

$\text{NU}(\text{e})^{84}$

Françoise Delorme

Patrick Quillier

Marie Joqueviel

Gabriel Grossi

NU(e)
Numéro 84
Numéro coordonné par Béatrice Bonhomme

Dossiers

Françoise Delorme	5-57
• Un entretien à plusieurs voix : Serge Ritman, Régis Lefort, Florence Saint-Roch, James Sacré, Isabelle Lévesque, Milène Tournier, Olivier Van der Beken, Rolf Doppenberg.	
• Artiste : Odile Maurice-Desbat	
 Patrick Quillier	 59-123
• Entretien avec Claude Ber.	
• Critiques : ▲ Élisée Bec ▲ Michèle Finck	
• Artiste : Patrick Quillier	
 Marie Joqueviel.....	 125-179
• Entretien : Entre, nous	
• Critique : Anne Gourio	
• Artiste : Sylvie Séma-Glissant	
 Gabriel Grossi	 181-214
• Entretien avec Cyrielle Létang	
• Critique : Béatrice Bonhomme	
• Artiste : Gabriel Grossi	

Françoise Delorme

Un entretien à plusieurs voix

**Serge Ritman, Régis Lefort,
Florence Saint-Roch, James Sacré,
Isabelle Lévesque, Milène Tournier,
Olivier Van der Beken, Rolf Doppenberg**

Artiste

Odile Maurice-Desbat

à la mémoire de Serge Ritman



Photo © Véronique Verdié

Un entretien à plusieurs voix

À des questions posées par plusieurs personnes, je réponds et leurs poèmes résonnent entre eux et avec les miens. Merci à tous pour leur accueil.



Questions de Serge Ritman

Dans Poreux par endroits, tu écris que « le corps a une longueur d'avance » : peux-tu dire ce que l'argile que tu as longtemps façonnée avec tes mains a fait à « l'eau du poème » ? Autrement dit, ne serait-ce pas le corps-langage que le poème trouve en reprenant autant d'expériences vives jusqu'à courir derrière, à quoi ton écriture ne cesse de s'essayer ?

Essai de réponses

Serge, je te remercie de faire commencer cet entretien en parlant de l'argile, qui, comme l'humus, provient de la terre, est la terre. Corps de la terre, corps de la langue. Mon travail de potière et mon désir de poème, corrélés longtemps, ont créé peu à peu une relation particulière au monde qui n'est rien d'autre que ma vie même, une formation. J'ai pu interroger plus précisément ce qui se nouait et se dénouait en moi et pour moi dans la rencontre de deux pratiques si différentes lorsque, en 2016, James Sacré m'a demandé de m'exprimer à ce sujet dans la rubrique qu'il propose dans la revue *Triages* : « Les langues du métier, matériaux pour dire ». J'avais intitulé le texte né de ces réflexions : « Pot et mot, poèmes¹ ? ». En le relisant aujourd'hui, je suis très étonnée d'avoir écrit pour la première fois un ensemble de fragments auxquels j'ai volontairement évité de donner une cohérence apparente pour laisser

¹ Françoise Delorme, « Pot et mots, poème ? », dans *Revue Triages*, n° 28, Saint-Benoît-du-Sault, éditions Tarabuste, 2016.

s'autonomiser des sentiments et des pensées de plusieurs ordres. Je me souviens bien avoir pris cette décision, qui, pour moi, était importante, car elle rompait avec l'exigence d'unité et de cohérence qui m'est chère. Comme il s'est agi de « tourner autour » (!) de la notion de contenu et de contenant, en opposant et rapprochant par exemple un bol et un poème, il est curieux d'avoir figuré un tas apparemment informe de tessons pour tenter de donner à sentir quelque chose qui pourtant ne se brise jamais, la relation que nous avons au monde que nous inventons et qui nous invente par le langage, et pour tenter aussi, sûrement, de donner peut-être une tournure et une cohérence à la question : qu'est-ce qu'une forme ? Est-ce qu'une forme existe indépendamment, indépendamment de quoi ? Est-ce qu'elle est close sur elle-même ? Comment se comporte-t-elle ? Et même à quoi ça sert ?

Un bol se brise, un poème non.

Mystère. Ou plutôt encore des questions à poser et reposer autrement.

Je viens d'aller ramasser des petits pois et des pois mange-tout dans le jardin. Ça m'a rappelé le « test » que propose Merleau-Ponty pour donner à expérimenter le « touchant-touché » sensoriel qui préside à l'œuvre d'art (tout aussi bien au poème). Si tu prends ton poignet avec ta main, tu peux ressentir, presque simultanément, que l'on est celui qui touche et celui qui est touché, suivant les moments d'abord l'un ou l'autre. Le « presque » est essentiel, tout se joue dans l'écart. « Presque » sait que nous ne pouvons que « courir derrière » l'expérience, mais il permet de percevoir les flux indécomposables qui agitent le réel que nous sommes et dans lequel nous sommes, « l'eau du poème ». L'écart donne à sentir un jeu permanent et instable entre discontinu et continu. Si je dis que « le corps a une longueur d'avance », je crois vouloir dire que le langage ne se détache pas du corps (toujours premier), mais qu'il en est en quelque sorte un des aspects, qu'il manifeste un des modes d'être du corps qui dégage et vérifie le sentiment contradictoire d'être séparé (le petit pois) et indétachable (le pois mange-tout), en aménageant les conditions d'une distance qui nous permet de nous voir, un peu. Je vois là un « sentiment d'exister » humain, rapide et pourtant très lent, discontinu et continu, une manière de « courir avec » autant que « courir derrière ». Je pense au livre de Florence Saint-Roch *Courir avec Lucy*² dans lequel elle fait bouger ensemble les limites temporelles et spatiales de l'Histoire de notre espèce et d'une course matinale, avec de bonnes chaussures.

« L'eau du poème » court aussi dans tes poèmes, j'ai bien le sentiment d'être emportée par un flux quand je lis, je vois une transparence qui se meut, changeante, vibrante, qui se fragmente sans se désunir. Un titre de

² Florence Saint-Roch, *Courir avec Lucy*, Lille, éditions invenit, 2022.

livre dit cela, *Dans ta voix, tous les visages disent je*³. Certains des poèmes de tes livres ne se détachent pas complètement de ceux du livre précédent et continuent à courir, même à fuser de toutes parts, bousculant les données temporelles convenues. Il s'agit moins de « courir derrière » que de se mettre au diapason, au presque même pas que l'expérience, dansant en léger différé jusqu'à brouiller toutes les pistes entre paroles et silence, « tu » et « je » dans la jubilation d'une intersubjectivité vive et agissante :

je pars tu dis et resterais c'est pleine vitesse que je cours devant
où ne sais sans guide toujours parti devant ta voix
mise à feu n'a pas de date mes sandales au bord mon corps a
chuté dedans où est l'âme dans tes fêtes du silence

me taire en pleine volubilité au bord d'un volcan pleine éruption⁴

Pour moi, il s'agit plutôt d'être comme **dans** la matière, dans ce qui (re)lie et délie les mots, de les façonner comme ils me façonnent. La terre et les mots me paraissent de même nature : les mots ne sont pas plus immatériels que la terre. Le geste potier n'est sûrement pas pour rien dans mon appréhension de la langue, effectivement. Le poème conclusif de « Poème et mot, poèmes ? » essaie de rassembler brièvement ces sentiments de continuité et de discontinuité agissant de concert et paradoxalement, vrais pour l'acte de faire un bol comme pour celui d'écrire un poème, mais jouant l'écart différemment, presque inversement.

Un bol contient
Un mot retient
Un poème comprend

Un autre poème, longtemps imprimé sur la carte de visite de la poterie, essaie de se tenir entre « le corps a une longueur d'avance » et « l'eau du poème » :

Poussière la plus sèche :
l'argile.
Jusqu'à son terme
l'eau l'accompagne
d'un geste furtif
qui demain la contiendra

³ Serge Ritman, *Dans ta voix, tous les visages disent je*, Saint-Benoît-du-Sault, éditions Tarabuste, 2016.

⁴ Serge Ritman, *Tu pars, je vacille*, Saint-Benoît-du-Sault, éditions Tarabuste, 2014.

naïve, pour la soif.
Un bol, avec sa parure
brûlée
passage obligé du sang
à la lumière.
Un bol :
l'eau, entre les mains
venue ?



Questions de Régis Lefort

En relisant Poreux par endroits⁵, j'ai envie de te poser deux questions :

1. Conçois-tu la porosité comme réunissant ce que l'on désigne dans l'œuvre de Baudelaire par les « synesthésies » (correspondances horizontales), la capacité de résonance du corps avec le monde, une forme de non-opposition totale des contraires par l'interaction qu'ils entretiennent (ex. : vie / mort, mémoire / imaginaire, réel / invention...), enfin la nature même du langage ?

Essai de réponses

C'est un bonheur, Régis, de ressentir déjà une telle adéquation entre ta question et la réponse plurielle que j'imagine, car je vais répondre que, oui, la porosité telle que je la conçois agit en synesthésies assez systématiques, que oui, elle est une capacité de résonance du corps avec le monde, qu'elle met en œuvre une opposition non totale des contraires par l'interaction qu'ils entretiennent et qu'on pourrait appeler avec Michel Deguy « la paradoxie du réel ». Il me semble que la nature même du langage poétique est d'être poreux, ou du moins permet de développer la propriété « être perméable aux influences extérieures », jusqu'à même reposer les notions d'intérieur et d'extérieur autrement :

Heureusement dans un sursaut
On ouvre la fenêtre

Un second souffle nous vient

⁵ Françoise Delorme, *Poreux par endroits*, Genève, éditions Samizdat, 2013.

En nous rendant à nous-mêmes
Il nous rend le jardin⁶

Je dis langage poétique. La langue montre souvent au hasard de nombreux dictionnaires une « non opposition totale des contraires » dans tant de définitions de mots qui se veulent précises, une ambivalence que l'on oublie nécessairement dans l'usage ordinaire qu'on en fait dans la vie courante. Le poème la ravive au contraire pour la faire fructifier en possibles qui se dérobent autant qu'ils s'offrent à nous dire nous-mêmes, à dire le monde. C'est notre chance ET un piège dangereux. C'est flirter avec des leurres dont certains n'en seront pas, mais comment savoir ? La porosité consiste alors à accepter l'idée que tout circule, qu'il faut filtrer ce qu'on croit devoir garder en tissant les bons filtres, laisser passer ce qui doit périr au risque de se tromper, car même celui qui croit mener sa barque est en même temps la barque, l'eau et le fruit de la pêche. On doit aussi se laisser tamiser par le temps, absorber par lui, comme le pot qui laisse passer l'eau, mais s'en imprègne à son passage et s'en brisera, être ici comme le disent ces phrases de *Détroit* :

[...] Absorbé par la mer. Ce qui se libère, retenue par l'écorce, c'est la joie contenue, revenue. On respire. On étire son soleil. On étire son corps. On est là, debout. [...] On caresse son centre. On l'ouvre aux embruns, On sent la porosité. On boit la mer, on s'imprègne, on concasse⁷.

C'est vrai que j'imagine une porosité synesthésique et réciproque entre éléments, poète et lecteur, entre mots et choses, entre espace(s) et temps, aussi est-ce plus qu'une résonance, je crois. Une sorte de passage de membrane à membrane, le passage se faisant lui-même membrane poreuse dans son geste de passeur. C'est-à-dire qu'il y a pour moi un jeu entre ouvert et fermé, l'un sans l'autre ne peut être « vivant ». Nous ne sommes pas ouverts, nous ne sommes pas étanches. Intériorité et extériorité jouent ce mouvement de membranes dont je ne saisis pas toujours le fonctionnement, mais elles permettent de respirer, de se désaltérer, de revenir à un « soi » qui n'existe que dans un battement, une respiration, une tension. La non-opposition des contraires est un des aspects de ce battement, de cette déchirure-non-déchirure, dans une dynamique oxymorique. Parfois, je me dis que le mot porosité ne dit pas tout, que celui d'osmose conviendrait bien, sous-entendant d'une manière

⁶ Florence Saint-Roch, *Ce souffle entre le monde et nous*, Metz, Brins & éditeurs-ébruiteurs, 2019.

⁷ Régis Lefort, *Détroit*, Saint-Benoît-du-Sault, éditions Tarabuste, 2021.

plus conforme au dictionnaire l'idée d'interpénétration, et même celle de fusion imaginaire, éphémère et contradictoire, entre perte et gloire, qui favorise le surgissement d'une langue, singulière de s'être trempée dans l'autre d'elle-même ou dans ce qui relie l'un et l'autre, l'un et le divisé dans *D'une* :

je me sentis mêler
une appartenance
à une autre
non par enchantement
mais par extraction
par un arrachement
une exfoliation une sortie
de l'état stable et unifié
pour en venir
à une recomposition
apparemment musicale
de mes cellules⁸

2. Le pronom « elle » récurrent qui peut désigner la poète comme la matière du poème est-il ce pronom qui comme l'écriture, chez Henry Bauchau « engendre » ? « L'écriture est féminine parce qu'elle engendre », note-t-il : à remarquer qu'il utilise « engendre » et non « enfante » ?

La « jeune fille », le « elle », dans *Poreux par endroits* comme dans *À la longue*, représente à la fois une personne, (plusieurs des aspects de moi), un personnage, – elle s'oppose à l'enfant qu'elle continue sans s'en détacher, mais aussi la poète. Elle désigne peut-être même l'écriture, ce n'était pas ma volonté au départ. Je suis sensible à ton interprétation qui institue une lecture plus abstraite qui me paraît juste. C'est aussi l'écriture qui dit « elle » parce que le mot « écriture » est féminin, sans que cela implique un quelconque critère de « féminité » bien difficile à décrire au demeurant. Plus qu'enfantement, plus qu'engendrement, je vois d'abord dans l'écriture la possibilité d'un surgissement. Et dans le choix du pronom « elle », je voulais essayer de bouger les lignes, de rendre possible une sortie hors des déterminations de sexe (celui de la naissance qui impose des limites physiques, même relatives) et de rôles, déterminations imaginaires qui nous formatent si puissamment et nous empêchent. N'importe qui peut, je l'espère, se reconnaître et se chercher

⁸ Régis Lefort, *D'une*, Saint-Benoît-du-Sault, éditions Tarabuste, 2019.

dans une écriture ; les personnages qui errent à travers les mots dans les cimetières, par les villes, par les chemins, dessinent des histoires et questionnent des représentations. Je ne crois pas que nous soyons enfermés dans des définitions si étanches ; au contraire, tout circule et se nomme mieux, plus précisément, de pouvoir circuler, se métamorphoser par glissements imaginaires. C'est d'ailleurs là un des paradoxes que les arts en général, la poésie plus encore, peuvent donner à sentir. James Baldwin est un peu mon maître en la matière. Nathalie Sarraute, dans son théâtre, donne aussi à méditer l'incroyable fluidité des définitions et des limites des personnages. Il ne s'agit pas de les rendre indéterminées ou neutres, plutôt d'en « neutriser⁹ » l'apparition selon le néologisme proposé par Lila Braunschweig, c'est-à-dire de gommer des caractéristiques non pertinentes dans tel ou tel cadre défini ou de les rendre de moins en moins pertinentes, de les désamorcer pour une lecture plus généreuse. Je me demande d'ailleurs si ce mouvement entre désagrégation et réagrégation, en des proportions diverses mais toujours liées, n'est pas le propre de toute tentative esthétique.

Pour moi, il n'y pas, artistiquement et socialement, d'ordre masculin-féminin prédéterminant, si largement fictionnel, à prendre en compte pour lire et écrire des poèmes. « Elle » et « il » se dérobent. Et c'est tant mieux. J'avais, il y a une trentaine d'années, élaboré un petit test que j'ai fait subir à de nombreuses personnes : aucune, quel que soit son sexe, n'avait été capable et ne serait capable aujourd'hui de dire si un poème est écrit par un homme ou une femme. Chacun, chacune se trompe hardiment et les raisons échafaudées pour justifier les réponses sont fort instructives quant à nos cheminements mentaux ! Oui, l'écriture nous sort des déterminations – autant qu'elle le peut – et la lecture qu'on en fait gagne à prendre l'écriture en exemple pour sortir de grilles de lecture qui construisent de véritables prisons à perpétuité.

Le regard politique sur la faible apparition publique des écrits de femmes, par contre, importe. Il y a beaucoup de travail à faire. Parfois les bras m'en tombent tant il est difficile de ne pas produire des pièges qui nous réenferment immédiatement les uns et les unes dans d'autres déterminations très proches des précédentes si ce n'est les mêmes, travesties ! Je préfère, personnellement, une mixité, un mélange, des rencontres, les improbables (parfois si inventives) comme les plus convenues (qui ne nécessitent pas toutes qu'on les combatte), un jeu sérieux avec les limites, à tout autre mode de mise en visibilité. La poésie ne se plie pas, je crois. Peut-être même est-ce une de ses fonctions

⁹ Lila Braunschweig, *Neutriser, émancipation(s) par le neutre*, Paris, éditions Les liens qui libèrent, 2021.

essentielles que de remettre en cause et de pulvériser, en tous cas perturber, tous types de détermination(s), vers l'émergence imaginaire de coordonnées inconnues.



Questions de Florence Saint-Roch

Françoise, dans « Infinitifs de terre », un chapitre de À la longue¹⁰, tu écris, au verbe « vivre », lequel, très vite, croise dans les eaux du verbe aimer : « on ne sait jamais où l'on accoste et si même ». Cette incertitude redoublée (et de fait souhaitable), inhérente à la vie et à l'amour, te paraît-elle assignable à la poésie ? Et si triangulation il y a, comment (à quel degré, de quelle manière ?), dans ta pratique d'écriture, éprouves-tu ce « on ne sait jamais où l'on accoste... » ?

vivre

avec des fêlures de porcelaine
avec barques nues et visages céladon
l'amour s'embarque et navigue à l'estime
on ne sait jamais où l'on accoste et si même

Essai de réponses

Florence, je suis sensible à ton attachement à ce poème de l'ensemble « Infinitifs de terre » que tu avais commenté avec perspicacité dans la revue Décharge¹¹. Je suis toujours surprise de (re)découvrir à quel point mon travail de potière influence ma manière d'écrire. Ces poèmes se rassemblaient autour de l'œuvre d'une céramiste que j'aime, Régina Le Moigne, qui me donnait à sentir, à trouver des configurations poétiques à travers ses sculptures d'argiles. « Grès fendu » et « céladon » pèsent leur poids d'appartenance géologique dans la définition inventée de tous les verbes terrestres et humains que j'évoque.

Le quatrain « vivre » met en jeu l'infinitif envisagé, « creuset de potentialités » comme une navigation peu sûre. Dans deux autres quatrains, « donner » et « dire », le verbe « vivre » apparaît dans le corps de poèmes différents. Il se déploie autrement.

Dans « donner », il s'associe à « mourir » dans un geste de protection, offre une tente terrestre à l'espèce humaine d'où voir le ciel sans s'y

¹⁰ Françoise Delorme, *À la longue*, Saint-Benoît-du-Sault, éditions Tarabuste, 2016.

¹¹ Florence Saint-Roch, dans Revue *Décharge*, n° 188, Auxerre, décembre 2020.

abîmer, mais pas seulement puisque se montre le mode végétal de germination comme « mode de vie », reconduisant un désir de naître, continuant l'impossibilité de séparer le naître et le mourir dans sa tension créatrice :

donner

la terre offre un abri et c'est tous si serrés
qu'on voit le ciel de la tente au lieu de sombrer
à l'envers c'est l'exil quand tu rêves du germe
dans tous les sens c'est vivre et mourir contre

Dans le quatrain « dire », la présence au monde et à soi s'annonce aussi nue que dans le quatrain « vivre ». Comme tu le dis, nous sommes « ramenés au plus juste, dépouillés, certes, mais aussi allégés de ce qui nous encombre ». Cette présence est assez sûre d'elle et prête à l'action la plus ardue, une action toute en gestes de fabrication, de recherche : malaxer est un mot puissant. Il bouscule tous les repères et change en permanence... la donne pour une plus grande souplesse de l'argile, une plus grande cohérence, comme pour les mots du poème, comme si agir, faire un geste ou risquer un poème, comportait en soi-même la (re)création de l'incertain, dans un grand dénuement toujours :

dire

avec l'énergie jusqu'au bout des doigts
avec le désir d'approcher un alphabet
malaxer la violence de la terre et vivre
nu même à l'intérieur même à l'envers

Dans le quatrain « vivre », on y va ! Mais plus rien n'est sûr. Le doute se renforce au fur et à mesure. Associée à l'amour, la vie semble moins conquérante, moins facile à manœuvrer. Le mot « amour », je ne le risque pas si souvent, car il reste difficile à vivre, à dire, à donner, à recevoir. Je ne sais pas toujours ce qu'il recouvre et il peut se retourner contre lui-même, comme les autres mots. James Sacré lui préférerait sûrement le mot amitié. C'est vrai, ce dernier est moins autoritaire, symboliquement moins chargé et semble moins comporter la menace d'un absolu transcendant. En tous cas, l'amour et l'amitié, comme leurs contraires, gouvernent nos vies autant dans nos rapports interpersonnels que dans nos décisions politiques, éthiques, esthétiques peut-être.

Je n'ai jamais cru que la poésie pouvait changer le monde, ni que c'était son rôle (pour cela, je fais plus confiance à la politique, dont c'est le rôle de créer et transformer des lois qui régissent la cité). J'ai pensé

longtemps qu'elle était cependant responsable, comme d'autres modes de création humains, d'une part non négligeable des représentations que nous nous faisons du monde. Et qui le forment. Je le pense encore, en ce sens, la poésie n'est pas détachée du politique, mais je ne suis plus sûre de savoir comment... aborder cette tâche. L'incertitude a fini par imprégner tous les domaines de l'existence pour moi, la poésie aussi. Parfois, je me dis qu'il s'agit autant d'un aveu d'ignorance que d'un état d'incertitude, ce qui ne veut pas dire que je ne sais rien ou que je valorise cette ignorance ou que je postule un Inconnaissable. Je me souviens que le poème « vivre » a été écrit pour entrer dans le mot « estime » après une discussion avec Alexis Pelletier sur ce mot : estime. Encore un mot qui dérive de « calcul approximatif de la position d'un navire » au vu de paramètres divers, mais pas toujours clairs, à « sentiment favorable né de la bonne opinion qu'on a de la valeur de quelqu'un jusqu'à signifier « considération, respect » ! Je suis de plus en plus stupéfaite de la façon dont les mots peuvent varier de sens tout en restant précis et en laissant même voir comment ils en sont arrivés à presque signifier le contraire en quelques torsions. C'est une chance poétique vertigineuse, bien sûr, mais aussi d'inquiétants sables mouvants.

