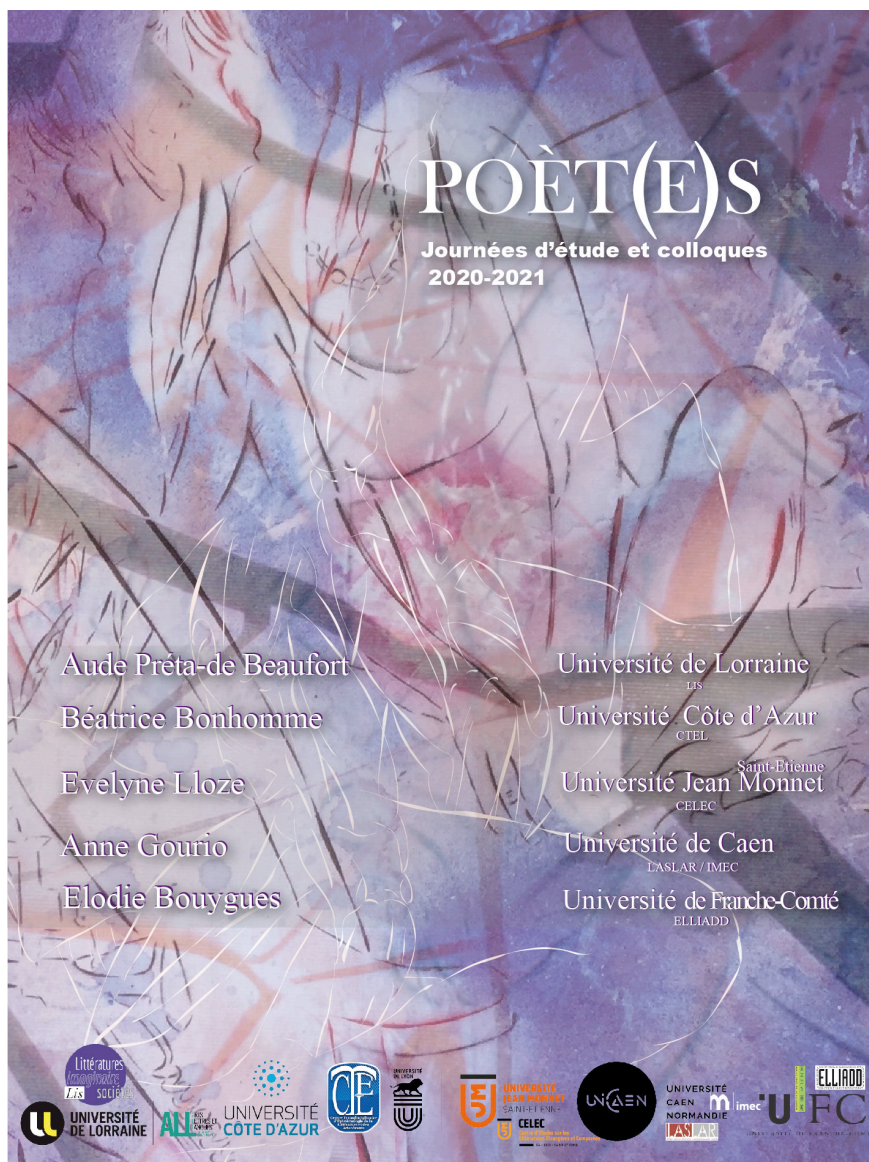


NU(e)⁷⁵

POÈT(e)S³

Vénus Khoury-Ghata
Marie de Quatrebarbes
Esther Teller
Catherine Weinzaepflen



Affiche du projet réalisée par Stello Bonhomme

NU(e)
Numéro 75

Numéro coordonné par Anne Gourio

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

Dossiers

Vénus Khoury-Ghata	21-96
• Critiques : Michael Bishop, Marie Joqueviel-Bourjea et Christine Dupouy	
• Entretien (extrait) : Béatrice Bonhomme	
• Artiste : Serge Bouvier	
Marie de Quatrebarbes.....	97-123
• Critique : Lénaïg Cariou	
• Artistes : Buster Keaton & Charles Reisner	
Esther Tellermann.....	125-164
• Critique : Thomas Augais	
• Artiste : Gilles du Bouchet	
Catherine Weinzaepflen.....	165-187
• Critique : Isabelle Garron	
• Artiste : Thomas Schütte	
Aurore Bouet, Manon Goueslard, Lou Herremans, Alice Latour, Élise Patrice, Astrid Simon.....	189-196
Travaux des étudiants de Caen (Licence 3, Lettres), extraits	

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.recoursapoeme.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

Anne Gourio

Préface

Le projet « Poèt(e)s » se poursuit dans ce numéro 75 de la revue *NU(e)*, troisième volume de ce qui s'offre comme une anthologie vivante des poètes-femmes : dessinant des territoires en suspens et des formes en devenir, cet ensemble contribue à tracer les contours d'un genre poétique qui se réinvente chaque jour librement. En archipel, cette anthologie est d'abord attachée à préserver coûte que coûte la pluralité des voix et expériences poétiques qu'elle accueille dans ses volumes, et ainsi à rendre sensibles les résonances qui naissent de trajectoires personnelles. Fédérant une pluralité, ces numéros s'offrent aussi comme un passage de relais entre les sites géographiques autour desquels le projet s'est élaboré, composant ainsi la carte d'une aventure collective : après les journées organisées par les universités de Nancy puis de Nice (dirigées par Aude Préta-de Beaufort et Béatrice Bonhomme) et avant celles qui se tiendront à Besançon puis à Saint-Étienne (organisées par Élodie Bouygues et Évelyne Lloze), ce troisième volet s'inscrit dans le prolongement de la journée qui s'est tenue à Caen, le 7 octobre 2021, dans les bâtiments de l'IMEC à l'Abbaye d'Ardenne. Aujourd'hui lieu d'une culture vive et vivante, l'abbaye d'Ardenne accueille dans ses murs chargés d'Histoire les archives foisonnantes des maisons d'éditions, des écrivains, historiens, philosophes, cinéastes des XX^e et XXI^e siècles. L'IMEC se donne aussi pour mission de faire vivre les projets culturels orientés en direction des visages variés de la création contemporaine. C'est en ce lieu aux résonances fortes, et en compagnie des étudiants en Licence de Lettres de l'Université de Caen, que s'est déroulé le troisième volet du projet « Poèt(e)s ». Marie de Quatrebarbes, Esther Teller mann, Catherine Weinzaepflen y sont venues partager leur expérience vive de la poésie, que prolongeaient les communications critiques de Léniaïg Cariou, Thomas Augais et Isabelle Garron. Vénus Khoury-Ghata a pris part à la journée en confiant un entretien à Albert Dichy, directeur littéraire de l'IMEC.

Toutes ont d'abord eu à cœur d'éviter le piège des catégories. Quand l'étiquette de « poésie des femmes » risque, on le sait, de conduire à la confusion entre le geste de reconnaissance et la marginalisation, les invitées ont répondu par la polyphonie de leurs démarches poétiques, mais aussi par le choix de pratiques personnelles variées visant à extraire de l'ombre les poètes-femmes¹. Il ne s'est pas agi d'uniformiser, au

¹ Vénus Khoury-Ghata a créé en 2014, avec Pierre Brunel, un prix de la poésie qui porte son nom et qui est délivré à des poètes-femmes ; Marie de Quatrebarbes a

risque de la trahison, ces approches et conceptions diverses de la poésie contemporaine et du positionnement des femmes, mais d'ouvrir un champ de résonances. C'est dans cette perspective que la journée organisée à Caen a choisi d'offrir un prolongement inédit : chaque poétesse a été invitée, en soirée, à revenir sur l'influence qu'a pu exercer, pour chacune, une figure féminine de la poésie du passé. Esther Tellermann a exposé le lien qui l'unissait à Nelly Sachs et à sa conception de la langue poétique : autour de celle qui, exilée en Suède en 1940, a continué à écrire en allemand, Esther Tellermann a montré que « toute langue poétique est une terre d'exil et d'accueil », à la fois « familière » et « étrangère ». Marie de Quatrebarbes a confié son attachement à Adelheid Duvanel en lisant quelques extraits de récits (*Délai de grâce* et *Anna et moi*) de celle dont la parole, au bord de l'aphasie, s'arrache à l'expérience de la schizophrénie. Catherine Weinzaepflen « avec Ingeborg », pour reprendre le titre du recueil qu'elle a consacré à sa « sœur en écriture », a lu les poèmes qu'elle a tressés autour d'Ingeborg Bachmann. Vénus Khoury-Ghata est, quant à elle, revenue dans son entretien sur l'importance que la figure de Marina Tsvetaïeva, à qui elle a consacré un récit, a présentée dans sa trajectoire de poète. Quatre poètes-femmes étrangères, trois écrivant en allemand, une en russe, quatre femmes dont la vie s'est tenue au-dessus, *juste* au-dessus du gouffre.

Le numéro offre quatre dossiers qui font dialoguer, comme dans les deux volumes précédents, les poèmes inédits, les œuvres d'artistes choisies en regard des poèmes, et les articles critiques. Mettant à l'épreuve les frontières – celles de l'identité et de la personne, celles du corps et du désir, celles de la langue et de la logique, celles des peuples et des cultures –, ces quatre ensembles dévoilent tous, selon des modalités diverses, l'intuition vive de la poésie d'aujourd'hui : traçant des lignes de fuite libératrices, celle-ci contribue à ouvrir une respiration dans notre présent.

À l'inédit donné par Vénus Khoury-Ghata (« Ceux de l'autre rive ») et aux sept dessins confiés par Serge Bouvier ont été associées, pour ce

composé dans *Madame tout le monde* (Le Corridor bleu, 2021) une anthologie atypique des poètes-femmes d'aujourd'hui en prenant appui sur une trajectoire personnelle ; Catherine Weinzaepflen a publié une grande partie de ses textes aux « Éditions Des Femmes-Antoinette Fouque » ; Lénaïg Cariou est la co-organisatrice du colloque-festival « Poet.e.ss.e.s. Qu'est-ce qu'une femme* poète ? Histoire, création, politique » qui s'est tenu en mai 2021 (ENS-Ulm ; Université Paris 8 ; Université Paris 3) ; Isabelle Garron a co-dirigé avec Yves di Manno la somme anthologique *Un Nouveau monde. Poésies en France 1960-2000 : un passage anthologique* (Flammarion, 2017), qui fait la part belle aux poètes-femmes.

numéro, trois contributions critiques. Michael Bishop met en lumière la singularité d'une poétique qui répond à l'obsession de la mort par une « ontologie pour la vie » : celle-ci prend appui sur la double ressource du « mode métaphorisant » et de la « force rythmique ». Marie Bourjea en prolonge la démonstration par une belle mise en regard des poétiques de Vénus Khoury-Ghata et de Claude Esteban. S'attachant chez l'un et l'autre au mode de survivance des disparus – les « obscurcis » –, elle montre que l'énonciation des textes poétiques, comme leurs motifs mais aussi leur logique, éprouve la porosité des frontières et contribue à une émouvante mise en présence de la vie et de la mort, comme du ciel et de la terre. Christine Dupouy étudie, quant à elle, la prégnance du motif de la guerre dans les recueils de Vénus Khoury-Ghata, et en particulier dans ses tout derniers, en mettant en lumière l'importance du regard de la femme, mais aussi de la mère, sur l'emprise de la destruction.

Marie de Quatrebarbes a confié un ensemble de « poèmes météoriques » et les a surplombés d'une photographie de Buster Keaton entrant en résonance avec sa démarche poétique, son sens de l'étrangeté et sa façon d'interroger l'évidence quotidienne pour mieux l'inquiéter. Lénéïg Cariou a précisément centré son étude sur un motif cardinal de l'œuvre, le « gommage de têtes » qui, non sans échos avec le cinéma de David Lynch, lui permet d'explorer le principe d'une émancipation de la logique rationnelle gouvernant l'œuvre de Marie de Quatrebarbes, autant que celui de la porosité des frontières de l'identité et de la personne, si prégnante dans *Voguer*. Ainsi se déploie un univers poétique tout en discontinuités, que Lénéïg Cariou étudie dans ses relations avec la poésie américaine.

Aux poèmes inédits adressés par Esther Tellermann et à l'œuvre de Gilles du Bouchet mise en regard est adossée l'étude critique de Thomas Augais. Cette étude, se déployant à partir du titre du dernier recueil, *Un versant l'autre*, explore le territoire tout en failles d'une poétique accueillant une langue érodée autant qu'éprouvée. Thomas Augais met alors en perspective l'œuvre d'Esther Tellermann en la replaçant dans l'horizon des poétiques héritées d'Hölderlin et en mesurant ses proximités et distances avec les grandes voix poétiques du XX^e siècle. Confrontée à l'« inadmissible de la condition humaine », que la « bâche » soulevée du poème met au jour, la poésie d'Esther Tellermann célèbre malgré tout les « noces de la terre et de la parole dans leurs failles mutuelles ».

Associé à une sculpture en verre de Thomas Schütte, l'inédit de Catherine Weinzaepflen, extrait d'un livre en cours, propose quelques pages datées de mars 2021 d'un journal personnel : dans l'expérience du confinement, l'écriture reçoit tout son sens, elle qui prend appui sur le

quotidien pour en composer un visage autre et s'en libérer. Isabelle Garron, dans son étude critique, part de son expérience personnelle de lecture et explore la tension, constitutive de l'œuvre de Catherine Weinzaepflen, entre « rigueur » et « chaos », mais aussi entre « nécessité » et « liberté ». Elle montre alors comment, par ses effets de montage et de collage, cette œuvre tend à recomposer la perception de la réalité pour ouvrir une forme de « résistance contre l'entropie » et proposer une « cohérence autre », pleinement poétique.

Ce numéro se clôt sur quelques extraits des écrits que les étudiants de Caen ont composés en prolongement de cette belle rencontre et des lectures qui l'ont accompagnée.

Anne Gourio
Université de Caen Normandie
LASLAR (EA 4256)

Vénus Khoury-Ghata

Critiques

Michael Bishop

Marie Joqueviel Bourjea

Christine Dupouy

Entretien (extrait)

Béatrice Bonhomme

Artiste

Serge Bouvier



Photo © Jean-Pierre Zubiare

Vénus Khoury-Ghata, ce commencement que susurrent les herbes

Michael BISHOP
Dalhousie University

Comment concevoir cette poésie, si riche, si intense, si implacablement centrée sur un vécu si cruel, qui exige sans cesse, comme on lit dans *Le Livre des suppliques*, que son auteure « veille à ce que ton âme / ne manque pas de mots » (LS, 7)¹ ? Dans quelle optique lire, en savourer la délicatesse tout en en pleurant silencieusement l'expérience qui les sous-tend, toutes ces « fables », ces direx et « cris », « monologues » et dialogues, « suppliques » et « voix », « alphabets » et « versions », questions et « mots » ? Manque ici ce que l'on peut appeler un pur et clair lyrisme, là où l'emporte un manifeste sentimentalisme ou la louange des grandes odes. Il n'y a rien non plus de ludique dans ce monde des pertes et des angoisses, même si tous les poèmes de Vénus Khoury-Ghata déploient un esprit vif, souvent ironique et même parfois tendrement humoristique. Le réalisme est aussi bien loin de s'imposer, tel qu'on le conçoit si souvent, sec, précis, désambiguïsé, car nous nous trouvons plongés dans une œuvre poétique qui préfère les touches de l'oblique, de l'infléchi, du sinueux pour puiser, cependant, et si finement, dans les intensités d'un intime vécu : atrocités d'une guerre civile, mort du bien-aimé époux, cruauté du père envers le frère. S'absente également, pourtant, toute trace d'un hermétisme autoprotecteur car il ne s'agit jamais d'éluder ce qui est, de se cacher, d'oublier, s'oublier derrière les voiles de l'ésotérique : là encore, lire *Le monologue du mort* ou *Gens de l'eau* nous rend hyperconscients de l'impossibilité de toute fuite auctoriale face aux complexités de l'existence. Et, si les lecteurs-lectrices des *Mots n'étaient pas des loups* ou de *Compassion des pierres* sont partout sensibles aux subtilités de l'adresse strictement textuelle,

¹ Je me sers des abréviations qui suivent : LS : *Le Livre des suppliques*, Paris, Mercure de France, 2015 ; AP : *Anthologie personnelle*, Arles, Actes Sud, 1997 ; OC : *Les ombres et leurs cris*, Paris, Belfond, 1979 ; ML : *Les mots étaient des loups*, Paris, Gallimard, *Poésie*, 2016 ; GE : *Gens de l'eau*, Paris, Mercure de France, 2018 ; MM : *Monologue du mort*, Paris, Belfond, 1986 ; FP : *Fables pour un peuple d'argile*, 1992 ; ED : *Elle dit*, Paris, Balland, 1999.

expressive du poème, reste que l'on comprend également, et tout de suite, que l'esthétique ne cherche jamais à imposer son au-delà, la forme épousant si intimement la force de son fond, ne profitant que discrètement des élégances et séductions de la musique et s'inclinant plutôt devant la manifeste urgence d'une émotion et de son sens. Ce qui ne pousse jamais cette poésie à plonger dans le maëlstrom d'un expérimentalisme ; domine partout l'expérience, viscérale, obsédante, ontologiquement centrale, l'expérientiel ne voyant pas la nécessité de se perdre dans les dédales d'une aventure purement secondaire, modale, structurelle où risquerait de disparaître la voix spontanément surgissante, authentique qui veut se libérer. Et j'ajouterais que ceci explique pourquoi la poésie de Vénus Khoury-Ghata n'appartient à aucune école, ne repose sur aucune théorisation de son acte, en ceci, du reste – j'en ai parlé ailleurs – comme beaucoup des grandes poètes-femmes modernes et contemporaines². Tout fondement conceptuel ne reste ainsi que puissamment implicite dans le poème même qui, refusant de l'articuler discursivement, l'enterre, consciemment ou instinctivement, dans le petit monument de l'âme qu'il génère.

Comment donc est-ce qu'on peut autrement dire les forces qui ne cessent de propulser l'œuvre poétique de Vénus Khoury-Ghata sans tomber dans de tels « -ismes » ? Soulignons tout d'abord que l'obsession de la mort trahit un vaste et inlassable besoin de la part de Vénus, un devoir, une responsabilité face à tous ceux, toutes celles, intimement connus ou non que la mort, brutale, subite et souvent si terriblement injuste, happe dans des circonstances qui, incompréhensibles, risquent de la laisser démunie. Sa poésie devient le site de l'impossibilité de se détacher de tels traumatismes et choisit instinctuellement de devenir réponse et répons, sans distinction. Ce que Mallarmé nomme tombeau, « tombe écrite » nous dit l'*Anthologie personnelle* de 1997 (AP, 8), lieu d'ensevelissement, mémorial, mais aussi acte et lieu – dans « ce songe, lit-on dans *Les ombres et leurs cris*, où les morts m'escortent jusqu'à ma dernière peau » (OC, 94) – de résurrection, de continuité, d'imaginable sauvegarde, de conservation et de dialogue infini. C'est ainsi que l'on peut voir le poème de la mort, certes, comme un geste de respect, de remerciement, de reconnaissance, un geste pour honorer ; mais ce n'est que, très indirectement, elliptiquement, que ce geste frôle l'*encomium*, le panégyrique. Le poème se transforme plutôt en une machine à accompagner, à converser-avec, s'articulant entre écoute et réponse, un lieu où « se stabiliser », nous dit *Compassion des pierres* (LML, 126), un

² Voir *Contemporary French Women Poets*, 2 volumes, Amsterdam, Rodopi/Brill, 1995, et surtout la *Conclusion* du volume 2.

lieu où, peut-être, retrouver tout son courage, tout son équilibre, un seuil, un entre-deux entre deux mondes. Un lieu d'échange où, d'ailleurs, rendre justice, posthument, mais ici et maintenant, et avec cette essentielle justesse dont nous parle si pertinemment Pierre Reverdy³. Rendre justice, ce n'est pas simplement, honorer les qualités du disparu ou de la disparue, c'est, en quelque sorte, libérer la voix de l'autre, tout comme la sienne, « romp[re] en toi, lit-on dans *Les ombres et les cris*, les digues du silence / afin que déferle ce cri prisonnier de ta peau / je t'habite » (*OC*, 91) – et, comme ces derniers mots le suggèrent, une telle libération implique un échange des plus intimes, tout comme, simultanément, la double « habitation poétique » rêvée, de l'autre, du moi inscrivant. Et, dans un monde qui, si souvent, donne l'impression ou de vouloir écarter, ou d'être incapable d'imaginer le poétique – le *poëin*, le créer, c'est-à-dire, le possible, le vrai, l'authentique – libérer devient aussi ce geste qui, quelque part, lave et nettoie l'esprit, rétablit l'improbable comme la possibilité, comme on lit dans *Fable pour un peuple d'argile*, de « mieux redessiner le cercle parfait de l'univers » (*AP*, 62). Geste, d'ailleurs, et j'insiste sur sa haute pertinence, qui est celui de cette compassion, cette tendresse, cette caresse, épuisante, oblique, pénible, résolue, essentielle, qui ne cesse jamais de dynamiser et motiver la poétique qui sous-tend toute l'œuvre de Vénus Khoury-Ghata.

Mais, au sein des disparitions, réductions et destructions qui assaillent et chagrinent, persiste le doute face à l'entreprise poétique. Son comment et son pourquoi ne cessent d'être interrogés. « Avec quel crayon, demande la poète dans *Gens de l'eau*, écrire un cri avec quelle encre dessiner la peur » (*GE*, 83). « Quel nom donner, persiste l'auto-interrogation de l'auteure, à ceux qui déterrent les tablettes d'argile / et à ceux qui remplissent les barques de futurs naufragés » (*GE*, 98). « Comment te réécrire démantelé que tu es », lit-on dans *Le livre des suppliques* (*LS*, 34), où Vénus exprime sa consternation devant l'instabilité du monde, demandant « quel nom donner à la chose qui change sans cesse d'apparence / Tantôt tache d'humidité sur les pavés tantôt cercle lumineux qui se déplace sans raison » (*LS*, 71). Ou, dans le même livre, elle constate à quel point le vertige se généralise, s'écriant « comment recenser les points cardinaux quand la terre ne cesse de bouger » (*LS*, 77). On pense à l'exclamation angoissée de Philippe Jaccottet face à la non-coïncidence du mot sang et du sang de la souffrance et de la mort, ce sentiment de culpabilité, d'impuissance sachant que ce gouffre reste impossible à combler et qu'il faut s'y faire⁴.

³ Voir la note 8, *infra*.

⁴ J'examine ce sentiment inéradicable dans l'œuvre de Jaccottet dans un chapitre de mon étude de 1985, *The Contemporary Poetry of France. Eight Studies* (Rodopi/Brill).

Ne demeure que ce que Vénus appelle, dans *Les ombres et leurs cris*, où le titre même est éloquent, « l'écho de l'écho » (OC, 66), ce « vent [que déclamaient les mots] », lit-on ailleurs (ML, 117), ce minimum représentationnel pointant le doigt vers ce qui est. Et, dans un beau poème de *Basse enfance*, elle « m[et] en garde contre l'irascibilité des mots et leur entêtement à s'enchaîner pour barrer la voie à l'indicible » (AP, 50). Et, venant aggraver ce sentiment d'une improbable « crédibilité » (cf. *Orties*, ML, 37) au cœur des mots que chaque grand·e écrivain·e peut connaître, celui aussi de l'impermanence, cette mort que l'œuvre de Vénus traque infatigablement venant envahir, affirme-t-elle, lucide, sans illusion, « la page [qui, bientôt,] cessera d'être et la main qui écrit [qui] sera buée sur le miroir » (LS, 23), tout ce qui est n'étant que « ce qui se dit et s'oublie », souligne-t-elle dans la même suite (LS, 13). Terrible, en effet, peut s'avérer à certains moments ce sentiment de la relativité, de la quasi totale futilité de la parole, poétique ou autre. Là encore, *Le Livre des suppliques* est effroyablement et si ironiquement éloquent :

Tu guettes l'instant où le crépuscule se faufile jusqu'à ta table
pour noter ses élucubrations
Poussière sur poussière les mots qu'il te dicte
la déception écrase tes épaules
pour quelle raison t'a-t-on convoqué au monde si tes doigts diluent
les messages qui te sont destinés
Affalé sur la page soudain obscurcie
tu te dis : Écrire est une invention d'alphabet atteint de surdité
les mots ne crient pas quand prend fin l'homme qui écrit

(LS, 36)

Tant de vers dans cette œuvre pourtant si richement emblématique et si ironiquement évocatrice qui se plaignent de l'inutilité de nos gestes face aux absurdités, horreurs et perversités qui abondent. Inutilité de « rapiécer les corps déchirés » (LS, 47), inutilité « d'appeler le noyer à rentrer avant la nuit » (GE, 60), « inutiles la terre retournée les trous que tu ne cesses de creuser » (LS, 66). La parole poétique risque ainsi, dirait-on, ne devenir que supplique, imploration, pure prière privée de sa créativité, de son *poïein*, « les mots [mourant] d'une insuffisance d'écriture depuis que l'alphabet est un ramassis de sons » (LS, 102). Un cri dans le désert. Une prière à laquelle « les anges analphabètes font la sourde oreille », lit-on dans *Elle dit* (ED, 58).

Mais, si le poème risque de ne paraître, comme tant d'autres actions humaines, bonnes ou mauvaises, que ce que ce dernier livre nomme une « stratégie d'occuper l'espace avec le rien » (ED, 13), nous n'oublierons

jamais, comme dit Jacques Derrida à propos du geste, de l'œuvre, d'Hélène Cixous, que ceux-ci ne cessent de se fonder sur une ontologie vigoureusement « pour-la-vie⁵ ». Crier-écrire : le geste de celle qui ne cesse d'êtreindre, de ne jamais fuir, les vivant de la façon la plus intimement passionnée, les défis du contradictoire, du paradoxal, du répulsif, du désespérant. Et, pour ce faire, Vénus Khoury-Ghata, cherche, au cœur même des génocides et autres « malédictions » qui aveuglent et dépossèdent, ce minimum d'« apaisement » disparu au moment de la mort de son époux (cf. *AP*, 8) ; cette compassion, cette tendresse, cette revigoration de son être et de son dire. Elle *dit*, et elle ne s'arrêtera pas de *dire*. Elle choisit de « marche[r] à l'oblique d['elle-]même » (*OC*, 50), de nager, être et écrire « au large en [elle]-même », comme lui aurait suggéré sa mère (*OC*, 50). Et replongeant dans une langue puisant profond dans les arabesques et subtilités de l'arabe, trouve cette inimitable résonance qui lui est propre et qui permet de « raisonner » (résonner), comme écrit Vénus dans *Le Livre des suppliques*, en « bouscul[ant] l'ordre tribal des mots » (*LS*, 34).

Ce qui exige courage et imagination, cette « résistance » que Jean-Luc Nancy voit au sein du poétique⁶ et une incomparable inventivité, l'énergie de la caresse et une raillerie tantôt souriante, tantôt sardonique. Oui, *dire*, comme Vénus Khoury-Ghata envisage cet acte, exige une vision qui saura percer les denses voiles de la douleur qui aveuglent. C'est un geste, une geste, qui persiste à voir une beauté résiduelle qui inhère à la terre et à ses enfants au sein même des terreurs qui pèsent si lourdement ; un acte, une geste, qui osera soulever, promettre ce que Vénus appelle, dans *Au nom du jasmin*, des « court[s] laps de bonheur » (*AP*, 8) malgré le désespoir qui ne cesse de menacer. En un mot, un dire qui a quelque chose de ce qu'Yves Bonnefoy nomme, parlant de l'œuvre de Piero, une « stratégie de l'énigme⁷ », une façon de dire un chaos presque apocalyptique tout en en offrant le revers, la face secrète, ce chant, ce « répons », comme je l'ai appelé, qui, en fin de compte, donne à l'œuvre toute sa force exceptionnelle. Et c'est ainsi que je conclurai ces quelques pages en évoquant la pertinence et le caractère de deux éléments faisant la force de ce chant à la fois manifeste et subversif.

L'élément de l'arsenal stylistico-expressif de Vénus Khoury-Ghata qui frappe le plus souvent, c'est sans doute le mode richement et si diversement métaphorisant qu'elle porte comme son propre gant. Il y a au cœur de cette stratégie, qui, d'ailleurs, semble instinctive, comme si

⁵ Jacques Derrida, *H.C. pour la vie*, Paris, Galilée, 2002.

⁶ Jean-Luc Nancy, *Résistance de la poésie*, Bordeaux, Arts & arts, William Blake & Co., 2004.

⁷ Yves Bonnefoy, *La stratégie de l'énigme*, Paris, Galilée, 2006.

c'était sa langue maternelle, ce merveilleux si cher aux surréalistes, mais un surréel ajusté en fonction de l'impératif de sa vision critique du monde de l'humain. Le poème *Jetés sans ponctuation sans majuscules* que, par exemple, nous lisons dans *Le Livre des suppliques* (LS, 84) nous plonge dans cet entre-deux où convergent magie et horreur, beauté de ce que l'enfant et la mère pourraient vivre et désastre d'un réel qui la défigure. Le poème *Défaire la mère*, de la suite *Où vont les arbres* (LM, 169), tout en évoquant la double abomination de la déconstruction de la femme et de sa réingénierie, sa terrible refabrication, réussit à exprimer l'ironie du miracle féminin, ici dévasté, exproprié : sa beauté physique, sa douceur maternelle, son sourire naturel, rendus invisibles, mais redevenus présents. Le poème nous offre cette dernière strophe :

Suspendue à un clou
 Ses jambes s'écartant et se refermant aux claquements de la porte
 nous nourrirons la mère de pommes et de noix
 la marierons
 son effigie donnera naissance à de bons enfants

Les tensions du métaphorique, comme on voit ici, sont toujours palpables. Elles rendent flagrant l'écart entre le désiré, le rêvé, et l'impact de tout ce qui peut les écraser, mais ceci tout en montrant la force de la voix qui dit, qui proteste, qui chante et ne cesse de dessiner le visage du beau, de l'autre, du possible. Le métaphorique transforme, transfigure, permet de voir ce que l'on ne peut voir autrement que par le biais d'une réinvention, d'une refiguration, d'un ressaisissement réappropriant. Ce geste peut trouver des ailes plus légères, comme dans la belle suite *Les sept brins de chèvrefeuille de la sagesse* qui clôt le recueil *Elle dit*, mais même ici l'imagination garde, comme disait Reverdy, « un pied sur terre » – une « justesse », disait-il aussi⁸, et, dans le cas de Vénus, une justice – la terre, précisément, des contradictions que mime de manière si hétérogène et subtile la parole de Vénus.

Partout les rapports de l'humain aux choses se trouvent bousculés par le métaphorique, le sujet métamorphosé en objet, l'objet en sujet, ce qui correspond si subtilement aux instables et si vite déshumanisées réalités de la mort, de la guerre, des « dépeupleurs », des idéologues, tout en

⁸ Je pense à la célèbre définition de l'image que nous donne Pierre Reverdy et que reprend André Breton dans son *Manifeste du surréalisme*, mais aussi à son insistance sur cette notion de justesse, dans, par exemple, *Matisse dans la lumière et le bonheur*, où elle évoque simultanément l'harmonie rationnelle des « proportions des diverses formes » et, plus subtilement, dans une optique ontologique plutôt qu'esthétique, le refus du phantasmagorique en faveur d'une essentielle et constante étreinte d'un réel dont, pourtant, le poétique excède les signes.

donnant aux arbres, aux fleurs, aux pierres, aux oiseaux, aux humbles choses de la terre, aux « choses du simple » disait Bonnefoy, quelque chose de la beauté, de la haute valeur qu'elles savent offrir à l'humanité ayant retrouvé sa vraie et, peut-être, malgré les apparences, inaliénable sagesse. On lira le poème 113 des *Ombres et leurs cris* pour s'en convaincre :

Dans le pays où les livres marchent
où les hommes se feuilletent
Et où les nuages s'essuient la bouche dans la jupe des fleurs

Seules les pierres savent écrire
Elles équarissent les mots
Font le joint avec le ciment des traits d'union
Assises en tailleur sur les lèvres des seuils

J'ajouterai, car ce poème s'y prête, que le métaphorique chez Vénus Khoury-Ghata se présente souvent sous la forme de ce que René Char appelait « l'obscur⁹ », ce que Bonnefoy considérait, je l'ai déjà noté, comme un des modes de « la stratégie de l'énigme », et que William Empson décrivait, à son tour, comme une des « machinations de l'ambigu [qui] sont au cœur de la poésie¹⁰ ». Si stratégie il y a, je dirais, pourtant, qu'elle est, ici et partout dans cette œuvre qui a l'air de jaillir d'une nécessité viscérale, de l'ordre de l'intuitif, de l'instinctuel, refusant de planifier, d'orchestrer les effets qu'elle déplie, (sur)naturels, spontanément magiques. Nombreux les poèmes, en effet, qui puisent dans un fantastique ruisselant de la pluie du réel, un phantasmagorique juste, un obscur baigné de palpable lumière, un ambigu délicatement ancré dans le familier, le bien-aimé d'une profonde expérience des choses du monde et ne cherchant qu'à caresser l'absent, le défiguré, le meurtri, le brisé. Le poème *La chauve-souris suspendue*, de la suite éponyme de *Gens de l'eau* (GE, 61) ou, logé au cœur des *Dépeupleurs*, le poème *Je t'écris parce que tu ne sais pas lire* (GE, 89) – de tels poèmes resteront toujours exemplaires de cette manière d'un métaphorique si particulièrement, si sensiblement articulé où la « résonance » du poétique, dirait Nancy, ne cesse de se faire sentir.

