' à *Cœurs, comme livres d'amour* (2012) et *Comme résonne la vie* (2018). Ce ne sera que dans un deuxième 'accompagnement' que je tenterai de méditer les dernières traces du long poème de ce que j'ai nommé cette délicatement équilibrée et puissamment poursuivie anabase intérieure que constitue la belle et riche œuvre poétique d'Hélène Dorion.

‘Monument offert à l’impossible’, dit Philippe Jaccottet dans son *Cahier de verdure*. ‘Une recherche qu’on fait de soi, une autocritique toujours en cours’, ajoutera Yves Bonnefoy dans *La beauté dès le premier jour*. Et, surtout, un ‘débat’, insiste-t-il ailleurs.

**« D'autres mondes, d'autres voyages... »
Les passages poétiques d'Hélène Dorion
(une lecture archétypale de *Ravir : Les lieux*)**

Vincent TASSELLI
Université Côte d'Azur

Introduction : La subtile passerelle

Nous venons d'un monde irréparable, – luttas
inutiles, fragments d'os qui plongent
plongent au centre du puits où se terrent les rêves¹

L'acte créateur est une traversée, la vision d'un réel passé au tamis de l'intime, filtré par un esprit à la marge du monde, sur les rives d'un inatteignable indicible. Échec toujours renouvelé, tentative constamment à venir, à refaire. De cette incapacité essentielle naît l'assemblage, ce sentier si mince de la reconstitution, fatal et sublime, du réagencement envolé – *Poïesis*². L'artiste recompose son regard égaré en plongeant au plus loin de la pensée humaine, retrouvant les images pures, archétypales, qu'il redispense dans sa quête. Écrire pour relier, renouer, lancer ensemble, et contrer la séparation irrémédiable – du *Dia-bolein* au *Syn-bolein*³. Hélène Dorion est un poète, dans le sens mystique et créatif du terme. Son recueil *Ravir : Les lieux* semble une démonstration sensible et symbolique du pouvoir de la poésie. Passeuse d'émotions, elle reconstruit un monde de mots-images ; l'écriture traduit ce passage, cette passerelle

¹ Hélène Dorion, *Ravir : Les lieux*, Paris, La Différence, « Clepsydre », n° 58, 2005, p. 41. Pour plus de lisibilité, nous intégrerons les références à cet ouvrage dans le corps de texte, sous l'abréviation *RL*, suivi du numéro de page.

² Article « Poème », in Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Robert, 2004, tome II, p. 2808. Le mot « Poème » vient du Grec « Poiéma » : ce que l'on fait, création manuelle ou intellectuelle, issu du verbe « Poiein » : faire, agir, fabriquer, recomposer.

³ Annick de Souzenelle, *Le symbolisme du corps humain*, Paris, Albin Michel, « Espaces libres », 1991, p. 21. *Syn-bolein* signifie « lancer ensemble, unir », tandis que *Dia-bolein* exprime l'idée d'une séparation, d'une division mortifère. Le symbole, image première, serait donc le guide, l'ennemi du Diable, du Séparateur, qui sème l'errance.

subtile, de la perte à la suture, de l'extérieur vers l'intérieur. Elle ose ici la catabase et remonte des souterrains chargée de pierres précieuses, un style étoilé, profond comme la légèreté. Au commencement était la plaie de l'absence, puis le geste advint, comme un pont illusoire, jeté dans le vide, d'une rive désespérée à l'autre, inconnue, infranchissable. Le recueil possède cette qualité d'exprimer en même temps la réussite et l'échec, la recherche rebâtie et l'impossibilité de la vivance du lien : tout le livre se structure autour d'un jeu de dialectique, entre absence et présence, mort et vie, dans l'infaisabilité du dialogue entre Je et Tu, qui avance et se fait, malgré tout, comme une réparation au cœur de la ruine définitive. Le titre-même traduit cette polysémie, cette volonté protéiforme : unir, recréer l'unité, dans une séparation, une pulvérisation constante. Le verbe « ravir », infinitif sans action, sans sujet identifiable, convoque soudain tous ses sens, du rapt à la joie, de l'imbécile heureux au regard dérobé – extase des retrouvailles, apothéose du deuil recommencé. La poésie contourne, mais la défaite est une béance interdite, une balafre qui demeure, à l'image de ces deux points qui brisent l'unité titulaire, se répercutent en échos menottés tout au long des cinq sections qui composent ce grand poème⁴. L'imaginaire androgynique ne peut qu'expérimenter la scission. Alors, dans la présence de l'absence, Je parle à Tu, Je Te parle, par-delà, à sautemouton sur la ponctuation, d'un corps de texte à l'autre, à défaut de.

En éclairant simplement les grands faisceaux signifiants qui sous-tendent cette œuvre, et observant les symboles qui s'y développent ou s'y répercutent, nous proposons un cheminement en second, une errance aux côtés du pèlerin, de cette poétesse amoureuse d'un mort, amoureuse de la vie, et qui, écrivant dans cette tension constante, exténuante, parvient à nous transmettre avec force sa vision intime de l'acte poétique. Tour à tour Isis et Orphée, hantée par un corps aboli et hantant les lieux de cet amour détruit, elle consolide sa voix et s'érige en figure magistrale de l'artiste, amplificateur du vide, révélateur photographique de l'intime, énergie désespérée qui en passe par l'espoir pour s'effacer à jamais – de la *Poesis* à l'*Opera*, de la perte de soi au visage dantesque du poète revenu.

⁴ « Ravir : Les villes », « Ravir : Les ombres », « Ravir : Les miroirs », « Ravir : Les fenêtres », « Ravir : Les visages ».

Ravir : Le mort – Retrouver le corps d’Osiris

Il demande : par où
le lieu qui n’est aucun lieu
mais qui les porte tous. (RL, 95)

Le motif de la mort étire son ombre sur l’ensemble du recueil ; de l’exhumation première à la fermeture définitive du tombeau livresque, la camarade court de section en section, de poème en élégie. Comme dans de nombreuses œuvres, la disparation est le point de départ de l’écriture, qui suscite l’inspiration. Cet acte artistique, s’il est parfois une étape du travail de deuil, peut aussi s’apparenter à une nécromancie et, si ce n’est devenir un crime tabou, revêtir les atours d’une soif de violation de la loi humaine, d’un faux rituel de résurrection. Un poète est un démiurge contrefait qui ne peut que crier sa révolte lorsqu’il voit la « gorge qui referme l’horizon » (RL, 16), perçoit « ce goût de sable sur la langue [et reconnaît] la douleur que fait la mort parmi des couloirs immaculés » (RL, 17). Écrire renvoie donc à la plus ontologique rébellion face à l’effacement, l’horreur de la maladie et l’incompréhensible finitude. Hélène Dorion semble incapable de surmonter la perte, l’horreur des « vies inachevées » (RL, 70), et son œuvre laisse résonner le vide, comme un gong élégiaque, qui se répercute sans cesse et prend divers aspects. En effet, toutes les figurations canoniques de la mort se retrouvent dans *Ravir : Les lieux* ; au « désordre – insaisissable comme l’ombre qui l’enserme » (RL, 49) répond l’image classique du grondement et de la dévoration, des « crocs [qui] raclent et rongent » (RL, 24), ou celle biblique des traits de flèches et des plaies (RL, 48). Les animaux psychopompes et maléfiques s’avancent sournoisement : autour du cadavre, « les rapaces volent, les vipères rampent » (RL, 37). Nous longeons clairement une écriture archétypale, nourrie des images premières. La référence au triple visage mythologique des Parques se dessine dans plusieurs occurrences à travers l’allégorie « des fils, des nœuds » (RL, 18) de l’existence, trop tôt tranchés par l’injuste manne divine. Toujours élégamment, avec une grande originalité et une belle variété imagière, Dorion file la métaphore funeste et convoque dans son univers les motifs poétiques traditionnels de l’horloge où « le temps s’est arrêté » (RL, 34), du sablier (RL, 91), des épaves disparues (RL, 40), du livre dont les feuilles s’effacent et s’éparpillent dans le vent (RL, 69) ou encore de la danse macabre, avec son « défilé des squelettes » (RL, 91). Le vide silencieux et insupportable de l’absence est comparé à ces « trains qui ne partent plus, ne rentrent pas en gare, ne transportent aucun rêve, aucun désir [et] rouillent » (RL, 34), oubliés, à jamais égarés. Les

éléments naturels viennent à leur tour cosmiciser cette douleur, l'amplifier vers l'universalité ; le « vent creuse » (*RL*, 20, 39 et 45), siffle lourdement, démontre puissamment l'abolition du corps aimé qu'il a balayé dans l'oubli, et cette brutalité aveugle et insensée de la mort est comparée à des pierres cassées (*RL*, 78), à une « aube rompue » (*RL*, 35) avant de rejoindre fatalement les sèmes de la froideur et du pourrissement :

contre les arbres pourris, l'hiver glacial
la terre sèche, les murs incendiés des bâtiments
les mâts où pendent des voiles que l'on déchire
et traînent les drapeaux décolorés (*RL*, 39)

La poétesse, emportée par ces symboles qui ne cessent d'envahir et de nourrir son style, entame à travers son art une descente aux Enfers, poursuivant son exploration archétypale du deuil et rappelant alors la grande figure d'Orphée. L'acte créateur induit la sensation à la fois physique et imaginaire de l'abaissement vers le sol, du franchissement de la surface, en direction des sous-sols de la mémoire. La poésie est une autre porte vers le lac Avernus. Hélène Dorion expérimente cette catabase, comprend que « la pente est lente de nos âpres souvenirs » (*RL*, 41) et « s'enfonc[e] dans les eaux du passé » (*RL*, 85). Soudain, l'incertitude advient :

Vers quelle rencontre allais-je
comme s'ouvre la plaie
que soupèse le temps ? (*RL*, 85)

À la pente succède la chute « dans le paysage » (*RL*, 45), puis, enfin, le poète atteint le royaume d'Hadès, et « trouve : la profondeur du granit, l'orbite du monde, furieux qui brise ses filets et avale son soleil » (*RL*, 93). Petit à petit, par touches successives, il palpe à nouveau la corporéité évanouie de l'autre. Plus que le mythe d'Orphée et d'Eurydice, la descente aux Enfers et les retrouvailles avec l'amour mort font davantage écho aux figures d'Isis et d'Osiris. C'est bien ici une entreprise de résurrection ; l'amante sacrilège recompose le cadavre de l'époux que la mort a morcelé. Deux motifs se rejoignent, celui de la salive (*RL*, 20 et 21), au pouvoir purificateur et cicatrisant, qui contient symboliquement les germes de la Lumière et de la salvation, ainsi que l'évocation de la mastication (*RL*, 70, 86), qui renvoie alchimiquement à la dissolution des formes nécessaire à la recomposition (*Solve et Coagula*) :

Tu mâches les restes

de silence que la terre
n'a pas brûlé (RL, 63)

Le corps n'est quasiment jamais évoqué dans son unité, dans sa totalité, sauf pour en souligner l'absence et le manque, néanmoins de très nombreux poèmes évoquent des fragments symboliques, retrouvés épars le long du cheminement dantesque. En toute logique, la re-combinaison lyrique, voire même initiatique, débute par les « os maigres du souvenir... brisés » (RL, 16, 19, 35 et 65). Dans l'imaginaire collectif, l'ossature est la racine de la vie, la matrice continuelle d'où surgit la chair⁵. Le mot hébreu « Etsem » rapproche les étymologies du l'os et de l'arbre ; le squelette est la base solide du corps, le soutènement, la partie la plus intime de l'être, son essence profonde – donc le symbole du Soi⁶. La poétesse-prêtresse exhume en premier lieu la quintessence du disparu, sa substantifique moelle. Et, presque en même temps que les ossements, Isis retrouve un second symbole de cette force germinale ; les pieds (RL, 14 et 16) contiennent symboliquement la totalité des énergies, la somme des potentialités à accomplir. Par leur forme et leur ancrage au sol des origines, ils représentent le fœtus, le pôle de mutation, inscrivent le devenir de l'Homme contenu dans ses racines et nous invitent à enfanter le Fils Intérieur, à croître jusqu'au divin⁷. Osiris, son pied retrouvé, reprend ainsi contact avec la Terre-Mère et avec lui-même. Une fois cette force primitive revenue, la conscience se développe, la connaissance s'acquiert à nouveau, et le discernement s'opère. Les doigts, outils de distinction chacun relié à l'un des organes vitaux⁸, remuent soudain, « les mots brûlent au bout de [c]es doigts » (RL, 37), et recomposent une main qui s'ouvre (RL, 51 et 61), symbole d'un savoir et d'une protection renouvelés, d'une vision pénétrante qui creuse et touche au noyau des êtres et des choses. Ce retour corporel signale la reconquête de l'unité, d'une puissance de vie qui atteint des plans de réalité de plus en plus vastes, du toucher concret au toucher spirituel⁹. La main d'Isis, qui dans les mystères anciens était un emblème de justice, un talisman

⁵ Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1989, p. 107-108.

⁶ Annick de Souzenelle, *Le symbolisme du corps humain*, op. cit., p. 224-226.

⁷ *Ibid.*, p. 87-90 et 117.

⁸ *Ibid.*, p. 308 : le pouce, doigt de Vénus, est lié à la tête, l'index, doigt de Jupiter, à la vésicule biliaire, le *medius*, doigt de Saturne, à la rate-pancréas, l'annulaire, doigt du Soleil, au foie et l'auriculaire, doigt de Mercure, au foie. Chaque doigt a son secret et sa puissance, mobilise les énergies mettant l'homme face à tel ou tel aspect de son potentiel divin.

⁹ *Ibid.*, p. 304-310.

apotropaïque protégeant du mauvais œil¹⁰ – comme plus tard la main de Fatma – vient ici recoudre celle de son amant, afin de s'unir à nouveau à lui et rebâtir l'union androgynique que la mort a brisée. Et le réassemblage sacré se poursuit ; c'est ensuite le regard qui revient. Osiris « ouvr[e] à peine les yeux... [et] [s]es regards peu à peu épuisent l'ombre parmi les cils » (*RL*, 36-37). Ce regard est une flèche, qui traverse notre tunique de peau et assure l'accession à la vision divine, à la transcendance. Tel le scarabée égyptien ou le motif du soleil levant, l'œil qui s'ouvre est la marque de l'éveil, de l'illumination et de la déification de l'homme (le troisième œil). La mort est dépassée, les dualités se résorbent et l'être parvient au bout du chemin, dans l'unité retrouvée¹¹. C'est donc bien l'image mystique de la résurrection qui se profile dans l'œuvre. La bouche alors s'entrouvre (*RL*, 37 et 46, 51, 60, 69, 88), effleure le monde tandis que l'âme est « à nouveau en train de se faire et de se défaire » (*RL*, 86). Nous atteignons la libération, la conquête de l'ultime peau, qui engendre l'accomplissement du Verbe divin et révèle le secret du Nom¹². La tête (*RL*, 47) est le couronnement, le redressement ultime qui permet d'atteindre le but – de la verticalité à la verticalité spirituelle¹³ –, l'ouverture vers le Soleil de Minuit, et la représentation sphérique de l'univers de Dieu qui se place au sommet du corps¹⁴. Puis, pour finir, enfin le cœur bat (*RL*, 54), siège de l'âme et de l'amour qui inonde le monde visible et invisible¹⁵. Cet organe symbolise la réalisation de l'union des contraires – la Lumière dans les Ténèbres, l'immuabilité dans le mouvement, le plein et le vide, en un mot, l'harmonie¹⁶ :

Le vent appuie sur le navire –
la mer contemple l'île –
avec leurs traînées de salive sur les lèvres
les vagues avancent, résonnent
comme des syllabes contre la coque
la lumière s'abat (*RL*, 20)

¹⁰ Marie-Louise von Franz, *Interprétation du conte d'Apulée : L'âne d'or*, Paris, La Fontaine de Pierre, 1997, p. 264.

¹¹ Annick de Souzenelle, *Le symbolisme du corps humain*, op. cit., p. 383-395.

¹² *Ibid.*, p. 364-367.

¹³ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, PUF, « Bibliothèque de la philosophie contemporaine », 1963, p. 143-148.

¹⁴ Marie-Louise von Franz, *L'interprétation des contes de fées*, Paris, La Fontaine de Pierre, 1980, p. 182-183.

¹⁵ Marie-Louise von Franz, *La voie de l'individuation dans les contes de fées*, Paris, La Fontaine de Pierre, 1978, p. 252.

¹⁶ Annick de Souzenelle, *Le symbolisme du corps humain*, op. cit., p. 239-246.

L'île (*RL*, 25, 62 et 80) peut métaphoriser cette tentative de réparation ; image maternelle, elle traduit un retour à l'intime, un lieu de repos, de retraite qui permet les retrouvailles avec la terre, la *Magna Mater*¹⁷. À la fois île des morts et paradis perdu-retrouvé, elle exprime une nouvelle création, autonome, qui sourd, germe, surgit des eaux de l'inconscient, se dissocie du chaos et sert de portail magique vers les autres mondes. Image de recreation et de transcendance, l'île pour Hélène Dorion matérialise cette volonté de reconnexion avec l'être disparu. Le pèlerinage funèbre est donc à la fois un voyage sans destination et une désorientation assurant le retour au cœur-même de la perte :

Il n'est de voyage
qu'en cette forme heurtée
du regard, cette boussole qui te déplace.
Et la route se dérobe, révèle
d'autres mondes, d'autres voyages.
Tu deviens pour toi-même
désert et limite, la frontière éclatée. (*RL*, 31)

Les premiers motifs de la renaissance apparaissent dès la page 23 : une fente s'ouvre, puis un œuf brisé engendre la pulsation, et l'homme, « comme une bête, lèche[e] la plaie ». Une vie s'étire entre les pages, se referme comme le livre. L'orage, archétype de fécondation et de réconciliation (l'eau céleste s'unissant à la terre)¹⁸, vient couronner la noce mystique :

Orages et noces annoncés –
le vent casse dans nos bouches (*RL*, 41)

L'acte poétique semble ainsi aboutir à un retour de la vie, puisque l'être aimé « commenc[e] à respirer » (*RL*, 71). Les oppositions s'apaisent, désormais « accouplées, unies, légères » (*RL*, 103), et la poétesse se voit à présent « émerveillée, [regardant] par la serrure du monde, [ouvrant] les yeux, [ouvrant] la main » (*RL*, 86). Oui, *Ravir : Les lieux* peut être lu comme une épiphanie mystique, un récit initiatique qui parvient à contrer la disparition. Toutefois, il nous faut rapidement nuancer ce propos ; l'illumination ne sépare jamais d'une vision extrêmement lucide de la réalité de la mort, et tout en écrivant cette tentative poétique réparatrice, Hélène Dorion sait que tout n'est qu'illusion, que l'unité ne se reformera pas. Elle englobe tout dans son écriture, mort et vie en absolue

¹⁷ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 255-256.

¹⁸ Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, « Payothèque », 1975, p. 166-167.

concomitance. Au fond, en questionnant l'absence de l'autre, c'est sa propre présence qu'elle rencontre. La figure du poète émerge, se bâtit en même temps que la reconstitution du corps aimé, et révèle sa solidité au moment où tout retourne inévitablement à la poussière et à l'oubli.

Ravir : Le temps – De l'absence à l'intime, le moi retrouvé

Dans une ambivalence volontaire, exprimant ce double élan de perte et de retrouvailles simultanées, Hélène Dorion combine les symboles, donnant à ces images, selon les pages, des sens différents voire diamétralement opposés, sans systématisme stéréotypique. La poésie est le maître d'œuvre et c'est son avancée, son exigence et son urgence qui convoquent les figures, selon l'idée qui l'inspire, dans la joie émerveillée ou dans la tristesse la plus noire, selon que le contexte éclaire tantôt la vie ou tantôt l'irréversible séparation dans la mort. On sait qu'aucun archétype n'a de sens absolu et fixe, et la poétesse comprend cette donnée paradoxale et redispense ces reflets moirés avec intelligence et délicatesse. Poursuivons notre déambulation archétypique, et évoquons quelques-uns des symboles les plus récurrents dans le recueil.

L'eau, tout d'abord, est exploitée sous toutes ses formes, inondant l'imaginaire, lui redonnant force de vie ou engloutissant au contraire tout espoir. La mer, régulièrement associée au désert à travers le motif du sable, semble un paysage primordial qui accompagne l'errante dans sa recherche. N'oublions pas, comme le titre l'indique, que c'est par les lieux que le souvenir se réveille et que l'écriture revient. Le motif maritime (*RL*, 14, 15, 20, 62, 65, 71, 80, 88) représente le principe-même de l'existence, l'intensité vitale et la fécondité : la mer est le dynamisme par excellence, l'énergie qui coule en nous¹⁹. Reflet de l'inconscient, elle exprime l'évolution perpétuelle, le renouveau, la renaissance²⁰. En effet, l'eau est la somme des virtualités, des possibilités – *fons et origo*. Commencement infini, elle précède toute forme et engendre toute création ; elle désintègre, abolit les contours, puis purifie et régénère. Il y a donc un double mouvement de retour aux origines et de continuation, de jouvence retrouvée – et, de fait, de sanctification, de salut²¹. Le motif des vagues « qui claquent contre la terre » (*RL*, 15) et de la marée (*RL*, 35) traduisent ce déferlement d'émotions, ce retour au pré-formel qui

¹⁹ Marie-Louise von Franz, *La voie de l'individuation dans les contes de fées*, op.cit., p. 83.

²⁰ Marie-Louise von Franz, *La délivrance dans les contes de fées*, Paris, La Fontaine de Pierre, 2004, p. 32.

²¹ Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, op.cit., p. 165-169.

annonce la transformation cyclique de l'être. Cet élément pourrait donc être efficient dans le processus symbolique et poétique de résurrection. Pourtant, l'archétype se teinte de négativité et rappelle toujours davantage l'enfouissement et la disparition. L'amour ne revient pas, et « les vagues avalent la côte des souvenirs » (*RL*, 88). La mer « dénou[e] » (*RL*, 14) plus qu'elle ne reconstitue le cadavre d'Osiris. Le corps disparaît, la poétesse voit qu'« au fond de la mer les livres l'emportent » (*RL*, 71). Nulle Vénus ne surgit des eaux, et seules les ombres de Charon ou d'Ophélie s'esquissent dans le lointain. La recherche de l'autre n'entraîne qu'une dissolution sans cesse rejouée. De plus, le grand large est très peu évoqué, c'est toujours la grève et donc le sable qui l'emporte inévitablement sur la force des eaux, boit les écumes espérées, ne laissant qu'une trace, une insurmontable sécheresse. Ne reste que « l'intime bouillonnement de [s]a vie sur le sable » (*RL*, 65), éparpillé. Symboliquement, outre la métaphore du temps qu'on ne peut contrôler, le sable renvoie à la fragilité, à la ruine. Il n'est qu'un amas de particules infimes, sans cohésion, sans structure nouvelle possiblement émergente. On ne bâtit rien sur du sable, si ce n'est des faux-semblants, « châteaux de sable » (*RL*, 98), châteaux en Espagne. Le vent, fatalement, emporte les grains comme il nettoie les lieux de tous les souvenirs de l'absent. Omniprésent dans le recueil (*RL*, 17, 25, 46, 47, 65, 71 et 85), le sable ensevelit l'avancée. Osiris a « ce goût de sable sur la langue » (*RL*, 17), « de l'ombre dans la voix tel un peu de sable [qui] s'écoule » (*RL*, 47). Tout devient désert (*RL*, 85), image de stérilité, de vie arrêtée²². Orphée est dans l'impasse.

Alors, il faut tenter peut-être de convoquer l'eau sous d'autres aspects ; moins exploitée que la mer, l'imagerie du fleuve et du torrent revient régulièrement (*RL*, 35, 37, 46 et 64). Bachelard rattache l'eau douce au lait ; c'est ici, à la différence de la mer dont le sel corrode, un liquide nourricier, rafraîchissant, apaisant et désaltérant ; il apporte lumière et guérison²³. Cette douceur retrouvée de l'eau ne laisse pas pour autant le disparu revenir. Le courant dans le livre est dévastateur, et Hélène Dorion n'entrevoit qu'une « bouche que traversent les fleuves – toute vie s'y broie » (*RL*, 46). C'est encore la mort qui triomphe, tandis que « le torrent heurte [s]on corps » (*RL*, 64).

La pluie (*RL*, 27, 47, 64) n'est pas non plus l'image de la réconciliation. Elle ne lave pas, ne purifie pas. C'est un déluge sans retour de la terre nettoyée dans le bec de la colombe, un cataclysme sans

²² Marie-Louise von Franz et Sybille Birkhäuser-Oeri, *La mère dans les contes de fées*, Paris, La Fontaine de Pierre, 2014, p. 194 et 199.

²³ Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, Paris, Livre de Poche, « biblio essais », 1993, p. 161-179.

régénération²⁴. L'eau est donneuse de mort, la vie ne revient pas, seuls des cadavres, « des corps ressurgissent » (*RL*, 50), noyés. La renaissance est bloquée, et n'aura eu lieu que le retour définitif dans l'informe et l'indistinct, le « chaos » (*RL*, 63) ou « la boue qui creuse des tranchées » (*RL*, 64).

Sous un autre aspect, l'élément aquatique se retrouve dans l'image du lac. La tonalité évidemment devient lamartinienne dans ces instants, et la référence semble assumée :

Le lac... L'eau qui fuit. [...]
Le flot des cloches avait cessé
les oiseaux s'étaient tus, le chemin
se perdait à mesure. [...]
J'étais ici. Mais où
suis-je donc
maintenant que reviennent les forêts (*RL*, 18-19)

Nous percevons toute la mélancolie des eaux dormantes, si chère aux Romantiques ou à Gaston Bachelard²⁵. L'eau étale devient le miroir du ciel, appelle à la contemplation, au sentiment du sublime. Le monde est soudain inversé, doublé, les reflets se croisent et se diluent, profondeur et hauteur se répondent. L'être est seul, face à la grandeur du monde²⁶. Dans la prise de conscience de sa petitesse, il repense à sa vie et ne peut que faire émerger le cadavre en allé d'Ophélie, la mémoire de l'amour mort : la camarade est près de « l'onde froide » (*RL*, 35). Le présent n'est qu'une pétrification de l'absence, tout se suspend et tout s'enfuit, hélas... Ô temps...

Les flèches tombent
au centre des eaux
qui vacillent aussitôt
– la plaie
sur le dos du lac
brouille le soir
qui cherchait à venir. (*RL*, 48)

Puis « le lac remue soudain » (*RL*, 57), « rampe jusqu'[aux] lèvres » (*RL*, 35) de l'amant perdu. La poétesse se laisse bercer par l'illusion d'une résurrection, tandis que « le lac – le froid le rétrécit – ouvre la fente par où surgit la saison » (*RL*, 23). Croirait-on le printemps ? Non, cela reste

²⁴ Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, *op.cit.*, p. 182-183.

²⁵ Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, *op.cit.*, p. 76-78.

²⁶ *Ibid.*, p. 35-42 et 60-66.

l'hiver. Dans le deuil gelé, « la lune tranche le lac, creuse un puits de silence abrupt à l'horizon » (*RL*, 53). Isis sait qu'elle ne retrouvera pas Osiris. L'eau aura définitivement tout englouti. Un autre décor doit alors être convoqué, afin de poursuivre la quête dans le même temps que son échec.

Les symboles de la ville et de la maison, cristallisant les souvenirs de l'intimité et du quotidien, pourraient paraître plus efficaces pour présentifier l'absent et laisser éclater la joie du retour sensitif de la pulsation passée. Cercle magique, enceinte sacrée de protection, la demeure est un refuge dans lequel l'être vient se ressourcer, se recentrer afin de se développer – rejoignant ainsi l'isotopie de la mutation et de la renaissance²⁷. Lieu concret autant qu'onirique, elle renferme la chaleur du foyer, l'âtre, les secrets du couple, les instants partagées, les voix si chères qui se sont tues. Les murs conservent toutes les émotions de l'amour et viennent nous réconforter dans notre solitude. La maison est un phare dans la nuit, un abri, une lumière – cocon et nid, centre de notre monde²⁸. Hélène Dorion explore ce grand berceau, ce ventre, à la recherche de l'être nouveau, reconquis sur la mort. Le pèlerin arpente le vide de la maison dès le premier poème du recueil (*RL*, 11-12), caresse le piano dont « les notes... lentement tournoient » (*RL*, 14) – maîtrise du temps, temporalité sublimée jusqu'à l'intemporel et l'harmonie –, caresse les meubles, « lampe, table et chaise » (*RL*, 22 et 76), puis monte l'escalier (*RL*, 14 et 62), symbole d'évolution et de transcendance²⁹, et atteint le cœur de l'intimité, la chambre nuptiale (*RL*, 17 et 36), spatialisation de l'union androgynique. L'errante n'y croise encore malheureusement que l'absence :

Ici l'espace de la chambre
rétrécit, à force de battre
le cœur et le temps
se livrent au monde. (*RL*, 17)

Mircea Eliade perçoit dans l'archétype de la maison à la fois une représentation miniaturisée du cosmos (*Imago Mundi*) et un reflet du Soi, une réplique surdimensionnée du corps humain³⁰ – idée reprise par

²⁷ Marie-Louise von Franz, *L'ombre et le mal dans les contes de fées*, Paris, La Fontaine de Pierre, 1990, p. 96.

²⁸ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, « Les Massicotés », 2010, p. 127-135.

²⁹ *Ibid.*, p. 120-121.

³⁰ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1987, p. 146-152.

Bachelard dans son concept de « maison-corps »³¹. Hélas, ici, la demeure reste vide, autant que le corps aimé. Le poète poursuit son exploration, atteint le toit (*RL*, 54), point de contact avec l'invisible, et ne voit rien. Redescend sur le seuil (*RL*, 54), ouvre la porte, guette le retour de l'être aimé, et n'aperçoit que la « cendre sur les murs » (*RL*, 59). La maison, comme la mer, ne rendra pas le corps effacé. Alors, le regard se détourne ; les fenêtres sont l'élément le plus récurrent dans le texte (*RL*, 14, 21, 22, 33, 38, 39, 62, 69, 71, 76 et 81). Ce motif est un œil double, induisant une dialectique entre l'intérieur et l'extérieur, entre le visible et l'invisible, la vie et la mort. Du dedans, la poétesse voit « le ciel planté dans la fenêtre » (*RL*, 12), « le monde [qui] s'infiltrer » (*RL*, 21), « crach[a]nt la vie » (*LR*, 33). La vision s'agrandit, la fenêtre est « sans bords » (*RL*, 38), s'ouvre en balcon qui vacille (*RL*, 39). Un espoir peut-être ? Non. Déjà la fenêtre se referme, devient « presque le mur déjà » (*RL*, 69), « le paysage s'embrouille » (*RL*, 71), puis le spectre « referm[e] la fenêtre, referm[e] le monde qui chaque fois dénoue l'histoire » (*RL*, 81). Il est alors temps de quitter la maison.

L'extérieur donne sur un jardin (*RL*, 12, 20, 21, 54, 55, 69, 81, 86), reflet terrestre du paradis, symbole maternel de vie végétale et d'évolution, de calme et de plénitude³². Un « bourgeon » (*RL*, 21 et 76) entraîne une rêverie d'éclosion, de résurrection printanière. La fleur d'Isis et de Vénus apparaît. Il y a soudain des « roses partout » (*RL*, 55), formant bosquets et bouquets. Éros tend au poète ce symbole de sentiment pur et de régénération, Saint-Graal embaumé³³. L'androgynie se redessine avec l'apparition de l'arbre (*RL*, 21, 22, 70), symbole masculin de croissance et de puissance, axe reliant les degrés du monde, qui s'entremêle à la rose. L'amoureuse se sent « invitée à cueillir la rose de [s]on propre jardin » (*RL*, 86). Toutefois, le déterminant possessif révèle la vérité : ce n'est plus leur jardin, plus le jardin de l'amant, mais le sien. A elle seule. L'effacement du « Tu » ne permet que l'émergence du « Je ».

La cité comme la demeure, symbole de féminité, sein maternel, représente un lieu clos et protecteur, un cocon qui assure le repos et le recentrement sur soi³⁴. Hélène Dorion rêve d'un « monde clos avec des histoires qui tournent au-dedans » (*RL*, 18), un univers replié sur lui-même qui permettrait, dans les décors familiers, de recréer le couple

³¹ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, op. cit., p. 140-145.

³² Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, op. cit., p. 89

³³ Luc Benoist, *Signes, symboles et mythes*, Paris, Presse Universitaires de France, « Que sais-je ? », n° 1605, 2003, p. 67.

³⁴ Marie-Louise von Franz, *L'Animus et l'Anima dans les contes de fées*, Paris, La Fontaine de Pierre, 2004, p. 67.

séparé. La ville est également une *Imago Mundi*³⁵, le reflet perdu de l'amour ; le pèlerin y erre, chemine sur dans des rues chargées de souvenirs (*RL*, 13), cherche, « revoi[t] la place, la fontaine » (*RL*, 24), arpente « les trottoirs où l'on perd son visage, les rues où il se fait si tard, les compteurs désormais expirés » (*RL*, 39). Des moments précis semblent revenir, des lieux sont identifiés. Paris et ses rues, lieu de vie commune, est évoqué (*RL*, 26-27), de même que Londres, cadre idyllique d'un séjour en amoureux, qui laisse remonter le souvenir d'une chambre d'hôtel sur Kensington (*RL*, 74). Toutefois, là encore, la ville ne convoque au final que l'absence, et semble petit à petit cosmiciser l'éparpillement corporel d'Osiris ; la ville mémorielle est « forclosée... désassemblée » (*RL*, 25), « défait[e] » (*RL*, 31). Le décor est « désossé, mis en pièces » (*RL*, 38), et le paysage comme le corps aimé « s'éparpill[e] » (*RL*, 41). La citadelle est un écrin qui ne renferme que le vide, une fois encore. Le poète sait qu'il ne recherche qu'un spectre dans une ville-fantôme. L'être aimé n'est plus, et « la ville l'appelle l'Ange Haut » (*RL*, 50) ; il n'est pas ici. Il n'y a plus rien ici, que la solitude. Les remparts n'ont pas su être une défense magique contre les forces du chaos. Plus rien ne tient. Le pèlerin poursuit alors sa marche endeuillée, demain, dès l'aube... Dans cette épreuve, ce n'est que lui-même qu'il redécouvre. La ville, cercle encerclé, redevient un mandala, un puissant symbole du Soi³⁶, de l'intime plus que de l'altérité. Plus le cheminement s'opère, plus le « Tu » s'amenuise, tandis que le « Je » prédomine. Une figure scripturale se dresse puissamment à travers les symboles.

D'ailleurs, quelques autres symboles, plus rares que les précédents, ponctuent ça-et-là les pages et semblent davantage renvoyer à l'éclosion du poète qu'à la tentative de ramener l'absent. Si le feu brûle le livre des souvenirs (*RL*, 73), il apparaît à trois reprises dans sa dimension positive (*RL*, 13, 22, 59), en tant qu'image de transmutation, de purification et de métamorphose³⁷, venant réchauffer l'égarée qui, en voyant s'élever les cendres du passé, retrouve le geste et devient poète. De même, le motif d'un « œuf brisé [qui] se répand le long des rives tandis qu'au centre,

³⁵ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op. cit., p. 45 : « À l'image de l'Univers qui se développe à partir d'un Centre et s'étend vers les quatre points cardinaux, le village se constitue à partir d'un croisement... Le carré construit à partir du point central est une *imago mundi*. La division du village en quatre secteurs [quartiers], qui implique d'ailleurs un partage parallèle de la communauté, correspond à la division de l'Univers en quatre horizons. Au milieu du village on laisse souvent une place vide : là s'élèvera plus tard la maison cultuelle, dont le toit représente symboliquement le ciel ».

³⁶ Marie-Louise von Franz, *Les modèles archétypiques dans les contes de fées*, Paris, La Fontaine de Pierre, 1999, p.68.

³⁷ Mircea Eliade, *Forgerons et alchimistes*, Paris, Flammarion, « Idées et Recherches », 1977, p. 65 et 146.

pareille pulsation des eaux enchâsse le naufragé » (*RL*, 23) ainsi que l'oiseau qui « naît de l'oiseau blessé » (*RL*, 12) signalent la concomitance du deuil achevé et de l'envol de l'endeuillée. Puissant archétype de libération, d'élévation, et d'intuition chamanique³⁸, l'oiseau vient « brise[r] [l]es châteaux [du disparu] sur le sable » (*RL*, 15), « perc[e] une brèche, un rêve remue encore parmi les ruines » (*RL*, 37), et semble éveiller de sa légèreté la plume des écritures. La Lune (*LR*, 25, 53, 87), symbole féminin de réceptivité, d'ouverture et de changement cyclique³⁹, couronne le front de Dante et révèle que « par tant de visages, j'entre en mon visage » (*RL*, 87). L'artiste advient, représenté par les deux motifs de renaissance et de renouveau que sont l'enfant (*RL*, 32 et 36) et l'aube (*LR*, 56) – retour du jour, retour de la sève et de l'innocence. Finalement, à travers cette constante dualité, c'est l'individuation de la figure du poète qui se structure tout au long de ce texte. Hélène Dorion relate sa propre initiation au cœur de sa perte.

Ravir : L'Union – Une dialectique cosmique, du vide à soi

Les phénomènes d'échos inversés, les dialectiques constantes, les jeux de confrontation des contraires organisent l'ensemble de *Ravir : Les lieux*, toutefois ce qui paraît le plus intéressant n'est pas cette dichotomie en soi mais plutôt la simultanéité des oppositions évoquées, esquissant régulièrement les contours d'un passage étroit (Soleil de Minuit, *Coïncidentia Oppositorum*). L'androgynie corporelle est impossible, et c'est l'unité textuelle qui permet dès lors le triomphe sur la mort et la métamorphose narrative, du deuil au poème. L'un n'empêche pas l'autre, l'un induit la présence de l'autre, et l'autre n'apparaît qu'en concomitance avec l'un – Alpha et oméga, yin et yang, souffre et mercure alchimiques ou encore animus et anima jungiens, « toute opposition appelée à s'abolir, par l'union du céleste et du terrestre, réalisée par l'homme⁴⁰ ». Cette *Unio Mystica* se retrouve dans la figure de l'hermaphrodite, de l'anthropos primordial – Adam Kadmon, Pan'Kou, Gayomard –, image de la divinité, du Soi reconquis et du retour à la

³⁸ Marie-Louise von Franz et Sybille Birkhäuser-Oeri, *La mère dans les contes de fées*, *op.cit.*, p. 112.

³⁹ Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, *op. cit.*, p. 139-140

⁴⁰ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont-Jupiter, « Bouquins », 2012, p. 31.

*Materia Prima*⁴¹, ou encore à travers la pierre philosophale, ou double *Rebis* – homme et femme, eau et feu, soleil d'Apollon et lune de Diane. Le deux entraîne l'Un, baptisé *Puer Aeternus* ou *Filius Philosophorum*⁴². Il s'agit d'une expérience de la totalité, des retrouvailles avec la plénitude des commencements, d'une plongée dans le Temps sacré qui est une sortie du temps terrestre. Le mystère et le paradoxe sont le signe absolu de la réalité ultime, la moins imparfaite des définitions de Dieu, dépassant nos capacités de compréhension et ne se concevant pas : en allant plus loin que les dualismes, l'on comprend l'existence du Mal et l'imperfection de notre monde, qui révèlent soudain la perfection du divin⁴³. Au-delà du double, il y a le vide ; et c'est bien là que le poète semble venir achever sa recherche. La nostalgie du paradis perdu suture la plaie au cœur du néant ; de cette unité perdue et regagnée naît le livre. Si, pour Hélène Dorion, « d'ici bouge la lumière », c'est parce qu'en même temps « l'ombre jamais vue [devient] visible maintenant » (*RL*, 11) – l'artiste rejoignant ainsi les préceptes de la voie du Tao qui cherche à atteindre la non-dualité par le mariage du noir et du blanc, du lumineux et de l'obscur⁴⁴. Ce regard mystique et poétique se traduit au cœur de l'oxymore (le troisième œil), tandis « la lumière s'abat jusqu'à la nuit » (*RL*, 20). De même, l'on entend « des mots poussés derrière le silence » (*RL*, 14), et, cependant que la voix de l'auteur « cherche à brûler le silence [...], la foudre s'acharne [simultanément] sur les phrases qu'elle brise à mesure » (*RL*, 80). Tout se mêle et s'équilibre. Face à l'arbre, l'on regarde « les branches comme des racines » (*RL*, 14) ; l'inversion s'opère définitivement et « le vent creuse de lourdes racines que recueillent les voiles » (*RL*, 20). Dans la maison, le toit rejoint la terre et les « poutres soutiennent notre vide comme s'étirent des racines » (*RL*, 98). De comparaisons en antiphrases, nous atteignons le paradoxe, cette modification spirituelle essentielle de la perception du monde, qui est la création artistique. La poétesse est une exilée volontaire, égarée entre deux pôles qu'elle unifie, partout et nulle part, d'un bout de la mer à l'autre, « le port... et l'horizon » (*RL*, 63). En recherchant son alter-ego, dans une réceptivité totale à la douleur comme à l'émerveillement, elle marie en son sein les symbolismes, afin de laisser émerger un style

⁴¹ Marie-Louise von Franz, *Les mythes de création*, Paris, La Fontaine de Pierre, 2004, p. 120-121.

⁴² Carl-Gustav Jung, « La psychologie du transfert », in Étienne Perrot dir., *C.G. Jung et la voie des profondeurs*, Paris-Genève, Revue *Présence*, 4^{ème} série, vol. 1, n° 1, 1977, p. 261-307.

⁴³ Mircea Eliade, *Méphistophélès et l'Androgyne*, Paris, Gallimard, « Idées », 1962, p. 115-117.

⁴⁴ Carl-Gustav Jung, « Commentaire sur le secret de la fleur d'or », in Étienne Perrot (dir.), *C.G. Jung et la voie des profondeurs*, op. cit., p. 246.

extrêmement visuel, qui dans un même geste convoque l'enfermement et la libération, l'effacement et la présence, la réussite et l'échec. L'écriture est un va-et-vient entre les regards posés sur le disparu et l'écran de l'absence qui s'interpose, intercepte, diffracte la vision et provoque la perte de l'objet à l'instant de l'écrit ; il s'agit bien là d'une odyssée mystique. D'ailleurs, la référence au chant des aèdes apparaît dans le recueil, et rapproche le pèlerinage dans la poésie de la longue errance du héros sur la mer :

Le gouffre, le mirage que l'œil dévoile.
Ulysse s'éveille au milieu du brouillard
Ithaque s'efface, trop loin dans l'histoire
où se faufilent tes pas. (*RL*, 79)

Le corps aimé est une île natale dont on ne sait plus l'itinéraire et dont on rêve la rive défaut de l'atteindre ; les amarres n'existent plus que dans l'imaginaire. Présence et disparition s'opèrent dans la même seconde étirée, resserrée. Osiris « confon[d] les ombres avec les signes vivants de [s]on corps » (*RL*, 13). Passé et futur s'épousent, l'enfant et le vieillard voient que « le présent court derrière [leur] mémoire » (*RL*, 32). Tout a été dissolu dans la mer, et « si l'on porte à l'oreille un coquillage on entend murmurer chaque souvenir laissé là, enfoui sous les marées » (*RL*, 101) – notons au passage que le coquillage est une spirale, un symbole là encore d'équilibre des contraires, d'ordre géométrique au sein du changement, de croissance permanente⁴⁵. Tout est détruit, donc tout est là, disponible : la mémoire dans l'oubli et l'amnésie dans l'anamnèse. Le corps aboli recueille toutes les rêveries :

Tu ouvres la bouche
ouvre les mains
et tout ce qui tenait encore
d'un souffle
bascule en toi. (*RL*, 51)

À plusieurs reprises, Hélène Dorion rapproche la perte de l'être aimé du motif du livre détruit. En même temps que l'amant s'évapore dans l'oubli, « les livres se défont, les feuilles se perdent dans l'orbite du ciel » (*RL*, 69), se retrouvent emportés au fond de la mer (*RL*, 71). Le livre « dévore [les visages] comme des ombres absentes [et tout] n'est que feuilles en feu » (*RL*, 73) : « les papiers crépitent dans la cheminée » (*RL*, 76). À la fin du recueil, le livre est définitivement effacé (*RL*, 80), et

⁴⁵ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 337-338.

pourtant un livre nouveau est là, qui a su ravir les lieux, un livre s'est créé au milieu des cris d'impuissance. Dorion comprend que l'échec laisse une trace, et que cent pages d'absences émergeront de l'absence première. L'acte d'écrire apparaît de plus en plus, notamment dans la dernière section du recueil (« Ravir : les visages »). La narratrice, qui jusqu'à présent ne s'adressait qu'au disparu, convoque soudain de très nombreux poètes, relais de Virgile, qui viennent l'épauler dans sa marche infernale et l'aident à se reconnaître, se revendiquer comme l'un des leurs. En moins de dix pages, nous croisons les ombres de Virginia Woolf, Hopkins, Henry James, Dylan Thomas, T.S. Eliot (RL, 74), puis Goethe, Rilke, Rûmi, Montaigne, Dante, Marina Tsvetaïeva et Homère (RL, 79) et encore Raine, Barnes, Bishop (RL, 81), jusqu'à Pascal (RL, 92). L'un des ultimes poèmes s'ouvre sur deux citations de Novarina et Juarroz (RL, 85) et se clôt sur deux vers de Maria Zambrano (RL, 86). Un second phénomène qui structure ce surgissement de la figure auctoriale et rapproche le pèlerinage d'Hélène Dorion de *La Divine Comédie* est l'apparition dans les quinze dernières pages de figures anthropomorphes aux allures d'allégories, toutes introduites par un article défini et une majuscule, qui semblent autant de visages du créateur démiurge, de l'égaré qui cherche, creuse et crée – sages-femmes venues aider la poétesse à accoucher d'elle-même. De l'Enfer au Purgatoire, l'endeuillée dantesque rencontre le Pianiste (RL, 88), le Menuisier (RL, 89), l'Errant (RL, 90), l'Horloger (RL, 91), le Puisatier (RL, 93), le Marcheur (RL, 95), le Harpiste (RL, 96), la Femme-Philosophe Hypatie (RL, 97), le Bâtitteur (RL, 98), le Chevalier-Poète (RL, 99), le Géographe-Navigateur (RL, 100), le Derviche (RL, 101), le Gardien des Lieux (RL, 102) et enfin le Lieur (RL, 103) – ravir les lieux, ravir les liens, creuser, ne rien trouver, et soudain découvrir. Le poète est bien ce fabriquant qui redispense le réel et les images archétypales. En acceptant la perte définitive, l'artisan a exhumé son art.

Conclusion : « Tout ce qui est advenu brûle encore » (RL, 22)

Dans une union des contraires flamboyante, de l'échec à l'œuvre, *Ravir : Les lieux* nous démontre la toute-puissance de la Poésie. Hélène Dorion comprend en écrivant que le sang répandu reformera un corps de mots seulement, une silhouette d'encre :

Si loin nous poussent les ombres
pareilles à des taches
d'encre opaque (RL, 40)

La mort restera la mort, et « derrière ce qui s'effondre reste des ombres, que des ombres » (*RL*, 33). Si la résurrection est irréaliste et irréalisable, la poésie, elle, a eu lieu. Le poète a écrit un livre, sait désormais que « le monde tient donc tout entier entre deux couvertures [...] sur des chemins que jamais [le disparu] n'emprunter[a] sinon dans le monde plein et insoumis [des] livres » (*RL*, 77). Voici le mausolée d'Osiris, matérialisé entre nos mains :

Seize par seize centimètres
des mots de plomb sur le papier
bouffant que déchirent les traits d'ocre
et de bleu. Les signes, tels des pas
avancent en un seul voyage (*RL*, 78).

À travers ce séjour infernal et cette progression mystique dans les grands symboles de l'imaginaire humain, Hélène Dorion nous apprend ce qu'est la perte, ce qu'est le gain, dans le même temps. En renonçant à Osiris, la femme-poète Isis existe désormais, renaît à elle-même et réalise que tandis que « l'argile entre [s]es mains peu à peu se liquéfiait, [s]on visage se mettait à naître » (*RL*, 87). De l'exhumation au chant funèbre, de l'absence à la sculpture, tout a eu lieu au cœur du rien. La poésie est la trace tangible d'un effacement encordé au vide.

Mes forêts

Hélène DORION

[Poèmes extraits du recueil *Mes forêts*,
Éditions Bruno Doucey, 2021.]

*

Mes forêts sont des bêtes qui attendent la nuit
pour lécher le sang de leurs rêves
gratter la terre gratter l'écorce
boire l'offrande et se glisser
dans un lit rempli de lucioles

mes forêts sont une planète silencieuse

une éclipse qui fléchit
le bois de barques à la dérive
alors qu'on croirait tout immobile

elles sont un dessin de nature morte
ignorant les écrans
sur lesquels on les regarde
sans jamais les voir mes forêts

sont chemin de chair et marées de l'esprit
un verbe qui se conjugue lentement
loin de *facebookinstagramtwitter*

mes forêts sont des rivages
accordés à mes pas la demeure
où respire ma vie

Je n'ai rien déposé
au pied du chêne rien
à l'ombre du saule

je ne me suis adressée ni aux faibles
ni aux puissants

je n'ai pas vu le veilleur
à l'entrée de la mer
pas vu le jardinier cueillir le crocus
d'un printemps
pas trouvé
le miel et la soie

pas vu le ciel dans l'étang
quelque chose de la solitude
rien
qui laisse paraître la déchirure

je me suis assise
au milieu de ces vastes alliés
sans voix
le temps continue
de s'infiltrer dans la terre
gorge les rochers

le pas des animaux
s'accorde à la lumière
par la lenteur du monde
je me laisse éteindre
je n'attends rien
de ce qui ne tremble pas

L'arbre

le mur de bois
s'est fissuré

une pluie
de longues tiges
inquiète nos pas
tombe comme on tombe
parfois dans sa propre vie

j'écoute cette partition
du temps
je déchiffre enfin
le désordre des branches

les forêts hurlent
entre racines et nuages

L'horizon

une chute de liens
avec le ciel qui jette l'ancre
un désordre
que blessent les vents

de biais
la beauté vient
chasser l'obscurité

les forêts
apprennent à vivre
avec soi-même

Il fait un temps de bourrasques et de cicatrices
un temps de séisme et de chute

les promesses tombent
comme des vagues
sur aucune rive
les oiseaux demandent refuge
à nos terres ravagées
nos jardins éteints
entre l'odeur de rose et de lavande

il fait un temps de verre éclaté
d'écrans morts de nord perdu
un temps de pourquoi de comment

tout un siècle à défaire le paysage

mon chant soulève la poussière
de spectacles muets
comme un trou béant
dans la maison noire des mots

il fait un temps jamais assez
un temps plus encore et encore
plus encore
plus

on ne pourra pas toujours
tout refaire

dans ce temps de bile et d'éboulis
les forêts tremblent
sous nos pas
la nuit approche



Marc Garneau, *Premier jardin*, 2010,
toile papier, crayon Conté, fusain et acrylique sur toile, 107 x 122 cm

PRÉSENTATION

Depuis la parution de son premier livre en 1983 jusqu'à l'obtention du prix Athanase-David décerné en 2019 par le gouvernement du Québec pour l'ensemble de son œuvre et sa contribution à la littérature québécoise, Hélène Dorion a fait paraître plus de trente-cinq ouvrages. Poésie, romans, récits, essais, albums jeunesse, ses livres sont publiés dans une quinzaine de pays et lui ont valu plusieurs distinctions, dont le prix Mallarmé, le prix littéraire du Gouverneur général du Canada, le prix Charles-Vildrac de la SDGL, le prix Léopold-Senghor et le prix Anne-Hébert. Membre de l'Académie des lettres du Québec, elle est aussi Officière de l'Ordre du Canada et Chevalière de l'Ordre national du Québec.

Artiste multidisciplinaire, ses photographies tirées de son récit *Le temps du paysage* ont fait l'objet de nombreuses expositions. En plus de collaborations musicales avec des compositeurs, elle conçoit régulièrement des spectacles et des concerts littéraires.

Parmi ses récents ouvrages, mentionnons le recueil de poèmes *Comme résonne la vie* (Éditions Bruno Doucey, 2018) et le roman *Pas même le bruit d'un fleuve* (Éditions Alto, 2020 et Éditions Le mot et le reste, 2022).

À l'automne 2021 a paru son nouveau livre de poèmes, *Mes forêts* (Éditions Bruno Doucey), dont sont extraits les poèmes publiés ici.

www.helenedorion.com

Sylviane Dupuis

Critique

Dominique Kunz Westerhoff

Artiste

Catherine Bolle



Photo © Yvonne Böhler

Faire le mur : tracés lyriques dans l'œuvre de Sylviane Dupuis

Dominique KUNZ WESTERHOFF
Université de Lausanne

Sylviane Dupuis, poète, dramaturge et essayiste genevoise, propose une anthologie qui condense toute la force oxymorique de son œuvre lyrique, en une épure aussi sobre que puissante. C'est que, pour reprendre l'un de ses aphorismes, « l'art n'est pas distraction — il est concentration¹ ». Ses vers brefs allient une parole fluide à une découpe ciselée. Les tours et détours de ses poèmes, structurés dans l'espace comme autant de parcours labyrinthiques ou d'arabesques plastiques, font virer le sens dans une architecture de la fulgurance. De *Figures d'égarées* (1989), l'un de ses premiers recueils, aux inédits *Poèmes du mur*, Sylviane Dupuis révèle les pôles qui sous-tendent son œuvre. Le mythe intemporel, celui des « égarées », soulève les réminiscences d'héroïnes tragiques (Eurydice, Cassandre, Phèdre, Ophélie...) qui sont à la fois des actrices d'une dramaturgie de l'absolu, des instances expressives investies par la subjectivité lyrique, et des images tenues à distance. À l'inverse, *Odes brèves* (1995) s'ancre dans la référence. Le poème se fait descriptif, situé dans l'espace et daté dans le calendrier. Par ses « topographies », il présente des « stèles du transitoire », souvent commémoratives, de ville en ville jusqu'à l'Asie orientale.

D'autres antagonismes se nouent à ces variations génériques : l'intériorité de l'imaginaire et la résistance du réel, le vertige de la désappropriation et la présence de l'autre, le soliloque et l'inscription dans une collectivité. L'absence, le fantasme, la violence du désir, la dérégulation du deuil qui hantent les *Figures d'égarées*, contrastent avec l'intensité charnelle de *Géométrie de l'illimité* (2000), dans son « corps-à-corps » amoureux. La suite des « Tombeaux », dédiés à des peintres, musiciens et poètes, traverse le XX^e siècle en une méditation sur les potentialités de la médiation artistique face à l'horreur politique : le matériau symbolique, envisagé comme symptôme d'une violence de

¹ Cette phrase constitue la première des « 33 propositions » de l'auteure dans son essai d'esthétique : Sylviane Dupuis, *Qu'est-ce que l'art ? 33 propositions*, Genève, Zoé Mini, 2013, p. 9.

l'histoire, peut-il s'élaborer, au plus noir du siècle, en une « matière / de l'illimité » ? *Poème de la méthode* (2011) revient sur les traumatismes collectifs, mais aussi sur des deuils plus intimes, dans une *tabula rasa* qui renverse les certitudes du *cogito* cartésien pour tracer un chemin (*odos*) « dans le noir », face au rien, au doute, à la perte, et pour subvertir les « murs » en mots. Enfin, la *Suite pour Fernando O. Nannetti* (2020) prolonge ce lyrisme lapidaire, dans un hommage à l'artiste italien (1927-1994) d'Art brut et à son vaste « poème de pierre » gravé sur les murs de l'asile psychiatrique de Volterra.