L'incertitude se complique dans le dernier vers. J'avance de plus en plus à « l'aveuglette », c'est pire qu'« à l'estime ». Pourtant, je suis sûre d'un certain nombre de choses, mais ces certitudes génèrent justement de l'incertitude dans les poèmes. Peut-être est-ce manière de rechercher ce qu'ils ne savent pas encore qu'ils vont dire, en inventant une marge de manœuvre nommée dans un poème de *Poreux par endroits* « la marge d'erreur magnifique », propre à nous mener droit dans le mur en nous leurrant comme à nous ouvrir de nouvelles frayées vers des modes de dire et des modes d'être partageables, au moins un instant. J'ai employé le présent, car « on ne sait jamais où l'on accoste » est toujours en train d'être vrai. On peut aussi se noyer avant d'arriver dans le havre temporaire, qui existe, mais toujours devant être reformulé, reconduit : le long poème *Mesketèt, une douleur contemporaine*¹² essaie de donner des poèmes à la douloureuse traversée de tant de migrants par terres et par mers, réalité violente. La volonté de la dire s'appuie sur une certitude, politique et esthétique. Cette certitude émerge d'une incertitude fondamentale – qui suis-je, qu'est-ce que je fais là, sur ma « branloire pérenne » qui m'oblige à agir, à écrire plutôt d'une manière que d'une autre ? Les poèmes s'en ressentent, tendus entre une volonté de dire juste (donc d'établir une sorte de certitude) et son bousculement permanent,

¹² Françoise Delorme, *Mesketèt, une douleur contemporaine*, dans *Anthologie*, Saint-Benoît-du-Sault, éditions Tarabuste, revue *Triages*, 2009.

contradictoire, nécessaire. Dans le livre qui va paraître, *Par la présente*, il est écrit : « On ne sait pas, l'abordage, même raté, c'est la terre ». Tu vois, on ne sort pas de là, de « l'ici, maintenant » que la poésie essaie de prendre en charge en le motivant, malgré tout. J'imagine entendre cette injonction dans ces vers d'Isabelle Lévesque extraits du livre *Je souffle, et rien*.¹³ dans lequel seule la mort est certaine et où l'amour resurgit en quelque sorte de lui-même dans une sorte d'autocatalyse. Entre tout et rien, un souffle s'anime, un souffle anime. La virgule de ce titre à la fois fait obstacle et laisse passage, dans un jeu complexe d'écarts qui dynamise et tient debout le corps de la pensée :

Alors je cours, cent fois je cours.

Je cours,
j'invente un rendez-vous

Falaise !

L'incertitude régente la triangulation vie-amour-poésie, c'est clair. Je place ces trois mots dans un ordre hiérarchique que je suppose évident, mais il est réversible et peut-être même totalement, résolument instable ! Mais tonique. Clinamen tonique.



Questions de James Sacré

Parfois, le motif est un cerisier. Parfois tu es devant ce cerisier singulier qui « pousse en Haute-Provence ». Parfois tu t'en souviens. Il parle à tes sens, à ton regard, tu « deviens le fruit du temps ». Tu crois « écrire l'arbre et son geste », mais tu « ne vois même plus l'ombre de l'arbre en fleur », ce qui n'empêche pas la venue de ce beau vers. Et tu te souviens d'un premier cerisier de mots, dans un livre de ton enfance. Le motif, on le voit, c'est aussi le poème qui s'écrit. Tu t'en expliques un peu pages 19 et 20 « Du cerisier » intitulées « Sur le motif », aussi en quatrième de couverture du livre. As-tu trouvé, depuis 2012, « ce qui se passe entre le mot « cerisier » et l'existence de l'arbre », entre le mot « poème » et « l'ombre » de son existence ? Ou chaque motif que tu regardes devient-il ce même questionnement écrit sans définitive réponse espérée ?

¹³ Isabelle Lévesque, *Je souffle, et rien.*, Billère, éditions L'herbe qui tremble, 2022.

Essai de réponses

Après avoir lu la description si juste de ma relation poétique (mais pas seulement) à ce cerisier, et tes questions, j'ai relu attentivement dans sa totalité et sa chronologie *Du cerisier*, que je n'avais pas encore abordé avec le désir de comprendre comment ce livre avait mûri, quel « fruit du temps » il semblait être devenu, provisoirement.

Tu le dis, le petit âne à Oujda (comme ailleurs des camions sur un parking, etc.) t'a « donné des mots », en tournant sa noria, comme le cerisier m'en a suggéré. Des mots de cerisier, fleurs, écorce, fruits, sa persistance et sa précarité. Comme tu le dis aussi, dans une formule que j'aime particulièrement et que je répète souvent, nous « donnons des couleurs au monde », dans une sorte de don/contre-don. Je me rends compte que ce livre réfléchit d'une manière assez directement politique autant sur la nature des mots, voire plus, que sur l'existence du cerisier. Migrations violentes, mensonge du libéralisme et vertiges publicitaires, j'avais oublié y avoir si souvent fait allusion à travers des questions de langue, tout en suivant pourtant des mots de cerisier. Comme une douleur incrustée qui revient toujours agacer, je parlais précisément de la geste humaine. Ce qui me rapprocherait du cerisier, c'est d'abord cela, faire mon boulot de personne humaine, comme lui mène sa vie d'arbre, avec tous les deux sûrement le désir de se survivre. Quand j'écris « l'arbre et son geste », il y a peut-être quelque chose de juste dans ce vers si, comme l'avance Jean-Christophe Bailly à propos des œuvres de Giuseppe Penone¹⁴ : « cela me fait penser à ce que les botanistes appellent la dormance [...] Le cerveau est en sommeil et soudain quelque chose le réveille, exactement comme la lumière pour la graine. Cette similarité n'est pas une figure littéraire, c'est un mode de fonctionnement ». Le cerisier me réveille. À sa manière de cerisier. Et je réponds. À ma manière. L'un et l'autre plutôt inconsciemment.

Il n'y a qu'une langue.
Elle libelle ses lois
comme des cognassiers
en pétales de danse
entraînés loin du fruit¹⁵.

¹⁴ Jean-Christophe Bailly, (traducteur du livre éponyme écrit par l'artiste, Paris, BnF, 2021), à propos de l'exposition à la BnF de Giuseppe Penone *Sève et pensée*, dans bulletin de la BnF, septembre-décembre 2021.

¹⁵ Françoise Delorme, *Du cerisier*, Mont-de-Laval, éditions L'Atelier du Grand Tétras, 2012.

J'irais plus loin, la figure littéraire est un mode de fonctionnement de la langue qui posséderait peut-être une parenté avec des modes de fonctionnement du vivant. Pour moi qui accorde une matérialité aux mots, quoique je ne sache pas bien la circonscrire, la langue et nos manières de nous en servir ne sont pas fondamentalement différentes des processus et systèmes qui produisent le vivant, qui sont le vivant. Aussi, je me plais à imaginer que, parfois, nous parvenons à parler du cerisier sans complètement nous tromper. Ce qui se passe entre le mot « cerisier » et l'existence de l'arbre, je n'en sais rien, mais je pense qu'il se passe quelque chose que le poème essaie de mettre en forme. Je ne sais ni en quoi ni comment mieux qu'en 2012, mais je me sens peut-être plus sûre qu'auparavant de cette « relation ».

Tu me demandes aussi si je comprends mieux aujourd'hui « ce qui se passe entre le mot « poème » et « l'ombre » de son existence ». Je ne sais plus s'il s'agit de l'ombre du cerisier ou de l'ombre du mot « poème ». Je suis très émue par cette question. Le mot « ombre » que tu relèves dans le vers où « je ne vois même plus l'ombre de l'arbre en fleurs », est un mot puissant qui me trouble beaucoup. Au moment où j'écrivais ce vers, de petits nuages passaient dans le ciel et créaient un jeu lumineux sur le sol. Je réalisais que l'ombre du cerisier me procurait un plaisir, celui de retrouver son image latente et la preuve manifeste qu'il existait à chaque fois qu'elle réapparaissait. Chaque fois qu'elle disparaissait, cet effacement était éprouvant. Je ne voyais plus rien sur le sol, sur la page. Plus de preuve paradoxalement tangible que le cerisier était bien là dans l'instant que nous partagions. Plus de preuve de mon existence non plus. Et, seuls, les mots ne sauvaient rien, eux qui l'avaient pris pour motif.

L'ombre du mot « poème », d'une certaine manière, c'est moi, qui écrit, c'est toi, c'est une autre personne qui me lira, c'est la vie de la langue qui se diffuse de personne à personne vivante, à toute personne qui possède une ombre, assez vivante pour encore partager la venue et le sens des mots. C'est tous ceux qui parlent et écoutent dans la langue. Nous sommes l'ombre du poème, des poèmes, parce que nous sommes ses corps. Mais sans les poèmes, qui diffusent aussi comme une sorte d'ombre, qui sommes-nous ? Dans un jeu de réciprocités, substance et ombre portée se font cadeau l'une de l'autre l'une à l'autre.

Bien sûr, je n'ai pas beaucoup cheminé depuis, mais cela m'importune moins de ne pas savoir grand-chose en la matière. Je continue et il n'y aura pas de réponse définitive – même s'il m'arrive de la désirer ardemment. Je crois parfois mieux sentir ce qui se passe et savoir peut-être un peu mieux le donner à partager, comme on rapporte une bonne

cueillette. Mais aucune certitude, car parfois, je ne comprends plus rien. Et il faut tout recommencer.

Cependant, tant que j'ai une ombre, les mots par moi peuvent parler, de la vie, de la mienne comme de celle du cerisier, devenir motif dans tous les sens du terme, mais surtout raison(s) d'agir, mise en mouvement. Oui, je le crois, probablement parce que je ne me sens pas différente, ni d'ailleurs semblable. Plutôt, avec mes mots, je suis vraiment dans la même histoire que le cerisier, avec sa vie de cerisier sans mots même s'il nous les donne.

tant qu'il y au monde
un cerisier fervent,
resserrée en son centre,
je hasarde un peut-être.

Je suis consciente que le mot « fervent » n'est pas un mot du « cerisier », mais un désir mien. En même temps, si l'arbre, cet arbre, n'était pas là, aurais-je envie de prononcer ce mot ? Aurait-il été inventé, de même que le mot arbre, même à moitié déjà effacé ?

Son silence, son feuillage qu'on n'entend pas,
Et pourrait-on le dessiner ? Au mieux
Une tache d'encre conviendrait pour en parler.
Et si loin quelle couleur ? Son silence
Pourtant qui donne le bruit d'un mot :
Arbre¹⁶



Questions d'Isabelle Lévesque

1. *Dans Mesketèt, une douleur contemporaine, tu évoques une « porte [qui] ne s'ouvre que de l'intérieur ». Tes poèmes révèlent souvent des failles (titre de l'un de tes livres) et des brèches. Les passages du dehors vers le dedans entraînent la douleur et l'angoisse de la fin. La « cicatrice » est une façon de refermer la faille en en perpétuant le souvenir. Mais une autre possibilité d'échange entre dehors et dedans est la porosité. Poreux par endroits explore ce mode de passage, appliqué aussi bien à la poterie qu'au poème et à la personne. Ainsi les limites n'en sont plus tout à fait. C'est aussi ce qui se passe parfois entre les*

¹⁶ James Sacré, *Une rencontre continuée*, Paris, Le Castor Astral Poche/poésie, 2022.

mots qui peuvent se mêler : ainsi, dans La rOnde, « senser » assemble « penser » et « sentir », ou « cœur » et « corps » produisent « cœurps ». Ce « cœurps » ne peut être qu’hyperesthésique pour joie ou pour douleur.

Tu écris dans Failles¹⁷ : « Dans le nom de la mort / quelque chose / ne fait pas peur ». Est-ce la présence de la lumière de l’or ?

Comment envisages-tu ce double aspect de la porosité ? Provoque-t-elle des « flux contrariants bouillonnements bienvenus »¹⁸ ?

Essai de réponses

*c’est l’os mis à nu qui a mal dans la nuit
la lumière met la main dans la matière
et au lieu de soigner la blessure (qui existe)
elle a perdu la clé ne se rappelle pas le code
la porte ne s’ouvre que de l’intérieur*

Je me souviens, Isabelle, que j’avais écrit la fin de ce passage de *Mesketèt, une douleur contemporaine* pour essayer de contrer la violence d’un grand désarroi politique qui ne s’est pas affaibli depuis, celui de savoir que si les portes, et les frontières de même, se ferment en fomentant des naufrages criminels, ce n’est que parce que celui qui ne veut pas les ouvrir a le pouvoir de les garder fermées à l’autre, aux autres, même s’il professe être du côté de la lumière (civilisationnelle ici). Oui, tout se joue entre l’ouvert et le fermé. Le dehors et le dedans sont toujours à définir, à réaccorder et à disjoindre, même si et parce que ce sont toujours des frontières fictives, sauf celles des corps, la peau, toujours exposée. Notre vie en dépend, les formes de notre vie dépendent de ces définitions, redéfinitions. Les néologismes génèrent des issues dans la langue. Le mot « cœurps », d’Isabelle Sbrissa, né dans l’expérience poétique de *La rOnde*, (quatre poètes ensemble pour un travail commun dans une vraie durée) devient un mot bienvenu. Il respire efficacement pour que « senser » soit possible, néologisme qui m’est venu dans un contexte prompt à ouvrir l’imagination du langage. Nombre de néologismes qui circulaient entre nous ont trouvé naissance en corps croissant commun de mots et de poèmes dans nos échanges si féconds, comme l’exprime Rolf Doppenberg :

*où s’autre
ce qui est*

¹⁷ Françoise Delorme, *Failles*, Besançon, Néoéditions, 2004.

¹⁸ Françoise Delorme, *Dans le puzzle*, Romainmôtier (Suisse), Éditions l’amble, 2005.

ici l'oseille fanée rouille
 où senser le revers
en deça
 le jaune vif du séneçon
 s'écouvre
au dedans
 l'appel de la grive
 ailargi
tout au fond
 la sanguisorbe

 s'y cherche

[...]

dans l'hors soi
 sur la pente gelée
du plein dedans
 les genévriers
*d'où bouger*¹⁹

Ce qui ne fait pas peur, dans le nom de la mort, c'est justement qu'il faut l'affronter et même l'agir, car elle est « catabole » consubstantielle au geste « anabolique » de régénérer, de croître. Une sorte de savoir fondamental, en nous, suggérerait l'indivision du phénomène métabolique ? Je trouve que ce n'est pas facile à figurer, à se figurer bien que j'aime à l'imaginer. Mettre en mot ce « savoir » s'avère une tâche bizarre, car elle consiste autant à protéger qu'à tailler dans le vif, à accompagner doucement le travail de la mort tout aussi bien qu'à se révolter quand c'est nécessaire, faire faille ou couture, créer ou briser des coquilles. D'où le désir que ça bouge – bouillonnements bienvenus, mais juste assez, pas trop. Risquer nous expose à parfois trop de bouleversements, à des contradictions impossibles à apprivoiser pour les faire devenir paradoxes ou oxymores féconds. Il faut résister à ce « trop », venu de toutes parts. Les oxymores féconds ont la particularité à mes yeux de rendre indémêlables leurs deux pôles tout en les rendant plus distincts que jamais. C'est une tâche, une lutte même, ainsi que tu le suggères dans un poème où refuser ferait même partie, en fin de poème, d'un « oui » plus grand :

¹⁹ Françoise Delorme, Rolf Doppenberg, Nathalie Garbely, Isabelle Sbrissa, *La rOnde*, Résonance générale, n° 9, Automne 2017, Mont-de-Laval, éditions L'Atelier du Grand Tétras.

Ne pas refuser, même brûler,
distraire la nuit.

Rendre au ciel ce qui fut noir,
parcourir d'un même frisson
plusieurs départs. Ne négliger
ni la lune ni l'épée.

Il faudra bien séparer
la nuit & le jour,

*en découdre*²⁰.

Devenir poreux, rendre plus poreux ce qu'atteint le langage, activer ce qui se joue entre la peau et les mots, c'est devenir poème, c'est donner des poèmes au monde, « donner des couleurs au monde » selon la formule de James Sacré qui me semble si juste dans sa simplicité formelle.

2. Toutes les couleurs, avec beaucoup de nuances, sont présentes dans tes poèmes. C'est le sujet d'un livre, La question des couleurs²¹. Mais on y trouve beaucoup de nuit, d'absence de lumière et donc à priori de couleurs. C'est la nuit des profondeurs maritimes dans lesquelles disparaissent les réfugiés qui se noient. Elle est noire, mais aussi violette pour Mesketè, la barque de nuit. La nuit est alors associée à une chute. Mais elle apparaît aussi comme la promesse (ou la source ?) du jour à venir : « Il attend que la nuit entre dans l'écorce du jour / il invente un jardin où le passé entrecroise les regards / elle attend que le sang redevienne de la lumière / il invente une façon de rire qui donne des questions²² ».

Nous retrouvons, me semble-t-il, cette porosité entre jour et nuit, noir du sang et couleurs du jardin du monde.

Quelle est donc pour toi la fonction du noir ? Dans Failles, tu écris : « Respire depuis toujours / resserre dans du noir / ce qui divise ». Et plus loin : « Jusqu'à l'épaisseur s'ouvre / jusqu'à quelque chose / qui n'est pas noir ».

Dans L'Air et les Songes, Gaston Bachelard écrivait : « D'abord, il n'y a rien, ensuite un rien profond, puis une profondeur bleue. » Le noir est-il pour toi un « rien profond » ou une « profondeur bleue » ?

²⁰ Isabelle Lévesque, *En découdre*, Billère, éditions L'herbe qui tremble, 2021.

²¹ Françoise Delorme, *La question des couleurs*, Mont-de-Laval, éditions L'Atelier du Grand Tétrás, 2006.

²² Françoise Delorme, *Par la présente*, éditions Tarabuste, à paraître.

Les couleurs, depuis l'enfance, me laissent dans un ravissement permanent. Je n'y comprends rien. Et je ne m'y suis jamais habituée. Jeux permanents de la lumière, elles me semblent la preuve a contrario de la matérialité du monde. Elles sont une métaphore puissante de la relation, de l'idée même de relation (entre matière et lumière) qui à la fois unit et divise. Présentes dans mes poèmes, évidentes ou étranges, les couleurs portent « l'insoutenable légèreté » de la vie, et composent sans cesse sa complexité changeante. Nous en avons longuement et vivement parlé ensemble : <https://www.terreaciel.net/Entretien-avec-Francoise-Delorme-par-Isabelle-Levesque>.

Il y a pour moi, très probablement, des liens entre la nuit et le noir. Le noir auquel je me réfère dans les tercets que tu cites dans *Faïlles* définit d'abord littéralement l'encre de Chine utilisée par le peintre Alain-Gabriel Bouvier dans les lavis dont je parle dans ce livre. Ce noir n'est pas absolu. Du moins, il existe une respiration possible entre le noir et le blanc, et le noir se décline vite en gris complexes et mobiles. Il existe une respiration possible du noir seul, c'est ainsi que je comprendrais l'œuvre de Soulages, une matière en relation avec la lumière. Il n'existerait pas de totalité, de fermeture sur soi-même étanche, puisque tant de jeux seraient possibles. Mais le noir, c'est de plus une des apparitions de la mort, de son travail. Quand évoquant un coquelicot dans le vent mauvais j'écris « ce rouge qui vire au noir est juste²³ », je pense à la décomposition de la puissante couleur de cette fleur – souvent associée à la couleur de la vie pour de nombreux poètes – et à sa disparition prochaine. Je pense alors à la couleur de l'humus. Noir qui pourra cependant se dépasser jusqu'à « l'outre-noir » dont Pierre Soulages dit qu'il « transmute la lumière ».

Le noir s'apparente au bleu dans la citation de Bachelard. Francis Ponge en rend si bien compte dans « La Mounine ou Note après coup sur un ciel de Provence ». Ce bleu qui vire au noir ou l'inverse, je le vois, je le sens, il me laisserait sans voix, effarée. Lorsqu'il vire au violet, car le rouge perdu s'en mêle comme dans un naufrage de migrants avec leurs rêves, leur sang et leur détresse, bien sûr, je me plie à ce que je perçois, ce que je sens. Je croirais donc plus volontiers que le noir est un « rien profond », qui pourrait se défaire et renaître en couleurs... que je pourrais écrire parce qu'elles me deviendraient peu à peu sensibles comme celles des arbres ou des « vies silencieuses » du peintre Alexandre Hollan ou jailliraient comme celles de Joan Mitchell.

²³ Françoise Delorme, *La question des couleurs*, Mont-de-Laval, éditions L'Atelier du Grand Tétrás, 2006.

Je suis sensible à la nuit protectrice chère à Novalis, car elle implique presque son contraire la lumière, qu'elle saura tempérer : j'aime alors sa manifestation étoilée. Et je crains la nuit totalitaire qui empêche toute apparition, toute diversification, celle que l'on pourra dire obscurantiste ? Alors je m'y oppose. Se joue dans les ouvertures-fermetures du poème une sorte de porosité efficace, différenciant toute idée d'absolu (immobile et étanche) du jour et de la nuit, de leurs aspects ambivalents. La nuit — le noir de la nuit et le noir dans la nuit — est peut-être la source nécessaire du retour des couleurs, de leur énergie, ce que j'ai fortement ressenti dans le beau livre de Sylviane Dupuis *Le Poème de la méthode*²⁴. J'ai dédié un poème à ce livre et à la force d'une sorte de noir obstiné capable de traverser la nuit, de faire passage :

Pour Sylviane Dupuis

L'enfant en morceaux a froid, elle va mourir emmurée. Elle ne voit plus que la nuit qui a faim, elle doit traverser le noir, jusqu'à un autre noir. Il se délie à travers les dendrites comme vagues au soleil du cerveau. Elle doit chercher un noir né seulement de la lumière devenue profonde. Des miroirs clignent. Ils fendent les yeux de l'enfant. Le paysage ne parvient plus à s'entrouvrir. Elle mange l'image de ses mains sur la table. Elle ne pourra plus jamais trouver sa bouche quand le jour ne reviendra pas par la nuit²⁵.

Le noir ne peut devenir une profondeur bleue. Quelque chose en lui reste noir, indéfiniment. Au-delà de toute question. La nuit, elle, compose avec des bleus changeants, sûrement. Entre noir et nuit, se hasarde un poème.