Le deuxième élément stylistico-expressif de cette si admirable œuvre de notre temps, c'est, me semble-t-il, sa force rythmique. Le grand poème *Ils*, qui ouvre *Monologue du mort* (MM, 7-23) tire sa vigueur de l'emploi

⁹ Cette insistance de René Char sur le rôle de l'obscur dans la poésie a été l'objet d'un numéro des *Études littéraires*, dir. Laure Michel, 47, automne 2016.

¹⁰ William Empson, *Seven Types of Ambiguity*, first published in 1930.

de l'anaphore, une des grandes stratégies rythmiques, accumulant, intensifiant, énergisant l'émotion centrale éprouvée. « Ils nous inondent, lit-on, dans les creux / nous les séchons à terre basse // Ils nous désherbent dans les replis / nous les plumons à marée basse // Nous les vidons de leurs étreintes / les remplissons de nos foulées // Ils nous récoltent dans leur fuite / nous les sarclons à grandes enjambées / Ils nous soleillent dans les angles / nous enlunons leurs cavités » (MM, 18). Double système répétitif (*ils/nous*), danse des échanges, débordement cascade d'une métaphoricité constamment changeante, c'est-à-dire d'un quasi indicible finalement susurré, sinon crié. Voici un rythme qui paraît s'offrir à Vénus Khoury-Ghata avec un étonnant naturel, une aisance exceptionnelle et distinctive. On le retrouve sous des formes et dans des contextes différents partout, dans *Peuple voué aux lentes prédictions* du recueil *Les ombres et leurs cris* (AP, 125-7) ; dans le poème *Calmer dit-elle* dans *Un faux pas du soleil*, où l'avalanche des infinitifs trahit cette angoisse face aux objets délaissés du bien-aimé disparu qui semblent tourner indéfiniment dans la tête de la poète comme « un manège qui tourne à vide » (AP, 115) ; dans – mais les exemples sont multiples et si variés que je ne peux ici leur rendre toute leur grâce, tout leur dynamisme – le premier poème de la suite *Dépeupleurs*, dans *Gens de l'eau*, où la répétition des *il y a* s'incorpore plus subtilement dans des vers plus amples, une ampleur enfin coupée par les deux derniers vers – « ils continuent à marcher mais personne ne les voit // c'était un temps avant le temps » – quand le poème cherche à réduire sa volubilité pour imposer, rythmiquement, l'abrupt message de la désolation de l'invisible, de la destruction, du dépeuplement et des pleurs.

Il y a en effet une grande force d'assertion dans la poésie de Vénus Khoury-Ghata où le sens se déploie avec tant de vitalité, tant d'impulsivité, de robuste motivation. C'est, me semble-t-il, de cette puissance assertorique, déclarative, que naît la géométrie rythmique qu'on reconnaît tout de suite dans l'œuvre de Vénus : vers d'une certaine longueur, variable certes d'un poème à l'autre, mais offrant une cohérence métrique à l'intérieur d'un poème donné, une grande fluidité et une musique, une mesure, qui résonne dans la tête des lecteurs-lectrices, et le sentiment d'un puissant nœud de sens se créant, s'intensifiant palpablement précisément par le biais de ce tempo, cette cadence – cette orchestration du chant, du cri. Voici un court poème du *Livre des suppliques* qui se fonde sur ce principe si spontanément, si subtilement, si impérieusement surgissant :

La grande maigreur du peuplier sied à ta silhouette

moins entravé tu écarterais l'hiver des deux mains pour voir si ta
 peau se prolonge en écorce et si le pivert y a creusé des trous
 identiques
 tes mains silencieuses croient applaudir les performances des
 feuilles
 tes pieds cousus croient suivre les déambulations de l'ombre qui
 s'épaissit
 ta voix comme au fond d'un puits lorsqu'une scie s'active
 (LS, 108)

Apprécions également ici – et soulignons à quel point il s'agit d'un aspect de grande importance rythmique partout dans cette œuvre – le caractère ou bipartite ou tripartite qui module la structure des vers, les orchestrant selon l'impulsion de la voix, énergisant le débit, permettant de donner cohérence et continuité là où l'abondance, la diversité sautillante, l'extraordinaire richesse imaginative des métaphores exigent qu'on les savoure dans leur particularité. C'est une métrique qui, tout en élaborant, élargissant, réussit, curieusement, dans la rare accélération, si je peux dire, de son déploiement, à compacter le poème, à générer un nœud de sens touffu, serré, fusionné. Les trois derniers poèmes de la suite *Inhumations* qui appartient au recueil *Quelle est la nuit parmi les nuits* (ML, 87-9) – et je choisis au hasard, car les exemples sont légion – montrent la puissance et l'étonnante variété des tactiques spontanément adoptées pour offrir ce genre de complexes perceptions finement et rapidement nouées par un usage librement anaphorique, une métrique finement mathématisée, un rythme tantôt fluide, tantôt martelant, mais toujours accélérant, concentrant, synthétisant, cumulatif. Si je ne parle pas ici de ce que Tom Paulin appelle « la vie secrète des poèmes¹¹ » – leur intertextualité littéraire, le jeu des allitérations – ce n'est pas pour en nier les traces dans la poésie de Vénus Khoury-Ghata, mais plutôt parce que celle-ci ne tente pas de puiser dans de tels mécanismes, se laissant emporter, à mon sens, par des forces beaucoup plus viscérales, urgentes, moins intellectualisantes, moins esthétisantes. Rien d'artificiellement orchestré ici, mais plutôt l'énergie d'une voix jaillissante, offrant les riches fruits d'une grande musique instinctivement pensée dans ce que Gérard Titus-Carmel nomme « sa seule et hautaine présence¹² ».

Face à ce que Bonnefoy appelle « l'improbable » de tout ce qui est, l'œuvre de Vénus Khoury-Ghata, loin d'acquiescer à un geste ne permettant que de « pleur[er] noir sur page blanche » (LS, 55), élève le fragile mais puissant monument de sa propre improbabilité : un monument

¹¹ Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, Paris, Galilée, 2002.

¹² Tom Paulin, *The Secret Life of Poems*, London, Faber and Faber, 2008.

chantant, rythmique, mouvant, une parole « pour-la-vie », profondément « écologique », dirait Jean-Claude Pinson¹³, car, en fin de compte, à jamais pour la totalité de la Terre, ses habitants, sa Nature, ses beautés, tous ces grands mais vulnérables possibles que sont l'amour, l'amitié, la vérité et la justice. La mort a beau donner l'impression de dominer, car, partout, secrètement, improbablement, mais réellement, comme écrit Vénus dans *Le Livre des suppliques*, « la fin est commencement [comme] susurrent les herbes surgies du goudron » (*LS*, 90)¹⁴.

¹³ Jean-Claude Pinson, *Pastoral. De la poésie comme écologie*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2020.

¹⁴ René Char, dans *Seuls demeurent*, écrit : « le poète, grand Commenceur ».

La mort est une chambre vide
Vénus Khoury-Ghata/Claude Esteban :
dialogue d'*obscurcis*

Marie JOQUEVIEL-BOURJEA
Université Paul-Valéry-Montpellier 3

C'est vrai, tous ceux que nous aimons
sont morts ou vont
mourir, et rien n'arrachera
à la terre qui les retient
leur forme vaine.

Claude Esteban,
Élégie de la mort violente, 1989¹

En 2008, Vénus Khoury-Ghata publie *Les Obscurcis*, recueil que récompense l'année suivante le Grand prix de Poésie de l'Académie française. Le livre s'inscrit dans l'ambitieuse geste poétique que publient à intervalles réguliers, depuis presque vingt ans, les éditions du Mercure de France : *Quelle est la nuit parmi les nuits* (2004), *Les Obscurcis* (2008), *Où vont les arbres* (2011), *Le Livre des suppliques* (2015), *Gens de l'eau* (2018), *Demande à l'obscurité* (2020), *Éloignez-vous de ma fenêtre* (2021). Composé de six sections, *Les Obscurcis* alterne inédits (« Les obscurcis » (I) ; « 12 juillet 2006 » (II) ; « Miroirs transis » (IV)) et reprises de poèmes antérieurement parus en volume : « Compassion des pierres » (III) reproduit ainsi *Compassion des pierres* publié en 2001 aux éditions La Différence ; « Elle dit » (V) et « Les sept brins de chèvrefeuille de la sagesse » (VI) déclinent quant à elles *Elle dit* suivi de *Les sept brins de chèvrefeuille de la sagesse* publiés ensemble chez Balland en 1999.

Je m'intéresserai dans le cadre de cette brève étude à la seule section éponyme dont la position liminaire renforce la charge symbolique,

¹ Claude Esteban, *Élégie de la mort violente* [1989], repris dans *Le Jour à peine écrit (poèmes 1967-1992)*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2006, incipit de la section III, p. 245.

section-seuil que porte en outre le souffle tenu d'un long poème² se différenciant par là des cinq sections consécutives, exclusivement composées de suites poétiques. Pour former des ensembles pleinement cohérents, les suites articulent en effet des respirations à chaque poème rejouées, quand « Les obscurcis³ » soutient et déploie un seul et même souffle.

Cette section, essentielle à plus d'un titre, est par ailleurs dédiée à Claude Esteban et place *de facto* l'ensemble du recueil qu'elle engage sous le regard de l'ami, décédé deux ans plus tôt, en 2006. Si Vénus Khoury-Ghata pratique fréquemment la dédicace, inscrivant sa poésie à maints égards *relationnelle* dans une toile d'amitiés qui la soutient en même temps que l'écriture la fonde, j'émetts l'hypothèse que cette dédicace-ci va bien au-delà du traditionnel *in memoriam* – qu'elle ne revendique du reste pas, et dont je doute qu'il constitue l'enjeu de la reconnaissance. Quel est-il, alors, et que nous apprend-il de la poétique de Khoury-Ghata ? C'est ce que l'analyse à suivre se propose d'éclairer, à l'endroit d'un signe (apparemment ténu) d'amitié qui s'offre simultanément comme signature d'une poétique.

Dans cette optique, je me propose de lire « Les obscurcis » comme la synecdoque d'une œuvre qui, dans les parages de cette « poétique du disparu⁴ » que signale Pierre Brunel à propos du *Livre des suppliques*, (se) construit paradoxalement (sur) une *poétique des disparus*. Poème-manifeste, non tant au sens artistique-littéraire du terme (il ne s'agit ni de revendiquer des convictions ni *a fortiori* d'exposer un programme commun) qu'au sens pris par le substantif dans la marine marchande qui atteste de l'état d'un chargement, « Les obscurcis » peut, en effet, s'appréhender comme une fenêtre qui *donne sur* l'œuvre entière qu'elle résume et embrasse simultanément⁵.

*

² Le poème est composé de sept pages dans l'édition initiale (Vénus Khoury-Ghata, *Les Obscurcis* [désormais abrégé en *O*], Paris, Mercure de France, 2008, p. 9-16) comme dans l'édition de poche préfacée par Pierre Brunel (Vénus Khoury-Ghata, *Les Mots étaient des loups, poèmes choisis*, Paris, Gallimard, « Poésie », 2016, p. 107-114).

³ Dans cette étude, *Les Obscurcis* désigne le recueil ; « Les obscurcis » le poème éponyme.

⁴ Pierre Brunel, « La traversée des “âmes en souffrance” », préface à Vénus Khoury-Ghata, *Les Mots étaient des loups, poèmes choisis*, op. cit., p. 23 : « Cette difficulté pour dire une présence-absence existe tout autant pour tenter d'exprimer une absence-présence dans *Le Livre des suppliques* et pour faire prendre conscience du problème posé par ce qu'on pourrait appeler plus banalement une poétique du disparu ».

⁵ En témoignent les analyses de Pierre Brunel, Jean-Pierre Zubiato, Isabelle Chol ou Aude Préta-de Beaufort concernant d'autres œuvres de Vénus Khoury-Ghata, que j'évoquerai ponctuellement et avec lesquelles cette lecture entre en résonance.

Que signale la sobre dédicace ? La mémoire entretenue d'une amitié, bien sûr, dont la perte récente de l'ami signe moins la fin qu'elle n'en suppose l'histoire et en soupèse le poids, la vérité toujours vivace. Il en va aussi, assurément, d'une forme de reconnaissance en miroir de parcours similaires, d'événements traumatiques partagés, de choix semblables en création – la réflexion se reconnaissant précisément dans l'ambivalence d'événements « bifaces » : l'exil (vécu par Vénus Khoury-Ghata ; hérité pour Claude Esteban) / la terre d'accueil (la France) ; la perte des aimé(e)s / la survivance⁶ ; la poésie / en langue française.

Claude Esteban soulignait au demeurant, dans un texte bref confié en décembre 2002 au dossier « Vénus Khoury-Ghata » de la revue *Autre Sud*, la dualité fondamentale de l'œuvre poétique de l'amie : « la mort est là », constatait-il, « vieille figure inaltérable, stèle cendreuse à tous les carrefours ; la mort et la cohorte d'infortunes qui la précède, détresses, deuils, dévastations diffusés dans la chair » ; mais c'était pour ajouter – se parlant à lui-même aussi bien – que si « [l]e rêve est lieu de sépulture, il est aussi, dès lors que le poème s'en empare et l'exhausse un instant dans l'univers des signes, une promesse de ne pas disparaître tout à fait⁷ »... Comment faire signe (s'élever) depuis le lieu de la sépulture (autrement dit : faire poème d'« Inhumations⁸ ») : c'est bien de cela dont il s'agit dans « Les obscurcis »...

Il en va, enfin et surtout, d'une commune poétique des disparus (qu'élève bien malgré elle « au carré » la dédicace) qui transforme l'attendu *in memoriam* en moins convenu *memento mori*... cependant inversé : non tant « souviens-toi que tu vas mourir » (qui ne s'adresserait qu'aux vivants – lecteurs – en tant qu'*êtres-pour-la-mort*) que « souvenons-nous que nous sommes (déjà) morts » (qui embrasse indistinctement vivants et morts). Ainsi : non la finitude individuée des seuls mortels, mais la survivance qu'ont en partage passants et trépassés ;

⁶ « Survivance » mieux que « survie » : la survivance participe de ce « temps fantômal » qu'analyse Georges Didi-Huberman dans *L'Image survivante (L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg)*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2002, p. 53), temps traversé de revenances et de hantises qui qualifie au mieux ce qui se trame dans les écritures de Khoury-Ghata et Esteban. Tandis que la survie accuse le coup (définitif) de la perte, la survivance renvoie, certes, à la vie réduite du survivant, mais accueille aussi la présence maintenue, agissante, des absents... La survivance maintient une continuité entre vie et mort que récuse la (plus pragmatique) survie.

⁷ Claude Esteban, « Une maison de pierres et de lampes », in *Autre Sud*, n° 19 : dossier « Vénus Khoury-Ghata », Marseille, éditions Autres Temps, décembre 2002, p. 32-33.

⁸ « Inhumations » est le titre d'une longue section de *Quelle est la nuit parmi les nuits*, Paris, Mercure de France, 2004, p. 51-122.

non l'inéluctable à-venir, mais la temporalité ambiguë d'un indistinct passé/présent ou présent/passé ; non le « je », mais le « nous » – cette « figure grammaticale [d']une ontologie » qui fait en sorte que « continuité et identité ne s'excluent pas, mais s'épaulent », note Jean-Pierre Zubiato à propos de la « continuité disruptive » qui marque selon lui l'écriture de la poète, « destinataires et personnages passés au filtre des pronoms ét[ant] censés trouver leur identité par échange des places, mobilité, mutation, transformation⁹ ».

Toutefois, « Les obscurcis » n'est pas seulement, par-delà la disparition du poète, adressé à Claude Esteban : le texte se reprend directement à l'un des poèmes de l'ami. Si nul péri-texte ne l'indique au sein du livre, la présentation du recueil éponyme sur la toile le mentionne laconiquement : « *Les Obscurcis*, dédié à Claude Esteban, est une réponse à son poème “Je suis le mort”¹⁰ ». Le propos, qui confond poème et recueil éponyme¹¹, mais encore contenu et titre du texte (qui n'en porte pas), déforme en outre le vers initial du dizain de *Sept jours d'hier*, livre publié en 1993 aux éditions Fourbis repris deux ans plus tard au titre d'une section composant *Quelqu'un commence à parler dans une chambre* aux éditions Flammarion. *Sept jours d'hier* est, en effet, un ouvrage essentiel dans la bibliographie d'Esteban : il prolonge l'admirable et déchirante *Élégie de la mort violente* (1989), ouvrant sa poésie à la possibilité d'un après – en somme, à des *mémoires d'outre-tombe*. Or le poème d'Esteban, s'il appelle l'écho des « obscurcis » de Khoury-Ghata, soit ce geste de survivance qui est manière de sur-vie¹² dans le paradoxal retour (quinze ans les séparent) au poème de l'ami mort, offre parallèlement la clef du dispositif mis en place dans le poème de 2008 :

⁹ Jean-Pierre Zubiato, « L'écriture poétique de Vénus Khoury-Ghata ou la dynamique de la reconfiguration », in *Vénus Khoury-Ghata, pour un dialogue transculturel*, *Fabula* : « Les colloques » – URL : <http://www.fabula.org/colloques/document5522.php>, page consultée le 27 juin 2021.

¹⁰ On retrouve le même énoncé sur divers sites : par exemple, celui du *Printemps des Poètes* : <https://www.printempsdespoetes.com/Les-obscurcis-2390> ; ou de *Place des Libraires* : <https://www.placedeslibraires.fr/livre/9782715228450-les-obscurcis-venus-khoury-ghata/> ; pages consultés le 26 juin 2021.

¹¹ C'est « Les obscurcis » qui est dédié à Claude Esteban – non *Les Obscurcis*...

¹² L'insertion du trait d'union cherche à faire entendre ce qu'analyse le philosophe Paul Audi en termes (positifs) d'intensification de la vie (non plus vivre « malgré tout », mais vivre « plus »), précisément accordée par l'acte créateur : « Premièrement, [...] survivre c'est “vivre davantage”, c'est-à-dire continuer à vivre, ou vivre au-delà de la vie même, mais [...] c'est aussi vivre plus intensément, ou vivre plus que la vie même. Et deuxièmement, [...] créer, selon un point de vue uniment éthique et esthétique, permet comme par miracle les deux choses à la fois. », *Créer. Introduction à l'esthétique* [2005], Lagrasse, Verdier, « Poche », 2010, p. 15.

J'ai dit : je suis le mort, mais
 je mentais peut-être
 ou je ne mentais pas, j'avais si mal
 que c'était mieux
 de disparaître sous le sol, les jours
 allaient plus haut, j'ai dit
 que j'étais sourd, mais tous les bruits
 me traversaient et c'était
 mieux ainsi puisque la mort
 est une chambre vide et qu'on est là¹³.

Comment, de prime abord, ne pas noter la proximité de la formule initiale (« J'ai dit ») redoublée en antépiphore décalée (« ...j'ai dit / que j'étais sourd...»), avec celle qui hante la poésie de Vénus Khoury-Ghata¹⁴ – qui va jusqu'à titrer l'un de ses livres (devenu section dans *Les Obscurcis*) : *Elle dit ?* La formule, chez Esteban comme chez Khoury-Ghata, est ambivalente : si elle témoigne, *a fortiori* en ouverture de poème¹⁵, du caractère performatif d'une parole fondatrice, elle suggère simultanément qu'il pourrait en être autrement : « J'ai (elle) dit » – mais je me suis trompé / j'ai eu tort / j'ai menti etc. » Performative, la parole se reconnaît néanmoins (fatalement) fiction, sa vérité demeure provisoire, versatile, sujette à caution : « J'ai dit : je suis le mort, *mais* / je mentais *peut-être* / ou je ne mentais pas » ; « j'ai dit / que j'étais sourd, *mais* tous les bruits / me traversaient » (je souligne). Chaque assertion est susceptible d'être révisée, défaite, déjouée – *ad libitum*.

C'est ce que suggère autrement la troisième personne de Khoury-Ghata, au demeurant subsumée par la première personne du pluriel, toutes deux travaillant du côté des pronoms de l'énonciation¹⁶ (je => elle(s)/il(s) => nous) cette distance de soi à soi qui, dans le poème

¹³ Claude Esteban, *Sept jours d'hier* [1993], repris dans *Le Jour à peine écrit (poèmes 1967-1992)*, op. cit., p. 286.

¹⁴ « Ils disent », « Elle dit », « Il dit » sont formules qui apparaissent très régulièrement, par exemple en tête de certains poèmes de la section précédemment citée « Inhumations », dans *Quelle est la nuit parmi les nuits*, op. cit., respectivement p. 54 ; p. 72 ; p. 106.

¹⁵ « Elle dit » constitue le premier vers dissyllabique du second poème de la section « Elle dit », dans *O*, p. 104.

¹⁶ Outre l'étude de Jean-Pierre Zubieta, on se reportera à celle d'Isabelle Chol : « Retrait et amplification dans l'œuvre poétique de Vénus Khoury-Ghata », qui analyse notamment la tension entre « diversité énonciative » et expression subjective qui travaille le lyrisme si particulier de l'écrivaine, in *Littératures* [en ligne], n° 80 : dossier « Vénus Khoury-Ghata poète » | 2019, mis en ligne le 14 octobre 2020, consulté le 21 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/litteratures/2227> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/litteratures.2227>

d'Esteban, se trouve prise en charge par la distance temporelle : « J'ai dit » (autrefois) – (aujourd'hui) je reconnais qu'alors « je mentais peut-être ». De fait, le jeu des pronoms non seulement traverse mais soutient « Les obscurcis » : par deux fois, la troisième personne au masculin pluriel (qui caractérise ces ambigus obscurcis morts-vivants) s'actualise dans la mise en scène d'une parole qui semble s'annihiler de ne rencontrer aucun destinataire – « *Ils disent* des choses pensables que *personne ne retient* » (O, 11 ; je souligne) et « *Ils disent* nos murs sous-loués à *plus opaques que nous* » (O, 11 ; je souligne) ; quant aux « essoreuses », troisième personne au féminin pluriel, elles « *disent* le basilic exsangue les morts en pleine vigueur » (O, 14 ; je souligne). Mais encore : « Seuls les morts et les jeunes mariés sont portés sur les épaules *disent les essoreuses* » et « les livres *disent-elles* sont des enfants du chagrin » (O, 15 ; je souligne) – leur parole retourne les vérités les plus communément admises, à commencer par l'opposition entre vie et mort. Un poème de la section « Elle dit » le formule expressément à la troisième personne du singulier :

Les morts dit-elle
sont clos sur eux-mêmes comme le sang
comme les glaciers
inutile de chercher leurs contours dans la vase putrescible
des marécages
ou dans les remous concentriques de l'eau

Seules leurs voix traversent les obstacles [...]
(O, 120 ; je souligne)

Quant au « nous », il s'adresse à qui s'efface : « Meurs si tu veux *disons-nous* à *celui qui efface ses contours* » (O, 12 ; je souligne), tandis que la première personne du pluriel s'avoue *prosopon/persona/masque* (« *Les passants qui nous empruntent disent nos visages* clos sur une grande insatisfaction ») (O, 12 ; je souligne), que la classification des astres est ébranlée et par là même remet en cause l'alternance jour/nuit (« Peut-être que la lune est soleil nocturne *répètent-ils* nuit après nuit ») (O, 13 ; je souligne), que les « on dit » mettent en doute la teneur de toute parole : « Les obscurcis *dit-on* reviennent sur l'envers des chemins » (O, 13 ; je souligne). Ainsi le constat opéré par Jean-Pierre Zubiato quant à « la permutation et la rotation des référents¹⁷ » dans l'œuvre poétique de

¹⁷ Jean-Pierre Zubiato, « L'écriture poétique de Vénus Khoury-Ghata ou la dynamique de la reconfiguration », *op. cit.* Je rappelle que Zubiato lie la « continuité disruptive » caractérisant l'ontologie de Khoury-Ghata à « l'utilisation du "nous" (qui associe le "je" »

Vénus Khoury-Ghata s'articule-t-il à la mise en scène assumée d'une parole performative qui, d'un même geste, met en cause sa propre validité. Il n'y a pas d'énoncé qui tienne, et l'énonciation est un carrousel d'instances : c'est précisément cette énonciation problématique qui *fait énoncé*.

De fait – et c'est le point nodal de la « réponse » de Vénus Khoury-Ghata à Claude Esteban – *qui parle* dans « Les obscurcis » ? Un « nous » d'outre-tombe en lequel se confondent morts et (sur)vivants – puisqu'il est possible de « reven[ir] sur l'envers des chemins ». Ainsi débute le poème :

Nous nous sommes exclus de l'espace informe de l'air
pour une terre soucieuse de combler ses excavations avec os
chiffons aboiements
nous avons perdu cette mobilité qui faisait de nous des choses
reconnaissables à leur contour
viabiles entre azote et asphalte
nous nous sommes décolorés

(O, 9)

Serrés « en fagots silencieux » (O, 9), « nous maigrissons pour nourrir les cloisons faméliques de notre chair » (O, 10), constate l'instance narrative qui, confiant ne pas vouloir « éveiller la méfiance de ceux qui [la] prennent pour des caisses de clameurs maniées par le vide » (O, 10), se dit faussement assimilée « à des loups » – « alors que nous patageons dans nos étuis » (O, 10), précise-t-elle. Malfamé, incompris, le « nous » l'est d'autant plus qu'il s'avoue hétérogène, composé de « nostalgiques », de « rêveurs » ou encore d'« exigus » (O, 10), eux-mêmes « traités de fugueurs » ironiquement qualifiés de « revenants » (O, 11)... De surcroît, le pronom se révèle d'autant moins l'instance d'une communauté solidaire que « [l]es nouveaux venus » posent des questions « sur ce qu'ils ont laissé derrière eux / au lieu de nous apprendre ce que nous sommes devenus » (O, 11) et « rien de nous voir si maigres alors qu'ils perdent du poids à chaque inclinaison de la planète » (O, 11) : jeunes et anciens morts ne parlent pas la même langue...

Mais les « obscurcis » sont-ils ceux que l'on croit ? Des « passants [les] empruntent » (O, 12), et rien ne dit que les morts n'habitent pas les vivants, et que les fantômes n'ont pas plus de présence que les corps de chair. Rien ne dit non plus qu'un certain « nous » n'est pas repris au compte de l'auteure : « Nous échangeons nos impressions avec d'autres obscurcis / les sismographes partagent nos soucis en traits d'encre et de

et des autres multiples), la permutation et la rotation des référents auxquels renvoient les «ils», «elles» ou les «tu», voire des «on» et des «nous» ».

frissons » (O, 12). Souvenir, pour la poète, de ses échanges amicaux avec l'ami Esteban, aussi « obscurci » qu'elle, et lui comme elle « march[ant] un pied dans l'eau un pied sur la berge », « ne fais[ant] pas la différence entre un drap et un linceul » (O, 13)... autrement dit entre la vie et la mort ? Dans la préface qu'il donne aux poèmes rassemblés sous le titre *Les Mots étaient des loups*, Pierre Brunel ne prélève pas innocemment le vers « Nous échangeons nos impressions avec d'autres obscurcis » pour justifier sans plus d'explication la dédicace du poème de 2008¹⁸...

On comprend ainsi que le « nous » problématique qui porte « Les obscurcis » – qui n'est autre qu'un « je » dilaté, inclusif, assumant la vérité d'une existence en laquelle se confondent événements biographiques, rêves, fantasmes, reconstitutions, récritures... – est une instance à maints égards poreuse : au singulier qui résiste et affole la parole collective ; à la temporalité vécue qui perturbe la rection chronologique ; au changement d'état qui transforme un corps en cadavre... ou un cadavre en corps. Si « personne n'a l'énergie pour préparer la mue entre trépas et vie » (O, 10), le poème témoigne cependant de ce que les morts habitent le temps des vivants alors même que certains vivants parlent d'outre-tombe. Prosopopée des disparus, « Les obscurcis » est aussi, d'un même geste, prosopopée des vivants¹⁹ – de ceux, du moins, qui savent ce qu'est « disparaître²⁰ ». Au « J'ai dit : je suis le mort » du poème d'Esteban répond ainsi le « Meurs si tu veux disons-nous à celui qui efface ses contours » du poème de Khoury-Ghata : le « je » du survivant que happe « le sol », comme coincé à *mi-mort* dans les limbes de la douleur, cède la place au « nous » des trépassés qui, quoique « personne n'a[it] repéré le passage prohibé » (O, 10), ne cessent de revenir dans la vie des vivants. Par là, la poète oppose au « c'est toujours / Tout le monde qui meurt quand n'importe qui disparaît²¹ » que formule cet autre poème de deuil qu'est « La fête est

¹⁸ Pierre Brunel, « La traversée des "âmes en souffrance" », *op. cit.*, p. 16.

¹⁹ J'évoquais antérieurement (à propos du verset « Les passants qui nous empruntent disent nos visages clos [...] ») l'image du masque-*prosopon* qui rejoue (redouble) la « rotation » du pro-nom-*personne* chez Khoury-Ghata (au sens de *persona*). Michel Deguy convoque justement le terme *prosopopée* dans cet autre thrène qu'est *À ce qui n'en finit pas*, son propos cernant parfaitement l'enjeu des « obscurcis » : « Il faut de la prosopopée pour faire de la réciprocité. Il faut donner un visage et une parole à ce qui n'en a pas, ou pas assez. Envisager et dévisager, donner voix à cette altérité qui fait peur par son indétermination. Se représenter et se présenter à cette altérité de l'autre quand elle manque de concrétion. Il faut de l'hypotypose, de l'allégorie – de la poésie », Paris, Le Seuil, 1995, n. p.

²⁰ Claude Esteban, *Sept jours d'hier*, *op. cit.*, p. 286.

²¹ Jacques Réda, « La fête est finie », in *Récitatif* [1970], repris dans *Amen, Récitatif, La Tourne*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1988, p. 103.

finie », de Jacques Réda, un « Personne ne meurt puisque tout le monde est (déjà) mort »...

Or si le dizain de Claude Esteban trouve un tel écho chez Vénus Khoury-Ghata, c'est que ce qu'il cherche à dire, soit ce passage de l'autre côté que provoque la mort de l'autre, déborde l'appropriation douloureuse du mythe d'Orphée aux Enfers : le « J'ai dit : je suis le mort » n'est pas exclusivement soluble dans la douleur de celui qui « reste » du couple ; il concerne la vie même dans sa fondamentale réversibilité. Je disais « poétique des disparus », mais « poétique des revenants » aussi bien, ou encore, de ce beau mot repris au *Livre des suppliques*, poétique des « Retournant[s]²² ». C'est pourquoi des formules voisines de celle d'Esteban hantent toute l'œuvre de Khoury-Ghata. Dans le même *Livre des suppliques* : « Le mort dit-elle n'est pas celui qu'on croit²³ ». C'est encore le peintre M.[atta] qui, lui « reproch[ant] sa passivité, de [s]e laisser aimer les yeux fermés », dit de la narratrice dans *La Maison aux orties* : « “J'aime une morte, j'aime une morte²⁴” ». Quant à elle, commentant la dédicace accompagnant son portrait avec « un corps balafre de traits rouges, un visage tordu », offert par l'amant au lendemain d'une dispute, elle constate : « “C'était toi”, écrit au verso comme si j'étais morte²⁵ ». Aussi, le souvenir du vieil instituteur venu d'ailleurs, dont Pierre Brunel convoque la figure dans sa préface aux *Poèmes choisis*, est-il emblématique de ce tremblé entre vie et mort qui informe l'œuvre entière – un beau jour Lucas, après avoir enseigné trois alphabets à ses élèves, est reparti après avoir écrit cette simple phrase au tableau noir : « Je suis mort²⁶ ». Or le poème hérite de cette expérience existentielle²⁷ que la poète transforme en exigence éthique autant qu'esthétique : le poème se doit d'accueillir l'essentielle porosité, assumant la diction de la mort du sujet au cœur même de la vie, travaillant – thématiquement comme stylistiquement – à rendre perceptible ce *la vie la mort* (Derrida) qui résiste à notre entendement. En témoigne le dicton indien sur lequel se referme le dernier texte de *Ton*

²² Vénus Khoury-Ghata, *Le Livre des suppliques*, Paris, Mercure de France, 2015, p. 68 : « celui qui traverse le mur de son plein gré est un Retournant ».