Une poésie en acte

Faire le mur, dans cette œuvre, c'est extérioriser des conflits intimes et sociaux, les configurer dans l'espace objectif de la page poétique, pour les *désemmurer*. C'est opérer un passage au cœur du négatif. Profondément dynamique, la poésie de Sylviane Dupuis est toujours *en acte* : elle est pour faire événement, instaurer un mouvement dans ce qui s'est figé sous les apparences. Son pouvoir d'effectuation s'affirme comme une épiphanie : l'expérience lyrique révèle l'enfoui, libère le refoulé, en un « mot / projectile » dont le tracé rend au jour ce qui s'est celé ou fixé dans la nuit. Tantôt le discours poétique se morcelle en une discontinuité sinueuse, tantôt il se condense dans une saisie de l'obscur. Les inflexions de la parole sont stylisées par la géométrie du vers. Le fil serpentin du retour à la ligne dessine des jets, des trouées vers le hors-langue. Il cerne aussi des lieux d'aphasie, des aires traumatiques, pour restaurer une relation. Souvent inspirée par des rituels commémoratifs, la poésie de Sylviane Dupuis *présentifie* la mémoire des disparus, ranimant leurs traces en un geste vivant.

Faire le mur, c'est encore *faire mur*, composer la page poétique comme le support concret d'une *danse langagière et imaginaire*, pour reprendre l'expression de Dominique Rabaté dans *Gestes lyriques*², essai qui théorise la poésie comme performance : c'est dessiner le cadre matériel, sur le blanc du papier, d'un trajet figural qui puisse « coudre », « réparer », « jeter sur l'air » les liens du sens, malgré les ruptures collectives ou les failles existentielles. Les dispositifs de Sylviane Dupuis sont inspirés par ses pratiques de la scène théâtrale et du plateau chorégraphique. L'une des suites de *Géométrie de l'illimité*, « Éléments du labyrinthe », est à l'origine d'un spectacle de danse créé par la choré-

² Dominique Rabaté, *Gestes lyriques*, Paris, Corti, 2013, p. 8.

graphe argentine Noemi Lapzeson³. Véritables *installations poétiques* ouvertes à la mise en espace, à l’oralisation et à l’incarnation, ces poèmes donnent à voir le lieu lyrique comme un lieu critique, où se manifeste une subversion. Il s’agit de saisir « l’innommable » par une forme verbale, de circonvenir les limites spatiales d’une apparition de ce qui se dérobe, ou encore, dans une perspective plus politiquement engagée, de faire surgir dans le champ du poème ce que dissimulent nos pratiques sociales.

Une poésie murale

La page poétique présente elle-même une dimension murale : traitée sur le mode tabulaire, elle s’étire tout en hauteur. Le regard qui descend pour la lire remonte lorsque l’intitulé, postposé au bas des vers, rouvre l’espace, invitant à la relecture ou à un prolongement méditatif. Loin de prédéterminer des clés de compréhension dans une traditionnelle fonction de chapeau en surplomb, ces sous-titres en italique produisent un effet d’après-coup, comme des harmoniques signifiants. Ils n’interviennent pas en tant que clausules, mais en éléments du rythme visuel ou en modulations tonales de la voix lyrique. Décalés, décadrés, ils instaurent une pulsation graphique et rappellent les intitulés d’art conceptuel.

Les textes de Sylviane Dupuis sont donc des *poèmes à voir*⁴, selon la belle formule que Bertrand Bourgeois a proposée pour décrire l’évolution moderne du genre lyrique au contact des arts visuels. Dans *Géométrie de l’illimité*, les « Tombeaux » de Delaunay, Kandinsky, Giacometti et Soulages entrent en dialogue avec les avant-gardes artistiques, les limites de la figuration / abstraction et la matérialité du *medium* pictural. Les vers dépouillés et diffractés de cette poésie spatialisée se souviennent aussi des *blancs* du formalisme poétique, moderne et contemporain⁵. Très peu

³ *Géométrie du hasard*, spectacle créé par la chorégraphe argentine Noemi Lapzeson, avec une création sonore du compositeur Jacques Demierre, en avril 1998 au Théâtre du Grütli de Genève. Pour une analyse de cette suite poétique et de cette scénographie, je me permets de renvoyer le lecteur à ma préface, dans la réédition en poche de *Géométrie de l’illimité* suivi de *Poème de la méthode* de Sylviane Dupuis (Lausanne, Empreintes, 2019).

⁴ Bertrand Bourgeois, *Petits poèmes à voir. De la bambochade textuelle aux pochades en prose (1842-1948)*, Paris, Hermann, 2020.

⁵ Un échange se noue notamment avec l’œuvre de Pierre Chappuis (1930-2020), les deux poètes étant proches et se commentant l’un l’autre. Sylviane Dupuis analyse le titrage des poèmes de Pierre Chappuis dans « Une poétique de l’entre-deux » (in *Présence de Pierre Chappuis*, Arnaud Buchs et Ariane Lüthi (dir.), Paris, Orizons, 2014). Pierre Chappuis a donné un avant-propos pour la réédition de *Géométrie de l’illimité* suivi de *Poème de la méthode* de Sylviane Dupuis (*op. cit.*). Pour un éclairage plus général sur les blancs dans la poésie spatialisée, voir *LiVres de pOésie, Jeux*

ponctués, ils accordent au blanc une fonction diacritique. Leur découpe isole un mot comme une cristallisation du sens, délimitant une zone de densité oxymorique. Par des moyens verbaux et par leur relation différentielle avec leur support, ils se constituent donc en objets visuels dans la mesure même où ils tracent une voie vers l'invisible.

Ce minimalisme contemporain, marqué par la faille et la perte propres à notre histoire récente, ne réfléchit pas moins toute une mémoire des formes lyriques, de l'élégie des *Héroïdes* d'Ovide que rappellent les *Figures d'égarées*, au renouveau de l'ode au XX^e siècle. Sylviane Dupuis interroge également une persistance, dans le fait poétique, de la prière, commémorative ou laudative (« Mots-kaddish, mots-sourates, mots-psaumes / vieux mots de passe »)⁶, non pas sur le mode d'un arrière-plan biblique dont elle a elle-même démontré, dans un récent essai⁷, les soubassements dans la littérature de Suisse francophone, empreints de culpabilité et d'angoisse refoulée, mais dans le partage, par des pratiques sociales du souvenir, d'une universalité anthropologique. Elle interagit également, à travers la référence au palimpseste, avec les pensées de la survivance anachronique, de Walter Benjamin à Georges Didi-Huberman. Dans ses *Poèmes du mur*, elle réinvestit un imaginaire de la stèle, de l'Occident à la Chine de Segalen, récurrent dès les débuts de son œuvre, et très présent dans la création contemporaine⁸. Par ces références aux arts, à la philosophie et aux rites collectifs, la poésie de Sylviane Dupuis signale son fondamental besoin de l'altérité.

De l'effacement du sujet personnel à la subjectivation de l'autre

L'accueil et le contact de la différence se manifestent, d'un bout à l'autre de l'œuvre, par une propension à l'impersonnalité. Le sujet lyrique, dont les marques restent très peu présentes ou implicites chez Sylviane Dupuis, s'efface pour faire place à une relation interlocutive, qui s'adresse à des figures fictives de notre mémoire culturelle ou à des

d'eSpace, sous la direction d'Isabelle Chol, Bénédicte Mathios et Serge Linarès, Paris, Champion, 2016 ; Philippe Kaenel et Dominique Kunz Westerhoff (dir.), *Neige, blanc, papier. Poésie et arts visuels à l'âge contemporain*, Genève, MetisPresses, 2011.

⁶ Sur cette présence d'un rapport à la prière dans la poésie contemporaine, voir notamment Jérôme Thélot, *La poésie précaire*, Paris, PUF, 1997.

⁷ Sylviane Dupuis, *Au commencement était le verbe. Sur la littérature de Suisse francophone du XX^e siècle*, Genève, Zoé, 2020.

⁸ Voir par exemple, dans l'architecture contemporaine, le champ de stèles du Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe conçu à Berlin par Peter Eisenmann en 2005.

personnes réelles, souvent sur le mode interrogatif. Il s'agit moins d'une effusion de soi que d'un arpentage de l'autre, dans son étrangeté. Ce que poursuit la quête de la voix lyrique, ce sont les possibilités expressives d'une subjectivation de l'altérité. C'est une capacité empathique à éprouver, *parler avec* et *pour* l'autre, dans une visée réparatrice propre au paradigme du souci éthique qui marque la littérature contemporaine, comme l'a bien relevé Alexandre Gefen dans *Réparer le monde*⁹.

Comme au théâtre, les affects de l'expérience humaine (« l'usure noire / des larmes »), la violence du *vivre*, sont délégués à des personnages investis de l'intérieur et traversés par la parole (« elle voudrait, muette, / se taire et / disparaître ») ; ou encore, à des *Figures* décrites de l'extérieur par une instance spectatrice dans un instant suspendu (« Cassandra taciturne / emmaillottée / d'obscur »), et soudainement libérées de leur figement tragique par ce regard qui leur prête une voix (« son obstiné silence / entame l'air et / foudroie »).

Toute la force expressionniste de cette poésie, subtile dans son investigation des replis du fantasme et des mensonges intérieurs, ne s'opère que dans ce déplacement de la subjectivité *au lieu* de l'autre. Sa puissance symbolique se déploie sur ce site impossible, hors d'atteinte, du vécu d'autrui. La tension entre la sensibilité la plus fine et l'impersonnalité la plus aride s'exerce avec d'autant plus d'intensité que la différence se radicalise au point mutique d'une expérience-limite, celle de la solitude absolue, de la folie, de l'internement concentrationnaire et de la mort.

Le transfert du *moi* à « elle », l'égarée des *Figures* mythologiques, cède le pas, dans la *Suite pour Fernando O. Nannetti*, à un enchevêtrement de voix déléguées. Dans ce poème en dialogue explicite avec l'œuvre brute gravée sur le mur de l'asile psychiatrique, le discours lyrique est innervé de citations du « poème de pierre », citations souvent typographiées en italique (« *magnétique attraction* », « *connecté* »). Il parle avec l'autre, au nom de l'autre, *à partir* du délire et de l'absence à soi. Dans ce *je* partagé, la forme lyrique vise à faire tomber le mur de l'exclusion, à restituer à l'autre une dignité, une légitimité d'auteur, une capacité à faire œuvre et à instaurer une réappropriation. Le sujet lyrique assume à la fois la prétention folle, empruntée au discours délirant, d'un moi-Dieu, démiurge cosmogonique — n'est-ce pas l'aspiration par excellence de la poésie ? — et la présence à l'autre d'une *attention* poétique :

En esprit, je les observe tous !

⁹ Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Corti, 2017.

je les vois, je les entends,
figurants oubliés
dans les coulisses du monde

Le stigmat social de l'égarement se renverse en une condition interchangeable qui est au cœur de l'expérience poétique : une sortie de soi.

Ce descellement énonciatif oscille donc entre parole empruntée et parole déléguée, investissement attentionnel vers l'autre « oublié » et théâtralisation de soi. Il rejoint la « référence dédoublée » du *moi* poétique, entre fiction (de soi) et autobiographique, que Dominique Combe a commentée dans *Figures du sujet lyrique* comme une « exigence esthétique de l'objectivité¹⁰ » — une exigence dont tout indique ici qu'elle est aussi éthique. Le vocatif, si présent chez Sylviane Dupuis, ne s'adresse pas uniquement au « silencieux cénobite », à l'exclu emmuré. Il interroge aussi *les autres*, dans leur réalité commune et singulière, pour qui les dévisage et marche à leur rencontre. Ainsi, le regard d'inconnus rencontrés dans la rue d'une ville étrangère provoque un moment d'autopsie lyrique où le *moi* s'observe du point de vue des passants, à la fois ordinaires et terrifiants : « Étrangère ! ». Se voir autre, par les yeux de l'autre, réifie le *moi* dans une expérience d'impersonnalité foudroyante : « l'œil des femmes est comme un clou », dans la Prague de 1990, au moment de la chute du Rideau de fer. Le sujet lyrique se parle ainsi à la deuxième personne pour signifier, et contredire à la fois, l'impossibilité de l'accès à autrui : « Tu ne passeras pas indemne / ce seuil amer ».

Dans un poème des *Odes brèves*, « Roma 1989 », le *je* se manifeste, mais c'est pour exprimer moins un fait autobiographique, comme pourrait le suggérer la dimension viatique de l'intitulé, qu'un savoir partagé, dont le poème métaphorise l'héritage collectif et millénaire avec des échos baudelairiens : « je sais qu'un fleuve / charrie les soleils et la boue ». L'apparition du *je* lyrique est donc tout sauf personnelle. Plus bas, le *moi* se transforme en une instance plus abstraite pour rompre avec l'ancienne métaphysique : « mais qu'ai-je à faire de l'éternel ». Aucun savoir discursif ne saurait reconstruire un idéalisme à l'ère du « deuil de l'humanisme¹¹ ». L'évocation du *Castel Sant'Angelo*, dans le paysage

¹⁰ Dominique Combe, « La référence dédoublée. Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », in Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996, p. 43.

¹¹ Sylviane Dupuis, « Entretien avec Françoise Delorme », 30 avril 2012, Site « culturactif » (<http://www.culturactif.ch/livredumois/avril12dupuis.htm>).

urbain de « Roma 1989 », décrit ainsi « un pont criblé d'anges », ce qui constitue à la fois une description exacte de ce monument tombal et la superbe métaphore d'une impossible transcendance, à l'âge de tous les effondrements — sinon sur le mode négatif, et pourtant si suggestif, si merveilleusement tactile, d'une « noire poudre d'ailes ».

La subjectivité ne cesse ainsi de se métamorphoser. Les tournures énonciatives et syntaxiques privilégient l'impersonnel (« que sait-on ») et l'abstrait (« L'impalpable splendeur de toujours / erre au cœur d'aujourd'hui »). Lorsque le « nous » apparaît dans « Éléments du labyrinthe », est-ce pour dire le duo spéculaire des amants ou la dissociation de soi dans le vertige amoureux ?

Double
miroir :
tantôt nous sommes l'un à l'autre
dédale gouffre engloutissement

Le « nous » peut encore désigner l'instance allégorique de « l'idéal », dans une dramaturgie de voix poétiques à travers lesquelles les conflits intérieurs s'énoncent et s'interdisent réciproquement :

nous vivrons (dit en nous la voix irrésistible
de l'idéal)

Une suite poétique fait exception à ce glissement impersonnel de la subjectivité poétique : le très beau « Viatiques », consacré au deuil des parents de l'auteure au centre du *Poème de la méthode*. Là, le *je* apparaît dans sa dimension autobiographique, mais c'est précisément parce qu'il traverse l'épreuve d'un impossible partage. Le clivage des êtres aimés, emportés dans la mort, et de leur survivance mémorative pour le *moi*, se traduit par un pivotement des pronoms personnels :

qui
de toi ou de nous, désormais
habite l'envers des choses ?

La parole du sujet s'adresse à un *toi* introuvable, à la fois présent dans le souvenir et dérobé dans l'absence, au-delà de toute interlocution :

Où es-tu ?
avec nous, et déjà
parlant la langue sans mots
des disparus [...]

Nul *ergo sum* dans le *Poème de la méthode*, sinon en creux, et nulle instance pour parler la langue des morts. Anti-Descartes, le poème ne renonce pas pour autant à penser. Mais il suggère que penser, c'est élaborer une relation tensionnelle qui dépasse le dualisme.

Le tableau : une surface de réparation symbolique

Parallèlement à la théâtralisation de la subjectivité lyrique en voix transpersonnelles, Sylviane Dupuis développe, dans le genre de *l'ekphrasis* où le poème décrit et interprète une œuvre d'art, une vaste métaphore chromatique à travers la peinture contemporaine, filée d'un recueil à l'autre dans son œuvre. *Poème de la méthode* se conclut sur un hommage à Pierre Soulages et à ses « OUTRENOIRS », un peintre auquel *Géométrie de l'illimité* avait déjà consacré un « Thrène ». Le premier vers de ce poème, nominal et monosyllabique, « Murs », désigne le pigment épais des œuvres de l'artiste. La strophe suivante le redéfinit comme la métaphore d'un *outrenoir* historique : l'extrême violence du monde contemporain. Les « rêves noirs » évoquent ainsi les anéantisements de masse, répondant au début du recueil qui s'ouvre sur la date du 6 août 1945 — l'explosion nucléaire d'Hiroshima —, et se poursuit par une « Litanie des charniers ». À partir des « abîmes » de l'histoire, le *mal politique* se révélerait dans le mur noir du tableau, donnant à voir l'innommable avec une telle densité qu'il se ferait *matière concrète*. Témoin de la noirceur historique, cette consistance allégorique provoque une épiphanie négative. Son pouvoir d'apparition implique pourtant, par le travail du matériau symbolique, une puissance de transformation. Les *ekphraseis* de Sylviane Dupuis font ainsi du tableau contemporain le symptôme et l'élaboration métaphorique du désastre : une surface de réparation qui fait muter le mur, le « spiritualise » dans le geste même de sa concrétisation. Le poème renvoie à la technique de Soulages : les coups de brosse qui recouvrent la toile exposent les aplats de noir aux réflexions de la lumière, les sculptent en effets de profondeur et en trouées de lueurs, comme une gravure à l'envers. Au sein du noir, le regard lyrique voit sourdre « la mémoire de l'or ».

Cette fable allégorique se prolonge dans la *Suite pour Fernando O. Nannetti*. Le poème lapidaire d'art brut, griffé dans le mur de l'asile concentrationnaire, renverse la matière carcérale en constellation cosmique :

gravant les étoiles de son ciel

sur ce qui l'obstrue,

tirant de l'opacité
lumière

Trace tangible d'un « silence » incommensurable, celui de l'aliénation et de l'internement forcé, le mur paraphé devient « palimpseste de pierre ». Il donne à imaginer, pour la mémoire historique, d'autres impressions de l'inimaginable, tels les corps soufflés par la bombe atomique sur les murs d'Hiroshima : « en négatif, une ombre ». Du fond le plus obscur du XX^e siècle, l'architecture des recueils de Sylviane Dupuis, de *Géométrie de l'illimité* à la *Suite pour Fernando O. Nannetti* et aux *Poèmes du mur*, pose donc les conditions d'émergence du « non-noir ».

Dans cette configuration très conceptuelle, le « Tombeau des couleurs » évoque, par la médiation des arts visuels, les ruptures des guerres mondiales. Le genre lyrique du « tombeau » fait référence à Mallarmé et à la réflexivité esthétique de ses hommages, mais il dialogue aussi avec le « thrène » contemporain d'un Michel Deguy. Chez Sylviane Dupuis, il affirme une continuité du symbolique face aux meurtres de masse modernes, que le regard appréhende par l'entremise des techniques de l'image, des plus brutes (la photographie d'un corps brûlé au napalm lors de la guerre du Vietnam, à laquelle *Poème de la méthode* consacre une page terrible) aux plus élaborées – le simultanisme de Delaunay ou l'abstraction de Kandinsky à la veille de la Grande Guerre. Le « Tombeau des couleurs » file, d'un peintre à l'autre, la métaphore d'un déchirement de la figuration (« cette dislocation de tours / Eiffel rouges démantibulées »), et d'un progressif obscurcissement chromatique dans l'art contemporain, comme le signe précurseur des effondrements collectifs. La diction lyrique de l'art passe par la fiction d'une histoire prophétique des couleurs, en hommage aux œuvres d'art qui ont su se mettre à l'épreuve du pire pour réinventer une *transitionnalité*, selon le concept élaboré par Hélène Merlin-Kajman¹², à savoir une « proposition de culture » visant à une restauration esthétique, éthique et thérapeutique du lien dans les sociétés atteintes par les traumatismes.

« Tombeau des couleurs » apparaît comme le poème de la culture pressentant et cherchant à réparer par avance la catastrophe historique. Cette herméneutique lyrique des arts visuels est aussi un geste

¹² Dérivée des concepts d'*objet transitionnel* et d'*espace transitionnel* chez Winnicott, la « transitionnalité » littéraire est pour « ménager des aires intermédiaires marquées par le “revivre”, trouver un débouché qui soulage les sociétés où [les traumatismes] continuent de se diffuser, interrompant leur pouvoir de destructivité », ou encore « restaurer l'entre-passibilité des hommes » (Hélène Merlin-Kajman, *L'animal ensorcelé. Traumatismes, littérature, transitionnalité*, Paris, Ithaque, 2016, p. 430-431).

d'*interprétation*, au sens où le poème produit une performance analogue aux images décrites. Dans le « Tombeau de Robert Delaunay », qui s'attache à la série des *Tour Eiffel* peintes en 1913, le rythme visuel des couleurs simultanées, la forme de l'édifice déstructuré en plans chromatiques, l'émergence du fond gris créent pour le spectateur un effet de tournoiement. Ces phénomènes esthétiques sont rendus sur la page poétique par le zigzag du vers, qui incurve la phrase, segmente le mot, fait saillir les blancs du fond paginal. La Tour Eiffel se donne à voir (« tour- / noient ») dans les « tours » du vers — agent typographique d'une « dislocation » du logos comme l'édifice est dans l'œuvre d'art l'agent géométrique d'une défiguration et d'une contamination des plans. Plastique, le vers-pinceau découpe le discours par la trouée des blancs. La dureté phonique des allitérations (les dentales répétées des mots « dislocation », « démantibulées », « déboulent en désordre ») et les « mécaniques claudiquant » du vers discontinu, reflètent l'icône du machinisme que le tableau représente en déséquilibre, rouge au milieu de bâtiments et nuages « gris », comme pour symboliser par avance la déflagration sanglante et la chape de plomb d'une future hécatombe industrielle. La « tour » de vers se charge ainsi d'un sinistre pouvoir « prophétiseur », en attribuant aux Tour Eiffel de Delaunay les signes à la fois mortifères et conjuratoires d'un événement encore inconnu de l'histoire à venir.

Le « Tombeau des couleurs » se fonde ainsi sur la projection, par le regard lyrique, de prédictions rétrospectives, pour faire de l'œuvre d'art un « tombeau » anachronique du devenir historique. Les « orages » du siècle commémorés à travers ces métaphores *ekphrastiques* font tournoyer le temps autour d'une catastrophe indépassable, comme le montre encore le « Tombeau de Wassily Kandinsky », où l'on retrouve l'image de l'*ange criblé* :

et le ciel multicolore où s'ébattent
d'étranges corps volants qui jouent
sera tout convulsé
du bleu fou-rire des anges [...]

Par ce réseau d'analogies qui parcourent l'histoire de l'art, l'auteure opère un travail de réparation communautaire. Le poème fait entendre un « nous » dans les « tours » du tableau, le « nous » de « nos mémoires encombrées ». Ce sont « nos / mots-silence » qui prennent corps dans les blancs de la page. À défaut de dire l'innommable, les déchirements du vers donnent une figure plastique aux vides de la représentation. L'horreur de l'histoire est alors désignée *pour mémoire* : le poème réitère le geste artistique comme un rituel partagé avec le peintre, donnant forme

à *l'inimaginable* dans sa parole en acte. Les lignes discontinues du vers, métaphores des ruptures collectives, sont susceptibles de renouer le fil du sens en réactivant les traits du pinceau.

C'est aussi vers cette ouverture que tend le *Poème de la méthode*, loin de tout dualisme cartésien. Les « OUTRENOIRS » de Soulages deviennent un lieu « où habiter », à traverser dans son horizon de lumière. C'est autour de la résistance matérielle du noir, « mur » symbolique de la réalité la plus dure, que se convertit une poésie du « contre-jour » en une *poésie de l'ajour*. Dans la leçon de ténèbres du *Poème de la méthode*, il faut s'enfoncer dans la nuit, voir l'obscur dans son opacité. L'hommage final à Soulages initie alors le regard à une lumière « transmutée par le noir ». L'aveugle *nekuia* module l'ombre et la clarté, par « étagement de traits ». Cette médiation des contraires instaure des correspondances métaphoriques au sein même de la non-couleur : des « paysages surgis de rien ».

Alors que le « Tombeau des couleurs » décline tout le spectre solaire, de l'arc-en-ciel inaugural, chu dans une apocalypse négative, à l'orange vibratile du « Tombeau de Mark Rothko », le *Poème de la méthode*, ascétique, se voue à la bichromie du noir et du clair. Cette opposition polaire réapparaît dans la dernière page du recueil, qui s'inscrit en miroir des tableaux de Soulages, comme une page blanche striée de traits d'encre :

ainsi
du poème :
ses mots, un volet clos
dans les interstices duquel passe
– invisiblement –
l'ouvert

Les noirs typographiques des vers révèlent les « interstices » du papier, à la façon des « traits » saturés des « Outrenoirs » de Soulages et de leurs reflets lumineux. Le tracé lyrique libère l'inscription statique, pour présenter, dans les intervalles oxymoriques du discours, « invisiblement », un jour.

Les deux remarquables œuvres d'art qui accompagnent l'anthologie poétique de Sylviane Dupuis, réalisées par la plasticienne vaudoise Catherine Bolle, entrent en résonance avec les tensions fondamentales de cet imaginaire chromatique. Dans *Ascèse de l'éclair* (2009), l'estampe présente un espace d'ombre strié de lumière, qui répond au très beau poème de Sylviane Dupuis interprété par l'artiste : « fulgurance ». La double brèche claire, qui entaille la composition sur presque toute sa hauteur, apparaît comme une perforation, rendant le paysage nocturne à

« l'ouvert » par ce sillage d'une clarté. Mais elle rapporte aussi le regard à la matérialité du support, à sa concrétude, en déchirant l'espace en perspective esquissé par le contour de courbes montagneuses, comme sur un mur de papier balafre. Ces incisions du blanc s'inscrivent également en analogie avec le diagramme du poème, tel que Sylviane Dupuis le conçoit dans sa géométrie du vers. Une série de lignes horizontales — le dessin des collines, qui évoquent les calligraphies et peintures de l'Extrême-Orient — croisent trois lignes verticales, de la double rayure de lumière que l'œil voit descendre sur la page à la flèche noire ascendante, qui, elle, pointe au contraire vers l'illimité, vers le dépassement de toute linéarité (« en direction / du plus vaste »). Relevons encore qu'une des deux griffures claires se coude en ligne horizontale sur la gauche, à la perpendiculaire de la « flèche ardente » (Sylviane Dupuis) et dans le sens inverse de la lecture. Un « geste à l'envers » de l'écriture, donc, qui non seulement contredit le noir, mais fait référence, en le contrariant, au schème abstrait du dispositif poétique. Celui-ci est composé, en effet, de droites horizontales — la ligne typographique du vers — et d'une limite verticale, l'alignement des vers et leur découpe qui organisent le texte en colonne sur la page. Dans l'estampe, cette géométrie poétique se réfléchit en « gestes » de ratures et en vecteurs à rebours de la pesanteur, comme si le poème, à travers l'interprétation graphique de la plasticienne, se dérobaît à l'empreinte statique de l'imprimé et à la fixation d'une signification — au texte à lire — pour ne plus se penser que comme une dynamique de tracés matériels. Ce n'est pas un hasard que les techniques de gravure utilisées par l'artiste fassent écho à la rêverie poétique de Sylviane Dupuis sur le forage des murs. De la morsure du métal par l'acide dans l'aquatinte, jusqu'à l'acier ou au diamant de la pointe-sèche, la taille-douce creuse pour révéler, « à l'envers », le blanc.

Dans *Les Énergies ou les matériaux de l'Orient* (2012), c'est la couleur qui prime cette fois, le rouge carmin rappelant les rouges de Delaunay ou les oranges de Rothko dans le « Tombeau des couleurs » de Sylviane Dupuis. On retrouve, à travers la référence à l'art oriental, l'enchevêtrement réflexif de l'art et de l'écriture, entre la calligraphie des lignes blanches et la représentation suggérée d'une forêt d'arbres, à la lisière de l'abstraction. Là aussi, la linéarité verticale, par les stries blanches tracées dans un mouvement descendant, se superpose à la composition horizontale des touches de couleur sable, comme pour peindre un poème-paysage. La référence de cette « encre orientale » à un art autre, et à un autre espace du monde, résonne avec le pôle des « topographies » dans la poésie de Sylviane Dupuis, et répond à son souci d'opposer à l'abstraction lyrique une inscription dans le réel.

Vers l'aérien

Tant dans *Géométrie de l'illimité* que dans *Poème de la méthode*, l'ouverture d'une brèche dans une réalité figurée comme « mur », opacité négative, conduit à une dématérialisation, une élévation et une abstraction. La trajectoire des deux recueils va vers l'aérien, « l'ouvert ». La crise de l'idéalisme poétique dont témoigne l'œuvre, face au pire de l'histoire, s'oriente vers un dépassement, sans qu'une transcendance ne soit restaurée. Devant le mur du réel, Sylviane Dupuis questionne la possibilité d'un envol. Elle trace le mouvement d'une relation vivante dans l'espace qui fasse tenir les parts déchirées du monde, entre terre et ciel. Dans un processus d'allègement euphorique, le passage au noir libère une respiration, un élan de l'imaginaire, par lesquels la cendre se renverse en un « tremblement d'air », et la pluie, en une harpe cristalline de l'illimité dont les « gouttes solidifiées » feraient vibrer le silence (dans « Dessins dans l'air », poème en hommage aux “Barricades mystérieuses”, pièce pour clavecin de Couperin). La figure de l'ange « criblé », réminiscence de l'ange révoqué au seuil des *Élégies de Duino* de Rilke (« *Ein jeder Engel ist schrecklich* »), c'est-à-dire du doute jeté par la modernité poétique sur l'idéalisme, fait place à une « aile lyrique », profane, abstraite de toute imagerie sacrée, et « spatiale » dans sa réflexivité de la page poétique :

Spatiale, aile
virant de gauche à droite

L'air et l'aile donc, plus que le ciel de la métaphysique. Nul envol vers un ailleurs outre-monde, sinon dans les virages et les tracés du vers sur le papier blanc. Ce poème de *Géométrie de l'illimité* est dédié à la poète vaudoise Anne Perrier (1922-2017), autre géomètre du vers pur et bref. Il rejoint la fable chromatique du « Tombeau des couleurs », puisqu'il décrit le passage d'un « espace abstrait sans couleur » à l'éblouissement du *rien* (« l'éblouissant / vide »). L'hommage rendu à l'aspiration mystique d'Anne Perrier met en évidence toute la proximité des deux poètes (faut-il lire « elle » dans « aile » ?), mais aussi la différence de Sylviane Dupuis, dont la révélation renvoie, dans son œuvre, aux possibilités plastiques et symboliques du dispositif poétique, ou de l'art. Le schème commun d'une structure d'horizon vers l'infini, d'une traversée de la nuit en vue d'un dépassement lumineux, rapproche également les auteures. Sylviane Dupuis ne salue-t-elle pas, dans sa

« Ballade pour Anne Perrier¹³ » (2018), « sa façon de résister, / de dresser ce visage en pleurs / irréductible – contre le pire » ?

Empaginer le réel

Dans la *Suite pour Fernando O. Nannetti* qui clôt l'anthologie, la démarche lyrique de Sylviane Dupuis se reflète à travers une nouvelle figure identificatoire, qui vise à désocculter notre refoulé social. Dans l'Italie d'avant la loi Basaglia de 1978, date de la suppression des internements psychiatriques, cet artiste¹⁴ a voué ses quelques heures de liberté à graver, pendant une décennie (de 1959 à 1961, puis de 1968 à 1973), des graphes anguleux — lettres cunéiformes cryptées, mais aujourd'hui déchiffrées — et des dessins sur les murs extérieurs de son asile, en prenant pour stylet de sa graphomanie la pointe de ceinture de son gilet d'hôpital. Ce n'est pas la première fois que Sylviane Dupuis rencontre l'Art Brut. *Figures d'égarées* se concluait déjà par une « Suite pour Aloïse », en hommage à l'artiste vaudoise Aloïse Corbaz¹⁵ (1886-1964), représentée elle aussi dans un geste de creusement, de couture ou de perforation : « la magicienne / cruelle épingle ses trophées » sur le papier, dans sa cellule d'hôpital psychiatrique. Comme les autres « égarées » du recueil, c'est une *figure* de poète, mais c'est aussi une poète réelle, dont l'impouvoir de la chimère s'est effectivement renversé en puissance de cosmogonie imaginaire, à travers le travail symbolique le plus humble, le plus pauvrement matériel, par le ravaudage, entre autres techniques brutes, de papier d'emballage et de pétales : elle « suspend des fleurs / aux étoiles ».

Fernando Nannetti, lui, crée un *Livre de pierre*, pour reprendre le titre de la belle monographie¹⁶ que lui a récemment consacrée l'historienne de l'art Lucienne Peiry. Mutique, Nannetti résiste à la réclusion en opposant à la dureté du « mur carcéral » un « crayon de métal » opiniâtre, selon la métaphore de Sylviane Dupuis : l'infime ardillon de son habit d'infamie. Ce geste de survie et de résistance par l'inscription lapidaire prolonge non seulement une très longue histoire du graffiti poétique, comme le

¹³ Sylviane Dupuis, « Ballade pour Anne Perrier », *Revue de Belles-Lettres*, n° 1, 2018, p. 81-82, repris dans *Géométrie de l'illimité* suivi de *Poème de la méthode*, op. cit., p. 103.

¹⁴ Voir la notice qui lui est consacrée sur le site du Musée d'Art Brut de Lausanne (https://www.artbrut.ch/fr_CH/auteur/nannetti-fernando-oreste).

¹⁵ Voir la notice qui lui est consacrée sur le site du Musée d'Art Brut de Lausanne, qui conserve ses œuvres et ses écrits (https://www.artbrut.ch/fr_CH/auteur/aloise).

¹⁶ Lucienne Peiry, *Le Livre de pierre. Fernando Nannetti*, Paris, Éditions Allia, 2020.

montre Lucienne Peiry, mais aussi une tradition politique moderne de poètes résistants. Sous l'Occupation, Jean Cayrol a publié dans une revue clandestine l'un des poèmes les plus célèbres de la seconde guerre mondiale, le manifeste lyrique intitulé « Écrit sur le mur¹⁷ ». En 1945, Henri Calet a recueilli les graffitis des prisonniers de la Gestapo dans *Les Murs de Fresnes*¹⁸. Dans le désir de « ne pas disparaître sans dire », il identifie une parole *de* et *dans* la chose, réduite à l'élémentaire : une parole nue, crue, vouée elle aussi à l'effacement et à l'oubli. Ces paraphes précaires présentent à la fois une poésie littérale et la trace d'un anéantissement.

Fernando Nannetti, le « Jacob » de Volterra, fait du mur claustral le matériau de recompositions chiffrées. Il dessine, à même le mortier, des échelles vers l'infini cosmique. Son art réapparie des instances dissociées dont la poésie de Sylviane Dupuis élabore à son tour les possibilités de médiation. S'il est un geste qui rapproche particulièrement l'œuvre brute de Nannetti du travail de la poète genevoise, c'est l'acte d'*empaginer* (*impaginare*) qui précède et prépare l'inscription graphique dans le « livre de pierre ». En effet, le détenu commençait toujours par graver dans le mur un rectangle, à l'intérieur duquel prenaient place les lignes boustrophédon de ses écrits. Selon Lucienne Peiry, « Nannetti donne ainsi à son œuvre une structure orthogonale – un cadre, au sens propre comme au sens figuré – qui lui laisse ensuite toute latitude pour y consigner ses inventions langagières¹⁹ ». Cette conversion de l'empêchement matériel en une forme expressive, cette réduction de l'obstruction à une *surface*, délimitée et abstraite, où se configure une architecture de l'imaginaire, entre en analogie avec la *géométrie de l'illimité* de Sylviane Dupuis. Dans l'œuvre de la poète genevoise, toute émergence de l'informe, et tout avènement de l'ouvert, se réfléchissent dans la structure linéaire du vers typographique, conçue comme tracés dans l'espace et cisèlement du blanc. À la suite du prisonnier tragique de Volterra, qui cherche, dans son « soliloque lapidaire » (Lucienne Peiry), à transformer un mur de prison en constellation céleste, la poésie de Sylviane Dupuis appréhende la surface du papier comme la métaphore, et le lieu concret exploré dans toute sa plasticité, d'une épaisseur du réel, d'une profondeur historique et d'une présence à l'autre.

¹⁷ Jean Cayrol, « Écrit sur le mur » (paru dans *Poésie* 42), *Miroir de la rédemption* (1944), *Œuvre poétique*, Paris, Seuil, 1988.

¹⁸ Henri Calet, *Les Murs de Fresnes* (1945), Paris, Viviane Hamy, 1993.

¹⁹ Lucienne Peiry, *op. cit.*, p. 26.

Anthologie

Sylviane DUPUIS

I. Figures d'Égarées, Empreintes, 1989

I

Ridées par l'usure noire
des larmes, et qui attendent
– ô vous irréprochables :
de quel inépuisable
deuil faut-il que jour à
jour vous remâchiez la pauvre
et l'oubliée douleur

II

Vaine,
sa plainte, vaine !
Elle errera toujours
parmi les fleurs
gelées,
l'épouse perdue d'Orphée
sans yeux

V

« Pour la dernière fois » la reine
au seuil va s'éblouir
– Phèdre tirant la mort
à elle,
 halant sans fin
le suaire maigre
où elle voudrait, muette
se taire et
disparaître

IX

Noyée, mais dans
ce qui n'est pas
– pesante âme
disloquée,
mâcheuse d'infini, elle
dure, elle
persévère dans l'incongru
psaume incessant de sa
plainte

XV

... Sur la face injuriée
sans âge,
 perçant sous l'os
l'âme soudain
visible, offerte à
lire !

XVII

The word within a word...
Swaddled with darkness.

T. S. Eliot

Cassandre taciturne
emmaillotée
d'obscur,
son obstiné silence
entame l'air et
foudroie

II. *Odes brèves*, Empreintes, 1995

linquenda tellus
(la terre : ce qu'il faudra quitter)

Horace, *Ode* II, 14

Villes, visions (extraits)

Vienne

Ville montrant l'os
sous les velours,

illusoire théâtre
où erre, comme une Elvire
en pleurs, la grande Mort blanche
et noire

*

Praha 1990

Les hommes avancent sans te voir
– pâles Lazares qu'échine le froid –
et l'œil des femmes est comme un clou.

Étrangère ! Tu ne passeras pas indemne
ce seuil amer où glissent des ombres
sur les façades colorées :

toute mue s'éprouve à douleur,
blesse qui même
l'effleure...

*

Les Russes de Porta Portese

Entre la brocante et les fleurs,
des réfugiés aux masques blêmes
interchangeables
font et défont, indifférents
leurs poupées gigognes
qui rient.

*

Roma 1989

A nos pieds ce chaos de règnes,
le temps tassé sous l'opulence des dômes
et l'inférial fracas

Là-bas, je sais qu'un fleuve
charrie les soleils et la boue
sous un pont criblé d'anges
– mais qu'ai-je à faire de l'éternel

Rejoindre, plus haut que l'air
cette noire poudre d'ailes
migrante

Emblèmes (extraits), Chine 1993

*À chaque instauration
de règne
changeait l'étalon de l'Empire :
comment s'emparer du nouveau
sans subir le retournement
difficile de ta
proportion ? Tu marches
à l'envers de la terre
– ô étonnement que jusqu'ici
une seule face ait suffi
à ton contentement !*

*

Tombes

Les esprits remuants
qu'on enterre à l'écart,
que sait-on de leurs jeux
dans le dos des vivants?

La lisière d'arbres, à l'orée des villes,
ce n'est pas le désert qu'elle barre
– mais l'inquiétant loisir
des trépassés
qui marmonnent sous le bâillon
si peu pesant
du sable.

*

On rencontre d'abord
les enfants
et les morts :
ceux qui ont en commun
le berceau, le savoir
et l'opaque mutisme.

*

Parfois, si la terre tremble
on voit jaillir des niches
ces bouddhas oubliés
dans les murs
qui rient sous le séisme,
imperturbablement.

*

Le fleuve

Du fleuve jaune où s'enlacent
la terre et l'eau,
de cette boue savante
apprends
qu'on ne disjoint sans péril
en soi le féminin et le
viril.

*

L'art de peindre

Comme foudre et tonnerre
mêlés :
dans le cœur, dedans et
dehors.
De l'esprit au pinceau, un seul
flux d'encre immatériel.

*

Allégorie du poète

Tel l'Empereur, chimérique
collectionneur d'emblèmes,
il se fabrique un jardin
de mots
pour y déverser l'univers

et désignant du doigt
l'invisible,
veille à l'occulte alternance
de l'eau, de la fange et
du ciel.

III. *Géométrie de l'illimité*, La Dogana, 2000

Éléments du labyrinthe, *dix-sept poèmes pour une chorégraphie* (extraits)

Double

miroir :

tantôt nous sommes l'un à l'autre
dédale gouffre engloutissement
et tantôt ciel et passage des vents
ou lac

Miroirs

*

Labyrinthe des pieds
qui se cherchent (et des mains) :
corps à corps où se réinventent
le cycle des constellations
le va-et-vient des vagues, et la
coïncidence

Union

*

L'impalpable splendeur de toujours
erre au cœur d'aujourd'hui
éperdue, se cognant
au vide

cherchant âme

qui vive, dans le noir
dans l'ossuaire de nos rêves

– et où danser

Orpheline de ce temps
qui vais endédaée parmi les sourds
j'entends
l'amour silencieux qui veille
et lève sur son lit
de cendres

Où danser ?

*

Pierre, pierre
petite âme
enchantée
hâte-toi
bondis vers
l'issue
là-bas qui est un
commencement

Marelle

Tombeau des couleurs (extraits)

Tour du passé

Emergeant de cette dislocation de tours
Eiffel rouges démantibulées
– bizarres mécaniques claudiquant sur la nue

qui déboulent en désordre et tour-
noient
parmi les ballons gris prophétiseurs d'orages –
elle tangué, dérisoire
sur nos mémoires encombrées

ô Tour
ô bête moderne

qui s'en va
en morceaux
dégingandée comme
une fille
vers l'euphorie d'un ancien bal
à jamais disparu

(Tombeau de Robert Delaunay)

*

Instinct de ciel

Légers ! Légers ! Nous
flotterons, délestés
sans poids, sans poids, nous
danserons ! et le ciel multicolore où s'ébattent
d'étranges corps volants qui jouent
sera tout convulsé
du bleu fou-rire des anges. Enfin
nous vivrons (dit en nous la voix irrésistible
de l'idéal)

(Tombeau de Wassily Kandinsky)

*

L'homme inachevé

Comme acharnées
à relever les décombres
deux mains sans fin érigent
à tâtons
une question de cendre
inachevable

(Tombeau d'Alberto Giacometti)

Musicales (extraits)

Du silence
à un autre silence
ce tremblement d'air qui s'incarne :
matière
de l'illimité

*

Aile lyrique

À Anne Perrier

Spatiale, aile
virant de gauche à droite
et montant, elle

enjambe collines et nuages :
musique ayant pris corps, surgie
de l'espace abstrait sans couleur,
cavalière du songe qui s'élance
vers l'éblouissant
vide

*

Dessins dans l'air

Cette pluie de gouttes solidifiées, sous les doigts
véloces qui déroulent, dans l'invisible
arabesques et volutes

– striant l'air –

on ne sait si elle hésite au bord
de l'immobile silence
ou d'un chaos

IV. *Poème de la méthode*, Empreintes, 2011

Viatiques (extraits)

Au seuil
du lieu que tu regardes
j'ai beau écarquiller les yeux
c'est peine perdue d'appeler
dans le noir
ou de chercher à voir

qui
de toi ou de nous, désormais
habite l'envers des choses ?
qui sait, et qui ignore ?

affrontés comme ces sphinx
qui gardaient l'entrée des cités,
face contre face nous témoignons
de l'immobile mystère

*

Jour après jour t'habituant
vérifiant l'heure, vérifiant
le jour
t'étonnant d'être encore là
ou que je puisse encore
aller, venir et faire
puisque le temps
est mort

*

Où es-tu ?
avec nous, et déjà
parlant la langue sans mots
des disparus qui nagent
invisibles dans l'air,
nous étreignent au passage
et fuient

*

OUTRENOIRS

À Pierre Soulages

Murs
qu'un étagement de traits
soudain spiritualise

paysages surgis de rien,
rêves noirs
où habiter, pourtant

abîmes où luit secrètement
(neuve alchimie)
la mémoire de l'or

ainsi
du poème :
ses mots, un volet clos
dans les interstices duquel passe
– invisiblement –
l'ouvert

V. Inédits

Poèmes du mur (extraits)

Nuit
pétrifiée, qui coupe en deux
le jour

matière durcie
de la douleur,
il est le nom
dressé de l'innommable

suffirait peut-être de prononcer
un mot
pour que le mur parte en fumée

suffirait d'un mot
projectile
 (main tendue à travers
 la brèche)
pour réensemencer
la nuit

Renverse du mur

*

Mots-kaddish
mots-sourates
mots-psaumes

vieux mots de passe
usés, vieux mots
de la ferveur, qui escaladiez l'air :
faut-il
vous réveiller, dans la monnaie en ruine
des prières,
vous démailloter tel Lazare comme chant qu'on déroule ?

et sauriez-vous encore
réparer l'irréparable, et coudre
un Nom et une plaie
à l'autre ?

Pas
d'autre ciel,
plus
de hauteur :
humains mots nus
appelant

Horizon des prières

*

Hors les murs

cette tente fragile
à même le sable
ou la cendre

invisible insurrection abstraite
dressée mot à mot
dans l'ouvert

abri
provisoire
pour l'âme déracinée

racine
mobile
désancrée

– ou pont jeté sur l'air
 *par-dessus les têtes de l'espace et du temps**
et d'un inconciliable
à l'autre

Définition du poème

* O. Mandelstam, *De la Poésie*, Paris, La Barque, 2013, p. 99 (trad. Christian Mouze).

Note.

Poèmes écrits entre août 2014 et février 2016, parus dans *La Revue de Belles-Lettres*, Genève, 2016/1. Ils font partie d'un livre en travail.

Suite pour Fernando O. Nannetti

« Comme • un • Papillon • Libre • je suis • Tout • le • Monde • est à moi
et • tous • je fais • Rêver »

Fernando Nannetti

Silencieux cénobite, que voue
à la répétition l'enfer
des heures qui tournent en cercles

aux yeux de tous, il trame
sa tâche clandestine,
composant pour lui seul le rébus de son nom

tirant de ses guerres perdues
victoire, et de son effacement le livre
ouvert de son âme enfermée :

chaque jour, son crayon de métal
plante, dérisoire
drapeau,
sur le mur carcéral, un poème de
pierre !

*

Jacob arc-bouté
face à l'Ange

jour après jour il s'obstine
dans son corps à corps avec
le mur,
qui dicte

*

À défaut

gravant les étoiles de son ciel
sur ce qui l'obstrue,

tirant de l'opacité
lumière

et de son baignoire, bain
de jeunesse

*

Fuyant lazzi, sourires
en coin – transportant toujours plus loin
ses *choses privées* très secrètes,
comme qui déménagerait d'un trottoir
à l'autre, pour ne pas déranger

*

Solitaire, malgré
tant d'âmes congénères –
devenu monde
pour lui seul, il
recompose, par *magnétique attraction*
l'espace décomposé de sa parole perdue

depuis le centre qui est
soi

*

En boucle, répétant
dessins, mots et figures
 sur le palimpseste de pierre,
en boucle s'écrivant
s'effaçant

gravant en fraude son alphabet
obscur,
 comme la nuit dissimule ses étoiles
à qui ne sait pas lire
la secrète cartographie du cosmos

*

Face au mur, il est dieu
il jongle avec les astres,
les planètes, les lunes

il vole à toute vitesse
parmi les villes réinventées,
 immobile démiurge *connecté*
au branle universel :

il règne ! Et s'illimite
la prison
du monde

*

Comme à Hiroshima, les corps
des disparus

ont laissé sur le mur
en négatif, une ombre

que contourne le soliloque
imperturbable

En esprit, je les observe tous !
je les vois, je les entends,

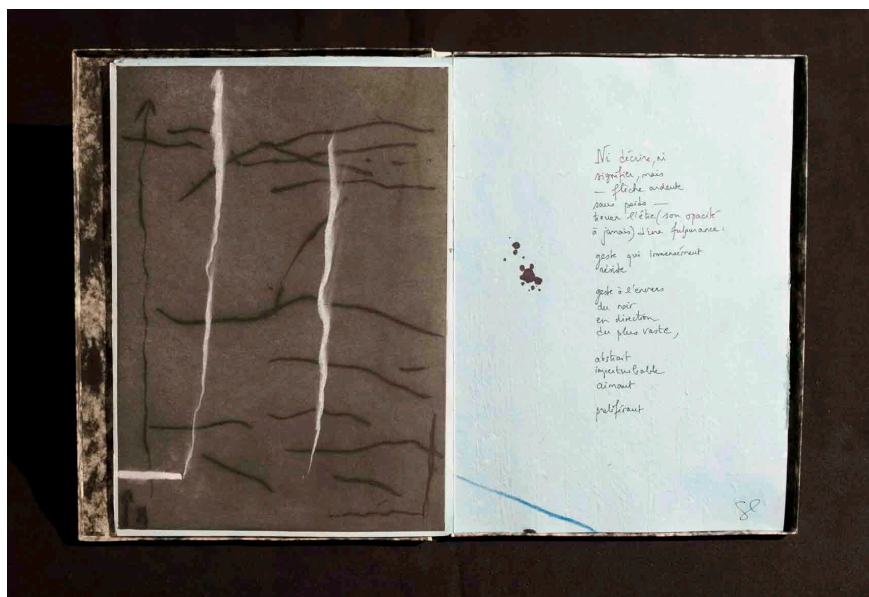
figurants oubliés
dans les coulisses du monde : ils

témoignent – pendant qu'un seul,
sans un mot, tord le cou au silence

Note.

Cinq poèmes de cette suite en travail sont parus en revues, dans une première version. Elle a en outre fait l'objet, dans le cadre des « Enjeux 13 » de la MEL, Maison des Ecrivains et de la Littérature (thème : « L'art & la survie »), d'une lecture par l'auteure, disponible en podcast sur le site de la MEL à l'adresse : <http://www.m-e-l.fr/fiche-actualites.php?id=673>.

Représentant majeur de l'art brut en Italie, Fernando Oreste Nannetti (Rome, 1927 – Volterra, 1994), qui fut interné pendant neuf ans à l'hôpital psychiatrique et judiciaire de Volterra, près de Florence, et soumis à des conditions de vie concentrationnaires, a gravé pour survivre, sur les murs extérieurs de l'asile, à l'aide de l'ardillon de la boucle de ceinture de sa veste de prisonnier, un « livre de pierre » de plus de 70 mètres.



Catherine Bolle / Sylviane Dupuis, *Ascèse de l'éclair*, 2009,
 pointe-sèche, aquatinte, texte manuscrit Sylviane Dupuis,
 pastel, crayon de couleur indigo, imprimé sur Chine teinté main, contre-collé, non relié,
 5 exemplaires, Éditions Traces Genève, « Les cahiers du Lac »



Catherine Bolle, *Les Énergies ou les matériaux de l'Orient*, 2012,
encre orientale, terre, caputa mortem, China marker, craie, lin, 128 x 135 cm.
© prolitteris, Catherine Bolle

PRÉSENTATION

Sylviane Dupuis, poète, auteure de théâtre et essayiste née en 1956, vit à Genève. Elle a publié sept livres de poésie, traduits en plusieurs langues, de nombreuses pièces de théâtre, des essais et plus d'une quarantaine d'études critiques. Elle entretient un dialogue permanent avec la peinture et les arts en général (danse, musique, photographie).

Prix C. F. Ramuz de poésie en 1986, elle séjourne en 1988-1989 à l'Institut suisse de Rome. Sa pièce *La Seconde Chute, ou Godot acte III* (Zoé, 1993, rééd. 1996) a été créée à Genève, Zurich, Paris, Berlin, Varsovie, Siauliai, Montréal et New York. En 2004, sa pièce *Les Enfers ventriloques* reçoit le Prix des Journées de Lyon des Auteurs de théâtre.

Comme poète et dramaturge, elle a collaboré (à Genève) avec la chorégraphe Noemi Lapzeson et le metteur en scène Bernard Meister, et (à Genève et à Berlin) avec la metteuse en scène Claudia Bosse. En 2000 et 2002, elle donne deux ateliers d'écriture dramaturgique à Bamako (Mali). De 2005 à 2018, elle enseigne la littérature au département de français moderne de l'Université de Genève.

Co-fondatrice de la Maison Rousseau et Littérature (MRL) à Genève, elle est membre, en France, du jury du prix Louise Labé, fut membre du jury du prix de poésie Max-Pol Fouchet, et s'est vu décerner en 2011 le grade de Chevalier des Palmes académiques.

Derniers titres parus : *Qu'est-ce que l'art ? 33 propositions*, essai, postface de Carole Talon-Hugon, Zoé, 2013 (rééd. 2015) ; *Au commencement était le verbe. Sur la littérature de Suisse francophone du XX^e siècle*, essai, Zoé, 2021.

POÉSIE

Livres

- *D'un lieu l'autre*, poèmes, Lausanne, Empreintes, 1985, épuisé.
- *Creuser la nuit*, poèmes, Torino, Albert Meynier, 1985. *Prix de Poésie C. F. Ramuz 1986*, épuisé.
- *Figures d'égarées*, poèmes, Lausanne, Empreintes, 1989. *Jasmin d'Argent – Prix international francophone 1996*, épuisé.
- *Odes brèves*, poèmes, Lausanne, Empreintes, 1995, épuisé.

- *D'un lieu l'autre*, suivi de *Creuser la nuit*, suivi de *Figures d'égarées*, préface d'Antoine Raybaud, Moudon, Empreintes, coll. « Poche Poésie », 2000.
- *Géométrie de l'illimité*, poèmes, Genève, La Dogana, 2000, épuisé.
- *Teatro della parola. Poema a due voci/Théâtre de la parole. Poème à deux voix*, édition bilingue de Monica Pavani, Faenza, Mobydick, coll. « Le nuvole », 2003, épuisé.
- *Théâtre de la parole / Teatro della parola*, poème théâtral, Faenza, Mobydick, 2004, épuisé.
- *Cantate à sept voix*, poème théâtral, Genève, Le Miel de l'Ours, 2009, épuisé.
- *Poème de la méthode*, poèmes, Chavannes-près-Renens, Empreintes, 2011. *Prix Pittard de l'Andelyn 2012*, épuisé.
- *Géométrie de l'illimité* suivi de *Poème de la méthode*, avant-propos de Pierre Chappuis, préface de Dominique Kunz-Westerhoff, Chavannes-près-Renens, Empreintes, coll. « Poche Poésie », 2019.

Anthologies et dictionnaires

- *Una anthologia de la poesia suiza francesa contemporánea*, anthologie bilingue, Barcelone, Los Libros de la Frontera, trad. Mario Camelo et Norberto Gumelfarb, 1995.
- *Littératures francophones d'Europe*, anthologie sous la dir. de Jean-Louis Joubert, Paris, Nathan International, coll. « El Bardo », 1997.
- *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, sous la direction de Michel Jarrety, Paris, Puf, 2001, article de Marion Graf.
- *Versschmuggel / Mots de passe*, anthologie bilingue du literaturWERKstatt, Heidelberg, Wunderhorn, 2003.
- *La poésie en Suisse romande depuis Blaise Cendrars*, anthologie par Marion Graf et José-Flore Tappy, Paris, Seghers, 2005.
- *Poésies de langue française*, 144 poètes d'aujourd'hui autour du monde, anthologie par Stéphane Bataillon, Sylvestre Clancier, et Bruno Doucey, Paris, Seghers, 2008.
- *New European Poets*, anthologie par Wayne Miller et Kevin Prufer, Graywolf Press, St. Paul, Minnesota (USA), trad. Marilyn Hacker, trad. Ellen Hinsey, 2008.