Questions de Milène Tournier

Françoise, en 2013, à propos de La petite moureuse²⁶, de Thérèse Houyoux, tu écris que plutôt que la lutte et le courage, qui seraient sans doute les forces et les mots attendus pour qui est confronté à l'expérience de la maladie, qui plus est quand elle est mortelle, l'auteure choisit « l'accueil et la lucidité ». Tu évoques un « dialogue avec le monde » qui perdure dans l'expérience douloureuse et, même, « [s]'affine ».

²⁴ Sylviane Dupuis, *Le Poème de la méthode*, Chavannes-près-Renens (Suisse), éditions Empreintes, 2011.

²⁵ Françoise Delorme, *À la longue*, Saint-Benoît-du-Sault, éditions Tarabuste, 2016.

²⁶ Thérèse Houyoux, *La petite moureuse*, Genève (Suisse), éditions samizdat, 2013.

Toi-même, dans le récit (j'aurais envie de fourcher vers récif) « Reliefs », dans ton recueil Poreux par endroits, qui évoque l'expérience de la maladie, tu écris « Rien n'est anormal », juste après le récit d'une opération supposée « ablater ». Je pense aussi à ce titre, « poreux ». Dans ce recueil, les sensations, vives comme un frisson tenace, s'entrelacent à la perte, la mort, la maladie (par exemple ces cercueils et ces épis qu'une discrète allitération rapproche : « les tombes et les blés »).

Dans Par la présente, tu évoques à nouveau la maladie, auto-immune, et l'ordonnance d'un « régime normal », dont la triple répétition fait douter de la normalité - comme la double négation « rien n'est anormal » avait permis d'emmener la porosité escomptée de l'opération vers en fait de la normalité, de l'intégrité. Quel vide ou quel plein (se) forme (dans) la langue qui s'approche de la maladie ? Qu'est-ce qui s'ouvre et se ferme dans la maladie ?

Essai de réponses

Oui, Milène, j'avais été très impressionnée²⁷ par le livre de Thérèse Houyoux. Le titre du premier chapitre, *La petite moureuse qui nous meurt lentement*, m'emporte. Ses phrases possèdent une franchise nue, inhabituelle : elles intègrent la mort dans le processus de la vie, mort normale, mort nécessaire, mort définitive en train de lui arriver. « Le fruit qui est au centre de tout, c'est la grande mort que chacun porte en soi », écrit-elle. Les circonstances ont fait que j'ai vécu enfant plusieurs années auprès d'un père très malade et voisine des morts ensuite, car ma grand-mère, la mère de mon père chez qui je passais de grands moments de vacances, allait presque tous les jours avec moi au cimetière. Tout ce qui est écrit dans « Les cimetières de l'enfance²⁸ » s'appuie sur une expérience d'enfant solitaire, une expérience-noyau, dans un cimetière écrasé de soleil. Je trouvais cette vie, si proche du silence des morts éclairé par les noms et les mots sur les tombes, normale.

Tu relèves deux fois dans mes poèmes le mot « normal », répété plusieurs fois comme en refrain dans le poème « Pour le Dr. Sakho Aboubakri » et sous sa forme négative – cependant contrariée par une autre négation dans un récit, « Reliefs », au centre du livre *Poreux par endroits* : « rien n'est anormal ». C'est un mot incongru dans des poèmes. Pourtant, il m'est venu. J'ai eu besoin de lui. Dans le

²⁷ Françoise Delorme, *viceversalitterature.ch*, note de lecture, Lausanne, 14 novembre 2013.

²⁸ Françoise Delorme, *Poreux par endroits*, Genève, éditions Samizdat, 2013.

chantier du poème pour le Dr. Sakho Aboubakri, j'avais écrit : « régime normal / régime normal / quand normal voulait dire vivant ». J'ai supprimé « quand normal voulait dire vivant » parce que pour beaucoup de personnes, le mot « vivant » ne contient ni le mot ni la réalité de la mort. C'est vrai, la normalité, ici, évoque plutôt une justesse, une objectivité presque, celle du processus anabolique-catabolique du vivant auquel ni la vie, bien sûr, ni la poésie ne peuvent se soustraire. Dans ce poème, « normal » pourrait faire regretter un temps où l'« anabolisme » avait comme « une longueur d'avance » sur le « catabolisme », avance due à la jeunesse en ce qui concerne la vie individuelle ou parce que l'être humain n'avait pas encore dévasté cette petite terre si fragile ! Quand des maladies graves m'ont touchée, je n'ai ressenti ni injustice ni anomalie. La vie est faite de mort, la maladie est une espèce d'entre-deux qui donne à sentir les deux aspects de l'exister. Le silence appelle la parole qui l'alimente, le vide crée le plein qui le désigne dans une sorte d'osmose permanente et l'étrange(r) nourrit le général et le commun, l'hier et l'aujourd'hui habituels. Dans une tension vers demain. Ce qui se dérobe resurgit ailleurs ou autrement, tant que l'unité du corps et le langage persistent. En me relisant je vois un lapsus troublant, j'avais écrit « *temps* que le corps et le langage persistent » ! Florence Saint-Roch décrit une petite statuette dans *La Dame de Renancourt*, si ancienne, si proche, comme la trace VIVE, étrangement familière, d'une sorte de futur intérieur qui nous échoit et nous oblige dans la durée :

L'absence des yeux n'en fait pas une aveugle, l'absence de bouche n'en fait pas une muette. Son étrangeté, loin de nous congédier, irrésistiblement nous appelle. Sa tête est légèrement penchée en avant, en un beau geste d'introspection : elle est dedans [...]. C'est une allégorie de l'intériorité, de tous ces mouvements intimes qui, secrètement, nous orientent et nous gouvernent²⁹.

J'aime que tu affines la question de la porosité en termes de plein et vide et non seulement d'ouvert et fermé comme j'ai trop tendance à le faire. La notion, sans se transformer complètement, se complique. Quelque chose se creuse pour que quelque chose se remplisse, pour inventer des passages, pour qu'il se passe quelque chose. Se repose la question du sens que créent les mots, entre silence et parole. Pour qu'il y ait porosité, il faut qu'il y ait vide. On ne peut pas remplir seulement, on ne peut pas remplir infiniment. Il faut aménager des vides, des espaces, une marge de manœuvre, c'est le nom que je donne à cet espace. Écrire un poème, écrire deux mots sur la page, c'est déjà mettre en jeu une

²⁹ Florence Saint-Roch, *La Dame de Renancourt*, Lille, éditions invenit, 2021.

dynamique paradoxale entre (re)coudre et déchirer. *Oscillante parole*, si beau titre d'Octavio Paz ! Le mot « paradoxe » pousse encore pour définir, pour se montrer sous toutes ses facettes ! Simultanément il y a l'attention portée pour que tout ne se déchire pas, le soin prodigué pour qu'être entier se refasse, se maintienne et il y a la nécessité de la perte, de la séparation. L'intégrité vivante se crée dans un mouvement de perte. Le « prendre corps du poème » comme le vivre corps dans le réel, leur intégrité a ce prix : paradoxalement, le tout comprend sa propre perte, dans le mouvement de flux et de reflux dont les durées différentes créent des contenants et des contenus, des personnes, des étoiles, des rêves, des tensions ardentes, des brisures irréparables ou réparées provisoirement :

Les mains aiment les apparences ne désirent pas de masques
les mains sont avides de contours ils dessinent un vide
pour la soif ils dessinent une distance les mains rodent
autour des visages caressent l'amour des apparences lentes
respirations tenues du temps de sa vie même blessée
elles refermeront les lèvres de la balafre les apparences³⁰

Plus sûre d'une subjectivité qu'elle devrait aider à se dissoudre (ou qu'elle devrait retrouver) que moi, qui en doute fort, Thérèse Houyoux éprouve une relation personnelle à la mort que l'on retrouve aussi chez une Marie-Claire Bancquart au tempérament plus batailleur, je m'y accorde mieux. Destruction et disparition irriguent la vie qui s'en épanouit dans un mouvement contraire, obligé. Un mot manque, qui engloberait ceux de vie et de mort. Peut-être que j'écris pour dire ce mot, et pas seulement moi. Les poèmes sont ce mot qui manque, celui de l'existence humaine. Ce mot palpite, tension entre perte et retour. Il frémit dans les figures de disparition et de répétition, au mouvement de la langue dans les poèmes.



Questions d'Olivier Van der Beken

parler est né dans ce corps dont la pensée est attachée à un pieu
je ne vois pas le pieu mais je sens la tension du fil quand je tire
ce n'est pas une chaîne ni vraiment un fil plutôt un tendon
articulation d'un corps bien plus grand que moi³¹

³⁰ Françoise Delorme, *Poreux par endroits*, Genève, éditions Samizdat, 2013.

³¹ Françoise Delorme, *Dans le puzzle*, Romainmôtier (Suisse), Aéditions l'amble, 2005

Dans « Le chien de soi », court récit qui clôt Dans le puzzle dont ces vers sont extraits, c'est pourtant bien d'une chaîne qu'il s'agit, non ?

Ce qui nous enchaîne, notre seule liberté, nous retient au bord de la disparition. Que la chaîne ait une longueur déterminée crée la coupure entre soi et l'entour. [...]

[...]

En quelque sorte, nous ne pouvons ni être là, au centre, ni rentrer, ni sortir.

Mais travailler la longueur de la chaîne, nous le pouvons.

Dans une conversation récente, tu as exprimé des réticences à l'usage du mot « choix », et même préféré l'expression « marge d'erreur » à celle de « marge de manœuvre » ? Comment articules-tu ces pensées/images à ta vie, toi qui pour moi choisis sans cesse et avais écrit dans le même livre

le souffle de l'origine ne rapportera pas la liberté que m'a donnée
une plume d'où les mots ont surgi pour aller jusqu'à vous

Essai de réponses

Dans le puzzle est un ensemble de poèmes écrit lors d'une aventure dont le thème *Sortir de soi* avait été proposé en 2005 par Laurence Louis, initiatrice de ce projet. Pendant cette « performance » qui mêlait diverses voix esthétiques, sculpture, peinture et poésie, il s'est agi encore d'agencer vie commune (collective) et vie individuelle (singulière) dans un équilibre mobile sans détruire aucun de ses éléments et que le poème s'en ressente, saisi par des processus de porosité, par la force d'une violente osmose, et même interloqué par des interférences risquées :

ô mes amours il ne faut pas que ce soit nous qui effacions le
chemin
nous ne pouvons refuser d'avoir de la poussière des ailes des
autres sur les mains
à ce prix l'encre se dégagera de sa gangue nous donnera des
mots vivants
je voudrais deviner la couleur de mes ailes sur tes mains

touche-moi touche-moi de tes mots arches mobiles ponts
flottants

J'ai vraiment commencé, Olivier, à questionner le mot « choix » à ce moment-là. Inconsciemment au début, je sentais que dans la société, dans les discussions, moins dans les œuvres exposées (peut-être un indice ?), une rigidité tenace s'opposait à l'idée que la liberté telle que l'a conçue la pensée libérale bâtie sur la liberté de choix puisse être une fausse manœuvre mettant en danger le peu de liberté imaginable. Je percevais parmi nous l'impossibilité viscérale de se dégager d'un formatage idéologique qui, à mes yeux, vrille tous nos actes et les transforme en une sorte de croissance perpétuelle, mortifère, en un individualisme suicidaire qui se délite en anéantissant ce qui le nourrit. Patrick Tort qualifie cette fuite en avant d'hypertélie³² toxique. Moi, je l'imagine aujourd'hui comme une maladie auto-immune. La représentation que je me faisais de ma vie, de la vie, a changé.

Je pense depuis très longtemps que nous sommes pris dans de grands flux de pensée(s) qui nous conditionnent et nous mènent. Robert Musil, dans ses *Journaux* et *Essais*, développe ce point de vue jusque dans ses conséquences et m'a convaincue. J'ai poussé le bouchon plus loin, j'ai de moins en moins cru en la liberté quand elle se présente sous la forme libérale de « choix », même dans sa version libertaire. J'ai réalisé que je ne choisisais pas vraiment. Menée par des déterminismes collectifs et des déterminismes individuels innés et acquis, j'obéis sans jamais bien comprendre. Mais « je m'efforce » comme l'écrit André Frénaud ! Je m'efforce de devenir moins bornée, et la poésie m'y invite.

Je me rends compte que ma non-liberté est de deux ordres quand tu opposes les deux sortes d'attaches que je décris dans les citations que tu rapproches. L'une, je ne la ressens pas comme une chaîne, mais comme une évidence à la fois bienfaisante et inéluctable, c'est ma soumission aux lois physiques, chimiques, biologiques de ce que j'aime appeler cosmos (je préfère ce mot à nature), cosmos que je ressens comme un grand corps. Je lui attribue symboliquement, je le vois, une sorte de vie comme biologique. Je ne peux m'y soustraire et tiens même à cette composante physico-chimico-biologique non décidée. Elle m'impose des limites, salvatrices. L'autre est une contrainte subie et agie des normes sociales que nous inventons et qui nous forme à l'intérieur de et à travers cette soumission aux lois cosmiques. Elle s'exerce en toutes disciplines (!), politique, morale, poésie évidemment. Je la ressens comme un ajout, et surtout comme une contrainte... consentie : je peux grâce à elle et en elle jouer de la distance, du décalage au dérapage même, de l'« écart ».

³² Patrick Tort, *L'Intelligence des limites, Essai sur le concept d'hypertélie*, Paris, éditions Gruppén, 2019.

Marge de manœuvre, la marge d'erreur garante d'une liberté se révèle plus ou moins fiable, plus ou moins élastique, plus ou moins viable.

Il s'agit alors plutôt d'une décision que d'un choix. Elle se fait rationnellement dans une logique causes-conséquences, y compris pour le choix d'un mot ou d'une contrainte régissant un poème, sachant que se révélera souvent autre chose que ce que j'avais imaginé, parfois relativement fidèle au désir du projet initial : « ce qui arrive » est alors ce qui compte, dont je dois répondre. Le présent et son origine demanderont à être tous deux à nouveau interrogés. « Le désir échappe au poème³³ » ! Milène Tournier, dans un poème-vidéo «La ville porte ses hommes », (<https://www.youtube.com/watch?v=wtA08CmDi6E>), lie et confronte décision et choix. Elle y dégage, dans un mouvement antithétique qui me bouscule, une faible « marge d'erreur magnifique », notre seul lot ! :

les décisions pas prises ne s'amoncellent nulle part, elles restent
encore un peu dans la vie qu'on mène,
on croit qu'on peut être d'un côté et de l'autre, on croit parce
qu'on filme qu'on peut regarder, mais non

il faut croire au leurre de deux routes possibles, croire que si on vit
encore, c'est qu'on a décidé de ne pas mourir

Je comprends peu à peu que ce qui est important dans le « choix », c'est plus ce qui nous oblige en lui, d'une manière parfaitement intransitive, pour qu'une « marge de manœuvre » se développe, pour moi la seule liberté humaine, marge de manœuvre dont nous sommes seuls responsables et dont l'origine n'est pas une liberté : celle-ci surgit pourtant. Elle naîtrait du « choix » et pas l'inverse. Nous voilà assignés à, devant « faire face ». Le néologisme proposé par Alexis Pelletier dans *d'où ça vient* conviendrait ici, peut-être : incondition humaine ?

L'incondition humaine
il s'agirait de faire
le tour du domaine
et presque de le
circonvenir et de constater avec ces
quelques mots
que tous les autres y conduisent³⁴

Puis-je établir une proximité, même relative, avec ces vers que tu écris ?
Oui, je crois.

³³ James Sacré, *Le désir échappe au poème*, Neuilly-sur-Seine, éditions Al Manar, 2009.

³⁴ Alexis Pelletier, *d'où ça vient*, Saint-Benoît-du-Sault, éditions Tarabuste, 2023.

Il y a tant à dire et si peu de temps
Il y a à choisir, c'est pas évident.
Il y a des chemins que je n'ai pas pris
Il y a des endroits où je ne suis plus
Il y a des temps que j'ai pas vécus
Il y a aussi maintenant et ici.
Il y a tant à dire et c'est déjà fini...³⁵



Questions de Rolf Doppenberg

Notre travail d'écriture collective à quatre voix, que nous avons intitulé La rOnde, s'est étendu sur plusieurs années, et nous a menés à une publication dans la revue « Résonance générale »³⁶ et dans « La feuille »³⁷. Il a ouvert pour moi un champ d'expérience d'une rare fécondité. Entamé par l'une de nous et envoyé à la suivante qui a poursuivi ce premier texte, et ainsi de suite, le poème s'est développé au fil des tours en un corps commun. Ainsi de lire le texte de l'autre dans la perspective qu'il est corps commun en croissance a ouvert dans mon travail, tel que je le perçois a posteriori, un rapport neuf au processus de création, selon un mode intégratif de la voix des autres.

Quel rôle ce travail joue-t-il dans ton œuvre poétique ? À quel point a-t-il influencé, transformé, enrichi ta propre écriture ? Comment intervient-il maintenant, après cette expérience, dans ton cheminement de poète, dans tes sources d'inspiration et dans les modalités de ton travail ?

Essai de réponses

L'expérience de la *La rOnde* a transformé ma manière d'envisager la poésie. Elle m'a donné l'occasion de vérifier que l'intuition profonde que j'écoute pour continuer à en écrire, à en lire, possède une part de vérité. Cette voix, car j'entends comme une sorte de voix, me souffle que toute

³⁵ *Sillon sillage / écritures et lectures*, livre collectif, Romainmôtier, Éditions l'amble, 2016.

³⁶ Françoise Delorme, Rolf Doppenberg, Nathalie Garbely, Isabelle Sbrissa, *La rOnde* dans *Résonance générale*, n° 9, Automne 2017, Mont-de-Laval, L'Atelier du Grand Tétras

³⁷ Françoise Delorme, Rolf Doppenberg, Nathalie Garbely, Isabelle Sbrissa, *La rOnde*, Genève, éditions distill, La feuille n° 5, décembre 2017.

la poésie depuis qu'elle s'écrit se développe en permanence comme un grand corps commun qui s'auto-détruit et se régénère, persiste et nous donne les mots d'une langue pour dire et lire le monde en poèmes. Le bonheur fut immense. Celui de réfléchir à toutes les manières si différentes d'habiter la langue et d'être habitée par elle, d'attendre les poèmes des autres, d'avoir le temps pour les devenir et en sortir changés pour écrire soi-même un poème, de savoir les siens attendus. Et à chaque tour de ronde un autre poème, tout empli de tous les autres, comme si une durée prenait corps en nous par les poèmes, comme si le « cœurs », oui, le « cœurs », s'élargissait, toujours en train de naître, et moi avec – mais pas seule. Les séances de rencontre critique en chair et en os, qui ponctuaient les tours de poèmes d'une manière régulière, offraient d'abord le plaisir d'abolir réellement les distances (France, Suisse, Allemagne). Voix, regards, rires, frottements, difficiles mises à jour parfois, résistances, censures et auto-censures à déjouer, conflits bien sûr jamais assez bien circonscrits, harmonies fabuleuses et bienvenues, tout ce qui fait la vie humaine et la vie de la langue parlée et écrite, quel branle-bas ! Je l'écrivais ainsi dans un poème de *La rOnde* :

Je voudrais faire sarment de ne jamais complètement entraver le
souffle aux césures pour respirer le nous chantant qui passe et qui
revient pour faire le vent et comme lui je voudrais dire et entendre
le *comme* des mots – tous –

Toutes les interrogations, critiques, suggestions, ajoutaient aux démarches intérieures et solitaires tant de richesses, tant de questions, donnaient tant de courage qu'il me semble que les forces de chacune, chacun s'en décuplaient. Je sais que j'écris autrement, même si je ne sais pas exactement de quelle façon. Je crois que la langue en est plus neuve définitivement. Il m'est venu un nouveau regard, une nouvelle oreille, de nouveaux sens, une vivacité qui ne faiblit pas, qui dure. Tous les mots sont devenus comme des néologismes ! Je suis « ailargie », beau néologisme de Nathalie Garbely. Mon attention s'est aiguisée et en même temps dilatée, manière d'expérimenter comment « l'écart » propre au poème déploie ses effets dans une rencontre des voix. Surtout, je lis différemment. Je m'abandonne plus volontiers aux poèmes des autres. Je les accueille mieux, je me sens riche d'eux en allant à leur rencontre, presque même avant de les connaître, car je sais que, d'une certaine manière, *Tout tient tout*³⁸ ! Ce titre de livre d'Isabelle Sbrissa rend compte de ce que j'ai vécu et cru comprendre pendant ces deux belles années.

³⁸ Isabelle Sbrissa, *Tout tient tout*, Genève, éditions Héros-limite, 2021.

L'expérience de ce processus a été si forte que j'ai eu envie de la partager, de la poursuivre. Comme certaines personnes qui avaient suivi des ateliers d'écritures avec moi me demandaient de continuer, j'ai essayé de monter un dispositif qui leur permette de vivre et d'expérimenter, dans un modèle un peu plus court, hélas, ces échanges, résonances et relances entre textes avec la possibilité de réfléchir ensemble plus longuement qu'à l'habitude. Ces ateliers se nomment ateliers d'écritures-lectures-critiques. Il n'y est pas seulement question de poésie, mais elle devient une boussole réflexive et sensible. L'aventure semble valoir la peine : elle procure aux participants beaucoup de plaisir et suscite une vive curiosité interindividuelle ainsi que des questions substantielles sur le langage.

Je reconnais parfois dans leurs yeux, dans leur attente, dans leurs élans, ceux qui furent les miens, les tiens, Rolf, pendant *La rOnde*. Comme si écrire un poème était moins important que le fait qu'il soit entendu et réfracté en myriade de poèmes en gestation, en partance, portés disparus, reconduits, ressuscités ou non, en mouvements. Vie même de la poésie.

Je voudrais recommencer, même sans horizon, glisser une main par une fissure en m'égratignant peut-être, m'accrocher plus loin, me risquer à passer la tête. Pour voir vos yeux. Regarder. Dire bonjour. Et vous me répondriez, je vous entends presque prononcer : bonjour. Et le bleu des plumes de l'oiseau germera dans le bleu des plumes d'un autre oiseau. Et dans vos yeux, même dans le plus noir de vos yeux, j'aimerai notre voix peinte juste au cœur du paysage³⁹.

³⁹ Françoise Delorme, *Par la présente*, éditions Tarabuste, à paraître.