²³ *Ibid.*, p. 21.

²⁴ Vénus Khoury-Ghata, *La Maison aux orties, roman*, Arles, Actes Sud, « Babel », 2006, p. 45.

²⁵ *Ibid.*, p. 51.

²⁶ Pierre Brunel, « La traversée des “âmes en souffrance” », *op. cit.*, p. 15.

²⁷ C'est évidemment l'ensemble du parcours de Vénus Khoury-Ghata, et non seulement le souvenir de Lucas – qui en est au fond la synecdoque : venir d'ailleurs et repartir sans laisser d'adresse, écrire, vivre entre plusieurs alphabets, dire la mort *au lieu* de la vie – qui construit une telle poétique.

chant est plus long que ton souffle : « Le poème, cabine téléphonique des morts²⁸ »...

Chez Vénus Khoury-Ghata, le motif du mort-vivant, obsessionnel, s'alimente assurément à l'expérience traumatique du frère poète, maudit et violenté par le père²⁹ devant sa famille impuissante, avant qu'il ne le fasse enfermer dans un asile : « “Je vais t'enterrer vivant”, répétait-il, et sa menace survole plusieurs pays avant d'atterrir dans mes oreilles pour les meurtrir à nouveau³⁰ », énonce la narratrice de *La Maison aux orties* – qui dira d'elle-même, dialoguant avec son mari décédé, que sa mort « a ouvert une porte » et qu'« [i]l suffit d'un rien pour que je sois happée à l'intérieur, enterrée vivante comme dans une trappe³¹ ». Le préambule d'*Une maison au bord des larmes* justifiait huit ans plus tôt le « roman » à suivre depuis la béance traumatique ouverte par la scène insoutenable dont les années n'auront pas diminué la puissance de sidération :

Le 6 décembre 1950. Père, pourquoi avais-tu jeté à la rue ta femme et tes trois filles, gardant ton fils pour le ficeler à même le sol, tel une momie ? Quatre visages serrés entre les barreaux de la fenêtre t'avaient vu à l'œuvre, ahanant à la lueur clignotante de la lampe posée par terre pour figurer ton travail :

– Ne le tue pas, te suppliait ma mère.

– Loin de moi l'idée de le tuer. Je veux l'enterrer vivant³².

Le roman de 1998, qui « exhume deux morts et un mort-vivant³³ », se présente ouvertement comme une demande adressée « aux deux morts [*les parents*], au mort-vivant [*le frère*] et aux trois survivantes [*les sœurs*] » afin qu'ils « repren[nent] leurs répliques là où ils les avaient laissées, quarante ans auparavant³⁴. » Morts, mort-vivants, survivants :

²⁸ Vénus Khoury-Ghata, *Ton chant est plus long que ton souffle*, entretiens avec Caroline Boidé, Paris, Écriture, 2019 : « L'écriture a dévoré ma vie... », p. 145.

²⁹ La fille priait pour que meure ce père haï quand il tardait à rentrer à la maison : « Dieu, faites qu'il soit mort ! » *Une maison au bord des larmes, roman*, Arles, Actes Sud, « Babel », 1998, p. 12.

³⁰ Vénus Khoury-Ghata, *La Maison aux orties*, op. cit., p. 53.

³¹ *Ibid.*, p. 81. L'expression est d'autant plus intéressante que l'on ne saurait être enterré(e) « dans une trappe » – « sous », à la rigueur... Il s'agit, selon moi, d'un lapsus révélant le lien que la poète a souvent commenté entre elle et son (double de) frère dont elle portera la vocation poétique détruite par le père. C'est, en effet, dans une communauté de Trappistes qu'il est envoyé pour être puni de ses « déviances » : « Le monastère qui t'attend surplombe un hameau de trois cents âmes : Machmouché. Une Trappe. De leurs cellules, les moines ont vue sur les tombes alignées sur le coteau. », *Une maison au bord des larmes*, op. cit., p. 28.

³² *Ibid.*, p. 12.

³³ *Ibid.*, p. 11.

³⁴ *Ibid.*, p. 14.

point de vivants chez Khoury-Ghata... mais la force de l'écriture pour ménager un espace – la poésie, la fiction – à la lisière entre obscurcis-morts et obscurcis-vivants. L'*excipit* d'*Une maison au bord des larmes* est du reste explicite : « *Tu es le seul survivant*³⁵ », formule la narratrice à l'endroit du frère mort-vivant.

Vénus Khoury-Ghata, Claude Esteban : chez l'une comme chez l'autre, la parole de poésie assume la vérité tragique d'une traversée existentielle affrontée à « [l]a mort abrupte, la mort / visible, la mort / à nu³⁶. » Les deux œuvres – par ailleurs si dissemblables – sont habitées par la connaissance intime de cette « mort [toujours] violente³⁷ » dont les poèmes inlassablement cherchent à apprivoiser la puissance de sidération ; mais la mort violente est également puissance de révélation pour ceux que paradoxalement elle *obscurcit* – *par contiguïté* avec la mort de l'autre qui les *touche* au plus près, et qui se tiennent désormais (et pour toujours) « devant l'obscur » :

Ta vie, ta mort, la
même
comme une épée, pas de sursis, pas
une halte
dans ce qu'on nomme, nous,
le malheur
toute et sans faille
devant l'obscur, toi la terrienne,
la tenace, ta mort, ta vie
embrassées³⁸.

« [T]a mort, ta vie / embrassées » : si le « tu » de l'interlocution convoque, dans le poème d'Esteban, celle qui ne répondra pas/plus³⁹ (le

³⁵ *Une maison au bord des larmes*, op. cit., p. 141.

³⁶ Claude Esteban, *Élégie de la mort violente*, op. cit., p. 255.

³⁷ *Ibid.*, p. 252 et p. 255.

³⁸ Claude Esteban, *Sept jours d'hier*, op. cit., p. 295.

³⁹ Ainsi se clôt significativement *Élégie de la mort violente* : « Dormez / avant que tout retombe. Dormez avant / qu'il fasse nuit, nuit pour toujours / et que rien, pas même moi, ne vous réponde. », op. cit., p. 267. La question du « tu » et de l'adresse traverse tous les grands poèmes de deuil. Jacques Roubaud, dans *Quelque chose noir* : « Les êtres passés et révolus, parlés présents, affirmés présents par l'adresse, ne sont plus quelque part (je veux dire en quelque construction) possibles // Et pourtant il ne m'est pas envisageable de me passer de dire "toi" // En te nommant je voudrais te donner une stabilité hors de toute atteinte // La négation de toi alors s'opposera non à l'affirmation (tu n'es pas) mais au néant qui est avant ma parole » (*Quelque chose noir* [1986], Paris, Gallimard, « Poésie », 2001, « Apatride », p. 87). Michel Deguy, dans *À ce qui n'en finit pas* : « il y a un mois mourait ma femme, je ne peux pas dire tu mourais, d'un tu affolant, sans destinataire » (op. cit., n. p.).

même dispositif informant *Une maison au bord des larmes*, le récit en écriture standard alternant avec des séquences adressées sur le mode du tutoiement, en italiques, par la narratrice à son frère), le « je » sous-entendu de celui qui sur-vit (c'est là tout le propos du poème « J'ai dit : je suis le mort... ») pourrait dresser quant à lui-même un semblable constat – pour être pareillement pris dans cette « manière d'indistinction [entre vie et mort] qu'on retrouve souvent dans la poésie de Vénus Khoury-Ghata », écrit Pierre Brunel évoquant le village d'enfance que retrouve *La Maison aux orties*, « où la vie était inséparable de la mort⁴⁰ ».

Cependant, le terme d'« indistinction » ne me semble qu'en partie approprié : de fait, c'est bien parce qu'il y a du *jeu* entre vie et mort, une « marge⁴¹ » entre elles deux (soit qu'existe la possibilité d'une « faille »), que l'espace hésitant qui fait que « [c]eux qui habitaient renoncent à être habitants / [et que] les seuils s'inquiètent » (*O*, 16) est susceptible d'être figuré, soit pris en charge par des *figures* (stylistiques, rhétoriques). L'indistinction n'est en réalité qu'une tension à l'œuvre dans la relation sans cesse négociée entre vie et mort dans la poésie de Khoury-Ghata. Cette tension pourrait être justement *figurée* par « la deuxième lampe qui éclairait la salle de séjour », « brisée » par le père ficelant le fils à même le sol : la « semi-obscurité⁴² » provoquée par l'ampoule brisée, qui contraindra l'enfant à faire ses devoirs dans la pénombre, préfigure celle à laquelle s'alimentera l'écriture de Vénus. Ni jour ni nuit : le crépuscule – c'est-à-dire la possibilité de la fiction. « *Tu te complais dans la semi-obscurité, le sommeil des murs, des arbres et des miroirs.* » : la narratrice s'adresse-t-elle à son frère, ce « vieillard de trente ans⁴³ », ou à elle-même⁴⁴ ?...

Or toutes les modalités de cette relation sans cesse négociée entre vie et mort se révèlent déclinaisons de / variations sur l'alliance des contraires, combinant des éléments antagonistes, frayant avec l'impensable, déconcertant la logique. Aude Préta-de Beaufort note, dans la lecture qu'elle propose de « l'« indécision » des limites » dans *Le Livre*

⁴⁰ Pierre Brunel, « La traversée des «âmes en souffrance» », *op. cit.*, p. 13.

⁴¹ *Id.*

⁴² *Une maison au bord des larmes*, *op. cit.*, p. 15. Cette image referme le préambule. Le motif de la lampe brisée hante toute la poésie de Khoury-Ghata.

⁴³ *Ibid.*, p. 141 pour cette citation et la précédente. Il s'agit de la dernière page du roman.

⁴⁴ Chacun des substantifs évoqués dans la liste pourrait être associé à des textes de Khoury-Ghata : « semi-obscurité » => *Demande à l'obscurité* / « sommeil des murs » => *Une maison au bord des larmes* ou *La Maison aux orties* / « des arbres » => *Où vont les arbres ?* / « des miroirs » => *Miroirs transis* »...

des suppliques – dont bien des éléments résonnent avec cette analyse des « obscurcis⁴⁵ » :

Dans cet univers de passages et de transgressions règnent la contradiction et une sorte d'indifférence à la contradiction. Le premier poème du *Livre des suppliques* commence par la formule « Que ceci soit vrai ou faux » répétée un peu plus bas et le poète ne cesse de constater la coexistence des contraires : gauche et droite, endroit et envers, haut et bas, « la chose et son contraire ». On ne « fai[t] pas la différence » entre ceci et cela⁴⁶.

Pour autant, c'est bien la différence maintenue entre une chose et son contraire qui fait (au sens derridien) *différance* – et donc écriture. D'une certaine manière, la relance contra-dictoire (le renversement) l'emporte toujours, chez Khoury-Ghata, sur l'indifférence et l'indistinction.

Il importe cependant de noter que les figures poétiques qui font leur lit dans cette infinie *différance* ne sont jamais « pures » : fréquemment filées, elles combinent divers procédés qui les empêchent de se fixer en des tropes aisément identifiables. Elles-mêmes hésitent. J'en relève quelques-unes empruntées aux « obscurcis » (Aude Préta-de Beaufort notait à propos du *Livre des suppliques* : « Personnifications, comparaisons et métaphores, zeugmes, syllepses, anacoluthes, paronomases, etc. créent en permanence des déplacements inattendus, des mises à équivalence dépourvues de pertinence apparente, des impropriétés⁴⁷ ».) :

1. l'oxymore, l'alliance des contraires / le paradoxe : « Peut-être que la lune est soleil nocturne » (*O*, 13) ; « ceux qui détiennent le jour sont des obscurcis » (*O*, 13) ; « les morts en pleine vigueur » (*O*, 14) / « Ils disent des choses pensables que personne ne retient » (*O*, 11) ; « nous écrivons sans bouger la main » (*O*, 12)

⁴⁵ C'est que se rencontrent en bien des points le projet des *Obscurcis* et celui du *Livre des suppliques*, ainsi qu'en témoigne la remarque d'Aude Préta-de Beaufort à l'initiale de son étude, qui pourrait en tous points s'appliquer au recueil de 2008 : « *Le Livre des suppliques* ne s'attache pas au scandale de la mort en elle-même, mais à cette période de coexistence troublante entre trépassés et vivants qu'est le deuil et dont l'expression poétique semble résider dans l' "indécision" des limites », « L' "indécision" des limites dans *Le Livre des suppliques* de Vénus Khoury-Ghata », in *Littératures* [en ligne], n° 80 : dossier « Vénus Khoury-Ghata poète » | 2019, mis en ligne le 19 octobre 2020, consulté le 21 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/litteratures/2251> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/litteratures.2251>

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*

2. la réversibilité / le renversement des perspectives : « quand le dessus devient dessous » (O, 11) / « les parapluies retournés » (O, 11) ; « nos toits devenus piétonniers » (O, 11)
3. le chiasme : « *nous nous* pleurons en *elles* alors qu'*elles* croient *nous* pleurer » (O, 15 ; je souligne)
4. la comparaison incongrue : « Casaniers comme des chevaux / farouches comme if surgi d'un caillou » (O, 11)
5. l'alternative : « drap ou linceul qu'importe » (O, 10) (sorte de refrain décliné en « Draps ou linceuls qu'importe » (O, 11) puis « nous ne faisons pas la différence entre un drap et un linceul » (O, 13)) ; « mouillés ou secs / vagues ou précis » (O, 11) [...]

À l'image des obscurcis qui « reviennent sur l'envers des chemins / déplacent les objets familiers / tirent des tables / empilent des chaises / secouent le contenu des miroirs » (O, 13), l'écriture de Vénus Khoury-Ghata déconcerte la logique cartésienne, mine les certitudes, inquiète les frontières. Touchant en cela au Réel lacanien qui « commence là où le sens s'arrête », elle soulève le voile des apparences et pointe, au moyen des décalages introduits par ces figures de style « déhiscentes », l'espace même (lui, infigurable) de la *fiction*.

C'est ce dont témoigne la récurrence des verbes qui disent semblance, paraître, feinte : *prendre pour* (« ceux qui nous prennent pour des caisses de clameurs » (O, 10) ; « les femmes qui essorent larmes et oreillers nous prennent pour duvet posé sur l'air » (O, 13) ; « [les seuils] prennent le silence de l'asphalte pour la mer / le flot des passants pour des vagues / les accidentés de la route pour des massifs de corail » (O, 16)) ; *assimiler à* (« Certains nous assimilent à des loups » (O, 10)) ; *prétendre* (« Les exigus prétendent avoir enjambé Dieu les océans » (O, 10)) ; *traiter de* (« traités de fugeurs / de revenants » (O, 11) ; « nous [...] / les traitons d'insidieux » (O, 12)) ; *reconnaître à* (« celles qui vous reconnaissent à votre humus » (O, 14)) ; *se trouver* (« nous nous trouvons vieillis d'un coup » (O, 15)) ; *recourir à des ruses/des subterfuges, feindre* (« nous recourons à des ruses à des subterfuges pour écarter nos murs / feignons d'être de passage en nous-mêmes » (O, 15)) ; *devenir peu crédible* (« les seuils [...] / deviennent peu crédibles à force d'être enjambés » (O, 16)).

Or ce que suggèrent ces verbes de feintise, c'est qu'il faut aux mortels assumer la fiction qui non seulement (seule) prend en charge l'impossible du Réel (Lacan, Barthes dans *Leçon*), mais se trouve par là même capable de tenir tête au désespoir. C'est la fiction (qui est feinte et faille) qui joue le rôle de nécessaire tiers entre vie et mort ; l'espace qu'elle ménage est par conséquent de l'ordre d'un seuil – ce n'est pas un hasard si « Les obscurcis » se clôt sur la gémation du terme (« les seuils s'inquiètent » / « Les seuils ne savent plus rattraper les chemins ») (O, 16) qui fait du

limen, aussi inhabitable soit-il, le seul espace... habitable : « Assis sur le même seuil / les mots de ma langue maternelle me saluent de la main⁴⁸ »...

Le poème de la section « Elle dit » qui s'ouvre sur ce verset, « Elle n'ouvre qu'aux vents qui libèrent les morts épinglés sur son miroir pour les enterrer plus haut dans un trou de l'air » (*O*, 106 ; variation sur le thème qui hante « Les obscurcis »), y revient encore : « Maudits les seuils qui ne savent pas ramasser les pas répète-t-elle [*i. e. dit-elle*] jusqu'à l'ivresse » (*O*, 106)... C'est « le reste de la nuit allongé le long du seuil scrutant la densité des ténèbres et la variation de leur couleur du noir opaque au gris clair⁴⁹ », que le frère subit la colère du père le mettant à la porte de la maison ; c'est « debout sur le seuil⁵⁰ » de la maison qu'il patientera jusqu'au matin après s'être échappé du monastère ; c'est encore, un matin, sur le « seuil barré par le corps inerte de son fils⁵¹ » qu'une mère « allongée de tout son long sur la terre battue » hurle à la mort près de la maison aux orties, alertant le quartier sidéré ; c'est invariablement sur le seuil que se poste la mère de la narratrice (alors *quasi* allégorisée par sa position), attendant le retour de son fils (« Assise sur le seuil, ma mère scrutait les ténèbres à la recherche d'une silhouette⁵². »), en colère contre elle-même pour avoir laissé passer le jour hebdomadaire de la visite à l'asile (« Elle laisse les débris par terre, prend place sur le seuil, fixe sans les voir les orties malmenées par le vent⁵³. ») : les seuils sont lieux symboliques où s'allongent morts, morts-vivants et survivants, où se postent les vigies/veilleuses impuissantes. Quant au grenadier aux fruits interdits qui surplombe le seuil de la maison maternelle, il « éclaboussait le palier d'un jus sanglant⁵⁴ »... Mais ce « jus sanglant » est précisément soluble en encre qui fait tache, celle des mots qui se tiennent « [a]ssis sur le même seuil ».

La question de l'habitation constitue *de facto* le cœur des « obscurcis », poème précisément *liminaire* qui par deux fois convoque la figure de la dérivation (habiter, habitant), elle-même surdéterminée par une double dialectique passif-actif et passé-présent, pour tenter de dire au plus juste le séjour dans sa précarité même, son essentielle réversibilité, l'inquiétude qui le traverse (ce que laissent au demeurant entendre les simples titres *Une maison* [vs.] *au bord des larmes* et *La Maison* [vs.] *aux*

⁴⁸ Vénus Khoury-Ghata, *Quelle est la nuit parmi les nuits*, op. cit., p. 26.

⁴⁹ Vénus Khoury-Ghata, *La Maison aux orties*, op. cit., p. 53.

⁵⁰ Vénus Khoury-Ghata, *Une maison au bord des larmes*, op. cit., p. 34.

⁵¹ Vénus Khoury-Ghata, *La Maison aux orties*, op. cit., p. 80.

⁵² Vénus Khoury-Ghata, *Une maison au bord des larmes*, op. cit., p. 16.

⁵³ *Ibid.*, p. 81.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 13.

orties) : « Les obscurcis [...] / traversent dans un cri les maisons qu'ils habitèrent et celles qui les habitent » (*O*, 13) ; « ceux qui habitaient renoncent à être habitants » (*O*, 16). La même figure de dérivation apparaît dans *La Maison aux orties*, la narratrice s'adressant à son mari défunt/revenant : « L'Orient et ses croyances m'habitent depuis que tu me déshabites⁵⁵. »

L'*incipit* des « obscurcis » engage ainsi le poème sur la hantise spatiale qui l'anime sur le double mode inhabitable de « l'espace informe » et de la boîte ; la question est donc : comment (se) tenir entre deux espaces impraticables ? : d'un côté, l'immense sans contours (« l'air souterrain » (*O*, 10) aussi bien que « Dieu les océans » (*O*, 10)) ; de l'autre, le corps à l'étroit et le cercueil⁵⁶ redoublant l'enfermement en soi (« on nous serra en fagots silencieux » (*O*, 9) ; « Donnez-nous une boîte d'allumettes où nous réfugier⁵⁷ » (*O*, 9) ; « les cloisons faméliques de notre chair » (*O*, 10) ; « des caisses de clameurs maniées par le vide » (*O*, 10) ; « nous pataugeons dans nos étuis » (*O*, 10) ; « il nous est interdit de nous aventurer en dehors de nous » (*O*, 10) ; « ils furent ramenés de force dans leurs contours » (*O*, 10) ; « À l'étroit dans nos cages » (*O*, 12) ; « le jour qui bloque nos ouvertures » (*O*, 15)...).

Par conséquent, entre l'immense informe (le ciel, la terre) et le corps étreint par ses propres contours, l'enjeu est à la fois de « faire maison » (soit de délimiter un séjour habitable : le motif récurrent de la maison dans l'œuvre de Khoury-Ghata en témoigne) et simultanément de se méfier de l'emprise des murs (le registre aporétique participant pleinement de la poétique de Khoury-Ghata), qui seuls rendent la maison possible⁵⁸ – ils sont du reste fréquemment *appropriés* : « *nos* murs sous-

⁵⁵ Vénus Khoury-Ghata, *La Maison aux orties*, *op. cit.*, p. 60.

⁵⁶ On n'oubliera pas que l'oncle menuisier fabriquait des cercueils... ces derniers « alignés sur les murs constitu[ant] la plus sûre des cachettes » pour les enfants jouant à cache-cache dans son atelier. Cf. Vénus Khoury-Ghata, *Une maison au bord des larmes*, *op. cit.*, p. 48.

⁵⁷ Le rapprochement entre cercueil, boîte d'allumettes et cigale (laquelle y est emprisonnée) est une image qui insiste. Dans « Les obscurcis » : « Donnez-nous une boîte d'allumettes où nous réfugier / [...] / et que le monde soit gouverné par une cigale » (p. 9) ; dans *Demande à l'obscurité* : « le crayon derrière l'oreille de l'oncle menuisier / notait les mensurations / même largeur des épaules et du cercueil / la glu qui mijotait [...] attirait la cigale au dos cuivré / prisonnière d'une boîte d'allumette [*sic*] / elle se nourrissait de sa rage » (Paris, Mercure de France, 2020, p. 41).

⁵⁸ La première page de *La Maison aux orties* s'engage sur la description de la maison maternelle, qui l'assimile à un cimetière : « Ce que j'appelle maison était un bloc carré, un cube percé de cinq ouvertures : deux fenêtres et une porte sur le devant, deux autres à l'arrière. Le soleil y pénétrait par effraction, morcelé par les barreaux en fer, avalé par les murs. J'ai vu le même cube au cimetière collectif du Moukattam au Caire. Un

loués à plus opaques que nous » (*O*, 11 ; je souligne) ; « *Nos* murs, roulés dans les angles des villes tels matelas de pauvre » (*O*, 12 ; je souligne), « nous ramassons notre ombre pressés d'atteindre la muraille avant d'être désuets » (*O*, 13) ; « ce soir / avant de se couler contre les murs » (*O*, 13) ; « nous recourons à des ruses des subterfuges pour écarter *nos* murs » (*O*, 15 ; je souligne) ; « des cloisons se réorganisent autour de l'absence d'un homme » (*O*, 15)... L'enjeu est donc bien de *faire lieu/faire corps* sans pour autant être assigné(e) à une place et, simultanément, de trouver, pour le poème qui est le séjour, la *juste mesure* entre Terre et Ciel, vie et mort, infini et cage (nous sommes tout proches de la vision heideggérienne du *Quadriparti*) – un poème de la section « Elle dit » le décline au demeurant sous forme de mythème :

Si haute était la terre en ce temps-là
Les femmes suspendaient linge et nuages à la même corde
 Des anges s'accrochaient à leurs jupes pour les empêcher de suivre
 les âmes égarées
 [...]

Toute ombre mouvante était esquisse de revenant
 Tout chant de coq se transformait en présage
 L'annonceur des naissances parlait plus haut que la cascade
 Plus bas que *le vent qui avait mainmise sur le dedans et le dehors*
Dilatait les champs pauvres
Repoussait l'horizon d'un arpent lorsque les maisons
s'étrécissaient aux dimensions des cages
 [...] (O, 140)

La Terre n'est pas stable, dans l'œuvre de Vénus Khoury-Ghata : la topographie est mouvante, incertaine de ses avenir⁵⁹. Est-ce parce que « [l]a guerre [a] brouill[é] la géographie du pays⁶⁰ » ? L'horizon est susceptible d'être repoussé quand la maison peut se rétrécir aux dimensions d'un cercueil. Aussi, comment trouver la juste mesure, pour le corps in-quiet, entre Terre, maison et cercueil⁶¹, l'infiniment vaste et

cimetière habité par les plus pauvres qui ont fait leur domicile de ses *tourba* pareilles à des maisons renversées. », *op. cit.*, p. 9-10.

⁵⁹ Aude Préta-de Beaufort note semblablement quant au *Livre des suppliques* : « Tous repères devenus incertains, les mesures sont aberrantes », in « L' "indécision" des limites dans *Le Livre des suppliques* de Vénus Khoury-Ghata », *op. cit.*

⁶⁰ Vénus Khoury-Ghata, *Une maison au bord des larmes*, *op. cit.*, p. 11.

⁶¹ L'association entre maison et cercueil, qui sous-tend « Les obscurcis », est un leitmotiv ; ainsi, dans *Quelle est la nuit parmi les nuits* : « Ils disent le cercueil étroit / la maison inclinée / personne n'a balayé devant la porte [...] », *op. cit.*, p. 54 – maison « inclinée » ou « renversée » étant motifs récurrents. L'*incipit* d'*Une maison au bord*

l'infiniment étroit ; autrement dit, comment rendre le monde habitable ?
Les murs, conséquemment, ignorent la fixité, se déplacent – amis ou ennemis, selon :

(1) Elle dit
la terre est si grande on ne peut que s'y perdre comme l'eau
d'une jarre cassée
Contre le vent il n'y a pas de forteresse
le marcheur d'hiver doit compter sur *la compassion des murs*
(O, 159 ; je souligne)

(2) quel est mon nom demande-t-elle aux murs penchés sur toi

son nom d'eau et d'écume aussi grand qu'un crayon à papier
son nom si petit s'effraie
avec quels doigts attraper ses lettres éparpillées sur la pierre
avec quelle main faire signe aux *murs amis* de ne pas s'inquiéter⁶²

(3) comment filtrer *les cris qui s'étripent entre les murs* et que la
femme en noir n'essaie pas de séparer⁶³

*

Par-delà trajectoires personnelles et événements traumatiques qui rapprochent les parcours et rassemblent les êtres, ce dont témoigne « Les obscurs », c'est une commune sensibilité qui, dans la dissemblance même de leurs poétiques (le « baroque » d'un français hanté par l'arabe, chez Vénus Khoury-Ghata vs. la « tenue » d'un français sculpté par l'espagnol, chez Claude Esteban), accueille l'obscur, sa fondamentale ambivalence. Tout comme la *noche oscura* est nuit spirituelle, l'obscur apprend à l'obscurci à regarder le monde depuis l'autre côté des choses. Quand « l'obscur ne [nous] efface pas⁶⁴ », que la terre dans laquelle on voudrait s'enfouir pour, telle une fourmi, la manger, « opaque et sans / futur⁶⁵ », ne nous absorbe pas, quand « l'obscur » devant lequel se

des larmes définit l'intervalle réel et symbolique qui est celui-là même qu'habite l'œuvre entière : « Le même vent venu de la mer court depuis quarante ans les mêmes rues. La pluie qui mouillait jadis les immeubles transit un champ de ruines. *Aux deux extrémités* de ce champ : *une maison* où mon père faisait régner la terreur et *une tombe* où il trouva une place qui ne lui était pas destinée. », *op. cit.*, p. 11. Je souligne.

⁶² Vénus Khoury-Ghata, *Demande à l'obscurité*, *op. cit.*, p. 42. Je souligne.

⁶³ Vénus Khoury-Ghata, *Le Livre des suppliques*, *op. cit.*, p. 22. Je souligne.

⁶⁴ Claude Esteban, *Élégie de la mort violente*, *op. cit.*, p. 247.

⁶⁵ Claude Esteban, *Sept jours d'hier*, *op. cit.*, p. 285.

tiennent les disparus n'est plus forcément le « malheur⁶⁶ » de ceux qui restent, alors il devient cet espace intérieur auquel s'abreuve la création, cette inépuisable poche secrète qui alimente moins la désespérance qu'elle ne la combat avec les mots qui la tiennent « à distance⁶⁷ ». On peut, alors, « dormir porte ouverte à l'obscurci⁶⁸ », « réclamer l[a] part obscure » des « voix enfouies » en collant son « oreille sur le sol », voire en « arrach[ant] une dalle comme on soulève un drap⁶⁹ » (*O*, 129), et « [d]emande[r] à l'obscurité » de nous accueillir comme la nuit, seule, permet les étoiles⁷⁰...

« Quelqu'un parle entre les murs » (*O*, 141) / « Quelqu'un commence à parler dans une chambre⁷¹ » : c'est au prix de l'obscur, de sa traversée, que s'accorde une « vérité de parole », et partant, que se dessine, en poèmes, la possibilité d'un séjour dans l'intervalle, étroit quoique joueur, alloué aux vivants-obscurcis que nous sommes.

*

⁶⁶ *Ibid.*, p. 295.

⁶⁷ Je fais référence au dernier livre de Claude Esteban, *La Mort à distance* (Paris, Gallimard, « Blanche », 2007), dont le titre pourrait être lu comme une réponse élégamment narquoise à l'ambigu « je suis le mort ».

⁶⁸ Vénus Khoury-Ghata, *Le Livre des suppliques*, *op. cit.*, p. 29.

⁶⁹ La narratrice de *La Maison aux orties*, dont le désir est de « recasser le carrelage de la cuisine refaite » deux ans plus tôt, confie : « Briser des dalles m'exalte. » Et précise significativement : « Les coups de maillet sur le sol me donnent l'impression d'éventrer une tombe, de libérer un mort. », *op. cit.*, p. 57.

⁷⁰ Cf. « la femme ne connaît pas le mode d'emploi des ténèbres / elle les refoule vers la rue qui les aligne sur un mur pour une exécution hâtive / et faire croire aux étoiles que la nuit est morte faute d'obscurité », *O*, p. 134.

⁷¹ La quatrième section de *Sept jours d'hier*, ainsi titrée, donnera son titre au livre de 1995.

**« les femmes donnent la vie /
Les hommes la suppriment¹ »
Vénus Khoury-Ghata et la guerre**

**Christine DUPOUY
Université de Tours**

Rêver la guerre

Vénus Khoury-Ghata s'installe à Paris en 1972, la guerre du Liban éclate en 1975, et malgré la distance tant géographique que culturelle l'écrivaine demeurera toute sa vie hantée par le souvenir de son pays et du conflit qui le déchira de 1975 à 1990 et l'opposa à nouveau à Israël du 12 juillet au 14 août 2006 (un poème et une section complète des *Obscurcis* -2008- sont intitulés « 12 juillet 2006 »). Vénus commence par consacrer une trilogie romanesque à ces événements, *Vacarme pour une lune morte* (Paris, Flammarion 1983), *Les Morts n'avaient pas d'ombre* (Paris, Flammarion 1984) et *La Maîtresse du notable* (Seghers 1992). Sujet d'actualité, elle passe à « Apostrophes » et c'est aussitôt le succès. Comme elle le confie à Caroline Boidé dans son livre d'entretiens, « Bernard Pivot avait un pouvoir extraordinaire : neuf mille exemplaires [de *Vacarme pour une lune morte*] écoulés le lendemain² ». Vénus est néanmoins lucide sur la qualité de son travail : elle a un peu trop exploité le filon. À Caroline Boidé qui l'interroge sur *Les Morts n'ont pas d'ombre*, elle répond : « — Je n'aurais pas dû l'écrire. C'est comme un chewing-gum que l'on étire³. »

D'après Francesca Tumia, cette démarche n'est pas le fait de la seule Vénus. Dans son article sur « La guerre civile depuis et dans Paris », la critique, qui envisage l'ensemble de la production littéraire de cette époque sur ce sujet, affirme : « Pendant cette période, le genre romanesque domine par rapport au genre poétique car on pense que la linéarité temporelle propre au premier permettrait aux Libanais d'avoir

¹ Vénus Khoury-Ghata, « Des hommes et des loups », *Demande à l'obscurité*, Mercure de France 2020, non paginé.

² Vénus Khoury-Ghata in *Ton chant est plus long que ton souffle. Entretiens avec Caroline Boidé*, Écriture 2019, p. 61.