- *Modern and Contemporary Swiss Poetry*, anthologie bilingue sous la direction de Luzius Keller, Dalkey Archive Press, Dallas, Texas (USA), trad. John Taylor, 2012.
- *Moderne Poesie in der Schweiz*, anthologie sous la dir. de Roger Perret, Zürich, Limmat Verlag, trad. Eleonore Frey, 2013.
- *La poésie au cœur des arts*, anthologie du Printemps des poètes par Bruno Doucey et Christian Poslaniec, Paris, éd. Bruno Doucey, 2014.
- *Escales littéraires à Cluj*, anthologie bilingue d’auteurs francophones sous la dir. de Rodica Lascu-Pop, Cluj-Napoca, Casa cartii de Stiinta, 2015.
- *Histoire de la littérature en Suisse romande* (nouvelle édition), sous la dir. de Roger Francillon, Genève, Zoé, 2015.
- *Lyrikline*, anthologie du literaturWERKstatt Berlin, 10 poèmes lus par l’auteur : URL : <https://www.lyrikline.org/fr/auteurs?query=dupuis>.

Livres d’art à tirage limité

- *Épigraphies*, sept poèmes avec sept eaux-fortes originales de Jürg Straumann, Berne, Kunstkeller Bern, 1996.
- *La passe invisible*, trois poèmes inédits, accompagnés d’une eau-forte (avec collage) originale en deux variantes de Roberta Sutherland, Genève, Éditart, 2012.
- *Équilibre*, poème inédit (en version bilingue français-espagnol), accompagné d’une gravure originale de Masafumi Yamamoto, Genève/Barcelone, Éditart, 2014.
- *Ascèse de l’éclair*, poème inédit manuscrit, accompagné de pastel et pointe sèche sur papier de Chine de Catherine Bolle, Ouchy, éd. Traces, « Les Cahiers du Lac » (6 ex.), 2019 (URL : <https://catherinebolle.ch/book/ascese-de-leclair/>).
- *Apocalypse inverse*, poème inédit manuscrit, accompagné d’une eau-forte originale de Catherine Bolle, Paris, « livre pauvre », « Les Immémoriaux », éd. D. Leuwers (4 ex.), 2021.

Entretien

- Françoise Delorme, *Entretien avec Sylviane Dupuis*, Le Cultur@ctif, 2012, URL : <http://www.culturactif.ch/livredumois/avril12dupuis.htm>.

Poèmes mis en musique

- Jean-Claude Darbellay : *Eternel* et *Creuser la nuit*, Festival franco-anglais de poésie, Paris, 1998 ; *Été gelé*, pour soprano, cor de basset et violoncelle, 2002 ; *Delphes des trois fois*, pour soprano, clarinette basse, cor, violoncelle et percussions, 2004.
- *Faxtet* (Guido Leotta et Alessandro Valentini) : *Città, visioni / Villes, visions*, trad. Monica Pavani, 2004.
- Christophe Leu : *Odes brèves*, cinq pièces pour voix (baryton) et guitare, 2013.

Marie Étienne

Critique
Marie Joqueviel-Bourjea

Artiste
Marie Étienne



Marie Étienne par Inocencia

Devenances

Marie JOQUEVIEL-BOURJEA

Présenter une œuvre, *a fortiori* lorsqu'elle s'inscrit dans la durée, conduit naturellement à exposer un parcours, et par là même à l'inscrire dans une chrono-logie : dates, événements, périodes, étapes... qui, peu ou prou, remarquent *a posteriori* la cohérence d'un devenir. L'œuvre *devient ce qu'elle est* au regard d'un présent qui paradoxalement en fixe les flux (pour en reconnaître aujourd'hui intentions et inconsciences passées). On échappe en effet difficilement à l'idée qu'une œuvre mûrit (s'affirme, se déploie, s'autorise, se réinvente...), soit à la conviction que, pour les œuvres de même que pour les êtres, proprement le temps *fait* (son) œuvre.

Or s'agissant de Marie Étienne, il m'apparaît que c'est moins le temps que l'espace qui (aura) fait l'œuvre – œuvre qui, de ce fait, advient plus qu'elle ne devient. Cherchant à cerner son mode d'être, j'oserais le néologisme *devenance* – qualifiant ainsi une advenue à soi se soustrayant au *telos* du devenir, soit le mode de déploiement d'une création travaillée par la double tension « aquatique » de la *dormance* et la *résurgence*, à l'écoute des flux souterrains qui irriguent les sols autant que les corps, les pensées autant que les affects. Le si beau titre *Dormans* en prend acte, qui ressuscite les sept dorman(t)s d'Éphèse dont la section éponyme récrit l'histoire, contrepoint mythique d'une écriture qui « s'entête [d']affaire[s] vécue[s] et revécue[s] dans la nuit du sommeil¹ », placée sous le signe shakespearien des gisants de *Macbeth* : « Les dormeurs et les morts ne sont que des images² ». Du reste, au titre du livre de 2006 répondent en miroir les « Fragments de fresque » conclusifs, sorte de postface autoréflexive qui fait de l'eau qui dort le *milieu* (aux deux sens de *lien* et de *biotope*) de la création : « Il y a les dizains dans la nuit, il y a les sonnets dans le ciel. *Entre les deux une eau qui dort*³. » L'auteure poursuit :

¹ Marie Étienne, « Dormans », dans *Dormans*, Paris, Flammarion, « Poésie », 2007, p. 97.

² *Ibid.*, p. 45 : « *The sleeping and the dead are but as pictures* », Shakespeare, *Macbeth*, cité en épigraphe de la section éponyme « Dormans ».

³ *Ibid.*, « Fragments de fresque », p. 213. Je souligne.

Car tout s'écrit en même temps, c'est une grande fresque dont je n'arrive à terminer que des fragments de temps à autre parfois plusieurs années après.
De sorte que je suis en décalage constant avec ce que je suis en train d'écrire, de publier.

Relever donc pour le moment la contemporanéité de tout ou presque, et l'inachèvement, le dessin général qui est ample, semblable dans mon rêve au grand panneau céleste, avec de-ci de-là les fragments achevés⁴ [...].

Évoquant les mouvements souterrains de la dormance et de la résurgence, je pense avant tout à ce qu'en dit Jean-Christophe Bailly dans *Le Dépaysement*⁵ ; ainsi de la source de la Loue – constat qui déborde largement (Courbet y contribue) la remarque hydrographique : « [...] la source de la Loue est en vérité une résurgence, [...] ce qui se donne et apparaît comme un absolu de la naissance est pourtant déjà un retour⁶ ». On comprend dès lors la confiance que place l'œuvre de Marie Étienne dans le rêve, sa logique souterraine et subversive qui s'autorise des « yeux fermés⁷ », à l'écoute de ces « passants intérieurs⁸ » qui sont autant de latences alimentant des courants secrets susceptibles de se transformer en sources. « Qui peut m'aider à rétablir le temps décent de la chronologie, *dégagée du désordre des rêves*⁹ ? » Personne, assurément – et c'est heureux ; car l'œuvre vit de cette indécence qui n'est que justesse et justice rendue à la nuit dont nous sommes faits. Reste, bien sûr, à lui donner forme(s)...

⁴ *Id.*

⁵ Ce que l'écrivain avance quant à « l'identité d'un pays » recouperait pleinement ce qui se joue pour l'œuvre de Marie Étienne : « Le soubassement de l'identité d'un pays, [...], ce serait l'ensemble de toutes ces dormances, et la possibilité, à travers elles, d'une infinité de résurgences : jamais ce qui coule d'une unique source qui aurait valeur d'origine et de garantie, mais ce qui s'étoile au sein d'un système complexe de fuites et de pannes par l'entremise duquel le passé se délivre, comme passé, à même la texture du présent, un seul fil tiré ayant le pouvoir d'en faire réagir quantité d'autres, selon une logique de réseau constamment agrandie et modifiée. », Jean-Christophe BAILLY : chapitre « Le transparent de Carmontelle », dans *Le Dépaysement* [2011], Paris, Le Seuil, « Points », 2012, p. 54.

⁶ *Ibid.*, chapitre « Résurgences de la Loue », p. 306.

⁷ Cf. Marie Étienne, *Les Yeux fermés* ou *Les Variations Bergman*, Paris, José Corti, « En lisant en écrivant », 2011.

⁸ Cf. Marie Étienne, *Les Passants intérieurs*, Fontaine-lès-Dijon, Virgile, 2004, et *Haute Lice*, qui en est la deuxième version, Paris, José Corti, 2011, Prix Paul Verlaine de l'Académie française.

⁹ « Dormans », dans *Dormans*, *op. cit.*, p. 109.

Aussi *retourner, revenir, répéter, reprendre, refaire, recommencer...*, qui sont autant de verbes récurrents dans une œuvre qui, loin de ressasser, assume progressivement l'entreprise d'une « réparation devenue œuvre d'art¹⁰ », apparaissent-ils comme autant de manières d'appréhender la *reprise* (l'expérience de la scène l'aura appris) non comme une redite, mais bien comme un surgissement doublé d'une réparation – quoique provisoire : elle prend l'eau... : « À l'évidence écrire est un retour, un supplément à un voyage¹¹. » « [...] Lila se sent tenue de refaire un voyage dont elle n'a rien gardé ou presque, de le recommencer sans cesse¹². » « À l'évidence écrire est un retour, un supplément à des voyages¹³. » *Créer est donc retourner* – et d'abord la terre des morts. Mais aussi retourner pour mieux (se) voir, voir encore, sans relâche travailler à comprendre : « On n'a pas tout compris alors on recommence¹⁴ [...] » :

[...] un manuscrit, c'est-à-dire un agrégat de mots, ressemble au matériau du fabricant – le ciment du maçon, la pâte du boulanger ou l'argile du potier – il se malaxe, il se travaille, il s'échafaude. Parfois il sert et il ressert à plusieurs fins, pas tout à fait définitif. Ce qui le constitue est à la fois aléatoire et primordial. Ainsi s'expliquent les redites, les recommencements. C'est comme si, au fond, on disposait d'un stock, limité au départ, et qui serait utilisé à des fins différentes. On pourrait en changer, s'en reconstituer un neuf, mais non, merci, on n'y tient pas, on conserve celui-là qui remplit son office¹⁵.

Pratiquer le vers ou travailler la phrase de prose comme un vers (*Anatolie*¹⁶, *Roi des cent cavaliers*, *Dormans...*), en raison du travail de coupe qui accentue le rythme « boustrophédique » du regard lisant, font ainsi du jeu rupture/continuité¹⁷ le départ d'un mouvement se résolvant

¹⁰ Marie Étienne, *Le Livre des recels*, Paris, Flammarion, « Poésie », 2011 : « La réitération. Final (2008) », p. 340. Ce sont les derniers mots de ce livre-somme.

¹¹ Marie Étienne, *Roi des cent cavaliers*, Paris, Flammarion, « Poésie », 2002, p. 11.

¹² Marie Étienne, *Sensō, la guerre*, Paris, Balland, 2002, p. 19. Lila est le personnage principal de ce roman autobiographique.

¹³ *Le Livre des recels*, op. cit., p. 7.

¹⁴ « Dormans », dans *Dormans*, op. cit., p. 110.

¹⁵ « Chagriner et lisser », dans *Haute-Lice*, op. cit., p. 171.

¹⁶ Marie Étienne, *Anatolie*, Paris, Flammarion, « Poésie », 1997.

¹⁷ Je renvoie à ce sujet à l'excellent dossier « Les poètes et la prose » coordonné par Marie Étienne, et notamment à son « Essai sur l' "autre prose" » qui en constitue une part importante, paru dans la revue *Formes Poétiques Contemporaines* n° 4 en 2006 (Bruxelles, Belgique, Les Impressions Nouvelles), p. 167-212. On lit ainsi au chapitre liminaire « La prose, la poésie » : « C'est dans la relation fragment-continuité, dans

simultanément en va-et-vient *et* creusement, retour et retournement confondus (les sillons sont bien lignes / creusées ; autrement dit – et la remarque s'énonce sous le titre « Un texte dort »... : « progression par creusement de ce qui est déjà¹⁸ ») :

[...] Ma doctoresse me dit :
– Ça n'est pas bien de répéter.
Je lui dis c'est de l'art.

Elle ne comprend pas l'art.
Je lui dis les refrains et les rimes, ça répète.
Elle me répond quand on répète on recommence on est malade.
Je lui dis pour écrire on est bien obligé, on revient sur ses pas pour vérifier comment c'était, si on a tout compris. [...] ¹⁹

Aussi le récurrent bougé (comme on le dit d'une photographie) des intitulés génériques scandant les listes « Du même auteur » aux seuils des livres publiés témoigne-t-il de ce que cette œuvre aquatique, traversée de flux souterrains, se refuse à la fixité : chaque nouveau livre interroge et réinvestit ceux qui l'ont précédé. Non seulement parce qu'il est susceptible d'en retravailler la matière : *L'Enfant et le soldat* (2006) récrit *Sensō, la guerre* (2002) ; *Haute lice* (2011) réinvestit *Les Passants intérieurs* (2004) ; *L'Inconnue de la Loire* (2004), roman, retravaille *Péage* (1982), suite poétique ; *Le Livre des recels* (2011) déborde largement l'entreprise auto-anthologique pour reconfigurer les écritures passées... ; d'en emprunter les personnages, devenus récurrents : Robbe, Ise, Paul... ; d'en réinvestir situations narratives ou autobiographèmes ; d'en reprendre certaines expressions ; mais encore d'en revisiter la dynamique jusqu'à inscrire l'ouvrage sous un nouvel intitulé générique : les écritures de Marie Étienne, qu'elles soient poétiques, narratives ou critiques – ces catégories se révélant éminemment poreuses –, se meuvent à l'intérieur d'un classement qui se reconnaît provisoire, pour assumer l'ouverture d'une œuvre qui avance en se retournant et se déplace en ne cessant de faire des pas de côté. Par conséquent, la qualifier d'*ouverte* n'est pas souscrire au poncif de l'œuvre moderne : quel écrivain assumerait de déporter (ainsi de réinterroger) ses opus publiés, reconfigurant sans relâche leur distribution générique, et par là même leur topographie (qui n'est autre que le visage de l'œuvre *qui nous regarde*) ? Pour exemples : *La Face et le lointain* (1986) et *Éloge de la rupture*

cette alternative et dans ce jeu que se construit la poésie comme cette prose, dans l'accentuation ou non de la rupture. », p. 169.

¹⁸ « La réitération. Final (2008) », dans *Le Livre des recels*, op. cit., p. 335.

¹⁹ « Dormans », dans *Dormans*, op. cit., p. 110.

(1991) apparaissent tour à tour sous l'intitulé « récit » dans *Katana*²⁰, « récits » (dans *Anatolie*), « proses » (dans *Roi des cent cavaliers*), « prose » (dans *Dormans*), « prose-poésie » dans *Le Livre des recels*, pour se désolidariser dans *Haute lice* et *Les Yeux fermés*, *La Face et le lointain* y étant repris au titre des « Poésies » quand *Éloge de la rupture* rejoint « La poésie comme récit (Les couloirs de la prose) » – devenu « La poésie comme récit » dans la bibliographie proposée dans ce numéro... Ce sont encore « récits » (*L'Enfant et le soldat*), « romans » (*Sensō*) ou « essais » (*Antoine Vitez, le roman du théâtre*, d'abord rangé au titre des « romans ») qui, au gré de remaniements réguliers, finissent par se ranger sous le chef de « chroniques » progressivement spécialisées en chroniques « de la scène », « de la guerre » et « du cinéma ».

Or ce n'est pas uniquement le passé (*i.e.* les œuvres publiées) que Marie Étienne sans relâche reconfigure dans ses bibliographies liminaires, c'est aussi l'à-venir qu'elle y invite et pré-dit au titre de l'œuvre présente (soit qui *se présente* au lecteur) : *Haute lice* mentionne « en préparation » *Palatines* (« Chroniques »), *Africaines* (« Romans »), *Trois contes d'Ise, Clavecins et Cie* et *Cheval d'octobre* (sous l'item « La poésie comme récit (Les Couloirs de la prose) »), quand la même année (2011), *Le Livre des recels*, qui reconduit l'annonce de *Palatines* sous le chef des « Chroniques », annonce « en préparation » *Africaines* sous l'intitulé « Récits »... Cependant, rien, dans ces paratextes, n'est redevable de manipulations ou d'erreurs éditoriales, encore moins d'un manque de rigueur ou de flottements critiques de la part de l'auteure : c'est jusqu'en ses « seuils²¹ » que Marie Étienne inlassablement redessine le visage d'une œuvre qu'elle rend (rêve) *plastique*, ces apparents mouvements de surface (changer un intitulé générique ne modifie certes pas le texte publié) réinventant pourtant en profondeur le corps d'une œuvre qui, de surcroît, n'hésite pas à *se récrire* (si ce n'est *se récrier*).

Par conséquent, on appréhendera l'œuvre de Marie Étienne moins comme un *corpus* (achevé et composé de livres distincts) que comme un *processus* (livres publiés comme à-venir versant incessamment les uns dans les autres) – le décalage entre annonces et réalisations entretenant en outre une tension permanente²² : les livres annoncés et non (encore) publiés sont-ils achevés ? Demeurent-ils en attente d'un éditeur ? Ont-ils

²⁰ Marie Étienne, *Katana, la clef du sabre*, Scandéditions, « lumière ouverte », 1993.

²¹ Le terme renvoie bien sûr au livre de Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1987.

²² Des livres « en préparation » mentionnés ici, seul *Cheval d'octobre* a paru au moment où j'écris (septembre-novembre 2020).

été publiés sous un autre titre ? Retravaillés pour être “dissous²³” dans d’autres ouvrages ? Relégués en vue d’une reprise ultérieure ?... Autant de questions qui, loin de demander réponse précise, participent à la dynamique d’une œuvre qui, *ne tenant pas en place*, substitue un *état des lieux* à un *état des choses* – état des lieux dont l’enjeu consiste, on le sait, à prendre acte d’une situation que l’on reconnaît (accepte) provisoire.

En lieu et place de la traditionnelle chronologie, c’est par conséquent une *topologie* qui sous-tend cette présentation : parcours des lieux (réels, rêvés, habités, parcourus, pratiqués, imaginés, symboliques, métaphoriques...) qui auront contribué à construire une *œuvre-mobile* (mieux qu’une œuvre mobile²⁴) dont la publication initiale, *Blanc clos*, en 1977, engageait paradoxalement, par son titre à valeur oxymorique, l’avenir encore vierge (« blanc ») d’une écriture sur le constat d’une fermeture... L’imaginaire est, de fait, géo-graphique chez Marie Étienne : ses titres en témoignent, qui convoquent explicitement l’Idumée, l’Anatolie, la Loire, l’Afrique (*Africaines*) ou font signe en direction de l’Asie : *Katana, la clef du sabre* ; *Sensō*²⁵. Continents, pays et territoires configurent en effet l’existence (réelle, rêvée), et par là sa narration : la première partie du *Livre des recels*, « Le monde et la maison », est sous-titrée : « L’Asie. La France. L’Afrique. La France. La frontière allemande. L’Afrique. La France. » ; et sa deuxième partie, « En terre sauve » : « Après Dakar : Paris-Banlieue, Mai 68, la Sologne, le théâtre ».

Ma lecture topologique ne réfute évidemment pas cheminements et mûrissements, mais vise à les ressaisir dans le cadre d’une existence plus vaste (*i.e.* qui déborde l’œuvre réduite à une suite de publications voire même à un projet littéraire), dont les rencontres (avec des êtres autant qu’avec des œuvres ou des lieux) n’auront été déterminantes que parce que le choix aura été fait de les cultiver et d’en récolter les fruits, sur le plan humain autant qu’artistique, bien au-delà de perspectives ponctuelles, d’intentions affichées, de situations professionnelles.

²³ Les « guillemets » chevrons signalent une citation ; les “guillemets anglais”, de même que certains soulignements *italiques*, sont de mon fait. MJB.

²⁴ L’œuvre de Marie Étienne a quelque chose d’une sculpture de Calder : il suffit d’un souffle pour que les éléments composant le mobile se mettent à entretenir d’autres rapports, à dessiner d’autres figures dans l’air...

²⁵ La remarque vaut également pour les titres des ensembles poétiques qui les composent (tel « Le Cahier japonais », dans *Dormans*, ou « Certains sont japonais », dans *Roi des cent cavaliers*), mais *a fortiori* pour l’imaginaire véhiculé par les noms de lieux, omniprésents dans l’œuvre. Je prends un livre au hasard – *Cheval d’octobre* s’ouvre sur ces mots : « – Vous allez travailler à Persan ? / – Entre Chambly et Mours, dit Bart. / – Persan n’est pas la Perse. Pas plus que Saint-Gratien n’est gratifiant, Saint-Prix, prisé... » (Saint-Benoît-du-Sault, Tarabuste, 2015, p. 9.)

Dans cette optique, le *travail du théâtre* chez Marie Étienne (en tant que l'expérience théâtrale travaille le vécu, le rapport à la création et les livres) ne se réduit pas aux seules années passées aux côtés d'Antoine Vitez (1977-1988) : il se poursuit (infuse) bien au-delà de la période pendant laquelle l'écrivaine a eu la chance de travailler « en compagnie » du metteur en scène. En témoignent tout à la fois la temporalité et la variance générique des publications qui composent ce que l'on pourrait appeler la « geste-Vitez », illustration paradigmatique de la dynamique *dormance-résurgence* à l'œuvre dans l'œuvre (« Archives / Non pas mortes : dynamiques. Comme si en soi on possédait une réserve inépuisable, concrétisée, par elles²⁶. »). Basse continue, le travail du théâtre (qui ne se résout pas – et c'est une originalité – en textes expressément écrits *pour* la scène²⁷) reprend, récrit, repense, réinvente en effet depuis presque un demi-siècle une matière qui prend forme(s) d'être sans cesse *re-trouvée*²⁸ : « Antoine Vitez, professeur au conservatoire », dans *Les Voies de la création théâtrale* (1981) ; *Lettres d'Idumée* (1982) ; *La Face et le lointain* (1986) ; *Antoine Vitez, le roman du théâtre, 1978-1982* (2000) ; *En compagnie d'Antoine Vitez, 1977-1984* (2017) ; *Palatines* devenu *Antoine Vitez et la poésie* (2019) ; *Clavecins & Cie, L'Ombre portée* (à paraître) – sans compter les textes qui, disséminés dans les livres de poésie ou de prose-poésie, s'avèrent peu ou prou redevables de l'expérience théâtrale, questionnant la matière d'un vécu qui n'en finit pas d'être éprouvé – la suite offerte à ce volume, « Le spectateur », en atteste. C'est que « la survivance », à l'image du *Journal sans bord* dont *Le Livre des recels* révèle des extraits²⁹, « n'a pas de bords³⁰ », remarque Jean-Christophe Bailly...

Ultime remarque introductive : si cette lecture topologique de l'œuvre de Marie Étienne entend moduler l'approche chronologique, elle ne vise

²⁶ « La réitération. Final (2008) », dans *Le Livre des recels*, *op. cit.*, p. 335.

²⁷ On se reportera par exemple au texte qui conclut *Anatolie*, « Théâtre », le livre se refermant sur cet *excipit* : « C'est du théâtre avec un seul. », *op. cit.*, p. 184.

²⁸ Cette « matière » est tout à la fois redevable des souvenirs, des rêves, et plus largement des hantises que dépose et construit l'expérience dans la nuit du corps, mais aussi des archives personnelles (journal, échanges épistolaires, textes divers – publiés ou non, photographies...) qui revêtent chez Marie Étienne une importance considérable, pour se mettre au service de l'œuvre à venir : contrairement à l'usage, en effet, ses archives constituent moins la trace d'un passé (à préserver) qu'une matière à explorer pour l'œuvre à venir. C'est ce qui explique l'apparente contradiction entre les deux citations précédemment reprises à *Haute lice* (archives comme « stock limité ») et au *Livre des recels* (« réserve inépuisable ») : l'exploitation des archives – au demeurant très nombreuses – est possiblement infinie.

²⁹ *Journal sans bord* (1975-1978), dans *Le Livre des recels*, *op. cit.*, p. 119-146.

³⁰ Jean-Christophe Bailly : « Le transparent de Carmontelle », dans *Le Dépaysement*, *op. cit.*, p. 54.

pas pour autant à cadastrer exhaustivement et éclairer uniformément les replis d'un territoire dont la vertu première est de *garder au secret le secret*. Non que l'écriture s'attache à préserver des secrets (autant se taire, alors), encore moins à en fabriquer (le projet n'a rien d'aragonien³¹) : c'est que la matière de nos existences est opaque, le mystère permanent, et l'écriture dévoile moins qu'elle n'inventorie les voiles. Si (r)écrire cherche à comprendre ce qui résiste (à l'entendement, au souvenir, à la logique discursive...), il ne s'agit pas pour autant d'éclairer au grand jour les recoins de la caverne intérieure – mais de parvenir à se mouvoir avec bonheur dans l'opacité, l'écriture « comme une lampe à huile que l'on promènerait sur les parois originelles³² ». Les titres des livres en prennent acte (*Le Point d'aveuglement*³³, *L'Inconnue de la Loire*³⁴, *Les Passants intérieurs*, *Le Livre des recels*, *Les Yeux fermés*, *Sommeil de l'ange*³⁵), qui reconnaissent l'insu, « la part d'énigme, *aïnos*, dont chaque fois on approch[e], qui chaque fois se dérobo[e]³⁶ », « l'incongruité de l'incompréhensible » qui vient battre en brèche « l'intelligence et la prégnance de la raison³⁷ », la puissance irradiante des rêves et des images intérieures qui ne s'accommode guère de surexposition, pour se projeter à l'intérieur de la *camera oscura* qu'abritent nos « yeux fermés ». Sans relâche, donc, nécessité absolue « de retourner à ce foyer premier, qui contient un secret qui m'échappe sans cesse, qui me contient et me convient³⁸ », confie l'auteure aux dernières pages du *Livre des recels*, justifiant par là le titre quasi oxymorique de cette drôle d'anthologie qui reprend, certes (des livres publiés quoique pour certains introuvables), mais aussi réinvente en choisissant (des extraits), exhume (des inédits), complète (par un récit-cadre et des écrits récents), révisé (une grande partie des versions publiées), recoud (en proposant un itinéraire, soit en inventant un récit),

³¹ Je renvoie à la formule bien connue d'Aragon dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les « incipit »* (1969) : « [...] j'avais commencé d'écrire, et cela pour fixer les “secrets” que j'aurais pu oublier. Et même plus que pour les fixer, pour les susciter, pour provoquer des *secrets* à écrire. »

³² « Fragments de fresque », dans *Dormans*, *op. cit.*, p. 214.

³³ Marie Étienne, *Le Point d'aveuglement*, peinture de Gaston Planet, Beauvoir-sur-Mer, 1978.

³⁴ Marie Étienne, *L'Inconnue de la Loire*, Paris, La Table ronde, 2004.

³⁵ À paraître.

³⁶ « Scènes de la vie en prose – Tapisserie », dans *Le Livre des recels*, *op. cit.*, p. 147.

³⁷ « La réitération. Final (2008) », *op. cit.*, p. 333.

³⁸ *Ibid.*, p. 334.

interroge (un parcours, mais aussi, plus sourdement, le sens de l'archive, le statut du texte, la dynamique d'une œuvre littéraire...)»³⁹.

*

Les trois entrées à suivre (« Les lieux », « Les rencontres », « Les écritures »), s'offrent ainsi comme autant d'amers pour baliser une œuvre éminemment ductile – et pour ainsi dire *liquide* : repères fixes, ils circonscrivent cependant moins un espace (mouvant) qu'ils n'invitent chacun à accomplir sa propre traversée...

Les lieux

Ce sont les lieux qui informent la notice biographique de l'écrivaine, quelles qu'en soient les formulations : « Marie Étienne a passé les 25 premières années de sa vie au Vietnam, en Côte d'Ivoire, en Allemagne, au Sénégal. Après avoir enseigné dans un lycée de Sologne, elle a travaillé [...] au Théâtre des Quartiers d'Ivry, puis au Théâtre national de Chaillot [...] » On aura par ailleurs noté que *Le Livre des recels*, bien que redéployant un parcours d'écriture(s), subordonne la chronologie – au demeurant davantage redevable de chevauchements que de successions strictes⁴⁰ – à l'habitation.

Or les lieux habités (pays dans cette notice : Vietnam, Côte d'Ivoire, Allemagne, Sénégal / continents dans d'autres : Asie, Afrique ; région ici : Sologne / villes ailleurs : Orléans, Paris) semblent déterminer les orientations de l'existence plus que celles-ci ne déterminent les lieux à habiter : ainsi les grandes parties qui structurent l'auto-anthologie apparaissent-elles explicitement redevables d'un « sentiment géographique » (pour reprendre la belle expression de Michel Chaillou⁴¹)

³⁹ On peut se reporter à l'émission de France Culture du 30 avril 2011 « Ça rime à quoi ? » dont Marie Étienne fut l'invitée, qui évoque notamment cette publication : <https://www.franceculture.fr/emissions/ca-rime-quoi/marie-etienne>

⁴⁰ Un livre n'en chasse pas un autre : non seulement parce que tout ce qui s'écrit n'est pas nécessairement (aussitôt) publié, mais encore parce que plusieurs chantiers d'écriture sont simultanément « sur le métier » ; ainsi *Le Livre des recels* propose-t-il dans l'ordre suivant – entrecoupés de « Scènes de la vie en prose » expressément écrites pour le livre de 2011 – des extraits de livres dont les dates d'écriture afférentes se chevauchent : « *La Longe* 1976-1978 » / « *Journal sans bord* 1975-1978 » / « *Péage* 1976-1978 » / « *Lettres d'Idumée* 1976-1978 » (respectivement p. 71 *et sq.* ; p. 119 *et sq.* ; p. 155 *et sq.* ; p. 175 *et sq.*).

⁴¹ Marie Étienne a du reste proposé un compte-rendu du livre de Chaillou [*Le Sentiment géographique*, 1976 ; republié dans la collection « L'Imaginaire » chez Gallimard en

qui est indissociablement sentiment d'existence : « Première partie : le monde et la maison » ; « Deuxième partie : en terre sauve » ; « Troisième partie : d'Orléans à Paris » ; « Quatrième partie : la colline de Chaillot ». Quant à la cinquième et dernière partie, « Le futur dans le passé », elle déjoue expressément la flèche du temps pour la transformer en spirale, en venant au présent de l'écriture (2008) par le détour d'écritures passées (1986-1992), introuvables ou inédites, et par l'éloge du mythe, du conte, du rêve (« Scènes de la vie en prose – Du vrai, du mythe. 11 notes⁴² »), rendant ainsi manifeste la dynamique *dormance-résurgence* qui concurrence ce que j'appellerais « la raison temporelle ».

Les cinq grandes parties du livre-somme de 2011 dessinent donc la trajectoire « focalisante » d'une œuvre que conditionne un sentiment d'existence lui-même redevable d'un sentiment géographique, comme si, prenant une seule et même photographie pendant toute la durée d'une vie, s'effectuait une infinie mise au point : le vaste monde [*dans lequel on se trouve malgré soi plongée dès la naissance*] ; la terre [*qui*] sauve [*de l'exil et de la non-coïncidence à soi*] ; le trajet entre deux villes [*qui structure un devenir*] ; une colline (parisienne) [*qui accueille et déploie un rapport à la création*]... jusqu'au « voyage intérieur » sous-titrant l'ultime partie. Des pays lointains au pays intérieur, du vaste monde au chez-soi, l'œuvre (s')*accommode* ainsi (avec) la géo-graphie, s'incorporant paysages, trajets (du port de la Joliette au port de Saïgon⁴³ en passant par le Canal de Suez⁴⁴ ; d'Orléans à Paris⁴⁵), lieux (Chaillot est d'abord une colline surmontée d'un palais⁴⁶ avant d'être un théâtre et un espace professionnel).

Mais l'inventaire des lieux réels qui furent diversement habités, traversés, pratiqués, dont l'incorporation symbolique se résout en

1989] dans *Argos*, revue du CRDP de l'Académie de Créteil, n° 15, 1995 : « Un faux voyageur ». On peut en lire un extrait sur la toile : <https://www.michel-chaillou.com/le-sentiment-geographique-2/>

⁴² « Du vrai, du mythe. 11 notes », dans *Le Livre des recels*, op. cit., p. 261-263.

⁴³ On se reportera à *Sensō, la guerre* ou *L'Enfant et le soldat*, pour le récit du voyage en bateau entre la France et l'Indochine.

⁴⁴ On se reportera à la section liminaire « La mer l'amour », dans *Roi des cent cavaliers*, op. cit., p. 7-20 ; ou encore à l'entrée « Le canal de Suez » des « Scènes de la vie en prose » liminaires du *Livre des recels*, op. cit. p. 13-15.

⁴⁵ Les va-et-vient pendulaires entre la maison et le travail, la famille et le théâtre, Orléans et Paris, la province et la capitale à une certaine époque de la vie de l'auteur, peuvent *a posteriori* être considérés (au même titre que le canal de Suez de l'enfance) comme un « sas » autorisant peu à peu l'écriture. D'une certaine façon, c'est Paris (les domiciles parisiens successifs ayant au demeurant leur part dans cet itinéraire) qui, au terme de tous ces voyages, *reconnaît* l'écriture pour lui faire place définitive.

⁴⁶ *Palatines*, suite consacrée à Vitez devenue *Antoine Vitez et la poésie*, porte l'édifice dans son nom...

focalisation progressive (du vaste monde à la « chambre à soi »), signale par ailleurs une résistance – comme un “reste” inassimilable qui, contrebalançant l’idée même d’incorporation et en déjouant la visée intégrative, ne cesse de revisiter la tension fondatrice : celle qui polarise l’ici et l’ailleurs, et par voie de conséquence le familier et l’étrange(r). Le sentiment d’*heimlich/unheimlich*, qui non seulement traverse mais informe les écritures *bougées* de Marie Étienne, apparaît en effet redevable d’un rapport natif à l’habiter, dont la langue se révèle le témoin privilégié :

Enfant en Indochine je ne comprenais pas la langue du pays ni les événements. De retour à la France ma situation ne s’était pas améliorée, je me trouvais dans un pays qui certes était le mien et dont je connaissais la langue, cependant je restais étrangère au réel, en quelque sorte « séparée », n’y ayant pas grandi, n’ayant pas circulé dans ses campagnes et dans ses villes [...]. En Indochine, je ne pouvais nommer une fleur ou un arbre [...] qu’en traduction, avec des mots inadaptés, d’autant plus que la fleur et que l’arbre souvent ne poussaient pas en France. J’ignorais l’arbitraire inhérent au langage, cependant je sentais que son adéquation à la réalité provenait d’un passé respiré à même la fleur, à même la terre où cette fleur avait poussé. En France autant qu’en Indochine le réel n’était pas relié au langage, il demeurerait lointain, inaccessible [...]. Un écart impossible à réduire si ce n’est grâce aux mots, dont j’espérais qu’un jour ils me bâtissent un pont. Ou un canal⁴⁷.

Le *Unheimliche* freudien, que traduit difficilement en français l’« inquiétante étrangeté⁴⁸ », s’avère avant tout redevable d’une tension entre le familier (qui relève du chez soi = *Heim* > *heimlich*, et du secret : au sens de *ce que l’on garde (au) secret* : ces « recels » que l’on accumule) et ce qui en dé-range les repères (*un-heimlich*). Or cette polarité *familier/étrange* – le rêve en étant l’expression privilégiée⁴⁹ – travaille l’œuvre entière de Marie Étienne, qui inlassablement négocie avec l’expérience vécue de l’ici et de l’ailleurs, leur tension fondatrice, inquiétant le familier et réciproquement acclimatant l’étrange(r) : « À la

⁴⁷ *Le Livre des recels*, op. cit. p. 17.

⁴⁸ L’expression qui donne son titre au livre de Freud *Das Unheimliche* (1919), traduite en 1933 par Marie Bonaparte par « inquiétante étrangeté », est heureusement révisée par ses commentateurs français ultérieurs : tour à tour « inquiétante familiarité », « étrange familier », « démons familiers »... En effet, l’*Unheimlich* ne saurait se comprendre sans un rapport intrinsèque à l’*Heimlich*, c’est-à-dire au *familier* et simultanément au *secret*.

⁴⁹ « Mon rêve *familier* » débute symptomatiquement sur ces mots : « Je fais souvent ce rêve *étrange* et pénétrant... » (Paul Verlaine, *Poèmes saturniens*, 1866). Je souligne.

question qui est désir répond l'exil en son royaume [...]. » (*Lettres d'Idumée*, 1982⁵⁰) ; « De cet abri-qui-bouge est née l'Étrangeté. » (*Katana*, 1993⁵¹) ; « Nous étions partis loin, je m'habituais à être ailleurs, le non-nommé. » (*Roi des cent cavaliers*, 2002⁵²) ; « L'exil était notre pain quotidien. » (*Dormans*, 2006⁵³) Royaume, abri, habitude, quotidien ont pour contrepartie exil, étrangeté, ailleurs, mouvement, sans-nom. On ne s'étonnera guère, par conséquent, que l'anthologie composée en 1995 pour Actes Sud « junior » s'intitule *Poésies des lointains* et rassemble « de grands voyageurs », dont certains « se promènent en imagination, inventent d'étonnants pays » et « explorent l'étrangeté du quotidien⁵⁴ »...

Or cette « étrangeté » qui rend « frileuse » la « nouvelle venue » en « terre sauve⁵⁵ » est un sentiment dont l'art se ressaisit sous la forme du concept d'« ostranénie » théorisé par Chklovski (*étrangéisation* ou *estrangement* dans les traductions françaises), par Brecht en terme de « distanciation » (*Verfremdung*)... comme par Antoine Vitez dans son approche de la mise en scène. De fait, inquiéter le familier met en capacité de voir ce qui, par la force de l'habitude, échappe à l'attention, endort la vigilance et finalement neutralise le rapport au réel : car le réel (« qui commence là où le sens s'arrête », *dixit* Lacan), à l'image des rêves, est fondamentalement *dé-concertant* : *dé-concertants*, par conséquent, les textes de Marie Étienne – Antoine Vitez, à leur propos : « Ça ne ressemble à rien » ; ajoutant devant la mine « *déconcertée* » (je souligne) de leur auteure, citant Maïakovski : « Ça ne ressemble pas⁵⁶ ». C'est bien sûr un compliment.

*

« Territoires intérieurs », « Territoires inventés », « Territoires interdits » et « Territoires épargnés » ouvrent les quatre dernières parties de *Haute lice* : on aura compris que, si c'est en termes spatiaux davantage que temporels que se présente au lecteur et se représente à elle-même l'œuvre de Marie Étienne, la métaphore spatiale ne participe en rien du cliché critique (« espace littéraire » etc.) : elle est redevable d'une

⁵⁰ Marie Étienne, *Lettres d'Idumée* précédées de *Péage*, Paris, Seghers, « Poésie 82 », 1982, p. 123.

⁵¹ *Katana*, *op. cit.*, p. 45 ; repris dans *Le Livre des recels*, *op. cit.*, p. 293.

⁵² *Roi des cent cavaliers*, *op. cit.*, p. 18.

⁵³ *Dormans*, *op. cit.*, p. 20.

⁵⁴ Marie Étienne, *Poésies des lointains*, Arles, Actes sud « junior », 1995, quatrième de couverture.

⁵⁵ *Le Livre des recels*, *op. cit.*, p. 45.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 171.

expérience intensément vécue des lieux qui font le corps, informent le désir, appellent la langue.

Les rencontres

La polarité qui sous-tend le rapport aux lieux met en relation l'ici avec l'ailleurs, autrement dit le proche avec le lointain, le familier avec l'étrange(r). Les rencontres en révèlent une deuxième : celle articulant le singulier au collectif. Il y a en effet, chez Marie Étienne, une singularité qui se reconnaît et se ressource dans le (à l'épreuve du, aussi bien) collectif. Si l'étrangéité s'y acclimate avec bonheur – dans l'espace ouvert, notamment, par l'amitié « comme promesse » (Derrida) –, elle n'en cultive pas moins, dans le frottement réitéré à l'irréductible différence d'autrui (ou *différance*, à rester avec Derrida), le propre d'une pensée, d'une histoire, d'un rapport à la création⁵⁷. Le collectif est nécessaire – vital, peut-être ; il importe néanmoins de se méfier de sa propension à dissoudre (voire s'approprier) les singularités, et savoir s'en déprendre quand il s'agit d'approcher sa propre « vérité de parole » (Bonnefoy).

Deux espaces collectifs (eux-mêmes pluriels) auront contribué à informer le parcours et l'œuvre de Marie Étienne ; si le temps et l'énergie accordés au collectif sont parfois perçus comme volés au temps (singulier) de l'œuvre (chronophage et énergivore, comme toute entreprise artistique), il reste que celle-ci sait leur être diversement, et profondément, redevable. Deux espaces collectifs, donc : le théâtre et les revues ; deux noms qui, sous le triple chef de l'admiration réciproque, de la confiance mutuelle et de l'amitié, en cristallisent la résonance : ceux d'Antoine Vitez et de Maurice Nadeau.

Le théâtre. Dans les années 1970, Marie Étienne prend l'habitude de se rendre l'été à Avignon, à la Chartreuse de Villeneuve, où elle passe « avidement, d'un tréteau à un autre⁵⁸ ». Elle y découvre Antoine Vitez dans sa mise en scène de *Catherine*, en 1975 (d'après *Les Cloches de Bâle*, d'Aragon) ; de *Grisélidis*, d'après Perrault, en 1977 ; du *Tartuffe* de Molière, encore. Elle suit à Paris « les improvisations de troupes

⁵⁷ On lira dans cette optique la « scène » liminaire du *Livre des recels*, où s'opposent deux conceptions du « pays »... et peut-être deux conceptions de la prose (*op. cit.*, p. 11-12).

⁵⁸ « Scènes de la vie en prose – Rue Saint-André des Arts (1975-1978) », dans *Le Livre des recels*, *op. cit.*, p. 67.

installées dans le bois de Vincennes⁵⁹ ». Elle étudie et commence à assister en auditrice libre, à l'automne 1976, aux cours d'Antoine Vitez. Fin 1978, elle soutient une thèse sur Vitez pédagogue, son travail d'observation au Conservatoire national d'art dramatique, commandé par le CNRS en 1977, étant publié en 1981⁶⁰. 1978 : c'est le début d'un intense dialogue avec l'homme de théâtre – la poésie, entre eux, comme une secrète brûlure en partage⁶¹. Ainsi Marie Étienne se verra-t-elle ultérieurement confiée la mise en œuvre des soirées de poésie à Chaillot, lieu où elle assumera, après une première expérience professionnelle au Théâtre des Quartiers d'Ivry de 1978 à 1981, la fonction de secrétaire générale. En étroite complicité avec Vitez, elle programmera et organisera 70 « lundis » mémorables entre 1982 et 1988, qui feront entendre les plus grandes voix de la poésie contemporaine dans le Grand Foyer du palais⁶².

Ce faisant, son expérience du théâtre, d'autant plus singulière qu'elle ne s'éprouve ni du côté du jeu, ni du côté de la mise en scène, ni du côté de la technique, mais bien de *la poésie* et plus largement de l'écriture (c'est *parce qu'elle* écrit de la poésie que Vitez appelle Marie Étienne à ses côtés), conforte l'étrangéité native⁶³ : elle la reconnaît, fait d'une fragilité une force. Dans le théâtre, cette « matière à vivre⁶⁴ », l'écrivaine qu'elle est en train de s'autoriser à devenir, tel le Malte Laurids Brigge de Rilke exilé dans un Paris qui l'intimide et le déstabilise, « apprend à voir⁶⁵ ». Le théâtre (lieu, activités, hommes et textes confondus), et Vitez qui en encourage la pratique, “précipitent” en elle la poésie qui, pour être déjà-là⁶⁶, y trouve un espace à la mesure de ses interrogations et de

⁵⁹ « Scènes de la vie en prose – Quelqu'un, et non des moindres... », dans *Le Livre des recels*, op. cit., p. 172.

⁶⁰ Il s'agit d'un numéro des *Voies de la création théâtrale* consacré à « La formation du comédien ». L'essai referme sa thèse.

⁶¹ Je renvoie notamment à *Antoine Vitez & la poésie*, Le Pré Saint-Gervais, In'hui/Le Castor Astral, « Les Passeurs d'Inuits », 2019.

⁶² Pour une description de ce qui s'est inventé là de remarquable, on se reportera notamment au chapitre 5 : « Les lectures de poésie » de *Antoine Vitez et la poésie*, op. cit., p. 71-100.

⁶³ L'épigraphe de *Dormans*, empruntée à Edward Munch, la reconnaît expressément : « *Je suis probablement sur une autre planète : tout est y est si étrange.* », op. cit., p. 7.

⁶⁴ « [...] j'ai trouvé dans le théâtre une matière à vivre autant qu'un raccourci. », dans Marie Étienne, *La Face et le lointain*, Moulins, Ipomée, « Tadorne », 1986, p. 21.

⁶⁵ Rainer Maria Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* [1929], traduction française par Maurice Betz, Paris, Le Seuil, 1966 ; « Points », 1980, p. 13.

⁶⁶ *Blanc-clos* paraît en 1977 aux éditions de La Répétition, *Le Point d'aveuglement* en 1978. Ce sont des textes brefs qui l'un, s'autorise de la fréquentation d'un collectif (*La Répétition* est la librairie que fréquente assidûment Marie Étienne en ces années, qui accueille notamment la revue *Action poétique* : les éditions de La Répétition en sont le prolongement), l'autre naît d'un dialogue : *Le Point d'aveuglement* est un livre d'artiste

ses désirs. L'espace (réel, symbolique) ouvert par le théâtre rejoue par conséquent la dialectique première : le livre de 1986 – ponctué de photographies, qui médite des mises en scène d'Antoine Vitez présentées au Théâtre des Quartiers d'Ivry et au Théâtre national de Chaillot entre 1978 et 1984, le formule expressément dans son titre : *La Face et le lointain*⁶⁷... L'écriture, cette activité « exploratoire⁶⁸ » qui travaille à investir l'espace situé entre la face et le lointain, s'y apprivoise elle-même : comment appréhender, se demande la poète, dans des mots qui fixent, ce qui se passe (et repasse) *là*, fluctuant et « périssable⁶⁹ », dans « les traits des corps sur scène⁷⁰ » ?

Mais le théâtre, s'il fait émerger, et même expose, des singularités artistiques, est avant tout un collectif ; l'écrivaine le reconnaît dans l'entretien liminaire du numéro que lui consacrait en 2011 la revue *NU(e)* :

Le théâtre m'a aidée à sortir de l'autisme, ce que j'appelle ainsi, m'a violemment jetée dans la mêlée d'un art de groupe, même un groupe fortement dirigé, pris en main. Il a aussi, plus mystérieusement, conditionné mon écriture en l'ancrant dans l'urgence (la date butoir de la « Première ») ; la tournant davantage vers autrui ; et lui donnant confiance en elle tout autant que dans l'art.⁷¹

Si les nombreux textes qui, depuis plus de quarante ans, s'attachent à ressaisir *l'aventure-Vitez* s'appuient sur une expérience vécue du théâtre, celle-ci est surtout dépliée/déployée/réinvestie par un travail d'écriture quasi quotidien (dès la décennie vitézienne), notes et réflexions approfondissant, questionnant, mettant en perspective la matière-théâtre, jusqu'à constituer de véritables archives « dynamiques » : journaux personnels, notes, correspondances... Toutefois, s'il s'agit prioritairement, dans *Antoine Vitez, le roman du théâtre*, *En compagnie d'Antoine Vitez, 1977-1984* ou *Antoine Vitez et la poésie*, de témoigner,

réalisé avec le peintre Gaston Planet, rencontré par l'intermédiaire de Paul Louis Rossi, lui-même rencontré à La Répétition. Marie Étienne évoque l'aventure de ce livre d'artiste dans le chapitre « Gaston Planet. La boîte de camembert » du *Livre des recels* (*op. cit.*, p. 116-118).

⁶⁷ En préambule, cette définition : « *La Face et le lointain* est le terme technique qui désigne l'espace de la scène inscrit entre la partie proche du public et la partie à l'opposé, la plus lointaine. », dans *La Face et le lointain*, *op. cit.*, p. 6.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 54.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 14.

⁷¹ « Le juste trait (conversation) », Marie Étienne, Marie Joqueviel-Bourjea, dans *NU(e)* : « Marie Étienne », n° 47, avril 2011, p. 23-24.

de garder trace de l'aventure collective (« J'ai le goût de la date et le sens de la dette, je suis là pour porter témoignage⁷². »), il ne saurait être question, pour l'auteure, de s'en tenir à un travail d'archiviste ou d'historienne de l'art. L'essentiel se situe ailleurs, assurément, que dans les faits et dates, voire même ailleurs que dans les souvenirs (de mises en scène, de vie collective, de dialogues avec Vitez...) : il réside dans le patient travail du texte en soi, qui s'élabore et s'invente à l'articulation d'une expérience de l'art et de sa méditation, de visions constituant autant de « contretype[s]⁷³ » (les « tableaux vivants⁷⁴ » que constituent les scènes, les photographies, les rêves) et de leur infinie résonance/réduplication, à l'écoute des gestes, personnages, paroles qui hantent (j'oserais dire : *définitivement*) le corps – lui-même ce théâtre d'opérations complexes que la vie et l'écriture mêlées n'en finissent pas d'ausculter. Cette « matière » issue d'un collectif qui en fabrique bien plus qu'il n'en faut pour la représentation en tant que telle, provoquera, dans des écritures très différentes mais qui ont en partage d'être des créations littéraires, *La Face et le lointain*, *Lettres d'Idumée*, *Le Sang du guetteur* (sous son titre premier : *L'Adoration perpétuelle*), *Clavecins & Cie*, *L'Ombre portée* (à paraître)...

Les revues. En 1978, Marie Étienne rejoint la rédaction d'*Action poétique* et reste pendant dix ans membre de son comité. Elle fréquente également, dans les locaux de la librairie *La Répétition* rue Saint-André des Arts où la revue a établi son quartier général, les membres de la revue *Change* – et bien des écrivains que l'effervescence collective retient en ce lieu de livres et de débats, fondé par Élisabeth Roudinesco :

Époque heureuse s'il en est. Moi l'étrangère, enfin en France et à Paris, enfin au cœur de ce qui naît, qui s'élabore, en termes d'art et de pensées, je prends le train chaque fin de semaine [...] afin de retrouver le comité de rédaction de la revue auquel rendent visite [...] de nombreux visiteurs et amis : la revue *Change* et Jean-Pierre Faye, Alain Veinstein et France-Culture, Jean Daive et la galerie Maeght, Claude Royer-Journoud et Anne-Marie Albiach, Maurice Roche, Edmond Jabès, et Mathieu Bénézet.
[...] j'ai immédiatement le sentiment d'être « chez moi »⁷⁵.

⁷² *Roi des cent cavaliers*, op. cit., p. 11. Le poème en prose dont est extraite cette phrase révèle une autopoïétique pleinement transposable à l'expérience théâtrale – son écriture.

⁷³ « Contretype » titre un fragment d'*Éloge de la rupture*, Plombières-lès-Dijon, Ulysse fin-de-siècle, 1991, p. 77.

⁷⁴ *La Face et le lointain*, op. cit., p. 54.

⁷⁵ « Scènes de la vie en prose – Rue Saint-André des Arts (1975-1978) », dans *Le Livre des recels*, op. cit., p. 68.

Aussi, précédant de peu l'expérience du théâtre, celle des revues ouvre-t-elle le champ au collectif ; ce faisant, elle pacifie la polarité première : « Moi l'étrangère [...] j'ai [...] le sentiment d'être "chez moi". » Lieu réel "focalisant" (la France / Paris / la rue Saint-André des Arts / la librairie / l'étage « plus secret⁷⁶ » de la librairie où se réunit le comité d'*Action Poétique*) autant que symbolique, la revue ouvre l'écriture à son dehors (Marie Étienne y est publiée dès 1975) en même temps qu'elle l'invite à converser avec d'autres : *Action Poétique* publie dans son n° 72, en 1977, son tout premier article (sur Charles Racine). L'expérience se révèle à ce point essentielle que l'aventure critique ne s'est, depuis, jamais refermée : cela fait en effet plus de quarante ans que Marie Étienne invente son parcours d'écriture à l'écoute attentive des écritures d'autrui, qu'elle lit, suit, commente⁷⁷.

Toutefois, si les revues *Action Poétique* et *Change* ouvrent un espace que le théâtre à sa façon doublera (comme on le dit d'un tissu), c'est une autre revue qui, au cours de l'expérience-Chaillot, accueille désormais l'essentiel de ses écritures critiques : *La Quinzaine littéraire* de Maurice Nadeau, que depuis 2015 *En attendant Nadeau* réinvente sur la toile. Membre de son comité de rédaction, Marie Étienne y poursuit – dans les rencontres bi-mensuelles de son comité, dans ses lectures et choix critiques – ce qui s'engagea avec *Action Poétique* : la contribution *en actes d'écriture* à cette sorte d'« hétérotopie⁷⁸ » foucauldienne que constitue la revue, en laquelle le *topos idios* (le lieu du propre) sans cesse négocie avec ce *lieu commun* qu'est le collectif. Bref, où la singularité se frotte, pour advenir, à une communauté agissante.

Dans ce dévouement critique qui n'aura jamais cessé, Maurice Nadeau a sans nul doute joué un rôle essentiel, pour avoir contribué à ce que Marie Étienne – dont il fait la connaissance en 1988 à Chaillot – se

⁷⁶ *Id.*

⁷⁷ Un recueil sélectif des centaines d'articles qu'elle a rédigés vient de paraître aux éditions Hermann, *L'inaccessible est toujours bleu*, « Vertige de la langue », 2021.

⁷⁸ Le néologisme, proposé par Michel Foucault, est ainsi défini dans « Hétérotopies, des espaces autres » : « sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. », conférence au Cercle d'études architecturales à Paris le 14 mars 1967 ; 1^{ère} publication 1984 ; texte repris dans *Dits/Écrits (1954-1988)*, tome IV, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Sciences Humaines », 1994, texte n° 360 ; reproduit dans la revue *Empan* n° 54, 2004/2, p. 12-19, consultable en ligne à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12.htm#>

sente chez elle au sein de sa revue : poète et amie, « doublement chère⁷⁹ » par conséquent, confiait-il au numéro que la revue *NU(e)* consacrait à l'écrivaine en 2011, dont il ouvrait les contributions et hommages critiques.

*

Ainsi l'expérience du théâtre et celle, concomitante, des revues situent-elles le désir d'écriture à l'horizon du collectif, mais aussi de rencontres avec des êtres d'exception qui en confortent la légitimité ; parmi eux, deux hommes qui, pour avoir créé, formé et animé des collectifs (avec la part *d'utopie tenue* qu'implique un tel engagement), n'en cultivèrent pas moins leur propre désir d'écriture – en même temps qu'ils soutinrent inlassablement celui d'autrui.

Les écritures

Les deux polarités formulées au titre des lieux (ici/ailleurs) et des rencontres (singulier/collectif) informent un rapport au monde qui en vient à configurer un rapport à l'écriture. Les trois polarités que je m'apprête à énumérer sont, elles, intrinsèquement liées au travail même de l'écriture – ou plutôt *des* écritures de Marie Étienne, être poète n'étant pas exclusivement soluble dans la fabrication de ces objets plus ou moins identifiables que l'on nomme "poèmes" : « Écrire de la poésie, de la prose poétique, des récits, des romans, des articles, constitue pour moi un tout⁸⁰. » Recommencer – dont on a vu qu'il s'agissait d'un geste essentiel dans le processus d'écriture – est aussi conférer à une matière la possibilité (ce « stock limité » dont on dispose) de se reform(ul)er autrement, d'habiter un autre espace générique, de se confronter à de nouvelles contraintes formelles... pour tenter, à chaque *reprise*, de mieux dire ce qui toujours échappe (de « rater mieux », dirait Beckett), dans l'espoir que le double ou la copie que constitue le contretype, à force d'être regardé/développé⁸¹ parviendra à approcher le "type" à jamais disparu. Il serait donc inapproprié de distinguer radicalement versants poétique, narratif ou critique : si genres et formes non seulement varient

⁷⁹ Maurice Nadeau : « Une longue amitié », dans *NU(e)* : « Marie Étienne », *op. cit.*, p. 45.