Le feu qu'on oublie

Françoise DELORME

Ensemble de poèmes inédits (ou non) écrits en dialogue serré avec des œuvres picturales en papier froissé de la peintre Odile Maurice-Desbat.



À propos du bonheur

Robe de rides noires, de rimes bleues, un sourire s'élargit de rire et s'étrangle, la main sur la taille, une valse tellement tendre, le cœur s'éprend comme il se serre à la nouvelle qu'il va mourir sans vous. Le papier se plisse jusqu'aux lésions lointaines, fêlures lentes, dessins criés crissant comme le pinceau sait tracer : il sent que la solitude est inhumaine. Écorce consciente du vent (même léger), pelage que personne ne peut retourner, lumière broyée vivante dans la main, à peine couleurs posées : être humain, c'est une robe. Vous mourrez dans mes bras, ou moi enlacée dans les vôtres, ou sans rien d'autre sanglés sur un lit d'hôpital. Notre robe le danse. Pour de vrai, elle n'a pas d'ailes.



Le feu qu'on oublie : ses personnages

en hommage au tableau de Ferdinand Hodler « De l'émotion »

STRATES

corps veiné de rêves et de rébus
colonne vertébrale en tenons coloriés
la lumière à travers la robe s'éprend
la pesanteur tient bon elle répond

comme du linge pend aux fenêtres
la pensée s'expose au vent venu
regarde le mouvement vif et têtu
il se nuance il nous perpétue

osselets rassemblés comme miettes
vers quelle destination inconnue
mains d'oiseaux gestes envolés
un souffle dessina ce corps fier

à peine posé le pied se redresse
danse pigmenté pense la poussière
s'élance toujours convoque les mains
toujours dehors il appelle tes pas

BLEU

que demande l'attente que demande
le besoin de s'adresser à le besoin de parler
qui pousse à poursuivre à supplier même
trébuchant quelque pas encore prêt à danser

la mort dans les plis la vie (cachée)
croit les bleus devenus jaune seul
le sang tout le sang qu'il faut tout
le sang existe rouge même s'il neige

dis-moi quelle attente dis-moi quel besoin
celui dont tu voudrais me convaincre
avec tes mains comme tendues vers
ce que nous voulons nous dire peut-être

si maladroite surtout au bord de la page
au bord de la vie comme au bord de tomber
donner tout ce qu'elle a qu'elle ne connaît pas
ce que nous voulions dire peut-être

TORSE

Louis Soutter le savait vivre brûle et se tait
l'élan de vivre consume tout ce qu'il touche
pour marcher il faut ne plus avoir peur
désirer ce jaune qui réveille autant qu'il tue

la mer s'ouvre comme une fenêtre bleue
l'horizon existe alors qu'on n'y croyait plus
couper dans les couleurs en révèle d'autres
sans dessus-dessous sens dedans-dehors

le bord du corps touche dehors la lumière
elle chante ou crie se dispersant elle explose
escalier en éventail pour grimper jusqu'où
comment savoir et décider de la suivre

toujours marcher dans les rides de la lumière
vieillir avec elles pour renaître flamme ou désert
comme diffracter comme naître en arcs-en-ciel
chemins par monts par vaux arpentés jusqu'à la mer

ROUGE

l'amour profère une musique il ne dicte rien
elle se dissout aux lisières diffuse la peau du monde
comme peau de soi la femme nue avance sans savoir
elle marche vent debout elle n'a plus peur

elle vibre au moindre souffle elle sent le vent
la pluie les flammes le risque de tout perdre
elle pense en laves brûlantes et coulées lentes
elle traverse le temps elle danse en lumière

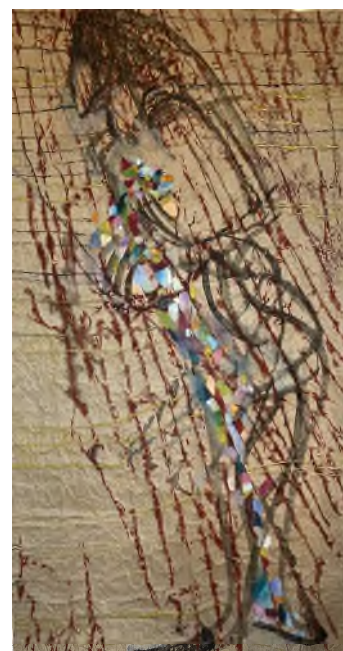
laves brûlantes et lentes juste une terre à atteindre
en dehors de soi au dedans de soi au dedans de tout
tout ce qui bouge s'ouvre fermenta et tressaillira
tout ce qui chante garde mémoire de ce qui l'étreint

le sentiment s'étoile jusqu'au sang d'une mélodie
elle prononce les couleurs jusqu'au point de fusion
elle s'enivre elle s'inquiète elle murmure elle se tend
elle ne comprend pas ce qui vient de si loin elle cherche

L'ENTRETIEN INÉPUISABLE ?

Qui sommes-nous ? D'où venons-nous ? Au bord des blessures, comment s'appelle ce pays d'encre qui n'existe pas en train de surgir dans l'ombre turbulente, hiéroglyphes illisibles qui nous habillent de rien, de signes, de papier en robe douce à la danse et au baiser ? De ride en ridicule, de fracture en faille, une couleur vire en une autre et reste suspendue auprès d'une autre encore pour rester debout, encore prendre appui sur la terre pour la devenir. Entre l'or et le miel ondoyants des conversations, laves fécondes, tout le corps s'illumine jusqu'à la moelle. Toute la respiration embaume une chambre secrète : elle se resserre en comète qui s'émerveille, elle chante dans la closerie du cœur. La musique est-elle soluble dans les couleurs, je l'entends propager ses notes tremblantes juste au bord du monde, entre toi et moi, entre l'air et celle qui le chante, entre l'air et tout ce qui se déchire, dans un magma d'étoiles, un froissis de mots ? Comment devient-on cette femme qui avance poussée par on ne sait quel élan, penchée vers quoi qui la retient ou qui l'entraîne ? Ou celle qui, sur ses pieds arc-boutée, s'érige face à la nuit qu'on ne voit pas, celle qui ose dire qu'elle ne sait pas qui d'elle ou du monde parle avec les mains ? D'exil en exil, de mémoire en mémoire, l'oubli trace des écumes, laisse des lignes de sel, écrit des histoires dont nous ignorons presque tout, moires sensibles, squelettes de tous les jours. Robes de peu, cosmos à la dérive, elle sait et ne sait pas ce qu'elle dit, elle doit déchiffrer les rires comme les larmes, elle écoute ce cri continu qui ne s'est jamais arrêté, qui ne s'arrête pas, qui ne veut pas mourir. Elle doit dire des mots que d'autres comprendront mieux qu'elle quand ils l'écouteront. Pour continuer, qui dévorera qui ?

Notre espèce a besoin de continuer à briller.



Papiers froissés : 1,85 m x 0,98 m

La vie mortelle des corps émus

tout n'est que détail, mais tout détail vient à nous (Mathias, 11 ans, CM2)

LES MOTS DE LA VIE
(fragments, dame 1)

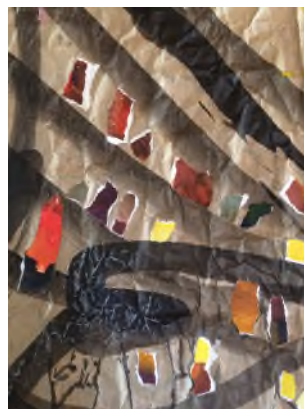
détail 1

le pied suscite le sol et la ride
s'achemine et parchemine
un mot de papier et d'encre
calligraphie venue en dansant



détail 2

entre ce qui s'effrite et ce qui se noue
tout un entrelacs de gestes difficiles
de pensées tournoyant rayonnantes
devient l'improbable peau d'un corps



détail 3

les mains parlent de la matière cachée
les os brillent divisés dans les doigts
les os cassants s'évitent et se bousculent
l'ordre qu'ils cherchent les ajuste et les broie



FRÊLE JEUNESSE
(fragments, dame 2)

détail 1

fruits de l'expérience
le temps devient des couleurs
friselis d'une eau trop claire
bref et cruel mouvement d'écorce



détail 2

quoi en quoi vraiment se délite
et brille avant de s'abîmer
dans le souvenir frémi juste
mais la main respire et lance



détail 3

s'effilochent des brumes
traces des poèmes illisibles
sauf dans un geste qui efface
ou alors le désir de mieux voir



CORPS GAILLARD DE LA TERRE
(fragments, dame 3)

détail 1

si c'est une femme ou si c'est un homme
leurs attributs brandes pour fendre l'air
ce sont des personnes humaines tout
au bonheur brûlant de la danse d'exister



détail 2

avec le sang le blé le ciel et les lilas
voici le corsage frais d'un paysage
robe de papier robe de presque rien
un corps tient debout contre l'ombre



détail 3

la barque au départ rougeoie
c'est une côte douce ou fractale
pour accoster comme pour s'envoler
tensions de toute une roche pas éteinte



LES FILETS DU SANG
(fragments, dame 4)

détail 1

que reste-t-il de tous les poèmes
du tracé des fines lignes d'une main
si le sang ne l'irrigue pas en rouge
si le sang ne circule plus jusque là



détail 2

on ne sait si les couleurs caressent
ou si le dos de la main les caresse
on ne sait si elles vont s'échappant
si elles vont vers le cœur s'ouvrant



détail 3

au plus près des nœuds du vivant
comme palpite l'araignée du sang
jaillit un œil bleu dessinant cela
qu'on regarde où prisme un diamant



ÉPILOGUE

il y a la lumière
il y a les jeux de la lumière
il y a les rides de la lumière
il y a qu'elle ne meurt pas
(sauf la nôtre)

La mer noire

extrait de *Mesketèt, une douleur contemporaine*, hors inédit, éd. Tarabuste, 2009, revenu en 2023 en résonance avec *La mer noire*, une robe maritime (papier froissé peint) d'Odile Maurice-Desbat (2019), consacrée aux voyages et naufrages de migrants sur les mers.



si rouge tout se dissémine si tout ce sang dans la mer
donne un sens à la proposition « le monde existe »
au-dessus des vagues je vois des chemises s'élever
je n'arrive pas à ne pas les voir souvent de vieux t-shirt

sang dans l'eau avancent les barques les plus sauvages
les hommes ne se transformeront jamais en illusions
leurs rêves ne se décolent pas des nôtres les coutures
soudain lâchent elles craquent sous le poids des corps

des chemises flottent elles renaissent au-dessus de la mer
dans l'encolure brutalement entière elle s'engouffrait
contre l'eau revient clapoter comme une couleur brisée
quand l'horizon n'est plus qu'une ligne que le soleil ploie

adossé contre l'arche du pont disant les noms de chaque mort
nul ne peut essayer de franchir seul la fraîcheur d'une telle nuit
la plainte si ténue si aiguë de la petite pinsonne sous l'arbre
je la perçois encore grise sa douleur se sera inquiétée

clouée au fond de la mer passée par le fond de vie à trépas
l'espèce humaine à la dérive dans son être dormant
n'a plus de larmes pour elle-même la question du regard
figure un monde vrillé par une injonction irréconciliée

qui nous plie dans le sens de la marche une deux une deux
tout ce qui s'épanouit se colore dans les rayons vifs du soir
tout ce que le vent soulève et ne s'appellera pas poussière
n'a pas beaucoup de chance dans l'immédiat mais se relèvera



La mer noire, 4 m x 4,30 m

LE FEU QU'ON OUBLIE

Un accordéon rouge, toujours le même, froisse et défroisse une musique irréparable. Ses bras s'étirent, elle nous habille. Des bleus par milliers se soulèvent, s'éparpillent. *Avant toute chose*, dans sa robe nue, mouillée, la matière cherche la lumière, la lumière désire la matière, j'entends quelqu'un crier : Terre ! Dans les couleurs des saisons, dans la géométrie confuse des racines, dans l'attente et sans secours la lumière étreint la matière, la lumière se fêle, se tord sans se rompre. Toutes deux l'une à l'autre, elles respirent, elles se réveillent, un peu chiffonnées. J'entends le silence se serrer, se serrer. Ou bien est-ce une abeille, au creux des poumons, comme la venue d'un miel ? Se consumant.



PRÉSENTATION

Françoise Delorme est céramiste, poète, docteur ès lettres, (sujet de thèse : *Le cercle (poreux) de l'univers : référents et lexique naturel dans la poésie contemporaine*, jury : Jean-Yves Debreuille, directeur de thèse, Serge Gaubert, Michel Collot, Jean-Michel Maulpoix. Elle habite dans le Haut-Jura (français). Elle participe assidument à la revue numérique <https://www.terreaciel.net/> où elle accompagne entre autres la poésie suisse. Elle collabore aléatoirement à d'autres revues critiques. Elle a longtemps travaillé avec des instituteurs dans les écoles et à l'IUFM de Lons-le-Saunier (jura français) dans le cadre de la formation continue (la poésie dans l'apprentissage de la langue). Elle participe à des colloques, à des aventures poétiques collectives, accompagne des ateliers d'écritures-lectures-critiques, organise des soirées de poésie avec La bibliothèque populaire de Lajoux (le village où elle habite) : *Bivouac, des poètes en hiver*.



- Notes de lecture critiques sur mes livres de poèmes dans les revues *Le Passe-Muraille*, *Décharge*, *Europe*, *Friches*, <http://terreaciel.net/>, <https://poesieromande.lyricalvalley.org/> (Francesco Biamonte, Pierre-Alain Tâche, Serge Ritman, Florence Saint-Roch, Marie-Claire Bancquart, Pierrick de Chermont, Céline Stadler).
- contributions éditées à des colloques (sur Marie-Claire Bancquart, André Frénaud, Béatrice Bonhomme, Anne-Marie Albiach, Serge Ritman, Pierre-Alain Tâche, *Articuler danse et poésie*).
- préfaces de livres (Fabio Pusterla, Ariane Dreyfus).
- anthologie vidéo UNIL, Lausanne.
<https://poesieromande.lyricalvalley.org/2019/04/08/anthologie-video-francoise-delorme/>



Bibliographie exhaustive

- *À l'abri des bergers*, poèmes avec cinq gravures originales de Fanny Gagliardini, Romainmôtier (Suisse), édité par Mica Arsenijevic, 1994.
- *Mémoire du lac*, estampes de Fanny Gagliardini avec poème de Françoise Delorme en réponse, livre d'artiste composé par Fanny Gagliardini, Ferney-Voltaire, Atelier Gagliardini, 1995.
- *L'adresse aux barques*, poèmes avec des œuvres de cinq peintres : Jo Bardoux, Jean-Bernard Butin, Odile Desbat, Léo Peeters, Évelyne Portmann, Romainmôtier, Éditions l'amble, 1998.
- *Vies du sel*, Romainmôtier, Éditions l'amble, 1999.
- *Le Noyau de la lumière*, poèmes accompagnés de trois gravures, dont une originale, de Jo Bardoux, Romainmôtier, Éditions l'amble, juin 2002.
- *Papillons*, avec le plasticien YaNn, St-Claude, Atelier Patrimoine de La Fraternelle, 2002.
- *Failles*, avec cent lavis d'Alain Bouvier, Besançon, Néoéditions, 2005.
- *La question des couleurs*, avec des consonances graphiques de Fanny Gagliardini, Mont-de-Laval, Atelier du Grand Tétras, 2006.
- *Mesketèt, une douleur contemporaine*, dans Anthologie Triages Saint-Benoît-du-Sault, éditions Tarabuste, 2009.
- *Du cerisier*, avec des gravures d'Alain Bouvier, Mont-de-Laval, Atelier du Grand Tétras, 2012.
- *Poreux par endroits*, avec des consonances graphiques de Fanny Gagliardini, Genève, éditions Samizdat, 2013.
- *À la longue*, Saint-Benoît-du-Sault, éditions Tarabuste, décembre 2016.
- *La soldanelle et le cheval*, avec Mira Wladir, illustrations de Marianne Leroux, Mont-de-Laval, éditions L'Atelier du Grand Tétras, 2017.
- *La rOnde*, collectif avec Rolf Doppenberg, Nathalie Garbely et Isabelle Sbrissa, revue Résonance générale n° 9, Mont-de-Laval, éditions L'Atelier du Grand Tétras, 2017 et revue La feuille n° 5, Genève (Suisse), éditions disdill, 2017.

- *Sirius ou le vent du poème*, livre d'artiste avec Alain-Gabriel Bouvier, Mantry, 2018.
- *Le feu qu'on oublie*, exposition d'œuvres sur papier froissé d'Odile Maurice-Desbat accompagnées de poèmes de Françoise Delorme en entremêlements d'un effort commun exposés à Belleville, Maison de la Saône, novembre 2023. Poèmes inédits publiés ici.
- Livre en cours de composition sur 25 ans d'ateliers d'écritures-lectures axés sur la poésie (enfants et adultes).
- Livre d'artiste en cours d'élaboration avec Élisabeth Bard, plasticienne.
- *Par la présente*, livre de poèmes à paraître chez Tarabuste en juin 2024.

Ateliers d'écritures-lectures pour adultes, ayant donné lieu à sept publications :

- *Tant d'herbes*, atelier poésie 2000-2005, Romainmôtier, Æditions l'amble, 2005.
- *Échafaudages*, échange entre deux ateliers, Romainmôtier, Æditions l'amble, 2008.
- *Motifs*, écritures-lectures, 2005-2010, Romainmôtier, Æditions l'amble, 2011.
- *Encre, là*, atelier de recherche, 2012-2013, Romainmôtier, Æditions l'amble, 2013.
- *sillon sillage*, écritures-lectures 2012-2016, Romainmôtier, Æditions l'amble, 2016.
- *Du bord où se tient l'oiseau*, écritures-lectures 2016-2018, Romainmôtier, Æditions l'amble, 2018.
- *Et, passant...*, atelier de recherche, Romainmôtier, Æditions l'amble, 2019.

Patrick Quillier

Entretien
Claude Ber

Critiques
Élisée Bec
Michèle Finck



Photo © Françoise Roy

Entretien avec Claude Ber

Claude Ber : *Cher Patrick, tu sais que je considère que, dans cette somme qu'est ton épopée, tu as pleinement trouvé ta voie et ta voix. Avant d'entrer plus avant dans les tonalités et inflexions de cette dernière, j'aimerais que tu nous dises quelques mots de la composition de ce poème monumental, qui se compose de cinq volumes de quelque quatre cents à cinq cents pages chacun si on inclut le recueil Voix éclatées (de 14 à 18), consacré à la Grande Guerre, paru en 2018 et couronné par le Prix Kowalski, au cycle de quatre volumes des Chants des chants, dont le premier D'une seule vague (chants des chants, I), vient de paraître. Comment l'idée de cette vaste épopée t'est-elle venue ? Dans une soudaine vision de l'ensemble ou au fur et à mesure de l'écriture ? Comment son architecture globale s'organise-t-elle et à quelle nécessité répond-elle ?*

Patrick Quillier : Je te remercie, chère Claude, des mots inauguraux de cet entretien, qui me confortent sans aucun doute dans cette entreprise, dans la mesure où j'y puise l'énergie d'une confirmation : un indéniable encouragement à poursuivre m'est prodigué par tes paroles et je t'en suis reconnaissant. Tu as parlé de « poème monumental ». Je suis conscient de la monumentalité de ce projet, puisque le tout, si j'arrive au bout du travail, devrait compter plus de deux mille pages. Mais s'agit-il d'un « monument », au sens solennel du terme ? Je n'en sais proprement rien. En tout cas, je ne voudrais pas que ce soit un gigantesque mausolée, qui paralyserait le visiteur en l'écrasant. Je le conçois avant tout comme une collection, voire un assemblage de « documents », ou de témoignages, et non comme un « monument » monolithique.

Pour justifier ces affirmations, il convient que je te livre l'histoire du projet. J'ai été longtemps intrigué par l'affirmation hégélienne de l'essence archaïque de l'épopée et donc de sa caducité à l'époque moderne. Même si je sais bien que Hegel explique que l'épopée moderne se recycle dans d'autres genres que le poème, il n'en reste pas moins qu'il en dépossède la poésie. Or, les exemples ne manquent pas, depuis Hegel, de poèmes à teneur épique : *Légende des siècles* de Victor Hugo, « petites épopées » (ou *epyllia*) de Kavafis, grands textes de Saint-John Perse,

poèmes d'Aimé Césaire et d'autres tenants de la négritude, *Paysages humains* de Nazim Hikmet, *Poème sans héros* ou *Requiem* d'Anna Akhmatova, *Chant général* de Pablo Neruda, l'épopée de La Maye de Jacques Darras, et ainsi de suite...

J'ai donc été conduit, depuis une quinzaine d'années, à réfléchir aux fonctions de l'épos, la parole épique, dans les sociétés humaines. Il m'est apparu que tout groupe humain (horde, clan, famille, tribu, cité grecque, nation...) recourt à l'écoute du chanteur-poète épique chaque fois que survient, dans l'entre-deux où pullulent les monstres, pour paraphraser la formule célèbre de Gramsci, une crise inouïe remettant en cause une vision du monde et une manière de l'habiter : en écoutant ses grands récits fondateurs, toute communauté se soude et se sent plus forte pour affronter les temps nouveaux. Or, aujourd'hui, le groupe plongé dans une situation de crise profonde, c'est le monde de la globalisation dans son entièreté, autrement dit l'humanité dans son ensemble, mais avec elle aussi tout le vivant et la terre elle-même. Il m'a semblé que cette crise a débuté, violemment, horriblement, épouvantablement, avec la Grande Guerre de 14-18. D'où ce premier volume, en quelque sorte le numéro zéro de la série, consacré à la contre-épopée de la chair à canon : 7 chants, fonctionnant comme les 7 jours d'une anti-créeation, chants eux-mêmes éclatés en nombreux poèmes écrits à partir des témoignages recueillis dans les lettres de poilus, dans certains écrits littéraires inspirés par la guerre, dans des photographies bouleversantes et dans d'autres documents, tels que les dossiers militaires et les « souvenirs de tranchée »...