³ *Ibid.*

l'impression de maîtriser au moins le parcours des personnages en dépit de l'impossibilité de contrôler leur réalité⁴. »

Toutefois, Vénus Khoury-Ghata étant aussi bien poète que romancière, c'est surtout dans ses poèmes que l'on peut trouver la trace persistante de la guerre. Après un premier recueil qui lui est totalement consacré, *Les Ombres et leurs cris* (Belfond 1979) mais d'une façon singulière que nous étudierons plus bas, celle-ci apparaît de loin en loin, à l'exception de deux sections qui lui sont entièrement vouées, *Les mères et la Méditerranée*, dans *Le Livre des suppliques* (2015) et *Le dit du hakawati*, dans *Demande à l'obscurité* (2020). Deux textes récents donc, comme si le souvenir de la guerre se manifestait à nouveau après tant d'années, toujours aussi présent. Vénus n'était pas au Liban pendant le conflit, mais comme elle l'a confié à Caroline Boidé, cela ne l'a pas empêchée de vivre en osmose avec ce qui se passait là-bas, jour et nuit :

Loin de ma famille, je les imaginai morts à chaque bombardement. J'appelais ma mère la nuit, quand les lignes se libéraient, pour savoir s'ils étaient encore en vie, appelais mon frère aîné retourné auprès de son père. Plongée dans les nouvelles terribles qui me parvenaient, je partageais leur guerre, je la vivais dans ma tête⁵.

Et encore :

L'écriture, seule thérapie. On apprenait tous les jours la mort de parents, de connaissances, d'amis. Plus de trois cents morts certains jours. Les raconter donnait l'impression de leur redonner vie. La guerre à quatre mille kilomètres du quartier paisible où je vivais. Pourtant je rasais les murs quand je sortais, pour échapper aux balles des francs-tireurs de Beyrouth.

Les mères et la Méditerranée

Comme le dit Vénus Khoury-Ghata dans *Des hommes et des loups*⁶ : « les femmes donnent la vie / Les hommes la suppriment », et la guerre est pour elle très sexuée, avec d'une part les mères et de l'autre les francs-tireurs ou les envahisseurs, qui prennent souvent l'allure d'arbres.

⁴ Francesca Tumia, « Vénus Khoury-Ghata : la guerre civile depuis et dans Paris », *Revue européenne de recherche sur la poésie*, n° 2, Classiques Garnier 2017, p. 264.

⁵ Caroline Boidé, *op. cit.*, p. 59.

⁶ In *Demande à l'obscurité*, Mercure de France 2020, non paginé.

Vénus est du côté des mères et des enfants, comme on peut le voir dans le poème liminaire des *Mères et la Méditerranée* :

Tout détruire criaient les mères du haut des terrasses
Tordre les réverbères
Faire mordre poussière aux arbres
démanteler l'échelle la poupée le hamac de l'araignée
les enfants joueront avec la Mer
apprendront l'addition sur les cadavres entassés sur les trottoirs
la soustraction sur les arbres décapités⁷

Ce premier poème ne montre pas directement la guerre mais l'exhortation des mères la célébrant et le futur des enfants après la bataille. À une série d'infinitifs en anaphore (v. 1 à 4), à valeur déjà programmatique, succèdent des futurs explicites, avec un jeu de mots sur Mère / Mer (Méditerranée). Quant aux arbres, ce ne sont que des variantes des « cadavres » de l'avant-dernier vers, puisqu'ils sont « décapités ».

Le texte est écrit après coup, à l'imparfait, comme cela apparaît avec une ampleur épique dans le deuxième poème, où les femmes et les enfants, s'ils n'ont pas disparu, sont au second plan, effacés par les armes, « chars », « bombardements », « déflagration ». De façon visionnaire « les chars sillonn[ent] la Méditerranée », qui donc est toujours là. On peut noter la métaphore végétale de la mort avec les mains qui empaillent les enfants (dès 1980, Vénus titrait sur *Le Fils empaillé*⁸). Le féminin néanmoins persiste même si tout commence par les chars, « les mères appelaient morts et enfants à rentrer » et surtout on peut noter un très beau verset consacré aux femmes avec une allitération en « p » : « pleuraient sur les terrasses et sur l'épaule de la pluie qui ne pleuvait plus les mains vertes paillaient le basilic qui sursautait à chaque déflagration » (p. 124). La première strophe ne prend toute sa valeur qu'après la lecture de la seconde, évocation d'un quotidien banal dont on ne comprend qu'après coup toute l'horreur : « l'œil ramassé dans la poussière contre un cornet de glace à la pistache contre un jus de karkadan ».

Le motif du franc-tireur, si important dans cette suite⁹, apparaît discrètement tout d'abord à l'extrême fin du dernier vers du troisième

⁷ *Le Livre des suppliques*, Paris, Mercure de France 2015, p. 123. Nous renverrons directement à ce recueil dans le développement qui suit.

⁸ *Le Fils empaillé*, Paris, Belfond 1980.

⁹ Le personnage du franc-tireur figure pour la première fois avec ampleur dans *La Maîtresse du notable*, roman publié en 1992 chez Seghers. Comme il est dit dans ce texte, « Un toit sans franc-tireur c'est comme une cheminée sans cigogne » (p. 175). Ce

poème, après des histoires d'anges dont une nouvelle fois on ne comprend pas immédiatement la portée. Les mères tricoteuses – comme leurs homologues de *A tale of two cities*¹⁰ – qui semblent au départ bien inoffensives, en réalité poussent leur progéniture au combat :

Seuls survivants les êtres à plumes disaient les mères
qui tricotaient des ailes aux enfants
puis les poussaient par-dessus les balustrades
vole mon enfant
mon amour
yeux de mes yeux
[...] vole l'air le sang et tu deviendras franc-tireur

(p. 125)

Le terme de franc-tireur ressurgit page 131 (« le franc-tireur sur le toit te croit parti en Amérique »), page 132 (« Secouer un drap par-dessus la balustrade chassait le franc-tireur et le soleil »), page 133 (« le franc-tireur qui ne craignait que les aboiement des chiens »), page 134 (« Longue vie à toi franc-tireur »), page 135 (« Minuscule dans son viseur la maison du franc-tireur/ [...] le franc-tireur échangerait sa kalachnikov contre une pincée d'amour et de cumin »), page 136 (« La fille dans son viseur avait marché sur son ombre / la déflagration écartèle robe et poitrine / le franc-tireur suivra son enterrement de son toit », « le franc-tireur cassera sa kalachnikov sur son genou comme une paille »). Il faut sauter quelques pages pour retrouver le franc-tireur, normalement insensible à la mort et qui « craque » non devant le cadavre d'un humain mais celui d'un chat (Vénus Khouy-Ghata adore les chats, et elle a toujours vécu entourée de ces animaux) :

Le cadavre d'un chat au milieu de la chaussée
Donne la nausée au franc-tireur
Accroupi sur son ombre

(p. 141)

Enfin page 144 « Le franc-tireur [...] voit [la Méditerranée] dans les yeux de sa mère qui sait à l'odeur qu'il a tué ».

Le franc-tireur n'est pas nécessairement nommé comme tel, mais on le reconnaît bien, ainsi dans le quatrième poème : « Celui qui épinglait les

franc-tireur si redoutable est en même temps très fragile, s'il tue c'est pour venger la mort de la jeune fille musulmane qu'il aimait, assassinée par son père qui ne supportait pas sa liaison avec un chrétien. Les clivages religieux finissent par être dépassés, puisqu' « il ne fait partie d'aucune milice, d'aucun parti, tue plutôt qu'il ne se bat, les combattants des deux bords le prennent en grippe » (p. 219).

¹⁰ Charles Dickens, *A tale of two cities*, Harmondsworth, Penguin Books, 1985.

passants sur le bitume // [...] l'omelette consommée debout /il retournait à son toit » (p. 126). Il est qualifié page 128 de « combattant » et cette fois-ci on voit bien le carnage auquel il s'est livré, massacreur de chats et de vieilles (Vénus Khoury-Ghata parle d'une « vieille » sur laquelle elle braque le projecteur, et certes aussi de « vieux », mais les victimes sont essentiellement des femmes). L'enjeu sexuel apparaît explicitement avec la féminisation de la mitrailleuse qui « a la peau douce des femmes aux seins laiteux » (p. 128). Aucune complicité cette fois-ci entre la mère et le combattant ennemi :

le trou rouge en plein front de la vieille qui cherche son
 chat l'écroule de rire
 Elle a ce qu'elle mérite
 les chats ne vont pas à la guerre
 chats et vieux à l'intérieur
 les tueurs à l'extérieur
 le pays leur appartient

(p. 128)

Le « trou rouge » faisait déjà penser au « Dormeur du val » et la référence rimbalienne se précise dans le poème suivant¹¹, ce que l'on croit d'abord être une simple sieste se révélant être la mort :

Sieste à l'ombre de son chariot
 le marchand des quatre saisons dort face contre terre
 les bombardements font sursauter ses cerises mais le
 laissent de marbre.

(p. 129)

Le monde est à l'envers, le franc-tireur est un nouveau Christ à qui l'on demande secours et c'est la paix qui doit disparaître. Mais il est vrai que c'est un fou qui parle ...

Longue vie à toi franc-tireur fils de la Vierge et du
 menuisier
 [...] sauve-nous de l'ennui
 sauve le pays de la paix
 criait un fou derrière les barreaux¹²

¹¹ On se souvient que le frère poète de Vénus (Victor, comme Hugo) se rêvait en un nouveau Rimbaud.

¹² Autre réminiscence de son frère, interné à l'hôpital psychiatrique pendant près de trente ans. Le texte a forme de prière.

On l'a vu, on pouvait éprouver de la tendresse pour certains francs-tireurs. Celui de la page 135 semble viser sa mère, « un point mouvant sur le seuil », mère méditerranéenne typique avec son balai et ses préparatifs culinaires aux bonnes odeurs, mais ce soldat sanguinaire est en fait en quête d'affection : « le franc-tireur échangerait sa kalachnikov contre une pincée d'amour et de cumin » (p. 135). On ne sait pas trop toujours si le franc-tireur a conscience de ce qu'il fait, car à la fois il massacre et semble se soucier de ses victimes. Cela va l'amener à changer radicalement de vie, de loup devenu agneau, cessant ses tirs et aspirant au retour de la vie d'avant (*cf.*, p. 136, cité plus haut).

La Méditerranée, qui depuis le titre accompagne la section, est associée à la mort, dont elle est proche par le signifiant. Cette mer de rêve désormais charrie des cadavres, des noyés, motif récurrent dans ce livre. La guerre se passe sur l'eau, et « prendra fin avec le retrait total de la Méditerranée » (p. 132). Le poème suivant s'ouvre sur le recul de la mer, prolongeant le texte précédent : « La Méditerranée profite du sommeil des veuves pour se retirer jusqu'à Nicosie » (p. 133).

La Méditerranée peut être nommée explicitement mais aussi apparaître par de brèves allusions, ainsi page 134 lorsque sont évoqués « les accents rêches » des « mots du fou » qui « hérissaient les vagues et les plumes au goéland » (p. 134). Page 138, on comprend qu'il s'agit de la mer, car il y est question de « fond marin », d'« algues » et de « noyés » à deux reprises. La mer est détraquée, les femmes la délaisent, « visible des terrasses [elle] avale ses vagues de travers/ ses coquillages insultes à une terre belliqueuse » (p. 139). Ou encore page 141 : « Il neige sur la Méditerranée / les flocons effacent la guerre », et page 144 on apprend que « [ses] jours [...] sont comptés / Vidée de son eau / elle est entassement de carcasses et d'arrêtes » - vaste cimetière. La mer était hostile, défonçait les portes, les maisons doivent lui tourner le dos (p. 145).

Le dit du hakawati

Très différent et proche du récit est *Le dit du hakawati*, sur lequel s'ouvre l'avant-dernier recueil de Vénus, *Demande à l'obscurité*¹³. On a affaire à une suite d'une vingtaine de pages, avec une série de personnages dont on suit les errances. Ce poème tardif étonnamment bien des années après renoue avec l'inspiration de *Vacarme pour une lune*

¹³ *Demande à l'obscurité*, Mercure de France 2020. Dans le développement qui suit, nous renverrons directement à cette édition.

morte, « version cocasse d'événements si douloureux » pour reprendre la dédicace adressée par Vénus à ses enfants. Les personnages sont très nombreux et tout est raconté de façon loufoque. Comme l'explique l'écrivaine dans son avant-propos au *Dit du hakawati* :

*Condamné à trente-cinq ans de prison
Nâzim Hikmet dans Paysages humains peuple sa solitude en
évoquant ses compatriotes tués lors de la Seconde Guerre
mondiale.*

*Cinquante ans après la mort du grand poète turc
Je mets mes pas dans les siens pour faire revivre hommes et
femmes issus de mon enfance dans un quartier modeste de
Beyrouth morts ou perdus de vue depuis la guerre civile qui a
ravagé mon pays.*

(p. 9)

Donnant le la, la première strophe évoque la guerre à chaque vers :

*Une guerre longue comme la muraille de Chine
sanglante comme le jus du sureau sur le mur du cimetière
les survivants migraient avec les oiseaux de septembre
ne restaient que les combattants*

(p. 11. Nous soulignons)

Ensuite l'écriture se fait beaucoup plus précise, les personnages sont nommés, « couturière Adèle », « le cordonnier Mokhtar » et surtout à partir de la page 12 « Épicier Mansour » dont on va nous narrer les différentes péripéties, et dont l'exil parisien dans les beaux quartiers et les démêlés avec le fisc ne sont pas sans faire penser à ce qui est arrivé à Vénus elle-même : « Épicier Mansour s'exila à Paris avec femme et enfants / [...] Nouvelle adresse rue Paul Doumer » (p. 12) L'Orient ressuscite à Paris avec toutes ses épices et sa bonne cuisine :

*« Épicerie Mansour » sentait le curcuma la cannelle le
cumin
le thym l'encens l'abeille et la fourmi
les nostalgiques du pays se donnaient rendez-vous
entre les sacs de fève de boulgour et de pois chiche*

(p. 11)

Comme celle de Vénus dans *Cherche chat désespérément* (Écriture 2013), la fortune de Mansour connaît des hauts et des bas :

*Mansour s'enrichissait
s'est enrichi jusqu'à l'irruption de l'inspecteur*

pas le moindre cahier de comptes ou registre
aucune trace des sommes perçues
épicier Mansour fâché avec la comptabilité
fermeture de l'établissement
marchandise séquestrée
magasin sous scellés
fraude et subornation
risquait la perpétuité
qu'à cela ne tienne
il allait rentrer au pays

(p. 12)

Dans ce texte tardif, la fin de la guerre est envisagée. D'abord la survie : « Emmuré jusqu'à la fin de la guerre / « à quelque chose malheur est bon » / les boîtes de conserve montaient jusqu'au plafond / [...] de quoi tenir pendant des années » (p. 14), puis l'évocation sur un mode comique de tous les morts, avec le bruit du marteau analogue à celui des balles, qui « cloue les portraits des martyrs sur le platane de la place » :

Pan pan pan
pour le fils de Warda qui l'a élevé à la sueur de ce que la
pudeur évite de nommer

Pan pan pan
pour Gerios « mort en héros » dans le lit de la même Warda
mais un seul pan pour épingler Hatem le mendiant qui ne
servait qu'à son chien

(p. 14)

On peut bien voir alors la différence entre la poésie et la prose, cette dernière prenant ses aises, étant plus explicite :

La haie de peupliers sur lesquels, à l'intersection des branches et des troncs, étaient collés les faire-part, lui sembla nantie de visages. À chaque arbre son jeune martyr de guerre, dont la photo, reproduite en médaillon au-dessus des deux dates de naissance et de décès, montrait le visage arrêté sur une expression définitive¹⁴.

À la poésie aussi les jeux sur les sonorités, « Pan pan pan ».

Dans *Le dit du hakawati*, « les macchabées » sont remplacés par des publicités (« Colgate chlorophylle, Coca-cola diet »...) (p. 15) et il faut « Faire table rase du passé » : c'est « l'arrêt des combats », « les ennemis s'embrass[e]nt sur la bouche », le temps est venu de « tout reconstruire ».

¹⁴ *Vacarme pour une lune morte*, Paris, Flammarion 1983, p. 13.

Resurgit une énumération humoristique : « rendre sa femme à son voisin / son tapis à la voisine / sa bicyclette au facteur », puis vient l'évocation de toutes les religions, dans un climat de réconciliation :

les égorgeurs d'hier servaient la messe
les chefs de guerre faisaient l'ascension du mont de la
Madone à genoux
les images saintes pleuraient de l'huile première pression
on sonnait les cloches à toute heure
les jeunes dansaient l'alléluia
le muezzin de la Grande Mosquée chantait *Ave Maria* par
solidarité

(p. 15)

L'heure est aux miracles : « sainte Rifka rendait la vue / saint Charbel vendait la vie / un troisième transformait le carton en bifteck et le lait de figuier en yaourt » (p. 16).

Envers de ce climat euphorique, l'accumulation des ordures et la crainte des épidémies, et le retour de l'épicier Mansour : « son marteau échangé contre un minet / épicier Mansour n'avait rien à craindre / deux kilos de poil protégeront sa famille de l'épidémie » (*ibid.*). On retrouve le motif de la chasse au trésor évoquée dans *La Maison aux orties*. Le climat est surréaliste :

les proverbes pleuvaient comme jadis les obus
les gens devenaient fous :
sa kalachnikov pointée vers le ciel
un veuf menaçait Dieu de le tuer s'il s'avisait d'épouser sa
femme
un SDF expliquait qu'une grenouille était entrée chez lui et
avait mangé sa maison
le garde forestier Amine prétendait avoir passé les années
de guerre derrière l'écorce d'un tilleul

(p. 18)

L'hypothèse de la reprise du conflit – il y aura effectivement une courte guerre avec Israël en 2006 – n'est pas à écarter : « la guerre pourrait recommencer / il pleuvrait de nouveau des obus / pleuvrait du feu et des cadavres » (p. 19). Comme dans *Les Mères et la Méditerranée*, cette dernière est devenue un vaste cimetière nauséabond, et le cauchemar semble reprendre (p. 20-22). À nouveau des obus, des bombes, des cercueils démantelés, des morts en haillons ; les cimetières sont débordés, « les fossoyeurs recyclés en guerriers », on ne peut plus identifier les morts (p. 20). Dans cette guerre où les religions jouent un

rôle important, le curé semble avoir perdu la foi : « “J’ai deux mots à dire à Dieu”/ clama le curé du haut de sa chaire/ son bras d’honneur au ciel hérissa le poil des croyants » (p. 14). Page 21 ressurgit le franc-tireur, les attentats privent les habitants de leur outil de travail, le taxi de sa voiture, celui-ci rachète un âne boiteux et « borgne des deux yeux » (p. 22) ; le facteur perd son vélo, et curieusement s’équipe de lunettes de soleil et d’une pipe en écume. Enfin, variante dans le registre de la perte, la femme dont le coq meurt écrasé sous une poutre et qui prend un amant (*ibid.*).

Ici s’arrête la guerre et on semble le regretter :

La paix signée
Et les combattants rentrés chez eux
les gens devenaient moroses
plus de solidarité entre voisins
plus de pain à partager
pas le moindre mort à mettre sous la dent

(p. 14)

Curieusement l’économie va plus mal (« épicier Mansour déprimait / les gens mangeaient moins / estomacs et portefeuilles rétrécis par la déprime / et rien à attendre du trésor promis par l’Arménien », p. 23). On revient à l’histoire de l’épicier Mansour et à ses démêlés avec le fisc (« la lettre aux initiales du Trésor public français avait fait le tour de la Méditerranée », p. 24). Comme on l’a déjà vu à propos de la mère d’*Orties*¹⁵, cette lutte démesurée n’est pas sans rappeler celle de la mère de Duras dans *Un barrage contre le Pacifique*, écrivant au cadastre comme la femme de Mansour au Trésor public, avec la même naïveté-innocence : « “Cher Trésor public”/ écrit-elle noir sur blanc en respectant les majuscules/ et d’expliquer sans détour que le séquestre de sa marchandise a endommagé le cerveau de son mari / nuit à sa réputation d’honnête hommes / ruiné / [...] “je vous embrasse avec respect”/ conclut-elle » (p. 25)

Autre personnage qui figurait au début du poème (p. 11) et qui ressurgit page 25, « couturière Adèle », à laquelle cette fois-ci beaucoup plus de vers – pages – sont consacrés, avec un discret rappel sans doute de la guerre et de ses morts, même si un peu d’espoir apparaît avec l’évocation des mariés :

Adèle avait la nostalgie du passé

¹⁵ Voir notre article sur « Le motif de l’ortie dans l’œuvre de Vénus Khoury-Ghata », in *Littératures* 8-2019, *Vénus Khoury-Ghata poète*, Jean-Pierre Zubiante (dir.), Presses Universitaires du Midi, Toulouse 2019, p. 119.

quand les gens n'avaient ni montre pour mesurer le temps
ni crayon pour noter les dates de naissance et de décès
les arbres s'inclinaient au passage des cercueils
les feuilles applaudissaient les mariés

(p. 25-26)

La mort est désormais individuelle, celle de l'Ukrainienne battue à mort par son mari, le lien se faisant par couturière Adèle, qui s'occupe de cette pauvre femme. Elle est morte parmi les innombrables morts, « “Venir de si loin pour mourir dans un pays qui ne manque pas de morts” / se désolait le vieux poète » (p. 30). Il y a ici comme une mise en abyme du travail d'écriture de Vénus (« il l'a chantée en octosyllabes », *ibid.*). Ses funérailles grandioses compensent tous les morts de la guerre enterrés à la va-vite :

« Funéraire Mansour » offrit accessoires et mobilier
couronne d'épine pour la tête
aile de papillon pour la pesée de l'âme
robe à l'envers contre le mauvais œil

(p. 30)

Et puis la vie reprend (« On la pleura / on l'oublia / chacun reprit ses habitudes », p. 30-31) et le texte s'achève sur l'évocation du poète étrangement « retrouvé mort à sa fenêtre... un doigt en l'air » (p. 33)

Un long compagnonnage

Comme nous l'avons vu plus haut, les textes de Vénus Khoury-Ghata souvent ne se comprennent qu'après coup, lors d'une deuxième lecture, et tel est le cas pour les premiers poèmes de l'auteure. Ils ne font sens que par la confrontation avec les recueils les plus récents, c'est pourquoi nous avons choisi de ne les étudier qu'à la fin de notre article.

Vacarme pour une lune morte datait de 1983. Or c'est par la poésie que la guerre a fait son entrée dans l'œuvre de Vénus Khoury-Ghata, avec *Les Ombres et leurs cris* publié en 1979 chez Belfond¹⁶. Mais comme le genre romanesque est beaucoup plus populaire et explicite que la poésie, on tend à oublier cette dernière. Cette évocation n'est pas ancrée dans un contexte clairement libanais, comme ce sera le cas par la suite. Ainsi les « Ils », titre de la première section, n'ont-ils ni nationalité ni religion. Ce sont des envahisseurs sans nom : « 5/ Ils s'infiltrèrent par

¹⁶ Nous renverrons directement à cette édition dans le développement qui suit.

les fissures de la nuit / Allumèrent nos fleuves / Cassèrent nos viviers /
Puis repartirent ».

Le terme de « guerre » est employé à deux reprises (p. 63, p. 110) mais ce qui domine – et c’est une constante dans toute l’œuvre de Vénus Khoury-Ghata – c’est la notion de mort. Ainsi page 52 : « On équarrit le corps des morts / Pour qu’il pénètre plus aisément la terre obèse des cimetières ». Au pays des morts on peut néanmoins rêver de la paix : « Cacher sa peau sous son seuil / la déterrer le jour de PAIX » (51).

En ce livre ancien l’auteure est encore partagée entre l’arabe fleuri et le français plus sobre, et l’on peut noter l’abondance des images. Vénus ne nomme pas directement les choses mais emprunte le plus souvent le détour de la métaphore : ainsi page 21 parle-t-elle « des lys blindés / qui quadrillent la ville » et non des chars. Toujours dans le même poème, on trouve également des personnifications comme « des volets bavards / qui dénoncent ceux qui fuient ». Vénus Khoury-Ghata, à cette époque influencée par le surréalisme, peut même faire un usage que l’on pourrait trouver abusif des images, par exemple page 77 :

Tachés sont nos draps de mots écarlates
D’éponge sont nos corps aux doigts de filaments

Et nos baisers ne sont qu’entailles
Nos caresses des algues sur les plages du corps.

Dans ce « pays fou » (49), l’écrivain a d’ailleurs son rôle à jouer, aussi bien pour atténuer la violence de la guerre : « Ce chant pour couvrir la chute », que pour méditer sur la mort omniprésente : « Et l’écriture sur l’envers de l’espace / pour enseigner la mort » (59). *Les Ombres et leurs cris* était contemporain de la guerre civile. Il en est de même pour le poème / section « 12 juillet 2006 », publié en 2008 dans le recueil *Les Obscurcis* paru au Mercure de France en 2008. Dans les deux cas, le ton est grave, Vénus n’a pas la force de plaisanter avec la guerre. « 12 juillet 2006 » en particulier est tout de retenue – tristesse.

Vénus Khoury-Ghata ne perd jamais de vue son pays malade, elle est « à la fois ici et là-bas / sur les deux rives de la Méditerranée¹⁷ ». Très lucidement elle fait le lien entre le dernier grand événement de l’histoire du Liban – l’explosion du 4 août 2020 dans le port de Beyrouth – et la lente agonie depuis la guerre civile de cette terre aimée. Elle consacre à ce jour maudit la dernière section de son dernier livre *Éloignez-vous de*

¹⁷ « 4 août 2020 – Beyrouth », *Éloignez-vous de ma fenêtre*, Paris, Mercure de France, 2021, p. 111.

ma fenêtre, où elle atteint une dimension épique, écrivant d'une seule traite ce long poème d'une vingtaine de pages, au souffle ample et élevé.

L'imaginaire de la guerre ne cesse de hanter la poésie de Vénus, ainsi page 116 des *Obscurcis* (2008), et de manière beaucoup plus importante dans *Où vont les arbres ?*, en 2011¹⁸. Le temps d'avant était-il réellement meilleur, est-il possible d'en parler sans partialité ?

c'était un temps de félicité feinte et de chagrin assumé
la lune sursautait à chaque passage du train
le sommeil réservé aux notables
pourtant tout le monde avait un lit
même le ruisseau

(p. 27)

Le conflit peut être évoqué comme une simple querelle villageoise, mais il s'agit alors plus d'une fable à dimension épique que d'une vision réductrice de quelque chose de beaucoup plus vaste : « Les causes de la brouille qui opposa les gens du haut à ceux du bas / remontent à l'année où les chèvres cessèrent de croire au loup » (p. 31), animaux de La Fontaine que l'on retrouve page 84 : « fallait-il faire cohabiter le mouton et le loup ».

Tout est détruit : « le pays n'existait que sur la carte » et « tous les livres sont morts à la guerre » (p. 53). Comme cela a été bien montré par la critique, les adversaires sont avant tout des envahisseurs : « des hommes suivis de leur fleuve enjambaient notre seuil » (p. 85). Ceci se retrouve dans *Le Livre des suppliques* : « On parle d'une armée d'arbres prêts à envahir le pays¹⁹ » et plus particulièrement dans *Gens de l'eau*²⁰. Ainsi page 48 :

[la femme] qualifie la tourterelle grise de messenger du
malheur
la forêt armée d'envahisseurs
qui démantèleront ses mots et sa cahute
emporteront les murs

Tout se passe au Liban et pourtant l'écrivaine avec sa plume prend part au conflit : « la page est terre inhospitalière et la plume qui écrit fusil

¹⁸ *Où vont les arbres ?*, Mercure de France 2011. Dans le développement qui suit, nous renverrons directement à cette édition.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 137.

²⁰ *Gens de l'eau*, Mercure de France 2018. Dans le développement qui suit, nous renverrons directement à cette édition.

de chasseur » (p. 66). Restée au Liban, comme ses confrères infortunés, elle aurait pu elle aussi être victime :

l'écrivain égorgé prend le sable pour des virgules
le silence dans sa poitrine pour un point final
il meurt au pied de la page diluée par la pluie

(p. 90)

Dans *Gens de l'eau*, le tueur est clairement musulman, avec la mention du « jihad » (p. 88), d'« Allah » (p. 91), et l'évocation du « khamsin », « vent du sud transportant du sable brûlant du désert d'Égypte vers la Palestine », selon Wikipédia, qui fait penser aux nomades de cette même religion tels qu'on peut les découvrir dans *La Fiancée était à dos d'âne* (Mercure de France 2013). En même temps, « l'égorgé » – terme encore plus brutal que le simple mot de « tueur » – n'est pas si terrible, jardinier à sa manière qui arrache les mauvaises herbes / êtres – on retrouve ici le motif de *La Maison aux orties* :

L'égorgé n'est pas un assassin mais un élagueur
Jardinier soucieux de nettoyer le monde de ses mauvais
êtres

(p. 98)

Le bus calciné transportait-il des musulmans ou des chrétiens ? De quelle religion est la prière ? (p. 90) Peu importent les coupables, seul compte le résultat : « personne n'a tué mais tous sont morts » (*ibid.*). La mer et la terre sont pleines de morts : « seuls rescapés les morts réfugiés entre deux terres / les morts palpitaient de vie » (p. 111), « inutile d'engendrer d'autres morts la terre en est remplie à ras bord » (p. 115).

Vénus raconte donc la guerre, mais par chance exilée en France, elle est doublement protégée, par la distance géographique – elle ne finira pas égorgée comme l'écrivain de *Gens de l'eau* – et par sa parole. « Elle est protégée par son récit », peut-on lire dans *Demande à l'obscurité* (non paginé).

Le temps passe, le Liban n'est plus officiellement en guerre, même si ce pays va bien mal, et Vénus demeure marquée à vie par ces tragiques événements. On a même l'impression que plus les années avancent, plus ils sont comme ces morts-vivants qui hantent l'univers de Vénus, ces morts en grande partie issus du conflit, sous terre et néanmoins présents.

Ceux de l'autre rive

Vénus KHOURY-GHATA

Ils disent le soleil parti chez sa mère
Celui qui marche sur son ombre s'éclaire à l'obscurité

Salut à toi cercle vide
cerceau traversé en hâte par l'oiseau effrayé

Il faut être deux pour partager la peur

Ils disent aussi que le brouillard happe les morts errants et les insectes
Que les mal enterrés font des trous dans les vergers avec l'aide des taupes
La récolte sera bonne s'ils percent en blé
mauvaise s'ils s'étrécissent en cailloux

ils disent la chose et son contraire
donnent à leurs enfants le nom du jour
puis pleurent doucement

ils sont à l'étroit dans leurs cages souterraines
alors qu'ils ne sont ni fauve ni volaille
mais choses crayeuses qui s'effritent au contact du jour

Salut à vous qui ne donnez plus de vos nouvelles
les pierres sourdes gardent vos secrets
vos visages sur nos murs ne sont pas des masques
vos regards sur nos assiettes ajoutent une triste saveur au potage du soir

le chagrin ignore les frontières
même tressaillement de la main et de la feuille d'érable
même crainte de vous dépayser si jamais vous revenez
de vous remourir dans nos lits et d'être contraints de vous
replanter alors qu' on ne refait pas l'histoire
disent les gens d'ici

vous êtes nos petits soleils
le grand parti on ne sait où
le maraîcher l'a vu dans son puits
entre les cuisses de la femme aimée dit le poète
enfoui dans un trou derrière la colline dit le trou derrière la
colline

ils se déplacent en meute
n'inhument pas la morte mais sa robe
n'enterrent pas le bûcheron mais sa hache
l'arbre qu'il a planté poussera sans lui

Lune dit avoir été soleil dans sa jeunesse
Mais personne ne la croit

Sourcil du diable sur le ciel
Lucarne ouverte sur le pays du sommeil
Lune n'est lune que pour le chat disent ceux qui n'ont rien à dire

Salut à toi qui allonges les cils
régules les menstrues des femmes et des marées
marches sur les cimes sans trébucher
rougis le sang de l'érable

louanges et flagorneries
seule l'herbe du diable est rouge
séchée sur les rambardes
elle multiplie les enfants par le bétail
donne un torticolis au loup

Loup et neige marchent main dans la main dans le pays derrière tous les
pays
coupent à travers champs
se nourrissent de tout
trois osselets et un harnais
c'est tout ce qu'on retrouve de l'homme et de sa monture à la fonte de
l'hiver

Secouer un drap par-dessus une rambarde fait fuir
Les morts indésirables dit-on là-bas

Ils ne manquent de rien
la terre se creuse elle-même pour les contenir
recoud les effilochés
réécrit ceux effacés par mégarde

Adossés à l'obscurité
Les morts avides de vie font reluire leurs chaussures

leur demeure est dans toutes les demeures
ils dormiront nus face contre terre
l'herbe est une femme couchée

Debout derrière les vitres des parturientes
Les femmes béantes ne leur rappellent rien
ils connaissent le sang sous une forme
pierreuse durcie par l'oubli

et parfois ces cœurs essorés des deux mains pour en extraire les larmes
Celui qui parlait dans le noir se taira dans le noir
Celui riche d'une abeille habitera une ruche
sa jarre débordera de miel
l'eau de sa femme aura goût de lavande

Il est dit-on des femmes qui mettent bas accroupies
leur sang refermé
elles roulent nourrisson et volaille dans le même drap
pourchassent le loup
le poil arraché à sa moustache
préservera leur descendance

l'homme parti avec les sillons
elles clouent leurs volets
se creusent comme une terre pauvre
car rien ne protège de l'érosion

viendra un jour où elles suivront leurs murs
feront de grands feux sur les collines
réchaufferont le ciel

la lune ce soir ressemble à un vieil oncle
c'est elle qui décide des mues
réincarne le forgeron en salamandre
en chèvre la femme qui se battait dans ses rêves avec le loup
en coq de bruyère celui qui ne fut ni coq ni brouillard

Le riche qui se nourrit d'ortolans habitera un nid
Le chasseur-ami du loup aura une pelisse doublée d'agneau

seuls les morts nonchalants se réincarnent en morts

LUNE d'hier et de tous temps
nos vœux te tirent vers le bas

« Repousse les sauterelles vers le champ de mon voisin »
« donne-moi un pain blanc comme le sein de la boulangère »

Celui qui ne manque de rien demande la lune à la LUNE

Croiser le regard du Dalaï Lama suffit à son bonheur
C'était le centième jour de la centième année
Dans le ciel du Tibet
L'homme aux bras nus lui souriait
c'est du moins ce qu'il crut
elle lui tourna le dos
lui laissa son auréole en souvenir

la lune dit :
le monde est divisé en deux
ceux qui renversent les maisons et ceux qui les redressent
ceux qui remplissent les femmes et ceux qui les vident comme des
volailles

longue lignée à l'homme riche d'un cheptel d'épouses
il porte sa progéniture autour de ses poignets
trois garçons lui naissent à chaque fécondation
l'odeur de ses femmes sur ses doigts attire les abeilles
derrière chaque arbre de son champ guette un loup

je t'aime
je t'aime
écrit la poulpe de tous ses bras
Son encre est blanche quand il neige

Personne à l'horizon à part l'horizon
Y a-t-il quelqu'un de l'autre côté du monde ?
les morts qui reviennent continuent-ils d'être morts

Ils rapetissent par humilité
fouillent nos poches
se cherchent dans nos vieux vêtements

la planète pour eux n'est que terre sur terre
la lune un pain cuit entre deux pierres

appuie-toi sur mon balai lui crie une vieille à sa fenêtre
tu étais soleil dans ta jeunesse
tes cheveux ont blanchi au-dessus de la Sibérie
Mandelstam où es-tu ?
Nadejda te cherche dans tous les trains du goulag
Frappe les portières
mort
tu continues à lever le bras pour ta ration de pain
continues à mâcher les mêmes mots

les morts ont besoin de peu

ils sont nos pères et nos mères
parents de nos parents
ils mûrissent en nous comme le vin dans les fûts

bruit de caillasse leurs noms sur nos langues
nous les piétinons sans les reconnaître
nous les crions pour qu'ils nous reviennent en écho
les écrasons entre nos doigts
pour qu'ils deviennent poussière
et que s'opère la MUE

Entretien avec Vénus Khoury-Ghata (extrait)

Béatrice BONHOMME

Quel est lien entre la poésie et votre enfance ?