⁸⁰ Marie Étienne : « L'insolence d'une fille au comptoir », dans revue *Triages* (Saint-Benoît-du-Sault/éditions Tarabuste), n° 26, juin 2014.

⁸¹ Un contretype dit à la fois le double d'une image photographique et la copie obtenue à partir d'un double du négatif.

mais se révèlent bien souvent hybrides dans leurs dispositifs, la matière qu'ils travaillent demeure, quant à elle, identique. C'est du reste une même voix qui traverse l'œuvre, chaque livre en proposant une modulation.

Néanmoins, je ne distingue les trois polarités qui sous-tendent la dynamique d'écriture que pour mieux les penser ensemble dans l'analyse consécutive⁸². Elles ne font sens, en effet, que d'être articulées : 1/ poésie/prose ; 2/ fragment/continuité ; 3/ femme/neutre.

Ces trois tensions complémentaires (que cimentent des questionnements génériques et formels) se trouvent liées par une même dynamique que modélise un double geste dont l'imaginaire se reprend aux deux modèles récurrents de la couture et du cinéma : *coudre* ; *monter*⁸³. Écrire est composer, assembler des « bouts épars d'étoffe » : phrases, images, scènes, dans lesquelles la fiction le dispute au souvenir, la composition à l'éclatement. On écrit comme l'on monte une robe ou un film : en rhapsode. La troisième polarité (femme/neutre) n'échappe pas à cette intention : il s'agit d'ajouter une parole de femme (écrire en son nom, revendiquer sa place) à un désir de neutre (écrire est une entreprise à tous égards *trans-genres*).

Les quatre études citées en note analysent précisément cette triple tension qui informe les écritures de Marie Étienne ; pour ne pas me répéter mais recommencer autrement, je me propose plutôt ici de procéder mimétiquement, soit, en accord avec la dynamique scripturale qu'il s'agit de révéler, de prélever des morceaux de texte dans le *continuum* de l'œuvre pour les coudre ensemble, dans l'idée que le sens se dégagera des citations ainsi montées en une sorte de *patchwork* en

⁸² Pour une analyse approfondie, je me permets de renvoyer à quatre études sous mon nom qui explorent diversement les trois polarités mentionnées : 1/ « Une poésie qui rêve de prose (Marie Étienne) », dans *Marie Étienne. Organiser l'indicible*, sous la direction de Marie Joqueviel-Bourjea, Paris, L'Improviste, 2013, p. 91-114 ; 2/ « Les couloirs de la langue (Marie Étienne) », dans la revue *Contemporary French and Francophone Studies – Sites* (Université du Connecticut, Storrs, États-Unis) : « Nouveaux mondes, nouveaux espaces, II », textes réunis et présentés par Dawn Cornelio, volume 15, n° 5, décembre 2011, p. 593-605 ; 3/ « La femme, le neutre, l'écriture (Marie Étienne et au-delà...) », à paraître dans la revue *Résonances* (Paris 8) : « Poésie au féminin / poétique(s) du corps », sous la direction de Patricia Godi et Lucie Lavergne, article dont un premier état a paru dans *Poésie au féminin*, sous la direction de Patricia Godi : <http://celis.univ-bpclermont.fr/spip.php?article1052>, p. 123-146 ; 4/ « Ce n'est plus à voir : c'est à dire (Marie Étienne, *Les Soupirants*) », dans *Voir / être vu : réflexions sur le champ scopique dans la littérature et la culture européennes*, études réunies et présentées par Peter Schnyder & Frédérique Toudoire-Surlapierre, Paris, L'Improviste, 2011, p. 275-290.

⁸³ La référence couturière est pleinement revendiquée dans *Le Livre des recels* ; la référence cinématographique motive *Les Yeux fermés*.

lequel *se réfléchit* le travail d'écriture. La question suivante en résume l'ambition : comment concilier poésie *et* prose, fragment *et* continuité, femme *et* neutre ? – Question à laquelle l'on peut d'ores-et-déjà répondre : d'une part, en se déplaçant (effectivement, symboliquement) ; d'autre part, en inquiétant les frontières que l'on fait ainsi *jouer* (telles les listes « du même auteur » au seuil des livres). Dès lors, écrire consiste à emprunter des passages qui circulent *entre* des espaces que l'on travaille à rendre poreux. Aussi la « topique “subjective”⁸⁴ » de l'œuvre est-elle moins la « chambre (à soi) » (selon la formule reprise à la « chère Virginia⁸⁵ ») que le couloir ; raison pour laquelle je reste attachée à la belle formule « les couloirs de la prose » que concurrence désormais le plus explicite « la poésie comme récit » dans les présentations bibliographiques. L'auteure en expliquait les motivations dans la postface des *Soupirants*, livre aujourd'hui rangé au titre des « romans » après avoir hanté les « couloirs de la prose » :

La prose peut être informelle, suite de mots qui n'a que la logique, que la nécessité du sens. C'est un peu court.

On peut alors verser dans ses « couloirs » le matériau brûlant du poétique pour obtenir un texte plein, qui occupe la place, d'un bout à l'autre des deux marges.

Ce qui ne suffit encore pas. Il faut ensuite « monter », comme une couturière les bouts épars d'étoffe, ou comme un cinéaste, chaque scène tournée dans un ordre dicté par les nécessités pratiques et financières, et donc dans le désordre, du point de vue de la logique narrative⁸⁶.

Six ans plus tard, *Le Livre des recels* se referme sur la même métaphore couturière : « D'où l'importance du rapiécage, ou dirait mon voisin, de l'apiécage. L'ouvrier apiéceur assemble les morceaux découpés par un autre, pour bâtir le costume. Je parle, j'écris depuis longtemps sur les rapports de la couture et de l'écrit⁸⁷. » La même année, dans *Les Yeux fermés*, la « Petite Femme » étudie « faute de mieux, grammaire latine et broderie⁸⁸ ». On apprend encore dans *Le Livre des recels* que l'arrière-grand-mère était couturière-lingère, que la mère cousait également ; *écrire comme on coud* revendique donc expressément l'héritage maternel :

⁸⁴ Je reprends l'expression aux *Fenêtres* de Jean-Bertrand Pontalis [2000], Paris, Gallimard, « Folio », 2002, p. 16.

⁸⁵ Cf. « Toutes nos chambres », dans *Les Yeux fermés*, *op. cit.*, p. 206-209.

⁸⁶ Marie Étienne, *Les Soupirants*, Paris, Virgile, 2005, p. 104.

⁸⁷ « La réitération (Final, 2008) », dans *Le Livre des recels*, *op. cit.*, p. 340.

⁸⁸ « Le visiteur du soir », dans *Les Yeux fermés*, *op. cit.*, p. 109.

Je viens de recevoir d'un déménagement le petit meuble, mi-coffret à couture, mi-table à décorer, qui contenait, contient encore les outils de ma mère : ses bobines de fil, ses patrons édités par le *Jardin des modes*, ses aiguilles, ses dés, dont un au moins date de Rose, mon arrière-grand-mère, ses ciseaux – le grand qui taille les tissus, seulement les tissus sinon les lames s'émousseront et le petit, qui défait les ourlets ; son crochet, ses aiguilles – courtes, en métal, pour coudre, et longues en corne pour tricoter ; l'œuf qui bombe la laine et sert à la reprise...

Est-ce du fait de ma mère ? Écrire et coudre sont pour moi deux tâches similaires. Mais différence de taille : la première, inutile, est tournée vers le monde, la seconde, nécessaire, est limitée à la maison : entretien de son linge, habillage des enfants. J'ai préféré le gratuit artistique à l'inusable domestique, sans renier jamais l'héritage des gestes qui vaut celui des textes ; rassemblant des fragments pour en constituer, si possible, un habit de lumière, une harmonie issue de la continuité mais conquise durement. Conquise « contre⁸⁹ ».

« Conquise “contre” » : l'expression résumerait lapidairement l'œuvre et le parcours (le champ lexical de la guerre est du reste très présent chez Marie Étienne). Une lignée (de femmes) dans laquelle on s'inscrit (ici, les mères ; plus largement, ces créatrices – écrivaines, artistes – que l'auteure inlassablement cherche à mettre en lumière et dont en quelque manière elle se réclame) ; mais, plus cavalièrement, ces rues traversières que l'on emprunte, qui font dévier hors du droit chemin. Ainsi l'imaginaire topographique de l'œuvre se développe-t-il autour d'une double figure archétypale, non seulement en tension “interne”, mais en mouvement – ou plus justement, qui le conduit : la lign(é)e et le couloir ; autrement dit l'ascendance (verticale) et le déport (horizontal). C'est à l'intersection sans cesse négociée, jouée, déportée de ces deux dynamiques internes mais qui conduisent (l'ici vers l')ailleurs que s'informe, chez Marie Étienne, le geste d'écrire – sa nécessité.

L'extrait cité plus haut défend la similarité des gestes de l'écriture et de la couture selon une logique chiasmatique : l'écriture « inutile » est tournée vers le dehors quand la couture, « nécessaire », se limite au foyer. Ce faisant, le parallèle met en valeur un travail dont la poète remarque qu'il est souvent déconsidéré (la femme enfermée dans ses travaux de couture), tandis qu'il pointe la dimension manuelle mais aussi, implicitement, visuelle du geste d'écriture : écrire en effet, c'est agencer

⁸⁹ « Rue Rambuteau – Scènes de la vie en prose », dans *Le Livre des recels*, op. cit., p. 25.

des fragments que l'on regarde (compose, choisit, dispose) comme si l'on montait une robe. Si la couture ressort valorisée de la comparaison, cette dernière sous-entend réciproquement que l'écriture n'a pas à être coupée de la matérialité d'un savoir-faire qui ramène le geste à une pratique.

La couture participe expressément d'un imaginaire féminin : ainsi comprend-on que le « par ailleurs » à visée cumulative qui clôt le passage suivant des *Yeux fermés* – relatif aux figures féminines auxquelles s'attache Marie Étienne dans ses « variations » : la Douce de Dostoïevski ; Hester, l'héroïne de *La Lettre écarlate*, de Hawthorne ; sa figure à l'écran dans le film de Sjöström, Lilian Gish –, manifeste une forme de plus-value : « La jeunesse, la douceur, l'intelligence, la force de caractère tournée contre elles, plus rarement contre les autres, et la grandeur morale, voilà qui se retrouve chez elles toutes. *Et par ailleurs, elles cousent*⁹⁰. » Coudre s'offre ainsi comme le prolongement gestuel, en actes, de la « grandeur morale ». Or le parallèle établi entre écrire et coudre, qui suppose d'interroger le rapport des femmes à l'écriture (La couture au lieu (à défaut) de l'écriture ? L'écriture dans la continuité de la couture ? L'écriture comme la couture ? [...]), invite à considérer le geste d'écrire, pour la femme, dans une perspective éthique et non seulement artistique.

Cependant, si Marie Étienne ne cesse de défendre – dans ses textes comme en actes – la nécessité, pour les femmes, d'écrire (de créer)⁹¹, ce n'est pas sans ignorer les risques et les apories qui s'attachent à la notion d'« écriture féminine » : toute essentialisation (toute fixation) est dangereuse, suppose l'œuvre dans la variété de ses actualisations. Or l'écriture, parce qu'elle circule dans des couloirs et participe de cet imaginaire aqueux que je pointais au début de la réflexion, permet de contrer, par l'instabilité du point de vue narratif par exemple, l'assignation à résidence sexuée. Ainsi l'écrivaine justifie-t-elle en conclusion de *Dormans* ses choix narratifs : « Un narrateur qui est tantôt du féminin tantôt du masculin, non par incohérence mais afin de sortir, en l'absence du neutre, de la dualité schématique des sexes⁹². » On pourrait également convoquer la figure récurrente de l'Enfant, sorte d'allégorie d'une neutralité salutaire étroitement corrélée à la capacité créative (écrire, c'est être enfant⁹³) : en attestent la parabole « l'Enfant et

⁹⁰ *Les Yeux fermés*, op. cit., p. 192. Je souligne.

⁹¹ On peut se reporter à son article : « Sommes-nous moins bonnes ? », disponible à l'adresse : <https://ephep.com/fr/content/marie-etienne-les-femmes-poesie-francaise-con-temporaine>.

⁹² « Fragments de fresque », dans *Dormans*, op. cit., p. 214.

⁹³ Ce n'est pas exactement de la vision baudelairienne de l'enfance dont il s'agit (« le génie n'est que l'enfance retrouvée à volonté » (« L'artiste, homme du monde, homme

l'œuvre », dans *Dormans*, plus simplement la dédicace de *Haute-Lice* (« à l'enfant qui dessine »), ou encore la référence, dans *Les Yeux fermés*, à l'Ernesto de Duras, « l'enfant au corps d'adulte⁹⁴ ». Mais ce sont encore les figures aimées de l'Ange, du Fou, de l'Idiot ou du Clown qu'il faudrait ici convoquer, dans leur propension à déranger voire déconstruire identités et assignations.

En ouverture de cette dernière partie, deux verbes s'imposaient : *coudre*, *monter*. Un personnage en cristallise les imaginaires cumulés : celui de Pénélope, qui hante *Le Livre des recels*. Mais ce n'est ni l'épouse fidèle, ni la figure héroïque de l'attente qu'elle signifie chez Marie Étienne, pas même celle d'un faire/défaire/recommencer à l'identique (« Horreur : recommencer le même⁹⁵ ! »). Ce qu'actualise dans la fiction la tisserande, à l'image de sa figure-sœur « tisserande des nuits⁹⁶ » Chahrazade, c'est, par-delà l'aptitude à créer (tisser, raconter, c'est tout-un), la capacité d'improvisation, de variation, de déclinaison qui va de pair avec la conscience aiguë de l'inachevable. De même que défaire ne signifie pas abandonner mais redonner (un) lieu à l'œuvre, recartographier le possible, recommencer n'est pas refaire (à l'identique). Ce qu'ouvre le geste réitéré de Pénélope (détisser-retisser), c'est l'espace du faire dans la conscience même (et l'acceptation) de « l'inachèvement perpétuel⁹⁷ » :

Prédilection pour les fragments et pour l'inachevé qui est surtout celle des poètes. Nous bâtissons des citadelles, elles sont inconfortables, *nos textes sont troués*, l'inachevé est notre lot. Nous n'enfermons jamais le sens, nous ne refusons pas, du coup, ses volte-face. C'est en revanche dans des termes et des architectures choisis qu'avec soin, peu à peu, nous montons nos manèges, nous fabriquons de l'improbable⁹⁸.

Si écrire, c'est coudre, c'est également monter – la postface des *Soupirants* en témoigne, et Marie Étienne de conclure à la suite de l'extrait cité au début de cette partie : « On oublie trop souvent les

des foules et enfant », dans *Le Peintre de la vie moderne* (1963), *Écrits sur l'art*, Paris, Le Livre de Poche « classique », 1992/1999, p. 512, mais de l'Enfant en tant que figure/allégorie/utopie de la création pensée en amont de toute assignation (sexuelle, sociale...).

⁹⁴ *Les Yeux fermés*, op. cit., p. 167 et sq.

⁹⁵ « La réitération. Final (2008) » », dans *Le Livre des recels*, op. cit., p. 337

⁹⁶ « Scènes de la vie en prose – Tapisserie », dans *Le Livre des recels*, op. cit., p. 147.

⁹⁷ L'expression est reprise au titre de Francis Ponge, *Pratiques d'écriture ou l'inachèvement perpétuel*, Paris, Hermann, 1984.

⁹⁸ « Scènes de la vie en prose – De l'inachèvement », dans *Le Livre des recels*, op. cit., p. 153. Je souligne.

rapports qu'entretient le cinéma avec la poésie⁹⁹. » La remarque appelle le nom d'Eisenstein, réfléchissant sur « le principe général du montage¹⁰⁰ ». Or l'écrivaine y revient en 2011, dans une section des *Yeux fermés* intitulée « La magie du montage » :

J'empruntais au théâtre et à la mise en scène sa grammaire du geste et son art d'enchaîner, j'espérais prendre au cinéma quelque chose de son art du montage.
Comment le montez-vous ? Pas l'escalier et pas vraiment l'habit.
Le film.
Le montage m'intéresse parce que je suis poète.
Pendant plusieurs années, j'ai écrit des fragments qui s'imposaient à moi et que je m'occupais, par la suite, à monter.
Je n'aime pas, je n'ai jamais aimé juxtaposer des textes en me basant sur la chronologie, sur le sujet, jusqu'à ce qu'à la fin ils s'additionnent en recueil.
Quand on est écrivain, on parvient, avec un peu de chance et de talent, à écrire et « monter » de concert¹⁰¹.

Ce que trahit la réflexion insistante de Marie Étienne sur le montage, sa pratique transposée au travail de l'écriture, c'est l'extrême importance accordée au choix (des fragments) et à leur assemblage (la fresque). Les « bouts épars d'étoffe » ne font texte, c'est-à-dire ne forment tissu, qu'à s'assembler en une « architectur[e] choisi[e] ». Mais si écrire est, en termes musicaux, de l'ordre d'un *composer*, ou en termes d'architecture voire de couture, de l'ordre d'un *bâtir* (des « citadelles » comme des robes), il faut à l'écrivain-compositeur-bâisseur accepter que la vocation de « l'inachevable » ainsi architecturé (mis en forme, *tenu*) soit, à terme, de fabriquer de « l'improbable ». Le texte, l'œuvre ne *tiennent* en effet qu'à la condition paradoxale d'intégrer dans leurs fondations mêmes l'aléa sismique ; ainsi la rigueur se trouve-t-elle mise au service de l'improvisation, cette dernière à son tour conduite et simultanément contenue par un double souci musical et *quasi* pictural :

De la rigueur qui tourne, qui médite et qui chante.
Pas de ressassement. Des inflexions et des refrains.
Plutôt la phrase que le vers.
Livrée au mouvement mais dépendante. Librement dépendante.
Que la course obtenue soit le texte.
Ponctuation, ôtée ou mise, habits qui couvrent ou qui découvrent.
On a besoin, ou pas, d'espace, on aime, ou pas, les blocs de mots.

⁹⁹ *Les Soupirants*, op. cit., p. 104.

¹⁰⁰ *Id.*

¹⁰¹ « La magie du montage », dans *Les Yeux fermés*, op. cit., p. 144-145.

Moi maintenant j'aime les blocs, la phrase de la prose, comme un
champ clos, à l'intérieur de quoi, variations infimes.
On cale bien son rythme, on compte l'*e* muet, on compte avec.
On improvise pour être vrai.
Une histoire apparaît que le vers empêchait, on la laisse passer, par
instants, par saccades.
On ne la laisse pas s'emparer de l'espace.
On aime bien les mots suspendus au silence, posés sur le silence.
Comme des notes, uniques, graves, qui donnent sens et forme aux
masses¹⁰².

*

L'œuvre s'engageait paradoxalement sur un imaginaire spatial de la
clôture (*Blanc clos*) ; si elle s'éprouve toujours comme un « champ
clos », c'est bien parce que la ceinture dé-finit l'espace in-fini de
l'écriture, autrement dit ce « blanc » définitivement ouvert aux « infimes
variations » qui paraissent hériter de Mallarmé¹⁰³ la « rigueur » têtue de
leur souci musical.

¹⁰² « La mer l'amour », dans *Roi des cent cavaliers*, *op. cit.*, p. 44.

¹⁰³ *Anatolie* a du reste été récompensé en 1997 par le prix Mallarmé.

Le spectateur

Marie ÉTIENNE

à Sandra

Il y aurait, dit-on, un trouble extrême à s'établir dans un
théâtre
Par excès ou par manque de présence
L'Analyste le sait
Il se tient à l'écart
il rend compte, plutôt bien
en charge des Annales

Personnages et personnes se confondent
Ce qui revient à dire que ce théâtre-là, celui de l'Analyste
est un monde de doubles
Un monde d'ombres troubles
Peut-être aussi de dupes
Mais de cela il n'est pas sûr

À ce régime il perd la foi
Et puis il la retrouve
Il perd la foi et la retrouve
C'est un balancement
qui ne le berce pas
qui au contraire l'éprouve

Mais il n'ignore pas qu'il doit être patient
Que la révélation est lente
à mûrir, à venir
Le théâtre en revanche est le champion de la vitesse
On n'y a que le temps de se dire
Je n'ai pas bien compris, j'ignore où je me trouve

Dans mon bureau porte fermée ?
Dans le bureau du Commandeur ?
Dans les coulisses, les fards, les chemises empesées, les
corsets des mignonnes et les chaussures des petits
maîtres ?
Dans la salle presque vide, immobile et inquiet
Ou sur la scène comme un acteur ?

L'Analyste trébuche
Il s'est aventuré, dos tourné à la salle
Une marche l'a surpris et plus encore l'absence de borne
Derrière le panneau peint il n'y a que l'échelle
appuyée contre un mur
le corridor crasseux

Attention, tu t'égares !
C'est Proserpine qui l'avertit
debout sur le ponton
Mais l'Analyste a décidé
d'oublier qu'il a peur
décidé d'avancer coûte que coûte

Et de venir à bout du monstre
que chaque nuit il décervelle
et qui chaque matin repousse ses débris
les yeux encore vitreux du sommeil de la mort
la cuirasse en désordre
et les cheveux mêlés de foin

Dans cet état il craint
par dessus tout d'être accusé
Le jour d'avant il paradait, portant couronne et sceptre
tout s'inclinait sur son passage
même les oiseaux du Commandeur
diamants noirs du désert

Et aujourd'hui les yeux éteints
Reviens à toi et vite !
Mais l'Analyste est comme mort
Ne te laisse pas impressionner
L'ange gardien a raison
L'Analyste se rassied

Terreur et froid
Un roi traverse en diagonale
et disparaît derrière
le panneau peint
Il va se déchausser et enfiler sa robe de chambre.
Ah tu nous as fait peur !

Commence le défilé
D'abord une reine, avec son maquillage tout de travers mais
c'est exprès
Elle est vieille tu comprends elle n'a plus la maîtrise de ses
gestes
Puis une suivante qui suit en sautillant pour éviter les
carreaux froids, les carreaux abîmés
Ce qui n'est pas pratique et qui l'oblige à conserver un pied
sur deux en l'air
Le sol n'est pas béni des dieux !

Jeune fille est un peu à l'écart
On ignore que c'est elle,
déguisée comme elle l'est, qui la reconnaîtrait
avec ses bottes pour aller vite, ses éperons d'argent, ses
chausses et son chapeau à plumes ?
On la prendrait pour son fiancé.
Prends-moi pour ta fiancée, propose-t-elle à Jeune homme
qui l'aimait mieux en gars

Lui a des bagues aux doigts, des cils comme des râdeaux et
un regard, mazette !
un regard à ferrer les plus impropres à la culbute
Comme t'es joli, chante le chœur, hommes et femmes réunis
Jeune fille est vexée, Traître aussi,
tantôt diable boiteux, tantôt flic en blouson avec armes et
bagages,
tantôt dandy en chapeau claque et claquettes aux talons

Chacun est sur ses gardes, s'ennuie, se gratte le nez, chacun
attend le Commandeur
Lequel n'est pas de pierre
Il n'a pas commencé à mourir
Son assassin sourit dans l'ombre, caché sous les rideaux ou
grimpé dans les cintres
L'Analyste au chômage fait sa malle
qui contient

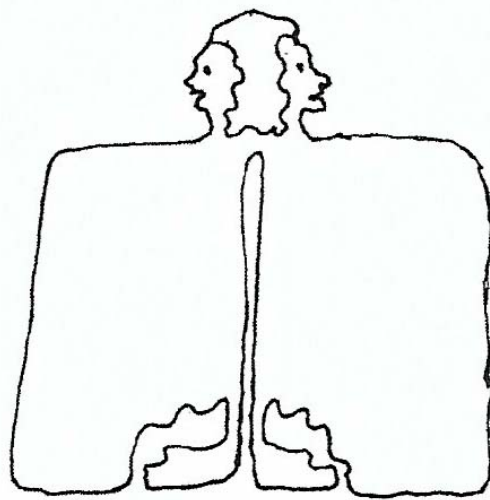
des oiseaux et des hommes
des tournesols et des tempêtes
des crânes des tombes des forêts
Tout un théâtre en miniatures
boîte à outils réglementaire
de l'ouvrier plombier-zingueur

On y trouve même de temps en temps le Commandeur
à présent qu'il a pris sa retraite
J'avais besoin de respirer, dit-il à l'Analyste
il y a si longtemps que les morts m'entretiennent
que je parle à leur place
J'avais besoin d'être à mon tour un spectateur.

Extrait d'un livre inédit, 2020

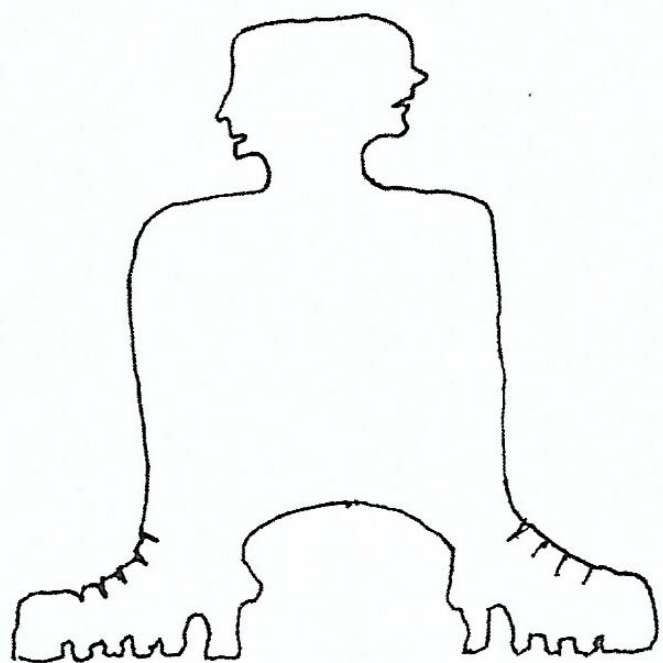
Marie Étienne

la série des Jumeaux
suivie de
la série dérivée



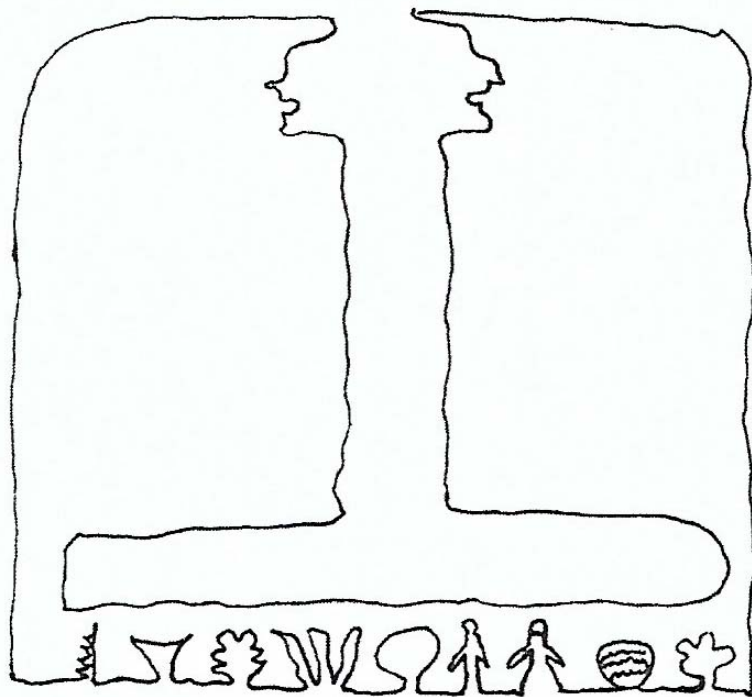
jumelles bibelot (1)

13.01.12



Jumelles sportives (2)

13.01.11



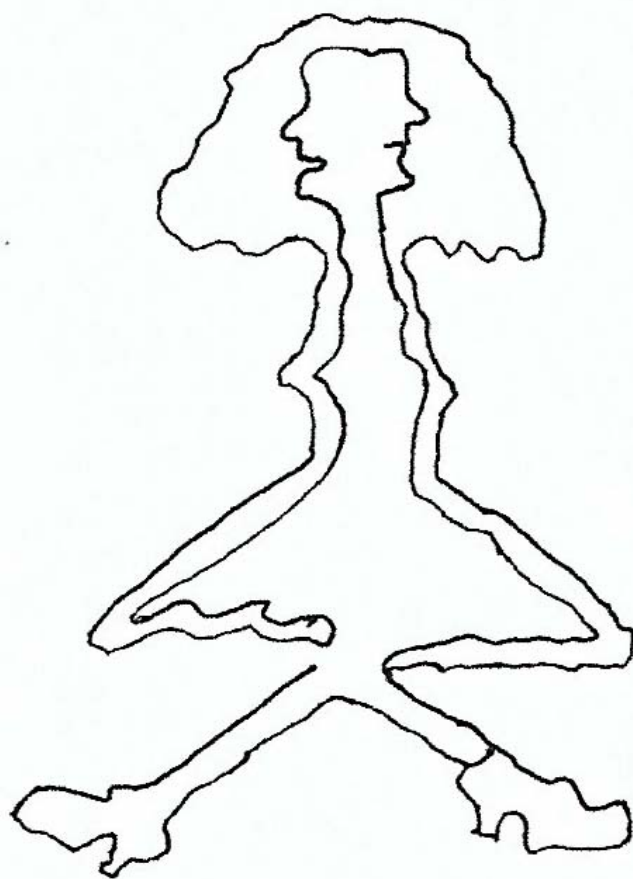
les jumelles égyptiennes (3)

13.01.11



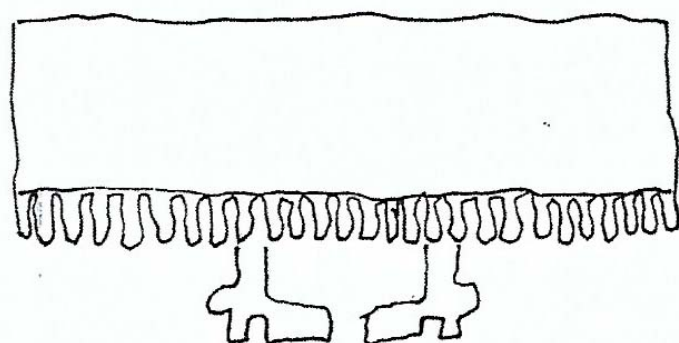
les jumelles fâchées (4)

13.01.11



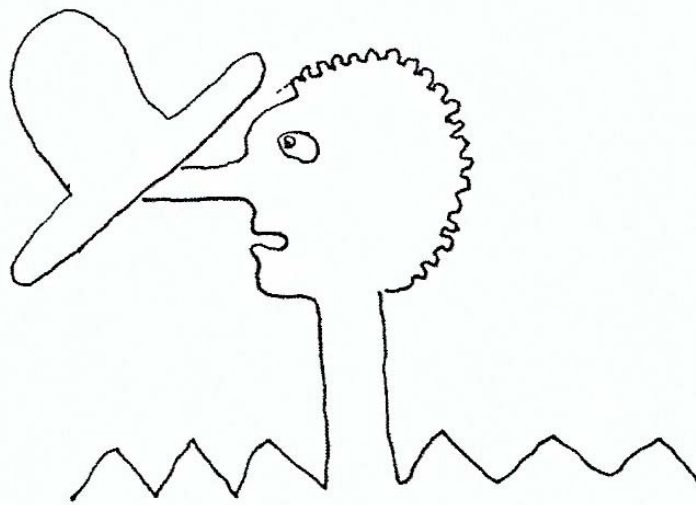
jumelles dansant (5)

13.01.11



jumelles cachées (6)

13.01.11

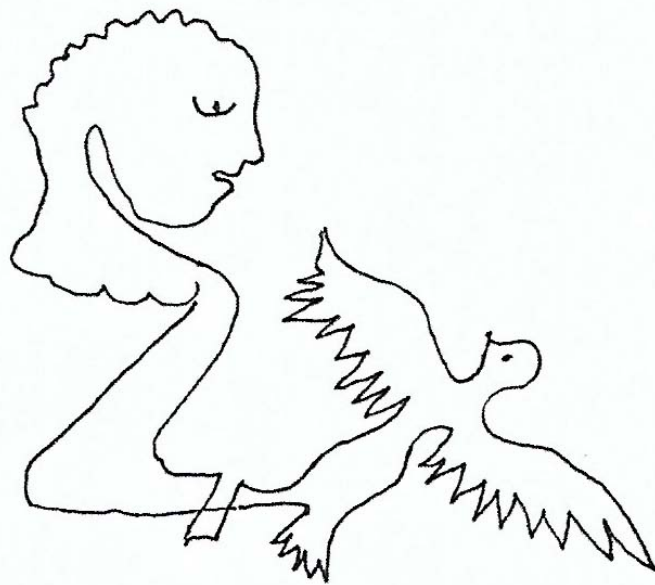


La série obviée (1)
(d'homme naquit, comme on s'out,
de la femme)
19. 01. 11



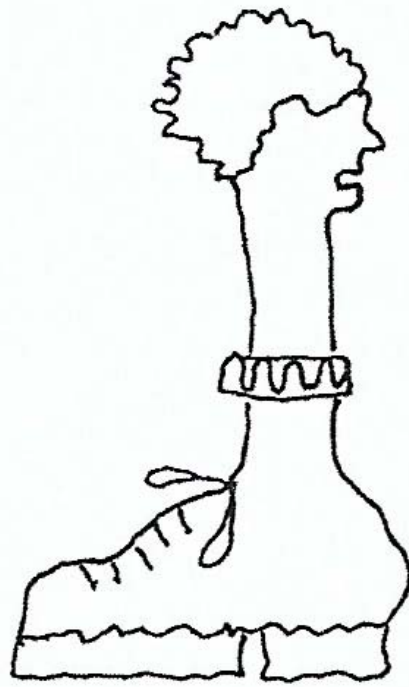
La série dérivée (2)

13.01. 11



La série dérivée (3)

13.01.11



la série dérivée (4)

13.01.11

PRÉSENTATION

Auteur d'une thèse, en 1998, sur les interactions du théâtre et de la littérature, Marie Étienne est poète, romancière et critique littéraire. Elle a longtemps vécu hors de France (Vietnam, Côte d'Ivoire, Allemagne, Sénégal).

De 1978 à 1998 elle a été rédactrice à la revue *Action poétique* ; de 1976 à 1988, en tant que collaboratrice d'Antoine Vitez, secrétaire générale et responsable des lectures de poésie au Théâtre des Quartiers d'Ivry puis au Théâtre national de Chaillot où elle a organisé une soixantaine de soirées littéraires qui ont notamment accueilli Adonis, John Cage, Michel Deguy, André Frénaud, Armand Gatti, Jean Grosjean, Valère Novarina, Jacques Réda, Jacques Roubaud, Jude Stefan, Jean Tardieu, Andrea Zanzotto... ; de 1985 à 2015, rédactrice à *La Quinzaine littéraire*, le bimensuel de Maurice Nadeau, qu'elle a quitté à l'automne 2015 avec l'ensemble de la rédaction, pour créer le journal en ligne *En attendant Nadeau*.

Dans ces deux publications, mais également dans des journaux et des revues (*Action Poétique*, *Le Journal de Chaillot*, *Les Lettres françaises*, *Digraphe*, *Les Cahiers de l'Herne*, *Les Cahiers de la Comédie française*, *Europe*, *Le Nouveau Recueil*, *Alternative théâtrale*, *Théâtre public...*), dans des Actes de colloque (sur Pierre Jean Jouve, Marina Tsvetaeva, O. V. de L. Milosz), dans des anthologies (comme *Passeurs de mémoire*, Poésie/Gallimard, 2005)..., elle a fait paraître plus de 400 articles. Et publié des poèmes et des proses en France comme à l'étranger : Allemagne, Argentine, Australie, Canada, États-Unis, Inde, Italie, Japon, Liban, Nouvelle-Zélande, Pérou, Russie, Vietnam, Yougoslavie...

Étant donné sa familiarité avec le théâtre, sa fréquentation des pays étrangers, son goût pour la poésie en même temps que pour la prose, et son ouverture sur la vie littéraire contemporaine, son œuvre est celle d'un écrivain atypique, qui lui a valu la reconnaissance d'Antoine Vitez, de Maurice Nadeau, et plus récemment de Denis Podalydès.

Elle a reçu le prix Mallarmé pour *Anatolie* en 1997 et le prix Paul Verlaine de l'Académie française pour *Le Livre des recels* et *Haute Lice* ; le prix Léopold Sedar Senghor pour l'ensemble de son œuvre.

*

ŒUVRES

Poésie

- *La Longe*, Paris, Temps actuels, « La Petite Sirène », 1981.
- *Lettres d'Idumée*, précédées de *Péage*, Paris, Seghers, 1982.
- *Le Sang du guetteur*, Arles, Actes Sud, 1985.
- *La Face et le lointain*, Moulins, Ipomée, « Tadorne », 1986.
- *Katana*, dessins de Sandra Monciardini, Paris, Scandéditions, 1993. Traduction anglaise : *Katana*, traduit par Anne Talvaz, Ravena Press, États-Unis, 2014.
- *Anatolie*, Paris, Flammarion, « Poésie », 1997, Prix Mallarmé.
- *Roi des cent cavaliers*, Paris, Flammarion, « Poésie » 2002. En anglais : *King of a Hundred Horsemen*, traduit par Marilyn Hacker, (Robert Fagles Prize for translation), New York, Farrar, Straus & Giroux, 2008.
- *Dormans*, Paris, Flammarion, « Poésie », 2006.
- *Le Livre des recels*, Paris, Flammarion, « Poésie », 2011, Prix Paul Verlaine de l'Académie française.

Poésie/prose

- *Éloge de la rupture*, pointe sèche de Christian Rosset, Plombières-lès-Dijon, Ulysse fin de siècle, 1991.
- *Les Passants intérieurs*, Fontaine-lès-Dijon, Virgile, 2004.
- *Les Soupirants*, Paris, Virgile, 2005.
- *Haute Lice*, Paris, Corti, 2011.
- *Cheval d'Octobre*, Saint-Benoît-du-Sault, Tarabuste, 2015.

Romans

- *Clémence*, Paris, Balland, 1999.
- *L'Inconnue de la Loire*, Paris, La Table ronde, 2004.

Théâtre

- *Antoine Vitez, le Roman du théâtre, 1978-1982*, Paris, Balland, 2000.
- *En compagnie d'Antoine Vitez, 1977-1984*, Paris, Hermann, « Vertige de la langue », 2017.
- *Antoine Vitez et la poésie*, Paris, In'hui/Le Castor astral, « Les passeurs d'Inuits », 2019.

Histoire

- *Sensò, la guerre*, Paris, Balland, 2002.
- *L'Enfant et le Soldat*, Paris, La Table ronde, 2006.

Cinéma

- *Les Yeux fermés* ou *Les Variations Bergman*, Paris, Corti, « En lisant en écrivant », 2011.

Chroniques de la vie littéraire

- *L'inaccessible est toujours bleu*, choix d'articles, Paris, Hermann, « Vertige de la langue », 2021.

Anthologies

- *Poésies des lointains*, Arles, Actes Sud, 1995.
- *Cent ans passent comme un jour, 56 poètes pour Aragon*, Creil, Dumerchez, 1997.

Essais (ouvrages collectifs)

- *Antoine Vitez, professeur au conservatoire*, dans *Les Voies de la création théâtrale*, Paris, CNRS, 1981.
- *Les Poètes et la Prose*, dans *Formes poétiques contemporaines*, Paris-Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2006.
- *L'Embrasement et le Monde, The Doorway and the World, Women in Contemporary French-Language Poetry*, traduction Dawn Cornelio, *Beyond French Feminisms*, États-Unis, Palgrave Macmilan, 2003.

Livres d'artistes

avec les peintres Gaston Planet, Boulay, Bertrand Bracaval, Jean-Michel Meurice, Jacques Clauzel, Michel Mousseau.

Émissions radiophoniques

- *La Distraction*, par Christian Rosset et Marie Étienne, France-Culture, 1996.

- *Hamlet*, par Marie Étienne, France-Culture, *Les Nuits magnétiques*, 1994, avec des entretiens et des extraits du spectacle monté par Antoine Vitez en 1982.
- *La Nuit rêvée de Marie Étienne*, par Geneviève Hutin, France-Culture, novembre 2012.

À PROPOS DE MARIE ÉTIENNE

Ouvrages collectifs sous la direction de Marie Joqueviel-Bourjea

- Revue *Nu(e)*, Nice, n° 47, 2011, 341p.
- Marie Étienne, *Organiser l'indicible*, Paris, L'Improviste, 2013, 200p.

Colloques

- CORNELIO Dawn, « De *Sensò la guerre* à *L'Enfant et le soldat*, lire redire, traduire, récrire », colloque « Liberté, licence, illisibilité poétiques », Université de San Diego, Californie, 2008.
- JOQUEVIEL-BOURJEA Marie, « Marie Etienne, une poésie qui rêve de prose », colloque « Liberté, licence, illisibilité poétiques », Université de San Diego, Californie, 2008 ; dans *Organiser l'indicible*, *op. cit.*
- JOQUEVIEL-BOURJEA Marie, « Entre le nombre et la nuit », colloque à l'Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand *Voi(es)x de l'autre, Poètes femmes XIX^e-XXI^e siècle*, 7-9 novembre 2007 ; dans *Voi(es)x de l'autre*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2010.
- ÉTIENNE Marie-France, CORNELIO Dawn, JOQUEVIEL-BOURJEA Marie, colloque « Nouveaux mondes, nouveaux espaces », Université de Guelph, Toronto, 2010 ; revue *Sites*, vol. 15 n° 5, Connecticut, 2011.
- JOQUEVIEL-BOURJEA Marie, « Ce n'est plus à voir : c'est à dire. Marie Étienne, *Les Soupirants* », colloque « Voir & Être vu », Université de Haute-Alsace, Mulhouse, 2009 ; dans *Voir & Être vu*, Réflexions sur le champ scopique dans la littérature et la culture européennes, Paris, L'Improviste, 2011.
- BONHOMME Béatrice, BOURJEA Serge, DI MANNO Yves, ÉTIENNE Marie, ÉTIENNE Marie-France, GARRON Isabelle, JOQUEVIEL-BOURJEA Marie, MICHEL Laure, PURNELLE Gérard, QUAGHEBEUR Marc, ROSSI Paul Louis, RUEFF Martin, Journée d'études, Université de Montpellier, avril 2011 et session de congrès du *Conseil International des Études Francophones*, Aix-en-Provence, juin 2011, dans *Organiser l'indicible*, *op. cit.*

Entretiens

- DELAY Florence, « Conversation sur *Lettres d'Idumée* », dans *Banana split*, Marseille, 1982.
- CORNELIO Dawn, « Vie de fille, vie de femme », dans *Women in French Studies*, 2008.
- STOUT John, dans *L'Énigme-poésie, entretiens avec 21 poètes françaises*, Amsterdam-New-York, 2010.
- « Le juste trait », entretien avec Marie Étienne, dans revue *NU(e) : Marie Étienne* (Nice), n° 47, sous la direction de Marie Joqueviel-Bourjea, avril 2011, entretien republié dans *Le revue NU(e) : dix entretiens sur la poésie actuelle*, sous la direction de Béatrice Bonhomme et Hervé Bosio, Bruxelles, La Lettre volée, « Essais », 2012.
- ÉTIENNE Marie et JOQUEVIEL-BOURJEA Marie, entretien : « Genèse d'un numéro : *NU(e)* 47 », Colloque Université Paul-Valéry, Montpellier, 2017 ; dans *NU(e) : une revue, des voix, la poésie*, Hermann, 2019.
- Sur France-Culture, avec Olivier Germain-Thomas, Alain Veinstein, Jean-Baptiste Para.

Articles de dictionnaire

- NOIRET Gérard, dans *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours* (sous la direction de Michel Jarrety), Paris, PUF, 2001.
- FAERBER Johan, dans *Le Dictionnaire universel des créatrices*, Paris, Des Femmes-Antoinette Fouque, 2013.

Michèle Finck

Critiques

Gabriel Grossi

Christine Dupouy

Artiste

Caroline François-Rubino



Photo © Laury Granier, 2019

À l'écoute de Michèle Finck

Gabriel GROSSI

Université Nice Côte d'Azur (CTEL)

[...] [La musique] ne montre que l'invisible et ne dit que l'imprononçable.
Commençant là où la poésie s'arrête, sa rêverie invente le sacré.

Jean-Michel Maulpoix¹

C'est en puisant au plus intime que les poèmes de Michèle Finck atteignent à l'universel. D'un recueil à l'autre – *L'ouïe éblouie* en 2007, *Balbuciendo* en 2012, *La Troisième Main* en 2015, *Connaissance par les larmes* en 2017 et *Poésie Shéhé Résistance* en 2019² –, une même sensibilité, diversement modulée, s'exprime. Si cette voix peut sans doute être rapprochée de la tendance du « lyrisme critique », elle trouve son originalité dans la fine écoute – du monde, du paysage, du corps et de la musique – qui se déploie d'un ouvrage à l'autre. Poète, traductrice et spécialiste des liens entre poésie moderne et musique³, Michèle Finck interroge l'énigme de l'existence à travers celle des sons et du silence. Entre cri et murmure, la poète module la voix d'une blessure qui n'empêche pas la recherche d'un apaisement, jusqu'à la grâce et au sublime. C'est cette tension entre inquiétude et souffrance, d'une part, et apaisement et douceur, d'autre part, et leurs nuances, que nous avons souhaité suivre d'un recueil à l'autre, en nous plaçant à notre tour à l'écoute de la voix de Michèle Finck.

¹ Jean-Michel Maulpoix, *La Matinée à l'anglaise*, Paris, Seghers, « Poésie 82 », 1982, p. 113.

² Auxquels il faudrait ajouter *Sur un piano de paille / Variations Goldberg avec cri*, paru en 2020 aux éditions Arfuyen, qui n'est pas inclus dans cette étude.

³ Voir son essai *Poésie moderne et musique*, « *Vorrei e non vorrei* », *Essai de poétique du son*, Paris, Honoré Champion, 2004.

***L'ouïe éblouie* (2007)**

Paru en 2007, *L'ouïe éblouie*⁴, qui rassemble des poèmes composés entre 1983 et 2003⁵, manifeste d'emblée ce qui sera une constante dans l'œuvre de Michèle Finck : la prééminence de l'ouïe. La poète s'y dit comme habitée par une « oreille de lumière », une « oreille troglodyte »⁶ qui apparaît comme une sorte de Muse et de Parque à la fois :

N'être, squelette de lettres, squelette, que la marionnette de l'ouïe éblouie. C'est elle qui tire les fils, elle qui les coupe. (OE, 8)

Ainsi la poète écrit-elle sous la dictée de « l'ouïe éblouie », laquelle est comparée à un « trou de souffleur » (OE, 9). L'écoute est pour elle un « guide ». Par le terme de « cliraudience » (OE, 9), elle présente l'ouïe comme une faculté presque surnaturelle, comparable à celle d'une Pythie. Michèle Finck se place ainsi « à l'écoute de l'ouïe éblouie » (OE, 9), formulation intéressante en ce qu'il ne s'agit pas seulement d'entendre ou d'écouter des sons, mais d'écouter l'ouïe elle-même, d'entendre l'entendre. L'ouvrage se veut ainsi un « château de sons et de silence », construction précaire, menacée par les assauts de la « mer », où l'écoute affirme d'emblée son importance, et l'égal statut du « son » et du « silence » (OE, 9). Cette fragilité est à l'image des sons eux-mêmes, qui sont du domaine de l'impalpable, de l'immatériel. Aussi l'écriture revendique-t-elle sa dimension fragmentaire et fragile – « mottes de notes », « mesures d'écume », « kaléidoscope pourrissable » (OE, 9) – en même temps que le recours à des formes et genres divers, – « long, court, prose, vers, conte, chant, volé en éclats » (OE, 9).

Par cette oreille, c'est tout un univers intérieur qui cherche à se dire, comme le révèlent les premiers mots du livre : « Toujours le même film [...] dans la visionneuse du crâne » (OE, 7). L'image du « film », comme celle du « kaléidoscope » (OE, 9), instaure une fantasmatique personnelle. À l'opposé de l'ouvrage, le dernier texte évoque une mélodie intérieure que la poète n'aurait de cesse de rechercher :

[...] je me referme à la tombée de la nuit sur une basse continue :
au fond de moi il y a un piano mat, érodé ; à ce piano il y a
quelqu'un que je ne connais pas. Il ou elle joue obstinément une

⁴ Michèle Finck, *L'ouïe éblouie*, Voix d'encre, 2007.

⁵ Patrick Née, « Entretien avec Michèle Finck », *Nu(e)*, n° 69, mai 2019, p. 11, accessible en ligne à l'adresse <https://poezibao.typepad.com/poezibao/2019/05/revue-nue-n69-michèle-finck.html>, consulté notamment en décembre 2020.

⁶ Michèle Finck, *L'ouïe éblouie*, *op. cit.*, p. 8. Nous renverrons désormais à ce recueil par l'abréviation OE, suivi du numéro de page.

mesure brisée, mouvante, toujours la même et modulée, laquelle ?
Des années durant, j'ai essayé de trouver ce quelqu'un, son ressac
de silence rude psalmodiant une brûlure. (OE, 174)

Qu'il s'agisse d'un film « dans la visionneuse du crâne » ou d'une mélodie de « piano mat », dans les deux cas Michèle Finck définit une voix intérieure, cause et but de l'écriture. Aussi peut-on lire *L'ouïe éblouie* comme une façon de faire découvrir au lecteur cet univers intime. En effet, cette mélodie intérieure a un nom propre, qui se rattache à « un jeu de l'enfance », « *Schwarzer Peter, Pierre-le-noir* » (OE, 174). Elle devient donc un personnage à part entière. Aussi faut-il noter le caractère fréquemment narratif de maints poèmes de ce recueil, dont certains se présentent comme des « contes », et instaurent un univers tout à la fois, et par moments, onirique, enfantin, ou encore sensuel. De poème en poème, se construit la fable de cette « ouïe éblouie », découverte lors d'une vie antérieure « sous le nom de Pia dei Tolomei » dans la Sienne médiévale⁷, poursuivie « dans les rues entrebâillées des villes de hasard » (OE, 178), entr'aperçue dans « l'intervalle entre deux notes au piano » (OE, 178), mais toujours insaisissable, à l'image de ce facétieux *Schwarzer Peter* qui est peut-être aussi une sorte de Peter Pan.

Aussi est-on sensible à la présence, dans ce recueil, d'*acousmates*, c'est-à-dire de bruits « de voix humaines ou d'instruments qu'on s' imagine entendre dans l'air⁸ ». Michèle Finck précise en effet que cette mélodie insaisissable se situe avant tout en elle-même. Elle parle du « piano à l'intérieur de moi⁹ » (OE, 177) et précise : « Plusieurs fois j'ai cru l'entendre la mesure martelée, raclée au fond de moi par quelqu'un » (OE, 178). Ailleurs, la poète évoque un « violon tout petit dans le ventre¹⁰ » (OE, 77), image de cette mélodie intérieure. Dans « Clé de sol », c'est encore une « voix anonyme » qui apparaît dans la voix de la poète et parle au discours direct (OE, 61). L'expression de « somnambulisme de mots » (OE, 177) ajoute une dimension onirique, ou du moins fantasmatique, à l'ensemble, et peut faire penser à la façon dont la poète russe Anna Akhmatova s'affirmait également traversée de voix¹¹.

⁷ *Ibid.*, p. 8, puis à nouveau p. 57 sq.

⁸ CNRTL, *TLFi*, <https://www.cnrtl.fr/definition/acousmate>, consulté le 24/12/2020, reprenant une définition de la quatrième édition du *Dictionnaire de l'Académie française*.

⁹ Michèle Finck, *L'ouïe éblouie*, op. cit., p. 177.

¹⁰ Repris en quatrième de couverture de l'ouvrage.

¹¹ Voir Anna Akhmatova, *Requiem, Poème sans héros et autres poèmes*, Paris, Gallimard, « Poésie », 2007, traduction de Jean-Louis Backès. Par exemple à la p. 311 : « Voix inconnues, voix prisonnières, / je les entends gémir et se plaindre ».

Cette quête de l'ouïe éblouie est souvent déçue. Ainsi, dans « L'invisible », la joie « d'entendre des sons merveilleux » d'oiseaux bute finalement sur l'impossibilité de « découvrir ces *uccelli del paradiso* », les oiseaux demeurant introuvables, et la plage, peuplée uniquement de « vacanciers » (OE, 145). Dans « Le violon dans la pierre », le violon intérieur est « perdu », il « n'est plus en nous » (OE, 77). Ce caractère insaisissable implique une certaine inquiétude, ressentie au cœur de la chair :

Qui n'a pas la maladie dans le sablier
De la chair qui n'a pas l'hameçon à l'âme
Ne sait rien. Paix dans les plaies car c'est par elles
Que les sons parfois prient et que les bouches tutoient
La souffrance de tous [...]. (OE, 169)

L'article défini invite à considérer « la maladie » comme un état d'âme, une inquiétude personnelle mais aussi universelle, marquée par la douleur, la « souffrance », les « plaies ». Sa sensibilité exacerbée aux sons rend la poète très réceptive aux souffrances humaines. L'hameçon marque une blessure au plus profond de soi, mais se lit aussi comme une âme-son, si bien que la « paix » et les « plaies » apparaissent moins comme des opposés que comme un ensemble indissociable – souligné par la paronomase –, la douleur étant une condition de la connaissance et de la communion avec « la souffrance de tous ». Aussi l'écoute peut-elle être douloureuse : « Écouter la vie couler à côté de soi comme / Un fleuve dans lequel on ne se baigne plus. Marcher sans jambes vers la mort » (OE, 167). La perception d'un « rôle » peut être source d'inquiétude – « Déjà l'obscurité me monte à la gorge comme un rôle » (OE, 78) –, tout comme le silence : « les voix derrière ce mur se tairont » (OE, 78). Aussi la poète fait-elle entendre le « cri » (OE, 122) ou encore le son de la « gorge / Étranglée d'instruments de musique hors d'âge » (OE, 123). Mais l'écoute est, tout autant, un geste vital : « Je sais que seules ces voix me retiennent encore à la vie » (OE, 78). La poète affirme :

Fie-toi à tes rigoles. Larme. Sang. Rire. (OE, 169)

Souffrance et joie sont ainsi indissociables, à l'image des « rigoles », sillons creusés par les « larmes » et par le « sang », mais aussi trace sonore du « rire ». De fait, il est tentant de lire dans le titre de *L'Ouïe éblouie* l'écho d'un acquiescement répété à la vie, un double « oui ».

Cet acquiescement à la vie implique un accueil chaleureux de la réalité, une envie de découvrir le monde, ses couleurs et ses sons, un regard d'enfance qui transmute les choses et les paysages (notamment italiens) en les intégrant à la fantasmagorie personnelle. Ainsi, dans le « Conte du mica et de l'écume », un château de sable sur la côte ligure devient-il une construction symbolique, co-créé par les chants du « sculpteur de sable » et du « sculpteur d'écume » qui réunissent leurs musiques : les sons font successivement apparaître un « palais de corail », un « palais de cristal » puis un « palais de neige » (OE, 134-135). On peut parler d'une écoute créatrice : « C'est cela sculpter l'écume – dit-il – écouter, écouter jusqu'à ce que l'on voie se faire et se défaire des mondes » (OE, 135). Il y a quelque chose d'auditif jusque dans les perceptions visuelles : les « variations des lumières sur la mer » apparaissent comme une sorte de rythme, et la poète parle de « tessiture » pour distinguer les couleurs voisines du ciel et de la mer (OE, 138). La vue de « trois hauts arbres » est revisitée par l'écoute d'un opéra de Monteverdi, si bien que ceux-ci finissent par incarner « Tancredi et Clorinde pacifiés : réincarnés en arbres » (OE, 138-139). Les images visuelles telles que « le bleu du large criblé de lumière » impliquent généralement l'ouïe : « [...] j'écoute le paysage défiler le long de ma joue comme une caresse » (OE, 162).