C'est en composant cet oratorio que l'idée m'est venue qu'ensuite il me faudrait tirer les conséquences de ma réflexion et de mon travail d'écriture : puisque dans la crise du monde globalisé, nous ne pouvons, paradoxalement, articuler aucun grand récit, il s'agissait d'aller puiser des extraits de l'histoire tragique du monde dans le plus grand nombre d'épopées possible, aux quatre coins de la terre et dans le plus possible d'époques, que ce soit dans l'histoire ou dans les littératures, orales ou écrites. Les quatre volumes seraient donc composés de fragments plus ou moins longs (les plus courts comportent un seul vers, les plus longs plus d'une trentaine de pages), rassemblés en 24 chants (on comprend sans peine pourquoi, n'est-ce pas ?) répartis en 6 chants par volume. Les chants du premier volume, intitulé *D'une seule vague (chants des chants, I)*, et du dernier, intitulé *Tout respire avec tout (chants des chants, IV)*, sont conçus sur le modèle thématique et ils se répondent en miroir pour traiter des thèmes qui apparaissent comme des traits distinctifs du genre épique : livre 1 chant 1 (et livre 4 chant 6) : *héroïnes* ; livre 1 chant 2 (et livre 4 chant 5) : *la mort des héros* ; livre 1 chant 3 (et

livre 4 chant 4) : *l'amitié* ; livre 1 chant 4 (et livre 4 chant 3) : *hommages* ou *exercices d'admiration* ; livre 1 chant 5 (et livre 4 chant 2) : *les humbles, les méconnus, les anonymes* ; livre 1 chant 6 (et livre 4 chant 1) : *nekuias* (évoquant, invocation et convocation des morts).

Les chants du deuxième volume, intitulé *À même la flamme (chants des chants, II)*, et du troisième volume, intitulé *Terre de Sommières (chants des chants, III)*, sont répartis de façon arbitraire selon les signes du zodiaque, mais sans suivre l'ordre de leur déclinaison : chaque chant est placé sous l'un de ces signes, distribués dans les deux livres de façon tout à fait aléatoire. Pour le livre 2, on trouve : chant 1, *bélier* ; chant 2, *cancer* ; chant 3, *lion* ; chant 4, *scorpion* ; chant 5, *sagittaire* ; chant 6, *poissons*. Pour le livre 3 : chant 1, *taureau* ; chant 2, *gémeaux* ; chant 3, *vierge* ; chant 4, *balance* ; chant 5, *capricorne* ; chant 6, *verseau*. Chaque chant reçoit des poèmes consacrés à des personnes nées ou décédées dans la période couverte par le signe attribué au chant, mais aussi à des événements qui se sont déroulés dans cette même période. Il s'agit là d'une contrainte organisationnelle fixée de façon tout à fait arbitraire. Autrement dit, quand le premier volume et le dernier obéissent à une structuration thématique, les deux volumes centraux, où tous les thèmes se mêlent sans cesse, sont régis par un mode formel. Si des effets de sens sont produits par le recours aux signes du zodiaque, cela sera tout à fait indépendant de ma volonté.

C.B. : *Cultures, langues, lieux et temps multiples, ton dernier livre, le premier volume de ton projet, tente d'embrasser « d'une seule vague » la diversité et l'amplitude du monde. Il pourrait y avoir démesure à cette ambition, et par certains aspects il y a démesure, davantage dans l'éclatement du multiple de notre humanité et du monde que dans la monumentalité, comme tu l'as souligné, mais cette démesure est ramenée à humble taille humaine et la multiplicité est rassemblée autour de quelques thèmes majeurs qui scandent des poèmes ; les personnages historiques et mythiques y côtoient des anonymes et des proches, dont tu égrènes le mantra, le passé légendaire jouxté un présent politique de résistances et de luttes libératrices. J'ai, à te lire, le sentiment de la quête d'un « commun de l'humain », dont les termes d'amour, d'amitié et de « fraternité », cette dernière revenant comme un leitmotiv et déclinée en variations, semblent être le ciment et le seul horizon pensable dans notre présent déchiré, où l'avenir même de notre terre est menacé. Peux-tu préciser un peu ce paradoxe entre amplitude et humilité comme les grands thèmes – révolte, fraternité, miséricorde, amour... – qui traversent ton ouvrage ?*

P.Q. : Tu touches sans doute là au cœur battant de tout ce travail. Aussi loin que puissent remonter mes souvenirs personnels, je retrouve avec constance des émois bouleversants, ceux qui montent dans la poitrine à la vue des êtres que l'on se met à aimer, d'amour ou d'amitié. Et lorsque j'interroge ces souvenirs, ils me répondent que l'amour et l'amitié sont des événements à teneur philosophique qui constituent le diapason durable de la fraternité (ou de la sororité). Dans l'expérience de l'autre telle qu'elle se déroule sous le sceau de l'amour ou de l'amitié, c'est la rencontre de tous les autres qui s'effectue, et quand je dis « tous les autres », je ne parle pas seulement des « frères humains », mais de tout le vivant, végétal ou animal, et de la terre entière, eau, terre, air et feu.

Je suis là redevable à bien des lectures de mon adolescence, sans aucun doute : les *Fioretti* de François d'Assise, *Le Pèlerinage aux sources* de Lanza del Vasto, le *Je et Tu* de Martin Buber, dans le domaine de la spiritualité ; les *Thibault* de Roger Martin du Gard, les *Pasquier* de Georges Duhamel, *Les Hommes de bonne volonté* de Jules Romains, du moins les volumes de ces grandes fresques que j'avais avidement dévorés ; le *Quatuor d'Alexandrie* de Lawrence Durrell (cette lente et patiente initiation à l'amour de l'univers), *Wolf Solent* du merveilleux John Cowper Powys (éloge d'une solaire autant que solide appétence à la vie), *Sur la mort d'un chien* de Jean Grenier (idylle, élégie et tombeau proprement extraordinaires) ; le poème « J'ai aimé un cheval, qui était-ce ? » de Saint-John Perse, *L'amour la poésie* de Paul Éluard, *Le Fleuve caché* de Jean Tardieu, *Fureur et Mystère* et *Les Matinaux* de René Char, *Plupart du temps* de Pierre Reverdy, *Race des hommes* de Jacques Audiberti, œuvres dans lesquelles une empathie à vocation universelle se configure de diverses manières dans la matière plus ou moins alchimique du poème.

Mais ma dette va aussi à la musique et aux musiciens, écoutés dès l'enfance avec passion, car en faisant vibrer des cordes éloignées et différentes, ils semblaient me dire que tout ce qui est détient une même dignité ontologique et qu'à ce titre tout ce qui est doit être honoré. La luminosité de Bach, la ténacité de Vivaldi, la tendresse de Mozart, la joie beethovénienne qui s'élève au-dessus des passions tristes, le clair-obscur de Schumann, la simplicité bouleversante de Schubert, la mélancolie de Chopin, les exubérances de Liszt, le trouble wagnérien, les nuances sensuelles de Debussy, l'exaltation et l'exultation des oiseaux de Messiaen, le chaos héraclitéen de Xenakis, mais aussi les effervescences de Bob Marley ou les petites épopées musicales des Pink Floyd, toutes sortes de musiques me paraissaient rassembler les cœurs humains dans une immense autant que diverse ode à la vie.

Plus tard, je devais apprendre de Montaigne que « tout homme porte en lui la forme entière de l'humaine condition », de la *Tabula Smaragdina* des alchimistes que « ce qui est en bas est comme ce qui est en haut, et ce qui est en haut est comme ce qui est en bas », de Levinas que l'éthique (en tant qu'indéfectible attention à l'autre ouvrant à l'infini par déconstruction de la tentation de la totalité) précède et la religion et la philosophie, et de ces enseignements je n'ai plus jamais cessé de me réjouir. Alors, tu comprends bien que lorsque tu évoques une quête du « commun de l'humain », je ne peux que te dire que j'adopte bien volontiers cette expression. À la fin de son livre *Le Problème de la contingence*, le philosophe japonais Shūzō Kuki cite un adage du bouddhisme zen dont j'ai fait vers 17-18 ans ma devise tenace : « Fais en sorte que les rencontres ne se produisent pas en vain. »

Or, si vraiment les rencontres ne se produisent pas en vain, c'est qu'une attention aux instants, aux détails, aux anonymes, aux humbles, aux *je-ne-sais-quoi* et aux *presque-rien*, a été exercée, dans une focalisation minutieuse, laquelle n'est pas incompatible avec une prise en compte de tout l'empan possible de la perception et de la réflexion, qu'il s'agisse de ce que Claudel nommait dans son langage « l'immense octave de la création » ou de la série infinie des postulations et des luttes humaines.

C.B. : *Lors d'un de nos échanges, tu as déclaré « l'épopée contient tout ! » et, effectivement, tu ne te privas pas d'user de l'ample éventail des tonalités du poème, élégie, péan, hymne, complainte, éloge, hommage, satire etc. trouvent place dans cette épopée, qui déploie une grande variété formelle, unifiée, cependant, par l'usage du décasyllabe, seulement exceptionnellement et ponctuellement rimé. Parle-nous de cette richesse et de cette rigueur formelles conjuguées, de ce mélange de lyrisme, de satire, d'humour, de déploration comme d'exultation, de jeu de mots et de maux – de ces maux de notre humanité meurtrie et meurtrière – qui répercute le tohu-bohu et les interrogations d'une humanité menacée dans son entièreté et confrontée à la nécessité de se repenser.*

P.Q. : Nous connaissons, dans l'Iliade, le fameux « catalogue des vaisseaux », où Homère passe en revue l'ensemble des chefs grecs en décrivant leur bateau respectif avec les troupes qui y sont embarquées. Toute épopée, savante ou populaire, de quelque époque et de quelque aire géographique qu'elle soit, contient de tels catalogues, comme si la parole épique avait vocation à tout dire, tout en étant consciente que

l'exhaustivité, quel que soit le domaine concerné, est impossible. Je ne pouvais pas déroger à cette exigence. C'est la raison pour laquelle on trouve ici et là des énumérations ou des taxinomies : outils, couleurs, langues, événements, paysages, œuvres, noms propres... toutes sortes de domaines y sont abordés, autant que de besoin en fonction de l'économie particulière de tel ou tel poème. Et tu as tout à fait raison de remarquer que cette inclination à tout embrasser inclut aussi les tonalités et les genres, ce qui permet de déployer cette « grande variété formelle » dont tu parles.

Il faut peut-être d'abord revenir à la terminologie grecque : on oppose souvent, à juste titre, *logos* (discours, raisonnement, argumentation) à *mythos* (récit, narration, parabole), mais ce faisant, on oublie toujours un troisième terme, *épos*, autre modalité de prise de parole englobant les deux précédentes, mais les débordant par d'autres paramètres, concernant notamment le dispositif de réception de la parole épique, mais aussi le fait que cette parole est poreuse à d'autres paroles, incluant d'ailleurs des paroles non humaines émanant des paysages sonores, le territoire acoustique, perçu par le corps, et le terroir acousmatique, perçu par l'esprit. *Épos* fonctionne comme une gigantesque autant que magnifique caisse de résonance qui répercute autant que de besoin aussi bien le bruit et la fureur d'une histoire du monde caractérisée par ce que tu appelles le tohu-bohu, que les murmures ténus de la douceur, laquelle, opiniâtre, traverse, elle aussi, sans relâche la scène de l'histoire.

En toute conséquence, *épos* accueille donc dans le déroulé de sa parole le plus grand nombre de tons possible ainsi que le plus grand nombre de genres littéraires possible : *épos* recourt à toutes les techniques de la poésie et de la littérature pour pouvoir relayer du mieux possible les rumeurs de ce que Segalen nommait les « remous pleins d'ivresse du grand fleuve Diversité »...

Mais tu as raison de le souligner : cette variété nombreuse se voit coulée, tout au long de mon projet, dans l'usage systématique (sauf dans le « prélude » du livre I, et dans quelques formules intercalaires placées entre les chants) du décasyllabe, qui est, depuis la *Chanson de Roland* le mètre épique français, mais qu'on retrouve ailleurs avec les mêmes fonctions, notamment dans les Balkans. Bien entendu, il s'agit d'un décasyllabe moderne, qui n'est pas automatiquement réparti en 5/5, 6/4 ou 4/6, et qui ne rime qu'occasionnellement.

J'ajoute que chaque chant contient un poème appartenant à la tradition : ballade, sonnet, pantoum, sextine, ode pindarique, acrostiche, poème à échos, fatrasie, et ainsi de suite.

C.B. : *Je retrouve dans ton épopée ton insatiable curiosité généreuse des êtres et des œuvres comme ton immense érudition, qui s'expriment dans cette somme. Il y a en elle un appétit de vie, une ouverture sur tout, car bêtes, arbres et paysages défilent tout autant que les figures humaines, une sorte de désir cosmique rassembleur, qui me fait penser aux grandes épopées fondatrices, auxquelles d'ailleurs tu fais explicitement allusion comme, bien sûr, L'Illiade et L'Odyssée, dont l'évocation des morts par Ulysse clôt, d'ailleurs le livre, mais aussi le Bhagavad-Gita ou le Popol Vuh. Comme si tout devait être dispersé au grand vent de la parole, comme si, dans un monde menacé de disparition, tu tentais de faire recueil et mémoire de lui et en même temps d'ouvrir vers l'espérance que le futur existera et qu'enfin, un jour, l'humain entendra sa propre rumeur... Il y a là, me semble-t-il, un double dessein de recueil mémoriel et de refondation. Il y a aussi l'appel à une « écoute », à une « entente », et le mot fait significativement double sens quand c'est à s'entendre au sens propre que les hommes parviennent à s'entendre au sens figuré et à cesser de se détruire.*

Et, bien sûr, dans la perspective du poème, où les sens font sens, cette question « d'oreille » ne peut que déboucher sur la dimension fondamentalement sonore et musicale de ton texte. Sa dimension « acousmatique » dirais-tu, que souligne le poème inédit publié ici « Placard pour une marche du poème », qui, parmi d'autres (mais je ne peux tout citer...) dévoile ton art poétique : Vous n'avez qu'un seul poème / à vous mettre en bouche, au creux des oreilles, / et, si le cœur vous en dit, dans le cœur.

Oreille, bouche, cœur, la circulation du souffle, du pneuma grec ou du ruah hébreu, traverse ton épopée.

P.Q. : *Tout d'abord, tu me donnes l'occasion de préciser certains points concernant les acousmates et l'acousmatique. Tu as raison d'articuler ces notions avec la « dimension sonore et musicale » du poème. En effet, une des acceptions, une des plus nouvelles d'ailleurs (on le verra bientôt), du registre acousmatique concerne le domaine de l'endophasie (discours ou dialogue intérieur) : or c'est bien au creuset de mon oreille intérieure que je compose (au sens musical du terme) mes *chants des chants*. C'est là mon « gueuloir » intime, où les sonorités et les rythmes du poème passent leur épreuve, avant d'éventuels moments publics de *poésie-action*, pour reprendre l'expression de Serge Pey, que je préfère, comme lui, au terme de performance. Je précise que ces moments-là sont le déroulé logique de la matière sonore du poème, puisque cette dernière a été travaillée pour être aussi réalisée de vive voix, en chair et en os, *in praesentia* des corps et des âmes. Mais je voudrais rappeler ici l'historique des acceptions du*

mot acousmate, car chacune d'elles est pour moi agissante dans ce travail.

Au commencement, en vertu du sens concrétisant du suffixe *-ma*, le terme grec *akousma*, dans lequel on reconnaît le radical *akous-* qui renvoie à la perception auditive, signifie « ce qui concrètement entre dans l'écoute », autrement dit le son, le bruit, Pierre Schaeffer dirait « l'objet musical ». Ce sens originel du terme fournit un socle au travail de l'écriture, en ce que ce dernier n'est possible qu'en se fondant sur une écoute préalable et assidue des paysages sonores du monde : tu auras reconnu là la source de bien des passages de mes chants, lorsque je parle de la rumeur des criquets, des grillons ou des cigales, du bruissement du vent dans les branches ou du frémissement lointain de la rivière, du chant des oiseaux, de la parole et de la musique humaines, mais aussi des détonations, des explosions, des fracas guerriers. C'est là que ce que j'ai nommé plus haut « territoire acoustique » se donne à entendre en vertu du statut de caisse de résonance que j'attribue à la parole épique.

Un premier glissement de sens s'opère (sans doute contemporain des Présocratiques), qui fait d'*akousma* « ce qui entre concrètement dans l'écoute seule », autrement dit un son, un bruit, dont les autres sens (en particulier la vue) ne perçoivent pas la cause. Nous restons là dans le domaine acoustique, mais dans un dispositif singulier, celui selon lequel on perçoit auditivement quelqu'un ou quelque chose qu'on ne peut par ailleurs identifier : bruits de pas derrière la cloison, éclats de voix indistincts ne permettant pas de reconnaître qui parle ni d'entendre la teneur de ce qui est dit, ou encore (puisque nous sommes au temps des Présocratiques) voix du maître pythagoricien caché derrière son rideau pour inciter les disciples à ne pas être détournés de la concentration auditive par la perception visuelle. Ce dispositif acousmatique représente un thème récurrent des *chants des chants*. On peut même soutenir qu'il est à l'œuvre dans la lecture que je fais des autres et dont, inlassablement, je rends compte : le rideau de leur éloignement ou de leur absence, matérialisé en quelque sorte par la page blanche fourmillant, de façon plus ou moins abondante, de caractères d'imprimerie, affine l'écoute de leur voix respective. Tu me diras qu'en ce cas nous quittons le territoire acoustique proprement dit, et tu auras parfaitement raison, car le trouble induit par la non-identification des sources sonores, fait qu'un doute affecte aussi ce qui est perçu : est-ce toujours un son concret, est-ce un son imaginé, rêvé, venu d'ailleurs et qui se fait passer pour concret ? C'est là que nous cheminons des Présocratiques aux Pères de l'Église.

Ces derniers en effet ont adopté le terme d'*acousmate* pour parler et de la voix de Dieu s'adressant à Moïse, et de la voix des anges annonçant de bonnes nouvelles à Marie (plus tard ces anges, entre autres,

soutiendront, en anesthésiant sa douleur par leurs chants, sainte Cécile pendant son martyre, ou bien inciteront Jeanne d'Arc à l'action), et du *sermo in corde*, nous sommes là avec saint Augustin, autrement dit du discours de Dieu dans le cœur des hommes de foi. Toute aventure spirituelle, quelle que soit la religion ou la non-religion qui en fournit le cadre, se produit dans le registre acousmatique tel que les Pères de l'Église en ont posé les paramètres. Songeons par exemple à l'audition spirituelle dite *samā'* dans le soufisme, ou aux écoutes subtiles, qui font incursion dans le domaine des petites perceptions, pratiquées dans diverses traditions chamaniques.

Me définissant comme agnostique, j'accueille en moi et dans mes chants le plus grand nombre possible de ces traditions d'audition spirituelle, soit dans des poèmes d'admiration pour telle ou telle figure exceptionnelle : Jeanne d'Arc (il n'y a aucune raison de la laisser à l'infâme et réductrice récupération perpétrée par l'extrême-droite), Thérèse d'Avila, Ruysbroeck, Maître Eckhart, les Hassidim, Rûmî, Yunus Emre..., soit dans des passages rendant compte d'expériences fondamentalement acousmatiques, au sens qui nous occupe ici.

L'époque positiviste donne des définitions réductrices du terme acousmate qui renvoient ces expériences à des hallucinations, des supercheries ou des maléfices, voire à une pathologie : « bruit qu'on croit entendre dans les airs », « bruit de voix humaines ou d'instruments qu'on s' imagine entendre dans l'air », « affection mentale, que peu de physiologistes savent distinguer ; affection rarement morbifique, parfois endémique, mais dont ceux qui en souffraient, quand ils n'étaient pas des saints, ont souvent imputé la cause à sorcellerie »... C'est alors qu'Apollinaire vint. Il choisit le mot « Acousmate » pour titre de deux de ses poèmes. Dans les deux poèmes, il fait de subtiles allusions à la tradition spiritualiste reliée au terme : « le nom des anges » dans l'un, « les bergers écoutaient ce que disaient les anges » dans l'autre, mais dans chaque poème il renouvelle les acceptions dont peut être porteur le mot acousmate. Dans l'un, il assigne très précisément à la dimension acousmatique sa fonction de « gueuloir » intérieur où se fabrique le poème ; dans l'autre, il fait endosser au poème la mission de rendre compte de l'endophasie, à l'époque où, après *Les Lauriers sont coupés* d'Édouard Dujardin (fin du XIX^e siècle), les Larbaud, Schnitzler, Joyce et autres Virginia Woolf vont en charger le roman. Je revendique cet héritage apollinarien consistant à relancer des traditions en les insérant avec justesse dans les préoccupations légitimes de la modernité.

Et c'est bien pour cela que je procède à ce que tu as fort justement relevé au début de ton intervention : faire à la fois office de « recueil

mémoriel » et œuvre de « refondation », pour reprendre les termes que tu as employés.

C.B. : *Il faudrait entrer plus finement dans les ressources de ton écriture poétique pour saisir ton travail musical et sonore qui va du fracas du monde aux raffinements musicaux, du chant des oiseaux à celui des langues, du murmure à la clameur, du vacarme à la mélodie... Le monde est « vibrations » écris-tu, c'est dans tous les registres que tu fais vibrer les cordes du poème (et de la voix). On perçoit et on reçoit un tel plaisir à tes énumérations de mots, de noms propres aussi, connus ou inconnus, au flux glossolalie des langues – et ton érudition sait que la glossolalie fut parole de l'extase mystique et forme poétique jusqu'à Ronsard, qui en écrivit encore et dont un Artaud retrouve la fonction magique. Il y a aussi, me semble-t-il, dans ton poème, une volonté de renouer avec la fonction prophétique, magique, pythique du poème.*

P.Q. : Il faut à ce sujet en revenir à la caisse de résonance constituée par *épos*. Quelque chose était là avant et sera là après, et entretemps, la voix épique s'en fait le relais, la relance, en assurant la maintenance de ce qu'on peut appeler le souffle, ou, comme tu l'as dit, le *pneuma* grec, le *ruah* hébreu, l'âme des chamanismes (quel que soit son nom ici et là). Il y a un phénomène qui m'a toujours bouleversé, celui de la mise en vibration des cordes que l'on dit sympathiques, dès lors qu'elles réagissent à tel ou tel harmonique contenu dans un son produit par d'autres cordes, une voix, un instrument à vent, etc. La trame du réel et, par voie de conséquence, celles de l'imaginaire et du symbolique sont faites de ce réseau de vibrations qui entrelace dans le proche comme dans le lointain des harmoniques se répondant à l'infini.