Ma poésie reflète toujours un vécu, notamment celui de mon enfance dans un village planté à deux mille mètres d'altitude, plombé par la neige cinq mois de l'année.

Un ravin, profond de cinq cents mètres, des ermites qui vivent dans les cavernes, un fleuve glacial en toutes saisons... les hommes y étaient taiseux, les femmes infatigables, elles arrachaient à la terre de quoi nourrir l'homme, les enfants, cousaient la nuit à la lueur chiche des lampes, bâtissaient contre les chèvres qui dévoraient les arbrisseaux, contre la mort et le fleuve qui pouvaient emporter leurs enfants. La mort faisait partie de notre quotidien, l'oncle menuisier fabriquait des cercueils dans son atelier sis au sous-sol de la maison. Les obsèques, même celles d'un pauvre hère, ameutaient les habitants de tous les villages voisins. Les légendes étaient plus crédibles que la réalité ; c'était ancré dans nos têtes que le vacarme de la cascade près du cimetière n'était que les appels des morts de l'année. Ancré dans nos têtes d'enfants que le reflet du soleil à midi précis dans le puits était saint Antoine. Le cannabis, donnait des hallucinations, des exhalaisons rendaient les oiseaux ivres, ils n'arrivaient plus à voler, marchaient patauds.

Quel est le rôle de la mère dans votre écriture ?

Ma mère aurait été absente de mon écriture sans mon livre *Une maison au bord des larmes* (actes sud Babel). Elle a partagé la descente aux enfers de mon frère, poète, venu en France pour publier ses poèmes et qui tombe dans la drogue après le refus de l'éditeur de le publier. Interné dans un hôpital psychiatrique, elle lui rendait visite tous les jours, l'a ramené à la maison quand la guerre a vidé les lieux, consacré le reste

de la vie à celui qui sortait aux moments les plus intenses des bombardements quand tout un peuple se terrait dans les abris.

C'est grâce à ma mère (une presque analphabète) que j'ai fait des études, mon père voulait que je m'arrête au certificat d'études.

Et le rôle du frère dans votre poésie ?

Il avait treize ans et moi neuf : les poèmes qu'il me récitait, les siens et ceux de Baudelaire, Rimbaud, Apollinaire, me bouleversaient. Devenu débile après avoir subi une lobotomie, j'ai écrit à sa place sur son cahier, avec sa plume. J'avais l'impression qu'il me dictait.

Quelle est pour vous la différence entre prose et poésie ?

Certains de mes poèmes m'ont servi de pitch pour l'écriture d'un roman. Je développais ce que le poème suggérait. Des personnages surgissaient, je n'avais qu'à les suivre.

Le roman est un travail de déconstruction de la vie. On détruit pour reconstruire autrement. On contorsionne le réel en permanence pour lui donner sa force romanesque. La poésie : un boomerang en pleine gueule de la prose, il lui revient en récit, les mots dans le poème se taisent alors qu'ils deviennent diserts dans le roman.



Serge Bouvier, série de 7 productions plastiques encre et crayons de couleur.
À Vénus Khoury-Ghata qui ensorcelle les mots.



Serge Bouvier, production plastique encre et crayons de couleur.



Serge Bouvier, production plastique encre et crayons de couleur.



Serge Bouvier, production plastique encre et crayons de couleur.



Serge Bouvier, production plastique encre et crayons de couleur.



Serge Bouvier, production plastique encre et crayons de couleur.



Serge Bouvier, production plastique encre et crayons de couleur.

PRÉSENTATION

Née en 1937 au Liban près de Beyrouth, Vénus Khoury-Ghata est l'auteur d'une œuvre poétique et romanesque considérable, pour laquelle elle a reçu de nombreux prix littéraires : Grand prix de Poésie de la Société des Gens de Lettres en 1993, Grand Prix de poésie de l'Académie française pour l'ensemble de son œuvre poétique en 2003, Prix Goncourt de la poésie en 2011.

Très marquée par un passé familial tourmenté et par l'Histoire de son pays natal, Vénus Khoury-Ghata construit une « poétique du disparu » (Pierre Brunel) à travers une œuvre profondément marquée par les tournures et les images de la langue arabe.

*

POÉSIE

Les Visages inachevés, Beyrouth, Liban, 1966.

Terres stagnantes, Paris, Seghers, 1968.

Au Sud du silence, Paris, Librairie Saint Germain des Prés, 1975.

Les Ombres et leurs cris, Paris, Belfond, 1979.

Qui parle au nom du jasmin ?, Paris, Les Éditions Français Réunis, 1980, réédition Bordeaux, Éditions des Moires, 1995.

Un faux pas du soleil, Paris, Belfond, 1982.

Monologue du mort, Paris, Belfond, 1986.

Leçon d'arithmétique au grillon, Toulouse, Milan, 1987.

Fables pour un peuple d'argile, suivi de *Un lieu sous la voûte* et de *Sommeil blanc*, Paris, Belfond, 1992.

Ils, illustrés par Matta, tirage limité, Amis du musée d'art moderne, 1993.

Anthologie personnelle, Arles, Actes Sud, 1997, réédition 2009.

Elle dit, suivi de *Les sept brins de chèvrefeuille de la sagesse*, Paris, Balland, 1999.

La Voix des arbres, Paris, Cherche-Midi, 1999.

Alphabets de sable, illustré par Matta, tirage limité, Paris, Maeght, 2000.

Le Fleuve, suivi de *Du seul fait d'exister*, avec Paul Chanel Malenfant, Montréal, Trait d'Union, 2000.

Version des oiseaux, illustré par Velikovic, Brive, François Jannaud, 2000.

Compassion des pierres, Paris, La Différence, 2001.

Six poèmes nomades, avec Diane de Bournazel, Neuilly, Al Manar, 2005.

Stèle pour l'absent, Neuilly, Al Manar, 2006.

Les Obscurcis, Paris, Mercure de France, 2008.

À quoi sert la neige ?, Paris, Le Cherche Midi, 2009.

Orties, Neuilly, Al Manar, 2011.

Où vont les arbres ?, Paris, Mercure de France, 2011.

La Dame de Syros, Tourcoing, Éditions Invenit, 2013.

Le Livre des suppliques, Paris, Mercure de France, 2015.

Les mots étaient des loups, poèmes choisis, Paris, Poésie/Gallimard, 2016.

Kaddish pour l'enfant à naître, avec Caroline Boidé, Paris, Bruno Doucey, 2017.

Lune n'est lune que pour le chat, Paris, Bruno Doucey, 2017.

Gens de l'eau, Paris, Mercure de France, 2018.

Demande à l'obscurité, Paris, Mercure de France, 2020.

Éloignez-vous de ma fenêtre, Paris, Mercure de France, 2021.

RÉCITS

Les Inadaptés, Monaco, Le Rocher, 1971.

Dialogue à propos d'un Christ ou d'un acrobate, Paris, Les Éditeurs Français Réunis, 1975.

Alma, cousue main ou Le Voyage immobile, Paris, Régine Deforges, 1977.

Le Fils empaillé, Paris, Belfond, 1980.
Vacarme pour une lune morte, Paris, Flammarion, 1983.
Les morts n'ont pas d'ombre, Paris, Flammarion, 1984.
Mortemaison, Paris, Flammarion, 1986.
Bayarmine, Paris, Flammarion, 1988.
Les Fugues d'Olympia, Paris, Régine Deforges/Ramsay, 1989.
La Maîtresse du notable, Paris, Seghers, 1992.
Les Fiancées du Cap Ténès, Paris, J.C. Lattès, 1995.
Une maison au bord des larmes, Paris, Balland, 1998, réédition Babel, Montréal, Leméac ?, 2005.
La Maestra, Arles, Actes Sud, 1996, Arles, Actes Sud, « Babel », 2001.
Privilège des morts, Paris, Balland, 2001.
Zarifé la folle, Brive, François Jannaud, 2001.
Le Moine, l'ottoman et la femme du grand argentier, Arles, Actes Sud, 2003.
Quelle est la nuit parmi les nuits, Paris, Mercure de France, 2004.
La Maison aux orties, Arles, Actes Sud, 2006.
Sept pierres pour la femme adultère, Paris, Mercure de France, 2007.
La Revenante, Paris, Écriture, L'Archipel, 2009.
Le Facteur des Abruzzes, Paris, Mercure de France, 2012.
La fiancée était à dos d'âne, Paris, Mercure de France, 2013.
La femme qui ne savait pas garder les hommes, Paris, Mercure de France, 2015.
Les Derniers Jours de Mandelstam, Paris, Mercure de France, 2016.
L'adieu à la femme rouge, Paris, Mercure de France, 2017.
Marina Tsvétaïéva, mourir à Elabouga, Paris, Mercure de France, 2019.
Ce qui reste des hommes, Arles, Actes Sud, 2021.

ENTRETIEN

Ton chant est plus long que ton souffle – Entretiens avec Caroline Boidé, Paris, Écriture, 2020.

PRINCIPAUX TRAVAUX CRITIQUES SUR L'ŒUVRE POÉTIQUE

Numéros de revues

Vénus Khoury-Ghata, Autre Sud, n° 19, sous la direction de Gérard Blua, Marseille, Éditions Autres Temps, 2002.

Vénus Khoury-Ghata : pour un dialogue transculturel, Actes de la journée d'étude du 17 mars 2017 à Paris, Études présentées et réunies par Xavier Garnier et Francesca Tumia, *Fabula : Vénus Khoury-Ghata. Pour un dialogue transculturel* (Les colloques / Fabula).

Vénus Khoury-Ghata poète, Littératures, n° 80, 2019, sous la direction de Jean-Pierre Zubiare, Presses Universitaires du Midi, 80 | 2019 Vénus Khoury-Ghata poète (openedition.org).

THÈSE DE DOCTORAT

Francesca Tumia, *La métaphore comme « passeur culturel » dans l'œuvre de Vénus Khoury-Ghata*, thèse de doctorat en littérature française et francophone menée sous la direction de Xavier Garner, Université de la Sorbonne Nouvelle, soutenue le 26 novembre 2015.

Marie de Quatrebarbes

Critique
Lénaïg Cariou

Artistes
Buster Keaton & Charles Reisner



Photo réalisée par Tineke de Lange ©

Gommer la tête Marie de Quatrebarbes ou la « logique émancipée »

Lénaïg CARIOU
Université Paris 8, UR 7322 – Fablitt

la partie liée de mon cerveau, monstrueuse
la bouche tremblante aux commissures
des lèvres, elle trempe le plancher avec sa bave

Marie de Quatrebarbes,
La vie moins une minute.

Gommage de tête

Un motif traverse l'œuvre de Marie de Quatrebarbes : celui du « gommage de tête ». S'il sert de titre au recueil paru aux éditions Éric Pesty en 2017, il est également présent dans son recueil *La vie moins une minute*, et dans son dernier livre, *Les vivres*, paru au printemps 2021. Plus précisément, la tête y est tantôt trouée (« elle creuse sa tête avec ses doigts¹ »), tantôt secouée (« Elle tourne, la tête, toujours, dans le sens du vent² »), renversée (« on t'avait monté la tête à l'envers³ »), arrachée (dans *Les vivres*), gommée ou dissimulée. On retrouve ce motif dans deux des vidéopoèmes qui accompagnent *La vie moins une minute*⁴, dans lesquels Marie de Quatrebarbes déambule avec une sorte de seau sur la tête, qui donne l'impression d'un personnage sans tête ou, du moins, sans visage.

Marie de Quatrebarbes emprunte le motif de l'effacement de la tête au réalisateur David Lynch, et à son film *Eraserhead* (1977) : le titre

¹ Marie de Quatrebarbes, *La vie moins une minute*, Paris, éd. Lanskine, 2014, p. 50.

² Marie de Quatrebarbes, *Les vivres*, Paris, P.O.L., 2021, p. 34.

³ *Id.*, p. 14.

⁴ Les vidéopoèmes, réalisés par Marie de Quatrebarbes, Violette Pouzet et Charles Robinson, ont été réalisés lors de la résidence de l'autrice à la Villa Julien Gracq. Ils sont disponibles sur son site : <https://mariedequatebarbes.org/>

Gommage de tête en propose une libre traduction. Dans *Eraserhead*, le motif est aussi décliné de plusieurs manières : des plans où la caméra filme un visage en gros plan en laissant le reste du corps en hors-champ alternent avec d'autres qui montrent une photo d'identité déchirée au niveau du cou, ou encore la fameuse scène où le personnage principal perd sa tête, qui est propulsée sur la scène d'un théâtre, puis transformée en crayon de papier surmonté d'une gomme. Mais ce que donne surtout à voir le premier film de David Lynch, c'est une fiction sans histoire, qui fonctionne par boucle et ne va nulle part, un univers qui oscille sans cesse entre le fantasmatique et le fantomatique. *Eraserhead* n'est pas un film sans queue ni tête, mais le fil de l'intrigue est assurément affranchi de la gouverne de la raison, et de toute logique linéaire *stricto sensu*.

Dans un entretien pour la revue *Diacritik*, Marie de Quatrebarbes décrit ce qui a retenu son attention dans le film de David Lynch :

Ce qui m'intéressait, dans *Eraserhead*, c'est d'abord la manière dont Lynch a travaillé dans le temps, déployant une forme de *logique onirique* avec une grande économie de moyens : peu d'argent, peu de personnages, pratiquement aucunes paroles, unité de lieu, etc. L'histoire tient en trois lignes. Seulement, on ne saurait écrire ces lignes. L'histoire, ce qu'on en voit et ressent, ne coïncide pas tout à fait avec la succession des dialogues et des actions. On comprend qu'autre chose est en jeu. Et c'est cette *logique émancipée*, cette précision dans le flou — faisant, me semble-t-il, assez confiance au hasard — qui m'intéresse particulièrement et que j'ai tenté d'embarquer dans ce livre⁵.

Cette « logique émancipée » dont parle la poète à propos de *Eraserhead* me semble fournir une clé de lecture non seulement pour le recueil *Gommage de tête*, mais également pour une grande partie de son œuvre poétique. Le motif du gommage de tête peut, dès lors, être lu comme symbole ou symptôme d'une œuvre qui s'affranchit de la raison linéaire, tant dans les thématiques qu'elle aborde que dans sa poétique.

⁵ À propos de *Gommage de tête*. (Je souligne.) Entretien d'Emmanuèle Jawad avec Marie de Quatrebarbes pour la revue *Diacritik*, 30 janvier 2018 : <https://diacritik.com/2018/01/30/marie-de-quatrebarbes-chaque-livre-a-le-poids-dune-tranche-de-vie-sans-quy-penetre-necessairement-de-lautobiographique-gommage-de-tete/>

Mon désir tout court⁶

D'un point de vue purement visuel – et la scène est très frappante dans le film de Lynch –, lorsque l'on gomme ou qu'on arrache la tête, c'est le corps qui demeure. Ce basculement d'un univers cérébral à un imaginaire physique voire organique, est très présent dans l'œuvre de Marie de Quatrebarbes, comme en témoigne cet extrait de *La vie moins une minute* :

la partie liée de mon cerveau, monstrueuse
la bouche tremblante aux commissures
des lèvres, elle trempe le plancher avec sa bave⁷

Le passage du cerveau aux lèvres puis à la bave ici (qui rappelle le liquide blanc qui jaillit des têtes écrasées des larves chez Lynch) témoigne de ce basculement de l'intellect à l'organique.

Au gommage de tête répond en effet chez Marie de Quatrebarbes une exaltation du désir :

Des lettres comme jouir d'être touchée
Quelque chose dans le corps qui se charge⁸

Désir de mots donc, mais aussi désir de corps. L'érotisme est omniprésent et fait feu de tout bois :

Tout t'excite
les bulles de savon
les rotules du pâtissier
les mains dans la glaise
une fois même, tu lèches le canapé
est-ce normal⁹ ?

Comme Lynch, Marie de Quatrebarbes aime à interroger les normes dominantes ; comme lui, elle convoque dans ses écrits différents types de corps : les corps des danseur·euses trans ou homosexuel·les dans *Voguer*, celui du personnage de « groe » dans *Gommage de tête*, dont on ne sait

⁶ Marie de Quatrebarbes, *Les pères fouettards me hantent toujours*, Paris, éd. Lanskine, 2012, p. 38.

⁷ Marie de Quatrebarbes, *La vie moins une minute*, op. cit., p. 26.

⁸ Marie de Quatrebarbes, *Les pères fouettards me hantent toujours*, op. cit., p. 18.

⁹ Marie de Quatrebarbes, *La vie moins une minute*, op. cit., p. 12.

s'il est humain ou non humain ; le désir du *je* poétique n'échappe pas à la règle, qui se dit par le prisme de métaphores animales et/ou végétales¹⁰.

Brouillages de tête, brouillage de voix

Les frontières, de manière générale, sont sans cesse remises en cause chez Marie de Quatrebarbes ; le traitement des personnages en est un bon exemple. Leur présence est intermittente au sein des différents livres, et procède par brouillages. Ils sont tantôt la transposition de personnes réelles (comme dans *Les vivres*), tantôt la traduction poétique de personnages de film (dans *Voguer*)¹¹ tantôt des personnages inventés et fantastiques (dans *Gommage de tête*). Des noms apparaissent sans pour autant être explicitement reliés à des éléments définitionnels caractérisant un personnage : Misraël, Nanou, groe, etc. Les noms propres ne commencent pas nécessairement par des majuscules ; certains personnages ne sont pas nommés ; et les « Initiales » qui donnent leur titre à une section de *Gommage de tête*, sont une marque de produit pour cabinets.

Les pronoms qui renvoient aux divers personnages sont nombreux, et leur usage est fluide. On passe librement de la première à la deuxième ou troisième personne, sans nécessairement savoir s'il s'agit de personnages différents : le rapport pronom/référent est instable. Ce passage à première vue énigmatique des *Vivres*, à cet égard, peut être lu comme une remarque méta-poétique : « Quand je dis "on" (des pommes), le petit canard boiteux, celui qu'on a mis dans la poche de l'enfant, je veux dire "lui" se sauve (ce n'est pas lui). » Lui n'est pas lui, on = des pommes et je est un autre : *brouillage de têtes*, si l'on veut. Dans un entretien, la poète souligne qu'il n'y a pas pour elle de « privilège du je »¹². La première personne n'est l'apanage ni de la voix poétique, ni d'un personnage. Mais on pourrait en dire de même des deuxième et troisième personnes : il lui-même est deux¹³. Un tel traitement des personnages rappelle les phénomènes de dédoublements à l'œuvre dans certains films de David Lynch – *Mulholland Drive* (2001), par exemple.

¹⁰ « Je photo-synthétise naturellement / On oublie souvent de le dire / Je suis un dogue allemand quand on me prend » in Marie de Quatrebarbes, *La vie moins une minute*, op. cit., p. 38.

¹¹ Le cas de *Voguer* est particulier puisque le livre s'inspire notamment du film documentaire *Paris is Burning*, de Jennie Livingstone, où les personnages sont des personnes réelles.

¹² Cet entretien est disponible sur le site des éditions P.O.L. : <http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=auteur&numauteur=6262>

¹³ Cf. : « il est deux », in Marie de Quatrebarbes, *La vie moins une minute*, op. cit., p. 69.

Corollaire de ce traitement impressionniste des personnages, le brouillage des voix. Dans *La vie moins une minute* et (dans une moindre mesure) dans *Les pères fouettards*, des citations entre guillemets émaillent la lecture. Le discours cité intervient au sein du discours citant sans nécessaire mention de locuteur ou de locutrice :

Puis soudain « coucou, ça va, on recommence »
pas le temps de dire ouf¹⁴

D'autres voix surgissent directement au sein du texte poétique, sans guillemets :

Qu'est-ce que vous prendrez Mademoiselle ?
la nature est docile
cette façon délicate d'être soi-même
attentive aux gestes du détail¹⁵

Dans *Voguer*, des marques de première et deuxième personne apparaissent en fin de paragraphe, au sein de textes initialement à la troisième personne, qui paraissaient coupés de la situation d'énonciation.

Il y a des oiseaux très maniaques qui ne dansent jamais que sur des surfaces planes. Des oiseaux raboteurs qui attaquent jusqu'au dernier petit nœud de l'arbre, le moindre bourgeon pour que rien ne dépasse. [...] Tu veux savoir qui je suis ? Tu veux vraiment le savoir ? Je suis Pepper LaBeija, mère de la légendaire maison LaBeija¹⁶.

L'énonciation est mouvante et les voix se mêlent ; comme les personnages, les locuteur·rices chez Marie de Quatrebarbes ne sont pas facilement identifiables – on passe d'une tête à l'autre.

Effets de narration

Si l'on revient au commentaire que fait Marie de Quatrebarbes du film de David Lynch, un des éléments que la poète relève est l'absence de chronologie stricte. L'écriture poétique de la poète construit elle aussi des ébauches de fils narratifs qui affleurent au sein des recueils sans jamais

¹⁴ Marie de Quatrebarbes, *La vie moins une minute*, op. cit., p. 67.

¹⁵ *Id.*, p. 64. Je souligne.

¹⁶ Marie de Quatrebarbes, *Voguer*, op. cit., p. 31.

constituer de structure explicitement linéaire et continue. Ces *effets de narration* (comme je les appellerai) reposent sur les *effets de personnages* déjà évoqués, mais aussi sur des *effets de chronologie*. Ainsi l'usage de verbes au passé simple, temps paradigmatique de la narration, au début de *Gommage de tête* :

alors la prophétie s'inversa
le citron ravalait son jus et la main solitaire, main miniature
soulevait plusieurs
fois la pierre de terre arable¹⁷

Ces *effets de chronologie* sont renforcés par l'usage intermittent de marqueurs temporels qui semblent ancrer ponctuellement la parole poétique dans une temporalité précise : « hier », « demain », « octobre », « ce matin », « ce soir ».

Ces ébauches de narration, toutefois, sont rapidement désamorçées : les occurrences de passé simple sont noyées dans une nébuleuse de phrases au présent sans respect des règles de concordance, et la temporalité esquissée par la narration demeure floue et changeante. Les déictiques (« ce soir », « ce matin »), par exemple, ne renvoient à aucun référent identifiable, puisque la situation d'énonciation est mouvante. Ici encore, l'écriture procède par brouillages : « Aujourd'hui, c'est demain », lit-on dans *La vie moins une minute*. Seul le recueil *Les vivres* a une structure chronologique stable, puisque le recueil prend la forme d'un journal, qui va de juillet à décembre. Mais là aussi la chronologie n'est pas à proprement parler linéaire : elle est criblée d'ellipses temporelles, matérialisées dans le livre par les dates manquantes.

Une logique du discontinu

D'un point de vue sémantique comme syntaxique, c'est la parataxe qui règne. Le texte procède tout à la fois par juxtaposition de micro-scènes et accumulation de fragments langagiers, sans lien logique explicite entre les différents éléments. Les connecteurs logiques se font rares, et sont souvent vidés de leur sens. Dans la plupart des recueils, la phrase elle-même disparaît au profit d'une accumulation de propositions (dans *Voguer*) ou de syntagmes (dans *Les pères fouettards* et *La vie moins une minute*). Dans les premiers recueils, la ponctuation se fait rare, et le point final est quasi-absent. Seuls quelques virgules et points d'interrogation ponctuent le texte poétique. Ce sont les blancs

¹⁷ Marie de Quatrebarbes, *Gommage de tête*, Marseille, Éric Pesty Éditeur, 2017, p. 12.

typographiques et les alinéas qui rythment visuellement le texte. Dans de nombreux passages de *Voguer*, les signes de ponctuation forte sont également absents, et la phrase s'allonge par accumulation de propositions, séparées par des virgules :

Passagère allant à pied dans les vases, les lits, là où les espèces
échangent des signes immédiatement interrompus, le corps est
parcouru de secousses, de bribes, d'élans, de débuts¹⁸

Dans *Voguer*, la phrase semble procéder par vagues successives, comme pour remotiver la connotation marine du verbe éponyme.

À la dislocation de la phrase en éléments épars répond une dissolution de la narration. Sur le plan sémantique, le texte progresse par saccades ; et si « transition pourrait être langue » (titre d'un recueil de Marie de Quatrebarbes), on saute pourtant sous la plume de la poète d'un sujet à l'autre sans autre forme de transition :

Dans la cuisine, les poils sont courts
il passe tout seul l'aspirateur
est-ce que tu porteras mon nom ?

Ils sont ensemble dans l'appartement
c'était quoi le nom du médicament¹⁹ ?

Des poils aux médicaments en passant par l'aspirateur, la continuité thématique est sans cesse implicite, distendue, voire rompue.

« La disparition hâtive d'un lien²⁰ » : le cas des *Vivres*

Cette logique paratactique, émancipée ou discontinue qui caractérise les œuvres poétiques de Marie de Quatrebarbes, toutefois, me semble adopter un sens légèrement différent dans son dernier livre, *Les vivres* – et ce pour plusieurs raisons. D'abord parce que *Les vivres* entérine le passage à la prose, amorcé par *Voguer*. Le recueil est composé de six sections de poèmes en prose, qui composent généralement un paragraphe par page. La syntaxe y est beaucoup plus classique, à quelques exceptions près. Au niveau intra-syntaxique, de nombreuses phrases respectent la structure de base pronom-verbe-complément, même si les propositions

¹⁸ Marie de Quatrebarbes, *Voguer*, op. cit., p. 54.

¹⁹ Marie de Quatrebarbes, *La vie moins une minute*, op. cit., p. 69.

²⁰ *Id.*, p. 33.

peuvent présenter des étrangetés dans la manière dont elles sont reliées entre elles au sein d'une phrase, comme ici :

Ma bouche in situ : accélération narrative²¹.

Dans les *Vivres*, la déliaison opère principalement au niveau inter-syntaxique, et non intra-syntaxique. Contrairement aux autres recueils, il y a des phrases qui, grammaticalement, – pour le dire grossièrement – ont des allures de phrase. La disjonction, toutefois intervient dans la relation entre ces phrases (et parfois entre les propositions, comme dans l'exemple ci-dessus) :

Hier un nuage s'est abattu sur la ville. Ma fenêtre a fait au monde
une fine surface et je me suis demandé : où sont les lits ? Je suis
couverte des pelures extérieures d'un oignon²². [...]

On remarque ici l'absence de connecteurs logiques entre les phrases, et le saut thématique du nuage à la fenêtre, puis aux lits et à l'oignon. Bien sûr, il est possible d'explorer des interprétations sémantiques possibles de cette succession de phrases. L'idée par exemple qu'une narratrice contemplerait la ville depuis une fenêtre, et que de la mention de ce qui lui fait face, on passe ensuite à l'évocation de ses pensées. Les liens logiques, toutefois, s'il y en a, sont implicites : c'est au·à le·a lecteur·rice de les reconstituer.

On a parfois l'impression que des phrases de transition entre les phrases du texte ont été supprimées. C'est ce que suggérerait, une lecture métapoétique de l'extrait suivant : « Si vous lisez ceci. Ce n'est pas un hasard si quelques lignes évasives s'effacent. Si vous lisez encore²³. » Comme si le texte n'était que le squelette d'un corps textuel dont on aurait retiré la chair. Plus loin, Marie de Quatrebarbes parle de « la disparition hâtive d'un lien²⁴ ». D'où l'impression de manques ou de lacunes entre les phrases : tout donne l'impression que l'écriture poétique fonctionne négativement, par retranchement. Une telle hypothèse est d'autant plus intéressante qu'on connaît l'influence du travail du poète Claude Royet-Journoud sur l'œuvre de Marie de Quatrebarbes. Or, le poète dit justement composer ses textes minimalistes, constitués bien souvent de quelques mots dispersés sur une page, à partir de carnets entiers de texte, qu'il évide.

²¹ Marie de Quatrebarbes, *Les vivres*, op. cit., p. 38.

²² *Ibid.*

²³ Marie de Quatrebarbes, *Les vivres*, op. cit., p. 28.

²⁴ *Id.*, p. 33.

L'influence états-unienne : le langage émancipé

Quel que soit le processus de travail qui a guidé la rédaction des *Vivres*, cette construction paratactique des paragraphes de phrases en prose sans lien logique évident rappelle étrangement le travail des poètes L=A=N=G=U=A=G=E états-uniens, et de ce que Ron Silliman a nommé la *new sentence*²⁵. Le poète Bob Perelman résume ainsi le fonctionnement de la *new sentence*, telle que pratiquée par les *Language Poets*, dont Ron Sullivan et lui font partie : « une *phrase nouvelle* [*new sentence*] est plus ou moins ordinaire en soi mais crée un effet lorsqu'elle est placée à côté d'une autre phrase vis-à-vis de laquelle elle a une *pertinence approximative*²⁶ ». Il ajoute :

Les *phrases nouvelles* [*new sentence*] ne sont ni subordonnées à un cadre narratif plus large ni rassemblées au hasard. La parataxe est cruciale : le sens interne, autonome de la phrase est réhaussé, questionné, et changé par le degré de séparation ou de connexion que le·a·lecteur·rice perçoit par rapport aux phrases qui l'entourent²⁷.

On retrouve presque chacun de ces critères de la *new sentence* dans les *Vivres*.

Un passage du texte décrit justement la manière dont les phrases des *Vivres* progressent « par emboîtements légers²⁸ » : « J'aimerais écrire des phrases emboîtées comme des poupées russes. Loger dans leur ventre de bois creux un secret peut préserver : une rose est dans une rose, une abeille dans une abeille²⁹. » Chaque phrase contiendrait donc en son sein un sens possible, enfoui, qui pourrait la relier aux phrases qui l'entourent. L'agencement du texte, on pourrait dire, ne s'émancipe donc pas de toute

²⁵ Ron Silliman, *The New Sentence* : http://writing.upenn.edu/library/Silliman-Ron_The-New-Sentence.pdf

²⁶ « [...] a new sentence is more or less ordinary itself but gains its effect by being placed next to another sentence to which it has tangential relevance. », in Bob Perelman, « Parataxis and Narrative: The New Sentence in Theory and Practice », *American Literature*, Vol. 65, No 2 (jun., 1993), p. 313. Je traduis.