Aussi douloureuse parfois que puisse être l'écoute, ouverte aux sanglots du monde et aux cris du corps¹², aussi insatisfaisante puisse-t-elle être aussi, tant la mélodie intérieure recherchée paraît souvent insaisissable, jusqu'à l'aphasie – « Des soleils muets / Engravés dans la gorge / Roulent au fond du ventre » (OE, 48) –, *L'ouïe éblouie* demeure un ouvrage lumineux, baigné par le soleil d'Italie et les reflets de la mer, marqué par une voix qui n'a rien perdu de sa fraîcheur d'enfance.

***Balbuciendo* (2012)**

Yves Bonnefoy dit de *Balbuciendo*, paru en 2012 aux éditions Arfuyen : « je ne vois personne, pas même Paul Celan, pour aller aussi droit que vous dans l'insoutenable¹³ ». De fait, ce deuxième recueil est profondément travaillé par un double déchirement, comme le précise une « note biographique » publiée en fin de volume :

¹² On peut penser, par exemple, au poème intitulé « L'ouïe » (OE, 65).

¹³ Yves Bonnefoy, « Lettre d'Yves Bonnefoy », datée du 30 mars 2010, publiée dans *Nu(e)*, n° 69, 2019, p. 53, disponible en ligne sur le site *Poezibao* : <https://poezibao.typepad.com/poezibao/2019/05/revue-nue-n69-michèle-finck.html>.

L'épreuve de la séparation en 2004 et celle de la mort du père en 2008 la marquent profondément. Les années d'écriture de *Balbuciendo* sont des années de repli sur soi et de travail poétique plus monacal [...]¹⁴. (B, 82)

La première section « Sur la lame de l'adieu » fait explicitement entendre cet « insoutenable », en inscrivant la douleur du deuil jusque dans le corps : « La mémoire fond lentement dans la bouche. / Vouloir la vomir et grimper hors du crâne » (B, 9). Le corps est marqué de « lignes de douleur » (B, 10). La poète voit dans le paysage des « corps / Ébréchés » et des « plaies argentées » (B, 15). On retrouve, de poème en poème, les motifs du saignement, de la brûlure, de la blessure. Le corps unique, commun, du « nous » se trouve brutalement scindé par une « séparation sidérale » qui apparaît comme une véritable mutilation :

Tranchée au couteau la tresse de nos torsos.
Brûlées nos mains de neige, boue nos pieds de givre.
Disjointes nos bouches pourrissent l'une sans l'autre
Sous le moignon d'une lune foudroyée de noir. (B, 17)

La « lame de l'adieu » mutile encore « les entrailles du piano » et les « membres cisailés de la parole » (B, 19), affectant jusqu'à la musique elle-même. Ces images très fortes marquent l'intensité paroxystique de la douleur. Michèle Finck évoque de « longues semaines de combats et de crues cérébrales » en affirmant : « je m'acharne à décapiter ma vie à coups de hache » (B, 25). C'est encore un violent combat qui, dans « Lutte », oppose « l'amour et l'échec de l'amour », où ne sont épargnés ni chocs « crâne contre crâne », ni « coups de crocs », ni blessures jusqu'à « l'os » (B, 27).

L'intensité de la douleur est telle que, de la voix et de la musique, il ne reste parfois plus que le cri : « Mais vint un soir de cri où je n'ai plus cru / À la musique » (B, 65). Cet aveu est d'autant plus poignant quant on sait l'importance de la musique pour Michèle Finck. C'est là une signification possible du titre *Balbuciendo* : la souffrance prive de voix, laisse sans voix, hormis le balbutiement —« Seules les larmes balbutiaient de soleils et d'étoiles » (B, 65). La phrase « J'ai osé désosser la musique » (B, 65) résonne ainsi comme l'aveu d'un crime, d'un sacrilège. La question « Comment marcher si la musique / Ne me précède plus ? » (B, 65) suggère l'impossibilité même de vivre, coupée de la musique.

¹⁴ Michèle Finck, *Balbuciendo*, Paris-Orbey, Arfuyen, 2012. Nous renverrons désormais à ce recueil par l'abréviation B, suivi du numéro de page.

Ces poèmes puisent ainsi au plus intime de la douleur, vécue dans le corps, née de l'arrachement, de la perte et du deuil. Ils n'en apparaissent que plus universels. De fait, si la souffrance est dite dans toute sa nudité, en revanche Michèle Finck ne détaille guère leurs circonstances autobiographiques, hormis dans quelques poèmes plus narratifs, qui adoptent significativement la forme de la prose. La pudeur y demeure sensible dans le choix d'écrire « le père » plutôt que « mon père¹⁵ ». Ces poèmes narratifs s'inscrivent dans la forme du triptyque, laquelle permet peut-être de diffracter la douleur, de la rendre plus diffuse en la faisant se refléter sur ses trois pans successifs, de la transformer à travers le filtre de la fiction.

La première section de l'ouvrage possède deux poèmes qui revendiquent la forme du « triptyque », respectivement intitulés « Triptyque d'Italie » et « Triptyque pour un adieu ». Le premier d'entre eux sublime la douleur de la séparation grâce aux paysages italiens de « Paestum », « Capri » (B, 11), de « Sicile » (B, 12-14), de « Selinunte » (B, 15), et en particulier grâce aux « nuages » — mot répété de très nombreuses fois dans le deuxième pan du triptyque —, nuages associés à l'être aimé qui les filmait¹⁶, nuages qui, sans effacer la douleur, insèrent un sème de légèreté, et s'accompagnent toujours de musique :

Notes de nuages, nids de silence.
Si solaires qu'y pousse le citron.

(B, 12)

Le « Triptyque pour un adieu » commence par recourir à la fiction, à travers le personnage de « Mademoiselle Albatroce » (B, 21) qui n'est pas sans rappeler la « Mademoiselle Bistouri¹⁷ » de Baudelaire. Ce personnage, « une femme à qui la poésie est montée au cerveau » (B, 21), apparaît explicitement comme un double de la poète : « Cette femme, Mademoiselle Albatroce, c'est moi » (B, 22). Le personnage et la poète partagent ainsi un besoin essentiel de liberté : « Ouvrez la porte, les fenêtres, crevez le plafond, éventrez les murs » (B, 22). Dans le deuxième volet du triptyque, sans doute davantage personnel, c'est à travers le pronom « elle » que s'écrit la relation téléphonique, à distance, avec « son amant » (B, 23), le maintien d'un lien essentiel, en ce qu'il est comparé à un « cordon ombilical », mais toujours plus ténu : les « traits

¹⁵ À plusieurs reprises, notamment p. 33, 35, 36, 37...

¹⁶ *Ibid.*, p. 10 : « [...] les nuages que tu filmes [...] », et p. 11 : « Le filmeur de nuages lève sur la plage ».

¹⁷ Charles Baudelaire, « Mademoiselle Bistouri », *Le Spleen de Paris, Petits Poèmes en prose*, dans *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, Michel Lévy frères, 1869, p. 135, disponible sur *Wikisource*, consulté le 22/02/2021.

du visage aimé » se perdent dans l'oubli, « le combiné » lui-même finit par fondre, et les conversations se muent en de simples rôles et gémississements (B, 23). Dans le troisième volet, la douleur de la perte s'exprime de façon très intense à travers l'image d'un « amour mort » déchiqueté par des « molosses » (B, 26). La citation d'une « ariette enfantine » intensifie l'expression de la douleur à travers ses personnages : « Le roi se coupe les veines et c'est la reine qui saigne » (B, 25).

Les cinq triptyques de la deuxième section de l'ouvrage, « Triptyques pour le père mort », utilisent eux aussi le recours à la narration pour dire la douleur du deuil, et la transmuier. Le récit permet de mettre en évidence le rôle fondateur d'un père multilingue, qui a laissé en héritage à sa fille un « piano de paille » silencieux, « legs étrange » qui n'est sans doute pas pour rien dans le goût de la poète pour la musique et pour les mystères de l'ouïe (B, 35-36). Il permet de mettre des mots sur les épisodes douloureux de l'agonie, de la mort, puis du deuil, d'exprimer la souffrance mais aussi de montrer comment « jour après jour, en écrivant, apprendre à aimer la vie après un deuil » (B, 39). Aussi ces poèmes manifestent-ils une « tension » (B, 37) entre une évidente souffrance et une sérénité inattendue. Cette tension apparaît dans la figure du père mourant, où s'opposent la bouche « tordue », dont les plis révèlent « l'inquiétude », et les mains « calmes », qui expriment la « sérénité » (B, 37). Tension, encore, entre « doute » et « espoir » quant à l'immortalité de « notre esprit » (B, 38). Aussi sont-ce des images d'une infinie douceur qui apparaissent, dans la lumière du « soleil du soir » et le « moiré » du « golfe de Porto-Vecchio », lesquelles montrent que la vie continue, malgré tout (B, 39). Mais le « chant du vent d'ouest », hélé par la poète, ne porte pas réellement la « voix assourdie et tremblante du père mort », et cet acousmate n'apporte pas le réconfort attendu, laissant la poète seule avec les « cendres de cette voix [...] qui ensemencent la mémoire de leur énigme fatale » (B, 40). Ce sera donc dans et par la poésie que se poursuivra le dialogue entre père et fille, réunis dans une écoute commune : « Ils écoutent les sons s'ouvrir devant eux » (B, 43). Apparaît ainsi l'idée que le père continue de vivre « à l'intérieur » de sa fille, idée que l'on retrouve dans les livres de deuil de Béatrice Bonhomme¹⁸, mais qui s'exprime ici en des termes sonores :

Parle avec les lèvres suturées du père
À l'intérieur d'elle. Écrit à deux bouches.
Mots brûlés vifs dans le haut fourneau du cri. (B, 43)

¹⁸ Béatrice Bonhomme, *Passant de la lumière*, Jégou, L'Arrière-Pays, 2008, et *Mutilation d'arbre*, Mers-sur-Indre, Collodion, 2008.

Entre continuation et rupture, la parole poétique se fait légataire tout à la fois d'une voix et d'un silence, à l'image de ces « lèvres suturées » et de ces « mots brûlés ». C'est cette ambivalence, ce mixte d'inquiétude et d'apaisement, « cet entre-deux subtil » (B, 53) que dit aussi le quatrain de vers très brefs : « Tandis que le sourire / Du père / Mort / Rayonne de silence » (B, 44).

La Troisième Main

Cent brefs poèmes composent ce troisième recueil¹⁹. Tous reçoivent, en guise de titre, les références d'un morceau de musique : compositeur, titre, interprètes. Ces notes liminaires constituent, de poème en poème, une bibliographie musicale, une sorte de discothèque idéale, où se succèdent, entre autres, Bach, Pergolèse, Mozart, Brahms, Fauré, Couperin, Schubert, Schumann, Chopin, Liszt, Debussy, Dvořák, Purcell, Wagner, Strauss, Messiaen, Ligeti...

Cependant, il s'agit moins d'un ouvrage sur la musique que sur l'au-delà de la musique. Le sublime qu'elle exprime. « *La musique relie les vivants aux morts* » (TM, 13). Elle donne une forme sonore à l'invisible. Elle prête ses contours au silence et, partant, le révèle. Signe que la poète entend dépasser l'anecdote des circonstances particulières d'écoute de la musique, pour s'intéresser davantage à l'absolu qu'elle porte : à l'effacement des marques de première personne s'ajoute l'emploi fréquent des substantifs sans déterminant.

Musique nous relie à la douleur muette
Du monde. Violoncelle le sait
Qui est le cordon ombilical
De la vérité. Joie qui tête la douleur
Est-elle joie la plus profonde ? (TM, 61)

Pour Michèle Finck, écouter de la musique ne saurait être simplement un passe-temps ou une distraction, ni même un loisir intellectuel. Chaque vers de cet ouvrage dit à sa manière combien la musique implique bien plus que cela : notre être même, et quelque chose comme le sacré. Ce sont des images visuelles qui permettent à Michèle Finck de décrire cet effet de la musique : le « mandala », la « rosace de silence », les

¹⁹ Michèle Finck, *La Troisième Main*, Paris-Orbey, Arfuyen, 2015. Nous renverrons désormais à ce recueil par l'abréviation TM, suivi du numéro de page.

« spirales de silence²⁰ ». Ces formes font de la musique une organisation de l'espace sonore, qui permet de transcender la douleur de l'existence.

C'est comme si la grâce naissait de la douleur et de la souffrance :

Voix de Camille Maurane
Surgie de quelle douleur de ronces ? Vers l'offrande
de quelle paix ? (TM, 18)

La « voix » est ainsi le lien qui relie l'ici-bas de la « douleur » et l'au-delà de la « paix ». Pour désigner l'effet de la musique, Michèle Finck parle de « lévitation », laquelle « soulève du sol » (TM, 19), mais aussi d'enluminure : « Les vocalises enluminent la douleur » (TM, 23), « Chaque son de Schubert enlumine ce mystère » (TM, 29).

Aussi assiste-t-on au constant tressage de termes qui disent la douleur – « ronce », « os » (TM, 18), « tombe », « larmes » (TM, 19), « sépulture » (TM, 20), « détresse » (TM, 25), « mort », « effroi », « tranchant », « noir » (TM, 26) – et son dépassement – « paix », « délivrance » (TM, 18), « lumière » (TM, 19), « liesse » (TM, 20), « douceur », « caresse » (TM, 25), « enfant », « neige » (TM, 26). L'expression de « sensualité de la douleur » (TM, 24) confine à l'oxymore en rapprochant ces deux dimensions de la musique. De même, les paronomases « répare » et « sépare » (TM, 26) et, une page plus loin, « douceur » et « douloureux » (TM, 25), suggèrent que la musique trouve dans la souffrance même son propre remède.

Entre « douceur d'enfant » et « effroi », la musique, cet « art du peu » commerce avec la mort : « ré mineur pour obole » (TM, 26-28). Ce dialogue avec la mort constitue un thème qui parcourt un grand nombre de poèmes, loin de n'être circonscrit qu'à une section. « Musique couve les morts » (TM, 31) : elle la révèle comme elle la sublime. Elle rend « audible / L'os de silence tout au fond du fleuve funèbre » (TM, 47). Elle est donc descente aux Enfers, « comme dans une mine » (TM, 46), « catabase » (TM, 57), mais aussi « dépouillement », « décantation » (TM, 47), donc allègement, « vers le silence » (TM, 57), le « lâcher-prise » jusqu'à aborder « l'inconnu » (TM, 60). À l'image grecque du « psychopompe²¹ » s'ajoute celle, égyptienne, des « deux bras du Nil [qui] prennent feu / Devant la barque silencieuse du passeur d'âmes »

²⁰ *Ibid.*, respectivement aux pages 16, 18, 19.

²¹ Titre de la quatrième section. Dans les mythologies grecque et romaine, le psychopompe était celui « qui conduit les âmes des morts dans l'autre monde » (définition du TLFi, CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/psychopompe>, consulté le 25/10/2020).

(*TM*, 62). Le thème de la mort est également travaillé par les références à Didon et Énée, à Orphée et Eurydice, à Tristan et Iseut : ces couples mythiques ont inspiré à la musique de déchirants chants d'adieu. « Musique devance l'adieu » (*TM*, 67) dit Michèle Finck dans le titre de la cinquième section : là encore, douceur et douleur se rencontrent. Le titre de la section suivante, « Golgotha d'une femme » (*TM*, 83), puise cette fois-ci dans l'imaginaire chrétien. Ce sont alors des calvaires féminins que la musique expose et sublime. On peut se demander dans quelle mesure les Ariane, les Pamina, les Donna Anna, les Ophélie et les Desdémone ne reflètent pas une souffrance qui dépasse leur personnage, pour atteindre à une dimension universelle, tout en faisant peut-être écho à quelque chose de personnel : « Voix de femme seule face au néant » (*TM*, 99). Cette souffrance s'exprime parfois à travers des références au sexe féminin : Michèle Finck parle de « fêlure ventrale » (*TM*, 102), compare le « désir » à un « couteau » (*TM*, 104) et évoque un « utérus vendu à la criée » (*TM*, 104).

Mais au-delà de la douleur et de la mort, apparaissent aussi joie et paix. Le « phrasé aérien des cordes [...] délivre du poids » (*TM*, 98). Aussi la musique pointe-t-elle vers une dimension spirituelle, – et, de fait, un nombre non négligeable des morceaux de musique évoqués relèvent de la musique sacrée. La poésie se trouve ainsi placée face à l'ineffable :

Comment ? Comment dire ? La grâce.
 La vie vivante. L'écume et le large.
 Voix faite pure joie.
 Son et silence joie.
 Don. Don de la joie. Don. (*TM*, 73)

Dans ce poème, les phrases interrogatives traduisent d'emblée le caractère indicible de la « grâce » que comporte la musique de Vivaldi. Celle-ci ne peut se dire qu'indirectement, en recourant au pléonasme ou à la répétition. Le caractère redondant du langage traduit également l'émotion ressentie face à cette musique qui place au contact de la grâce.

« Son et silence joie » (*TM*, 73). Si cet ouvrage s'est écrit dans l'écoute attentive d'une centaine de morceaux de musique, il accorde également une place essentielle au silence, qui n'est pas seulement le contraire mais aussi le compagnon de la musique. Peut-être la musique ne fait-elle que sculpter le silence : « Musique se couche au bord du silence » (*TM*, 78). Pour Michèle Finck, « le silence est le sphinx à la proue de la musique » (*TM*, 76) : la métaphore du « sphinx » souligne le poids d'énigme et de mystère dont il s'entoure, tandis que l'image de la « proue » en fait un emblème, une figure qui se trouve à l'avant du

navire. Le silence est donc un au-delà de la musique. Il lui apporte un surcroît de profondeur²². Il renforce l'expression de la douleur comme il souligne aussi l'évocation du sacré.

La lecture de *La Troisième Main* fait ainsi l'effet d'une traversée. Traversée de la musique, de l'histoire de la musique, mais aussi traversée de la douleur. *La Troisième Main* est une œuvre au noir, un texte « écrit dans le noir et la pénombre, après une opération de la cataracte » (TM, 129), où, par-delà la descente aux Enfers, la musique est cette « torche » qui transmute la douleur, ouvre vers « quelque chose de plus profond » (TM, 129), quelque chose qui se trouverait « vers l'au-delà du son » (TM, 127), mystère que la musique, mieux sans doute que le langage, parvient à approcher, en donnant forme au silence qui l'entoure. Mystère que souligne l'inversion des rôles dans le dernier vers du premier poème : « Et les sons maintenant nous écoutent » (TM, 9).

Connaissance par les larmes (2017)

L'épais volume — plus de deux cents pages — de *Connaissance par les larmes*²³ rassemble des poèmes de facture très diverse, depuis des textes très courts qui s'apparentent au genre du haïku jusqu'à des ensembles plus longs, divisés en plusieurs volets à la façon des « triptyques » de *Balbuciendo*. Les trois sections centrales²⁴ reprennent le dispositif mis en place dans *La Troisième Main*, en l'appliquant cette fois-ci non seulement à la musique, mais aussi aux arts plastiques et au cinéma. Le recueil développe ainsi le dialogue avec les arts entrepris dans les ouvrages précédents. En insérant régulièrement des poèmes intitulés « Chœur », et en sous-titrant chacun d'eux par une indication entre parenthèses, Michèle Finck en fait des interludes, qui, de la « Bouche fermée » à la « Bouche ouverte » en passant par la « Bouche mi-close », dessinent une progression vers l'ouverture.

Signes d'une « faille » (CPL, 18) douloureuse et d'une quête d'apaisement, les « larmes » unifient le recueil par leur présence constante. Les morceaux de musique sélectionnés – *Passion* de Bach, *Stabat Mater* de Vivaldi, Boccherini, Dvořák ou Poulenc, *Élégie* de

²² Voir Michèle Finck, « L'indicateur de profondeur silencieuse d'un poème, de Rilke à Bonnefoy », in Yves-Michel Ergal et Michèle Finck (dirs.), *Écriture et silence au XX^e siècle*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, « Configurations littéraires », 2010, p. 169-182.

²³ Michèle Finck, *Connaissance par les larmes*, Paris-Orbey, Arfuyen, 2017. Nous renverrons désormais à ce recueil par l'abréviation CPL, suivi du numéro de page.

²⁴ L'ouvrage en compte sept.

Duparc... –, les tableaux évoqués – *Le Christ à la colonne* de Messina, la *Femme qui pleure* de Van Gogh ou celle de Picasso, les *Larmes* de Man Ray... –, les œuvres cinématographiques évoquées — puisées en partie dans le cinéma italien — interrogent cette énigme des larmes. Le premier poème du recueil, « Hors », insiste sur les « coups profonds et sourds de la douleur », tout en cherchant une issue : « savoir faire la planche sur la vie » (*CPL*, p. 12 notamment, l'expression se retrouvant à plusieurs reprises dans l'ouvrage) apparaît comme une façon de tenir bon, malgré leurs assauts. La plus grande douleur et la plus grande douceur se côtoient dans un haïku :

Vivre au bord du suicide
Comme au bord d'un lac profond
Qui calme et apaise. (CPL, 17)

Que ces larmes soient celles de la poète elle-même, qu'elles soient celles qui, « Non / Pleurées », se sont converties en écriture (*CPL*, 163, voir aussi p. 173), qu'elles soient celles « de nos morts » (*CPL*, 14), du « large²⁵ » ou encore celles représentées par les musiciens, peintres et cinéastes convoqués, elles posent la question d'une éventuelle transcendance, de « Dieu » plusieurs fois mentionné, d'une forme d'absolu — « Mer. Ciel. Ici bleu est vérité » (*CPL*, 51). Aussi le premier « Chœur » affirme-t-il : « Même / Si / Dieu / N' / Existe / Pas / Les / Larmes / Sont / La / Trace / De / Dieu / En / Nous » (*CPL*, 11). La douleur imprime à l'écriture son urgence : la poète écrit « Pour / Pas / Crever » (*CPL*, 165).

Souffrance et apaisement progressent de concert :

Noir sur noir la vie ? Flocons
De poèmes suffisent à illuminer
Le macadam du cœur.
Mais si poésie apaise
Que ce soit
En affûtant
La faille. (CPL, 18)

Le recours aux tabulations souligne cette « faille » toujours plus aiguë, laquelle n'empêche pas la présence de lumière et de paix. Si apaisement il y a, il ne saurait cependant donner forme à un « lyrisme naïvement

²⁵ Titre de la deuxième section : « Les larmes du large ».

emparadisé²⁶ ». Cet entre-deux n'est autre que celui de la vie elle-même : pas de poésie sans « larmes blanches » et « larmes noires » (*CPL*, 167). Au-delà de la « blessure » personnelle, cette « faille » qu'il s'agit de « travailler » (*CPL*, 169), apparaît ainsi la « douleur du monde » (*CPL*, 15), « Anonyme / Universelle » (*CPL*, 37). Ce sont bien des larmes « Partageables. / Anonymes » (*CPL*, 156) qui font la matière de ce livre. Entre inquiétude et apaisement, entre douleur et douceur, l'ouvrage embrasse ensemble

Amour poésie mort ! / Une seule et même œuvre²⁷.
(*CPL*, 161)

Ce caractère universel et partageable est illustré également par le fait que de nombreux titres de poèmes prennent la forme d'une adresse²⁸, comme offerts aux choses et aux êtres.

Dans cet ensemble, les motifs de la mer et de la neige, s'ils n'effacent pas la « fêlure ventrale lacrymale et âcre de la vie » (*CPL*, p. 57), s'ils n'abolissent pas la douleur et la mort, instaurent malgré tout un certain apaisement. Michèle Finck écoute la « lallation du large », y retient une « leçon de vie » (*CPL*, 42-43), constate que la douleur « cicatrise » (*CPL*, 47). Si « le goût âcre de l'amour mort » persiste dans la gorge, il est adouci par les « pépites de soleil sur les lèvres » (*CPL*, 53). Le « bleu », dit la poète, « s'allège », si bien qu'il devient possible d'« entrouvrir l'infini » (*CPL*, 52) : ce néologisme ouvre un aperçu sonore sur l'absolu. Les larmes ne disparaissent pas, mais la contemplation des « montagnes bleutées du matin » (*CPL*, 58) atténue la douleur, même si ce « sortilège précaire » (*CPL*, 58) ne fait effet qu'un instant, avant le rappel de notre condition mortelle et « périssable » (*CPL*, 59). La « lumière méditerranéenne » parvient à faire surgir des « larmes de joie » (*CPL*, 62), donnant l'impression d'un « sursis » (*CPL*, 63) fragile mais précieux. C'est ainsi que la poète parvient à saisir de « rares instants / De paix suspendue / Entre deux alarmes », jusqu'à tenter d'« attraper les larmes / Pures et claires de la joie / Les larmes / Du divin / Qui danse / Sur l'écume » (*CPL*, 67).

Marquée par l'« appel lancinant » de la mer, qui est le « plus intense réservoir de sons sacrés du monde » (*CPL*, 68), Michèle Finck se montre

²⁶ Expression empruntée à Jean-Claude Mathieu, *Philippe Jaccottet, l'évidence du simple et l'éclat de l'obscur*, Paris, José Corti, 2003, p. 533.

²⁷ Les espaces consécutives reproduisent les tabulations insérées par la poète.

²⁸ Sous la forme d'un groupe nominal introduit par la préposition « à » : « À la patience », « À la douleur », « À la perte », « À la lutte », « À une fraternité silencieuse », pour ne citer que quelques-uns de ces titres.

également sensible à la neige. Sa beauté ne supprime pas la douleur, mais la sublime :

Neige n'efface pas la blessure.
La rend plus lumineuse. (CPL, 183)

La poésie, « de cette brûlure », fait « de la neige » (CPL, 186) : il ne s'agit pas de nier la douleur, mais de construire à partir d'elle. La neige ne promet « aucune / Résurrection aucun salut » (CPL, 193). Elle donne cependant une direction : « Écrire marcher / Pieds nus dans la neige » (CPL, 193). Le mot-valise « neigécrire » traduit cette mission qui se situe tout autant sur le plan de l'être que sur celui de l'écriture : « Êtrécrire, neiger » (CPL, 195), — mission obstinée qui doit se poursuivre « Même / Morte » (CPL, 197). Il s'agit d'une façon d'habiter poétiquement le monde, dans cet entre-deux entre le « presque rien » et le « presque tout » (CPL, 196) – expressions qui ne sont pas sans évoquer « Le tout, le rien » d'Yves Bonnefoy²⁹ –, dans la fragilité de l'existence humaine : « Celle / Qui / Neige / Tient / Tête / Au / Néant » (CPL, 197).

Poésie Shéhé Résistance (2019)

Avec *Poésie Shéhé Résistance*³⁰, c'est l'Histoire qui frappe à la porte de la poésie³¹. Et, plus que l'Histoire, le Réel. Bousculant l'existence somme toute tranquille du professeur de littérature à l'Université de Strasbourg. Et ce réel a un nom propre, scandé tout au long de cet *oratorio* : « Shéhé ». Quand Shéhé rencontre Finck, elle amène avec elle toute une réalité que, d'ordinaire, nous ne considérons guère que par écrans médiatiques interposés. Avec Shéhé, c'est la guerre de Syrie, l'horreur des bombes, le calvaire d'une femme battue, l'épreuve de la rue, qui font irruption dans la vie de Michèle Finck. Dans notre vie.

Le choix de l'*oratorio* était sans doute le meilleur possible. Il permet d'éviter tout excès de *pathos*, toute enjolivure inutile, tout commentaire larmoyant, afin de laisser la plus grande place à la réalité, qui se suffit à

²⁹ Yves Bonnefoy, « Le tout, le rien », dans *Début et fin de la neige*, lui-même repris dans *Ce qui fut sans lumière suivi de Début et fin de la neige*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », dépôt légal 1995 puis 2007 (première édition au Mercure de France en 1991).

³⁰ Michèle Finck, *Poésie Shéhé Résistance*, Le Ballet Royal, 2019.

³¹ Cette dimension que l'on pourrait dire « politique » apparaissait déjà dans *Connaissance par les larmes*, avec des références à une journaliste tuée (p. 170) et la prise en compte des attentats de Charlie Hebdo (p. 172).

elle-même. Un récitatif sobre, scandé par la mémoire d'un père qui frappait « le macadam avec sa canne » (*PSR*, 31). Ce martèlement impose son rythme à l'ouvrage lui-même, dont les vers sont hachés de tabulations et marquent une lecture haletante et syncopée.

Faudra
écrire presque
Sans image.
Pas beauté.
Presque sans
Image.
Juste
le rythme.
Le nu
Du rythme.
L'os
du rythme.
Le blanc
Entre
les mots
le silence.

Le résultat ? Un poème qui ne peut laisser indifférent. Qui bouscule nos vies tranquilles d'occidentaux face à ce surgissement de la réalité nue, de la violence, de la guerre, de la pauvreté, de l'injustice, face à ce déferlement rythmique, scandé par les répétitions, dont celle du nom même de Shéhé. Comme une Shéhérazade au souffle coupé. « Shéhé Hors Shéhé. »

*

« Comment vivre ? » C'est à cette question essentielle, posée dans *Connaissance par les larmes* (*CPL*, 191), que tente de répondre la poète dans l'ensemble de son œuvre. Aussi érudite que soit la poésie de Michèle Finck, elle est moins une « fête de l'intellect » qu'une exploration de cette question cruciale, si intime qu'elle en devient universelle. On dit parfois que l'ouïe est le plus intellectuel de nos sens, devant la vue et, surtout, le toucher, plus charnels. Chez Michèle Finck, cette distinction n'est guère pertinente : l'ouïe n'est pas, pour elle, moins intense ou moins charnelle que les autres sens. La musique, en particulier, n'apparaît pas comme un loisir, ni même comme un sujet d'étude : elle est un « art du toucher » (*TM*, 37), une « étreinte » entre vivants et morts

(*TM*, 13), une « torche de silence en haute mer » (*TM*, 63). Le creusement de cette question essentielle rend les poèmes particulièrement intenses, tant dans la douleur que dans la douceur, tant dans le cri que dans le murmure.

Michèle Finck, la femme blessée

Christine DUPOUY

Université de Tours

Le gouffre se dévoile. Ainsi la plaie béante.

Jean Laude

Les Plages de Thulé

La blessure

Si l'on veut évoquer Michèle Finck, quoi de plus parlant que l'hommage qu'elle rend à Frida Kahlo, dans *Connaissance par les larmes* ?

Femme fendue en son milieu. Faille centrale dans l'os.
À la place de la colonne vertébrale une colonne antique
Brisée. Corset de fer soutient emprisonne le corps
Nu. [...] Crucifixion d'une femme¹.

Cette icône de la douleur se termine justement par ces termes : « [...] la vérité de la vie : la douleur, dure, claire, partageable. » (*ibid.*) et l'on peut noter que c'est ce mot que Michèle Finck emploie plus facilement pour désigner sa souffrance. Néanmoins le paradigme du mot « blessure », certes plus discret, figure bien dans les différents recueils, dès le début, dans *L'Ouïe éblouie*², où l'on trouve plusieurs références : page 9, avec une dimension métapoétique, « elle se blessait le long des vocables raclés », page 103 « infrason d'une blessure », qui renvoie à la fois au sexe (« entre les cuisses d'un dormeur ») et à la musique (« infrason »). Page 152 il est question d'une notion antithétique qui reviendra souvent, désignant son contraire, la cicatrisation (s'il y a eu cicatrisation, c'est qu'il y a eu blessure) : « voiliers blessés qui cicatrisent

¹ Michèle Finck, « Frida Kahlo », *Musée des larmes, Connaissance par les larmes*, Arfuyen, Paris-Orbey 2012, p. 108. Nous renverrons désormais à ce recueil par l'abréviation *CPL*.

² Michèle Finck, *L'Ouïe éblouie*, Voix d'encre 2007. Nous renverrons désormais à ce recueil par l'abréviation *OE*.

au large. » On retrouve cela en particulier dans la genèse de *La Troisième Main*³, livre né d'une blessure suivie d'une cicatrisation : opérée de la cataracte, Michèle Finck plongée dans l'obscurité se remet de son traumatisme en écoutant – célébrant – de la musique. Cette logique ressurgit dans *Balbuciendo*, la mort prenant ici l'apparence du suicide :

L'amour impossible est un soleil suicidé
Qui cicatrise de cris dans le ventre⁴.

Inversement la plaie peut se renverser en son contraire, transfigurée positivement :

Neige n'efface pas la blessure.
La rend plus lumineuse. (CPL, 183)

Et Michèle Finck va jusqu'à dire qu'elle « chéri[t] cette blessure » (CPL, 15). Bonheur et douleur sont liés. Ainsi toujours dans le même poème, jouant sur le double sens du mot « éclat » peut-elle écrire :

Heureux nous l'avons été par éclats.
Chaque éclat de bonheur était coupant
Comme du verre. (CPL, 15)

Même les moments heureux d'une union cosmique au bord de la mer – dans la mer – relèvent d'une expérience de la blessure :

[...] Nos doigts saignaient
D'un sang multicolore qui se mêlait
À l'écume des astres et de la mer. (CPL, 15)

« Et moi pouvant à peine marcher », note Michèle Finck dans *Connaissance par les larmes*, page 170. Boiterie, telle est la métaphore par laquelle l'auteure formule ses troubles rhumatologiques dûs à une maladie auto-immune orpheline, très rare. Cependant tout le corps peut être concerné, comme pour Frida Khalo, mais aussi « Le cri » de Rodin :

Femme-tronc musculeuse mutilée-sectionnée
Sous la poitrine. Sans bras. Moignons dressés
Comme ailes qui ne peuvent s'envoler⁵.

³ Michèle Finck, *La Troisième Main*, Paris-Orbey, Arfuyen 2015. Nous renverrons désormais à ce recueil par l'abréviation *TM*.

⁴ Michèle Finck, *Balbuciendo*, Paris-Orbey, Arfuyen, 2012, p. 30. Nous reverrons désormais à ce recueil par l'abréviation *B*.

Toutefois, dans cette écriture fortement sexuée au féminin – Michèle Finck parle fréquemment de vulve, d'utérus, etc., même si elle n'oublie pas les attributs masculins – le corps mutilé peut être celui d'un homme – pape de Bacon :

[...] *Infirmes sans jambe torturé vertèbre par vertèbre sur chaise
De paralytique. Enfermé derrière cordes jaunes d'une machine
De mort. Pour cette exécution publique : la vie : cauchemar
De La Colonie pénitentiaire soudain trouant toile. (PP, 123)*

Dans *Connaissance par les larmes*, elle évoque de nombreuses *Mater dolorosa*, la douleur n'est plus le fait du seul Christ, et à propos d'une déposition de croix de Van der Weyden, le regard se déplace sur le spectateur – spectatrice ? – du tableau, qui « boîte/ De larmes. Boîte. Titube devant le Mystère. » (*CPL*, 102).

Toutefois, la blessure n'a pas toujours été. Deux textes, correspondant à deux époques différentes, évoquent son apparition. Le premier, plus proche de l'état actuel de Michèle Finck, concerne directement l'auteure – l'origine de sa blessure :

Un soir un éclat plus coupant que les autres
Est resté planté dans ma jambe gauche.
Depuis je boîte de mémoire et de mort. (*CPL*, 15)

Le second, situé au début du *Piano de paille*, est un souvenir-écran, tel que le définissent Laplanche et Pontalis dans leur *Vocabulaire de la psychanalyse* : « Souvenir infantile se caractérisant à la fois par sa netteté particulière et l'apparente insignifiance de son contenu⁵ ». On retrouve d'abord le lexique le plus récent de la douleur chez Michèle Finck, avec le terme d'« éclats » : « Éclats de mémoire plantés dans chaque articulation du corps. Mal. » (*PP*, 11). Puis par un saut temporel la narratrice se voit « toute petite, en voiture avec [s]es parents » :

À côté de moi, sur la banquette arrière, une femme inconnue qui,
disent-ils, s'est cassée la jambe et qui a un grand plâtre. Ne sais
pas encore qu'on peut se casser la jambe. Ai jamais vu de plâtre.
(*PP*, 11)

⁵ Michèle Finck, « Rodin, *Le Cri* », *Sur un piano de paille. Variations Goldberg avec cri*, Paris-Orbey, Arfuyen 2020, p. 62. Nous renverrons désormais directement à cette édition par l'abréviation *PP*.

⁶ Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967, p. 450.

Rencontre effrayante pour l'enfant, comme la révélation de la mort. Le banal trajet en voiture devient un itinéraire initiatique :

Qu'on peut se casser la jambe. Au bout du voyage, ne plus être la même. Quelque chose a fait irruption. Avec quoi il faudra *composer*. La mort, la main physique de la mort. *Composer*. La vie devant soi comme une question. Posée par Femme-au-Plâtre-de-Mort. Réapparaîtra. (PP, 11)

Ce qui est annoncé ici, c'est la future blessure de l'auteure, « *La jambe ne peut plus marcher* » (PP, 11), dit le père. Découverte de deux mots, « *Kasser, karesser* » : apprivoiser cassure par caresse. » La musique de Bach est la plus forte : « il y a un mot, "*kasser*" ; et il y a un autre mot, "*karesser*". Un mot-geste capable de tenir tête. De dissoudre terreur. En pleine lumière » (PP, 12). Comme on peut le voir un peu plus loin dans le livre, ce même chemin a été vécu par le pianiste Murray Perahia : « cette traversée / De la maladie qui t'a conduit jusqu'à/ Bach » (PP, 105).

La hantise de la maladie remonte à *L'Ouïe éblouie*, texte doublement ancien puisqu'il a réuni en 2007 près de vingt ans d'écriture. Donc très tôt Michèle Finck est une « femme blessée », alors même que le titre du poème, « Aimer », laissait espérer quelque chose de plus heureux :

Qui n'a pas la maladie dans le sablier
De la chair qui n'a pas l'hameçon à l'âme
Ne sait rien. Paix dans les plaies⁷ car c'est par elles
Que les sons parfois prient et que les bouches tutoient
La souffrance de tous. (OE, 169)

Cependant le souvenir traumatique le plus archaïque remonte à la toute petite enfance – anorexie du nourrisson, pour reprendre le terme médical employé par Michèle Finck dans le titre de son poème, précisé un peu plus bas par l'appellation complète d' « anorexie mentale » (PP, 34) :

Pourquoi trois jours après la naissance
Avoir refusé tout à coup de manger ?
Ai-je compris au bout de trois jours que naître
Il n'aurait pas fallu ? Pas fallu. (PP, 35)

⁷ C'est le titre de la section.

Insomnie

Il est difficile de marcher, mais peut-être plus encore de dormir, et ce depuis également fort longtemps, comme on le voit dans un autre passage de *L'Ouïe éblouie* :

Crocs de douleur par à-coups.
Hormones de mots âcres.
Bloc-notes de cris suis.
Saigne d'insomnies. (OE, 48)

La musique qui aurait pu apaiser – les *Variations Goldberg* ont été écrites pour un insomniac – a l'effet inverse :

L'écoute des *Variations Goldberg* et du *Wasserfall* sonore échevelé de la 6^e *Variation*, prétendues invitations au sommeil, échoua. Au contraire, les *Variations Goldberg*, leurs constantes irisations, excitaient de plus belle le cerveau. Se mettait à s'emballer et à cavalier, à dévaler en tous sens les marches du temps, décuplant les nuits blanches. (PP, 42)

Et le père de faire précocement basculer son enfant dans l'univers des médicaments, au lieu de simplement faire preuve de tendresse, comme l'aurait aimé sa fille :

Ce qui aurait pu aider à dormir, père, n'est-ce pas juste une caresse ?
Père montra à fille, qui avait quinze ans, les somnifères dans l'armoire de la cuisine. (PP, 43)

L'évocation de l'insomnie peut se formuler de façon cauchemardesque, ainsi dans *Balbuciendo*, « livre de douleur et de deuil » selon la dédicace que m'avait adressée Michèle Finck : « J'ai vu ma tête équarrie dans la vitrine du boucher / Insomniac au milieu des groins d'animaux et sans langue. » (B, 10). La mort rôde : « Croquis d'agonie sur les draps crevassés / Par l'insomnie. » (B, 66) Mais aussi on peut retrouver la magie des « songes d'or » de l'enfance, comme on dit en italien, même si finalement la trop jolie comptine s'avère inopérante :

Là je dors
L'âge d'or

Belle comptine pour dormir, trop beau
Cadeau des mots – mais qui ment.

Cramponnée à la nuit et à l'os
Je la répète et ne m'endors pas. (OE, 170)

L'insomnie, pourtant évoquée en termes de plaie (« L'oeiloreille gravite autour de la plaie / Et grandit. Immense iris / Moiré de rêves qui illuminent la langue. / Pupille gravide au centre de l'insomnie. ») (B, 47), peut néanmoins être positive. Qui ne dort pas comme l'Hypnos de René Char voit dans la nuit – écrit :

Poème seul compagnon de ma vie [...]
Reste éveillé
Avec moi à tâtons jusqu'au bout de cette
Insomnie ivre-lucide qu'est la vie. (CPL, 190)

Le suicide

L'aboutissement logique de cette difficulté à vivre est la tentation du suicide, qui comme la maladie et l'insomnie apparaît dès *L'Ouïe ébouïe*, sans toutefois être affronté directement. Michèle Finck ne dit pas : « Je veux mourir » mais maintenant un semblant de vie exprime ce qui la rattache à l'existence. À propos de ses voisins qu'elle entend à travers la cloison, elle note : « Je sais que seules ces voix me retiennent encore à la vie. » (OE, 78) Lors de sa relation avec Laury Granier, la fêlure est partagée : « *Maintenant Je ne peux plus marcher / Et toi on te dit "fou"*. » (PP, 114). Ou encore, dans *Balbuciendo* : « À Paris au jardin du Luxembourg / Le roi se coupe les veines et c'est la reine qui saigne. // Je suis moi-même cette reine. » (B, 25).

En 2015, dans le recueil suivant intitulé *La Troisième Main*, Michèle Finck semble être sortie de la crise de *Balbuciendo*, telle l'évoque la notice biographique à la fin du volume :

L'épreuve de la séparation en 2004 et celle de la mort du père en 2008 la marquent profondément. Les années d'écriture de *Balbuciendo* sont des années de repli sur soi et de travail poétique plus monacal, durant lesquelles elle médite au quotidien l'interrogation rilkeenne des *Lettres à un jeune poète* : « *Mourriez-vous, s'il vous était interdit d'écrire ?* » (B, 82)

Dans la section « Golgotha d'une femme », l'auteure parle néanmoins indirectement de sa propre mort, à travers celle d'une héroïne de Janacek :

Chœur bouche fermée : voix de la Volga
 Golgotha d'une femme.
 S'y jettera dans la Volga s'y jettera
 Pour n'avoir pas su être oiseau.
 Trouvera linceul dans la Volga. (TM, 92)

Dans un livre pourtant intitulé *Connaissance par les larmes*, Michèle Finck dit qu'elle ne peut même plus pleurer. Ceci ajouté à la boiterie la décide à franchir le pas : « ... Ne put plus pleurer... Plus marcher... Atterrée d'être née... Voulut en finir... » (CPL, 22). Sauvée *in extremis* par la déficience de la corde.

Suicide et écriture sont liés, rend possible le fait de ne pas céder à l'irréversible – écrire pour ne pas mourir :

Y a-t-il dans cette vie de songe et d'effroi
 Une fenêtre élevée du haut de laquelle
 Je n'ai pas crié en silence : « Saute » ?

Mais je ne saute
 Pas. J'écris.

Salto

Dans le vide
 De la page.

Pour
 Pas
 Crever. (CPL, 165)

Tant d'autres illustres prédécesseurs ont montré le chemin, comme le rappelle l'implacable « CRIS-Femmes » : « Tsvétaëva Plath Pizarnik Rosselli./ Destin : poésie. » (PP, 161) : peut-on écrire sans mourir ?

Après toute cette douleur, tant physique que psychique, le suicide est vu comme un apaisement, comme dans le poème significativement intitulé « Paix » : « Vivre au bord du suicide/ Comme au bord d'un lac profond / Qui calme et apaise. » (CPL, 17). Sans l'échappatoire du suicide, la vie ne serait plus possible. L'hypothèse de cette présumée fin est salvatrice :

Sans la pensée du suicide l'homme serait
 Claustrophobe. Vie sans fenêtre ni porte

Avec suicide : vie ouverte. (PP, 117)

Il y a, dans pratiquement tous les livres de Michèle Finck, des moments heureux associés à des séjours au bord de la mer (Italie, Corse),

qui donnent à l'auteure la force de se rebeller contre l'appel de la mort. Tel est le cas dans un texte significativement appelé « À la lumière méditerranéenne ». Les larmes transmuées se font larmes de joie et mêlées à la mer salée sauvent Michèle Finck par une union avec l'immense et puissant cosmos :

Les métamorphoses de la lumière méditerranéenne sont si intenses et surprenantes que des larmes de joie montent aux yeux. Je murmure : « Oui, la lumière, la lumière et ses métamorphoses sont une raison suffisante de vivre. » (CPL, 62)

L'hôpital

L'œuvre de Michèle Finck est scandée par les visites à l'hôpital, pour autrui et pour elle-même. Sont consacrés au père, ou à son double, l'ami mourant figure capitale, deux passages dans *Connaissance par les larmes* et *Balbuciendo*. Le texte de *Connaissance* se rattache au motif des larmes : « mes caresses redoublent tes larmes. Parfois, tu pleures tellement que je prends ton visage dans mes bras. Je te berce un peu. Puis je t'embrasse encore, et je sens dans ma bouche le sel de tes larmes. » (CPL, 36) Cependant le plus marquant et caractéristique des hôpitaux où se rend Michèle Finck, est la vétusté, point commun avec l'hôpital psychiatrique. C'est dans un service de gériatrie que se trouve un ami mourant :

Hôpital Civil de la ville de S., Médicale B, gériatrie, chambre 51. Les couloirs vétustes du mouiroir sont si étroits que les brancards peuvent à peine passer et heurtent sans cesse les murs avec des coups sourds. Ici, ce qui n'en finit pas de finir : la mort. Et toi et moi, courbées au-dessus du mourant en sueur, dans cette chambre minuscule, transformée en fournaise par l'été. (CPL, 35)

Le texte le plus impressionnant, dans *Balbuciendo*, montre le père mort : « Au retour, le trouver mort. » (B, 37) Devant le cadavre, Michèle Finck se raccroche à une citation de Goethe, parlante pour elle-même, mais aussi pour son père, grand germaniste :

À voix très basse et un peu tremblante, pendant que le corps commence à se rigidifier, de plus en plus jaunâtre et froid, psalmodier par cœur, sans que les larmes ne caillent dans les yeux, la lettre de Goethe à Zelter du 19 mars 1827 : « *Continuons d'œuvrer. La pensée de la mort me laisse parfaitement calme car j'ai la ferme conviction que notre esprit est une substance de*

*nature tout à fait indestructible, qui continue d'œuvrer d'éternité
en éternité. »* (B, 38)

Une autre figure paternelle est celle de Bonnefoy, vu au seuil de la mort. Il est alors clairement encore le maître à penser, cependant qu'est fait le rapport avec le père biologique :

« *Même votre mort est une leçon de vie* » dis-je.
Et la musique m'apporte le souvenir étranglé de la main du
père
Dans mon dos. Lui n'a pas parlé au seuil de la mort.
Mutique jusqu'au bout comme dans sa vie de
« *Sprachloser* ». (PP, 10)

Toutefois tout hôpital est peut-être avant tout psychiatrique. La première visite dans ce genre d'institution, relatée dans *L'Ouïe éblouie*, a lieu en Italie, à San Giacomo, comme Depardon avait filmé/ photographié San Clemente. Vision de cauchemar : « Empalés sur la douleur. Suppliant qu'on les laisse sortir. Cordées de corps inhabitables suspendus dans le vide. » (OE, 97). Michèle Finck est alors clairement du côté des gens sains d'esprit, et essaie de faire ce qu'elle peut pour atténuer la douleur des patients :

Un jour elle joue « Frère Jacques » non plus en majeur mais en mineur, comme dans la première symphonie de Mahler. D'où vient qu'ils se mettent aussitôt à pleurer, à chaque larme plus voyants ? (OE, 99)

Et puis ce texte étrange de *Connaissance par les larmes*, où Orphée-Michèle est au féminin et Eurydice – l'amant fou au masculin :

Orphée est descendue. Catabase dans la nuit cosmique. Pour chercher Eurydice.

L'a retrouvé aux enfers. Des hôpitaux psychiatriques. Debout sur un sommier de lit. Crâne hagard. Étiré démesurément par la souffrance. Somnambule faisant avec les bras les gestes de la nage. Scandant à voix sourde : « *Si tu veux me retrouver, Orphée, nage avec moi dans le liquide amniotique des morts.* » (CPL, 159)

L'étau se resserre. L'hôpital psychiatrique n'est plus seulement pour l'amant fou, Michèle Finck s'y rend pour elle-même. C'est d'abord dans *Balbuciendo* l'épisode mémorable de « Mademoiselle Albatroce ». Cela commence comme la visite au service gériatrique de l'ami mourant, lieu

délabré dans l'hôpital de la ville de S., c'est-à-dire Strasbourg. Au départ, l'auteure apparaît comme quelqu'un d'extérieur à cet univers, venue pour le découvrir :

Je suis dans le pavillon un peu délabré de l'hôpital psychiatrique de la ville de S. en France, près de la frontière allemande. Je marche en suivant les spirales aseptisées des couloirs à côté du psychiatre, le docteur H, d'origine germanique. (B, 21)

Le médecin semble vouloir lui faire faire le tour de l'hôpital, en lui montrant les cas les plus intéressants, ainsi Mademoiselle Albatroce :

Soudain nous longeons une chambre d'où s'échappent comme des cris ou des couinements d'oiseau blessé. Sur la porte de la chambre, il y a un nom : « Mademoiselle Albatroce ».

Comme je regarde le psychiatre d'un air interrogatif, il me dit :

« C'est une femme à qui la poésie est montée au cerveau. Elle se prend pour l'oiseau d'un poète de votre langue, un certain Bidelair. Elle murmure sans cesse les mêmes mots ; "Ses ailes de géant l'empêchent de marcher." » (B, 21)

Le lien avec Michèle Finck, outre la mention de Strasbourg, se fait par la poésie et la référence à Baudelaire et son Albatros. Mais l'identification passe aussi par la boiterie : « elle ne peut presque plus marcher, sauf à tous petits pas dans sa chambre, en trébuchant » (*ibid.*), et un peu loin l'auteure déclare être Mademoiselle Albatroce : « Cette femme, [...] c'est moi. » (B, 22).

La dernière visite semble concerner la maladie physique de Michèle Finck : « *Maladie rare*, répète le docteur S. / *Nous ne pouvons rien pour vous.* » (CPL, 25). Mais la frontière entre physique et psychique se révèle poreuse : « Le médecin [...] / me tient déjà pour / Folle. » (CPL, 24).

La folie

Le terme de « folie », qui pourtant sous-tend toute l'œuvre de Michèle Finck, n'apparaît que rarement dans ses poèmes, qui en quelque sorte le performant. On peut le trouver au tout début de *Balbuciendo*, dont il donne le la : « J'entends la tête sans corps de la folie / Siffler ses chiens. » (B, 9) Il semble qu'il y ait un échange entre son « amant fou » (B, 48) et la poétesse, comme on peut le voir toujours dans *Connaissance par les larmes* :

Dans les bas-fonds de la douleur hurlée
À lui échut la folie à elle la poésie.

À moins que ce ne soit l'inverse. (CPL, 23)

Des personnages légendaires sont convoqués pour leur folie, Ophélie (TM, 88) et Boris Godounov (TM, 111). Mais le plus frappant et le plus développé est la crise de démence de l'amant qui va le conduire tout droit à l'hôpital psychiatrique :

... On le disait peintre... Un jour d'hiver glacial, dans Paris sous la neige, il décida de sacrifier sa plus belle œuvre...

... Il sortit presque nu, rue du Val-de-Grâce, et se coucha dans la neige, offrant son tableau à la grêle...

... La neige, sale et jaunie d'urine de chien, lui faisait très mal dans tout le corps, surtout aux pieds...

... Il n'avait pas froid, il brûlait... Il était à lui seul une haute flamme, à côté de laquelle les passants marchaient sans la voir... Il murmurait, les lèvres cousues par les aiguilles du gel, qu'il faisait ce sacrifice pour sauver la terre... "*Que cette terre soit sauvée !*", psalmodiait-il. (CPL, 26)

L'écriture

Nous allons enfin en venir à l'écriture, qui est explicitement affectée par la blessure, d'abord sous forme métapoétique, puis dans sa pratique. Une nouvelle fois, tout commence dans *L'Ouïe éblouie*, livre décidément matriciel pour le reste de l'œuvre. Alors que l'écriture n'est pas encore attaquée, de façon prémonitoire Michèle Finck évoque sa future manière éclatée : « *Bribes par bribes* je suis devenue le scribe d'un château des mille et une oreilles en débris : énigmatique, hanté, *heurté, abrupt, rongé* de songes. » (OE, 8. Nous soulignons). Michèle Finck, peut-être dans la filiation de Du Bouchet mais tout aussi bien pensant à la musique, évoque l'alternance de sons et de silences, toujours sous la menace : « Ce livre est un château de sons et de silences, dicté par l'ouïe éblouie, et écrit au moment où *la mer l'assaille, le pénètre, le pulvérise*, l'engloutit peut-être. » (OE, 9. Nous soulignons).

L'écrivaine est bien l'oiseau blessé de « Mademoiselle Albatroce », dont la blessure physique est le modèle d'une lutte avec la langue. À propos de sa grand-mère d'origine allemande maîtrisant mal le français, elle rapporte l'anecdote suivante :

On lui disait : « Tais-toi. Ne parle pas à l'enfant en allemand » .
 Quand un mot allemand s'échappait de ses lèvres, elle trébuchait
 et balbutiait [Balbuciendo ?] : « Je me n'excuse, je me n'excuse ».
 Elle se cognait contre la langue française, contre ses brèches, avec
 des battements d'ailes d'oiseau aveugle, elle se blessait le long des
 vocables raclés. (OE, 13. Nous soulignons).

Autre trébuchement de la langue, l'apprentissage lors de l'enfance :

L'enfant ne parvenait pas à dire : Littérature.
 [...] Était rabrouée. Avait mal de dire mal.
 Mais comme disait vrai. Juste. Profond.
 Littérature. Non. Mais lutte-et-rature. (CPL, 164)

Tel est très exactement ce qui se passe dans l'écriture adulte, comme on
 le voit deux pages plus loin : « Corps à corps avec les mots / Jusqu'à
 ce qu'ils se tordent. » (CPL, 166).

Paradoxalement, la blessure peut-être – est ? – à l'origine de la parole.
 Toujours dans *L'Ouïe éblouie*, on peut lire :

Le Rhin a séparé la langue de la gorge.
 Les astres se rétractent, s'entre-dévorent.
 [...] Je tisse des trous, des intervalles. (OE, 22)

Pour magnifiquement chanter comme Philomèle le rossignol, il faut que
 l'on vous tranche la langue : « Écrire avec dans la bouche suturée/
 Les restes de la langue de Philomèle./ Moignon d'étoile filante dans
 la gorge. » (CPL, 158). Renversant les contraires, il convient de « Faire
 de la faille force. » La poétesse est « Mue par l'énergie de la
 faille » et entend « Travailler la faille/ Sa fièvre. Sa foudre.// [...] Fie-toi à tes failles. Elles te rendront : Profonde » (CPL, 169).