Je ne dirais pas qu'un poème vibrant sur toute l'étendue de ses registres opère quelque chose de l'ordre de la *mimesis* parce que je ne pense pas que l'art soit réductible à la simple imitation de la réalité, à une fonction restreinte de reproduction voire de représentation du monde. Il y a là plutôt, selon moi, un dispositif de l'ordre de l'analogie : en se mettant en vibration grâce à sa nature résonnante, le poème épique reproduit, analogiquement, dans les tessitures et les registres qui lui sont propres, la propagation incessante des vibrations structurant le réel et émanant de lui. Jean-Luc Nancy écrit dans *À l'écoute* qu'au contraire du visuel le sonore « emporte la forme. Il ne la dissout pas, il l'élargit plutôt, il lui donne une ampleur, une épaisseur et une vibration ou une ondulation dont le dessin ne fait jamais qu'approcher. » Ce que je retiendrai ici de ce passage, c'est cette capacité d'emporter, d'être emporté, voire d'être emportement (au

sens de la fureur poétique héritée du *furor poeticus* latin), que la poésie telle que je l'entends possède au plus haut point. Il faudrait peut-être, afin de bien exprimer l'énergie déployée par le poème, redonner son sens au mot *transport* tel qu'on en faisait usage autrefois, de Racine jusqu'à l'entre-deux-guerres.

Je voudrais me référer ici à quelqu'un qui a beaucoup compté et qui compte beaucoup pour moi, Jankélévitch, lequel écrit notamment : « La musique transporte et retient le musicien dans une sorte de présent éternel où la mort ne compte plus ; mieux, elle est une façon de vivre l'invivable de l'éternité. [...] Comme la poésie, parole enchantée, et comme la peinture elle-même, la musique est toute positivité ; la musique est une parole qui dit oui : c'est une conquête sur le silence et sur le néant. Le charme n'est-il pas vitalité ? Dans la musique s'exprime la puissance du charme, qui donne le goût de vivre et d'aimer. [...] Être souvent un peu plus exalté que de raison, être heureux sans cause, n'est-ce pas là une douce ébriété que nous devons à la musique ? » J'ai cité une grande partie d'un paragraphe qui m'est cher en raison du rapprochement qui y est fait entre musique et poésie, parce que ces lignes me permettent de donner quelques précisions : le transport dont il est ici question se présente de façon paradoxale puisqu'il emporte en même temps qu'il retient, ce qui peut s'entendre comme un accès soudain à un autre espace-temps que celui de la vie quotidienne, un autre espace-temps où la vie s'intensifie elle-même et nous donne à connaître des émotions qui nous bouleversent.

Tu parles d'*extase* et je te réponds *emportement*, *fureur*, *transport*... Au fond, ces termes sont proches et recouvrent des réalités psychiques très voisines. Nous ne sommes pas loin en effet des fonctions magiques attribuées de longue date au poème. J'aurais plus de peine à endosser la dimension prophétique, si ce n'est dans une acception restreinte : non pas la capacité d'annoncer l'histoire du futur, mais celle de dire et redire l'histoire du passé et du présent. Mais j'aime bien que tu fasses une référence à la dimension oraculaire en mentionnant la parole de la Pythie delphique. Depuis l'adolescence j'ai pour Delphes un culte qui ne s'est jamais démenti, et là encore, j'entends la parole pythique plus comme un poème puisant aux forces fondamentales de la psyché humaine que comme une énigme à déchiffrer qui révélerait des moments à venir. Apollon Loxias, le maître de Delphes, celui dont la parole est oblique, « ne dit ni ne cache rien : il signifie », nous rappelle Héraclite, lui qu'on a surnommé « l'Obscur ».

Un des poèmes de *D'une seule vague (chants des chants, I)* dit ceci : « Nous, les vivants, dansons avec les morts / Le rituel de la grande harmonie / Selon le rythme brut de la pyrrhique / Qui martèle l'éclosion

des passages / Et la fusion éternelle des cycles. / Nous sommes un clan pythique, mythique, / Mystique.

Il y a là une affirmation, celle de la revendication d'une lignée, la longue lignée des porteurs de la parole épique, qui est là pour relier les vivants avec les vivants tout en les reliant avec les morts, pas pour délivrer de bonne nouvelle, de vérité, de message. Le poète ne produit aucun « message », car le message est facile à reverser dans « l'universel reportage » dont parle Mallarmé, autrement dit dans les circuits trop bien rodés de la société de la communication, qui n'est que l'un des faciès exhibés, avec la société du spectacle, de la société de consommation néolibérale qui mène le monde à sa perte. Le poète dit non aux « messages », oui au verbe. Et dans le verbe il en va d'une énergie immense, qui emporte. Ce sont les langues de feu de l'épisode pentecostaire qui servent de modèle à toutes les glossolalies du monde, et parfois, régulièrement, le poète épique est un glossolale, il n'en faut point douter...

Dans *À même la flamme (chants des chants, II)*, qui doit paraître en 2024, un poème important s'intitule « Un commentaire sur sainte Thérèse », dans lequel sont entremêlées des formules de Thérèse, de Jean de la Croix, de Juan Gelman (qui les a beaucoup glosés) et de moi-même. Ce poème, je le juge important, parce qu'il est tout entier langue de feu. Voici ses derniers vers, qui diront mieux que moi ce dont il est question ici :

*bienvenues bienvenues douceurs de toi
humanité qui viens occuper les
coups de feu de la nuit comme des fièvres*

transverbération du corps et du verbe

*ton parler porte consolation
travaillant par la flamme ma parole*

celle de teresa celle de juan

Mais pour finir, je voudrais parler d'une autre vertu du poème, je veux dire sa capacité d'évocation, indissociable de ses capacités d'invocation et de provocation (à tous les sens du terme). Bachelard a dit : « La véritable image poétique ne décrit pas, elle évoque, elle appelle des souvenirs, elle provoque des songes, elle s'ouvre sur un monde infini. » Cette éternelle ligne de fuite de l'évocation est une indéniable colonne vertébrale du poème. La musicologue et poéticienne In-Ryeong Choi-Diel a, dans un ouvrage intitulé *Évocation et cognition, reflets dans l'eau*, cette formule, en laquelle je me reconnais volontiers : « L'évocation est

un processus cognitif qui fait appel à la mémoire encyclopédique. » Plus la mémoire est encyclopédique, pourrais-je me risquer à dire, et plus l'évocation peut ouvrir sur « le monde infini » dont parle Bachelard. Cela me remet en mémoire le « Trinch ! » du *gai savoir* selon Maître Alcofribas Nasier !

C.B. : *Ce souffle verbal, ce flux de la langue m'a, bien sûr, évoqué les épopées fondatrices et des poèmes épiques contemporains, comme Le Chant général de Neruda, dont tu soulignes toi-même le compagnonnage, mais aussi l'invention sonore d'un Rabelais que je ne m'étonne donc pas de t'entendre citer. J'en viens, de ce fait, à souligner un autre trait qui me frappe dans cette épopée : sa réinterprétation de la tradition et sa modernité conjuguées. On y retrouve la dimension narrative du poème, que la poésie contemporaine française a quasi éliminé et que je me suis attachée aussi à réintroduire, notamment dans le recueil Il y a des choses que non que tu as, d'ailleurs, qualifié d'épique. En même temps, cela ne signifie pas chez toi, comme chez moi, retour à quelque académisme, bien au contraire. Et cela se perçoit aussi bien au plan de la macrostructure des chants des chants que dans la microstructure de ton travail sur le décasyllabe, qui joue de toutes les ressources du rejet et de l'enjambement, n'hésitant pas, au besoin, à couper le vers au milieu d'un mot. Tu insistes dans ta réponse à ma première question sur la notion de « collection », « d'assemblage » de fragments, de sampling en somme ! Tradition et modernité ? À moins que les deux termes ne soient obsolètes comme tu l'affirmes sans détour : « Il n'y a pas ici d'Anciens ni de Modernes. » : « Et passons au tamis du scepticisme / toutes les identités assassines. / Le poème marche dans l'ouverture / de l'ouvert, sur des chemins de traverse ».*

Cet ouvert l'est à tout et à toutes les voix de l'autre, que tu célèbres dans un défilé de poètes passés et présents, qui sont les véritables héros de ton épopée. C'est le moment de t'interroger sur l'usage du centon, qui te conduit à incruster ton poème de fragments de textes de plusieurs poètes, dont tu fais entendre le chœur fraternel, à la fois les exhaussant et les anonymant dans la voix une de ton épopée.

P.Q. : Je ne suis pas de ceux, en effet, qui ont besoin d'opposer les Anciens et les Modernes. Je me méfie, au nom d'un scepticisme qui m'apparaît toujours plus salubre (« douter de tout, sauf de l'ami qui doute », ai-je écrit dans *D'une seule vague (chants des chants, I)*), du pouvoir délétère détenu par les binarismes, qui sont toujours ou peu s'en faut solidement ancrés dans des identités aussi meurtrières que

de Camões, de Firdousi, de Roustavéli, et de bien d'autres, de tant d'autres ! Nous leurs sommes contemporains dans la mesure où, vivant intensément notre temps, nous considérons que ce que nous avons à dire est tout autant historicisé qu'intempestif, ou intemporel.

La technique du centon, à laquelle je recours, manifeste dans le poème cette circulation de la parole d'époque à époque, d'être à être, de créateur à créateur. Plusieurs cas de figure existent.

Le plus souvent, à partir de prélèvements réalisés sur l'œuvre d'un même poète ou écrivain, je compose un poème en assemblant les divers emprunts, quitte à les anamorphoser, entre eux et avec des mots de mon cru. C'est une sorte d'alchimie du verbe reposant sur un *solve* préalable (qui fait émerger telle ou telle formule du texte original) suivi comme il se doit par un *coagula* (où les éléments issus de la première opération s'agglomèrent les uns les autres, tout en s'ajoutant avec les fragments écrits par moi-même, dans un ensemble qui les oriente vers un nouveau destin de sens). Parfois, des guillemets assignent aux éléments originaux la fonction de citation, comme lorsqu'un joint fait ressortir le morceau de carreau réutilisé pour une mosaïque (c'est le cas pour les poèmes inspirés par ton œuvre et par celle de Jacques Darras). D'autres fois, tout se fond dans une même coulée de parole, car l'alliage a quelque chose de magmatique, où les composés s'entrelacent si intensément qu'on ne peut plus trop les distinguer (c'est le cas pour le poème consacré à la parole magmatique, justement, du regretté Boris Gamaleya, pour le cycle fondé sur « la parole errante » d'Armand Gatti ou, dans le livre à paraître, pour un long poème consacré au poète épique albanais Gjergj Fishta). Parfois encore un même poème présente des moments où les citations sont apparentes et d'autres où elles ont été intimement mêlées à la parole du poème (c'est le cas pour le cycle consacré à notre chère Bluma Finkelstein ou, dans le livre à paraître, pour un poème consacré à notre ami Daniel Biga).

Quelquefois, les prélèvements sont effectués sur plusieurs œuvres de poètes ou d'écrivains différents, car alors il m'a semblé que leurs voix se répondaient selon une profonde cohérence (c'est le cas dans le poème consacré à Anna Akhmatova et Dmitri Chostakovitch, ou des références ponctuelles à d'autres poètes sont repérables, ou encore dans le poème du prochain livre consacré à Salomon et à la reine de Saba, où des emprunts au *Kebra Negast* s'entrelacent avec des emprunts au *Cantique des cantiques* et au *Coran*).

De temps à autre, l'emprunt joue le rôle d'un ostinato ou d'une basse continue dans un poème dont la singularité m'est imputable, comme si ce poème donnait à entendre au fond de lui un autre chant venant dialoguer avec son chant propre, une sorte de *cantus obscurior*, pour reprendre

l'expression cicéronienne que Jacques Rebotier a mise au goût du jour (toute la fin du dernier poème de *Voix éclatées* (de 14 à 18) est ainsi ponctuée par des références, plus ou moins précises, à un poème d'Albert Ayguesparse, un autre exemple pouvant être un poème du prochain livre, consacré à Mahmoud Darwich, dont tout le début est construit sur une allusion, filée pendant plusieurs vers, à un poème de Lucien Becker).

Mais d'autres « palimpsestes », pour reprendre le terme de Genette, sont également possibles. Je n'évoquerai ici que la réécriture de certains passages pour leur faire dire autre chose : Ulysse aux pieds de Nausicaa, Perceval devant le sang des oies, Gilgamesh et l'herbe du marais... Dans le premier cas, alors qu'Homère laisse entendre que dans cette position démunie Ulysse ruse toujours, j'ai considéré que, rescapé miraculeux d'une tempête qui l'a brisé, le laissant meurtri et dénudé en bord de rivage, il se confiait comme un enfant à la protection de la jeune fille : le héros épique s'en remettant de tout son être à la bonne volonté d'une femme ! Dans le deuxième cas, alors que Chrétien de Troyes rapporte le contraste entre le blanc de la neige et les taches de sang qui la maculent aux pommettes de Blanchefleur, la dame qui hante les pensées de Perceval, j'ai souhaité que la fascination exercée sur le héros par ce spectacle le renvoie à l'horreur de l'histoire humaine. Dans le troisième cas, sans doute dans le souvenir du pantagruélion de Rabelais, qui, entre autres choses, représente dans le texte le texte lui-même, je me suis dit que l'herbe de vie remontée des marais par Gilgamesh pouvait elle aussi avoir une valeur méta-poétique, et ce, à un moment-clé, à savoir la fin du premier volume, reproduite au début du suivant.

C.B. : *Tu ouvres ce premier volume des Chants des chants par des figures féminines. Peux-tu expliciter cette importance de leur place inaugurale là, où, traditionnellement, dans la perspective guerrière et virile de l'épique, on les ressent comme peu présentes sinon en arrière-plan et, souvent, dans un rôle traditionnel de mère ou d'épouse du héros même si quelques héroïnes font exception ? Elles apparaissent tout au long de ton texte, dans des éloges qui mêlent hommes et femmes, « sœurs » et « frères » comme tu l'écris. Dans ces figures augurales se retrouve celle de la mère, figure traditionnelle et récurrente dans tes ouvrages, mais aussi des représentations moins attendues de la femme, incarnées par les poètes et résistantes comme Simine Behbahani ou Hissa Hilal.*

P.Q. : Il y a en réalité, pour ce qui est de l'Occident (mais cela peut se vérifier ailleurs), deux modèles d'épique : d'une part, l'épopée guerrière, en effet, de l'*Iliade* à *La Chanson de Roland*, à *Dighenis* le Byzantin, et à

tant d'autres épopées de teneur nationaliste (et ce, jusqu'au XXI^e siècle), et d'autre part l'épopée de l'errance (et de la quête), du nomadisme, de l'exil, laquelle a l'*Odyssée* pour acte fondateur : se rattachent à cette tradition-là des textes comme l'*Énéide*, *Les Lusiades* (même si ces deux-là ont aussi des aspects guerriers), les chefs-d'œuvre de Dante, le *Quichotte*, *L'Anabase* de Saint-John Perse, *Requiem* et le *Poème sans héros* d'Akhmatova, les *Paysages humains* d'Hikmet... Or, les femmes ne sont pas absentes des épopées guerrières, soit comme combattantes, soit comme gardiennes du bien-être des guerriers, soit comme incarnations bien vivantes, dans les récits, de l'ardente aspiration à la paix. Mais elles sont des héroïnes à part entière dans l'autre genre épique, à l'instar de Pénélope tissant et défilant sa tapisserie, comme se tisse et se défile tout récit. À la fin de sa théogonie, Hésiode, sans doute las du chanter les conflits et les déflagrations viriles, en appelle à « un chant de douce voix » qui louerait la sagesse inhérente aux femmes. Dans d'autres continents ou époques les femmes sont bel et bien présentes et importantes dans les cycles épiques.

Il était donc naturel, si je puis dire, que les *chants des chants* s'ouvrent et se referment, prélude initial et interlude final mis à part, en présence des femmes, et que les différents chants de chaque tome en accueillent aussi, autant que de besoin. C'est donc avec la poète et résistante iranienne Simine Behbahani que s'ouvrent les *chants des chants*, elle dont des centaines de milliers de personnes ont récité ou chanté à voix haute les poèmes lors de ses funérailles en plein cœur de Téhéran, magnifique camouflet infligé au pouvoir ayatollesque. D'autres figures de résistantes peuplent ce chant premier, des Mères de la Place de mai à Hissa Hilal, en pensant par tant de femmes remarquables qui ont défendu des causes légitimes, en particulier en Amérique latine, dans le monde arabe ou en Asie.

Tu as raison : la figure de la mère, pour moi qui ai perdu la mienne quand j'avais 29 ans, est d'une importance absolument indiscutable. Aussi me suis-je référé, entre autres, aux mères des résistants vietnamiens telles que chantées par To Huu, l'un d'entre eux, poète magnifique.

Mais je voudrais m'attarder ici sur Jeanne d'Arc. Il n'y a aucune raison de laisser Jeanne d'Arc aux fabricants de haine et de passions tristes, aux sectateurs de la peur et du pur, aux thuriféraires de la « préférence nationale » et des racismes en tout genre. Leur appropriation de la figure de Jeanne va de pair avec la diffusion, depuis 30 à 40 ans, des idéologies de droite dans les cerveaux non seulement du peuple, mais aussi d'une bonne partie de l'intelligentsia, mais encore d'une proportion toujours grandissante du personnel politique de ce pays. Et pourtant, Jeanne d'Arc, il y en a tant d'autres versions, qui n'ont rien à voir avec la légende

dorée et l'image d'Épinal concoctées, dans la lignée d'une longue tradition de captation d'héritage, par les officines du fascisme : à commencer, chronologiquement, par celle de Christine de Pisan, pour qui Jeanne est une femme au caractère farouche, énergique et indépendant ; mais n'oublions pas celle de Lucien Herr, le socialiste, qui déclare à la fin du XIX^e siècle : « Jeanne est des nôtres, elle est à nous ; et nous ne voulons pas qu'on y touche. », celle d'un Péguy encore socialiste, peu de temps après, dont la *Jeanne d'Arc* de 1897 est dédiée « à toutes celles et à tous ceux qui seront morts de leur mort humaine pour l'établissement de la république socialiste universelle ». Certes, Péguy écrira en 1910, une fois devenu catholique, le *Mystère de la charité de Jeanne d'Arc*, mais ce qui s'exprime là est plus une vision spirituelle et mystique qu'un manifeste nationaliste. Je n'oublie pas bien sûr la Jeanne d'Arc de Michelet, le premier sans doute à souligner l'importance du personnage dans l'histoire de France, ce qui a ouvert bien entendu à bien des récupérations, de gauche souvent, mais de droite encore plus souvent. Et puis, je veux évoquer *La Passion de Jeanne d'Arc* de Dreyer, qui en fait une figure christique féminine, ou la *Jeanne d'Arc* charnelle de Joseph Deltheil, cette jeune fille de 18 ans, arborant seins et croupe, et se jouant à sa guise du désir et de l'amour des hommes.

La Jeanne d'Arc de *D'une seule vague (chants des chants, I)* est bien entendu une représentante de l'écoute acousmatique de par l'écoute des voix qui la caractérise. Elle entend d'ailleurs ces voix la mettre en garde sur les récupérations éhontées dont elle fera l'objet. Par ailleurs, elle défend les libertés car sa lutte n'est pas une lutte contre les étrangers mais contre les dictateurs. De plus, elle est originellement une paysanne et combat donc aussi pour la défense de la nature en écologiste avant la lettre. Elle est bien entendu victime du dogmatisme religieux, comme tant d'autres femmes dans le cadre de tant de religions. Enfin, elle est féministe (les suffragettes en avaient fait, ne l'oublions pas leur glorieuse ancêtre), et défend ce que le poème nomme sans ambages la « sororité »...

Je te cite un passage significatif, du moins le pensé-je, de ce poème :
 « Il faut, / Jeanne, chanter la générosité / De ta lutte en faveur des libertés, / Des fraternités, des sororités, / Et de la beauté. Ta lutte en faveur / Des fleurs, du feuillage, des peupliers, / Des roseaux, des oiseaux, des anarchistes, / Des moutons qui ne veulent plus jamais / Suivre les hurlements et les abois. »

C.B. : *Parle-nous aussi de l'ample place faite à l'amitié dans ton épopée, qui s'égrène du mythique duo d'Achille et Patrocle à l'évocation*

biographique de tes propres amitiés juvéniles et à celles de ces affinités électives avec des vivants et des morts qui marquent ton parcours et ton écriture. Affinités et liens entre les paroles aussi quand tu tresses tes poèmes et ceux d'autres poètes et poétesses, comme tu l'as, précédemment, explicité à propos du centon, mais aussi échos et liens entre tes propres paroles, qui se répondent à travers les livres de ton épopée. Ce terme d'amitié me semble subsumer, chez toi, cette attraction, cet amour universel, « l'amor que move il sol et altra stelle » sur lequel se clôt La Divine Comédie.

P.Q. : L'amitié !... C'est en effet pour moi la force fondamentale. Je suis en cela aussi très héraclitéen, car si « le combat est le maître de toutes choses », c'est parce que l'amitié fait s'attirer les contraires afin que naisse et se déploie l'harmonie. Mais il me plaît beaucoup que tu rappelles la formule capitale dans laquelle s'achève pour mieux recommencer, incessamment, l'épopée dantesque. On pourrait d'ailleurs évoquer bien d'autres grandes figures humaines qui ont vécu, pensé et chanté l'amitié, d'Aristote et Cicéron à Char et Camus, en passant par Montaigne, La Boétie, La Fontaine, Mme de Sévigné, Marceline Desbordes-Valmore, Suzanne Allen, Simonne Jacquemard... Mais je veux me référer avant tout à ma propre expérience de l'amitié. Je crois bien me souvenir que l'adolescent que j'étais s'imaginait souvent en prêtre de l'amitié portant sa bonne parole aux esprits et aux cœurs galvanisés par Mai 68... Il me semblait qu'il était bon de combattre au nom de l'amitié tout ce qui entravait le bonheur des hommes. Et pour cela, il fallait commencer par être attentif aux autres, et élire parmi eux les êtres dignes d'amitié. Ces êtres appartenaient aux deux sexes, et dans les deux cas la frontière avec le sentiment amoureux était parfois floue. Ou mieux : poreuse, car parfois on passait aisément, contrebandier de l'affection, de l'amitié à l'amour ou de l'amour à l'amitié... Très vite, le garçon s'était fabriqué une sorte d'éthique sommaire de l'amitié : ne jamais laisser s'effriter l'amitié une fois qu'elle était construite, concevoir et pratiquer l'amitié comme antidote à tous les excès, tendre dans l'amitié à l'oblativité, au don qui n'attend pas de contre-don...