²⁷ « New sentences are not subordinated to a larger narrative frame nor are they thrown together at random. Parataxis is crucial : the internal, autonomous meaning of a sentence is heightened, questioned, and changed by the degree of separation or connection that the reader perceives with regard to the surrounding sentences », *ibid.* Je traduis.

²⁸ Marie de Quatrebarbes, *Les vivres*, *op. cit.*, p. 22

²⁹ *Id.*, p. 14.

logique, mais répond à une logique cachée, souterraine – qu'elle relève de l'intention de l'autrice ou de l'interprétation de le·a lecteur·rice. La référence au célèbre passage « a rose is a rose is a rose » (une rose est une rose est une rose) du poème « Sacred Emily » de la poète moderniste Gertrude Stein, va par ailleurs dans le sens d'une lecture littérale du texte de Marie de Quatrebarbes. Ce sont justement ces phrases et leurs emboîtements que racontent *Les vivres*.

Si le livre de Marie de Quatrebarbes est hanté par une expérience biographique, il est avant tout une expérience de la langue – une langue émancipée de la référence au réel, comme semble l'indiquer cet extrait : « *Signes sans référent* : fictions-faunes. Fugacités rendues d'après la mort³⁰. » De nombreux passages semblent dire la même chose, de manière métaphorique : « le vêtement est premier³¹ », « Idioms intacts³² », « il n'y a pas d'effets secondaires³³ », etc. La poétique des *Vivres*, dès lors, est double : il s'agit tout à la fois de travailler le signifiant – indépendamment du signifié – et de *dire* le travail du signifiant affranchi du signifié. La dimension métapoétique de ce texte est si forte qu'à bien des égards, il a des allures d'art poétique. Un art poétique qui entérinerait un *tournant langagier* dans l'œuvre de la poète ; et on pourrait interpréter ainsi cet extrait de la fin du livre : « La posture est nouvelle pour moi, excellente³⁴ ».

« Une autobiographie de la crise du sujet³⁵ »

Si les points communs avec l'entreprise *Language* sont nombreux, la référence est toutefois plus précise. On peut voir dans *Les vivres* une réécriture, ou un hommage à un des ouvrages majeurs de la *Language Poetry* américaine : *My Life*, de Lyn Hejinian, traduit en français en 2016 par Abigail Lang, Maïtreyi et Nicolas Pesquès. Marie de Quatrebarbes le suggère, dans un entretien avec son éditeur P.O.L.³⁶. Au-delà de la ressemblance évidente des deux titres, et des affinités littéraires réciproques des deux autrices, de nombreuses similitudes relient les deux œuvres. En dépit de l'absence de narration au sens strict, les deux

³⁰ Marie de Quatrebarbes, *Les vivres*, op. cit., p. 33. Je souligne.

³¹ *Id.*, p. 39.

³² *Id.*, p. 80.

³³ *Id.*, p. 71.

³⁴ *Id.*, p. 81.

³⁵ Abigail Lang, in postface à Lyn Hejinian, *Ma vie*, Dijon, Les Presses du Réel, 2016, p. 163. Traduction d'Abigail Lang, Maïtreyi et Nicolas Pesquès.

³⁶ L'entretien est disponible sur le site des éditions P.O.L. : <http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=auteur&numauteur=6262>

ouvrages s'ancrent dans le vécu biographique des autrices ; si la dimension autobiographique est explicitement suggérée par le titre chez Lyn Hejinian, le livre de Marie de Quatrebarbes est construit, lui, autour de l'expérience d'une perte, qui affleure dans le texte à de nombreux endroits, par le biais de la récurrence du terme *disparition*, notamment. En outre, dans les deux livres, la chronologie repose sur une structure globale, qui prend la forme d'une contrainte : 45 chapitres de 45 phrases pour 45 années de vie dans *My Life*, 6 sections correspondant aux 6 derniers mois d'une année dans *Les vivres*.

Dans les deux cas, c'est cette contrainte qui confère aux deux œuvres, qui se présentent par ailleurs comme des recueils de phrases, leur unité relative. Dans sa postface à sa traduction de *Ma vie*, Abigail Lang qualifie les phénomènes de déliaison entre les phrases de « hiatus logique³⁷ ». Elle ajoute :

Le hiatus entre deux phrases consécutives vient rappeler la défaillance inéluctable du langage à dire la réalité dans sa totalité, tandis que la récurrence (répétition et variation) des phrases de titre témoigne du fonctionnement itératif de la pensée et de la langue, de la nature fragmentaire de l'attention, du développement spiralé de la mémoire, accentuant la non-linéarité du temps vécu³⁸.

Dans *Les vivres* comme dans *My Life*, l'expérience vécue se dit par le biais d'une addition de notations, reflet de la pluralité de nos perceptions. Dans les deux cas, l'écriture prend acte de la crise du sujet qui, parce qu'il n'est plus le centre de lui-même ni du monde, dit, par son écriture, l'éclatement propre à la modernité. Ni le monde, ni le sujet, ni la langue n'y sont présentés comme régis par une logique transcendante.

À cet égard, *Les vivres* témoignent peut-être d'un constat plus radical encore que son symétrique du siècle précédent : en effet, là où le titre d'Hejinian conservait une unité, celui de De Quatrebarbes pose d'emblée une pluralité. Et là où *My Life* n'exceptait pas à la règle d'un texte par an, *Les vivres*, comme on a l'a vu, est profondément lacunaire : le livre se concentre sur la moitié d'une seule année et, là encore, de nombreuses dates manquent. Chez Marie de Quatrebarbes, en outre, la question du langage est omniprésente, non seulement d'un point de vue poétique, mais également thématique : le lien qui relie les signes à leurs référents réels, et par là même, le texte à la réalité, semble encore plus ténu. Si *My Life* est une autobiographie de la crise du sujet (pour reprendre

³⁷ Abigail Lang, postface à Lyn Hejinian, *Ma vie*, *op. cit.*, p. 161.

³⁸ *Id.*, p. 163.

l'expression d'Abigail Lang), *Les vivres* est le journal d'une langue acéphale.

Une logique onirique ?

Dans *La tête et les cornes*, une revue qu'elle a cocrée avec Maël Guédon et Benoît Berthelier, Marie de Quatrebarbes relaie la parole du cinéaste Alain Cavalier, qui revendique la place de l'inconscient dans son travail :

L'inconscient y est pour trois quarts et quand l'inconscient affleure et qu'on peut l'analyser, il est costaud, très costaud, il faut le suivre, c'est-à-dire qu'il faut vraiment replonger dans l'inconscient³⁹ [...].

Le réalisateur revendique une écriture cinématographique qui tend à la fin de sa carrière vers une absence de script et de préméditation, laissant une place au hasard et à l'inconscient. « Un plan en amène un autre », et ainsi s'exprime « le cours souterrain du film ». Cette poétique filmique de l'inconscient ne me semble pas totalement étrangère à la poétique de Marie de Quatrebarbes qui, elle aussi, semble procéder par montages relativement libres.

La référence à l'inconscient, peu présente dans les entretiens de Marie de Quatrebarbes, n'est pourtant pas étrangère à sa poétique. De nombreuses phrases des *Vivres* peuvent être lues par le biais d'un prisme psychanalytique : « D'après votre visage, vous refrénez votre désir. » (p. 30), « Nous habitons de logiques parcelles, des chantiers malaisés qu'on croirait sous attente » (p. 48), « il y a d'insignes réalités, des paysages que même le paysage ne voit pas » (p. 48). Dans *Gommage de tête*, on trouve cette phrase à valeur métapoétique : « Je le lance et je regarde ce qui remonte à la surface, des bribes de rêves au réveil. » À bien des égards, la poétique paratactique de l'œuvre de Marie de Quatrebarbes, qui procède par ellipses et associations d'idées, semble répondre à une « logique onirique », expression qu'elle utilise, on l'a vu, pour qualifier l'œuvre de David Lynch.

Le *gommage de tête*, chez Marie de Quatrebarbes, prend donc des allures de poétique. Si le motif, emprunté au réalisateur David Lynch, affleure à de nombreux endroits de son travail, c'est parce qu'il questionne les rouages de la pensée humaine ; je la cite :

³⁹ Alain Cavalier, Entretien de Marie de Quatrebarbes et Maël Guesdon avec Alain Cavalier, *La tête et les cornes*, juin 2017, p. 2.

Dans *Eraserhead* « il y a cette scène, donc, où Henry Spencer, le personnage principal, perd la tête concrètement. J'ai été fascinée par cette image de tête perdue, tête sans corps, tête tout sauf abstraite, boule de billard cosmique tout droit sortie d'*une sorte d'enquête sur l'entendement hors-humain*⁴⁰.

C'est tout à la fois le symbole d'une écriture et d'un monde qui échappe à la raison au sens étroit, à la conscience logique. Son écriture s'en fait le reflet, qui procède par embryons de narration désamorçés, personnages sans visages, et, d'un point de vue stylistique, absence de connecteurs logiques et ruptures thématiques. Hantée par la présence du corps et du désir, qui semblent former une sorte de contrepoint à la tête perdue, l'écriture de Marie de Quatrebarbes propose *une logique poétique renouvelée, onirique et émancipée* tout à la fois des normes langagières, des normes du récit et de la pensée rationnelle.

⁴⁰ Entretien d'Emmanuèle Jawad avec Marie de Quatrebarbes pour la revue *Diacritik*, 30 janvier 2018 : <https://diacritik.com/2018/01/30/marie-de-quatrebarbes-chaque-livre-a-le-poids-dune-tranche-de-vie-sans-quy-penetre-necessairement-de-lautobiographique-gommage-de-tete/>. Je souligne.

Poèmes météoriques
(extrait)

Marie DE QUATREBARBES

9 mai, Saint-Denis

Plusieurs scénarios
déjoués dans l'heure
un cœur jeune sourit
dans un cœur jaune
la toile plastique sous
la chaise est jaune
ensuite je sors les scones
j'essuie la tache mille fois
revenue d'un autre langage
l'odeur ou la lumière
s'accroche au bord
je me souviens d'un été antérieur
arrivé presque de dos
imprimée à son revers
la terre descendue
à mille lieues de
sa première occurrence
il s'en est fallu de peu
un fin dosage que
l'enfance arraisonne

11 mai, Saint-Denis

Trempées de
pluie anticipatoire
les surfaces débordent
volume égal
la selle et le porte-bagage
d'un voyage suspensif
je ne sais dire au juste
s'il a plu ou bien quoi
dort ici avec l'idée
roulée en boule
par le hasard
des circonstances
la pluie touche
tous les corps
et quand elle sort d'elle sort
pour se recueillir
elle se couvre de ses morts
d'une main tiède
ou froide

14 mai, Saint-Denis

Un corbeau hier
de son chant précordial
a inscrit trois petites notes
au revers d'une minute
un son seul ne peut
toucher la volée d'ailes
tenue à basse fréquence
sphère plastique
d'une année totale

19 mai, Caen

Un silence est posé
entre nous sur la table
regarde le blanc très net
du mur calcaire
passée derrière
la tête froissarde
du soleil
apparu pour te dire
le manque crucial
d'une chose
que ton emportement
t'emporte
si ton regard échoue
à refermer sa boucle

22 mai, Caen

Graine de lin sur
ma nuque-valve
feuilletage duveteux
du doux bleuet
dans les fourrés après
une hésitation de l'œil
tinte contre le
cerveau-porcelaine
fendu au centre
pour laisser tomber
sa pièce de monnaie
décision moitié tenue
mais décision
miettes mietteuses
de ma vie, tous
les liquides affolés
ici une pluie secrète
éponge les
pluies multiples
frotti-frotta de
l'énervant merle
quelque chose, dit-on
s'en est allé
passé dans les furtifs
pluie = larmes
de cinéma



Photographie de plateau de *Steamboat Bill Jr* (*Cadet d'eau douce*)
de Buster Keaton & Charles Reisner (1928)
Licence Creative Commons (libre de droits)

PRÉSENTATION

Marie de Quatrebarbes a publié plusieurs livres de poésie (dont *Les vivres* et *Voguer*) et un roman, *Aby*. Elle a créé la revue de poésie et de traduction *La tête et les cornes* avec Maël Guesdon, Benoît Berthelier et Yohanna My Nguyen, et co-traduit *Discipline* de Dawn Lundy Martin (joca séria, 2019). Elle a édité l'œuvre poétique complète de Michel Couturier (*L'ablatif absolu*, *La tête et les cornes*, 2016) et coordonné l'anthologie *Madame tout le monde* (Le corridor bleu, 2022).

*

POÉSIE

Les vivres, Paris, P.O.L, 2021.

Voguer, Paris, P.O.L, 2019.

Gommage de tête, Marseille, Éric Pesty Éditeur, 2017.

La vie moins une minute, Nantes, Lanskine, 2014.

Les pères fouettards me hantent toujours, Nantes, Lanskine, 2012.

ROMAN, RÉCIT

Aby, Paris, P.O.L, 2022.

John Wayne est sous mon lit, Marseille, Cipm, (Centre international de poésie), 2018.

Esther Tellermann

Critique

Thomas Augais

Artiste

Gilles du Bouchet



Photo © Didier Pruvot

La parole traversière d'Esther Tellermann

Thomas AUGAIS
Sorbonne Université

Un versant l'autre : par sa concision autant que par la richesse de ses harmoniques, ce titre d'un recueil d'Esther Tellermann publié en 2019 nous dit beaucoup de ce qui caractérise cette voix poétique unique dans le paysage contemporain. Rattaché au domaine de la géographie ou de la géomorphologie, le substantif masculin « versant » est défini par le *Trésor de la langue française* comme l'« ensemble des vallées et des crêtes orientées dans le même sens par rapport à un massif montagneux ». Ou bien : « Dans une vallée, surface topographique comprise entre le faite d'un relief et le thalweg voisin ». On opposera ainsi l'ubac, versant nord de la vallée, à l'adret, le versant français des Pyrénées au versant espagnol. Le lecteur pourra être surpris par l'absence de la préposition « de » indiquant l'origine du mouvement dans ce titre. S'il la rétablit mentalement – *D'un versant l'autre* – il comprend que c'est moins le versant lui-même qui compte que le mouvement, le trajet qui conduit la voix poétique d'un versant à l'autre d'un paysage ou peut-être de la parole elle-même, parole qui n'est jamais détachée chez Esther Tellermann de la terre d'où elle s'élance. Ces versants ne sont pas définis, situés, localisés, caractérisés. Simplement l'un et l'autre, comme s'ils étaient interchangeables. Ce qui semble compter dans le versant, c'est qu'il soit l'un des termes d'une opposition : l'adret apporte la contradiction à l'ubac, l'ombre à la lumière, et la parole se nourrit de ces contradictions. Elle tire sa force héraclitienne, comme l'a indiqué René Char, de l'« exaltante alliance des contraires¹ ». L'un n'est pas défini par rapport à l'autre et ils apparaissent dans ce titre presque comme des absolus. Ils sont porteurs des mouvements de fonds qui traversent cette parole : tension vers l'unité, ouverture à l'altérité, mouvements aussi irréconciliables qu'indissociables. L'autre qui s'oppose à l'un semble aussi être son double, son reflet dans le miroir. Patrick Née a souligné

¹ René Char, *Fureur et Mystère, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, p. 159.

que dans ce titre l'oreille va plus loin que l'œil et entend par hypogramme *inversant l'autre*². Le verbe « inverser » sous-jacent à ce titre le relie à tout un réseau lexical très actif dans les livres d'Esther Tellermann : celui de l'envers, de l'inversion, du revers. Qu'y a-t-il à l'envers de la parole lorsque le vouloir dire du poète retourne la langue, comme ces tortues dans lesquelles les anciens chinois, nous a rappelé Victor Segalen, voyaient les piliers de la Terre, sur leur monstrueuse carapace ? Il y a l'innommable, ce sur quoi la parole achoppe, et se découvre alors le rapport de cette œuvre à l'Histoire, à toute la violence de notre époque dont la parole ne saurait se garder pure. Dans ce titre, *Un versant l'autre*, on peut entendre enfin le verbe *verser*. *Versant* ne serait pas alors un substantif mais le participe présent de « verser » : *Un versant l'autre*. L'altérité serait ainsi versée à partir de l'unité comme d'une source, elle en serait l'écoulement, l'épanchement naturel dans une œuvre hantée par le motif aquatique. « Verser », c'est faire basculer quelque chose sur le côté, c'est surtout, pour un liquide, le faire couler, le répandre. « Verser » est issu étymologiquement du latin *versare*, fréquentatif de *vertere*, qui signifie « tourner souvent » et au figuré « remuer, bouleverser ». On reconnaîtra donc dans ce verbe une parenté étymologique avec le « vers » auquel la poésie a longtemps été assimilée, issu du latin *versus* qui est un participe passé de ce même verbe *vertere* (« tourner »). Il désigne d'abord le « fait de tourner la charrue au bout du sillon » d'où le « tour, la ligne, le sillon » et, par analogie « ligne d'écriture », puis par spécialisation « série de mots liés par la prosodie et formant l'unité de base d'un poème³ ». Lectrice du poète André du Bouchet, Esther Tellermann se souvient peut-être que celui-ci intitula l'un de ses recueils *Verses*, désignant en cela une poésie torrentielle, qui tombe à verse, tout en réveillant en écho le mot « vers » tel qu'il se prononce en langue anglaise : *verse*⁴. Il n'est que d'ouvrir au hasard une page de cette poésie versatile pour constater qu'elle tourne souvent, que proprement elle tourne court, que son sillon est bref, resserré à l'extrême autour de quelques syllabes, entre deux et quatre le plus souvent de telle sorte que la parole tourbillonne et tombe en cascade, comme s'étant lancée du haut d'un à-pic. Elle se précipite et nous laisse nous, lecteurs, avec tout un poids de sens à remonter. Construire un livre à partir de l'idée du « versant », c'est envisager la parole à l'aune de ces précipitations qui labourent la montagne d'innombrables sillons,

² Patrick Née, *Un versant l'autre* d'Esther Tellermann (note de lecture), dans *Place de la Sorbonne*, n° 11, Sorbonne Université Presses, 2022, p. 223-231.

³ TLFi : *Trésor de la langue Française informatisé*, <http://www.atilf.fr/tlfi>, ATILF - CNRS & Université de Lorraine.

⁴ André du Bouchet, *Verses*, Le Muy, Éditions Unes, 1990.

entraînant avec elles des lambeaux de roche déchiquetée, à l'aune de cette puissance érosive qui fait naître les fleuves, motif essentiel de la poésie d'Esther Tellermann. On se souvient alors que le mot « rythme » vient du verbe grec *rheîn*, qui signifie « couler », et qu'on en retrouve la racine indo-européenne dans le nom d'un fleuve, le Rhin, qu'Esther Tellermann a souvent pris pour interlocuteur. Dès son premier recueil, *Première apparition avec épaisseur* (1986), il apparaît à la fois comme un objet de désir et de dégoût :

Elle voulait voir le Rhin.
L'herbe s'efface.
Lassée du Rhin
lassée⁵.

Dans *Un versant l'autre*, le « je » poétique est un « je » toujours en recherche du Rhin qui « me transforme / et brûle / le souvenir⁶. »

Ce que nous parvenons à isoler à partir de ce titre, c'est donc moins un paysage reconnaissable qu'un mouvement, une force agissante, cette force même qui potentiellement modèle tous les paysages, non pas la *natura naturata*, ces objets reconnaissables que sont un arbre, une fleur mais la *natura naturans*, cette force jaillissante à l'origine de toute fleur, tout arbre.

Cette poésie n'est pas étrangère à l'idée du voyage que suggère le passage d'un versant à l'autre. Ainsi peut-on lire sur la quatrième de couverture du deuxième recueil d'Esther Tellermann, intitulé *Trois plans inhumains*, que « recherchant de continents en continents une autre naissance », « l'auteur » y « poursuit son journal poétique⁷ ». Si l'exotisme anecdotique propre au journal de voyage est absent de son œuvre, Esther Tellermann a toujours ressenti le besoin de voyager pour écrire. Cette confrontation avec l'ailleurs la place dans une « posture d'humilité⁸ », de non-savoir. Elle a « besoin de l'éloignement, de l'immersion dans un espace-temps autre que le quotidien⁹ ». Il ne faut pas pour autant s'attendre à connaître son emploi du temps lors de ces voyages, ni un récit circonstancié des « choses vues ». « [...] à l'origine de toute phrase, poème ou pas, il y a une histoire, écrit André du Bouchet,

⁵ Esther Tellermann, *Première apparition avec épaisseur*, Paris, Flammarion, 1986, rééd. 2007, p. 107.

⁶ *Un versant l'autre*, Paris, Flammarion, 2019, p. 52.

⁷ *Trois plans inhumains*, Paris, Flammarion, 1989.

⁸ « Entretien avec Patrick Née », *NU(e)*, n° 39, 2008, dir. Laurent Fourcaut, p. 22.

⁹ *Ibid.*, p. 23.

et dans la phrase l'histoire disparaît¹⁰ ». Dans les livres d'Esther Tellermann, le voyage s'est enfoui, il en a rejoint les nappes phréatiques. Dégagé des circonstances, il n'en reste pas moins actif. Si Esther Tellermann a besoin de « se confronter à la réalité distante d'une terre inconnue pour écrire¹¹ », c'est que celle-ci apporte le surgissement de cet « autre versant » en l'absence duquel la parole s'enlise. Face à l'altérité de l'ailleurs, le mouvement de l'écriture s'enclenche, et cette écriture institue sa propre géographie. Bien des noms de lieux et de peuples pourraient être rencontrés au gré des différents recueils. Ainsi à la fin de *Distance de fuite*, la mention du « paravent de Bagan sur le site aux trois mille temples » fait signe vers la Birmanie alors que deux pages plus loin le « sillon de Loïta » et le « triangle de Mara¹² » renvoient au Kenya, à ces paysages volcaniques du rift africain qui font surgir peut-être l'image de cette « cassure du monde » d'un bord à l'autre de laquelle se produit le choc de la rencontre entre le versant asiatique et le versant africain du dire d'Esther Tellermann. Outre le Rhin, le Nil, la Neva, le Gange, l'Oronte, l'Euphrate ou encore l'Indus sont des fleuves nommés dans les livres d'Esther Tellermann, qui contiennent également toute une faune, une flore et une collection de pierre glanées en voyage non pas à la manière du naturaliste qui prétend les classer, les ordonner, les plier aux impératifs de la taxinomie, mais du thérapeute qui doit inventer le remède d'un mal inconnu en composant savamment sa potion. « Peu importe le référent », affirme Esther Tellermann, si un nom peut « ouvrir aux utopies », il s'agit surtout pour elle de recréer « une histoire collective transmuée par la force du langage poétique¹³ ». Sa poésie s'inscrit moins dans une aventure personnelle que dans l'effort constant d'ouvrir son « je » à la possibilité d'un « nous ».

Thérapeute, guérisseuse peut-être à sa manière, Esther Tellermann constate que la parole, comme la terre, est malade. Le signe est « éteint », note la voix poétique dès le deuxième poème d'*Un versant l'autre*¹⁴. Quant à la terre, elle multiplie les signes d'épuisement : « vignes ont séché¹⁵ », des villes « closes » le « marbres » et les « bassins » sont « épuisés » et le poème s'ouvre sur un retour triomphant de « l'aride¹⁶ » qui ne peut que faire écho avec les préoccupations de notre monde en feu.

¹⁰ André du Bouchet, « Un coup de pierre », *L'Emportement du muet*, Paris, Mercure de France, 2000, p. 105.

¹¹ Yves Di Manno, Cahier spécial « Esther Tellermann », *Europe* n° 1026, octobre 2014, p. 167.

¹² Esther Tellermann, *Distance de fuite*, Paris, Flammarion, 1993, p. 101 et 103.

¹³ « Entretien avec Patrick Née », *NU(e)*, n° 39, 2008, *op. cit.*, p. 23.

¹⁴ *Un versant l'autre*, *op. cit.*, p. 7.

¹⁵ *Ibid.*, p. 8.

¹⁶ *Ibid.*, p. 7.

L'urgence climatique et l'épuisement des ressources semblent inséparables d'une désertion de la parole :

Terre un jour
cédera sous
le poids
des urnes
océans ne seront pas
assez.
Nous ne saurons
plus
qui habita
la parole
pour qui
refaire une enfance
et le feu
et fin à nouveau
dans la déchirure
de l'astre¹⁷.

Il y a dans ce poème une dimension prophétique qui peut rappeler la tradition biblique ou bien la figure de Cassandre dans la mythologie grecque. Comme dans ces traditions l'état de la terre et celui de la parole apparaissent intimement liés mais cette parole semble frappée d'un mal profond que révèle la nécessité de « refaire une enfance », c'est-à-dire, si l'on entend « enfance » dans son sens étymologique, *in-fantia*, l'état de celui qui ne parle pas – de retrouver un état de l'humanité antérieur à l'émergence de la parole. De plus la voix poétique s'interroge et insiste par la brièveté du onzième vers, qui est un dissyllabe : « pour qui » ? La coupe, le tournant du si bref sillon place l'accent sur le pronom interrogatif « qui » bien que la question soit gommée et presque abolie avant même d'avoir été formulée par le contexte négatif de la principale : « Nous ne saurons plus... » Cette mise en valeur de « qui » est accentuée par le phénomène d'écho sonore dû à la répétition du pronom, doublée d'un mouvement d'inversion puisque le premier « qui » de ce poème était placé au début du neuvième vers : « qui habita ». Une telle construction appelle à l'esprit la formule de Diogène, « je cherche un homme », anticipant sur la disparition de celui-ci.

Esther Tellermann a souvent revendiqué sa proximité, laissant parfois certains auditeurs sceptiques, avec l'une des voix poétiques qui a incarné au XX^e siècle la célébration de la grande aventure humaine, le prix Nobel de littérature 1960, Saint-John Perse, auteur d'*Éloges*, d'*Anabase*, ou de

¹⁷ *Ibid.*, p. 14.

ce poème *Vents* qui commence par ces mots : « C'étaient de très grands vents sur la terre des hommes ». Comme lui, à travers le « nous » qui s'affirme dans le poème que nous venons de lire, Esther Tellermann renoue « avec l'une des dimensions les plus lointaines du chant, contrariant la notion d'auteur¹⁸ » : une parole errante semble lui imposer sa dictée, comme à l'aède antique, celui des premiers temps de l'épopée, et sa parole est abondamment nourrie de mythologie, qu'elle soit biblique, grecque ou plus lointaine. Dans un entretien avec Patrick Née, Esther Tellermann rappelle que Saint-John Perse a compris que le poète devait « tendre son geste d'écriture » vers la « nomination¹⁹ » du monde dans sa mobilité et sa variété. Il a renoué avec la tradition liturgique, « mais pour célébrer la terre et ceux qui l'habitent²⁰ ». Pourtant cette habitation poétique de la terre est mise en péril (« Nous ne saurons / plus / qui habita / la parole ») : ici la dévastation de la terre concomitante d'un oubli du verbe fait signe vers un autre poète, antérieur d'un siècle à Saint-John Perse, poète qui vient à l'esprit également chaque fois qu'Esther Tellermann nomme le Rhin, il s'agit de Friedrich Hölderlin. Dans ce neuvième vers incisé par un blanc typographique – le groupe de mots est détaché vers la droite – le verbe « habiter » au passé simple placé en fin de vers et associé au complément d'objet direct « parole » pointe un lien d'intertextualité évident avec la fameuse phrase du poète romantique allemand envisageant une habitation « poétique » de la Terre²¹. L'œuvre de Hölderlin tire les conséquences du retrait des Dieux pour donner mission au poète de réinventer un nouveau chant de la terre privé de cette transcendance qui dans les siècles religieux fondait le sens. Comme chez Hölderlin, les Dieux sont souvent nommés par Esther Tellermann, voire invoqués, sur le modèle biblique du psaume, mais c'est pour en célébrer la chute vers cette « Terre exacte » qui donne son titre à l'un de ses principaux recueils :

Agrippe
ce qui est ici
Psaume XI.
Fruits béants désespérance
désespérance calices
fermés

¹⁸ Yves Di Manno, « D'une indicible épopée », Cahier spécial « Esther Tellermann », *Europe* n° 1026, octobre 2014, p. 167.

¹⁹ « Entretien avec Patrick Née », *Nu(e)*, n° 39, 2008, *op. cit.*, p. 21.

²⁰ *Ibid.*

²¹ « Voll Verdienst, doch dichterisch, wohnet der Mensch auf dieser Erde » : Friedrich Hölderlin, « In lieblicher Bläue... », *Sämtliche Werke*, éd. F. Beissner (Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe), Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag, 1951, t.2/1, p. 372.

chute sanglante
des Dieux ils
tournoient
ils supplient
tu n'as pas

Psaume XII²²

Face à cette « chute sanglante » des Dieux, le poète accueille un ruissellement du ciel vers la terre, c'est peut-être l'un des sens du mot « versant » : le poème serait le bassin versant du divin, et tenterait de restituer la parole aux hommes, en proie à la « réalité rugueuse à étreindre » (Rimbaud, *Une saison en Enfer*). Stéphane Mallarmé, peu après Rimbaud, a tiré les conséquences pour la poésie française de cette mort des Dieux mais les sociétés occidentales ont traversé au tournant du XX^e siècle une série de crises – crise de la raison, crise de l'humanisme – dont la littérature, frappée elle-même par les répercussions de ces crises et agitée par la frénésie des avant-gardes, a su se faire l'écho, jusqu'au grand bouleversement de la Seconde Guerre Mondiale. Se trouve alors remis en question le sens même de toute parole. Au fantasme d'un pouvoir totalisant d'expression traversant la diversité même des langues dont témoigne un James Joyce succède la pauvreté volontaire, l'ascétisme d'un Samuel Beckett qui fut le secrétaire de ce dernier, mais choisit le bégaiement, la conscience de l'innommable, l'aveu d'échec. Troublé par les progrès de la linguistique qui, à partir des recherches de Ferdinand de Saussure, pointe la division du langage entre le signifiant – versant sonore – et le signifié – versant du sens – le poète commence à douter de sa capacité à passer d'un versant l'autre, à relier le son et le sens, ces deux faces du signe linguistique. Francis Ponge, traversant une crise qui le conduit au bord de l'aphasie, ressent avec douleur l'écart semble-t-il infranchissable qui sépare les mots des choses et décide de remettre le monde poétique sur ses pieds en prenant le parti de ces dernières. Comme les jeunes poètes de la génération suivante qui entrent en dialogue avec son œuvre – Jacques Dupin, André du Bouchet, Philippe Jaccottet – il ne peut comprendre la confiance que placent dans le langage un certain nombre de poètes de la génération précédente, en premier lieu ce Saint-John Perse qui l'agace, semblant si peu douter des pouvoirs de nomination de la parole, et si dangereusement assuré de sa place de poète²³. Lectrice de Paul Celan, Esther Teller mann semble pourtant

²² Esther Teller mann, *Terre exacte*, Paris, Flammarion, 2007, p. 117.

²³ Voir Francis Ponge, lettre 575 (1957), dans *Correspondance 1923-1968*, édition critique annotée par Claire Boaretto, t. II, Paris, Gallimard, « Blanche », 1986 : à

prémunie de certains leures de la parole poétique, d'où ce dire elliptique, cette parole qui s'érode sur le fil tendu de quelques syllabes. L'ample expansion persienne connaît ici un mouvement de reflux, un étiage, et si Saint-John Perse il y a chez Esther Tellermann, c'est le seul Perse que puisse revendiquer notre époque mal assurée, consciente de la précarité de ses moyens d'expression : un Perse passé au hachoir, au laminoir, déchu de sa hauteur surplombante.

Pour Esther Tellermann cette lézarde qui fendille le dire, cette faille entre ces deux versants cardinaux que sont l'écriture et la vie, la parole incertaine et la « terre exacte » qu'elle vise, a été ressentie très tôt, dès l'époque de ses premiers recueils, où, se souvient Yves Di Manno, son éditeur, elle était à l'image de poètes comme Jean Daive ou Claude Royet-Journoud, tentée par une écriture blanche, que caractérisent la « discontinuité narrative, l'indécision pronominal, la neutralité du discours (ou sa distanciation) », ainsi qu'un « resserrement prosodique » d'une « extrême rigueur²⁴ ». Dès ces premiers recueils, dans des poèmes où la subjectivité est tenue à distance, où la recherche musicale est réfrénée, le motif de « l'autre versant » est déjà présent, il apparaît à la page 111 de *Trois plans inhumains* (1989). Porteuse d'une fêlure, d'une blessure, la voix poétique dans *Première apparition avec épaisseur* (1986) cherche les moyens de convertir celle-ci, de l'inverser peut-être, en « sillon » : « La fêlure maintenant est sillon dans le dos²⁵ ». Ce recueil est déjà marqué par un trait stylistique caractéristique de l'écriture d'Esther Tellermann, le recours à l'aposiopèse, qui est une interruption brusque du discours laissant en suspens ce qui tentait de s'exprimer. Ainsi p. 22 : « Elle balaie le jasmin / afin que nulle passion. » ; p. 27 « Je suis longtemps l'angle rose de la rue / quand bien même le soleil / ... » ; ou encore p. 31 : « Ils disent comme la terre est plantée / et comme le temps ». Que le coup d'arrêt soit marqué par un point, des points de suspension ou un simple blanc typographique, le discours est brisé, le dire enfoui. Mais enfouir, est-ce taire, nous interroge le prénom de plume choisi pour la publication de ce premier recueil par la poétesse (qui s'appelle Annie, comme elle l'a révélé dans une émission radiophonique), ou bien atteindre l'autre versant du dire ? « Toute parole / vacille / éclosion de l'enfoui / ...²⁶ » Que faut-il alors, pour que le blanc puisse éclore, l'enfoui germer ? Les recueils suivants auront à le

propose des adjectifs « grand », « princier » ou encore « souverain », Ponge note que le « vocabulaire » de Saint-John Perse lui est « à la vérité presque insupportable ».