Apparaît dans le *Piano de paille* la haute figure de Trakl, maître à
 penser du père, qui lui a consacré toute sa vie et sa carrière. Michèle
 Finck désigne ses poèmes comme autant de « cris », et ceci remonte sans
 doute à une remarque du père à propos des premières tentatives poétiques
 de sa fille. Trakl est le modèle, il faut écrire comme lui : « Regarde
 comme fait Georg. Aucun maniérisme chez lui. Pour Georg, écrire et
 crier, c'est la même chose. » Et de souligner la paronomase qui existe
 aussi bien en français qu'en allemand : « Schreiben et schreien, c'est la
 même chose ». (PP, 24).

Dès ce premier texte, il est question de manière quelque peu énigmatique de la folie, à la fois la minimisant (« il n'y a pas folie ») et la magnifiant (« mettre en cause tout l'édifice de la société ») :

[...] avoir trouvé un jour dans les cahiers du père [...] une phrase soulignée plusieurs fois. Avoir été saisie par cette phrase. Sans en comprendre le sens : « Là où il y a communication, il n'y a pas folie. » Et plus loin (en plus petit) mais aussi énigmatique : « On ne peut parler de "folie" sans mettre en cause tout l'édifice de la société. » (PP, 21-22).

Michèle Finck poursuivra sa réflexion sur le poète autrichien dans le cadre d'une traduction intitulée *Les Chants de l'Enténébré*, qui vient de paraître aux éditions Arfuyen, là même où elle publie son œuvre poétique, et qui comporte une importante préface théorique, où elle commence par rappeler l'itinéraire de la vie trop brève de l'écrivain. Celui-ci est mort au tout début de la Première Guerre Mondiale, à l'âge de 27 ans. Selon Michèle Finck, ce jeune diplômé de pharmacie « *s'est vu confié, lors de la bataille de Grodek (septembre 1914), sans assistance médicale et sans moyens efficaces, le soin d'une centaine de blessés graves entassés dans une grange. Sa mort, le 3 novembre 1914 à Cracovie, à la suite de l'absorption d'une dose de cocaïne, est étroitement liée à l'épreuve insurmontable de la bataille de Grodek, évoquée dans le dernier poème de l'œuvre : le poème "Grodek"* »⁸. On ne sait pas très bien comment il est mort : suicide ou overdose ? Le traduisant, Michèle Finck fait acte de fidélité envers son père, qui l'encourageait en ce sens : « Père appréciait les traductions de fille. Il les appelait de ses vœux à chaque occasion et fille s'en acquittait comme d'une dette ou d'un devoir familial : « *Pour que Georg soit toujours vivant* » (PP, 23).

Trakl est mort fou, l'écriture et la folie étant étroitement liées : « Se lèvent les membres cisaillés de la parole. / Les mains limpides de la folie prient. » (B, 19). À partir de *La Troisième Main*, Michèle Finck va mettre en pratique tout ce qu'elle a pu dire de façon méta-poétique, commençant par supprimer les déterminants, par exemple dans un poème consacré à Billie Holiday : « Yeux de l'âme saignent. Oreilles/ De larmes saignent. Voix arc-boutée/ Autour d'une fêlure ventrale. » (TM, 102). Les phrases fusent, mots juxtaposés avec violence, ainsi dans un poème écrit en hommage à Cathy Berberian interprétant Berio : « Monologue en éclats.

⁸ Michèle Finck, « Georg Trakl l'enténébré », in Georg Trakl, *Les Chants de l'Enténébré*, poèmes choisis et traduits de l'allemand et présentés par Michèle Finck, Paris-Orbey, Arfuyen, 2021, p. 10.

Orgasme/ Sonore. Zigzag acoustiques pulvérisés/ Polyglottes.
Electrochocs. La vulve de la voix/ Jubile. Gutturale. Chirurgicale.
Calcinée. / Hurlante. Chat-huante. Utérinétoilée. » (TM, 106).

Apparaît également ce qui va devenir une constante chez Michèle Finck, l'éclatement des vers par des blancs internes, instaurant une sorte de musique : « Émeraude seront les larmes des morts/ Quand ils se réveilleront couverts d'algues » (CPL, 49). Une modulation de ce phénomène apparaît sous la forme de points de suspension :

... Gosse, chialer jusqu'au fond de l'os : chose facile... Aimait se
lover dans les larmes... Se sentait plus proche de Dieu... Larmes
faisaient luire ses cils très doux... (CPL, 20)

Les blancs qui trouent les vers ne sont pas seulement un éclatement de la parole, ils sont aussi un moyen de lutter contre la mort, comme en musique les silences : « Reconnaissance à la musique / Qui a tenu tête au néant / Grâce au silence entre deux notes. » (B, 49). Un des poèmes le plus remarquable de ce genre d'écriture se trouve dans le *Piano de paille*, à propos d'un texte d'Ungaretti mis en musique par Nono, où il évoque Didon abandonnée par Énée : « Tout se tait, mais je crie / Le cri, seule, de mon cœur, / Cri d'amour. » (PP, 108). Mais ce qui est particulièrement notable dans ce recueil, comme d'ailleurs c'est le cas pour *La Troisième Main* et *Connaissance par les larmes*, c'est l'association du plus grand dérangement mental et de la plus extrême rigueur de construction, comme si on basculait du côté de l'Oulipo. Le mot « Grido » – cri – d'Ungaretti est disséminé dans tout le poème :

G. Cri gravite autour du chiffre 32.
Nono aussi. Hanté. Par le 32. Pourquoi ?
Chœur mixte de 32 voix avec percussions
Hissent cri au sommet du mât des sons. R.
(PP, 108)

Michèle Finck s'en explique d'ailleurs plus précisément page 95 du *Piano*. S'adressant à son compagnon, elle attire son attention sur cet étrange phénomène du chiffre 32 :

« As-tu remarqué que le chiffre 32, qui est notre chiffre rue Pierre-Nicole, est le noyau des Variations Goldberg ? Elles sont composées de 32 morceaux. [...] »
« Penses-tu que c'est par hasard que Glenn Gould, né en 1932 au 32 southwood Drive à Toronto, a décidé de jouer sa vie sur les 32 morceaux des Goldberg à l'âge de 23 ans, pour finalement quitter la scène à 32 ans ? »
(PP, 95)

Dans *Connaissance par les larmes*, se succèdent des poèmes verticaux, indication du tempo, au début et à la fin des sections , « *Chœur / bouche fermée* » (CPL, 11) ou encore « *Chœur / Bouche ouverte* » (CPL, 194). Suit un poème minimal : « Celle / Qui/ Neige/Même / En dormant / Veille. » (CPL, 194). Michèle Finck poursuit ses expérimentations formelles dans le *Piano de paille*, avec peut-être un lointain écho du *Coup de dés* de Mallarmé, en insérant dans son texte principal un deuxième poème en gras à lire de manière verticale, ainsi page 15 :

VARIATION 2 (MONDE SELON BACH)

Monde

Selon

Poésie	aujourd'hui :	Tête
A tête	avec Bach.	Mémoire.
Trille	sur le premier	« mi »
Aiguise	le cristal tranchant	du souvenir.

Bach

Chaque

[...]

Vivant

Chaque

[...]

Mort

Chaque

[etc.]

Un petit texte, où se pose la question de l'écriture, se distingue un peu des autres, poème engagé comme Michèle Finck s'est mise à en écrire, sur le viol collectif de Cologne (PP, 53) ou sur les attentats de 2015 (PP, 157-158). Il s'agit d'un « Livret-poème pour */Boulevard de la Dordogne // un opérotorio de / Gualtiero Dazzi //* (création : 2019). Très exactement, l'opuscule s'intitule *Poésie Shéhé Résistance. Fragments pour voix*. À retenir ici certes la dimension engagée (« Résistance ») mais aussi et surtout, pour ce qui nous intéresse, la notion de « fragments »,

qui évoque une brisure, quelque chose de cassé. La situation est nouvelle. Michèle Finck ne va plus parler d'elle-même mais d'une autre, à l'histoire complexe, ce qui ne va pas être sans conséquences sur l'écriture :

Je pense :	Shéhé	tu as été	
Mon	étudiante.	<i>Et je</i>	<i>serai</i>
<i>Ton scribe.</i>	Articulerai	ton épopée	
De réfugiée	syrienne	en France	
[...] Décidant	de lutter	contre	la
Guerre	en faisant	un diplôme	
De	lettres	françaises ⁹ .	

Ceci implique de renoncer aux images pour privilégier le rythme, dans la filiation toutefois de la boiterie propre à Michèle Finck : « Juste le rythme. Le nu / Du rythme. L'os du rythme » (*ibid.*). Le tout sous le haut patronage de Goethe, qui renvoie aussi au père, qui donnait rendez-vous sous sa statue : il « frappe le macadam / Avec sa canne de lumière¹⁰ », et du, quoique non nommé, maître à penser/ écrire de Michèle Finck, Bonnefoy, avec la répétition du verbe « heurter » (« La poésie. Heurter. ») qui fait écho à l'incipit de *Dans le leurre du seuil* : « Heurte, / Heurte à jamais¹¹ ».

Michèle Finck n'est peut-être pas sans ressembler à l'un de ses anciens professeurs, Marie-Claire Bancquart, qui comme elle avait un double visage, d'une part universitaire respectable et d'autre part poète tourmentée. En tout cas on ne saurait demeurer indifférente face à cette œuvre si singulière, déjà très riche et qui va très certainement encore davantage se développer.

⁹ Michèle Finck, *Poésie Shéhé Résistance. Fragments pour voix*, le Ballet Royal, 2019, p. 33. Nous soulignons.

¹⁰ *Ibid.*, p. 34.

¹¹ Yves Bonnefoy, *Dans le leurre du seuil*, Paris, Mercure de France XCMLXXV, p. 19.

Ce qui ouvre les murs

Michèle FINCK

Suite

1

Être
Poète :
Avoir
Une
Poudrière
Intérieure
À
Laquelle
La
Moindre
Étincelle
Peut
Sans
Cesse
Mettre

Feu

À une photographie

Je m'oublie dans une photo
De toi enfant (cinq ou six ans ?)
Tu es beau
C'est sans doute à Rome
Tu as l'air si sensible
Délicat à l'extrême
Le moindre
Infrason
Te ferait tressaillir
Regard si accordé
À l'absolu
Que rien ne pourrait
T'en détourner
D'où
Est
Venue
La
Première
Faille ?

À chacune
De tes photos
D'enfant
Je voudrais
Écrire
Une lettre
D'amour

3

Anton Webern
Lied opus 8
Françoise Pollet Pierre Boulez
Ensemble InterContemporain

« *Du nur, du wirst immer wieder geboren :
Weil ich niemals dich anhielt, halt ich dich fest* ».

Écoute cette miniature sonore :

« Temple dans l'ouïe ».

Musique se dépouille.

Extrême condensation.

Concentration. Nudité calcinée.

Voix de femme plane en apesanteur.

Silence fait respirer sons et mots.

Immenses intervalles ouvrent murs.

Longue tenue de note sur le mot « *Du* » :

Toi. La non possession peut seule

Retenir l'autre. Le faire à l'infini renaître.

Écoute : Toute tentation de possession

Est brûlée vive A volé en éclats

Au sommet illuminé du manque

Poème de Rainer Maria Rilke extrait des *Cahiers de Malte* :
« Toi seule renais sans cesse :
Comme je ne t'ai pas retenue, je te tiens à jamais »

Chorégraphie intime

Danse :
Métaphysique
Muette

Chaque jour
Assise
Nue
En tailleur
Au bord de mon lit
Dans le noir
Des heures durant
À califourchon
Mental
Entre vie et mort
Je fais les gestes lents
De la nage
(Brasse après brasse)
Sans plus besoin d'aucun mot

Gestes
De nage
Me mèneront-ils
Jusqu'
Au
Vide
?

En regardant
L'éternité et un jour
 de Theo Angelopoulos

Parabole du vieux poète insatisfait au seuil
 De la mort : « *Mon seul regret c'est de n'avoir
 Jamais rien terminé, des mots jetés ici et là
 Comme une ébauche* ». N'a pas su
 Écrire. N'a pas su aimer : ni sa mère
 Ni sa femme. Leur a préféré
 Les mots encore les mots. N'a plus
 Qu'une journée à vivre avant d'aller
 Mourir à l'hôpital. C'est l'hiver. Le gris.
 La pluie sur la mer. Vendue la maison
 D'enfance ouverte sur le large. Grâce éternelle
 Grâce de la lumière n'a plus cours. Sauf :
 Flash-back irréels d'une vie qui n'est
 Plus. Bruno Ganz emmitouflé sombre
 Dans son manteau d'angoisse lucide.
 À l'heure du bilan d'une vie imparfaite.
 Que faire de sa dernière journée
 De vivant ? Rencontre un enfant albanais
 Émigré clandestin laveur de pare-brises
 Aux feux rouges. Le raccompagner à la frontière
 Serait-ce donner un dernier sens à la vie ?
Road movie dans le froid et la neige jusqu'à
 Un mur aveuglant de brouillard et de blanc
 Avec des silhouettes comme papillons

Épinglés accrochés aux grillages
D'une frontière infranchissable. Que peut dire
À cet enfant de hasard chantonnant des chansons
De son pays natal le vieux poète qui n'a pas su
Trouver les mots pour achever son œuvre ?
Peut-être lui raconter une autre histoire
D'exil : celle au siècle dernier du poète grec
Dionysios Solomos revenu dans son pays
Sans plus connaître la langue de sa mère.
Mots grecs lui manquent. Achète alors un à un
Des mots aux enfants grecs. Des mots
Simples. De nécessité vitale. Seuls mots
Qui ont sens : « *ciel* » « *vague* »
« *Fontaine* ». Avec ces mots achetés
Solomos écrit un poème pour chanter
La révolution. L'enfant albanais part
À la recherche de mots pour les vendre
Au vieux poète comme à Solomos
Autrefois. L'enfant revient avec un mot :
« *Xenitis* » « *Étranger* » « *Émigrant* »
Le vieux poète qui va mourir achète
À l'enfant ce mot. De première nécessité
Aujourd'hui. Ici :

« *Xenitis* »

Un mot te cherche
Dit la mer Un mot
Te cherche Il
Ne manque pas
Ce n'est pas à toi
De chercher le mot
C'est lui qui te cherche
Depuis très longtemps
Nez dans le jasmin blanc
Nez dans l'ibiscus jaune
Laisse-le te trouver
Te traverser
Sois grande ouverte
Au mot qui te cherche
Chaque être humain
A un mot qui le cherche
Pour trouver ce mot
Qui te cherche
Il faut beaucoup
De solitude
Laisse l'inconnu du mot
Resplendir dans ta
solitude

Ailes brisées front buriné lèvres sèches
 J' vais quand même pas dire comme déjà
 Tant de poètes de l'ailleurs admirables : Ce qui
 Manque est de l'autre côté miroitant de la mer.
 Peut-être dans ce triangle de montagne bleue
 Si parfaitement tracé qu'on se risquerait à croire :
 Le monde a un centre et la mer
 Va nous y conduire à la brasse.
 Entre vagues et vents.
 J' vais quand même pas dire et pourtant
 Tant de fois me saisit ici le désir de l'autre
 Terre : « *Sardaigne. Sardaigne !* » On raconte
 Que par temps clair on peut la distinguer
 Du haut de la citadelle ocre de Bonifacio
 Et de ses falaises calcaires plongeant vertigineuses
 Dans les flots turquoises de la Tyrrhénienne.
 Aller à Bonifacio pour voir la Sardaigne !
 Me brûlent les yeux s'épuisant à la deviner
 Depuis le cimetière marin qui lui fait face
 Et la dévisage de chacune de ses tombes
 Blanches tremblantes à pic dans la lumière.
 Visible invisible Sardaigne difficile à dire
 Si tu n'es que songe ou mirage ou vide.
 Mais le mot qui manque ne serait-il pas un mot
 Sarde ? N'aurait-il pas la forme de ce cône
 Tronqué : le *nuraghe* au si beau nom –
 Issu sans doute du sarde *nurra*
 (Tas de pierres) et de l'arabe *nur*

(Lumière) ou du latin *murus*
(Mur) et de l'ancien italien
Mora (monticule funéraire en pierres) ?
« *Nuraghe* » si proche du vocable « *nuage* ».
Aimé plus que tout dès l'enfance car il consonne
Avec « *nage* ». Nous les travailleurs
Du mot ne devrions-nous pas le travailler dur
Comme les Sardes l'âpre pierre du « *nuraghe* »
Ou les tombes à « *tholos* » parmi les os ?
Ce matin tôt sur le port bigarré de Bonifacio
Y a un vieux marin corse au visage de roc
Qui m'y aurait bien amené en Sardaigne.
Mais j'vais quand même pas dire !
Déjà la cime abrupte de la Sardaigne s'estompe
Envolée dans la brume. Me reste la soif
De la Sardaigne et du mot qui manque –
Violente dangereuse désespérée –
Et je chancelle pétrifiée devant les tombes
De nulle part

Ne jamais perdre la mémoire de la respiration
 De la mer. La profondeur avec laquelle
 Elle respire de tous ses dégradés de bleus :
 Le matin bleu brume puis bleu aigue-marine
 Et bleu topaze jusqu'au bleu persan du soir
 Sous le croissant de lune qui tinte.
 Chuchoter la formule qui pourrait contenir
 Toutes ces nuances : « *Bleu oriental ?* »
 Rien ne ressemble plus à la mer que la poésie.
 Mer intensifie la vie. Poésie aussi.
 Mer fait des os du monde une flûte
 Qui répare les corps et les mots déchirés.
 Le mot qui manque – s'il existe – déploiera
 Ses ailes au son de la flûte de mer.
 C'est la fin de l'après-midi. Les vents s'engouffrent
 Sous la Porte Saint-Antoine : « *Porte de l'Orient* »
 Tremblante de lumière. Le Port de Bonifacio
 Le bienfaisant ouvre ses bras à tous les blessés
 De la mer et de la terre. Saint François d'Assise
 Y a fait escale. Homère peut-être aussi.
 Avoir sur les genoux le dixième chapitre de *L'Odyssée*.
 Ulysse aurait accosté à Bonifacio : « *Nous entrons*
Dans ce port bien connu des marins : une double
Falaise à pic et deux caps allongés qui se font
Vis à vis en étranglent la bouche ».
 Je t'aime Pénélope qui endure mon voyage
 De treize ans. Je te promets : À mon retour
 Je répandrai tous les bleus de la mer

Sur ton corps qui a eu mal – et je jouerai pour toi
De la flûte de mer accordée au cosmos.
Quand ton corps d'homme sera entièrement
Bleu mer comme le mien nous respirerons
Tous les deux avec la respiration des vagues.
La citadelle à contre-jour veille
Sur le port et sur la mémoire.
Tous les gens sont de passage ici
Comme chacun de nous sur terre.
Tous montent ou descendent d'un bateau.
Des amoureux prennent un dernier ticket
Pour les îles Lavezzi. L'amour
En maillot de bain mouillé et casquette blanche
Filme le large et fait la queue pour le navire
En partance vers la Sardaigne. Sur le môle
Un enfant accompagne la flûte
De mer avec son *piccolo*. Rumeurs mêlées
Des moteurs de bateaux et des langues :
Dialectes corses italiens et français se fondent.
Les senteurs d'iode et d'algues sont
De plus en plus envoûtantes au fur et à mesure
Que sur les quais les ombres des passants
S'allongent. Le soleil se couche peu
À peu de l'autre côté de la falaise.
Maintenant je te téléphone Pénélope
Dans un bar taillé à même la roche
Calcaire quai Comparetti.
Tu me dis : « *Le mot qui manque*
Seuls le connaissaient
Nos enfants non-nés ! »
Tu ne tisses plus depuis très longtemps
Pénélope. Tu passes la journée à filmer
Les nuages. Puis tu effaces tout.

Tu aimerais filmer les allers et venues
Des bateaux dans le port et des passants
Pendant que je griffonne mon poème
Dans mon carnet bleu pâle assorti à la mer.
C'était notre rêve n'est-ce pas
De filmer et écrire au gré de nos voyages
Ensemble dans le monde de ports en ports ?
Nous nous l'étions promis tant de fois.
Pourquoi la vie en a-t-elle décidé autrement ?
Un orchestre de jazz fait vibrer les mouettes
Et ma solitude pendant que le soleil disparaît
Tout à fait derrière la falaise ourlée d'or
Et de mauve clair. L'orchestre joue
Summertime chanté par un noir qui invente
Des variations nostalgiques. Un cirque
Fellinien fait des tours de magie et des
Acrobaties le long du quai. Un ange
Aux ailes de carton distribue des roses.
Tout se mélange : Homère et Gershwin.
Porgy and Bess Ulysse et Pénélope :
« *Summertime and the livin' is easy* » ?
Mais non. J'ai mal à l'endroit en moi
Où tu as souffert
Pénélope. Ton cri
Est lame dans ma gorge.
Consentir à l'imperfection malgré la beauté
Des « *bleus orientaux* » qui brament
Au large

Poème :

Ce

Qui

Ouvre

Les

Murs

À

L'

Endroit

Du

Destin



Caroline François-Rubino, *Jusqu'au bleu persan du soir*
huile sur toile 20 x 20 cm, 2020

PRÉSENTATION

Michèle Finck est née en Alsace en 1960. Dès l'enfance et l'adolescence, elle partage sa vie entre la France et l'Allemagne et entre écriture (contes, poèmes) et musique (piano). En 1981 (reçue à l'ENS), elle quitte Strasbourg pour Paris où elle fait la rencontre décisive d'Yves Bonnefoy à qui elle choisit de consacrer sa maîtrise et sa thèse en Sorbonne. En 1986, elle rencontre le cinéaste et peintre Laury Granier avec qui elle fonde une association (Udnie) réunissant des écrivains et des artistes de toutes disciplines. Elle fait des expériences poétiques mais aussi théâtrales et cinématographiques. Des voyages et séjours en Italie déplacent la bipolarité géographique France-Allemagne vers un va-et-vient France-Italie. 2004 marque une rupture dans la vie et l'écriture. Son travail poétique se fait plus monacal et elle médite au quotidien l'interrogation rilkéenne : « *Mourriez-vous s'il vous était défendu d'écrire ?* ». Depuis 1987, elle enseigne la littérature comparée à l'université de Strasbourg.

*

OUVRAGES PUBLIÉS

Poésie

- *L'Ouïe éblouie*, avec des gouaches de Coline Bruges-Renard, Montélimar, Voix d'encre, 2007 (poèmes 1983-2003).
- *Balbuciendo*, Paris-Orbey, Arfuyen, 2012.
- *La Troisième Main*, Arfuyen, Paris-Orbey, 2015 (Prix Louise-Labé).
- *Connaissance par les larmes*, Paris-Orbey, Arfuyen, 2017 (Prix Max-Jacob).
- *Sur un piano de paille / Variations Goldberg avec cri*, Paris-Orbey, Arfuyen, 2020.

Livret- Poème

- *Poésie Shéhé Résistance / Fragments pour voix*, in *operatorio Boulevard de la Dordogne* de Gualtiero Dazzi (création : novembre 2019), Maisons-Alfort, éditions Le Ballet Royal, 2019.

Traduction

- Georg Trakl, *Les Chants de l'Enténébré*, préface, traductions, postface, Paris-Orbey, Arfuyen, « Neige », 2021.

Livres d'artistes

- *Midrasch de la mer*, avec des photos et des peintures de Laury Aime, préface de Claude Vigée, édition Udnie-Lorimage, 2002.
- *Le Piano à quatre mains*, avec des peintures de Laury Aime ; traduit en anglais (par M.A. Caws), allemand (par A et A Finck) , italien (par F. Scotto) ; accompagné d'un CD et d'un Cdrom ; préface de Jean Rouch et Maria-Luisa Spazziani, édition Udnie-Lorimage, 2003.
- *Les Larmes de l'oreille*, avec des peintures de Pierre Lehec, Poliphile, 2006.
- Aux éditions Dérive Hâtive, avec des dessins de Coline Bruges-Renard : *Triptyque*, 2014 ; *Presqu'ailes*, 2014 ; *Solstice du son*, 2015 ; *Spirales du silence*, 2015 ; *A la voix qui sait*, 2015 ; *Lumière de l'obscur*, 2015 ; *Soliloque*, 2015 ; *Peau d'âme*, 2015 ; *Présage*, 2015 ; *Bégalement*, 2015 ; *Scriptorium*, 2016 ; *Oreille troglodyte*, 2017 ; *Hors*, 2017 ; *Caillots de songe*, 2017 ; *Ecrire sur le qui-vive*, 2018 ; *Le Dit de la cathédrale de Strasbourg*, 2018 ; *Trois mythes pour un autoportrait*, 2018 ; *Chœurs (bouche ouverte)*, 2018 ; *Chœurs (bouche fermée)*, 2018 ; *Havres fragiles*, 2018 ; *Poésie peau nue*, 2018.
- *De l'Allemagne*, avec des peintures de Quoniam (éditions Le Livre pauvre, 2018).
- *L'autre côté du très pur. Pour Salah Stétié*, avec des peintures de Giraud Cauchy (éditions Le Livre pauvre, 2018).

Essais critiques

- Yves Bonnefoy, *Le simple et le sens*, Paris, Corti, 1989 (réed.2015).

- *Poésie et danse à l'époque moderne, Corps provisoire*, Paris, Armand Colin, 1992.
- *Poésie moderne et musique. "Vorrei e non vorrei", Essai de poétique du son*, Paris, Champion, 2004.
- *Giacometti et les poètes. « Si tu veux voir écoute »*, Paris, Hermann, 2012.
- *Épiphanies musicales en poésie moderne, de Rilke à Bonnefoy : Le musicien panseur*, Paris, Champion, 2014.

Directions et co-directions d'ouvrages collectifs

- *Claude Vigée, La Terre et le souffle*, Paris, Albin-Michel, 1992.
- *Yves Bonnefoy. Poésie, peinture, musique*, Presses universitaires de Strasbourg, 1995.
- *Yves Bonnefoy et l'Europe du XX^e siècle*, *ibid.*, 2003.
- *Écriture et silence au XX^e siècle*, *ibid.*, 2010.
- *Yves Bonnefoy : poésie et dialogue*, *ibid.*, 2013.
- *Littérature comparée et correspondance des arts*, *ibid.*, 2014.
- *Alain Suied : l'attention à l'autre*, *ibid.*, 2015.
- *Yves Bonnefoy, numéro spécial, Europe*, n° 1067, 2018.
- *Philippe Jaccottet : poésie et altérité*, Presses universitaires de Strasbourg, 2018.
- *Anise Koltz l'inapaisée : la poésie entre les langues*, Paris, L'Harmattan, 2019.
- *Littérature et cinéma : Aimantations réciproques*, Presses Universitaires de Rennes, 2021.

PUBLICATION DE POÈMES EN REVUES ET ANTHOLOGIES

Principales revues

(quand le pays n'est pas signalé, il s'agit de la France)

Apathieh (Iran), *Arpa*, *Aujourd'hui Poème*, *Ce qui reste*, *Dichtungsring* (Allemagne), *Europe*, *Le Bateau fantôme*, *L'Étrangère* (Belgique), *Le Journal des poètes* (Belgique), *Le Mâche-Laurier*, *Le Magazine littéraire*, *Le Nouveau Recueil*, *Nu(e)*, *Passage d'encre*, *Peut-être*, *Pleine Marge*, *Poésie Maintenant*, *Poezibao*, *Polyphonies*, *Phréatique*, *Recours*

au poème, Revue alsacienne de littérature, Semicercio (Italie), Siècle 21, Temporel, Terre des femmes, Thaumà, Trame (Italie), Udnie...

- Poèmes traduits en allemand (Angèle et Adrien Finck, Alfons Knauth), en anglais (par Mary Ann Caws), en italien (Fabio Scotto), en persan (Chahab Sarrafian) et en russe (Tatiana Victoroff).

Participation à des anthologies

- *L'Année poétique 2009*, Anthologie Seghers.
- « *Contre la terreur les poètes résistent* » / « *Nous aimons la vie plus que vous n'aimez la mort* », Al Manar, 2016.
- *Poésie naissante (une anthologie contemporaine inédite)*, le Bateau fantôme, 2017.
- « *Apparaître* », Terre à ciel, octobre 2018.
- « *Pourquoi ?* », Terre à ciel, 2019.
- *Nous, avec le poème comme seul courage*, Le Printemps des poètes, Bordeaux, Le Castor Astral, 2020.
- *Le désir*, Le Printemps des poètes, Bordeaux, Le Castor Astral, 2021.

FILMS

Scénario pour le cinéma et collaboration à la réalisation

La Momie à mi-mots, film de Laury Granier (avec Carolyn Carlson, premier rôle, Jean Rouch, Philippe Léotard), moyen-métrage, couleur, première à la Cinémathèque française (1996), prix Andreï-Tarkovski pour la création artistique et le langage cinématographique (Buenos Aires), sorti en salle en France et en Italie, sélectionné dans de nombreux festivals internationaux.

- Collaboration à de nombreux *Vidéopoèmes* de Laury Granier

NUMERO SPÉCIAL DE REVUE ENTIÈREMENT CONSACRÉ À L'ŒUVRE POÉTIQUE

- Revue *NU(e)*, numéro 69, sous la direction de Patrick Née, mai 2019, 400 p. (publiée sur le site de *Poezibao*).

CHOIX DE QUELQUES ARTICLES ET NOTES DE LECTURE SUR L'ŒUVRE POÉTIQUE

Sur *Midrasch de la mer*

VIGÉE Claude, dans *Passage du vivant*, Paris, éd. Parole et Silence, 2001.

VIGÉE Claude, préface « La porte de jade », éd. Udnie-Lorimage, 2002.

Sur *Le piano à quatre mains*

ROUCH Jean, préface : « Les enfants de la haute mer », éd. Udnie-Lorimage, 2003.

SPAZZIANI Maria Luisa, seconde préface : « Les deux parties du cerveau », Paris, éd. Udnie-Lorimage, 2003.

VIGÉE Claude, « “Seuls les enfants sont vivants et dansent” », *Danser vers l'abîme*, Paris, éditions Parole et Silence, 2004.

Sur *Les Larmes de l'oreille*

MOUNIC Anne, *Europe*, n° 942, octobre 2007.

Sur *L'Ouïe éblouie*

ALTHEN Gabrielle, *Europe*, n° 955-956, décembre 2008.

DHAINAUT Pierre, *Diérèse*, n° 41, été 2008.

MASSON Jean-Yves, « Musique charnelle », *Le Magazine littéraire*, n° 469, novembre 2007.

VIGÉE Claude, « La souffrance est aussi un royaume de l'homme », *Mélancolie solaire*, Paris, L'Harmattan, 2008.

Sur *Balbuciendo*

DHAINAUT Pierre, « “Sur la lame de l'adieu” », *Diérèse*, n° 58, hiver 2012.

KACHLER Olivier, *Temporel*, octobre 2014.

MASSON Jean-Yves, « L'inouï balbutié », *Magazine littéraire*, décembre 2012.

PALADINO Veneranda, « Scansion du noir, *Balbuciendo* », *Dernières Nouvelles d'Alsace*, 17 novembre 2018.

THÉLOT Jérôme, *Europe*, n° 1012-1013, août-septembre 2013.

TROCMÉ Florence, *Poezibao*, octobre 2012.

Sur *La Troisième Main*

ALTHEN Gabrielle, *Phoenix*, n° 17, printemps 2015.

DHAINAUT Pierre, *Diérèse*, n° 65, été 2015.

GAYRAUD Irène, « La poésie contemporaine à l'écoute des œuvres musicales », *Revue des Sciences Humaines*, *Orphée dissipé, Poésie et musique au XX^e et XXI^e siècle*, sous dir. D. Christoffel, 2018.

GAYRAUD Irène, « Musique et poésie doigts entremêlés », *Recours au poème*, 2015.

GOORMA Jacques, « Tenir la musique dans la main du poème », *Salon littéraire*, mars 2015.

GUERMÈS Sophie, « Cloître de sons et de silence », *Temporel*, avril 2016.

HILFIGER Mathieu, « Prêter l'oreille à *La Troisième Main* », *Le Nouveau Recueil*, mai 2015.

LALLIER François, *Europe*, n° 1033, mai 2015.

LANDI Michela, *Semicerchio*, 2015 (en italien).

NÉE Patrick, « *Ut musica poesis* », *Poezibao*, octobre 2015.

PALADINO Veneranda, « L'ivresse de l'ouïe éblouie », *Dernières Nouvelles d'Alsace*, 28 mars 2015.

RAVIOLO Isabelle, *Arpa*, n° 113, juin 2015.

WERLY Patrick, *Revue alsacienne de littérature*, juin 2015.

Sur *Connaissance par les larmes*

ALTHEN Gabrielle, *Phoenix*, n° 28, avril 2018.

AYRES Didier, « Poésie du heurt », *La Cause littéraire*, octobre 2017.

BAGLIN Michel, *Texture*, janvier 2018.

BALADINE HOWALD Isabelle, « La poésie comme expérience », *Poezibao*, janvier 2018.

BISCHOP Michael, *Dalhousie French Studies*, printemps 2020.
 DHAINAUT Pierre, *Diérèse*, février 2018.
 Entretien avec Gérard Noiret, *Mediapart*, 16 août 2019.
 GOORMA Jacques, *Recours au poème*, janvier 2018.
 LADES Gilles, *Friches*, mars 2018.
 LALLIER François, *Europe*, n° 1067, mars 2018.
 MATHY Philippe, *Le journal des poètes*, 1, 2018.
 MAULPOIX Jean-Michel, *Le Nouveau Recueil*, 2 octobre 2017 (repris dans *Anatomie du poète*, Paris, José Corti, 2020).
 MAUROT Élodie, « La mort, leçons de vie », *La Croix*, 2 novembre 2017.
 PALADINO Veneranda, « Une mystique des larmes », *Dernières Nouvelles d'Alsace*, 6 janvier 2018.
 PAOLI Angèle, « “Neigécrire”, dit-elle », *Terres de femmes*, octobre 2017.
 SOURDILLON Jean Marc, *Arpa*, n° 122, février 2018.

Sur Poésie Shéhé Résistance

GAYRAUD Irène, *Europe*, septembre-octobre 2019.
 LALLIER François, *Poezibao*, 7 août 2019.
 LÉVESQUE Isabelle, « Mille et un jours », *Quinzaine*, 1^{er} septembre 2019.
 MATHY Philippe, *Le journal des poètes*, 3, 2019.
 RAVIOLO Isabelle, *Arpa*, février 2020.
 SAINT-ROCH Florence, *Décharge*, décembre 2019.
 STAIBER Maryse, *Revue Alsacienne de littérature*, juin 2019.

Sur Sur un piano de paille/ Variations Goldberg avec cri

AYRES Didier, « Les langues », *Recours au poème*, 5 février 2020.
 BISHOP Michael, *Dalhousie French Studies*, septembre 2020.
 GAYRAUD Irène, *Europe*, 2020.
 GOORMA Jacques, *Poezibao*, février 2020.
 LOETSCHER Michel, « La caresse d'exister », *Les Affiches d'Alsace et de Lorraine*, n° 10, 4 février 2020.
 MATHY Philippe, « Coup de cœur », *Le Journal des poètes*, 2/2020.

MAULPOIX Jean-Michel, « Les mains de Michèle Finck », *Le Nouveau Recueil*, février 2020.

NÉE Patrick, « Cri ou caresse », *Poezibao*, 27 avril 2020 (repris dans *Place de la Sorbonne*, 2021).

PALADINO Veneranda, « Connaissance par la caresse », *Dernières Nouvelles d'Alsace*, 24 mai 2020.

PAOLI Angèle, « Terres de femmes », mars 2020.

ROUSSEL Alain, « Variations de la caresse et du cri », *En attendant Nadeau*, 13 mai 2020.

SOURDILLON Jean-Marc, *Arpa*, n° 129-130, octobre 2020.

WETZEL Marc, *Traversées*, 1/02/ 2020.

Guillaume Lecaplain, *Libération*, 16 mars 2020, publication d'un poème inédit, « *Dobre* » paru dans l'anthologie *Nous, avec le poème comme seul courage*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2020.

CHOIX D'ÉMISSIONS DE RADIO (FRANCE CULTURE) SUR L'ŒUVRE

- Sur *Yves Bonnefoy, le simple et le sens*, « Du jour au lendemain » d'Alain Veinstein, France culture, 1989.
- Sur *Balbuciendo*, « Ça rime à quoi ? » de Sophie Nauleau, France Culture, 2012.
- Sur *Balbuciendo* et *Giacometti et les poètes*, « Du jour au lendemain » d'Alain Veinstein, France Culture, 2013.
- Sur *La Troisième Main*, « Poésie et ainsi de suite » de Manou Farine, 2016.

Aurélie Foglia

Critique
Henri Scepi

Artiste
Aurélie Foglia



Collection personnelle © DR

Aurélie Foglia « le pas de la poésie »

Henri SCEPI

Le travail d'Aurélie Foglia aurait pu s'inscrire dans un temps de « l'après », consécutif à l'éclipse durable d'une forme d'attenance des mots aux choses, de la conscience au monde, une époque qu'il serait tentant de qualifier de « postlyrique », vacante parce que désertée par le contrat de confiance naturelle qui relie le regard au réel, et noue la langue au présent, indéfectiblement. Ici et là dans ses livres résonne un constat de déliaison, qui révèle le desserrement des forces par quoi un monde pouvait encore être saisi, comme empoigné, soulevé, et tenu à bout de mots, porté à bout de mains. Ainsi, le présent ne « prend pas », se disjoint et se distend, friable, impropre même au relevé des évidences et des situations élémentaires. L'avant-dernière section de *Grand-Monde*, intitulée « Fûts », s'achève sur la note prolongée d'une entente rompue : « le présent peinait à s'imposer / vraiment ne prenait pas ». Ou encore : « en vain je flaire l'humidité d'être ivre / hante les dehors¹ ». On pourrait croire – à lire et à relire les deux derniers livres d'Aurélie Foglia² – que le poème ou ce qui en tient lieu n'est voué qu'à une seule tâche : procéder à l'inventaire des absences et ratifier le jeu des soustractions que dissimule le commerce ordinaire des apparences. Mais si les illusions coutumières ravaudent la façade d'un « monde (qui) ne sent rien » (*GM*, 89), et si décidément la poésie n'enflamme plus « notre traînée dans les jours de graviers » (*GM*, 112), il appartient toutefois à la parole, selon son économie variable, sans excès, sans emphase, de tenir pour irremplaçable l'acharné travail d'approche et de creusement du réel. Le poème, pour Aurélie Foglia, n'est donc pas en retrait ni en défaut, encore moins est-il en berne ; il se tient sur le seuil, à la lisière d'un monde qu'il sait n'être pas tout à fait et que les mots dans leur alliance avec les blancs et les silences jamais ne dresseront sur la page comme la scène d'un miracle

¹ *Grand-Monde*, Paris, Éditions Corti, 2018, p. 89. Désormais abrégé en *GM*, suivi du numéro de page, entre parenthèses dans le corps du texte.

² Outre *Grand-Monde*, notre réflexion porte sur *Comment dépeindre*, Paris, Éditions Corti, 2020. Désormais abrégé en *CD*, suivi du numéro de page, entre parenthèses dans le corps du texte.

accompli, la somme verbale des prodiges. L'expression qui sans doute formule avec plus de justesse cette position singulière est « le pas de la poésie ». Je l'emprunte à *Comment dépeindre* : « il y a des lustres / je suis sortie sur le pas / de la poésie pour peindre » (CD, 68).

Le terme marque une distance, il affirme aussi bien une extériorité, désignant la bordure comme un espace de transition, une zone de passage et d'échange entre les pratiques (ici la poésie, là la peinture), aussi bien qu'entre le dedans et le dehors. Il est apparenté au « *Weltinnenraum*, l'espace continu entre dehors et dedans où ce fut toujours le rêve profond de Rilke de pénétrer³ ». Mais nul ne peut être sourd à la résonance négative que le mot « pas » emporte avec lui, comme si, fortement substantivé, le forclusif dominant introduisait dans l'aire de la poésie la cadence du rien, la prosodie sombre du vide et de l'absence. L'écriture s'apparenterait donc à la poursuite, entêtée, inlassable, d'une coïncidence toujours espérée et toujours donnée pour impossible : une possession différée, un désir patiemment entretenu, comme on dit du feu qu'il ne faut pas laisser s'éteindre. Mais de l'impulsion au but (qui sans cesse échappe), se développe un geste de prise, une énergie du rapprochement, qui est tout le contraire d'une prédation ; il s'agit plutôt de la recherche d'une tactilité émancipée de toute finalité, une caresse ou un toucher, la quête d'une précision haptique, dépourvue de toute voracité. Voilà qui donne chance au langage, comme au fond blanc de la peinture, de « faire ressortir les choses / comprimées » : la langue du poème « épaissit le présent » (CD, 69).

Devenir arbre

Tout pourrait commencer par un désir d'arbre. Qu'est-ce que désirer un arbre ? Le posséder ? Le comprendre ? Le tenir ? Lui ressembler ? A la fois toutes ses aspirations conjuguées et tout autre chose. Sans doute y entre-t-il une part première de soif archaïque, native. Une passion végétale pouvant témoigner aussi du souci de notre monde, de l'attachement quasi ombilical pour une nature de jour en jour, d'heure en heure, amoindrie, dégradée, détruite. Un certain présent fait peser sur le peuple des arbres, et sur ce qu'il représente pour nous qui ne sommes pas des êtres sylvoles, aimés des forêts profondes, une menace de disparition, ou du moins de confiscation. Car il y a « ceux qui ont tué ma

³ Philippe Jaccottet, « Une voix presque mienne... », préface à Rilke, *Vergers suivis d'autres poèmes français*, Paris, Poésie/Gallimard, 1978, p. 11.

nature ont enfermé / mon chien hurle qu'enfin la porte cède au vent m'en / gouffre humain » (*GM*, 89).

La ligne de fond de *Grand-Monde* vibre sans doute des éclats d'un désastre annoncé. Mais elle perpétue aussi l'écho d'un désir d'origine, une soif d'ancrage dans le réel ou d'enracinement dans l'être : « j'avais dit quand je serai jeune / je vivrai dans l'aubier / en plein amour de tout / et de quelqu'un » (*GM*, 88). Prophétie à rebours du temps qui fait de l'arbre un centre à retrouver, un foyer séminal à habiter, à restaurer comme l'acte et le lieu d'une naissance. Pour Rilke, l'arbre est promesse d'accomplissement, il conduit le flux des sèves et maintient en lui, toujours renouvelé, l'élan d'une ascension où la vie s'accroît des métamorphoses et des mues successives de l'écorce, de la mutation fatale des branches, des feuilles et des fleurs. Ainsi le figuier de la « Sixième Elégie », dont « la vie est de monter » : « (...) depuis longtemps déjà ce m'est un signe / que presque entièrement tu te dérobes à la gloire des fleurs / pour, au dedans de ton fruit aussitôt révolu, / incélébré, serrer ton pur secret »⁴. Il apparaît comme la métaphore cardinale du mystère de la vie – de l'inclusion nécessaire de la mort dans l'éclosion progressive de la vie. Aussi la rumeur des hauteurs – le « flux torrentiel de l'air »⁵ – est-elle toujours perçue comme la traduction de la voix chuchotée des morts. À quoi Aurélie Foglia ajoute, comme une façon d'accentuer : « la vie est pleine de vie est pleine / de mort est pleine de vie sous les / apparences » (*GM*, 108). L'arbre tient de là le pouvoir d'échapper à la béance de l'être, étant mouvement vers le plein, processus d'achèvement de la plénitude. Sa présence affirme une centralité qui est un monde en soi et dans laquelle le regard voudrait se fondre, la conscience tout entière s'abîmer pour se ressaisir et se posséder. Se comprend par là sans doute ce qu'on pourrait nommer l'appel de l'arbre, une attraction irrésistible qui est un enveloppement et un déploiement. « Viens en moi, / m'a dit l'arbre, écrit Guillevic. / En moi est ton espace / et pas ailleurs. / Sois arbre. Sois / cet arbre que je suis »⁶.

Sans verser dans le domaine occulte du mythe et de ses ressources totémiques, admettons d'abord que l'arbre dans les textes d'Aurélie Foglia, comme dans ses toiles (plus exactement : dans la reproduction de ses toiles), proclame sans trompettes ni cornemuses la longévité d'une force, la longue durée d'un âge persévérant, qui serait comme l'envers de nos vies comptées. Comme l'était le figuier de Rilke, les arbres de *Grand-Monde* – ceux qu'Aurélie Foglia range dans la catégorie des

⁴ Raine Maria Rilke, « Sixième élégie », *Les Elégies de Duino*, trad. A. Guerne, Paris, Le Seuil, « Points », 1972, p. 57.

⁵ *Ibid.*, p. 59.

⁶ Eugène Guillevic, « L'Arbre » dans *Motifs*, Paris, Gallimard, 1987, p. 75.

« Longtemps » – manifestent précisément ce cheminement durable, autant dire cette façon de faire durée, d’entrer dans le « temps long » du devenir. Ce sont les « hauts héros impotents » : « on ne peut pas voir / sans admirer comme Ils reviennent net / toyés de leurs vieillesse » (*GM*, 30). En un mot : « Ils circulent ». À la visée d’une ascension qui est dépassement, le poème de l’arbre selon Aurélie Foglia substitue une circulation. Un réseau actif. Le contraire en somme d’une certaine conscience unilinéaire du temps, ordonnée et non déployée, c’est-à-dire alignée dans l’oubli – ou le refus – des arborescences productives, des embranchements féconds et des étoilements de feuillages. Une analogie avec les anastomoses du poème peut ici s’indiquer. Et, plus généralement, un rapport se tisse entre le sujet et le langage, donnant chance à celui-ci de modeler celui-là. C’est pourquoi, dans *Grand-Monde*, l’affirmation d’identité passe nécessairement par une reconnaissance de filiation : « je suis qu’Ils ne connaissent pas / de leur famille / éloignée » (*GM*, 35). Importe d’abord cette marque d’éloignement qui est, par l’ambivalence même de la syntaxe, tout à la fois constat de distance et aveu de séparation – consanguinité éparse, diluée mais néanmoins réelle : le goût de la fréquentation assidue y trouve sa justification, de même que l’écriture – qui n’est ni dialogue à l’ancienne, appuyé sur la prosopopée, ni monologue lyrique, sensitif-méditatif – y puise sa mesure, y affûte son phrasé, entre souci de la liaison, enchaînements et rapports, et travail de l’espace, syncope et rupture.

C’est dans cette matière respirante que le poème s’écrit : au-delà des vertus de l’analogie, qui assignent depuis toujours à l’arbre une fonction centrale dans la représentation des symboles de la vie, Aurélie Foglia y cherche une façon de dire, ou plutôt un façonnage du dire, qui est une manière de modeler les mots en les assemblant, non pas afin qu’ils composent une image – un tableau ou un paysage – mais pour qu’en eux et par eux se manifeste un peu de cette vérité vécue dans le dedans-dehors du poème, dans la transaction vivante autant que vitale du regard et de la langue, comparable au « tic-tac de la pluie / qu’une cime capte/rediffuse en boucle » (*GM*, 49). Il s’agit donc de se livrer à une telle écoute, qui est autant affaire d’œil que d’oreille, mais qui, surtout, résume la *consistance* du poème, c’est-à-dire ce qui le fait, et le faisant, lui donne raison contre toutes les raisons du monde. Si l’écriture mime quelque chose (au sens originellement aristotélicien de la *mimésis* comme image de la vie), ce n’est rien précisément que cette disposition de la parole captatrice, chargée par surcroît de réceptivité de toute l’attention du réel.

Il fait vert

dans la magie de n'attendre	
rien ignorant	
	à quel point
regarder grandit	
ne cherchant plus l'enchant	
ement des lignes	(GM, 49)

Assurément cette attente sans objet, tournée vers l'extérieur, vit de l'espoir d'un accueil et du désir d'un recueil. Le regard – qui est croissance, expansion, prolongement d'un geste de prise – abrite un recel : il détient moins un secret inexprimé qu'il n'incite à la parole, suscitant des « poussées de ver / be » (GM, 93) qui, par retour, par réverbérations concentriques, ramènent des échos du monde. Ce qui s'offre dans son optique – tout le visible de l'arbre par exemple – devient matière à écriture, prend forme de dessin et de lettre.

Les espèces du dehors

L'écriture d'Aurélié Foglia aspire à se recharger d'une denrée qui fuit l'abstraction, une donnée qui se dérobe à toute réduction par voie de signes, reconduisant le corps à son lest d'origine, à sa gravité première. Le poème s'apparente à ce pas de côté – ce déhanchement qui fait qu'une frappe neuve résonne derrière les locutions admises, et qu'une empreinte vivante se détache des ombres notionnelles. On lit ainsi dans *Comment dépeindre* : « je fais avec les moyens / du corps » (CD, 12). C'est dire assez quel changement de bord, quel transbordement a lieu : l'expédient ravive la justesse du geste. Incision, précision. Les moyens sont la fin du faire : la matière et le but. Certes, les mots sont des signes – et le restent, quels que soient les détours et les dérives qu'ils occasionnent, quels que soient les raccourcis et les diagonales qu'ils fomentent. En eux toujours s'active le jeu de la séparation, l'effet de la coupure. Mais il appartient à la poésie – à cette pratique de langue dressée face au réel qu'on nomme poésie – de faire advenir, par brusques déhiscences ou affleurements mesurés, un accord. Non qu'il s'agisse de l'inlassable rituel des rapports et des correspondances, par quoi le règne de la métaphore occupe toute l'aire des déplacements et des accaparements possibles ; mais quelque chose de ce qui excède le domaine langagier et l'ordre des valeurs anormales qu'il recèle, doit transparaître, apparaître ou remonter, transperçant la membrane ou la toile de la page et ouvrant à un autre temps. Il y aurait là comme l'esquisse d'un avenir enviable à la tentation du « pitre châtié », qui passerait d'un bord à l'autre, d'un corps à un

autre. Appelons ce passage la transaction du « donnant donnant » telle que Michel Deguy en a exposé l'infini mouvement. Ou bien l'empan du *comme*, toujours redéfini, toujours recommencé⁷.

Constatons que cette poétique de la parole rapprochée ne se borne nullement, dans le travail d'Aurélie Foglia, à une pure profession de foi, il ne cède en aucune manière aux formules d'un discours déclaratif, accessoirement incantatoire. Si *credo* il y a, il fait corps, solidaire, avec les espèces du dehors. Une incarnation qui ressortit autant à une écriture qu'à une peinture, à une façon d'assurer de l'une à l'autre le continu d'une pratique – un art de la saisie non mimétique – tout en veillant à distinguer les ressources de chaque bord. C'est là tout le prix sans doute de l'attention accordée aux arbres – en tant qu'ils sont précisément le royaume du non pénétrable, en tant qu'ils désignent cette sorte de stabilité conquise dans l'incessant ressort du changement : ils attirent à eux l'énergie d'une attente qui se convertit et se prolonge en entente. Façon de résonner ensemble, de consonner dans la quête de l'accord, de la note juste. Ils donnent corps à l'horizon du dehors – arrachant les pensées et les mots à l'économie repliée de l'intériorité, au confort des calculs spéculatifs. « et moi qui sors, écrit Aurélie Foglia, qui dois sortir de moi / je rapide m'habille en arbre (...) / mon corps s'est coupé / est-ce que ma tête se mêle des nuages ? » (*GM*, 122).

On se prend, en lisant ces vers, à repenser au poème « Bannières de mai » dans le petit cycle des *Fêtes de la patience* de Rimbaud : « Je sors... Si un rayon me blesse / Je succomberai sur la mousse⁸ ». Cette « sortie » n'est pas une extériorisation : elle signale l'approche d'un lieu où le moi se fait tout entier mouvement d'échappée, élargissement à l'aventure du dehors : « Le portrait toujours / manque la toile / d'arbre n'est pas / miroir mon visage / devient dehors » (*CD*, 17). Tel également l'essor du poème. Car c'est de cette ouverture que procède une morphologie spécifique du langage devenu émanation – et non copie – du réel. On citera pour s'en convaincre pleinement cet extrait de *Comment peindre* où l'écriture s'allie au peindre pour instituer ce dernier en révélateur de présence et en geste de dévoilement :

si je reproduis un arbre

⁷ « Donnant / Donnant est la formule, écrit Deguy, l'échange sans marché où la valeur d'usage ne serait que de l'échange du don où le commun n'est pas même cherché, foison des incomparables sans mesure prise en commun, un troc où la fleur d'ail se change en ce qui n'est pas de refus » (*Donnant Donnant*, Paris, Gallimard, 1981, p. 57). Voir en outre le chapitre « L'Être-comme » dans *La Poésie n'est pas seule*, Paris, Le Seuil, 1987, p. 57-152.

⁸ Arthur Rimbaud, « Bannières de mai », *Œuvres complètes*, éd. A. Guyaux, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 209.

ne se montre pas

un arbre
n'est pas un arbre

si je peins juste

des branches filant
en l'air

par la ramification
des fourches

j'imite mais
manque la réalité

rien à faire
il ne marque pas

il faut les arbres
torturés que nous
nous en faisons

perçant l'œil
pour qu'ils soient

eux-mêmes

(CD, 53).

Loin de ranimer en nous l'image fidèle ou conforme du végétal tel que le savoir, l'usage ou la mémoire nous le donnent à voir, le poème qui dépeint, comme la peinture qui dés-écrit, le révèle tel qu'en lui-même : la vérité de l'arbre est ce que nous sommes, non par effet de projection imaginaire, mais par contiguïté de souffle, et concomitance de corps. Ainsi travaille le continu de la poésie, « Sans avoir à savoir, / À trancher des questions⁹ ». En suivant les leçons arborées d'Aurélié Foglia – comme autant d'incitations à « percer l'œil » de la perception ordinaire – le lecteur se plaît à songer à quelques-unes des remarques du peintre Alexandre Hollan et retient notamment cette notation : « La perception de l'arbre est très rapide. Par sa vitesse elle échappe au mental. Equilibre immédiat entre le regard placé sur l'arbre et une disposition d'énergie : un mouvement suspendu dans le corps¹⁰ ».

⁹ Eugène Guillevic, « L'Arbre », dans *Motifs*, op. cit., p. 77.

¹⁰ Alexandre Hollan, *Je suis ce que je vois. Notes sur la peinture et le dessin, 1979-1996*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1997, p. 57.

Façons de toucher

C'est bien en effet ce « mouvement suspendu dans le corps » qui constitue toute la puissance de l'écriture, c'est-à-dire l'entière armature et peut-être aussi tout l'armement d'un geste. Une force accumulée amorce l'élan de la prise. De là, bien sûr, dans les textes d'Aurélie Foglia, le voisinage – qui doit être entendu comme bien plus qu'un état de mitoyenneté, une situation de partage raisonné des propriétés – de la poésie et de la peinture. Gardons-nous de confondre hâtivement les deux pratiques ou, pire encore, d'assigner à la seconde le soin d'assumer la première et à celle-ci la tâche d'accomplir celle-là. Il s'agit moins en l'occurrence d'une opération de mise en ordre, d'agencement équilibré et harmonieux des parties, selon une prétendue équivalence des arts, que d'un phénomène d'impression, ou d'inscription, faisant apparaître à même le support non l'image proprement dite (la copie ou la reproduction) mais le point de contact et bientôt l'aire étendue d'une tactilité gardant le recel du corps et préservant le toucher du dehors. « transcrire peindre » (CD, 95), écrit Aurélie Foglia, indiquant par cette juxtaposition à la fois l'immédiateté de la prise et – corrélat nécessaire – la déprise de la figuration, la dé-mission de l'image.