Au fur et à mesure qu'il a avancé en âge, il a tenu à maintenir le plus possible les fidélités : à ses principes, à ses amitiés. En sorte que, se rendant compte que l'amitié est un thème obligé des grands textes épiques, il lui a semblé indispensable de consacrer un chant à l'amitié dans le tome I, et un autre dans le tome IV. Sans oublier que comme tous les thèmes, l'amitié traverse ici et là tous les autres chants. Dans le tome I, quelques figures tutélaires de l'amitié sont évoquées : Gilgamesh-Enkidu, Achille-Patrocle, Roland-Olivier. (D'autres le seront dans le

tome IV.) Mais figurent aussi des hommages à des créateurs qui ont chanté l'amitié, entre les humains mais aussi entre les humains et la nature (Jean Sibelius, Siegfried Sassoon, Nâzim Hikmet, To Huu, Loys Masson, Nils-Aslak Valkeapää), à des poètes qui sont, vivants ou morts, mes amis (Jacques Darras, Dominique Oriata Tron, Gabriel Mwènè Okoundji, Hugo Gutiérrez Vega, Frédéric Jacques Temple). Bien entendu, d'autres figurent dans d'autres chants, comme Bluma Finkelstein, Serge Pey ou Claude Ber...

De plus, dans le tome I, un poème est consacré à l'un de mes amis très chers depuis les temps estudiantins, Pierre-Louis Malosse, qui était devenu professeur de grec ancien à l'Université Paul-Valéry de Montpellier, spécialiste de Nonnos de Panopolis, de Julien l'Apostat et de Libanios, ainsi que du trope nommé *épiphonème*. Il nous a quittés en 2013, ayant à peine dépassé 60 ans, et je peux te dire qu'il me manque terriblement. Pour Pierre-Louis, il ne fallait pas réduire les épiphonèmes aux formules sentencieuses censées émaner de l'opinion générale qui sont parfois placées en début ou en fin de discours. Il considérait comme épiphonème tout changement rapide de focalisation ou de dispositif énonciatif, en début, fin ou milieu de n'importe quel texte, y compris le poème. Il citait parfois cette phrase, mise par Saint-John-Perse entre parenthèses au sein d'une série de versets composant le chant VII de son *Anabase* : « (*L'ombre d'un grand oiseau me passe sur la face.*) » Au début du poème qui lui est consacré, je me réfère à l'épiphonème en m'adressant à l'ami : « Tu as écouté / Le plus grand nombre de textes possibles / À la recherche des épiphonèmes, / En *mousikos anêr* persévérant. » Par la suite je fais, en son honneur, usage d'épiphonèmes : au milieu du récit du deuil (« *Rien ne peut faire que notre aventure / Commune n'ait pas été notre joie.* »), juste avant la fin du poème (« Vivants et morts, voilà la ronde épique, / Voilà la vague où nagent les dauphins. »), à la toute fin (« L'herbe ondule comme on frémit. Le Pic / Saint-Loup a quelque chose d'arcadien. ») La référence géographique est celle d'un lieu que Pierre-Louis chérissait tout particulièrement.

Tout étant lié, comme le dit le titre du dernier volume, *Tout respire avec tout (chants des chants,, IV)*, amitié, musique, *épos*, ne sont au fond qu'une seule et même chose. Quelques mois après le décès de Pierre-Louis, je lui dédiais un article de type universitaire intitulé « Entre *ars* et *scienza* » : enjeux du contrepoint en musique, et de la musique au poème : « À la mémoire de mon cher ami Pierre-Louis Malosse, dont le nom désormais fait contrepoint à ma vie, dans l'entrelacs des voix intérieures. » On peut lire cet article au lien suivant : <https://www.cairn.info/revue-litterature-2015-4-page-11.htm>

La fin de cet article entrelaçait la réflexion qui y était conduite à un passage d'un recueil de mon cru, le premier d'ailleurs, *Office du murmure*, publié en 1996 aux éditions de La Différence. Il y a du sens à citer ce passage ici, car on y entend que les préoccupations de mon cycle épique étaient déjà présentes à l'époque, dans le contexte d'un livre se rattachant plutôt au lyrisme :

*au point de long retour du
dire où le murmure au murmure s'amarre, immédiate armada
sans route et sans arrêt à l'éstran de l'instant. Écoute,
cesse toutes les affaires de peur devant les mots, de haine
qu'on a par trop, ces temps derniers, consentie au poème qui
ne dit pourtant rien que l'écoute et l'amour. Écoute donc le
dit furtif des joies, le jubilé des gorges, les jeux oraux, et,
jamais las d'entendre, les sanglots de cette espèce de sanscrit
que l'officiant suscite, sandhi sui generis de syllabes solfiant
l'émoi selon tous les segments d'une sankhya sonore.*

« Sandhi » (qui signifie « liaison ») est le nom du système euphonique du sanscrit, en tant que résultant de la rencontre des mots entre eux. « Sankhya » signifie « énumération » ou « pensée discursive », et l'expression « sankhya sonore », qui finit l'extrait, peut donc être considérée comme une périphrase valant pour « contrepoint »... Avec l'amitié, avec l'épos, tout est contrepoint.

D'ailleurs, en réalité, c'est l'ensemble de mon projet qui repose sur l'amitié, car on peut considérer que les êtres qui sont évoqués et convoqués dans mon poème, parfois avec le recours, par le biais du centon, à leurs propres paroles, sont des amis virtuels, entre eux, tout comme avec l'auteur des *chants des chants*. On peut dire que tout centon est un acte d'amitié, par-dessus l'abîme des distances géographiques et temporelles.

Au bout du compte, ce sont les livres eux-mêmes qui entretiennent entre eux une relation d'amitié : chaque tome est d'ailleurs placé sous le patronage d'un élément (eau, feu, terre, air), et les liens tissés par échos et autres entrelacs d'un tome à l'autre, à tous les autres, reproduisent les relations qui, s'instaurant entre les éléments, déploient l'entière du monde. Je dois à cet égard préciser que, pour bien montrer que les *chants des chants* s'inscrivent dans la suite logique de *Voix éclatées (de 14 à 18)*, certains poèmes de ce livre réapparaissent, parfois légèrement retouchés, dans chacun des tomes des *chants des chants*. Dans *D'une seule vague (chants des chants, I)*, c'est notamment un texte consacré au « War Poet » Siegfried Sassoon. Dans *À même la flamme (chants des chants, II)*, c'est le « Lamento des prés, des taillis, des arbres » ainsi

qu'un des poèmes consacrés dans *Voix éclatées (de 14 à 18)* aux inscrits aiglenois du monument aux morts pour la Grande Guerre, « Joseph Luce, sisyphes syntaxier ». Mais ce qui montre le plus comment tout s'entrelace, dans des liens d'amitié qui se tissent par-delà la mort, c'est le poème intitulé « Les traits du fils aîné de Gaston Schnegg », lequel prend place comme premier élément d'un diptyque, le « Diptyque du 17 avril 17 », le deuxième élément étant « Charlotte Salomon : vie ? ou théâtre ? » Le 17 avril 1917, en effet, le fils aîné de Gaston Schnegg est pulvérisé par un obus sur le front de la Somme, tandis qu'à Berlin Charlotte Salomon vit ses premières heures, elle qui sera gazée le 10 octobre 1943 à Auschwitz.

C.B. : *Qu'est-ce donc que l'homme dans les mésaventures de ce monde ? interroges-tu. Qu'est-ce donc que l'humain dans l'inhumanité et l'humanité de l'humain, cher Patrick ? N'est-ce pas cela que questionne ton épopée, épopée de l'esprit et du corps dans, au final, une apologie inconditionnelle de la vie, elle-même inséparable de la mort ?*

P.Q. : Ta question me fait revenir en mémoire ton poème intitulé « Célébration de l'espèce », dans lequel tu tiens ensemble les beautés et les horreurs dont notre humanité est également capable, cette espèce qui, dis-tu, « célèbre les saints, les artistes, les poètes, les savants, les sages, les héros, les rois, les prophètes, les faux prophètes, les bourreaux, les martyrs, les tyrans, les criminels de [notre] espèce. » La péroration de ce poème est la suivante : « Comment célébrer l'insoumission de mon espèce asservie par mon espèce, [...] la lucidité de mon espèce anéantie par l'aveuglement de mon espèce, la grandeur de mon espèce rongée par la petitesse de mon espèce, l'espoir de mon espèce étouffé sous le désespoir de mon espèce, la rébellion obstinée de mon espèce écrasée par mon espèce, les sanglots de mon espèce conduite par mon espèce dans la vallée de la mort ? » Cette interrogation s'entrelace à celle que tu rappelles au début de ta présente question. Dans les deux cas, nous sommes confrontés à une situation qui tient de l'aporie, du cercle vicieux, ou encore du *double bind*, puisqu'il nous est impossible de faire le départ entre ce qui relève de l'humanité et ce qui relève de l'inhumanité dans l'humain : toujours plus les beautés de ce dernier sont bouleversantes en même temps que sont épouvantables ses horreurs. Dès lors que nous honorons les vaincus, les martyrs, les exterminés, aussitôt les vainqueurs, les bourreaux, les criminels de guerre se rappellent à nous. On dirait que l'humanité est atteinte d'*énantiodromie*, autrement dit qu'elle est prodigue en comportements pouvant facilement se transformer en leurs contraires.

Je ne crois pas que nous puissions vraiment répondre à ces questions : comment célébrer ? qu'est-ce que l'homme dans les mésaventures de ce monde ? qu'est-ce que l'humain dans l'inhumanité et l'humanité de l'humain ? Ce que je peux dire, c'est qu'on peut procéder comme tu le fais dans « Célébration de l'espèce », c'est-à-dire poser les contradictions terribles de l'humanité pour bien les voir en face, dans une espèce d'anti-célébration à l'ironie ravageuse et rageuse, mais qui ne nomme personne, ou alors, comme je m'y emploie, on peut se consacrer entièrement à rendre hommage, en les nommant, aux saints, aux artistes, aux poètes, aux savants, aux sages, aux héros, aux vaincus, aux martyrs, aux exterminés, aux méconnus et autres anonymes héros de leur propre vie, sans accorder, sauf exception, la moindre attention, et surtout en ne les nommant pas, aux faux prophètes, aux bourreaux, aux tyrans, aux criminels et autres crapules de notre humanité. Ce serait trop d'honneur à leur faire. Dans son *Chant général*, Pablo Neruda s'en prend souvent aux vieilles ganaches dictatoriales qui ont mis le monde latino-américain en coupe réglée, avec la bénédiction de l'Oncle Sam. Il emploie alors tous les ressorts de la satire, par exemple en recourant à des métaphores animalières, accolant les noms de chacal, hyène, vautour et autres animaux prédateurs, à tel ou tel tyran du continent. Avec tout le respect que je dois à Neruda, je le redis, c'est trop d'honneur à leur endroit, c'est trop de temps et d'énergie du poème vampirisés par ces figures repoussantes, et qui plus est, c'est trop désagréable pour les animaux, qui n'en peuvent mais.

Bien entendu, il faut parfois nommer l'ennemi, et je le fais quand c'est nécessaire : les sinistres fascistes récupérant le mythe de Jeanne d'Arc (« Monarques et évêques, dignitaires / De l'indigne, vous mettez au bûcher/Jeanne d'Arc, la Pucelle illuminée / Par la douce harmonie des voix qui chantent/La révolte de la douceur à son / Oreille intense, immense, décisive. » ; les misogynes qui ne cessent de réprimer et d'asservir les femmes (« *Princes barbus qui en prenez ombrage, / Prêchi-prêcheurs au vice proverbial, / Tartuffes de tout bord, de toute rage, / Cette vague portant Hissa Hilal, / Vous ne la stoppez pas de vos barrages.* » – « chantons aussi tous les poèmes de/Simine Behbahani, notre amie / pour toujours, notre coryphée de vie / réaffirmée envers et contre tous / les pouvoirs étriqués et pervers des / pères abusifs, enturbannés ou / pas, barbus ou pas, tous pères barbares. » ; etc. Mais le plus souvent je préfère me référer à « l'anthropophagie universelle » découlant de ce monde mondialisé, globalisé et financiarisé. Ça dit ce que ça dit, même si je sais que le poème ne peut rien contre la violence de l'histoire, car je sais aussi que la violence de l'histoire ne peut rien contre le poème : « La guerre est un gâchis irrémédiable / où les chairs dépecées

le sont en vain. / Je chanterai la vie, le merveilleux / souffle de vie, la paix, la non-violence, / la peine et la révolte. Et la sagesse / qui négocie sans fin, fondée en force / juste, qui désamorce les visées / matérialistes et impérialistes / que sans fin développe la finance. / Ah mon chant soit le petit grain de sable / au rouage de l'industrie de mort ! »

C.B. : *Peut-on avoir quelque idée des trois livres qui vont suivre et dont les poèmes inédits donnent un avant-goût ou bien doit-on laisser mûrir au secret de l'athanor ?*

P.Q. : Parlons tout d'abord du volume qui sort au printemps 2024, intitulé *À même la flamme (chants des chants, II)*. Il débute par la répétition de l'interlude final du volume I : « Suivre Gilgamesh dans la vie recluse ». Les autres interludes sont autant de variations sur la méditation méta-poétique engagée dès le prélude général, qui ouvre le volume I : il y est successivement question de la parole épique comme flamme se transmettant de poète en poète (« Toujours le feu dès la rune première ») ; de l'implication d'éros dans *épos* (« Contre-feux allumés par Subrebot ») ; de l'alchimie dont la parole épique procède, elle qui est fondée sur l'amour, traverse la souffrance, doit recourir à la ruse, afin d'opérer via la création une libération intérieure (« Vol de Völund au-delà des douleurs ») ; de la parole épique en tant que rythme et de comment ce rythme est fondamental dans la guerre menée par *épos* (sur le plan symbolique s'entend) contre la mauvaiseté du monde (« Petit traité du combat par le rythme ») ; derechef de l'amour en tant que moteur constant de toute cette entreprise, au moyen d'une longue référence de 80+1 strophes au récit de Majnûn et Laylâ (« Les 80 Quays Ibn al-Mulawwah ») ; et, pour finir, de la poésie comme artisanat des mots, au moyen d'une ekphrasis des tableaux de Caillebotte consacrés aux travailleurs du bois (« Éloge des raboteurs de parquet »). Ce dernier interlude, qui termine le volume, sera repris au début du volume suivant, et ainsi de suite.

À la toute fin du dernier volume, je prévois un dernier interlude qui fonctionnera, en plus ramassé, sur le mode du *Testament* de François Villon ou de l'*Olographe* de Jean-Henri Azéma. Il s'agira d'un texte dans lequel le poète épique relancera une dernière fois, à l'intention de ses lecteurs contemporains et de ses lecteurs issus des générations futures, la dynamique entretenant le legs reçu des siècles passés pour le conserver vivant à l'avenir. Dans les autres interludes, je peux d'ores et déjà te dire qu'il y sera, entre autres, question de Stonehenge, du poète de la négritude Jean-Fernand Brierre, des microbes et de saint François

d'Assise, d'un instrument de musique datant de 18 000 ans, des larmes de l'éléphant... Le « Placard pour une marche du poème », que tu as cité plus haut, est aussi un de ces interludes, figurant dans le dernier volume.

Mais revenons au volume II. Parmi les figures qui y apparaissent, je veux citer ici quelques noms de la Résistance : Missak Manouchian, Charlotte Delbo, Marie-Hélène Wuilleumier, Arlette Humbert-Laroche, Boris Vildé, Jacques Decour, Louis Mandin, Lucien Graux... ; quelques féministes et militantes syndicalistes ou politiques des XIX^e, XX^e et XXI^e siècles : Jane Misme, Hubertine Auclert, Dolores Huerta, Gloria Steinem, Wilma Mankiller, Maya Angelou, Delmira Agustini, Meena Keshwar Kamal, Malala, Gerty Dambury... ; des défenseurs de peuples spoliés : Bolamba Lokolé, Susy Delgado, Manuel Quintín Lame, Oliveira Silveira, Lance Henson, Jean Boudou, Evagóras Pallikarídis... Ces êtres qui ont été ou sont encore de grands vivants, connus ou méconnus, côtoient des êtres issus de grands récits épiques, tel Ulysse, Roland, ou le héros byzantin Dighénis (déjà présents dans le volume I), mais aussi Atrahasis, Noé, une grande partie des Argonautes, Don Quichotte, Sancho Panza, Rossinante, le héros tibétain et mongol Gesar, Soundiata le roi légendaire du Mali, quelques personnages importants du *Livre des Rois* persan (Sohrâb, Rostam, Tahmineh), ou encore le roi Salomon et la reine de Saba, directement venus du *Kebra Negast* éthiopien...

Sans oublier des poètes de plusieurs pays, dont il m'arrive, quand ce ne sont pas des francophones, de citer en langue originale de nombreux vers que je traduis aussitôt dans le flux décasyllabique : entre autres, Makhali-Phāl, Daniel Biga, Yvan Goll et Léon Gontran Damas (français), Ytshak Katzenelson (yiddish), Clarisse Nicoïdski (judéo-espagnol), Mahmoud Darwich (arabe), Mohammed Tadjadit (kabyle), Slav Karaslavov et Wesseline Hantchev (bulgare), Ài Qīng et Wen Yiduo (chinois), Manuel Altolaguirre et Victoriano Cremer (castillan), Gonzalo Rojas (espagnol du Chili), Víctor Montórfano, Carlos Abente, Zenón Bogado et quelques autres (guarani), Ramson Lomatewama (hopi), Luigi Pulci et Amelia Rosselli (italien), Galina Rymbu (russe), Gjergj Fishta (albanais), Sigurður Pálsson (islandais), Aleksander Wat (polonais), Johannes Bobrowski (allemand), Cora Coralina et Adélia Prado (portugais du Brésil), Mutsuo Takahashi (japonais), Archag Tchobanian et Siamanto (arménien), Karin Boye et Artur Lundkvist (suédois), Miquel Martí i Pol (catalan)...

Sans oublier non plus des peintres : Jean-Baptiste Malézieux, Édouard Toudouze, Alexandre Antigna, Meissonier, Vermeer, Maes, Van Gogh, Carl Moon... ; des cinéastes : Chaplin, Jodorowsky, Arrabal, Costa-Gavras, Angelopoulos, Miklós Jancsó, Yılmaz Güney... ; et, bien entendu, des musiciens : baroques hispano-guaranis, joueurs de harpes

celtiques, de vièles ou de luths, Frédérik Mey, Johann Augustin Kobelius, Christoph Stoltzenberg, Vincenzo Lavigna, Charles-Marie Widor, Andrés Segovia, Uroš Krek, Pierre Mercure, Duncan Swift, Nina Simone, les Pink Floyd, les Doors, Rhiannon Giddens, Chantal Claret...

J'ajoute que le volume rend hommage non seulement à des humains mais encore à d'autres vivants (arbres, fleurs, champignons, herbes, oiseaux, béliers, moutons, sangliers, buffles, serpents, scorpions, insectes...), mais aussi à des éléments importants de tout écosystème (humus, cours d'eau, vent, feu...)

Les deux derniers volumes, dont à peu près 250 pages (sur quelques 900 probables) sont d'ores et déjà écrites, continueront à allier animaux, végétaux, événements et paysages naturels avec humbles, inconnus, oubliés, grandes figures historiques ou mythiques et poètes honorés par des exercices d'admiration en raison de leur prise en charge, chacun selon sa façon, de la parole épique : Wing Kardjo, Marcel Noppeney, Maître Eckhart, Lionello Fiumi, Ikrom Otamurod, Mashrab, Herman de Coninck, Roberto Sosa, Hans Andreus, Rade Drainac, Claude Genoux, Abdulhamid Chulpon, Savinien Lapointe, Claude Vigée, Subagio Sastrowardjo, Bernard Manciet, Janine Altounian, Nordine Tidafi, Joan Antòni Peiròtas, Charles-Auguste Grivot, Nicolas Cirier, Girard Desargues, Torstein Lerhol, Daniel Cordier, Manuel Dias da Fonseca, José Zorrilla, Rémy Doutre, Lucas et Arthur Jussen, Alondra de la Parra, Eliska Vincent, Pauline Rebour, Judy Chicago, Yvonne Netter, Etel Adnan, Maria Botha, Marietta Martin...

Mais voilà que je viens de te fournir un catalogue épique... Je retourne à l'écriture, alors !

Une immense *Leçon de ténèbres*

Patrick Quillier, *Voix éclatées (de 14 à 18)*,
éditions Fédérop, collection Paul Froment, 2018, 408 pages

Élisée Bec¹

« Livre fleuve d'une parole scandée. Le vocable ici exprime ce qui ne peut être dit qu'en poésie. [...] la langue en son éclat a toujours été l'arme du poète. Patrick Quillier donne la parole à la parole jusqu'au souffle du verbe qui insuffle aux mots une pulsation devenue ballades et chansons. [...] il rappelle que les sons, le rythme et la cadence du dire poétique permettent, sous la haute voûte de l'esprit, l'exorcisme de l'âme. [...] Ainsi transforme-t-il des anecdotes de guerre en bornes de la fraternité humaine. », écrit si justement Gabriel Mwènè Okoundji (p. 7 et 8) dans la préface de cet ouvrage monumental (dans tous les sens du mot).

Dans cette œuvre, « l'écoute des *voix éclatées* qui retentissent encore dans les mémoires sensibles s'est faite selon le *tempo* et la scansion du décasyllabe, vers traditionnel français de l'épopée. Il s'est agi de les faire résonner, ces voix entendues, dans l'espace mental configuré par les contraintes rythmiques du décasyllabe, un décasyllabe plus secoué, voire cahoteux, que ne l'aurait permis une écriture soumise aux règles contraignantes de la tradition, en somme un décasyllabe éclaté lui aussi », explique, pour sa part, l'auteur lui-même (p. 401).

Et c'est bien d'une épopée qu'il s'agit, en effet, avec ce chef-d'œuvre polyphonique, cet immense choral de 400 pages, cette symphonie épique qui fait entendre de multiples voix racontant, dans une sorte de quadriphonie imprimée, une immense *leçon de ténèbres* contemporaine, les horreurs incroyables, inconcevables, inacceptables, insupportables de cette guerre, « *folie / complète, absolue, toute pure, sans / nom, inouïe, inexcusable* » (p. 171).

¹ Sous l'hétéronyme d'Élisée Bec, Philippe Fréchet a créé (en 2016, alors qu'il résidait sur l'Île de La Réunion) la revue de poésie en ligne *Lichen*, qu'il a animée jusqu'en juillet 2023.