²⁴ Yves Di Manno, « D'une indicible épopée », art. cit., p. 165.

²⁵ Esther Tellermann, *Première apparition avec épaisseur*, op. cit., p. 13.

²⁶ *Ibid.*, p. 86.

chercher. Pour l'instant, « la mort » est « au fond de la gorge²⁷ » sans qu'on puisse savoir si cette gorge est un paysage terrestre sculpté par les eaux du passé ou le gosier du poète asséché par le secret. « le monde est / une bâche sous les hommes » nous disent les titres de la première section du recueil si l'on en recolle les morceaux, ce qui est prendre acte d'une séparation entre le sujet poétique et le monde. « Que cachent / tous vos rideaux ? » se demande la voix poétique (p. 93). Il faudra soulever la bâche, comprendre ce qu'elle voile pour envisager de réparer la relation entre l'homme et le monde. Mais soulever la bâche, c'est rencontrer l'histoire, les morts, alors qu'on aimerait pouvoir en détourner les yeux : « Regardez l'Histoire / pas les reflets dans l'eau » profère une voix narquoise (p. 98), coupant court à toute velléité de légèreté. Cette insertion de citations jamais attribuées à leur auteur et souvent purement inventées est une des marques les plus spécifiques de l'écriture d'Esther Tellermann. Ces citations sont répétées comme des *leitmotive*, des refrains qui souvent s'intègrent au texte poétique en faisant retour, privés des guillemets initiaux. Une telle pratique que Michael Bishop qualifie de « pseudocitationnelle²⁸ » – très présente dans *Encre plus rouge* (2003), *Terre exacte* (2007) ou encore dans le récent livre sur Claude Garache, *Corps rassemblé* (2020), où c'est cette fois la voix du peintre qui semble dialoguer avec le sujet poétique – témoigne pour Laurent Fourcaut de l'« émiettement de “la parole humaine²⁹” en une pluralité de voix³⁰ » dans l'œuvre d'Esther Tellermann qui met à distance le « je » poétique hérité du romantisme en l'inscrivant dans une recherche polyphonique.

À la fin de ce premier recueil, *Première apparition avec épaisseur*, le sujet poétique fait le trajet vers l'Est, va contempler le Rhin cher à Hölderlin, regarde les reflets dans l'eau mais reçoit le choc de l'Histoire, celui qui paralyse, bloque le dos de celui qui ne sait pas « faire face », dans cette logique du retournement et de la réversibilité que réaffirmera le titre *Inversant l'autre* : « L'Histoire / aussi est / un point du dos. » (p. 100). C'est en méditant sur les tombeaux égyptiens que ce travail de vérité est poursuivi dans le recueil suivant, *Trois plans inhumains*. Convoquée par l'architecture funéraire à l'hypogée de soi-même, la poétesse fait face au Nil comme au néant (*nihil*) et peine à soulever la bâche, à passer d'un bord à l'autre comme l'âme des morts dans la barque

²⁷ *Ibid.*, p. 79.

²⁸ Michael Bishop, « Esther Tellermann cinq fois », dans *NU(e)*, n° 39, 2008, *op. cit.*, p. 179.

²⁹ Esther Tellermann, *Terre exacte*, *op. cit.*, p. 266.

³⁰ Laurent Fourcaut, « Terre exacte : le paradoxe d'une poétique qui combine éclatement (du sujet) et remembrement (de la parole) », dans *NU(e)*, n° 39, 2008, *op. cit.*, p. 199.

d'Osiris. Dédoublée, hors d'elle-même, la poétesse considère sa propre étrangeté en l'objectivant par le recours à la troisième personne : « Elle met un volet gris sur le Nil » (p. 71). « Sois sage, ô ma douleur³¹, et tiens-toi plus tranquille » semble dire cette voix en écho à Baudelaire alors qu'un tropisme fait dériver de nouveau le recueil de la Méditerranée vers la frontière allemande avec la mention de Nimengen (p. 150), sans doute la ville néerlandaise de Nijmegen, une des premières à tomber aux mains des allemands en 1940. « – Quelle était la nature du conflit ? », demande ironiquement une voix (p. 74), comme si la Shoah elle-même menaçait de sombrer dans les oubliettes d'une histoire fertile en massacres. Pour Esther Tellermann, issue d'une famille juive d'origine polonaise ayant fui les pogroms, ayant eu des membres de sa famille déportés à Auschwitz lors d'une rafle en 1942, il n'est possible de retrouver chemin vers la parole qu'en affrontant ce gouffre de l'inhumanité, et de cette inhumanité particulière, répétant cette promesse lue dans *Terre exacte* : « Il y aura pour vous une bouche³² ». Cherchant au moyen de la psychanalyse à comprendre la pulsion de mort à l'œuvre dans la nature humaine, Esther Tellermann soulève peu à peu la bâche, fixe l'histoire jusqu'au tréfonds de son horreur. Le poème *Todesfuge* de Paul Celan, poète juif roumain ayant perdu ses parents en camp de concentration, et qui fit tout de même le choix d'écrire une œuvre poétique en langue allemande après Auschwitz, est cité dans *Distance de fuite* (p. 72). Le recueil suivant, *Pangéia*, est une traversée de la « nuit allemande³³ ». Le Rhin s'écoule jusqu'à la nausée, et au souvenir de la voix de Paul Celan : « *il y a quelque chose de pourri dans la poésie de Hölderlin*³⁴ », comme au royaume de Danemark pour Hamlet. Et nous, ayant à parler malgré tout, nous dit *Terre exacte*, « respirions comme hommes pourrissants³⁵ ». Pourtant la pourriture se traverse, et le poème liminaire de *Pangéia* annonce :

J'entendais la cassure :

« sur l'autre versant
tout serait³⁶. »

Et dans *Encre plus rouge* :

³¹ Voir « ma douleur », *Trois plans inhumains*, op. cit., p. 41.

³² *Terre exacte*, op. cit., p. 224.

³³ *Pangéia*, Paris, Flammarion, 1996, p. 24.

³⁴ Phrase citée par André du Bouchet dans *...désaccordée comme par de la neige et Tübingen, le 22 mai 1986*, Paris, Mercure de France, 1989, p. 75.

³⁵ *Terre exacte*, op. cit., p. 64.

³⁶ *Pangéia*, op. cit., p. 7.

[...]
 Qui m'étreint
 qui pénètre
 l'autre voix
 tombes laissées aux étoiles ?
 Reste
 nous irons plus haut
 au nœud de la douleur.

Il semble alors qu'ayant atteint le nœud d'une douleur personnelle, la voix d'Esther Tellermann devienne *capable* de toute douleur au sens où pour Francis Ponge le verre est « capable³⁷ » de l'eau (il peut la contenir). Et pas seulement de la douleur du peuple juif : agacée qu'on lise tous ses livres uniquement à travers le prisme de la Shoah, Esther Tellermann rappelle que la question juive est aussi celle de « l'inadmissible de la condition humaine³⁸ ».

C'est alors non seulement la violence guerrière mais toutes les formes de violence de notre époque que son œuvre permet de penser. La grande dévastation du vivant par nos sociétés marchandes provoque un reflux de la bâche que *Première apparition avec épaisseur* avait entrepris de soulever, et l'on peut lire dans *Un versant l'autre* : « Quoi encore couvre / la terre / nos bâches / nos signes à néant³⁹ ? » La bâche, celle de l'universel reportage mallarméen, la parole utilitaire et stérile, ne verse pas, ni dans un sens ni dans l'autre, elle recouvre, à l'horizontale, et étouffe. Dans son désir, nous dit la poétesse, de « calculer le vivant⁴⁰ », la bâche de la pensée conceptuelle dont des poètes comme Yves Bonnefoy ont montré que la langue poétique devait se dégager, enserre et retient captive toute forme de vie dans ses mailles serrées. La parole à verse d'Esther Tellermann au contraire, ouvre cette mer rouge coagulée au moyen d'une « encre plus rouge » qui rompt digues et barrages. Dans son instabilité, elle mise sur le travail du blanc, du silence, pour « retisser la chair⁴¹ », nous dit *Un versant l'autre*. Dans le sillon du silence, elle trouve ouverture vers autre chose que les mots. Ce n'est que par leurs failles mutuelles que les noces de la parole et de la terre peuvent s'accomplir. Esther Tellermann n'envisage pas la littérature dans un

³⁷ Francis Ponge, « Le verre d'eau », *Œuvres complètes*, t. I, B. Beugnot (dir.), avec, pour ce volume, la collaboration de M. Collot, G. Farasse, J.-M. Gleize, J. Martel, R. Mélançon et B. Veck, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 579.

³⁸ « Entretien avec Patrick Née », *Nu(e)*, n° 39, 2008, *op. cit.*, p. 24.

³⁹ Esther Tellermann, *Un versant l'autre*, *op. cit.*, p. 123.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 24.

⁴¹ *Ibid.*, p. 53.

monde à part, coupé du dehors, fonctionnant en circuit fermé selon les principes de ce que le formalisme nomme la « clôture du texte ». Si elle s'intéresse tant à la géomorphologie, à la tectonique des plaques et aux secousses sismiques, c'est qu'elle pense qu'une même force soulève le sol où nous plaçons nos pas et celui de la langue. Cette instabilité est d'abord syntaxique. Dans les poèmes d'Esther Tellermann, le « je » laisse volontiers place à un « tu », un « vous » ou un « nous » et des emplois variés sont faits des pronoms de la troisième personne, masculins ou féminins, singuliers ou pluriels, sans que le locuteur ou le référent soit toujours aisément reconnaissable. Il se produit ainsi un brouillage qui ne laisse pas le lecteur s'installer dans une grille de lecture confortable. Un tel vacillement, un tel tourbillon énonciatif produit une « implosion du sujet lyrique⁴² ». Dans tel poème de *Terre exacte*, le passage de « ils furent poursuivis » à « J'ai désiré » (p. 150) produit un changement de focale. La technique de mise en mouvement du poème par l'indécision pronominale élaborée par Esther Tellermann permet une grande variété d'éclairages sur le drame dont le récit nous parvient par bribes. La syntaxe elle-même est rompue. Chaque phrase semble chercher à imbriquer un versant du dire dans l'autre, et cela peut passer par une désorganisation de l'ordre habituel de la phrase, ainsi p. 59 d'*Un versant l'autre* :

Je voulus
morceau de vous
dans le vent
que l'instant
vibre.

Ici la structure syntaxique minimale sujet – verbe – complément (« Je voulus que l'instant vibre ») subit l'effraction d'une bribe de phrase qui vient la dilacérer et s'insère comme en incise entre le verbe et son complément sans que l'on puisse savoir avec évidence à quoi elle se rapporte. Ce « morceau de vous / dans le vent » qui fait vibrer l'instant, est-ce le « je » qui serait alors au « vous » ce que l'un des versants du titre est à l'autre ? Ce morceau de phrase lui-même apporté par le vent vient bousculer, désarticuler la syntaxe traditionnelle. Un tel tremblement langagier produit la vibration de l'instant recherchée par la poétesse comme le marque la légère béance produite par l'insertion d'un blanc typographique qui décroche légèrement vers la droite le verbe « vibrer », dans un geste musical soutenu par l'écho sonore « voulus » / « vous », l'allitération en [v] et la rime « vent » / « instant ». Ce blanc

⁴² Jean-Pierre Samocki, « D'une origine future », *NU(e)*, n° 39, 2008, *op. cit.*, p. 218.

typographique, on comprend qu'il est une « transcription du souffle⁴³ » et qu'Esther Tellermann cherche à donner à sa page l'unité de ce souffle. Cette unité vibre, tourbillonne d'une autre manière, par l'emploi des temps verbaux :

Puisque les herbes
ont drapé le voile
parcouru sur la taie
puisque granits habitent
la pulsation
dors
dans la feuille rouge et
je te chercherai contre
le flanc coupé
par le milieu.
Et tu pleureras
en nuques brunes avec
au cœur celle⁴⁴
...

L'emploi dans un même poème du passé du présent et du futur est caractéristique d'une œuvre qui ne se ressourcne dans l'origine d'un passé mythique, ne plonge au cœur de la plaie d'un passé douloureux que pour réenfanter la parole et lui donner chance d'un futur, comme d'éruptions fracassantes naissent des îles nouvelles. Il y a une tectonique des temps dans la poésie d'Esther Tellermann perpétuellement tendue vers un futur, comme l'a montré Jean-Pierre Samocki : « la parole poétique ne consiste pas à décrire ce qui reste en nous de l'origine mais à se la réapproprier par la parole en s'y projetant en avant⁴⁵ [...] ».

Esther Tellermann poursuit son œuvre sur des carnets à spirale. La spirale figure bien ce travail d'une poétesse qui plonge profondément en elle-même pour rejoindre le point où sa douleur personnelle rencontre les blessures de notre histoire collective, et puise dans les ressources de l'élégie sans s'y laisser ensevelir car son travail de reprise infinie d'un dire toujours à préciser lui donne ouverture à cette puissance germinative de la parole qui fait de nous des vivants. Cette énergie vient du corps : celui de la terre, du sujet, de la langue. « Avaient-ils épuisé les langues⁴⁶ ? », ceux qui saccagent la terre, questionne la poétesse dans un poème d'*Un versant l'autre*. On n'épuise pas les langues tant qu'on leur

⁴³ « Entretien avec Patrick Née », *NU(e)*, n° 39, 2008, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁴ *Terre exacte*, *op. cit.*, p. 94.

⁴⁵ Jean-Pierre Samocki, « D'une origine future », *op. cit.*, p. 220.

⁴⁶ Esther Tellermann, *Un versant l'autre*, *op. cit.*, p. 125.

apporte l'énergie d'un corps, et de l'air, nous démontre pourtant ce nouveau livre placé sous le signe de la « perpétuelle naissance » qu'avait entrevue *Terre exacte* (p. 229). Cette « perpétuelle naissance », elle est à puiser dans l'air dont se nourrit la voix :

Mais revinrent l'air
avec le tranchant
de l'arête
monts que grise
la mémoire
quand plis ont révélé
l'autre bord
sel a transmis
la transparence⁴⁷.

« Griser » ce n'est pas ici ensevelir dans la grisaille mais livrer à l'ébriété d'un afflux d'air pur, de cet « irrespiré⁴⁸ » cher à André du Bouchet. Est-ce alors une poésie du voyage, celle que nous propose Esther Tellermann ? Peut-être si ce voyage ne consiste pas en un lot d'anecdotes et de circonstances mais en une mise en mouvement du poème à partir de l'écart permis par le déplacement géographique. Tout comme la terre livrée à la dérive des continents, le lieu habité de la parole est un lieu en déplacement incessant. Seul un poème capable de s'incorporer ce mouvement profond du vivant pourra établir fugitivement le contact entre la parole et le réel fuyant. Voici peut-être ce qui guette Esther Tellermann dans cette zone instable, frémissante, qui sépare tel versant de tel autre, voici sans doute ce qui la poussera à s'y risquer encore.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁸ Voir Michel Collot, « André du Bouchet et le "pouvoir du fond" », *L'Ire des vents*, n° 6-8, 1983. Repris dans *L'Horizon fabuleux*, t. II, Paris, Librairie José Corti, 1988, p. 202.

Inédits

Esther TELLERMANN

Soudain nous avions
fermé
les persiennes
je ne savais plus
votre manière.
Tout près
les continents
me traversent
je confondais
les fatigues
à l'ombre qui
se fissure
recueillait
les chagrins
lambeaux de
solitude
repoussaient
l'attente
d'une lèvre rouge
encore me bercent.

Nous fûmes
à l'intérieur
d'un orage blanc
sans cible
pas plus loin
qu'un soleil qui
s'enracine
et nous dénude et
nous hante
fore les traces
d'un ailleurs
retiré dans
la geôle
et le cri retenu.

Je n'avais voulu
qu'un silence fende
l'autre
plus abrupt
mais des sentiers de
ronces et de glycines
une cambrure
étrangère.

Et puis des ressacs
des corps
brefs
là où sombrent
des métaux
dans les voix
pour la seule
clarté
où longtemps
je sommeille
invente
des jasmins.

Soudain
s'égare le jour
dans le temps
d'une simple
écriture
fut encore
le bout du monde
neuf
et sourd
un moment suspendu
le seuil
où je te veille.

Soirs dessinaient
des horizons
estompant
 les chairs
en des cuivres
brûlant les lavis
alors émergent
des traînées de pluie
des Nord lisses et
 la fraîcheur
des étendues
afin que l'oubli
 étincelle.

Toi
personne d'autre
un ciel défriché
sans prise
 qu'un dedans
 un feuillet
ravin ou désert.
Aube limée
fut la secousse
 d'un infini
introduisant la fugue
dans le muet
 tout l'or
 de la syllabe.

Personne
Rien
que la lueur
de l'amandier
la sphère parfaite
de l'ombre
la découpe d'un absolu
contre la lampe
et l'encre psalmodiant
l'exactitude
des naufrages
le dessin
des univers
tus.

Hommes lourds
derrière les portes
gonflaient les lumières
laissaient
pleuvoir l'espace.
Je voyais
au travers des yeux
et des pierres
le broyer et le
feu
des peaux
tièdes au-delà
des porcelaines
poreuses
vous
laissé.

Je dis que tout
à l'heure
le ciel s'ajuste
si nous oublions
ce qui reste
afin de reposer
dans chaque pli.
Savez-vous
une fois encore
la parole s'arrête
où se scindent
la neige la fleur
éclairant
l'attente.

Nous voulions
dormir
chaque fois
 plus
dans l'enfance
entre deux langues
l'une
 apprise
l'autre trop
 nocturne
empêchant la dérive.
 Relents de mer
fixent la parole.

Oui nous
comptions
un jour l'autre
un lendemain n'est-il
un jadis suspendu
à l'aurore
un front où se
modulent
les traversées ?
Je notais les intervalles
pour
vous ensevelir
et vous faire
naître.

Puis je voulus
des symphonies
élevées des cendres
ambres où frissonnent
les feux
des timbres sur
chaque peur chaque
chair qui attend
que revienne la soif
des étés que
gonflent les mers
des levées de paroles.



Gilles du Bouchet, collage, 2020.

PRÉSENTATION

Esther Tellermann est née en 1947 à Paris. Normalienne et agrégée de lettres, elle exerce actuellement la psychanalyse. Son premier livre *Première apparition avec épaisseur* a obtenu en 1986 le Grand prix de l'Académie française. Sa poésie, organisée en suites de chants posés entre le murmure et la symphonie, entre les symboles et la réalité arrachée, semble rendre compte d'un lyrisme intime du monde. Son œuvre, mêlant destinée personnelle et portée universelle, s'attache, dans une tension vers une impossible consolation, à dépasser dans le mythe les répétitions tragiques de l'Histoire.

Elle a publié une vingtaine de livres de poésie, principalement aux éditions Flammarion, ainsi que deux récits, *Une odeur humaine* (Farrago/Léo Scheer, 2006), *Première version du monde* (Unes, 2019) et un essai *Nous ne sommes jamais assez poète* (La Lettre volée, 2014). Elle est présente dans *l'Anthologie de la poésie française du XVII^e au XX^e siècle* (Gallimard, La Pléiade, 2000). Elle a également obtenu le prix François Coppée de l'Académie française pour *Guerre extrême* en 2000 et le prix Max Jacob en 2016 pour *Sous votre nom*.

*

POÉSIE

Première apparition avec épaisseur, Paris, Flammarion, 1986 (réédition 2007).

Trois plans inhumains, Paris, Flammarion, 1989.

Distance de fuite, Paris, Flammarion, 1993.

Pangéia, Paris, Flammarion, 1996.

Guerre extrême, Paris, Flammarion, 1999.

Encre plus rouge, Paris, Flammarion, 2003.

Terre exacte, Paris, Flammarion, 2007.

Contre l'épisode, Paris, Flammarion, 2011.

Le Troisième, Nice, Unes, 2013.
Avant la règle, Les Cabannes, Fissile, 2014.
Un point fixe, Les Cabannes, Fissile, 2014.
Carnets à bruire, Bruxelles, Lettre volée, 2014.
Sous votre nom, Paris, Flammarion, 2015.
Éternité à coudre, Nice, Unes, 2016.
Un versant l'autre, Paris, Flammarion, 2019.
Corps rassemblé, Nice, Unes, 2020.

RÉCITS

Une odeur humaine, Tours, Farrago/Léo Scheer, 2004.
J'étais pleine d'espoir, Les Cabannes, Fissile, 2010.
Première version du monde, Nice, Unes, 2018.

LIVRES D'ARTISTES

État d'urgence, Quatre peintures originales de Jean-Claude Le Gouic.
 Paris, Area, 1999.
Du dit jamais, Encre originale en frontispice de Philippe Hélénou.
 50 exemplaires, Clamart, Cahiers de la Seine, 2002.
Naggarkot, Œuvre d'art. Extraits de *Guerre extrême* et des travaux de
 Béatrice Casadesus. Série de Livres Uniques. Exposée à la galerie
 Romagny (Paris IV^e) en mai 1997, puis à la rétrospective « Béatrice
 Casadesus », Maison des Arts de Malakoff, en 2002.
Épissure, « Livre Unique » d'Esther Tellermann et Béatrice Casadesus,
 collection « livre pauvre » lancée par Daniel Leuwers. Paris, Livre
 pauvre, 2008.
Voix à rayures, Trois photographies de Stéphane Thibierge.
 99 exemplaires, Dijon, Poliphile, 2009.
Racine, Peinture originale de Jean-Gilles Badaire, 33 exemplaires, Nice,
 Unes, 2015.

Un monde double, Poème extrait de *Sous votre nom* (p. 175-223), 4 dessins de Marie-Claude Bugeaud, 9 bois gravés, dont 5 monochromes, de Thierry Le Saëc. Emboîtement réalisé par l'atelier Jeanne Frère à Nantes, 16 exemplaires, Kergollaire, Canopée, 2018. [edlacanopee.blogspot.com/2019/02/esther-tellermann-un-monde-double.html>]

Envers, contenant une œuvre originale et une vignette de Gérard Thupinier, 33 exemplaires. Draguignan, Remarque, 2020. [galerieremarque.blogspot.com/2010/02/du-26-fevrier-au-10-avril-2010-bernard.html>]

TRADUCTIONS

STACY Doris, FOSS Philippe et HOCQUARD Emmanuel [eds.], *Violence of the White Page : Contemporary French Poetry*. *Tyonyi* 9-10 (1991), 192-95. Traduction en anglais des p. 73-88 de *Trois plans inhumains*.

LASCHEN Gregor [eds.], *Der Finger Hölderlins : Poesie aus Frankreich*. Jacques Roubaud, Abdelwahab Meddeb, Esther Tellermann, Jean Daive, Henri Deluy, Jean-Baptiste de Seynes. Trad. Jürgen Theobaldy et al. *Poesie der Nachbarn* 8. Bremerhaven : Die Hören, im Wirtschaftsverlag NW Verlag für neue Wissenschaft, 1996. 73-91. Présentation bilingue allemand-français de *Première apparition avec épaisseur*, p. 101-09 ; de *Trois plans inhumains*, p. 94-95 ; et de *Distance de fuite*, p. 90-93 et p. 96-98.

BISHOP Michael, ed. and trans. *Women's Poetry in France, 1965-1995 : A Bilingual Anthology*. Winston-Salem : Wake Forest UP, 1997. 350-61. Extraits de *Trois plans inhumains* et de *Distance de fuite*.

ELIRAZ Israël, trad. *Moznaim* 28.6 (1999), 43. Éd. Asher Raich. Hebrew Writers Association in Israel. Traduction en hébreu d'extraits des p. 7-46 de *Trois plans inhumains*.

DURAND Marcella, trad. *Double Change* 3 (juin 2002). Extraits en anglais d'*Encre plus rouge*.

JOVALEKIĆ, Slobodan, trad. *Obaje*. [Revue de l'ex-Yougoslavie, 2002] Poèmes traduits en serbe, de Martine Broda, Michel Deguy, Mathieu Bénézet, Alain Lance et Esther Tellermann. Extraits de *Pangéia*.

TELLERMANN Esther, *Mental Ground*. Trad. Keith Waldrop. Providence, RI, Burning Deck, 2002. Traduction en anglais de la première

section de *Guerre extrême*, « Terre mentale ». [Cf. *Inscape* 6 (été 1999), extraits, 17-30]

CHONG-HUI Lin, et madame Xaviera, trad. « Esther Tellermann : extraits en chinois de *Première apparition avec épaisseur*, *Guerre extrême*, *Encre plus rouge*, *Distance de fuite* ». *Le Printemps des poètes à Taiwan*. Taipei, Institut français de Taipei, 2004.

SCHIFF Robin, trad. *Transatlantic Verse : A French-American Anthology of Contemporary Poetry*. Sausalito, CA, Duration, 2005. Non paginé. Extraits en anglais d'*Encre plus rouge*.

SEPANLOU Mohammad Ali, éd. *La poésie contemporaine française, 1950-2000*, Téhéran, Saless, 2005. Extrait en persan d'*Encre plus rouge*, trad. Nassima Tajbakhsh.

DIRECTION DE LIVRES COLLECTIFS

La Passion Artaud (sld), *La Célibataire* 29 (hiver 2014).

Michel Deguy, exercices de contrariété (sld), Paris, Hermann, 2017.

Bernard Noël, l'expérience extérieure (sld), Paris, Hermann, 2018.

François Rouan, les ficelles de la tresse (sld). Paris, Hermann, 2020.

ESSAI

Nous ne sommes jamais assez poète, Bruxelles, Lettre volée, 2014.

ENTRETIENS

MARTIN Serge, « Esther Tellermann ou le poème épique “avant notre aube” : entretien avec Esther Tellermann ». *L'Énonciation : questions de discours. Le Français aujourd'hui* 128 (déc. 1999), 124-28. [Réponses reprises dans *La Poésie à plusieurs voix : rencontres avec trente poètes d'aujourd'hui*, Serge Martin (sld), Préface de Jean-Pierre Simeon, Paris, Armand Colin, 2010, puis dans le premier texte de *Nous ne sommes jamais assez poète*, « Nous cherchons tous un impossible »]

- TELLERMANN Esther, « Un rêve prosodique : entretien d'Esther Tellermann avec Yves di Manno ». *Que serait être progressiste aujourd'hui ? La Célibataire, revue de psychanalyse : clinique, logique, politique* 3 (hiver 1999), p. 189-93.
- RANNOU François, « Entretien avec Esther Tellermann », *La Rivière échappée* 12 (2001), p. 25-32.
- MALAPRADE Anne, « Entretien avec Esther Tellermann », *Le Nouveau Recueil* 70 (mars-mai 2004), p. 162-73.
- STOUT John C., « Entretien avec Esther Tellermann », *L'Énigme-poésie : entretiens avec 21 poètes françaises*, Amsterdam, Rodopi, 2010, p. 68-80. Initialement paru dans *Women in French Studies* 8 (2000), p. 193-202.
- NÉE, Patrick, « Entretien avec Esther Tellermann », *La Revue NU(e) : dix entretiens sur la poésie actuelle*, Béatrice Bonhomme et Hervé Bosio [eds.], Bruxelles, Lettre volée, 2012 p. 123-45. Initialement paru dans Laurent Fourcaut, éd., *NU(e)* 39 (2008), p. 7-28.
- NÉE Patrick, « Poème et identité : entretien avec Esther Tellermann », « Dossier Esther Tellermann » (éd. Jean-Baptiste Para). *Éric Chevillard, Jean-Louis Giovannoni, Esther Tellermann, Europe* 1026 (oct. 2014), p. 146-55.
- MÉDIONI Franck, « “Les improvisations, acte de pur présent, s'apparentent à l'écriture poétique”. Rencontre avec une poétesse amatrice de jazz ». *Improjazz* 217 (juil.-août 2015), p. 44-47.
- KONORSKI Martine, « À claire-voix : Esther Tellermann s'entretient avec Martine Konorski ». *Portraits de poètes 2. Les Carnets d'Eucharis* 2018, p. 131-36.
- PREVOTS Aaron, « Entretien avec Esther Tellermann », *Présences féminines. French Review* 92.4 (May 2019), p. 101-13.
- SEGAL Anne, « Esther Tellermann : “Le poème peut contribuer à ‘panser’ notre mal-être” ». *Télérama*, 11 nov. 2019. <telarama.fr/livre/esther-tellermann-le-poeme-peut-contribuer-a-panser-notre-mal-etre,n6516958.php>.

DOSSIERS EN REVUE OU LIVRE SUR ESTHER TELLERMANN

Revue *NU(e)*, numéro 39, numéro spécial *Esther Tellermand*, dirigé par Laurent Fourcaut, Nice, 2008.

Revue *Europe*, numéro 1026, cahier spécial « Esther Tellermand », édition Jean-Baptiste Para, 140-91, Paris, octobre 2014.

Revue *L'Étrangère*, numéro 56, dossier « Esther Tellermand », édition François Rannou, Bruxelles, printemps 2022.

Prevots, Aaron. *Esther Tellermand : énigme, prière, identité*, Leiden, Brill, 2022.

Cette bibliographie a été établie par Aaron Prevots.

Catherine Weinzaepflen

Critique

Isabelle Garron

Artiste

Thomas Schütte



Portrait réalisé par les étudiants de l'ENSA-Belleville

**Accéder au désordre
À propos de quelques livres de poèmes
de Catherine Weinzaepflen**

Isabelle GARRON
Maîtresse de conférences – Telecom Paris

Un poème court, précédé du titre « un » ouvre le dernier livre de poèmes de Catherine Weinzaepflen, *Le Rrawwr des corbeaux* (Paris, Flammarion, 2018) :

*les formes fixes me fuient
j'accède au désordre*

les corbeaux prolifèrent

C'est avec le souvenir vivace de ma première lecture de ces vers, reçus tels les signes d'une structure poétique générale possible, que je souhaite ouvrir mon propos. Ce poème liminaire dispose un énoncé au présent, son thème et ses variations. Il introduit l'ensemble par l'expression d'une tension entre rigueur formelle et chaos, entre la première personne du sujet qui écrit et la mention d'événements qui introduisent sa langue.

Expérimentant le long silence initial qui sépare le distique « les formes fixes me fuient / j'accède au désordre » et le vers suivant « les corbeaux prolifèrent », j'éprouve la permanence d'une énergie, l'impression d'une respiration ou d'un souffle retenu, d'une sorte de manque à dire. J'hésite à y lire une pause, une pause technique (semblable au temps de pause photographique), voire un temps de résistance qui serait un écho à l'idée de « *la défaite sans avenir* » de Rimbaud, mots avec lesquels il achève son poème « Les corbeaux » (1870).

Ce sont immédiatement ce dernier vers et le poème entier de Rimbaud qui se sont imposés en rappel à mon esprit, après avoir pris en pleine face

le titre de l'ouvrage, et lu le vers : « les corbeaux prolifèrent ». Certes, le poème en prose de Poe, et les traductions de Baudelaire et Mallarmé ne furent pas non plus absents de la réminiscence qui agissait. Cependant, dans ces textes-là, l'oiseau est seul, magistral, régissant. Ici c'est une vision en nombre de ce « funèbre oiseau noir » et son croassement caractéristique qui stimulent mon imaginaire avec Rimbaud, et m'amènent à revoir *Le Champ de blé aux corbeaux* (1890) peint par Van Gogh juste avant sa mort, ou encore à retrouver les séquences du terrifiant film d'Alfred Hitchcock, *Les Oiseaux*. (1963).

Ainsi, parce que tous les poèmes contemporains ne parlent pas de corbeaux, et que la prolifération que pointe Catherine Weinzaepflen ne me semble pas un mot mais un signe, un indice, pour avancer sur le terrain de la langue et des images ; parce que la découverte et lecture impromptue de l'étude d'Anne Mounic¹ et la tension qu'elle pose entre nécessité et liberté, devait renforcer une piste, et ma curiosité, sur le lien à distinguer entre désordre et corbeau :

Le corbeau, oiseau oraculaire, tient cette qualité de sa proximité à la mort. Nous allons voir qu'il figure une conversion de l'effroi en surgissement du verbe, et qu'il fait, pour ainsi dire, de nécessité liberté

Je décidais de reconduire la méthode de lecture que je convoque à chaque fois pour m'approcher du poème que je suis en train de lire. Cette méthode consiste à mener l'enquête parmi les ouvrages qui peuplent ma bibliothèque. Je me mis donc à chercher sauvagement d'autres occurrences de présence de corbeaux, et j'en découvrais de significatives, par exemple dans les textes du poète américain Paul Blackburn² ou dans le journal de Werner Herzog³, deux auteurs qu'il me semble pertinent de rapprocher de la poétique de Catherine Weinzaepflen.