On comprend mieux ainsi sans doute que viennent jusqu'à nous, à partir du titre *Comment dépeindre*, les échos emmêlés d'une ambivalence concertée : dépeindre se comprend en effet aussi bien comme ce qui encore et toujours ressortit dans le langage à une fonction de *dépicition* (pour reprendre ici à Deguy un mot qui lui est cher) et comme ce qui, œuvrant en sens inverse, conteste les prérogatives d'une telle fonction, en vue de substituer à l'image (tableau, scène, point de vue, paysage, plan...) des points d'impact qui font valoir un acte de retrait (ou de soustraction) et un parti pris d'adhésion. Dépeindre serait donc le verbe qui recouvre ce double mouvement : quitter les conventions du visible pour rejoindre, en soi, sur le versant incurvé des mots, la jonction intérieure du regard et du langage. Ce que j'appellerai ici le toucher du poème. Aurélie Foglia dit : doigté (CD, 90). Ou encore « je doigts » (CD, 25) : collocation agrammaticale formulant comme un nouvel impératif catégorique. Être, peindre, écrire, vivre avec les doigts. Le monde dans la main. Il faut prendre le temps de regarder sur son site internet les reproductions des toiles d'Aurélie Foglia pour saisir avec justesse ce que signifie – sans représenter – cette façon de peindre « avec la langue », « trouvant encore la ressource / de réinventer ce qui est / ce corps et au-

delà » (*CD*, 64)¹¹. Relisons également dans *Comment dépeindre* ce texte qui ressaisit le fait de peindre ainsi conçu :

peindre embrasse

tout ce qui peut parler rien
qu'en se taisant

vient baigner

j'aime

quand la peinture se répand

art tellement tactile

j'ai besoin de voir
du bout des doigts
comme

les aveugle dé-
plaçant les sens

(*CD*, 86)

C'est là, quoi qu'il en soit, affaire de mouvement, et de traversée. Comme le remarque encore Alexandre Hollan : « Voir prend corps dans la peinture pour retourner à cette origine. Le chemin traverse des états. Tous les états produisent des images. Connaître les états, c'est la seule manière de les traverser : voir à travers les images »¹².

Cette vue « à travers » est donc le propre du poème défini – et lu – comme geste tendu vers le réel, incliné vers le dehors : le « pas de la poésie », en tant que seuil ou démarcation, ménage ainsi une ouverture. Il donne sur le non-langagier dont il recueille l'effet, la touche ou le toucher. Quête incessante d'une espèce de ligature, le poème s'aggrave, pèse de tout son poids. A l'image des arbres dans lesquels il cherche sa mesure, il condense « des mots quand le réel se soulève ou / s'écorne ou s'écaille sous les doigts » (*CD*, 83). Mais nulle pesanteur ici, nulle lourdeur. Seul compte le lest de la présence. On observera que *Comment peindre* appuie sans excès d'amplification cette double injonction de l'écrire et du peindre comme façons de se lier, de se vouer au réel, dans un geste qui n'est ni d'abandon ni de soumission, mais bien de caresse ouvrante : « la poésie tire la langue / m'atteler au réel est ma tâche / sans

¹¹ Voir www.a-foglia.com.

¹² Alexandre Hollan, *op. cit.*, p. 40.

arrêt vivre / dans le pressant » (CD, 84). Puis, plus loin, cette confession : « je scrute / poésie pendante / j'ai la langue chargée / de repeindre le monde en clair (...) / à coups de caresses déchirantes » (CD, 92). S'énonce ainsi, du poème en poème, le vœu d'un langage apte à absorber et à perpétuer l'énergie d'un mouvement d'approche, procédant par reprises et réitérations, et dont la peinture donnerait à voir non pas les produits achevés, mais bien le processus vivant.

Telle serait, d'une certaine manière, la visée de l'écriture poétique d'Aurélie Foglia. Le poème – œuvre toujours à faire et à refaire – engendre du continu, tisse des sortes de liens qui dessinent, sur le blanc de la page ou la surface de la toile, des réseaux sensibles, toute une capillarité névralgique où se prend l'empreinte tactile du réel. En écrivant ces mots, je mesure tout à coup la distance qui risque de tenir mon jugement durablement éloigné de ce qui, en réalité, soutient et gouverne en profondeur une telle pratique. On s'expose souvent, à discourir sur la poésie, à s'exprimer mal et à avouer : « je ne sais pas comment / ça s'appelle ce que c'est » (CD, 65). Mais une chose au moins est certaine : carnet de création et de recherche, *Comment dépeindre* forme, dans sa partie terminale (intitulée « Vous désarticulées »), un journal de deuil, qui rapporte le saccage des toiles d'Aurélie Foglia perpétré par l'homme qui partageait la vie de l'auteure. Loin de recomposer un monde détruit, et à jamais perdu, le poème enregistre la perte et lui donne résonance ; traversé par l'événement dramatique de la destruction, il fait apparaître, dans une nudité sans doute jamais atteinte, le désir de prise comme une force désarmée et la poésie comme une parole de déploration inlassablement reconduite à la source d'une violence. Le « pas de la poésie » – qui était promis à l'ouverture et à l'échappée – se renverse en pas-de-poésie. L'horizon négatif s'intègre ainsi au poème, dont il devient l'aliment paradoxal, désignant l'absence du peindre comme un « creux néant » sans musique : « pleurer à la place de peindre / il était nuit / ne laisse pas trace de pas » (CD, 187).

Lirisme

Aurélie FOGLIA

Poèmes inédits extraits d'un manuscrit en cours *Lirisme* (livre de la lecture).
D'autres poèmes du même manuscrit ont été publiés en feuilleton de poésie dans
la revue en ligne *Catastrophes*, puis repris dans le numéro papier n° 2
(*Catastrophes t. 2, Poésie & matériaux de construction*, Le Corridor bleu, 2019).

De l'importance des paupières

je me souviens de ma naissance date
de ce matin

mon corps est encore chaud

qu'est-ce qu'ils ?

veulent faire mon expérience
m'échappe

ils cognent

impossible de leur échapper

ma vitre les excite

par les yeux c'est par les yeux qu'ils se coulent

je ne peux plus refermer

ils m'ont sentie

trop tard ils se dé

lectent

remontent dans mon passé jusqu'à moi

c'est une infection

je n'avais pas assez
mesuré l'importance des
paupières

un livre règle la
luminosité

lampe tempête braquée
dans la tête

quand ce n'est pas
torche dirigeant son
faisceau sous le menton

dans certains passages la
lampe est une lame qui
t'aveugle de larmes

petite je suis tombée
sur cette phrase citée

en modèle de concision
dans un manuel d'anglais

Milton read himslef blind

rêve d'une langue compacte

Milton a lu à en perdre la vue
Tant lut Milton qu'il ne vit plus
Milton lut à s'en crever les yeux
Milton s'aveugla à lire

il y a ce risque éblouissant
à courir

courez

le papier blanc réfléchit
au point
de blesser l'œil nu

et vous seriez-vous prêts
à sacrifier vos iris
à ce rite

pourquoi clamer la supériorité
de la pluie sur les sources ?
est-ce une commande
d'époque ?

où la neige de nuit devient
boue les livres même
commencent à perdre

contenance des mots comme
amour les mains sont moites à
force d'avoir trempé

dans trop d'actes obscurs

les pages portes éventrées
béent sur nos blessures

on a tous connu un homme un savant

devenu fou en raison

d'une foule de livres

qui s'étaient mis à parler

tous en même temps

rendu sourd à sa femme sa famille

sa voix mourut étouffée

Écrivant à des livres

et peut-être que si j'écris
comme un livre

à des livres

vous vous souviendrez
pour moi de moi

comme je me souviens de
vous sans vous

avoir jamais vus

pas si souvent livre s'est vu

souffrir

d'être
ce luxe
d'impressions

la pluie lèche ma vitrine
bave sur ces lignes

elles diraient
des larmes sans le dire

je ne trouve pas d'expression
à mon visage s'efface tout le temps

dernière main

Je voudrais te descendre

dans cette eau décrirait
ses anneaux

troubles

autour de tes genoux

raccompagne-moi chez moi

pourquoi confisquer nos corps tu
verras viens en reconnaissance tout
te dira

caresse mon inconscient

prends ma mémoire par le poignet
pendant que je jette ma peau sur
tes épaules

puisque j'habite chez toi

les habitués du bonheur c'est su n'iront pas
chercher loin dans la doublure de leurs
manteaux chauds

la meilleure chose la plus chère douce comme
mousse arrachée aux rochers dans leurs serres
ils l'ont

la caresse des heures chaulées comme eau
tiède pour la tétée ils la tiennent et c'est
heureux pour eux

je veux parler aux vies mal accentuées je vise
plutôt ceux qui ont un loup ou qui cachent un
renard sous leur cuirasse

il y en a qui écrivent
sur les arbres

d'autres sur rien

certaines écrivent
sur leurs mains

avec fièvre

ils se passent
le mot

je m'inscris

tu te prêtes

au jeu de ce méchant
chamboule-tout

joueur de quilles cueilleur
de jonquilles sans savoir

que tu fais quelque chose
de vital à l'État

opposant ton silence à
tout discours ronflant

ton geste c'est ton geste
modeste en marge qui
restera ta façon de te
prononcer

éclatant d'enfance malgré
ce climat étouffant

Des photos de murmures

« j'ai assisté à une magnifique exhibition
d'étourneaux »

« comme les nuages »

« prennent parfois des formes »

« graphiques »

« quand ils » « des milliers » « se réunissent
dans le ciel »

« j'ai toujours au moins une caméra
sur moi » « il »

« ce photographe semi-professionnel » « à la tête
d'une entreprise de bicyclettes »

« étudie le mécanisme de formation
de ces essaims d'oiseaux »

« forment un oiseau géant quand ils sont ciblés

par un prédateur »

« je pars » « sur des lieux propices »

« où j'ai été témoin

de fantastiques murmures »

« j'ai » « à 53 ans »

conduit quatre jours sur place

pour les capturer »

« choisi un endroit où je pensais

qu'ils se pointeraient

et choisiraient un premier plan et une toile

de fond assortie afin de les mettre en scène »

« le résultat est à couper

le souffle »

« ils ont offert un spectacle

saisissant »

« après avoir examiné les photographies

sur mon ordinateur »

« j'ai réalisé que j'avais capturé un cliché
unique »

« des experts » « utilisent
ses images
pour prouver la différence entre les » « réelles et trafiquées »

« il a reçu également des demandes
de musées »

ma grande marée mouvante
d'oiseaux grossit

à contrejour

neige noire avant de tomber se
rattrape au vol

se défait en trombe enfle
défaillit grésille se déforme
dessine un oiseau mille fois
plus grand

en transe sur le ciel noir de
mots

dont on dit waouh sans
trouver autre chose ni c'est
beau

ou autres envolées

les œuvres les plus neuves
sont sans doute celles qui vont
vivre ailleurs

aberrant ce petit
cinéma de se
plonger

à nu dans la mer
d'une mare à sec
rentre dans un sac
rentre dans la tête

pénètre de silence
d'amour sans bruit
sans bouger

jamais

tu relis avec d'autres yeux

les pages que tu sautais autre
fois te font sursauter

de plaisir larvé

ce que tu croyais brillant
s'est terni comme du toc

est-ce le même monde
sous un nouveau jour

la langue a vieilli avec toi
des images se posent sur

tes épaules viennent te rajeunir

le mot bleu dès que le soleil
se montre s'éclaircit un peu

le mot joie devient un rien

plus sombre quand tu te re
mémoires la mort de ta mère

et tu souris à la parade de deux
pigeons au pied du banc

ton couple de héros
roucoulant au bord d'un lac

Chaos compris

après avoir mordu

à toutes les attractions
du gros dictionnaire je

retourne me coucher
dans mon corps
m'était sorti de la tête

quand je le retrouve
l'abandonne au besoin

avec détachement

j'ai faim de cette soif

un livre ou quelque chose
dans ce goût-là

qui s'ouvre comme toujours
comme

dans un espace à part quel
qu'il soit

déblayé par du blanc

j'ai besoin d'un rafraîchissement
de mémoire



Aurélié Foglia, *Mimosa*
acrilyque sur papier, 2021
Peint avec les doigts

PRÉSENTATION

Aurélie Foglia est une ancienne élève de la rue d'Ulm, agrégée de lettres classiques, maître de conférences habilitée à diriger des recherches à l'Université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle. Ses recherches en littérature portent sur l'émergence du romantisme, creusent la notion d'impersonnalité (XIX^e-XXI^e siècles) et interrogent le champ contemporain, notamment sous l'angle de l'écopoétique, du dialogue entre les arts et de l'écriture-femme. Elle donne régulièrement des lectures et des ateliers d'écriture. Elle fait partie, entre autres, des auteurs fondateurs du festival Quatre-Un (première édition en juillet 2021).

Écrivain et plasticienne, elle a publié *Hommage à Poe* (La dame d'onze heures, 2007), et *Entrées en matière* (Nous, 2010) sous le nom d'Aurélie Loiseleur. Puis, sous son propre nom, *Gens de Peine* (Nous, 2014) et aux éditions Corti un roman (*Dénouement*, 2019) et deux livres de poésie (*Grand-Monde*, 2018, tourné vers les arbres, et *Comment dépeindre*, 2020, dans le dialogue entre deux gestes, écrire-peindre). Elle a donné également un feuillet de poésie, *Lirisme*, à la revue *Catastrophes*, repris dans le numéro-papier 2 (Le Corridor bleu, 2019). Suite à la destruction, en décembre 2018, de la totalité de son œuvre de peintre par un ex-concubin violent, elle a lancé la notion d'articide et, avec Maud Thiria, un collectif contre l'articide (<https://www.facebook.com/articide/>). Une partie des toiles détruites est encore visible sur son site, www.a-foglia.com.

*

POÉSIE

Sous le nom d'Aurélie Loiseleur :

- *Hommage à Poe*, Paris, La dame d'onze heures, 2007.
- *Entrées en matière*, Caen, Nous, 2010.

Sous le nom d'Aurélie Foglia :

- *Gens de peine*, Caen, Nous, 2014.
- *Grand-Monde*, Paris, Corti, 2018.
- *Comment dépeindre*, Paris, Corti, 2020.

Fabienne Raphoz

Critique
Emma Curty

Artiste
Ianna Andreadis



Collection personnelle © DR

Espaces de la jubilation

Emma CURTY

Université Côte d'Azur – CTCL

Octobre.

Ce matin, à 9h30, très précisément, le soleil éclaire l'orbitale de l'épeire diadème selon un angle qui la rend soudain visible. Pour peu qu'une brise légère fasse un peu faséyer la soie et révèle soudain un spectre de lumière par réfraction, c'est tout un environnement familier que j'ai non seulement plaisir à retrouver chaque matin dans l'encoignure de la fenêtre, à cette heure précise, mais aussi à saisir par l'écriture, et même si les sens, trompeurs, extraient le même pour les besoins d'un rite quotidien, et le nouveau, ce qui surgit là, sur le terrain, ce sont au fond deux manifestations complémentaires d'un présent du temps dans ce qui nous lie avec le vivant, notre toile de fond commune et notre fil d'alerte¹.

Ouverture vers le dehors, attachement pour la communauté du vivant, souci de l'instant présent comme du devenir universel, exactitude scientifique, rythmes lyriques, percée de l'intime, émerveillement devant la nature, aventures de l'infime, bonheur de la répétition, effraction de l'inouï... Ces lignes d'un écrit inédit de Fabienne Raphoz, « Les éristales de Virgile », réunissent les battements majeurs de son œuvre poétique qui ne cesse de randonner, depuis son Colombier des Causses du Quercy, à la rencontre des espèces, des espaces, des temps, des disciplines.

Parce que l'édition et l'écriture sont mondes sans « frontière² », ces chemins efflorescents trouvent leur racine dans son travail d'éditrice. Depuis 1996, Fabienne Raphoz dirige avec Bertrand Fillaudeau les éditions José Corti, au sein desquelles elle a créé deux collections centrales, « nées de passions et de recherches personnelles³ ». Inspirée de ses travaux de thèse sur les contes animaliers et de son essai sur *Les femmes de Barbe-bleue* (1995), la collection « Merveilleux », fondée en

¹ Fabienne Raphoz, « Les Éristales de Virgile », inédit, chapitre d'un livre en cours.

² Fabienne Raphoz, « "L'oiseau, cette évidence non domestiquée qui apporte toute la forêt sous nos yeux, dans nos oreilles", entretien avec Laura Pauwels autour de *Parce que l'oiseau* » in *Literature.green*, décembre 2020.

³ Fabienne Raphoz, « Rencontre avec Fabienne Raphoz, editrice à tire d'aile », entretien avec Marc Michiels, *La Cause littéraire*, 30 juin 2014.

1998, met en valeur, par des récits et des anthologies, « l'universalité et en même temps l'infinie variété du merveilleux⁴ ». Dans ce projet éditorial, Fabienne Raphoz a elle-même composé deux anthologies, *Des belles et des bêtes* (2003) et *L'Aile bleue des contes, l'oiseau* (2009), où l'imaginaire s'associe à une anthropologie de la nature. Depuis 2012, la collection « Biophilia », dont l'expression est empruntée à l'entomologiste américain Edward O. Wilson, se propose de relier de manière transdisciplinaire l'écriture du vivant au principe éthique « d'humilité principielle », comme l'annonce la citation de Claude Lévi-Strauss placée en exergue du premier ouvrage de la collection. L'auteure y a publié un livre remarqué, *Parce que l'oiseau* (2018), où elle cherche à « partager, sous forme de chroniques, qui mêlent journal d'observation, souvenirs, recherches ludiques, cette évidence-là qu'est au fond l'oiseau⁵ ».

La part dédiée à la nature dans ces deux collections fait écho aux propres publications de Fabienne Raphoz, qui « poursuit parallèlement, discrètement mais sûrement et solidement, son travail de poète⁶. » Depuis plus de vingt ans, les sept recueils parus aux éditions Héros-Limite tracent un sillon original et nécessaire dans le champ de la création littéraire. Marquée du sceau du suffixe *-phile*, celui qui dit *j'aime*, sa « petite poétique personnelle⁷ », comme elle la qualifie avec modestie, est une « tentative de traduire la poétique des bêtes et de leur environnement⁸ ». Biophile, nécessairement, « ornithophile, mais pas seulement⁹ », son écriture accueille la diversité animale, végétale et géologique avec une passion communicative.

Ainsi, par goût du fragile et du farouche, mais aussi pour « sauver de l'oubli, [...] par le biais de la dénomination, ce qui tend vers l'éparpillement ou la disparition¹⁰ », la poésie de Fabienne Raphoz vise à enregistrer, classer et explorer les espèces du vivant. On ne compte pas

⁴ Emmanuelle Sempère, « *Des belles et des bêtes. Anthologie de fiancés animaux et L'Aile bleue des contes : l'oiseau* », *Féeries*, 9, 2012.

⁵ Fabienne Raphoz, « "L'oiseau, cette évidence non domestiquée qui apporte toute la forêt sous nos yeux, dans nos oreilles", entretien avec Laura Pauwels autour de *Parce que l'oiseau* », *op. cit.*

⁶ Isabelle Baladine Howald, « Baleine des montagnes », note de lecture de *Blanche baleine*, *Poezibao*, 28 avril 2017.

⁷ Fabienne Raphoz, « Rencontre avec Fabienne Raphoz, éditrice à tire d'aile », *op. cit.*

⁸ *Ibid.*

⁹ Fabienne Raphoz, *Parce que l'oiseau. Carnets d'été d'une ornithophile*, Paris, Corti, « Biophilia », 2018, p. 14.

¹⁰ Marta Krol, note de lecture de *Jeux d'oiseaux dans un ciel vide*, *Le Matricule des Anges*, 123, mai 2011.

les animaux, aux noms communs ou plus rares, qui essaient ses ouvrages. Tortue, lynx, papillon, faucon, buse, singe, buffle, pingouin mais aussi toupaye, gypaète, chrysomèle, Tétralyx composent avec les orchidées, coquelicots, gentianes, colzas, berces et autres sainfoins, une riche biocénose. Appréhendée par une étymologie, une couleur, une forme, un comportement, cette dernière se dévoile dans une rhétorique de la juxtaposition apte à déployer, dans l'écosystème poétique, la vitalité du microcosme. Un inventaire sans hiérarchie, si ce n'est parfois celle de l'ordre alphabétique, où figurent « ... la sauterelle, la guêpe, le frelon, l'abeille, le bourdon, le syrphé, la mouche, la cordulie, mais encore la verge d'or, la gesse, la balsamine, le trèfle, l'œillet, la centaurée [...] ; et tous les autres, que je n'sais même pas nommer, que j'n'ai même pas vu¹¹ ». La « ritournelle aimée de la liste¹² » est entonnée sur plusieurs voix, modulant les incantations du vivant en une symphonie qui fait sonner la singularité au cœur de la multitude. Telle énumération dénombre les espèces d'une même famille :

Les quatre philépitte de la petite famille des philépitte sont endémiques de Madagascar la Philépitte veloutée la Philépitte de Schlegel la Philépitte souimanga la Philépitte de Salomonsen.
(JO, 131)

Telle autre réunit les oiseaux de couleur bleue, reflétant son « obsession de dire la couleur du monde. Celle du bleu qui inie dans la nature en évolution¹³ » :

L'Aigrette bleue le Lori nonette le Lori ultramarin le Ara hyacinthe le Ara de Lear le Ara glauque le Ara de Spix le Ara bleu [...] (JO, 210)

À travers un regard patient et réaliste, parfois animiste ou sentimental, toujours tendre et attentif, la poète ouvre large la fenêtre du vivant, au premier rang duquel les oiseaux, mais aussi les poissons, les mammifères, les insectes, « et cetera¹⁴ ». En une poésie d'étincelles, Fabienne Raphoz

¹¹ Fabienne Raphoz, *Jeux d'oiseaux dans un ciel vide*, Genève, Héros-Limite, 2011, p. 161. Désormais noté JO.

¹² Fabienne Raphoz, *Blanche baleine*, Genève, Héros-Limite, 2017, p. 65. Désormais noté BB.

¹³ Angèle Paoli, note de lecture de *Terre Sentinelle, Terre de femmes*, 110, janvier 2014.

¹⁴ Fabienne Raphoz, *Terre Sentinelle*, Genève, Héros-Limite, 2014, p. 123. Désormais noté TS.

propose ainsi « une exaltation du vivant, de tout le visible¹⁵ », laissant poindre là une surprise de lecture tachetée, là un mystère de poisson-ventouse qui viendraient traduire « le surgissement inopiné du sauvage¹⁶ ». L'entreprise vise à saisir cette Rencontre merveilleuse – « je lui mets une majuscule de majesté ET de singularité¹⁷ » – à laquelle nous convient l'animal et son environnement. « Le vivant ? / Une disparité réduite / une diversité multiple / des espèces uniques » (TS, 23).

L'intérêt porté aux phénomènes géologiques et aux formations cosmiques s'ajoute à ce grand tableau biophile où s'épanouissent « la vie et les processus biologiques », selon la définition de la biophilie proposée par Edward O. Wilson. Imbriqué à sa « passion du vivant en général¹⁸ », un autre enthousiasme porte des dynamiques fécondes : « Ma passion ? / l'évolution » (TS, 13). S'appuyant sur la paléontologie, la minéralogie ou la physique quantique, la poète traque, en une esthétique d'exhumation, la survivance des traces du passé dans le présent et atteste de l'interpénétration des mondes. Les motifs de la « guirlande », du « trait d'union » ou de la « spirale » effleurent cette dilatation cosmique par laquelle l'espace se conjugue avec le temps.

À ce fond luxuriant répond une forme tout aussi bigarrée. Les livres de Fabienne Raphoz sont pareils à des pièces de marqueterie, assemblant citations, définitions, commentaires, anecdotes, aphorismes, aperçus encyclopédiques, notes historiques ou étymologiques, récits, fragments,... Comme le remarque Philippe di Meo, ces formes sont « plus complices que concurrentes¹⁹ » et témoignent d'« un chaos primordial néanmoins organisé²⁰ » ; car ce qui frappe à la lecture de ces œuvres poétiques, c'est d'abord, derrière l'enchevêtrement des matériaux hétérogènes, la rigueur savante de la composition et la logique scrupuleuse à laquelle obéit chacun des recueils. Ce cadre méthodique tend à révéler une poésie des savoirs qui, dans le sillage de la poésie scientifique, convoque un arsenal de connaissances impressionnant.

Lectrice appliquée des naturalistes, des éthologues, des entomologistes, mais aussi des géomorphologistes et des philosophes de l'environnement, Fabienne Raphoz double son observation du monde, ou

¹⁵ Tristan Hordé, note de lecture de *Blanche baleine* de Fabienne Raphoz, *Sitaudis*, 18 mars 2017.

¹⁶ Fabienne Raphoz, « Rencontre avec Fabienne Raphoz, éditrice à tire d'aile », *op. cit.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Fabienne Raphoz, *Parce que l'oiseau*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁹ Philippe di Meo, note de lecture de *Terre Sentinelle*, *Cahier critique de Poésie*, 16 janvier 2015.

²⁰ *Ibid.*

plutôt l'accompagne, par des références précises et foisonnantes. De son propre aveu, « la documentation avant l'écriture joue un rôle capital²¹ » et constitue, avec la pratique sensible de l'espace, l'une des pierres de touche de son travail, comme l'explique Angèle Paoli :

Organisée, Fabienne Raphoz partage l'exercice de son art entre expérience du terrain et travail en bibliothèque. Sur le terrain, petit enregistreur et carnets en mains, elle capte, note, griffonne. Plus tard, de retour dans son Colombier, elle classe, relit/relie puis compulse les nombreux ouvrages qui composent sa bibliothèque²².

Ses recueils en conservent la trace par les dispositifs de mise en forme – italiques, retraits ou divisions de la page – qui mettent en valeur notices encyclopédiques ou étymologiques et extraits de livres spécialisés. En « lointaine filleule du grand Buffon²³ », Fabienne Raphoz écrit en amatrice (très) éclairée.

Reste que, selon Laurent Demanze, « la pratique savante est volontiers buissonnière » et qu'elle se donne à lire « sans la pesanteur d'un manifeste, ni d'un traité²⁴ ». En effet, l'érudition de Fabienne Raphoz ne prétend pas au didactisme. D'une part, parce que le savoir est rattrapé par le merveilleux et se mélange notamment à l'influence des contes populaires et des anecdotes folkloriques. Pour Philippe di Meo, « l'objectivité comme taxinomie et le rêve comme liberté poétique s'entrelacent²⁵ ». D'autre part, parce que la précision de la nomenclature agit comme un chant poétique où brille « le plaisir d'écrire les noms²⁶ ». Une mélodie particulière jaillit de ces procédés de répétition qui scandent les espèces animales en danger : « ce lancinant ravage / ma seule lyrique » (*JO*, 100). Enfin, parce que l'érudition est aussi un jeu : elle peut être désacralisée par un pas de côté espiègle, qui tient à distance la rigidité encyclopédique et insère au cœur du savoir scientifique une respiration maline. Dans *Jeux d'oiseau dans un ciel vide*, la poète parvient à briser la litanie de l'effet de liste par des écarts de cocasserie.

²¹ Fabienne Raphoz, « Autour de Biophilia : Entretien avec Fabienne Raphoz », *Écritures contemporaines, Ateliers de recherche sur la littérature actuelle*.

²² Angèle Paoli, note de lecture de *Parce que l'oiseau, Terres de femmes*, 194, décembre 2017.

²³ Gérard Cartier, « Ma Raphoz », note de lecture de *Blanche Baleine, Secousse*, 22, juin 2017.

²⁴ Laurent Demanze, « Les terrains d'écriture de Fabienne Raphoz », note de lecture de *Parce que l'oiseau, Diacritik*, 4 janvier 2018.

²⁵ Philippe di Meo, note de lecture de *Jeux d'oiseau dans un ciel vide*, *Poezibao*, 6 septembre 2011.

²⁶ Tristan Hordé, note de lecture de *Blanche baleine* de Fabienne Raphoz, *op. cit.*

Ils cultivent, au cœur de la taxinomie et au creux du drame écologique, la surprise d'une parole légère. Ainsi, des énumérations sous-tendues par la logique syllogistique poussent des prémisses objectives à des conclusions qui prêtent à sourire :

Tous les colibris ne sont pas ermites
 Tous les ermites ne sont pas des colibris
 Tous les colibris sont américains
 Tous les Américains ne sont pas des colibris
 (JO, 108)

Ailleurs, la parataxe hyperbolique active un effet de distance et introduit une ironie épistémologique dans le catalogue enchanté : « éroesses coututières dromoïques bathmocerques camaroptères éminies apalis prinias sont des cisticoles qui l'eut cru ? » (JO, 169). La mosaïque du vivant est ainsi appréhendée par une mosaïque de registres. « À / rebours des légions d'élégies » (TS, 143), la multiplication des savoirs n'obstrue pourtant pas la percée d'une voix préoccupée.

Derrière sa séduisante envergure, l'édifice kaléidoscopique se présente en effet comme un « hommage²⁷ » et un « refuge²⁸ ». Au bonheur du sauvage répondent alors la mélancolie et l'inquiétude écologiques. Elles planent sur les sentiers de cette randonnée universelle, régulièrement émaillée de fragments élégiaques où sonnent le déclin incontestable des espèces, « la tristesse simple / de ce qui est perdu » (TS, 161). Dans *Jeux d'oiseau dans un ciel vide*, les mots « vulnérables », « en danger », « disparus » et « éteints » escortent, en (r)appel de gravité, les listes des petits et gros oiseaux jusqu'à une *coda* en forme de martyrologe où sont gravés les noms de tous les disparus. Recenser pour dénoncer, ou pour attester ? Par ce livre perçu comme « un manifeste pour la cause des oiseaux²⁹ », Fabienne Raphoz a surtout voulu faire œuvre d'« archivist(e)³⁰ [...] pour les temps futurs ». Une vocation qui se conjugue à des constats lucides, plus tranchants, pour ne pas dire engagés, sur la destruction des espèces. Ainsi, l'inventaire et l'ambition

²⁷ Fabienne Raphoz, « "L'oiseau, cette évidence non domestiquée qui apporte toute la forêt sous nos yeux, dans nos oreilles", entretien avec Laura Pauwels autour de *Parce que l'oiseau* », *op. cit.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Aurélie Foglia, « La raison de l'oiseau », note de lecture de *Parce que l'oiseau*, *Poezibao*, 31 janvier 2018.

³⁰ Fabienne Raphoz, « Rencontre avec Fabienne Raphoz, éditrice à tire d'aile », *op. cit.*

testimoniale consonnent avec une déploration qui prend des accents de révolte :

L'Araponga tricarunculé est vulnérable (et je ne m'y résous pas) (JO, 138)

Être est d'origine davantage que survivre (TS, 24)

le drame ce n'est pas :
la sixième extinction
le drame c'est :
l'instrument est conscient ;
l'instrument a extrait
l'enfer d'ici paradis. (TS, 146)

Sans militantisme forcené, mais actant d'une « vraie préoccupation écologique³¹ », l'œuvre de Fabienne Raphoz inscrit inévitablement au cœur de ses paysages la catastrophe des extinctions de masse, le drame du « *global warming* » (BB, 51), la terreur du désastre industriel en marche. Si, dans le *vivant*, il faut donc aussi entendre ce qui n'est *pas encore mort*, la poète ne se limite pas au désespoir, l'effleure même seulement, préférant, dans son geste plus éthique que politique, s'arrimer à la beauté de l'infime qui tient, à l'espoir du bond fragile mais ravissant : « Il nous reste quelques nanosecondes (à l'échelle des temps géologiques) pour chanter ce monde³² ». Alerte dans l'urgence, cette poésie de la nature s'avance néanmoins comme une voix nécessaire dans le champ poétique contemporain, qui s'ouvre ces dernières années aux interrogations et aux horizons de notre siècle. L'on songe par exemple à l'ouvrage de Jean-Claude Pinson, *Pastoral. De la poésie comme écologie* (Champ Vallon, 2020), ou à la démarche de Pierre Vincclair qui, dans la collection « Biophilia », résiste à la tentation du nihilisme³³.

Ce monde de trésors animaliers, à portée d'œil, de main et d'oreille, est un monde trop oublié ou négligé, « minorité silencieuse³⁴ » derrière sa « majorité majuscule³⁵ ». Dans une dynamique pongienne, l'œuvre de Fabienne Raphoz engage une évolution du regard en décroissant les

³¹ Florence Trocmé, note de lecture de *Terre Sentinelle*, Poézibao, 4 février 2014.

³² Fabienne Raphoz, « "L'oiseau, cette évidence non domestiquée qui apporte toute la forêt sous nos yeux, dans nos oreilles", entretien avec Laura Pauwels autour de *Parce que l'oiseau* », *op. cit.*

³³ Voir Pierre Vincclair, *La Sauvagerie*, Paris, Corti, 2020, et *Agir non agir. Éléments pour une poésie de la résistance écologique*, Paris, Corti, 2020.

³⁴ Fabienne Raphoz, « Rencontre avec Fabienne Raphoz, éditrice à tire d'aile », *op. cit.*

³⁵ *Ibid.*

frontières de notre considération. S'il n'est pas exclu de cet univers, l'être humain reste en marge de la page et perd de son hégémonie. Il est un élément parmi d'autres d'un grand territoire à partager. Parce que l'animal est le signe d'une « tension vers l'absolument autre devant et en soi », et qu'il a en même temps des « choses à nous enseigner³⁶ », Fabienne Raphoz fait donc sienne la proposition de Wilson : « c'est pour autant que nous en viendrons à comprendre d'autres organismes que nous leur accorderons plus de prix, comme à nous-mêmes³⁷ ». L'ici, l'ailleurs ; le même, l'autre : la poésie de Fabienne Raphoz circule parmi ces entre-deux fertiles.

Dans cette poésie de l'immensité approchée, la singularité du *je* ne s'efface pas tout à fait mais se tient en retrait, tapie dans les ombres d'une altérité capitale. Fabienne Raphoz revendique la mise à distance du sujet poétique par le biais de figures tutélaires, de Montaigne qui juge le « je / si frivole et si vain » (TS, 157), à André du Bouchet qui confie : « "j'écris aussi loin que possible de moi" » (TS, 92). Le *moi-je* est effectivement minoré, glissé sous la prééminence de l'apparition animale – « oublie je / écoute le grillon » (TS, 156) –, comme si l'événement personnel devait s'en tenir à quelques vers aussitôt rejetés, en témoigne l'ouverture de *Blanche baleine* : « me suis / écrasée jeune / sur l'asphalte / (vers Manhattan) / ai survécu / passons » (BB, 11). Les dispositifs des recueils affichent, sinon encouragent, l'impersonnalité du discours : les listes, les citations, les notices encyclopédiques contribuent à une objectivation de la source énonciative. Ce montage n'est pas sans rappeler la démarche d'un Lorand Gaspar qui, dans *Sol absolu*, met en exergue la faune et la flore du désert par une accumulation de savoirs scientifiques. Mais comme le montre Michèle Monte, le poète d'origine hongroise « joue de l'alternance entre des poèmes très impersonnels qui empruntent nombre de caractéristiques aux catalogues, aux guides de voyage et aux traités de géographie, et des poèmes relevant de l'énonciation embrayée et de l'expérience intime³⁸. » Une dialectique similaire se perçoit dans l'œuvre de Fabienne Raphoz, où la neutralité des contenus érudits se combine à l'émergence d'une instance locutrice incontestable. La présence de pronoms déictiques, l'emploi de formes temporelles variées, le recours aux modalités interrogative et exclamative affirment déjà la valeur modale de l'énoncé. Plus encore, s'il y a bien un « souci récurrent d'éloigner le "je" de la page³⁹ », ce dernier surgit à fleur de pages par le

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Edward O. Wilson, *Biophilie*, Paris, José Corti, « Biophilia », 2012.

³⁸ Michèle Monte, « Poésie et effacement énonciatif », *Semen* [Online], 24, 2007.

³⁹ Angèle Paoli, note de lecture de *Terre Sentinelle*, *op. cit.*

biais de retours sur le temps de l'enfance – « je préférerais lire Moby-Dick et Croc-Blanc » (TS, 138) –, de confidences – « parfois je veux tout arrêter » (BB, 66), « j'ai eu un peu / envie de mourir / aujourd'hui » (BB, 67) – ou de partages familiaux. Objets de dédicaces, « ma mère » et « mon père » s'immiscent parfois dans l'écriture en des allusions pudiques. *Jeux d'oiseaux dans un ciel vide* est formellement dédiée à la première à travers son surnom de « fauvette à tête noire », et évoquée sous l'angle de la disparition dans *Terre sentinelle* : « je pleure ma mère / sous la / paume étrangère » (TS, 152). La mémoire du second est placée en tête de la partie « mon-t fuji » de *Blanche baleine*, qui parcourt la Haute-Savoie, la région natale de la poète, sous l'égide de la montagne comme du possessif *mon* : « je suis faite de la / pierre de mon pays » (BB, 46). Frère, grand-mère, arrière-grand-oncle enrichissent cette généalogie par touches éparses, tout comme les occurrences affectueuses, des noms d'amis à l'initiale « B. » de l'être aimé. Fabienne Raphoz se dit ainsi par détours en entraînant le lecteur dans sa géographie personnelle. Si elle n'est pas le motif de son œuvre, elle s'inscrit en filigrane à travers ses passions et les lieux qu'elle convoque à plusieurs échelles, du pré de son jardin jusqu'aux voyages du bout du monde. Le huitième ensemble de *Terre sentinelle*, portée par la célébration méandreuse du cours d'eau de l'Arve, dans la région natale, est emblématique de ce prisme : « et pourtant / parlant partant / d'elle / ne parle / que de moi / – fleuve / Arva ; » (TS, 92). L'expérience individuelle fait signe vers le collectif de l'espèce, et réciproquement.

Dans cette optique du « je / commun » (TS, 169), une trame de continuité se noue entre l'être humain et l'être animal. Celle-ci se manifeste dès ses anthologies commentées, où déjà « une “poétique des bêtes” se dégage, qui fait d'elles un reflet de l'âme des hommes, de leur sexualité, de leurs aspirations⁴⁰ ». Les livres de poésie dessinent aussi des chemins de filiations tout en sauvegardant une altérité créatrice, laquelle distingue en plusieurs points la grandeur de l'animal. C'est à cet égard que la disparition de la mère est mise en relation immédiate avec celles de deux mammifères, dans un style marmoréen qui place ces événements tragiques sur un même pied d'égalité :

Yvette R., née Panissod, est enterrée à Haute-Bonne le 8 juillet 2010
 Cerf est tombé à Saxell le 2 janvier 2011

⁴⁰ Emmanuelle Sempère, « Des belles et des bêtes. Anthologie de fiancés animaux et L'Aile bleue des contes : l'oiseau », *op. cit.*

Tissah, le chat, est piqué par Mogeon à Viuz-en-Sallaz le 3.
(TS, 87)

Plus loin, dans un registre plus ludique, la poète met en avant sa complicité avec un singe d'Ouganda avant de pointer l'autorité pharmacologique de ce dernier :

je danse à poil sous la pluie
en poussant des cris

comme le chimpanzé

je joins mes mains
au-dessus de ma tête

comme le chimpanzé
[...]
mais à l'inverse du chimpanzé
dans la forêt de Kibale
ne sais trouver la plante
qui guérit la plaie

ne suis pas si futée (TS, 171)

Jeux d'oiseaux dans un ciel vide souligne la solidarité de la poète avec un passereau, dont la fréquentation aimante et quotidienne met au jour leurs échanges harmonieux :

parfois je suis un peu le merle de mon jardin
car je le suis des yeux ;
ainsi, pour le dire autrement, l'œil du merle de mon jardin et mon regard ne font qu'un, mais j'ai moins d'acuité pour observer le merle de mon jardin qu'il n'en a pour me regarder, depuis le pommier
(JO, 158)

L'antanaclase du verbe *suivre* accentue leur contiguïté jusqu'à un écart sentimental posé par l'hétérogénéité du devenir : « le merle de mon jardin et moi sommes assez semblables – à une petite différence près : / un jour le merle de mon jardin comme le Merle de Grande Caïman éteint je le chialerai » (JO, 160). Il y a de l'animal dans la poète, qui se plaît à imbriquer les pronoms pour célébrer l'union sensible de l'un et de l'autre.

Ainsi, dans *Blanche Baleine* : « Aaah que / baleine (me) / pense » (BB, 28). Ou dans *Terre sentinelle* :

la fauvette ne chante
pas pour moi
mais à cette part de moi
fauvette

la part moi
de la fauvette
le sent peut-être
quand elle chante (TS,166)

Ces correspondances et ces intrications prennent vie et chair à travers la page de poésie, car elles se réverbèrent aussi dans le souci de restituer fidèlement la « syntaxe des bêtes » (TS 148).

Parce que l'oiseau place la « signature sonore⁴¹ » au cœur de l'attention : pour la poète, elle est « peut-être plus que la vue, ce qui [l']attache à un lieu⁴² ». Ancrée dans une ample biophonie – l'ensemble des sons produits par les organismes vivants –, son œuvre défie la primauté traditionnelle du visuel en interrogeant et en creusant les espaces sonores : « qui voit ? / pas moi » (TS, 65), « dans quel son vivons-nous ? » (BB, 75), « quel mot mettre sur chants ? » (BB, 83). Parce que « le chant / précède l'oiseau » (TS, 65), la poète est particulièrement à l'affût des manifestations sonores du peuple ailé, qu'elle traduit dans une langue musicale précise et virtuose. *Jeux d'oiseaux dans un ciel vide* regorgent ainsi d'onomatopées originales. Appuyées par l'itération, elles donnent forme et mémoire à l'expression animale tout en reflétant son incroyable variété. Ainsi, l'on découvre que « le Barbion à front jaune comme le Barbion à front rouge font un *pop-pop-pop* en continu » (JO, 123), « le Troglodyte à calotte noire fait *swiiti-it wiit-whii-hii* ou *hiitowip* » (JO, 155) et « la Paruline jaune pense *sweet-sweet, I'm-so-sweet* à moins qu'elle ne *seet-tseet-tseet-titi-deet* » (JO, 199). Ces réarticulations jouent du son comme du sens, et de l'anglais comme de l'humour, entraînant le verbe dans un chapelet de consonnes allègres et de voyelles facétieuses. Fidélité empirique, goût de la fiction et amusante fantaisie s'entrecroisent quand la poète se fait l'interprète de la communication animale dans ces différents exemples :

⁴¹ Fabienne Raphoz, *Parce que l'oiseau*, op. cit.

⁴² *Ibid.*

Le Barbican promépic femelle répond *puka puka* à son partenaire (JO, 122)

Chi ! riou ! chiou ! c'est moi qui suis le roi, dit parfois le troglo à dos d'aigle
au roitelet (JO, 154)

Le merle de mon jardin aime que je parle de lui et me le fait savoir par un
petit *puiitpitEncore, puiitpitEncore* (JO, 160)

Fabienne Raphoz s'inspire aussi de la tradition folklorique⁴³ pour laisser parler le rossignol, dont le cri est propice aux rêveries linguistiques : « *Madouli, Madouli, la nostro Madouli a quicou de poulit, poulit, poulit !...* » (JO, 164). À mi-chemin entre « la pure désarticulation du cri animal et l'articulation du langage humain⁴⁴ », la séquence sonore tend à traduire les bruits animaliers « en phrases qui ont un sens narratif⁴⁵ ». Outre le référent commun de la « plume », l'oiseau et l'écriture tissent ainsi des liens féconds que la poète se charge de révéler et de produire. En ce sens, il n'est sans doute pas anodin que les descriptions aviaires puisent dans le lexique de la ponctuation et de la typographie. « Le point d'exclamation blanc à la tête de la Foulque macroule » (JO, 63), « les yeux entre parenthèses » (JO, 97) des hiboux, ou encore l'« accolade italique à contre-jour du bleu » (JO, 35) d'un oiseau de mer inscrivent leur alphabet dans le ciel. C'est que, pour la poète, « l'animal et son monde nous questionnent avec la même intensité douloureuse, mais aussi, jubilatoire, que le langage⁴⁶ ».

La poésie de Fabienne Raphoz peut sembler ésotérique au premier regard. Le lexique savant interpelle par sa profusion, la lordose rivalisant avec les cénotes, les fanons avec le polype, sans compter les espèces aux noms exotiques, de l'euglossine au cœlacanthe. Ces désignateurs opaques créent l'effet d'« un chant incantatoire en une langue étrangère⁴⁷ ». À ce glossaire insolite se joignent des fragments sibyllins, des aphorismes énigmatiques, des devinettes, des blocs de sens suspendus. Tel « Maryline a perdu son chapeau » (BB, 34), par exemple, fascine et

⁴³ Ce chant du rossignol et sa traduction en français sont répertoriés dans Antonin Perbosc, in *La tradition*, 1904, p. 277, d'après J. Bessou, *Contes de la tata Mannou*, p. 319.

⁴⁴ Emiliano Battistini, « Vocalisations animales : ré-articulation verbale et jeu d'énonciation », *Fabula / Les colloques*, La parole aux animaux. Conditions d'extension de l'énonciation.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Fabienne Raphoz, « Rencontre avec Fabienne Raphoz, éditrice à tire d'aile », *op. cit.*

⁴⁷ Marta Krol, note de lecture de *Jeux d'oiseaux dans un ciel vide*, *op. cit.*

interroge. L'ellipse du sujet, la récurrence des mots coupés, la suppression des articulations et la dispersion des termes sur la page sont des procédés qui renforcent également l'obscurité interprétative. Au hasard, dans *Terre sentinelle* :

a-		
morz		
sobite		
se sublimera	joie	
ou ne fut	pas.	(TS, 144)

Une « sophistication de l'écriture⁴⁸ » que la poète ne semble pas prendre au sérieux. La référence inversée à l'hermétisme de Rimbaud en est le clin d'œil possible : « sauvage Parade / est à portée de vers » (BB, 13).

Il est frappant de remarquer comme les différentes notes de lecture des recueils de Fabienne Raphoz mettent en avant un terme, emblème spontané de son rapport au monde comme de sa poétique : la « jubilation ». Ainsi, tandis que Laurent Demanze évoque une « jubilation de la taxinomie⁴⁹ » et Tristan Hordé « un exercice de jubilation⁵⁰ », Angèle Paoli reconnaît que l'œuvre de la poète « a quelque chose de totalement jubilatoire⁵¹ » et qu'« à chaque lecture, c'est la jubilation qui domine⁵² ». Le mot revient également sous la plume même de l'auteure, qui célèbre dans ses entretiens « la jubilation du pisteur, dans la forêt des livres et des souvenirs⁵³ » ou, à propos des collections « Merveilleux » et « Biophilia », « la jubilation de faire se rencontrer deux histoires naturelles et deux passions⁵⁴ ». Si *Parce que l'oiseau* révèle la « grande jubilation d'ajouter un son inconnu à [s]a petite encyclopédie sonore personnelle », la pratique de la dénomination est soutenue par une même tension de plaisir : « Nommer, les langages, scientifiques ou vernaculaires, ne sont finalement que variations multiples sur un même thème : une commune jubilation. » La jubilation de Fabienne Raphoz tient au foisonnement des formes et aux joies des rencontres fortuites,

⁴⁸ Jean-Paul Gavard-Perret, « Baleine vole », note de lecture de *Blanche baleine*, *Le littéraire*, 21 mars 2017.

⁴⁹ Laurent Demanze, « Les terrains d'écriture de Fabienne Raphoz », *op. cit.*

⁵⁰ Tristan Hordé, note de lecture de *Parce que l'oiseau*, *Sitaudis*, 22 janvier 2018.

⁵¹ Angèle Paoli, note de lecture de *Terre Sentinelle*, *op. cit.*

⁵² Angèle Paoli, note de lecture de *Parce que l'oiseau*, *Terres de femmes*, 194, décembre 2017.

⁵³ Fabienne Raphoz, « "L'oiseau, cette évidence non domestiquée qui apporte toute la forêt sous nos yeux, dans nos oreilles", entretien avec Laura Pauwels autour de *Parce que l'oiseau* », *op. cit.*

⁵⁴ Fabienne Raphoz, « Rencontre avec Fabienne Raphoz, éditrice à tire d'aile », *op. cit.*

celles de l'homme et de l'animal, de la science et du lyrisme, de l'Afrique et du Mont-Blanc. Elle se découvre aussi, tout particulièrement, dans l'exaltation linguistique qui traverse cette œuvre dense et truculente.

Aux côtés des rythmes obsédants de la liste étymologique ou du vocabulaire latin des naturalistes, et des flux onomastiques qui rappellent par endroits les bégaiements sonores de Gherasim Luca, les langues étrangères dansent la symbiose et font éclater le transport de l'inconnu. « J'ai un rapport passionnel avec la langue anglaise » (JO, 160) confie l'auteure qui cite *Moby Dick* dans le texte, écrit des poèmes entiers dans la langue de Shakespeare, ou s'amuse à lexicaliser quelques prononciations – « *beedoubleyou* » (JO, 142), « *whateverbirditis* » (JO, 183). L'allemand, l'espagnol et même le malgache s'immiscent également dans ce melting-pot langagier. Dans la langue française, le niveau familial fait parfois saillie, et l'on rencontre par exemple, dans *Jeux d'oiseaux dans un ciel vide*, les mots *couilles*, *chialer*, *pauvre type* ou encore *putain*. La langue de Fabienne Raphoz est bien à l'image de la diversité des espèces qu'elle héberge. Parallèlement, une poétique du néologisme façonne un univers toujours en formation, où tout s'entrelace et s'assemble, les êtres comme les mots. *Âmoteur*, *ur-silence*, *arvopärte*, *voirlà*, *relieffe*, *émotiorange*, *bleau*, *refluifluité* sont autant d'éclats de beauté revigorante. Les transferts de classe grammaticale conjuguent également le cosmos aux espèces aviaires : « Le roitelet peut échapper à l'hiver en se troglodytant » (JO, 168), « le Cacatoès rosablin aurore le ciel australien » (JO, 88), « l'Arrenga de Malabar et l'Arrenga siffleur microcosment la nuit étoilée » (JO, 162). Centre du regard, l'oiseau migre en retour vers la langue, la crée, la contamine. Ainsi, « l'Alcippe à tête grise *grise* et *merle* son chant » (JO, 174) et « les akalats d'Afrique *fauvettent* et *solitaient* leurs flûtes » (JO, 174).

De l'oiseau, Fabienne Raphoz emprunte aussi la légèreté de ton. La prise en compte de la littéralité des noms d'espèces est propice à des tautologies amusantes, glissements de malice qui tranchent avec la conscience tragique de la précarité animale :

La Grallaire de Kaesstner la Grallaire à capuchon la Grande Grallaire la
Grallaire bicolore sont vulnérables

La Grallaire à sourcils noirs a vraiment les sourcils très noirs (JO, 136)

Cette tonalité intermittente semble assumer une fonction de disjonction. Le détour humoristique permet en effet d'appréhender la gravité du sujet en instituant une connivence cynique. Quand la poète écrit par exemple que « le Moqueur de Cozumel n'a pas pu résister à Gilbert » (JO, 155), elle cache, sous ce prénom anodin aux commandes d'une séduction

amoureuse, la disparition du passereau de l'île de Cozumel, ravagée par l'ouragan Gilbert en 1988. Pareil procédé se retrouve dans les allusions à la culture populaire qui égayent le décryptage du lecteur. Citons par exemple, parmi tant d'autres vers déclaratifs : « Le Nasique de Pulitzer n'a pas de prix » (*JO*, 172), ou « la charbonnière des rambours d'hiver darkvadore la mangeoire » (*JO*, 176). La référence à clefs ou à trous fonde une savoureuse poétique du décalage et crée une coexistence amusée avec le lecteur. Flottant en traits ludiques sur la page, les jeux de mots et les homophonies participent encore de cet élan. C'est ainsi que la littérature se confond avec l'espace du ciel – « je tends l'oreille / vers les auteurs » (*BB*, 77) ; que le déictique prend par syllepse une forme manuelle – « vers les paumes / demain nues » (*BB*, 15) ; ou que les unités de temps se figent – « ah ! cette seconde / première / où la libellule se pose / sur le jonc » (*BB*, 54). Si les listes de *Jeux d'oiseaux dans un ciel vide* sont conçus, selon son auteure, comme « une sorte de talisman ou de gri-gri, pour panser la douleur du ravage⁵⁵ », l'ironie mutine qu'elle distille à travers son œuvre prolonge ce remède.

Enfin, jubilatoire est aussi, dans l'œuvre de Fabienne Raphoz, la « mobilité typographique et spatiale imperceptiblement mais sûrement déportée dans une forme picturale et calligraphique⁵⁶ ». Lettres et ponctuation en gras, espaces blancs, retraits, monostiques, esperluettes, insertions de signes mathématiques qui donnent aux vers des allures d'équation – « terre est | morte > + | vivante > / (=) moi aussi » (*TS*, 177) –, clichés miniatures en noir et blanc... Le poème est un creuset d'inventions visuelles. Tandis que certains vers obligent à une lecture à rebours, de droite à gauche, d'autres, placés verticalement, miment la chute d'un torrent ou d'un éboulis de pierre. Des vers brisés, échelonnés sur la page, forment aussi l'image d'un fleuve sinueux ou font écho aux mouvements des oiseaux.

Cette picturalité innovante est accompagnée par les dessins de Ianna Andréadis, qui ponctuent de son trait vif des ouvrages à la réalisation soignée. Complice de l'auteure depuis l'anthologie *L'Aile bleue des contes*, pour laquelle elle a réalisé soixante-dix dessins d'oiseaux, l'artiste grecque observe avec la poète « un dialogue constant⁵⁷ », symbolisé par un livre d'artiste partagé⁵⁸. Ses dessins figurant sur les premières de

⁵⁵ Fabienne Raphoz, « "L'oiseau, cette évidence non domestiquée qui apporte toute la forêt sous nos yeux, dans nos oreilles", entretien avec Laura Pauwels autour de *Parce que l'oiseau* », *op. cit.*

⁵⁶ Philippe di Meo, note de lecture de *Jeux d'oiseau dans un ciel vide*, *op. cit.*

⁵⁷ Fabienne Raphoz, « Rencontre avec Fabienne Raphoz, éditrice à tire d'aile », *op. cit.*

⁵⁸ Fabienne Raphoz, *L'Évolution des formes s'étend à toute la couleur* avec des dessins de Ianna Andréadis, Franck Bordas, édition de 15 exemplaires, 2011.

couverture des recueils sont une première entrée dans leurs paysages. Pour celle de *Blanche baleine*, l'esquisse d'un cétacé se mêle indistinctement à celles d'un faon et d'ailes d'oiseaux, dans un tracé qui rappelle les peintures rupestres en même temps que le dernier vers du recueil : « le faon des grottes se retourne sur l'oiseau » (BB, 87). *Terre sentinelle* présente en ses première et dernière pages extérieures des tampons d'abeille jaune et violine qui annoncent la « proposition pour une liste de 35 noms français d'espèces d'abeilles » (BB, 51) au sein du livre. À l'intérieur, tout un composé « de taches, de bulles, de pointillés de constellations, d'ébauches d'alvéoles, [...] de traits et de ponctuations d'oiseaux⁵⁹ » accompagnent inopinément le parcours des textes. Dans le dernier recueil paru, *Ce qui reste de nous*, l'insecte de couverture trace autant une ligne d'horizon qu'une ligne de fuite et de conduite, tant sa longue tige « semble une épée, menaçante mais bien fragile⁶⁰ ».

Cet art discret mais inspiré invite, comme les mots, à la découverte de l'ici, à l'émerveillement des petits riens, à la respiration. Et vient parfaire cette sagesse qui émeut tout au long de l'œuvre de Fabienne Raphoz :

ma Mère disait : « par beau temps, ne reste pas dedans ».
(TS, 137)

⁵⁹ Angèle Paoli, note de lecture de *Terre sentinelle*, *op. cit.*

⁶⁰ Isabelle Baladine Howald, « Une squaw chez les oiseaux », note de lecture de *Ce qui reste de nous*, 15 septembre 2021.

Les minoennes

Fabienne RAPHOZ

nous sommes partout chez eux
leur terre vineuse des fresques

dedans la tête la tête de
mort
c'est ça le début de la mémoire
(dit à peu près un jeune poète)

pour le rocher
d'ici c'est
une anamor

phose

bouche minérale avale l'horizon

Dréros !

C'est ici que serait née
la démocratie

Ηλιος

Handke dit qu'à Dodone
pour la première fois
depuis l'école
il prononce le mot

(Soleil)

Zakros !
Cours centrale (du palais)

Fabre dit de lui
qu'il lui faut
un sol sableux
et du soleil

sûre que ce sphex
survivra au prochain
tsunami

Knossos !

c'était
le
bastion
des
moineaux

Xérocamos !

c'est la preuve par le soleil
roux n'est pas la mort
de vert
ne te planque pas
derrière

*on peut plus dire
Beauté*

ce

“scilles

cimetière

scintillant

des forêts

essartées”

ne dit rien d'autre que son impossibilité

mais Ô !
tout ce blanc dans les buissons
faseyant
le sympetrum s'y pose

et frémit

puis

c'est l'heure	élé		
	onore	l'insecte remonte au	ciel
de la prise au bec l'	élé		
	gance	se tord en	
		vol	
	l'alouette huppée aiguise un	chant	
	de	terre	
	sur les	ruines	(des palais ?)

la Minoenne a vu l'enfant couché l			
	a larme	cor	
	moran		
porterait plainte sur		l'eau	une
permanence de		Pierre	travaille la
		mer	<i>la</i>
		<i>mer !</i>	

on entend encore *la mer* dans leurs conques

deux Grands corbeaux se posent soudain là
de part et d'autre d'une chapelle-pro
montoire se marrent fort aurorent l'écho

mémoire ?

Les éristales de Virgile
2018

Septembre

On peut dire du futur qu'il n'est qu'une vaine
complaisance : dans la mesure où il me soustrait
au présent, il est méprisable ; on ne peut en dire
autant en revanche du *souci* de l'instant présent.

Peter Handke

C'est mon ami Stéphane qui m'a mis ce livre entre les mains lors de son passage au Colombier cet été. « À ma fenêtre le matin » : un titre qui n'aurait pas dû m'échapper. À quelque anaphore inscrite dans la mémoire près, comme ce « Als das Kind, Kind war » des *Ailes du désir*, je ne connaissais de Peter Handke que ce qui s'insinue naturellement en soi de ces *grandsauteurs* qu'on n'a pas lus : une impression de le connaître quand même un peu. Ce matin de septembre, après les habituels va-et-vient entre les « bureaux », soit après les éternels moratoires à la mise au clavier, qui ont, en partie, englouti l'été, la tension de septembre, ce mélange de reprises des chants mélodieux – alouettes lulus, rouges-gorges, mésanges, au rythme des tambourinages des sittelles, des pics et de l'écureuil dans le noyer, mais avec, au loin, « la chanson des fusils¹ » et le hurlement des chiens – m'a remis en tête le deuxième vers de sa *Chanson sur l'enfance* : « wusste es nicht das es Kind war. » *Quand l'enfant était enfant, il ne se savait pas enfant*. L'adulte le sait. Ce qu'il va chercher, écrivant, créant, est peut-être aussi un mélange, entre le souci de l'instant présent et des retrouvailles avec cet enfant qui, c'est vrai, faisait d'une rivière, un fleuve, d'une mare, un océan, et confiait sa peur des monstres à quelque nounours au museau élimé. Un mélange ou plutôt, une tension entre les deux, qu'il s'efforce de maintenir, au risque de perdre l'un et l'autre : le présent et l'enfant.

¹ « la chanson des fusils » fait référence à un poème de Lorine Niedecker (in *Louange du lieu*, traduction Maïtreyi, Nicolas Pesques & Abigail Lang, Série américaine, éditions Corti) : « Il serait bon / d'écouter les oiseaux / intensément sur ce rivage / sans la chanson des fusils. »

Et voilà que le chant de la fauvette m'interrompt dans cette généralité passablement ressassée et qui menaçait de virer à l'abstraction lyrique. En fait, je ne suis pas si sûre qu'elle m'interrompe, j'aurais plutôt l'impression qu'elle la concrétise, comme cette omniprésence, au ciel, du chant limpide de l'Alouette lulu, des frappes en morse des sittelles – B. les nomment les télégraphistes – tout autour et dans les chênes, signature sonore de ce mois de septembre sur les Causses du Quercy que les hirondelles viennent à peine de désert. La reprise des chants annonce l'arrivée des migrants, venus du Nord, pour hiverner. Les nouveaux arrivants se signalent, les éventuels résidents leurs répondent, sur le même ton, chacun doit trouver sa place ou conserver la sienne, pour le plus grand plaisir d'une oreille humaine témoin que le silence, au ciel, de l'été, a pu gêner. Une confusion des sens me fait associer chants d'oiseau, fraîcheur, et lumière ; tandis qu'elle assimile cigales, criquets ou sauterelles à la canicule de l'été. Deux sensations trompeuses que contredit dans cet automne estival, l'omniprésence dans les champs, les combelles, et le moindre talus ensoleillé, des stridulations des éphippigères, des grillons des bois, et des œdipodes aux ailes bleus, tous familiers de la chênaie.

Octobre

Ce matin, à 9h30, très précisément, le soleil éclaire l'orbitèle de l'épeire diadème selon un angle qui la rend soudain visible. Pour peu qu'une brise légère fasse un peu faséyer la soie et révèle soudain un spectre de lumière par réfraction, c'est tout un environnement familier que j'ai non seulement plaisir à retrouver chaque matin dans l'encoignure de la fenêtre, à cette heure précise, mais aussi à saisir par l'écriture, et même si les sens, trompeurs, extraient le même pour les besoins d'un rite quotidien, et le nouveau, ce qui surgit là, sur le terrain, ce sont au fond deux manifestations complémentaires d'un présent du temps dans ce qui nous lie avec le vivant, notre toile de fond commune et notre fil d'alerte. Et puis, pour le dire autrement, je n'ai plus de famille, elle est donc sans limite, comme l'intervalle ouvert – quelques mètres – qui sépare la fenêtre du pin. Cette famille-là aurait quelque chose à voir avec l'environnement de la chouette hulotte, qui a choisi ce conifère, arbre le plus haut du Colombier, pour son repos diurne quotidien. Car le Colombier, et plus loin, la chênaie qui entoure le Colombier ; et plus loin, les Causses qui accueillent les espèces calcicoles que la chouette survole, comme les petits mammifères qu'elle y traque ; et plus loin, l'aire des oiseaux résidents qui lui tournent autour chaque matin ; et plus loin l'aire

des oiseaux migrants qui se mêlent au vacarme quotidien quand ils passent ou s'installent, les baltiques où certains d'entre eux nichent, les afriques où certains d'entre eux hivernent ; et plus loin l'atmosphère de la terre, alarme des départs ; et plus loin les étoiles, leur boussole ; *et plus loin tout l'univers*, dirait l'enfant, *toujours* enfant ; tout cela n'est au fond, du strict point de vue du strigidé, qu'un « tout autour de mon pin² ». Traduit en sons, le Colombier ne serait finalement que le support matériel, le vinyle territorial, d'un *Boléro* biophonique, qui, lui aussi, tournerait autour de ce pin.

Mais voilà que deux éristales, comme l'autre jour, une fauvette à tête à noire, viennent interrompre cette métaphore obsédante de leur vrombissement caractéristique de grosses mouches un peu lourdaudes. Elles entrent en nombre dans la maison depuis quelques jours, comportement que j'avais déjà noté l'année dernière à pareille époque, fin octobre. Signe avant-coureur des prochains froids sûrement. Les éristales ressemblent à ce point aux mâles des abeilles mellifères, les faux bourdons, qu'elles sont entrées incognito dans la littérature : ce sont les très fameuses *abeilles* de Virgile. *Pour de vrai*, dirait l'enfant qui joue au savant, ce sont des diptères – elles portent effectivement deux ailes, autrement dit, ce sont des mouches, de la famille des syrphes, pollinisatrices elles aussi, pourvues, pour la plupart, d'un abdomen jaune et noir. Selon le bon vieux procédé évolutif du mimétisme, les syrphes en général, et les éristales, en particulier, ont pris l'aspect d'un insecte hyménoptère, qui leur est proche morphologiquement, pour tromper le prédateur éventuel. Dans la quatrième série de ses *Souvenirs entomologiques*, J.-H. Fabre, le « Virgile des Insectes », rapporte une de ses innombrables expériences avec le Philanthe apivore, un autre hyménoptère commun, quoique peu connu du public, à l'inverse de son lointain cousin, le Frelon asiatique : « Le Philanthe, l'impétueux égorgeur d'abeilles, a déjoué mes embûches quand je l'ai mis en présence de l'Éristale (*E tenax*), l'abeille virgilienne. Lui, Philanthe, prendre cette mouche pour une abeille ! Allons donc ! Le populaire s'y trompe ; l'antiquité s'y trompait, comme en témoignent les *Géorgiques*, qui font naître un essaim dans la pourriture d'un taureau sacrifié ; lui ne s'y trompe pas. » Fabre a lu l'*Insecte* de Michelet ; implicitement, il fait référence au chapitre « Les Abeilles de Virgile » dont je ne résiste pas à rappeler la trame. Un 28 octobre, alors qu'il se trouve devant la tombe d'un parent au cimetière du Père-Lachaise, Michelet est attiré, ou plutôt « saisi » d'y trouver ce qu'il prend d'abord pour « de très brillantes

² Allusion au poème « tout autour de Vaduz » de Bernard Heidsieck : [<https://www.youtube.com/watch?v=CUPuZzPaFJM>].

abeilles », mais il s'aperçoit soudain qu'elles « [n'ont] point leur costume industriel, leur habit velu, leurs pinceaux, leurs brosse (...) et qu'elles [n'ont] pas non plus les quatre ailes de l'abeille, mais seulement deux. » Michelet reconnaît donc bien des *diptères*, et conclut : « celles-ci sont justement celles qui trompèrent aussi Virgile. Comme moi, il les crut abeilles et leur a donné un faux nom (...) mais le fait conté par Virgile n'est pas inexact. On comprend qu'il ait vivement ému l'antiquité et qu'elle y ait vu un type de résurrection ».

Je n'avais jamais remarqué que dans la page de faux-titre du volume, L'INSECTE, écrit en grosses capitales, était suivi de la mention :

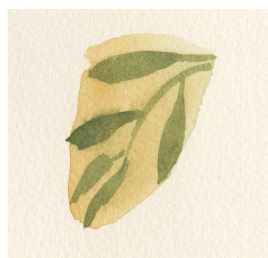
L'infini vivant

en romain, dans une typographie en bas de casse et dans un très petit corps à l'échelle des graphes du titre principal.

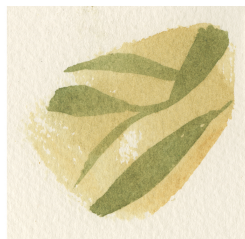
Soudain, ces éristales de la veille, réveillées par la lampe du bureau et qui se jettent ce matin contre la fenêtre, dès les premiers signes de lumière, comme téléguidées par un tropisme solaire certainement plus puissant que leur mémoire immédiate, composent, à leur manière d'insectes ailés, une poésie concrète des temps profonds. S'il ne s'agit pas de « résurrection » mais d'émergence, lorsque leurs larves « queue de rat » quittent leur *puparium* et laissent derrière elles le squelette vide de leur exuvie pour s'envoler mouches, il n'empêche que ce cycle de métamorphose, à l'échelle de leur espèce, avait, c'est vrai, quelque chose d'*infini*, comme *était* infini ce qui restait encore à découvrir du « vivant » ; mais quelque chose d'infini *du temps* de Michelet. Un auteur contemporain³ a défini la poésie dans cette formule : *poésie est science-fiction de maintenant*. Cela vaut aussi pour cet impensé du temps dans lequel nous sommes entrés.

Toutefois, aussi futile que cela puisse paraître, être témoin, ce matin encore, du réveil frénétique de *Virgile* et *Michelet*, les deux lares bourdonnants et dorés du Colombier, a quelque chose de rassurant parce que leur réveil renouvelé a partie liée avec ce *souci de l'instant présent* dont parle Peter Handke.

³ Il s'agit de Philippe Beck.



Fragments minoens



Fragments minoens

PRÉSENTATIONS

Fabienne Raphoz est née en Haute-Savoie, en 1961, elle vit depuis quelques années sur les Causses du Quercy d'où elle écrit et anime, avec Bertrand Fillaudeau, les éditions Corti.

Écrire, publier des livres, comme observer le vivant, participent d'un même geste, d'un même mouvement de va-et-vient, pour preuve ces trois collections qu'elle a créées pour Corti en écho à ses propres recherches et publications : *la Collection merveilleux* (dédié à l'imaginaire et aux collectes de contes populaires), *la Série américaine* (qui accueille des poètes du XX^e siècle et contemporains) et *Biophilia* (une collection transdisciplinaire consacrée au vivant).

Elle publie ses livres de poésies aux éditions Héros-Limite de Genève, ses carnets de terrains et anthologies chez Corti.

*

Aux éditions Héros-Limite

(Poésie)

- *Huit poèmes*, 2000.
- *Pendant*, 2005.
- *Jeux d'oiseaux dans un ciel vide*, 2011.
- *Terre sentinelle*, 2014.
- *Blanche baleine*, 2017.
- *Ce qui reste de nous*, 2021.

Aux éditions Corti

(Anthologies commentées et illustrées)

- *Des belles et des bêtes*, « Merveilleux », 2003.
- *L'Aile bleue des contes, l'oiseau* (avec 70 dessins de Ianna Andréadis), « Merveilleux », 2009.
- *Parce que l'oiseau*, Carnets d'été d'une ornithophile, « Biophilia », 2018.

(Édition naturaliste)

- William Bartram, *Voyages*, « Biophilia », 2012.

Aux éditions Métropolis
(Essai)

- *Les femmes de Barbe-bleue, une histoire de curieuses*, 1995.

En revue

- *Rehaut*, n° 35, n° 42.
- *z.*, 2014.
- *L'Ours blanc*, n° 9, *Parade au paradis des paradisiers*, 2016.
- *Vacarme*, été 2019
- *Catastrophe, Lettre sur Paterson*, <https://revuecatastrophes.wordpress.com/2020/02/27/lettre-sur-paterson/>
- *Jeu toi*, avec Caroline Sagot Duvaux, Triages 2012, Tarabute éditions.

En anthologie

- *Un nouveau monde, poésie en France*, Isabelle Garron & Yves di Manno, Paris, Flammarion, 2017.

Livres d'artiste

- *Poussière du ciel : un hommage aux derniers ardoisiers des monts d'Arrée* avec des photographies d'Alain Kerrien, Filigranes, Trézélan, 1997.
- *L'Évolution des formes s'étend à toute la couleur* avec des dessins de Ianna Andréadis chez Franck Bordas, édition de 15 exemplaires, 2011.
- *Comment copier ce qui échappe au temps*, avec une lithographie d'Anne-Flore Labrunie, « le singulier imprévisible », créé par Sophie Chambard, édition de 6 exemplaires.

Entretien

- Entretien avec Laura Pauwels sur le site *litterature.green*
- <https://www.litterature.green/entretien-fabienne-raphoz-parce-que-loiseau/>

*

Ianna Andréadis est née en 1960 à Athènes. Elle poursuit un travail multiple sur la nature et l'environnement urbain, qui comprend peintures, dessins, photographies, et projets participatifs. Le livre est un de ses terrains de création de prédilection. Elle a réalisé nombreuses éditions limitées en lithographie éditées par l'Atelier Franck Bordas, des livres en tissus pour Les Trois Ourses et plusieurs livres de photographies ou de dessins, édités en France (Éditions Créaphis, Éditions des Grandes Personnes, Éditions du Panama, musée du quai Branly, Seuil), en Grèce (Éditions Agra), au Mexique (Petra Ediciones) en Inde, (Tara Books) et au Japon (One Stroke).

Parmi ses dernières publications :

Par nos fenêtres, vues d'Ivry-sur-Seine, texte de Danièle Méaux, Créaphis, 2021.

Des goûts et des couleurs – Histoires de fruits et de légumes, Éditions des Grandes Personnes, 2021.

Du platane au Gingko – Histoires d'Automne, Éditions des Grandes Personnes, 2021.

Winter, Éditions One Stroke, Tokyo, 2019.

Αγκάθια και αμάρταντα (Chardons et immortelles) texte de Manolis Charos, Éditions Agra, Athènes, 2019.

Fenêtres sur Athènes / ΑΘΗΝΑ ΘΕΑ, textes de Jean-Christophe Bailly, Aude Mathé, Yannis Tsiomis, Denys Zacharopoulos, édition bilingue, Éditions Agra, Athènes, 2016.

Nohad Salameh

Critique

Carole Mesrobian

Artiste

Dominique Pinchi



Collection personnelle, 2015 © DR

Nohad Salameh, éponyme au poème

Carole MESROBIAN

Nohad Salameh, ce nom résonne désormais comme celui des femmes, celui de La Femme, créatrice, non grâce à la maternité, mais dans et par le Verbe. Il y a ici une volition, un acte, où la femme se constitue comme un être agissant dans ce processus de gestation et de mise au monde. Toute l'œuvre de Nohad Salameh consiste en l'intégration, puis en l'énonciation de cette conscience créatrice féminine, en l'analyse du processus qui est à l'œuvre dans l'émergence de cette transmutation qui mène l'être à naître de lui-même, alchimie qui opère aussi à travers le poème.

On le dit le Verbe c'est l'homme. On le prétend depuis des millénaires, le rôle de l'énonciateur doit être dévolu aux hommes. Le père c'est le Verbe. La femme demeure dans le silence chthonien des eaux souterraines, des gestations auxquelles elle abandonnera sa force pour ensuite disparaître. La femme c'est la passivité, le creux et l'ombre, la lune et la douceur d'un accueil inconditionnel.

Nohad Salameh est cette femme, celle qui répond aux attendus de l'inconscient collectif, des imagos sociaux. Mais elle est autre, aussi. Elle est celle qui se saisit du Verbe et recrée le langage. C'est un acte fondateur, celui de tout être qui accouche de lui-même, celui de toute poésie. Elle se met au monde, se saisit du monde, dans, par, à travers cette langue qui est unique, et qui est la sienne, inventée pour exister, dans l'acte d'écrire. Elle forge un univers et un emploi autotélique particulier de la langue, qui convoque des références qui dans leur cohabitation façonnent une cosmogonie incomparable où la femme est tour à tour le voile azuréen des constellations orientales et l'être qui creuse les souches de l'inconscient et met à jour une souffrance ourlée des symboles d'une humanité qui se rencontre tout entière dans ses poèmes. Ces deux polarités constituent la matière de son écriture, où des éléments biographiques côtoient des éléments symboliques et des figures emblématiques de la littérature au féminin.

C'est *Marcheuses au bord du gouffre*¹ qui éclaire l'œuvre de Nohad Salameh, ou plus exactement lui offre la possibilité d'une lecture qui met en lumière l'édification de La Femme comme Poète, Écrivaine, dans l'accomplissement de sa destinée. *Le Livre de Lilith*² est publié juste avant, et est à recevoir comme annonciateur de cet essai qui est un prolongement du recueil.

Dans *Le Livre de Lilith* publié en 2016, Nohad Salameh interroge à travers cette figure augurale la posture de la femme qui refuse le joug imposé par l'homme, et la domination masculine. Selon le mythe, Lilith était la première épouse d'Adam, avant Ève. Insoumise, elle refuse d'obéir et de se soumettre aux dictats des hommes. Elle fait l'objet d'une malédiction et doit s'enfuir pour mener une vie errante dans des régions obscures du monde. La tradition la transformera en mauvaise femme, démoniaque, alors qu'elle a juste, avant Antigone, dit non. Elle représente en astrologie tout ce que l'être n'ose pas affronter, par peur.

Nohad Salameh s'évertue à transmuter l'image de ce personnage fabuleux afin de lui rendre sa pureté originelle de femme libre et visionnaire. À travers ce symbole, elle évoque sa condition de femme, et elle porte un regard sur ses « sœurs », dont les portraits, brossés en une multitude de tableaux, apparaissent regroupés dans des chapitres qui proposent un découpage ordonné de manière thématique : « *Voltigeuse sur le fil du rasoir, Femmes de l'ici et de l'ailleurs, Correspondance de nuit, Dames blanches de l'oubli* ».

Ces tableaux succèdent à une première partie que l'on pourrait recevoir comme un préambule : « *Paroles de Lilith* », long poème de quatre pages, dont la première strophe débute par le pronom personnel « je », la seconde partie par le pronom collectif indéfini « on », auquel succède dans une troisième partie l'évocation d'une communauté dans laquelle la poète s'inclue à nouveau, grâce à l'énonciation contigüe du substantif « sœurs » et de la première personne du singulier :

*Souvenez-vous de moi
comme d'un fruit glorieux
d'un rire en cascade d'étoiles
d'un port sans adieux ni navires
au bout de toute errance.*

*Comment sauriez-vous que j'ai mal à vos cœurs
Lorsqu'ils perdent les feuilles saintes de la colère*

¹ Nohad Salameh, *Marcheuses au bord du gouffre*, Liège, éditions La Lettre volée, « Essais », 2017.

² Nohad Salameh, *Le Livre de Lilith*, Paris, L'Atelier du Grand Tétrás, 2016.

*Et la mémoire mélodieuse
Des dahlias de Jéricho ?*

*Sœurs de fraîches plaies
Qui coulez en mon sang-onde à l'affût des soifs-
Pénétrez en moi par la porte neuve
Pieds nus
Avec vos guitares du dimanche³ !*

Ce jeu avec les pronoms personnels est ici perceptible, et c'est ce qui fait la particularité de l'écriture de la poète. Ce poème liminaire mène à l'évocation d'une entité féminine globale et indéterminée, « *Lilith l'inaltérable* ». La parole se constitue, rassemble, magnifie, et crée une communauté, dans laquelle Nohad Salameh ne se perd pas, n'abandonne pas sa voix, bien au contraire. Elle se démultiplie, elle revêt et restitue cette puissance séculaire de toutes celles qui ont voulu être libres, vivre selon elles, se nommer, être nommées. Dès l'abord la tonalité est donnée : le discours sera celui d'une féminité qui, à partir d'une expérience personnelle, mènera vers le Féminin universel.

*Plurielle-mais intemporelle
je donne jour à la Vierge noire
à Isis la réparatrice
j'offre l'orange d'un sourire
et tourne le moulin de l'allégresse en l'âme d'Elat
ma sœur juive⁴.*

Les portraits de femmes se succèdent et l'agencement des poèmes au sein des chapitres permet aux éléments anecdotiques de mener à l'universalité de l'expérience humaine. Des pronoms personnels de la première personne côtoient ceux du collectif. L'emploi récurrent du « *tu* » permet la mise à distance offerte par le regard que la poète porte sur elle-même et aussi, grâce à l'ambivalence permise par les attributions référentielles du pronom, sur les femmes, ses semblables, autres et présentes en chacune. Ainsi « *Plus neuve que la mort* » opère un va et vient entre une vision réflexive amenée par une dialectique établie entre l'introspection et une adresse à la femme, interpellée mais non définie, déterminée mais non individualisée, donc appréhendée à travers les caractéristiques immanentes de sa nature profonde :

Tu résides dans le noyau dur du temps

³ *Le Livre de Lilith, op. cit.*, p. 9.

⁴ *Ibid.*, p. 8.

*puisant des étincelles
dans l'entrechoquement des cailloux lunaires.*

*Tu élis domicile au centre du miroir
Et ton espace se resserre
projetant un sable d'ombre
dans les interstices de ta peau.*

*Femme épouvantée
proche de toute rupture
menacée à la fois par la cendre et la flamme
méfie-toi des passagers sans paroles
qu'attisent tes angoisses
toi qui demeures à jamais
plus neuve que la mort⁵.*

À travers ces tableaux sourdent la féminité de la poète, ses interrogations quant à sa condition de femme dans une société éminemment patriarcale. Femme d'Orient, Nohad Salameh évoque de manière récurrente l'expérience de cette quête de liberté, refusée, impossible et dérobée malgré sa condition. Celle-ci énonce sa révolte et l'affirmation de son désir d'exister, ses épreuves et la difficulté d'être femme, de revendiquer cette liberté. Ainsi dans « Blessure d'Orient » :

*Femmes de tous les siècles
et de toutes les aurores
venez dormir en mes paupières :
j'arrive de partout et de nulle part
– présages de tant de chemins.*

*Se profilent en mon regard
– fenêtre d'eau somnolente –
des promesses de partance
mirages et miracles.
Est-ce blessure d'Orient jamais cicatrisée
cette chose de sang et de sueur mêlés
qui bat des ailes aux grelots de ma danse ?*

*J'avance entre l'ici et l'ailleurs
Parmi les tempêtes majestueuses de l'insoumission
Et les frissons des mondes superposés
Je me penche vers vous
Afin de me perdre en moi-même⁶.*

⁵ *Ibid.*, p. 49.

⁶ *Ibid.*, p. 36.

Lilith apparaît non plus comme la face noire de la lune, mais comme la part nécessaire à la révélation de la lumière. L'introspection n'est plus ni féminine ni masculine, les clivages sont abrogés, dépassés par la parole de la poète qui en une langue imagée et travaillée de manière à en déployer toutes les potentialités sémantiques permet d'ouvrir la voie à la part d'Humanité que chacun de nous porte. Un cheminement de l'être en devenir, le parcours de son accomplissement advenu au fil des épreuves et des heurts. Les éléments biographiques évoquent toutes les épreuves rencontrées parfois dans une existence, au diapason du chant d'une douleur rédemptrice. Le poème est également ancré dans le panorama référentiel d'un cheminement topographique, car sont évoqués les départs et les errances, le déracinement et la ville abandonnée sous les bombes, les lieux visités comme on voyage sans bagages ni ancres. L'achèvement de ce périple géographique métaphore du cheminement mental est de devenir une femme, qui s'approprie sa quête de liberté dans et par l'écriture qui seule est sa demeure, ainsi que celle-ci le rappelle si merveilleusement dans « *Femme/écriture* » :

*Surgie du luxe qu'est le silence
tu veilles à la frontière du domaine de signes
dans l'échancrure de l'encre heureuse
qui t'emporte vers la voie lumineuse
où se meut le mystère.*

*Là/à l'orée de l'instant inaltérable
derrière les tentures du songe
plus rien ne fait écran
à l'avancée vertigineuse de tes graphies
tandis que tes emprunts digitales
brasillent sur fond de meurtrissures.*

*Alors sans cesser de respirer
– matière liquéfiée par l'eau princière de l'esprit –
du dedans et du terme :
lieu séminal d'une page
en quête au plus profond de toi
d'autres saignées⁷.*

Lilith, guerrière farouche et insoumise, offre sa part d'ombre qui est absorbé par la clarté d'une écriture lunaire et somptueuse. Multiple et unique, la femme apparaît dans *Le Livre de Lilith* dans toute sa

⁷ *Ibid.*, p. 52.

quintessence. Et si ce recueil aborde des problématiques d'une gravité non démentie, comme la condition de la femme et le déracinement, la puissance du travail de la langue confère aux vers de l'auteure une portée transcendante. Au-delà des clivages et des luttes, celle-ci démontre que l'écriture est un territoire qui transfigure l'anecdotique et permet en une alchimie puissante et edificatrice de rejoindre l'Humain et l'universel. Ce qui nous est offert ici c'est de recevoir comme présent l'essence même de la poésie : la liberté, dévoilée par la transmutation offerte par la puissance du langage. Nohad Salameh s'empare de la parole, du droit à la parole, de l'invention d'une parole, « *Intarissable* ».

*Femme intarissable
ainsi que la naissance
ta bouche déborde de coquillages de lune
et d'eau lustrale.
Tu dénoues les pluies
Afin de recueillir les millénaires
Dans la jarre des générations.*

*De toutes parts
Tu sens implorer en toi
L'avant/l'après
Et les signes annonciateurs
D'une contrée promise⁸.*

Le travail des pronoms personnels que jouxtent les noms et les symboles féminins permettent l'édification d'isotopies qui fonctionnent comme des assertions d'équivalence. L'effet de sens figural résulte bien à chaque fois de l'énoncé global. Nohad Salameh devient toutes les femmes. Énonciatrice de cette entité enfin nommée, et partie prenante, elle affleure parfois dans le poème, mais pour rejoindre la cohorte des autres femmes, celles qu'elle évoque. Les symboles et les champs lexicaux tissent des réseaux sémantiques toujours d'une densité extrême, unissant une historicité où symboles et noms de femmes qui ont existé et souffert pour être libres côtoient l'évocation d'une contemporanéité qu'elle soit littéraire, sociale ou géographique. La particularité de cette écriture est que la parole de la poète fermement ancrée dans le texte, dans le déploiement des éléments référentiels du langage, se double d'une fonction autotélique soutenue par les choix paradigmatiques et syntaxiques. C'est un système qui lui permet de se

⁸ *Ibid.*, p. 41.

confondre avec ces figures tutélaires féminines, de s'inclure sans se perdre.

Les images absolument superbes sont à l'œuvre pour ouvrir l'imaginaire sur l'image d'une femme multiple et pourtant une, énonciatrice de cette parole qui raconte, qui comprend et édifie une entité enfin reconnue dans cette figure féminine que seule la littérature permet d'édifier, à laquelle seul le poème offre la rédemption, et qui prend existence seulement là, dans la littérature, dans le poème, par, à travers... Cette performativité de la langue poétique de Nohad Salameh a quelque chose d'unique, de superbe, et montre la transmutation possible effectuée grâce au travail de la langue. Elle crée dans le même temps qu'elle recense ce qui a été tu, cette existence des femmes, peu importe leur origine, leur visage, leur nom, elles deviennent toutes en une ce désir de vivre libres. C'est l'édification de cette Femme dans et par le discours, dans et par le poème.

Cette langue est également là, puissante, ciselée, concise et poétique, dans *Marcheuses au bord du gouffre*, Nohad Salameh édifie une épaisseur sémantique diachronique et synchronique autour de onze figures tragiques des lettres féminines. L'auteure/poète met en relief les multiples facettes identitaires, culturelles et humaines de l'être féminin, sur le modèle de son recueil de poèmes *Le Livre de Lilith*, à travers l'évocation de ces femmes. Un essai d'une grande beauté grâce au Verbe de Nohad Salameh, qui a su évoquer les existences de celles qui ont vécu sans rien concéder à cette volonté d'être libres, reconnues pour elles-mêmes, en tant que sujet et plus encore, en tant que femme qui écrit, qui ose se saisir du Verbe, donc marcher sur ce territoire dévolu aux hommes. Leur nom est sous-titré par des groupes nominaux qui ne laissent pas de doute quant à la tonalité de ce qu'elles ont vécu : « l'emmurée », « l'épouse tragique de la nuit », « l'ange androgyne », « la poupée écartelée », « la cantilène de la mal-aimée », « berceuse des morts », « comme un oiseau pris dans les phares », « celle qui voulut être Dieu », « Vivre et penser hors des sentiers battus ». Femme de Lettres, chacune à leur époque a rencontré ce mur intangible mais carcéral de ce que les conventions demandent, exigent. Nohad Salameh les nomme, et précise que cette approche n'est pas exhaustive. Elle les habite, les emporte dans le tourbillon de son regard, celui d'une sœur, d'une amie... Cette citation de Virginia Wolf tirée d'*Une chambre à soi*, « L'écrivain est atteint de toutes les formes du déséquilibre : une malédiction, un cri de douleur s'élèvent de ses livres⁹ », offerte en préambule, laisse présager de ce qui va suivre. C'est le récit de parcours de vie d'une dureté extrême, que ce

⁹ *Marcheuses au bord du gouffre*, op. cit., p. 7.

soit à cause de l'amour, de l'exil, de la fréquentation de cercles littéraires où se nouent et se dénouent des amitiés, des amours souvent platoniques, ou bien alors tragiques, parce qu'elles ont voulu exister auprès de ces hommes plutôt que dans leur sillage.

Ici encore « Je » n'est pas une autre, pas elles non plus, « Je » est un nous, formé des voix féminines de la littérature, « Je » est épais de symboles et de visages. Cette écriture magistrale parvient à prendre en charge l'entière d'une énonciation féminine, toutes périodes confondues, toutes origines, Nohad Salameh est toutes les femmes. Ce constat revient à dire que cette parole poétique est unique, puissante et fascinante, comme on verrait dans le cristal toutes les traces des passages de celles qui ont porté la Littérature, toutes les paillettes laissées par leurs rires si rares et bien loin de l'insouciance, et tout le prisme lumineux qui dans le reflet de leurs larmes ont dessiné les contours du paysage d'une littérature féminine souvent laissée au second plan de ce que l'Histoire Littéraire retiendra, et que la Poète sait encore trop peu considérée, ou bien considérée autrement. Elles sont Emily Dickinson, Else-Lasker-Schüller, Renée Vivien, Nelly Sachs, Edith Södergran, Milena Jesenská, Annemarie Schwarzenbach, Unica Zürn, Ingeborg Bachmann, Sylvia Plath, et Marina Tsvetaïeva :

Sa vie durant Marina Tsvetaïeva se vit refuser en toute chose le libre passage : tout lui fut impasse. Écorchée vive, orgueilleuse, ayant payé au centuple ses dons éclatants et le plus humble bonheur, elle fit preuve à parts égales de sagesse mystique et d'amour fou, s'accrochant à la moindre brindille avec une ténacité inépuisable. Depuis l'enfance, elle s'exerçait à la mort, comme un oiseau apprivoise ses ailes. Peut-être aspirait-elle à quelque disparition sacrificielle dans l'espoir d'accéder à l'extase du Dénouement. À Paris, tandis qu'elle pleurait à l'église orthodoxe la mort d'un amant elle avait laissé échapper cette confidence : « je voudrais mourir, mais je suis contrainte de vivre pour Mour. » Son départ volontaire, dédaigneux plutôt que désespéré, constitue une démonstration de la vaillance qui l'apparente aux héroïnes tragiques, telle Antigone. Sa voix, à jamais étincelante, continue de nous éclairer dans la nuit de l'histoire

Prie, mon âme, pour la maison sans sommeil
Pour la fenêtre éclairée¹⁰.

Écrire le cheminement de ces femmes, donner épaisseur et vie à leur parcours d'une cruauté et d'une difficulté souvent ignorées, c'est rendre

¹⁰ *Ibid.*, p. 102 et 103.

perceptible ce qui a sous-tendu leur œuvre. C'est aussi montrer que leurs écrits sont habités de pensées, de volonté, de détermination, motivés par une intelligence aussi opérante que celle des hommes. Mais les livres des femmes ne sont pas portés, ni reçus comme ceux des hommes. De même lorsqu'une femme vit près d'un homme de Lettres, son tracé est souvent dans le sillon de ce dernier. Pourquoi ? Peut-être parce que la promotion et la réception de ce qu'elle crée ne sont pas les mêmes. Je pense à Ilse et Pierre Garnier. Elle a été agissante et partie prenante dans l'élaboration de la poésie spatiale. Et lui dans un entretien reconnaît l'importance de son travail et dénonce le fait qu'elle ait été moins reconnue que lui : lors d'un entretien télévisé il dit : « Au début, quand on publiait quelque chose sous les deux noms, c'était toujours sur moi que ça retombait ». Ce à quoi elle répond : « C'était normal parce que Pierre était connu. » ... « D'autre part, la société est quand même restée très machiste¹¹. » Ce dialogue est absolument magnifique, et ouvre à cette dimension époustouflante de l'amour. Cependant, quel nom l'histoire retiendra-t-elle ? Nohad Salameh le précise : son premier prix de poésie lui a été décerné avant sa vie commune avec celui qu'elle épousera. Non pas qu'il s'agisse de concurrence, ou de désamour, loin de là, bien sûr. Mais l'être qu'elle est devenue, et la Poète qu'elle a toujours été, existent indépendamment de sa relation avec son époux. La place réservée à l'œuvre des femmes, et leur réception, sont encore problématiques, encore connotées, encore amoindries. Nohad Salameh a souhaité montrer que les femmes vivent et agissent comme leurs homologues masculins dans ce monde de l'art. Elle a voulu laisser entendre qu'une œuvre de femme est sous tendue par la même complexité que celles des hommes, les mêmes questionnements, et le même désir d'exister dans l'entièreté de leur être. Mais elle a surtout énoncé là dans les pages de *Marcheuses au bord du gouffre* toute la souffrance et toute la volonté qu'il a fallu à ces dernières pour continuer à désirer ceci, la Littérature, cette liberté à s'emparer du Verbe. Grâce à une langue inégalée, parce que précise, efficace, et éminemment poétique, c'est tout le parcours de ces auteures qui est là, et c'est aussi ce miracle, la Littérature, qui a contribué à façonner leur « être libre », grâce à son pouvoir de transmutation, à cette alchimie qui opère, lorsque les épreuves prennent le chemin d'une transcendance offerte par le travail de la langue.

Marcheuses au bord du gouffre retentit des cris, souvent
insoutenables, de ces guetteuses tombées à la renverse et battant
l'air de leurs bras, comme dans la lame du tarot intitulé La

¹¹ <https://fresques.ina.fr/picardie/fiche-media/Picard00722/ilse-et-pierre-garnier-poetes-createurs-de-la-poesie-spatiale.html>

Maison-Dieu. Il n'y a pas si longtemps, la poétesse, encore désignée par le terme dépréciatif de poétesse, n'était qu'une ligne en bas de page composé en caractères minuscules – le bas-de-casse. À l'instant où nous la voyons surgir enfin de son trou et progresser, pieds nus, dans la lumière, sans doute était-il opportun de saluer ces guerrières transfigurées par leurs blessures¹².

Cet essai, pilier central de l'œuvre de Nohad salameh, publié après *Le Livre de Lilith*, essaime les thématiques qui sous-tendent ses propos, ainsi que sa poétique. Dans son œuvre, les énoncés prennent leur sens dans un rapport figural à un autre énoncé. Qu'il s'agisse d'exil, de guerre, de séparation d'avec l'être aimé, et surtout, dans toutes ces modalités existentielles, de la place des femmes, la texture isotopique de ses recueils est riche de toutes ces thématiques et l'énonciation poétique reste constante. Le symbole est puissant, récurant, et assume une sémiotique structurelle aux textes, quelle que soit leur catégorie générique. L'amplitude et la puissance poétiques des recueils et des essais¹³ publiés par Nohad salameh est absolument époustouflante, et toutes ces problématiques sont inébranlablement agissantes, soumises au travail de la langue, et à la puissance réflexive de la poésie.

C'est en lisant *D'autres annonces* que cette évidence d'une poésie unique transparaît dans ce qu'il y a de constant dans l'écriture de la poète. L'anthologie publiée en 2012 reprend nombre de textes antérieurs. Il y est notamment question de guerre, et d'exil. Dans la préface Nohad Salameh rend compte de cette douleur toujours vive, celle de ne plus vivre sur la terre de ses ancêtres :

Me définir comme poète de l'exil à partir du présent choix de poèmes, à travers lequel émergent en sourdine l'élégie des épreuves et la quête d'identité, serait judicieux dans la mesure où la force de déchirure réussira à en préserver la mémoire – car est-il autre issue, autre lumière pour la poésie que celle d'être jusqu'à la mort vécue¹⁴ ? »

Ici encore les figures, métaphore, synecdoque et métonymie opèrent dans la signification du texte poétique de Nohad Salameh des retournements, du particulier au général, c'est-à-dire d'elle à toutes, floutant la frontière entre l'unique et le nombre, rendant perméable et poreux le pronom

¹² *Marcheuses au bord du gouffre*, op. cit., p. 12.

¹³ Nohad Salameh a publié trois autres essais : *Les racines du chant (Poésie libanaise francophone, 1920-1991)* 1991 ; *Rimbaud l'Oriental*, Cahiers Poésie, 1991 ; *Proche-Orient : L'Image ou la quête du lieu*, Cahiers Poésie, 1993.

¹⁴ Nohad Calameh, *D'autres annonces*, Bègles, Le Castor astral, 2012.

personnel de la première personne. « *Je* » se dilue dans les isotopies et les figures déployées dans cette puissance évocatoire que contient sa poésie. « *Je* » se mêle à la transmutation offerte par les symboles, et participe de la constitution d'une sémiotique inédite, parce que démultipliée par l'alchimie du Verbe, et rejoignant l'universalité de l'Humain. Le pronom personnel de la première personne du singulier est présent dans tous les recueils de Nohad Salameh, mais sa poésie est exempte de tout lyrisme personnel, à peine la figure de la femme existant dans une chronologie et une identité perceptibles dans les éléments biographiques sont-ils reconnaissables. Les figures et les glissements isotopiques opèrent des expansions syntaxiques et paradigmatiques qui emportent l'univers référentiel vers un au-delà de la langue. Se dévoile alors un univers qui loin de rompre avec le réel le rend sensible.

Dans *Les Enfants d'avril*, la souffrance, celle de l'exilée, celle de la femme qui a vu son pays, sa ville, la terre de ses parents, soumis aux horreurs de la guerre, devient la matière du poème. Textes en prose poétique, qui grâce aux déplacements sémantiques offerts par les images rend palpable la terrible épreuve subie par la poète et son peuple.

30 juillet (minuit)

Demeurer éveillés dans cette froide lumière des ténèbres afin que la mort ne nous surprenne en plein sommeil. Là-haut – voutours au-dessus d'un lac – plane la fusée éclairante de la panique.

Continuer d'émettre notre fragile souffle au ras des choses, taraudés par la menace des fruits de cuivre qui chute avec une odeur d'encre et de pneus bouillis : car la ville fait un bruit de sang sur les terrasses soyeuses, tandis que ses rivages tendent des croix de sable aux navires en partance.

Beyrouth, lorsque ton interminable hurlement de béton fracassé déchire mon casque de silence au cœur de la nuit, je t'invente des caresses d'immortelle¹⁵.

D'autres textes tirés de cette anthologie publiés avant ou après cet exil, restituent cette part de douleur, sans cesse présente dans les vers de Nohad Salameh. Là encore cette langue étonne, emporte tout, épelle le réel comme un fruit sûr et restitue la magie de ce qu'il dévoile alors. C'est un monde polyphonique et musical, coloré et puissant où même les blessures révèlent une force quintessentielle. Ainsi que l'écrit Jean-François Lyotard :

¹⁵ *Les Enfants d'avril*, 1980-1990, in *D'autresannonciations*, op. cit., p. 57

La poésie est intéressante non par son contenu mais par son travail. Celui-ci ne consiste pas à extérioriser en images des formes dans lesquelles le désir du poète ou le nôtre se trouve accompli une fois pour toutes, mais à renverser la relation du désir à la figure, à offrir non pas des images dans lesquelles il va s'accomplir en se perdant, mais des formes (ici poétiques) par lesquelles il va être réfléchi comme jeu, comme énergie non liée, comme procès de condensation et de déplacement, comme processus primaire¹⁶.

Écriture de l'intime, qui rejoint le multiple et le tout, enfin, dans une unification créatrice, telle est cette poésie d'une densité si intense qu'elle ouvre à la pluralité des mondes. Douleurs de la guerre, de l'exil, et de ceux qui souffrent, peu importe qui, où, comment, ce regard qui épouse les peurs et les épreuves des autres affleure et l'intelligence du cœur les emporte dans ce que le Verbe seul est capable de créer, une terre commune, une peau semblable, un silence partagé riche du poème de Nohad Salameh.

En moi tout appartient à l'écorce
je me confonds pêle-mêle avec mes silhouettes
antérieures
et module du dedans ma plaie
avivée par l'attente

Contre ma poitrine
une pendule rouge cassée
par la diablesse de l'érable.
Je fais corps avec les autres
mais possède le sel mauve
qui restaure la paix du royaume
ainsi que le pouvoir de déchirer les eaux.

Je te le dis :
le feu est vert à l'envers des flammes¹⁷.

Et, enfin, toujours cette parole de femme pour les femmes, où l'énonciatrice se confond avec le nombre indéterminé, jusqu'à créer une entité puissante et reconnaissable, celle de « l'être femme », assumé et revendiqué comme ce droit à exister dans toute l'amplitude de la vie. Toujours grâce à ce travail des pronoms personnels qui construisent un système de coréférences qui structure le poème et opère des déplacements

¹⁶ Jean-François Liautard, *Discours, Figure*, Paris, Éditions Klincksieck, 5^e édition, 2002.

¹⁷ *L'Autre écriture*, 1987, in *D'autres annonces*, op. cit., p. 35

énonciatifs subtils, qui sont assumés aussi par les figures symboliques et les noms évoqués dans nombre de textes. De nombreuses métaphores contribuent à créer un univers référentiel qui déplace les éléments évoqués dans un cadre hors du temps, où les symboles transmutent les éléments évoqués et en dévoilent l'essence, où les épithètes offrent aux noms toutes les potentialités d'expression, hors du fonctionnement usuel de la langue, alors ouverte à sa dimension autotélétique.

La Revenante

D'un vol presque de cigogne
Je reviens tenir compagnie
A ceux qui dorment
Sous les jardins de l'épouvante.

De transparence en transparence
Je patine vers mon halo premier
Sans fracas ni brisure
je chute dans la durée paresseuse du sable.

Je m'endors sous la trame des bouvreuils
– tout mon souffle pour lisser la Pierre et je m'écris au
hasard sur les lentes parois d'où se penche le temps.
Revenante de mer en mer
d'absence en absence
les chevilles ravivées de soleil et d'encens

J'enjambe pêle-mêle des fortifications
d'absinthe et de ronces
afin de devenir l'épiphanie du Retour¹⁸.

Cette question éculée à laquelle nul n'a de réponse définitive, « existe-t-il une écriture féminine ? », trouve ici une fin de non-recevoir. La poésie de Nohad Salameh est La Poésie, car elle est hors toute considération de genre, d'époque, de lieu. La poésie de Nohad Salameh aurait peut-être une patrie, et ce serait le monde, une époque, et ce serait l'éternité, un genre, et ce serait celui d'une humanité qui indifféremment de l'être sexué femme ou homme serait dans le respect de chacun et dans la reconnaissance de tous. La poésie de Nohad Salameh opère juste une alchimie, une transmutation du réel, tout comme la poésie. C'est donc le lieu de son aboutissement.

¹⁸ *La Revenante*, 2007, in *D'autres annonces*, op. cit., p. 140-141.

La visiteuse

1

Je n'eus pour seul séjour que le flanc de ma mère. Je voyageais à travers des issues extensibles, prolongements de la Porte finissante du dehors. Là, je me parfumais avec le jus du soleil couchant et j'honorais mes aïeux en mangeant dans leur longue main la brume bleu-douleur de la Faute. Je n'étais que le double de mon cœur, la moitié de mon rire : le bruit d'un panier qu'on emplit d'eau.

6

Je grimpais au-dessus de la mort, l'âme en l'air, le corps en état de siège. Je lançais au loin ma mémoire (qu'un souvenir hors du commun me tienne le bras pour fêter la nouvelle fondation du monde !), je me prolongeais et entamais ma résurrection.

Vers d'autres réveils – d'autres pièges ?
Vers d'autres sommeils – d'autres grilles¹⁹ ?

¹⁹ *La Promise*, 2000, in *D'autres accomplissements*, *op. cit.*, p. 110-112.

Mémoires du demi-sommeil

Nohad SALAMEH

Les filles du café à la cardamome
voltigeaient autour de la lune
et lui réinventaient la grâce
main dans la main
puis disparaissaient
– un lion de tendresse sous le bras.

Les filles de pertinente muscade
lui brûlaient la langue
avec leurs doigts tannés
de caresses et d'écriture.

Des gitanes chargées de gazelles rouges
passaient/disparaissaient
ayant rompu de leurs dents de lynx
le fil des lampes.

Les yeux lourds d'oracles
fous de désirs inavoués
jouaient de la flûte à l'adolescente assoupie
sous l'aile d'un papillon.

Elles venaient à elle, à vous
des rivages du dieu Baal
le soleil niché sous leurs aisselles rousses.
Elles portaient aux doigts
les alliances chapardées
aux cassettes des Messagères de nuit.

Chaque déesse
d'un bond soleilleux
prenait pied au plus chaud de ses membres.
Prisonnière de la crue augurale
qui inondait puis défaisait
son demi-sommeil
elle se sentait devenir
l'une de ces pierres musicales
qui s'abattent du zénith
étrangères au malheur.

Qui pouvaient être ces silhouettes de voyantes
lointaines/proches
de tant de périples
lourdes d'exodes et d'errances
proférant les annonces
– ces enfants de sucre et d'élégies
venus d'une contrée vermeille
la bouche emplie d'amandes
et de miracles
embaumée de feuilles de laurier ?

Désormais, il y aura pour elle des opéras
de sable infroissable
des campements euphoriques
sous l'arche du jasmin
des nuits où elle s'initiera à apprivoiser
les remparts
comme on apprend à toucher une chair lisible
et poreuse.
Ainsi pénétrait-elle à perte de vue
la sainteté des pierres
ivre d'oiseaux et d'espace.

Son corps sentait l'origan
et les chemins mesurés de la terre
– son corps nocturne /vaporeux
en majestueuse lévitation
recevait un baptême de cristal
(seul contre une muraille de colombes)
avant de migrer sur le sol-seuil
où tendrement il buvait l'eau millénaire
de l'Origine
– son corps qui s'inventait
des gestes brefs et fumants
pareils au pain /à l'encens des voyantes
ouvrait de nouveaux poumons en elle
et lui insufflait ce goût d'herbe
intouchable.

Elle parlait seule
sur les marches du sommeil
lorsque le souvenir
– tel un vertige –
La saisissait par la nuque.

Dans la nonchalance du songe
elle sifflotait un air de poisson volant
une mélodie de bouche à bouche
là où les lèvres réinventent l'extase
par-delà l'oubli.
L'écho de son chant
ressuscitait un pays
où des filles aux yeux de faïence
arborent le talisman bleu
à seule fin d'écarter le mauvais sort

Par moments
elle s'endormait les yeux emplis
de feuillages intouchables
et de frayeurs délectables
elle se réveillait lourde de lointains
et de voyages à l'état liquide
les paumes posées sur la grille
derrière laquelle
se déployait le velours sauvage des voix.
Saurait-t-elle pourquoi elle mourait de nostalgie
un peu plus chaque soir
à l'ombre des vocables
qui transportent la colère
de bras en bras ?

À l'homme qui lui infusait
le plain-chant des forêts sauvages
elle enseignait l'envol et l'eau joyeuse
de la menthe
lorsque ses pensées se recouvraient de cendres
et de ronces
aussitôt il faisait plein soleil
en lui/en elle :
l'enfance battait des ailes
en leur regard incantatoire.

Se souvenir des nuits érodées de blancheur
au rythme des obus qui perforaient ses tempes
revivre juste le suave et l'amer
tout ce qui se déchirait/ s'égarait
assaillait les chambres solitaires:
les crissements/l'effritement
ces balancements d'ailes de mouettes
abandonnées à la neige rouge de la ville
– ressusciter la lanterne du temps
soufflée par la Parque.

De pierre en pierre
rêver à ceux pour qui l'angoisse
fut une arête immobile
déchirure de flamme :
ceux-là garderont le matin sur la peau
la douceur du réveil comme odeur
de rosée sur le visage



Les mots naissent des mots, 2015

PRÉSENTATION

L'un des poètes marquants de la francophonie, Nohad Salameh est née à Baalbek (Liban). De son père, poète en langue arabe et fondateur du magazine Jupiter, elle hérite du goût des mots et de l'approche vivante des symboles. Partagée entre deux cultures, elle choisit le français comme langue de création. Georges Schéhadé, qui la révèle, voit en elle « une étoile montante du surréalisme oriental ». À Beyrouth, elle se lance dans le journalisme littéraire. En 1973, elle dirige les pages culturelles du journal francophone As-Safa, puis, de 1976 à 1988, celles du quotidien Le Réveil. La rencontre à Beyrouth, en 1972, du poète français Marc Alyn (qui écrira pour elle Le Livre des amants), bouleverse sa vie ; elle l'épouse en pleine guerre civile et s'installe à Paris en 1989. Jean-Claude Renard a salué son « écriture à la fois lyrique et dense, qui s'inscrit dans la lignée lumineuse de Schéhadé parmi les odeurs sensuelles et mystiques de l'Orient ». Elle considère que « Le poème, soustrait à la géographie, prolonge en nous la notion de territoire intérieur, demeurant une voix ample et multiple à l'écoute de tous les messages et de tous les silences. » Elle a reçu en 1988 le Prix Louise Labé pour L'Autre écriture. Le Grand Prix d'automne de la Société des Gens de Lettres lui est attribué, en 2007, pour l'ensemble de l'œuvre. Elle est membre du jury du Prix Louise Labé depuis 1990 et de l'Académie Mallarmé, Officier dans l'ordre des Palmes académiques. Ses poèmes sont traduits en arabe, anglais, espagnol, roumain et serbe.

Exil, amour, mal-être, déchirure, double-pays, double-langage et splendeur quelquefois tragique du quotidien se partagent l'espace de son écriture conçue comme une élégie des épreuves et une quête d'identité. L'une des ressources essentielles de la poésie lui paraît consister en une tension toujours renouvelée vers l'émerveillement, sans nous arracher aux racines intérieures ni au vécu personnel. Car « être poète, affirme-t-elle, n'est-ce pas consentir à l'entrée en jeu de l'inéluctable compétition, voire à l'impasse, où nous conduit ce mode d'expression dans le millénaire de l'internet et de l'image ? »

Nohad Salameh a publié des essais et une douzaine de recueils de poèmes. Un ensemble consistant a fait l'objet d'une anthologie personnelle intitulée *D'autres annonces*, parue en juin 2012 aux éd.

Le Castor astral. Cet ouvrage a été couronné en 2013 par le prix Verlaine de l'Académie française. En 2016, elle a fait paraître *Le Livre de Lilith*, premier volume d'un cycle qui sera suivi en 2019 du recueil, *Les Éveilleuses*. En 2018, son essai *Marcheuses au bord du gouffre* (onze figures tragiques des Lettres féminines) sort aux éd. La Lettre volée, tandis qu'en 2019, sa correspondance avec Marc Alyn, *Ma Menthe à l'aube, mon amante*, voit le jour chez Pierre-Guillaume de Roux.

*

OUVRAGES DE NOHAD SALAMEH

Ma Menthe à l'aube, mon amante, correspondance amoureuse, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2019.

Les Éveilleuses, Mont-de-Laval, L'Atelier du Grand Tétras, 2019.

Marcheuses au bord du gouffre, essai littéraire.

(onze figures tragiques des Lettres féminines), Bruxelles, La Lettre volée, 2018.

Le Livre de Lilith, Lavis de Colette Deblé, Mont-de-Laval, L'atelier du Grand Tétras, 2016.

D'autres annonces, poèmes 1980-2012, Bordeaux, Le Castor astral, 2012.

Passagère de la durée, lavis de Colette Deblé, Québec, PHI/Écrits des Forges, 2010.

La Revenante, lavis de Nadia Saïkali, Montélimar, Voix d'encre, 2007. Grand Prix d'Automne de la SGDL.

Baalbek : les Demeures sacrificielles, (français-arabe), Paris, Le Cygne, 2007.

La Promise, Milan, Cinq Continents, 2000.

Les Lieux visiteurs, Milan, Cinq Continents, 1997

Chants de l'avant-songe, Milan, Cinq Continents, 1993.

Les Enfants d'avril, Le Temps parallèle, 1980 ; éd. augmentée, lavis d'Assadour, Vendémiaire, 1990.

L'Autre écriture, Gourdon, Dominique Bedou, « Encremer », 1987. Prix
Louise Labé.

Folie couleur de mer, Eygalières, Le Temps parallèle, 1983.

NU(e) 74
novembre 2021

Numéro coordonné par Béatrice Bonhomme

Direction

Béatrice Bonhomme, Hervé Bosio

Mise en page et conception graphique

Danielle Pastor

Association NU(e), 29, avenue Primerose 06000 NICE

ISSN 12667692