Je prends plaisir à rapporter cet extrait de Werner Herzog, traduit de l'allemand par Anne Sutter,

À droite, presque à l'horizon, des voitures en trop grand nombre, parce que le match de foot n'est pas terminé. J'entends des corbeaux, mais je m'arc-boute dans un refus : surtout ne pas lever les yeux ! qu'ils croassent ! Je ne leur offrirai pas un regard, je

¹ Anne Mounic, « le corbeau ou le possible de la parole », *Temporel*, 2012, <https://temporel.fr/Introduction-Le-corbeau-ou-le>

² Paul Blackburn, *Villes, suivis de journaux*, Paris, José Corti, 2011, traduit par Stéphane Bouquet.

³ Werner Herzog, *Sur le chemin des glaces* Paris, Hachette-P.O.L., 1978, « Bibliothèque Allemande », traduit par Anne Sutter.

*riverai mes yeux à la hauteur de cette feuille ! non ! Pas question !
Que les corbeaux croassent ! Je ne les regarderai pas
maintenant⁴ !*

Le corbeau ne possède pas un chant, il croasse. Blackburn écrit littéralement dans une page de son journal ce CROA CROA⁵... Je notais à l'époque dans un de mes carnets de lecture : « *désordre de la lyrique par l'expression littérale – écrite - de l'onomatopée ; ou comment rendre cette réalité sonore sans transgression des codes ?* » Parvenir à ce dépassement manifeste une liberté du poème, visant dans ce cas précis à dégager le corbeau d'un récit qui lui colle aux plumes, et de cette image de représentant d'un ordre troublé, souvent menaçant.

L'énoncé de cette prolifération de l'oiseau, dans les paysages ruraux et dans les villes comme autant d'idéogrammes volants, peut être lu comme un à pic thématique devant lequel le lecteur se retrouve confronté en suite de ce vers. Cet à pic soulignerait comment la poète organise le seuil de l'objet-livre, comment la contrainte de rassembler les textes pour faire advenir l'ensemble va l'obliger à organiser un ordre éclairant pour la lecture.

L'ordre choisi pour l'ouvrage est celui du décompte des poèmes, numérotés de 1 à 65. Il est une liste.

Dès le second poème, titré « DEUX », il s'agit de comprendre un ordre signifié et reporté dans la table des matières. À chaque chiffre, puis nombre, l'auteur associe dans la table de fin le nom d'un ou d'une alter ego, écrivain, philosophe, musicien ou plasticien ; peu importe l'époque. La relation est là. Cette table est précédée de cet intitulé explicatif « Catherine Weinzaepflen avec ». Cette préposition fait écho à son emploi fort dans le précédent livre de poèmes de Catherine *avec Ingeborg*⁶. L'ensemble s'ouvre par un texte qui s'intitule justement « écrire avec » ; la préposition étant surlignée en italique. Ce qu'il faut en retenir je crois, c'est cette assertion : « travaille une pensée qui m'importe, à savoir que l'on n'écrit pas seul ».

Elle rapporte ce compagnonnage tacite avec les 46 noms pour 65 poèmes égrenés. Ils soulignent la diversité des présences qui inventent la communauté de ce livre, avec laquelle Catherine W écrit. Après UN, DEUX est relié à Annette Messenger, amie de l'auteure, et dont la présence marquait déjà l'illustration de couverture du texte en prose *Celle-Là* (Éditions Des Femmes, 2012). Il est question d'une relation.

⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁵ Blackburn, Paul, *Villes, suivis de journaux*, op. cit., p. 177.

⁶ *avec Ingeborg*, Paris, Des Femmes-Antoinette Fouque, 2015.

L'image représentait pour ce roman une sorte de renard ; – un autre animal. Et dans le poème DEUX, on croise aussi des mouettes, des canards, des kangourous, des koalas. Je me suis souvent dit qu'il existe un bestiaire à reconstituer dans l'œuvre de Catherine Weinzaepflen, qui l'anime comme une jungle. Il y a aussi une flore qui orne les passages, déborde des lignes. Je me représente ainsi son écriture, proche des enluminures du Moyen-Âge, et plus tard des *naturalia* des cabinets de curiosités. Là encore, le lieu de la présentation suit cette double appréhension de l'ordre et du désordre, de choses en nombre, que l'espace dédié à leur accumulation préserve de l'illisibilité.

L'ordre choisi dans ce livre de poèmes semble celui de l'apparition, de la disposition d'emblèmes, et graphiquement celui de la liste. Si l'énigme de cette liste de clôture participe à la singularité de ce livre, elle tente avant tout, sous la forme d'un étrange générique, la mise en place d'un désordre rangé de présences, permettant d'être lu et interrogé à partir du rapport imprimé entre le poème et le nom.

Si vous me permettez, je m'arrêterai un instant sur cette liste de fin d'ouvrage, bien sûr en regard du poème d'ouverture, et mesurant cette trajectoire étonnante allant du désordre à l'ordre, et traduisant l'invention d'un geste d'écriture singulier. Formellement, cette liste de clôture ressemblerait un peu, à un poème d'un autre genre, froid et neutralisé dans l'effet, que l'on pourrait qualifier aussi de hors-champ. J'associe soudain ma lecture de ce texte avec celle plus ancienne de *La Théorie des Tables* d'Emmanuel Hocquard⁷. Je me souviens aussi d'avoir récemment ouvert le site de P.O.L et d'avoir lu cette phrase manuscrite de Paul Otschakovsky-Laurens, au fronton du site : « la littérature pour mettre du désordre, là où l'ordre s'installe ». Désordre, liste, travail de l'écrivain, sont des questions de littérature, bien que je préférerais, pour ma part, un autre mot.

Je repense au chapitre souvent consulté de la *Raison Graphique*, intitulé « que contient une liste ? ». L'anthropologue de l'écriture Jack Goody, rappelle dans son livre⁸ les particularités de la liste pour distinguer une société de l'écrit d'une société de l'oralité. Il présente la liste comme la mise en ordre d'informations hétérogènes, ainsi décollées de la continuité du langage parlé. Elles renvoient à des formes très anciennes d'organisation de la pensée. On trouve des listes dès l'apparition de l'écriture à Sumer -3000 ans avant notre ère. Elles participent d'une technique humaine et de son dispositif répondant à un usage pour garder la mémoire de faits relevant autant de la croyance que

⁷ Emmanuel Hocquard, *Théorie des Tables*, Paris, P.O.L, 1982.

⁸ Jack Goody, *la raison graphique*, la domestication de la pensée sauvage, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

de l'économie d'une communauté, et dont l'organisation peut rendre compte de leur usage. Ces listes peuvent avoir pour vocation d'être utilisées pour informer rapidement, pour être transmises ou à tout le moins partagées sans commentaire excédant le contexte qui l'a générées. La liste inscrite s'écarte de la parole, est typiquement un geste d'écriture, dont la trace et la visualité permettent un accès direct à l'information.

la liste implique nécessairement une limite, un commencement et une fin. .../...La liste apparaît comme une forme caractéristique des premiers usages de l'écriture : l'importance prise par ces listes est l'effet en partie des besoins d'une économie et d'une organisation étatique complexe, en partie une méthode de formation des scribes, et partie aussi d'une sorte de jeu intellectuel : on essaie d'explorer les possibilités de ce nouveau moyen de communication. Une activité comme la mise en liste, difficilement envisageable dans les cultures orales, est de celles qui ont favorisé le développement de l'histoire et des sciences d'observation ainsi que, à un niveau plus général, la recherche et la définition de schémas classificatoires⁹.

Ici ce sont les poèmes qui auront permis à la poète de générer la liste des chiffres et des noms associés.

Ainsi cette ultime page nous renseigne sur la tenue concrète d'un inventaire, conçu après la traversée projective de l'écriture du livre. Une forme fixe est venue faire la lumière sur le *comment*, le *à partir de quoi*, le *comment s'est déroulé* la conception de l'ouvrage, déjouant la fuite, reformulant l'expérience du désordre, présenté comme un mouvement non négociable, et affronté en toute conscience. La table des matières marque, contre la prolifération et le sinistre, une forme qui permet de s'approcher du poème qu'elle clôtur.

Me retournant sur les différents moments de ma fréquentation de cette œuvre, je comprends, avec ce nouveau livre, qu'au fond Catherine a insisté sur ce point de résistance comme motif de son écriture, et cela depuis le début ; et par tous les moyens formulables.

Je risque une hypothèse de lecture : Catherine Weinzaepflen cherche à établir et à structurer une résistance contre l'entropie entrevue, vécue, regardée. À ce projet, elle arrime, dans une tension évidente, toutes les marques d'un accueil nécessaire de toutes les formes d'expérience se présentant à ses sens. Résistance et accueil entérinent un geste d'écrivaine peu commun, avec l'expression d'une quête visant à désigner ce qui a lieu, le monde tel qu'il est, au présent, et sans préférence de

⁹ *Ibid.*, p. 191.

genre pour y parvenir. Le poème écrit dans le vécu d'un présent instable l'éloigne, et nous éloigne avec elle, de toute certitude de ce qu'il sera, à l'avenir.

Depuis ses commencements, l'écriture de Catherine Weinzaepflen oscille entre le roman et le poème. Elle explique à Alain Veinstein en 2012 :

Depuis le début, depuis que j'écris j'ai toujours lutté contre cette question des genres littéraires. Et je me suis dit un jour, que si j'écrivais des romans, c'était parce que j'écris de la poésie, sinon, je ne m'y autoriserai pas. Et la poésie est en sorte une éthique pour moi ; et dans les livres de prose, il y a toujours une part de poésie¹⁰.

Il paraît donc difficile d'aborder son écriture en séparant les ouvrages par leur genre ou de s'appuyer sur une seule chronologie pour comprendre son travail. Son activité de traductrice (de l'anglais et de l'allemand principalement) souligne le fait que lire Catherine Weinzaepflen, c'est encore évoluer dans et avec la langue de l'autre. Tout aura commencé par une région : l'Alsace, dont Catherine Weinzaepflen est originaire ; une région française singulière du fait de sa double appartenance culturelle et linguistique, et épicentre des conflits européens récents. Une zone où l'épreuve identitaire que connaissent les gens qui y vivent dans l'immédiat après-guerre, marque son enfance. Très jeune, elle sera également confrontée à *l'ailleurs* d'une autre façon, puisqu'elle découvre la Centrafrique en entrant dans l'adolescence. Son écriture est traversée par l'évocation de ce pays où elle se rendra régulièrement, pendant plusieurs années, visiter un père parti vivre là-bas. Son dernier texte en prose, *L'Odeur d'un père*¹¹ semble l'acmé de cette double présence de l'Afrique et du père, intimement liés.

Ce qui frappe dans cette prose, c'est comment l'ouvrage n'est pourtant ni un récit, ni un journal, mais une série de tableaux motivés par des faits et de situations, chacune inaugurée par la mention d'un âge. « Quand j'ai six ans », « quand j'ai quinze ans », « quand j'ai trente ans », par exemple, reviennent anaphoriquement, et précisément, sans chronologie. Une autre forme de liste se trame ; de même la tentative d'un rangement impossible de tout ce qui fait une vie et un rapport au monde.

Chaque formule inaugurale est imprimée en gras. Elle distingue le découpage des textes entre eux. Chaque énoncé se succède et semble

¹⁰ Veinstein, Alain, France Culture, émission « Du jour au lendemain », 06.07.2012, <https://www.franceculture.fr/emissions/du-jour-au-lendemain?p=31>

¹¹ *L'Odeur d'un père*, Paris, Des femmes-Antoinette Fouque, 2021.

suivre le fil d'une remémoration spontanée. L'ensemble présente l'expression volontaire d'un désordre des âges. Cependant la mise en visualité de chacun des incipit accroche inévitablement l'attention et tient le lecteur en alerte. Il lui signifie l'importance d'une scansion mue par l'enchaînement des associations, qui finit par organiser et rythmer l'espace du livre, narrant l'expérience de l'ailleurs d'un père ; expérience sensorielle s'il en est.

Ce qui frappe aussi, c'est comment ce retour vers l'enfance se charge d'autres récits ; comme si ce temps formait un tout sur un sujet précis (non nommé) où toutes les époques de la vie peuvent finalement se côtoyer, leurs registres personnels et impersonnels. C'est alors un événement extrait du présent immédiat (celui de l'écriture) qui seul permettra à l'auteure de tenir en quelques lignes (ou vers), la vérité radicale de ces mélanges d'époques et des mondes qu'elle assemble. Ainsi par exemple page 36 de *L'Odeur d'un père*, ce jour où elle a trente ans et assiste « à la *sun dance* des indiens d'Amérique » : « Aujourd'hui dans le tourbillon de mes pensées brouillonnes, le souvenir des populations primitives que j'ai recherchées et chéries d'ouest en est, du nord au sud, se mêle à l'image d'un tag tout à fait contemporain que j'ai vu hier : "*Never answer the phone*". »

On peut lire une poétique du montage, laissant apparaître, sous ce désordre apparent, un récit projectif et non rétrospectif. « Accéder au désordre » comme l'on brouillerait la logique de l'histoire, l'ordre des propositions, ou bien encore laisser entendre que ce mélange soit ce moyen, ce pas de côté nécessaire pour travailler à l'émergence d'une cohérence autre ; une cohérence écrite, et non prononcée originellement à voix haute. Pour filer la métaphore olfactive, me vient soudain à l'esprit ce mot singulier de « pot-pourri, » assemblage de fleurs fraîches ou sèches qui libèrent un parfum unique, et que l'on utilise pour embaumer les pièces. Embaumer les morts et les vivants, préserver du désastre autant que s'accorder les plaisirs suaves que la nature offre. « Embaumer » verbe qu'elle emploie au dernier vers du poème « Elderflower champagne », sixième poème de la séquence *York &* (2000) où les mentions d'odeurs et de fragrances naturelles donnent à cet ensemble une coloration particulière : « la fête s'achevait / et mon bonheur / embaumé par l'odeur de bois brûlé ».

Ce sont là des poèmes ciselés par des vers rapides, aux formules lapidaires, avec parfois quelques excès et prolongements de lignes, ou encore des poèmes qui se présentent dans une verticalité dense, empêchant le lecteur de se représenter une structure stabilisée. Les titres des poèmes eux-aussi ne donnent pas de clé pour la composition. Seule l'écriture, comme on pourra le dire du jeu d'un pianiste, le présent de

l'écriture, demeure le repère ultime pour considérer ce qui fait que le livre existe ; un présent existentiel. Elle rapporte à Alain Veinstein les propos d'un ami qui l'ont marquée, sur le temps du rêve qui est un matériau important pour elle ; des propos sur le présent justement comme « temps de l'inconscient ». Elle précise que « les rêves sont au présent », qu'il est un temps qui lui importe¹².

C'est *d'ailleurs* par l'évocation de ce temps d'origine intimement mêlé à son art poétique le plus récent, tressé à l'hommage qu'elle rend à la langue de la poétesse allemande Ingeborg Bachmann, que l'on peut aborder aujourd'hui le premier poème de *avec Ingeborg* (2015) : « mon Allemagne en Afrique ». Il est précédé d'une citation de Ingeborg, traduite par ses soins : « Les années de jeunesse sont, sans qu'un écrivain le sache au début, un véritable capital¹³ ». Elle, *Ingeborg*, que Catherine Weinzaepflen désigne comme une présence essentielle, lui donne l'énergie d'un ouvrage qui renouvelle sans aucun doute l'importance que le lecteur doit maintenant accorder à la poésie dans son œuvre, et dont la précision vient contrer l'hétérogénéité d'une chronologie poétique au travail, comme dans chacun de ses livres. Une précision qu'elle revendique jusqu'à l'ériger en précepte sur la page de l'atelier d'écriture qu'elle a conduit pendant de nombreuses années à l'École Spéciale d'Architecture : « Écrire n'a rien à voir avec l'inspiration mais avec un travail de précision ».

Ainsi en conclusion, pour tenter de le dire autrement, une part essentielle de son art poétique résiderait peut-être dans l'écriture d'un désordre auquel elle assiste et qui la marque dès les premiers textes « Vivre au présent. L'instant m'échappe dans ce hiatus qui s'instaure entre la sensation et l'image immédiatement distante. La mémoire se souviendra, indifférente au temps du regard. / je ne sais rien : lieux, chairs, et les mots. Tout se confond¹⁴. » Une forme s'élèverait ainsi dans l'urgence de trouver une solution qui n'existerait pas, sauf peut-être à l'écrire, vite d'abord, reconsidérée ensuite, mûrie, développée, puis ordonnée dans le précipité.

¹² in entretien avec Alain Veinstein, « du jour au lendemain », 06.07.2012.

¹³ *L'Odeur d'un père*, op. cit., p. 7.

¹⁴ *Portrait et un rêve*, Paris, Flammarion, 1983, p. 74.

(extrait d'un livre en cours)

Catherine WEINZAEPFLEN

10 03 21

On en apprend tous les jours à propos des fleurs comestibles. Je ne connaissais qu'un plat italien dont je raffole : beignets de fleurs de courgettes. Je n'ose pas trop mettre violettes et soucis dans mes salades. Mais si, autrefois, j'avais su que la forte odeur qui envahissait nos forêts était celle de l'ail des ours, j'en aurais cueilli des poignées. Que la forêt sente l'ail était pour moi incompréhensible. J'achète désormais, chez l'épicier, un bouquet d'ail des ours (longues feuilles allongées qui ressemblent à celles du muguet) pour faire du pesto. Les ours broutent-ils cette herbe comme les vaches broutent l'herbe ou la cueillent-ils avec leur patte avant de la fourrer dans leur gueule. On dit que les ours consomment cette herbe pour se purger au sortir de leur hibernation. Couvre-feu de merde ! Quand pourrai-je à nouveau cuisiner pour mes amis ? Leur faire des spaghetti à l'ail des ours pour se purger du virus qui nous accable.

Images du passé

1. le clair-obscur des forêts fûts élancés vers le ciel cimes des arbres tendues vers le soleil à nos pieds, un sol moussu aux mille insectes parfum du bois humide écho du craquement des arbres, leur langage nous y avons vu sept biches venues boire au petit lac, sept biches en arrêt, le regard braqué sur l'autre rive où nous sommes

2. à 14 877,77 km d'ici : Uluru dans le désert de terre rouge nous escaladons les hauts rochers au lever du soleil, il fait froid, rejoindre l'autre côté silence soleil dans la vallée aux fleurs blanches et jaunes blanc et jaune sur fond rouge senteurs oiseaux de lentes girafes sauvages au loin le paradis de Dante

3. Band-e Amir, Afghanistan 2900 m d'altitude ils disent *lapis lazuli lake* les eaux glaciales du lac sont pour moi turquoise plutôt que bleu lapis lazuli le soleil brûle il faut enfourcher un cheval pour contourner le lac de la montagne blanche

Trois fois un goût de paradis

Il fait gris, où sont les oiseaux ? Les merles consomment avec avidité les graines de tournesol que je dispose pour eux chaque jour, disparaissent avant même que j'aie remarqué leur présence. Il fait froid, je ne vois plus Ruddy, le seul qui ne s'enfuit pas lorsque les fenêtres sont ouvertes.

J'ai entendu une fauvette dans le square que j'appelle mon square du confinement, celui autour duquel je tournais la nuit espérant repérer les oiseaux, jusqu'à découvrir qu'ils dorment, la nuit.

Combien j'espère que bientôt les trilles des merles me réveillent le matin, signant de manière irréfutable le retour du printemps. Les perruches du Luxembourg en sont déjà émoustillées. Elles étaient silencieuses cet hiver, elles jacassent désormais, facilement repérables les petits oiseaux verts sur les branches dénudées.

Pour survivre à l'enfermement, la lecture plus que jamais. Ce livre exceptionnel *On earth we're briefly gorgeous* aussi beau que son titre. Lorsque le roman s'écrit sous forme poétique, l'émotion surgit, la langue produit la vérité. Le livre d'Ocean Vuong, un récit à sa mère adressé, sa mère vietnamienne rendue folle par la guerre. Ocean Vuong cite Roland Barthes, mais dans l'éblouissement (*dazzled*, dit-il, à propos de tout autre chose) que me procure la lecture de son livre, j'imagine qu'il a entendu l'un des vers récurrents de Racine : Parle, je te l'ordonne.

13 mars 2021

Je me souviendrai des livres du confinement : Kafka (nouvelle traduction du Journal) 842 pages ; Les Entretiens de Lydia Tchoukovskaïa avec Anna Akhmatova 1245 pages, ces deux-là m'ont tenue chaque jour. Parmi les autres dont je me souviens et qui ont compté : L'âge de la première passe d'Arno Bertina ; des Ferdinand von Schirach et des Mingarelli ; magdaléniennement de Dominique Fourcade ; L'homme qui aimait les chiens de Leonardo Padura ; L'inconnu de la poste de Florence Aubenas ; Way de Leslie Scalapino. Qu'aurais-je fait sans les livres ...

J'allais oublier un essentiel : Apeirogon de Colum McCann. Là aussi un livre énorme.

Je n'ai pas l'habitude de répertorier les jours, les mois, les choses, les gens de l'année écoulée, or le confinement incite à de telles considérations.

Alors que mes amis les plus chers me manquent faute de pouvoir voyager, la pandémie maintient de vaines relations, celles à propos desquelles on n'est pas assez déterminé pour dire non, ou ces gens qu'on continue de voir parce qu'on croit avoir avec eux des affinités. Bonne nouvelle cependant au chapitre des amis : il y a ceux qu'on découvre grâce aux circonstances exceptionnelles que nous vivons.

Et Bim... voilà que j'apprends la mort de Jean-Jacques Viton, ami cher et immense poète. Lili m'a raconté ses derniers instants. Elle et leur fils ne l'ont pas laissé partir à l'hôpital. Après qu'il s'est éteint, ils sont allés acheter son whisky préféré et faisant tinter les glaçons dans leur verre, lui ont dit adieu. Ont choisi parmi ses vêtements une tenue élégante, ses plus belles chaussures et Lili de me dire « peut-être qu'ils vont les lui piquer avant l'incinération... tu sais, Marseille... et Jean-Jacques en aurait ri ». Je pense à tous ceux qui sont mort seuls dans les Ehpad et les hôpitaux. J.J. aura eu une mort douce à la hauteur de l'homme qu'il a été.

le ressac
c'est le retour des vagues
sur elles-mêmes
lorsqu'elles rencontrent un obstacle
écrit Viton

comment va ton ressac
sur quel obstacle as-tu buté
mon ami
le 14 mars 2021
alors que je ne peux même plus te demander
comment va ton ressac

« mais oui mon p'tit »
disais-tu à ta femme
en un mélange de tendresse et
de fermeté
tiennes

liliane sans toi
dans le ressac
est-ce possible

cet œil d'aigle
que tu avais
sur le monde
sur les êtres
qui nous a valu
de somptueuses disputes
lors de nos tablées de travail
ou de ripailles

tu nous as tant fait rire
nous qui te pleurons aujourd'hui

Sur ma place, la place de mon théâtre, il pleut aujourd'hui 16 mars, sans discontinuer. J'ai croisé une femme en grand *kway* noir, encapuchonnée, juste une touche de bleu pâle (le masque anti covid), et sa canne d'aveugle blanche qui glissait devant elle. Elle parlait au téléphone, elle parlait de Christine Angot avec véhémence.

Viton, c'est sûr, aurait écrit la scène.



Thomas Schütte,
Sculpture en verre, 80 x 53 cm

PRÉSENTATION

Catherine Weinzaepflen, née à Strasbourg le 1^{er} juillet 1946, vit et travaille à Paris, séjourne régulièrement à l'étranger (Centrafrique dans l'enfance, Los Angeles, Sydney, Sardaigne).

Poète et romancière, elle a publié plusieurs livres de poésie, plusieurs romans (entre autres aux Éditions Des Femmes-Antoinette Fouque et aux Éditions Flammarion).

Elle a créé et codirigé la revue *Land* (1981-1984) ; dirige des ateliers d'écriture dans les écoles d'art (HEAR à Strasbourg, ENSAD à Paris etc.), a traduit des poèmes d'Elizabeth Bishop, Denise Levertov, Ingeborg Bachmann ou Christine Lavant (trad. collective) pour la revue IF.

Catherine Weinzaepflen a confié ses archives à l'IMEC.

*

POÉSIE

La Distance intime, Montpellier, éditions Coprah, 1977.

Cracher l'Afrique, Herstal (Belgique), Atelier de l'Agneau, 1980.

Les Maisons, Marseille, CIPM (Centre international de poésie), Spectres familiaux, 1989.

Les Mains dans le jaune absent, suivi de *York &*, *Le Faouët*, *Le Scorff*, 2000.

Le Temps du tableau, Paris, Éditions Des Femmes-Antoinette Fouque, 2008.

Ode à un kangourou, Bordeaux, Éditions de l'Attente, 2012.

Ô l'explosion des poppies, Bordeaux, Éditions de l'Attente, 2013.

Sokker Kandli, Saint-Victor-sur-Loire, Éditions Walden n Press, 2013.

avec Ingeborg, Paris, Éditions Des Femmes-Antoinette Fouque 2015.

Le Rrawrr des Corbeaux, Paris, Flammarion, 2018.

PROSE

Isocelles, Paris, Éditions Des Femmes-Antoinette Fouque, 1977.

La Farnésine, jardins, Paris, Éditions Des Femmes-Antoinette Fouque, 1978.

Portrait et un rêve, Paris, Flammarion, 1983 (Prix France Culture).

Am See, Paris, Flammarion, 1985 ; Mont-de-Marsan, L'Atelier des Brisants, 2003 ; Paris, Éditions Des Femmes-Antoinette Fouque, 2007 (dramatique pour France Culture diffusée en 1979 sous le titre de *La Parole nomade*).

Totem, Paris, Flammarion, 1985 (sélectionné pour le prix Médicis).

L'Ampleur du monde, Paris, Flammarion, 1989.

D'où êtes-vous ?, Paris, Flammarion, 1992.

Ismaëla, Mont-de-Marsan, L'Atelier des Brisants (collection Bernard Noël), 2002.

Allée des Géants, Mont-de-Marsan, L'Atelier des Brisants (collection Bernard Noël), 2003.

La Place de mon théâtre, Farrago, 2004 (repris par éditions Verdier)

Orpiment, Paris, Éditions Des Femmes-Antoinette Fouque, 2006 (Prix Brantôme)

Celle-là, Paris, Éditions Des Femmes-Antoinette Fouque, 2012

La Vie sauve, Paris, Éditions des Femmes-Antoinette Fouque, 2014

La Sœur de mon frère, Paris, Éditions Des Femmes-Antoinette Fouque, 2017

L'Odeur d'un père, Paris, Éditions Des Femmes-Antoinette Fouque, 2021

MON TRAVAIL

Poète et romancière, je ne m'autoriserais pas à écrire de la prose si je n'écrivais de la poésie ;
le poème est pour moi un précipité de littérature,
à moins qu'il n'en soit l'origine.

Les pages extraites du livre en cours mêlent, au fil des jours, l'inscription de la pandémie, les lectures de ce temps de confinement, à des poèmes qui surgissent en dépit de la forme diariste. J'ai voulu m'octroyer dans ce projet de livre la plus grande liberté.

Travaux des étudiants de Caen
(Licence 3 Lettres)
Extraits

Aurore Bouet
Manon Goueslard
Lou Herremans
Alice Latour
Élise Patrice
Astrid Simon

Extraits

Alice LATOUR

(à propos d'*Une maison au bord des larmes* de Vénus Khoury-Ghata)

Il existe au cœur du livre de Vénus Khoury-Ghata un chemin testimonial et sensible tracé à l'encre rouge sur la carte de Beyrouth. Que le soleil estompe les lignes des rues ou que la nuit noie tous repères, cette rainure lyrique chatoie et teinte toute l'œuvre d'une pesanteur grenat. Elle sillonne les cafés, les appartements et les recoins sombres de la capitale, filant jusqu'aux marches de la maison familiale. Le grenadier macule le seuil d'éclats rouges et cramoisis, traces prénantes se répandant depuis l'intérieur, larmes rubescentes d'un foyer éclaté. L'écriture de Khoury-Ghata s'apparente à un sillonnement qui recueille ses lieux, ses souvenirs dispersés et les fragments d'un parcours familial marquant.

*

Élise PATRICE

(à propos d'*Une maison au bord des larmes* de Vénus Khoury-Ghata)

Se tourmenter et se retourner dans son lit comme dans sa douleur, l'expiation passe par la souffrance des mémoires, Vénus l'a parfaitement compris. C'est son expression qui se meurt et renaît dans les textes qu'elle attribue aux fantômes qui la suivent. J'entends ainsi l'appel de détresse de la poétesse dont le cœur a été lapidé, j'entends les lamentations et la culpabilité de son existence, sa colère et sa sensation de n'être que poupée de cire au sein d'une histoire où elle n'est rien [...].

Et pourtant, pourtant je vis dans chacune de ses syllabes. Dans ses paroles, je contemple ma nuit qui rime avec la sienne et ses souvenirs romancés se font miens. Je me les approprie avec violence, avec le désir intime et secret de mêler son œuvre à mon âme comme un pansement qui viendrait alléger ma peine.

*

Lou HERREMANS

(à propos de *Voguer* de Marie de Quatrebarbes)

Telle l'envoûtante gitane, l'écriture emportée dans une danse improvisée grave sa nature sensuelle sur le sable blanc, se saisit de notre regard pour l'absorber dans son mouvement fantasmatique, où chaque impression est isolée, et nous enjôle en feignant de s'approcher de nous, familière. Mais, à l'image de la caresse fugace du vent sur la peau, de la vision de cette fleur solitaire fanée au moindre toucher, l'écriture ne fait que nous frôler et se détourne, étrangère, insaisissable, fuyante et volatile [...].

Ainsi les mots, en funambules, marchent sur un mince fil de fer dans un équilibre précaire, et les blancs sont le vide typographique, le vertige d'une écriture fragile et puissante, qui reprend son souffle durant sa progression, puis repart de plus belle pour rencontrer un nouvel obstacle. C'est une aventure que vivent ensemble le chant et le silence, l'oralité et l'écrit, la voix et la chair, le désir et la crainte de ce désir. [...] Moi aussi, comme cette écriture toujours mouvante et en reconstruction, je veux danser.

*

Aurore BOUET

(à propos de *Voguer* de Marie de Quatrebarbes)

Je ferme les yeux bercés par les larmes et je pense à la première fois que j'ai entendu ce nom, « Xtravanganza ». C'est comme un écho lointain qui résonne en moi. Voguez, vogueons, ensemble, à la recherche de l'étincelle dans le fond de l'Abyse, effleurons du bout des doigts *Voguer* de Marie de Quatrebarbes. [...]

Si « Nous » lecteurs, nous croyons suffisamment, alors nous deviendrons « On », et on voguera dans la brèche, une étincelle ayant le pouvoir de transformer les tréfonds en ciel étoilé. C'est là que nous guide Marie de Quatrebarbes dans un poème mouvant rempli de la plus grande force : l'espoir. Avec cet espoir le froid nous quitte, pour que de plaisir nos corps frémissent.

*

Manon GOUESLARD

(à propos de *Sous votre nom* d'Esther Tellermand)

Ce poème est brut comme le cristal qui le compose, il faut en faire le tour pour voir scintiller toutes ses facettes. Minéral, il est matière à perdurer, à défier l'érosion du temps, il pourra être lu à travers toutes les époques, son secret subsistera, comme un cycle perpétuel où la vie et la mort se succèdent et coexistent. La soif tue, rappelle la mort, le renouveau ramène la soif, la vie peut être nouvelle, la « source des vivants » symbolise le secret de la création des origines.

*

Astrid SIMON

(à propos du *Rawrr des corbeaux* de Catherine Weinzaepflen)

Une plongée dans un souvenir, une exploration de la mémoire, un rappel d'une vie vécue, c'est ce que nous propose Catherine Weinzaepflen dans son poème « Trente et un » du *Rawrr des corbeaux*. Si elle se souvient, moi je rêve, de cette passion ardente, de cet amour intense partagé le temps d'un été, j'entends le roulis des vagues de cette « plage douce », je sens la chaleur écrasante de cette « nuit d'été », parce que Catherine Weinzaepflen m'embarque — nous embarque — avec elle dans ce voyage vers le passé.

*

NU(e) 75
mars 2022

Numéro coordonné par Anne Gourio

Direction

Béatrice Bonhomme, Hervé Bosio

Mise en page et conception graphique

Danielle Pastor

Association NU(e), 29, avenue Primerose 06000 NICE

ISSN 12667692