Tout au long de cette épopée grandiose, cette « *médication des hauts récits* » (p. 40), Patrick Quillier ne cesse de dénoncer vigoureusement cette guerre, aujourd'hui plus que centenaire, qui a privé des centaines de milliers de jeunes gens de vie, de futur, d'à-venir,

enfants du pays arrachés
au pays
arrachés à cette vie
arrachés à leurs monts
à leur rivière
à la cascade
à la clue
au village
à leur famille
à leurs amis
à leurs
amours
à leurs travaux
et à leurs jours. (p. 96)

C'est une immense et prenante plainte accusatrice :

malheureux tous ces morts pour
satisfaire morgue et cupidité
des chefs [...]
malheureux tous ces morts étreints
par les démons qu'ont déchaînés des hommes
qui étaient chefs en chefs qui étaient fous
furieux en chefs ou fous furieux en chefs
dans l'absurde abandon aux symbolismes
d'état qui pullulent et manipulent. (p. 13)

Le poète fait dire à Maurice, un jeune soldat :

Je veux qu'on
pense quelquefois à moi comme on pense
à un ami qui voulait vivre et qui
maudit cette guerre qui m'a fauché
avant de connaître la vie, en pleine
santé et en pleine force. (p. 339)

Patrick Quillier accuse, dénonce sans relâche, cette « folie / complète, absolue, toute pure, sans / nom, inouïe, inexcusable » (p. 171) :

L'impôt du sang
les a hors d'eux-mêmes appelés ! tous !

*au tournant de leur vingtième année, ordre
de vie et de mort. « Patrie, ô nom de
haine ! Où donc l'harmonie de la diverse
et une humanité ?... (p. 220)*

*à bas la guerre, le monstre
le plus affreux qu'aient engendré les vices
des hommes ! Que voit-on ? S'entre-tuer
en masse des hommes, des hommes qui
ne se connaissent pas, ne se haïssent
ni ne s'aiment. [...]
Guerre à la guerre ! Combattons-la par
tous les moyens. C'est à cette mission
que je me dévouerai, si j'en réchappe,
si je reviens chez moi. (p. 351-152)*

*malheureux tous ces morts
aux moissons innommables de l'histoire
[...] malheureux tous ces morts gibier sans fin
aux chasses sans pitié de la bêtise. (p. 13)*

Frédéric Jacques Temple qualifie ce livre de « vaste Monument aux Morts » dont la lecture « redonne au fracas des obus, aux cadavres enfouis dans la boue des tranchées, aux hurlements des blessés, un bouleversant regain d'angoisse et d'épouvante. » (4^e de couverture).

Et, en effet, Patrick Quillier a recueilli une partie du matériau dont il a tissé ce grand œuvre précisément sur certains monuments aux morts :

*à clans on peut lire « maudits
soient tous les responsables de la guerre
et honneur à ceux qui ont travaillé
pour la paix »*

*à château-arnoux le maire
victorin maurel grave dans la pierre
son poème d'instituteur [...]
ô mon enfant [...] sache que la guerre
est un crime que doivent expier
ceux qui firent sombrer les peuples dans
l'abîme. (p. 17)*

Parmi l'immense chœur de « ces voix entendues », de cet « *oratorio* bouleversé » (p. 402), on peut distinguer – parmi des centaines d'autres – les voix de ces « grands témoins » (p. 402) que furent la poétesse Anna

de Noailles, la journaliste Marcelle Capy, la chimiste Marie Curie, les écrivains Jean Giono, René Dalize (tué en 1917 au Chemin des Dames), Joseph Delteil, Maurice Genevoix, Ernst Jünger, Joë Bousquet (qui restera paralysé pour le restant de sa vie, après avoir reçu une balle dans la colonne vertébrale en 1918), Blaise Cendrars (amputé du bras droit en 1915), ... de Jean Jaurès :

*Craquez, fissures, vrombissez, criquets,
répercutiez, répercutiez sans cesse
partout l'hymne-tombeau de Jean Jaurès. (p. 20, 23)*

Le poète Edmond Adam — officier pacifiste (!), auteur de *Poèmes de tranchées* écrits en... allemand et publiés dans une revue anarchiste — mourra à 28 ans des suites d'une blessure à la tête et l'auteur lui fait dire :

Tu vois,

*on est voisins d'atelier, je dirais,
même presque copains. Car on turbine
pour deux maisons rivales. Bah ! peut-être
qu'elles se valent, mon vieux, qu'en sait-on ?
[...] Bref, on se bat comme des chiens,
comme des coqs dont les maîtres s'acharnent
à jouer l'un contre l'autre à distance
une partie où ils s'enragent.
[...] plumés, déchirés et
déchiquetés, saignés, tués...*

Toi, moi,

*nous serons ces coqs courageux lancés
l'un contre l'autre qui combattent sans
merci, bravement, héroïquement,
et crèvent tous les deux, le soir, de leurs
blessures, dans les vivats, les bravos,
qu'émerveillée lance la galerie,
pour la gloire, mais pour la ruine aussi,
hélas ! de leurs maîtres impardonnables. (p. 263-264)*

Sont convoqués aussi par le poète — ce « conservateur des infinis visages du vivant » (René Char, p. 402) — des « sans grade », jeunes paysans enlevés à leurs restanques, à leurs parents, à leurs amis, à leur village, tel ce François Blanc, de Sigale (Alpes-Maritimes), dans la vallée de l'Estéron, 22 ans en 1914 :

imaginez

moi le semeur

de vie

semeur de plomb

semeur de mort. (p. 135-6)

Convoqué, le jeune Alix Drogoul, classe 1916, incorporé à 19 ans :

*oh bien entendu vous
pouvez toujours venir rendre visite
aux restes du jeune homme que j'étais
garçon d'expédients travailleur habile
conteur et chanteur les soirs d'été
pensez à moi à cerny-en-laonnois
dans cette sépulture nationale
tombe n° 450
où je gis seul moi qui aimais les gens.* (p. 142)

Convoqué, le jeune Jean Gorda, « fils de caroline / et de valérien les cultivateurs », devenu « canonnier vous vous rendez compte moi / le bon pâtissier », mais

*que voulez-vous
on ne peut pas se dérober à son
devoir loin des merveilles et loin des
tourtes de blettes des couves dorées
et de tout l'arsenal de mes gâteaux.* (p. 143, 144, 145)

Nous pensons, sincèrement et résolument, que ces *Voix éclatées* trouveront leur juste place auprès du *Grand Troupeau* de Giono et des *Poilus* de Delteil...

Nul doute que le souffle vivace de cette œuvre gigantesque va nous bousculer encore longtemps !

(note de lecture in n° 30
de la revue en ligne *Lichen* (octobre 2018),
revisitée en janvier 2024)

Poétique de la voix dans *D'une seule vague* :
Lecture-audition du début du chant 6
« Conversation d'Ulysse avec ses morts »

Michèle FINCK

« Je ne suis pour toi qu'une immense écoute »

Après deux livres de poèmes intitulés *Office du murmure*¹ et *Orifices du murmure*², Patrick Quillier a commencé à ouvrir un impressionnant chantier indissociable d'une vaste épopée en devenir, dont *Voix éclatées (de 14 à 18)*³ marque l'opus zéro et *D'une seule vague / (Chants des chants, 1)*⁴ l'opus 1, et dont on attend encore plusieurs volumes. Comme le livre précédent, *D'une seule vague* est une vaste épopée qui s'inscrit dans la lignée de *L'Iliade* et *L'Odyssée* d'Homère et de *L'Énéide* de Virgile. S'il fallait comparer ce livre à un livre de poésie moderne épique du XX^e siècle, je le comparerais sans hésiter à la vaste épopée de Neruda intitulée *Chant général*. Le sous-titre du livre de Patrick Quillier, *Chants des chants, I*, entre d'ailleurs en résonance avec le titre de Neruda, *Chant général*. Patrick Quillier, comme Neruda, prouvent que la poésie la plus moderne peut se jouer dans une réinvention du genre épique dont *Chant général* et *Chants des chants* marquent l'acmé. L'épopée surgissant toujours à des moments de crise, écrire une épopée aujourd'hui, « temps de détresse » (Hölderlin) s'il en est, s'impose avec force.

Le livre *D'une seule vague / (Chants des chants, I)* est composé de 6 chants séparés à chaque fois par un interlude. L'illustration de Jorge Vargas, *Le geste du pêcheur*, reproduite sur la couverture du livre, en suggère aussi toute la portée. Comme le geste du pêcheur qui lance son filet au large, le geste poétique de Patrick Quillier lance son filet de

¹ *Office du murmure*, La Différence, 1996.

² *Orifices du murmure*, La Différence, 2010.

³ *Voix éclatées (de 14 à 18)*, Fédérop, 2018. Prix Kowalski de poésie de la Ville de Lyon (2018).

⁴ *D'une seule vague (Chants des chants, 1)*, La rumeur libre, 2023.

poèmes pour « embrasser les voix héroïques de tous les temps et de tous les continents, des plus éclatantes aux plus discrètes, des plus connues aux plus méconnues⁵ ». Le filet poétique de Patrick Quillier ramène jusqu'à nous des voix venues d'ailleurs et de tous les temps, voix de poètes de jadis et d'aujourd'hui, mais aussi voix de héros mythiques, de guerriers, de martyres, de chamans.

Si l'épopée est indissociable de l'ascendant de l'oralité et du chant, il faut inscrire le choix de l'épopée par Patrick Quillier dans la mouvance de sa recherche depuis longtemps vouée aux rapports entre littérature et musique et à l'écoute en poésie moderne, comme suffit à le suggérer sa thèse consacrée à l'oreille chez René Char. Il faut surtout rappeler que Patrick Quillier est aussi compositeur d'œuvres musicales étonnantes parmi lesquelles : *Musique de scène* pour *Caligula* de Camus (1991), *Glossolalies pour hautbois et orgue* (1995) et *Além da dor, oratorio sur des fragments de l'œuvre de Fernando Pessoa pour soprano, alto garçon, contreténor, baryton, basse, chœur mixte, chœur d'enfants et grand orchestre*, primé au concours international de composition Fernando Pessoa, Lisbonne, 1985. À cet égard, le signe distinctif de *D'une seule vague* est qu'il est avant tout un livre de *compositeur*, qui se situe à la croisée de la poésie et de la musique.

La forme musicale la plus proche de *D'une seule vague*, comme déjà de *Voix éclatées*, me semble l'oratorio, cette œuvre dramatique, représentée sans mise en scène, faisant alterner chœurs, arias et récitatifs, composée pour voix solistes, chœur et orchestre symphonique, et dont le sujet est le plus souvent religieux ou sacré. On pense ici à la lignée des grands oratorios, du *Messie* de Haendel à *Jeanne d'Arc au bûcher* de Honegger. On peut écouter *Voix éclatées* et *D'une seule vague* comme deux oratorios à forte connotation spirituelle composés par Patrick Quillier.

L'une des façons les plus fécondes d'approcher le livre *D'une seule vague* me semble de proposer une écoute de cette œuvre, dans la perspective de ce que j'ai nommé ailleurs une *audiocritique*⁶. C'est ainsi une brève *audiocritique* que je vais risquer ici. Par souci de densité, j'articulerai cette lecture-audition autour d'une poétique de la voix dans un extrait particulièrement intense de *D'une seule vague* : le début du

⁵ Patrick Quillier, couverture du livre.

⁶ Voir Michèle Finck, *Poésie moderne et musique, 'vorrei e non vorrei' / Essai de poétique du son*, chapitre « Proposition d'audition comparée des œuvres poétiques : Pour une audiocritique », Champion, 2004, p. 22-25. Et *Epiphanies musicales en poésie moderne, de Rilke à Bonnefoy/ Le musicien panseur*, chapitre « Pour une audiocritique », Champion, 2014, p. 317-320.

chant 6 « Conversation d’Ulysse avec ses morts⁷ ». L’importance de la voix dans le travail de Patrick Quillier trouve aussi une confirmation dans le titre qu’il a donné à l’*Anthologie de la poésie brésilienne vivante* dont il est le maître d’œuvre : *Retendre la corde vocale*⁸. Poète de la voix, Patrick Quillier s’inscrit dans la lignée d’autres poètes contemporains majeurs : Claude Ber,⁹ Jacques Darras¹⁰, Bernard Manciet¹¹, Yvon le Men, Serge Pey¹²... Dans cette perspective l’œuvre de Patrick Quillier, comme il me l’a confirmé¹³, est l’héritière des poètes américains de la *Beat Generation*, Jack Kerouac et Allen Ginsberg. Les vers de *D’une seule vague*, mis en relief sur la quatrième de couverture de ce livre, viennent encore souligner la primauté de la voix, indissociable ici de la définition même du poème : « Car le poème c’est la voix qui vient / De loin, du fond des temps, du fond des cœurs ».

Encore faut-il, au préalable, inscrire cette poétique de la voix dans une réflexion sur le pouvoir de la voix en poésie moderne. Que cherche le poète dans la voix sinon d’abord un rapport direct avec le corps : « Le grain, c’est le corps dans la voix qui chante », écrit Roland Barthes¹⁴. Mais c’est surtout dans *Introduction à la poésie orale* de Paul Zumthor qu’on peut trouver une étude de la voix capable d’éclairer la poétique de la voix de Patrick Quillier. Dans la voix, selon Paul Zumthor, la dissemblance entre la chair et le chant est abolie : « La voix gîte dans le silence du corps, comme fit le corps dans sa matrice. Mais, au contraire du corps, elle y revient, à tout instant s’abolissant comme parole et comme son¹⁵ ». Si la voix requiert le poète, c’est aussi parce qu’elle a toujours trait à l’origine, au commencement : « Dans la voix », écrit Paul Zumthor, « la parole s’énonce comme rappel, mémoire-en-acte d’un contact initial, à l’aube de toute vie, et dont la trace demeure en nous, à demi-effacée, comme la figure d’une promesse [...]. Ce qu’elle nous livre, antérieurement et intérieurement à la parole qu’elle véhicule, c’est

⁷ *D’une seule vague*, o. c., p. 407-412.

⁸ *Retendre la corde vocale*, *Bacchanales*, n° 55, revue de la Maison de la poésie Rhône-Alpes, Le Temps des cerises, 2016.

⁹ Évoquée dans le quatrième chant de *D’une seule vague*, o. c., 265-270.

¹⁰ Évoqué dans le troisième chant de *D’une seule vague*, o. c., p. 152-157.

¹¹ C’est Patrick Quillier qui, lorsque je l’ai invité pour une lecture de *D’une seule vague* devant mes étudiants de Master 2 à l’université de Strasbourg (27-9-2023), a attiré mon attention sur l’œuvre de Manciet et sur *L’Enterrament a Sabres / L’Enterrement à Sabres*. Patrick Quillier m’a aussi confié que, dans l’un des *Chants des chants* à venir, il y aura un poème dédié à Manciet.

¹² Évoqué à la fin du chant 6 de *D’une seule vague*, o. c., 477-480.

¹³ Entretien du 27-9-2023.

¹⁴ Roland Barthes, *L’obvie et l’obtus*, Seuil, 1982, p. 243.

¹⁵ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Seuil, 1983, p. 11.

une question sur les commencements¹⁶ ». La voix accomplit toujours une ouverture : « Pour celui qui en produit le sens, la voix rompt une clôture, libère une limite que par-là elle révèle¹⁷ ». Pour la parole trouver la voix, c'est trouver le sens, comme le note aussi Guy Rosolato en une formule forte : « La voix est de chair et de sens¹⁸ ».

D'une seule vague s'ouvre sur un chant dédié aux femmes et se ferme sur un chant dédié aux morts. Le début de l'ultime chant 6, « Conversation d'Ulysse avec ses morts », est un des passages les plus intenses du livre. Patrick Quillier, agrégé de lettres classiques, non seulement connaît très bien l'œuvre d'Homère mais l'a totalement intériorisée. *D'une seule vague*, mais déjà *Voix éclatées*, sont de véritables caisses de résonance de *L'Iliade* et de *L'Odyssée*. Si Patrick Quillier a lu avant tout Homère en grec, il m'a aussi recommandé¹⁹ la traduction d'Homère par Leconte de Lisle et par Philippe Brunet (qui a cherché, de façon remarquable, à restituer le rythme de l'hexamètre grec dans le vers français). C'est la traduction²⁰ de Leconte de Lisle, selon Patrick Quillier à juste titre moins « lisse » et plus « hirsute », que je citerai ici pour confronter le texte du début du Chant 6 au texte homérique.

Le début du chant 6, « Conversation d'Ulysse avec ses morts », est une forme de libre réécriture du Chant XI de *L'Odyssée*, dans lequel Ulysse, sur le conseil de Circé, va aux Enfers pour apprendre de Tirésias par quelles routes rentrer à Ithaque. Dans le texte d'Homère et de Patrick Quillier, il y va d'une *nekuia* : rituel sacrificiel, lié à la mythologie grecque, qui a pour but d'invoquer et d'évoquer les morts. Voici un extrait du texte d'Homère, centré sur la *nekuia* d'Ulysse, dans la traduction de Leconte de Lisle : « Alors je tirai mon épée aiguë de sa gaine, le long de ma cuisse, et je creusai une fosse d'une coudée dans tous les sens, et j'y fis des libations pour tous les morts, de lait mielleux d'abord, puis du vin doux, puis enfin d'eau et, par-dessus, je répandis la farine blanche (...) Puis, ayant prié les générations des morts, j'égorgeai les victimes sur la fosse, et le sang noir y coulait (...) Et je ne permettais pas aux têtes vaines des morts de boire le sang, avant que j'eusse entendu Teirésias ».

Dans sa libre réécriture, composée en décasyllabe comme tout son livre, Patrick Quillier, qui travaille d'ailleurs de mémoire sans ouvrir le

¹⁶ *Ibid.*, p. 13.

¹⁷ *Ibid.*, p. 16.

¹⁸ Guy Rosolato, *La relation d'inconnu*, Gallimard, 1978, p. 51.

¹⁹ Entretien avec Patrick Quillier du 27-9-2023.

²⁰ <https://mediterranées.net> (consulté le 30-9-23).

Chant XI de *L'Odyssée*²¹, prend le parti de ne pas évoquer Tirésias mais de se consacrer entièrement à la rencontre d'Ulysse et de sa mère morte, qui a lieu à la faveur de la *nekuia*. Cette concentration sur la figure de la mère morte se comprend d'autant mieux quand on sait que Patrick Quillier a non seulement lui-même perdu sa mère mais a écrit une œuvre-rituel, *Nature vive*, dédiée à celle-ci²². Voici un extrait du passage du Chant XI d'Homère dédié à la rencontre d'Ulysse et de sa mère, grâce à la *nekuia* : « Puis arriva l'âme de ma mère morte, (...) que j'avais laissée vivante en partant (...) Et je pleurai en la voyant, le cœur plein de pitié ; mais, malgré ma tristesse, je ne lui permis pas de boire le sang avant que j'eusse entendu Teirésias²³. »

Fait majeur c'est en aède, c'est-à-dire en poète et en musicien comme Homère, que Patrick Quillier compose *D'une seule vague* et tout particulièrement « Conversation d'Ulysse avec ses morts ». La lecture-audition, l'*audiocritique* s'imposent ici pour accéder à la quintessence de l'écriture de Patrick Quillier. On ne peut être que saisi par la complexité, les infinies nuances acoustiques de l'univers sonore créé dans ces pages qui gravitent autour de la *nekuia* d'Ulysse. C'est cet univers imaginaire, qui est d'abord un univers sonore, que je vais approcher ici. Ces pages, où la parole peut s'appréhender en termes de geste vocal au sens où Dominique Rabaté parle de « gestes lyriques²⁴ », se découpent en trois mouvements : avant l'apparition de la mère morte, au moment de cette apparition, et après le départ de la mère.

Dans le mouvement initial, la première catégorie vocale qui apparaît est celle du « chant » d'Ulysse. Celui-ci est aussitôt placé sous le signe de « vocalises », dont on sait qu'elles ont eu d'abord une vocation magique : « Il chante aussi, / de brèves vocalises ». Ce texte de Patrick Quillier renoue à sa manière avec le lien initial entre poésie et magie, exploré par exemple par Thomas Greene dans *Poésie et magie*²⁵. Le « chant » et « l'harmonie », inséparables aussi de la « prière », échangent une réciprocité de preuves : « ô harmonie qui lie mort, vie, futur / dans l'immuable moment de toute prière, / dans la furtive éternité du chant ». Mais Patrick Quillier ne se contente pas d'évoquer le « chant » d'Ulysse au début de la *nekuia*. Il en suggère la texture sonore majeure – le « murmure » : « Il chante aussi, / de brèves vocalises murmurées, / qui

²¹ Entretien avec Patrick Quillier du 27-9-23.

²² *Ibid.* Cette œuvre-rituel a fait l'occasion de plusieurs lectures à haute voix de Patrick Quillier en particulier en Amérique du Sud. Mais elle est encore inédite.

²³ Traduction de Leconte de Lisle, *opus cit.*

²⁴ Dominique Rabaté, *Gestes lyriques*, José Corti, 2013.

²⁵ Thomas Greene, *Poésie et magie*, Julliard, 1991.

tourbillonnent du fond de la gorge / jusqu'à la langue, aux lèvres et au nez. / Il les répète, en fait un haut rituel / de rire intérieur ». L'association du « murmure » à un « rire intérieur » souligne la subtilité sonore de ce « chant » indissociable de la *nekuia* et accompagné d'un rituel dansé qui se superpose au rituel chanté. Lorsqu'apparaissent les premiers morts invoqués, c'est sous l'emblème d'une nouvelle catégorie sonore – le « marmonnement ». Notons que, dans le travail acoustique de la langue de Patrick Quillier, le redoublement du son « m » unit les mots « murmure » et « marmonner » et se prolonge dans la ligne mélodique des vers : « Ils commencent bientôt à marmonner / les mélodies ». À ce contrepoint entre le « murmure » d'Ulysse et le « marmonnement » des morts succède encore une nouvelle catégorie vocale – la « cantillation » à laquelle se livre le héros natif d'Ithaque : « Les mélodies qu'Ulysse est inlassable / à cantiller en jubilation / de plus en plus sibilante ». L'adjectif « sibilant » associe à la « cantillation » un son proche du sifflement. Quand surgissent les morts, c'est en « chœur », dans un rituel musical chanté à plusieurs : « Un chœur d'ancêtres, de parents, d'amis / proches, lointains, défunts ressuscitant ». L'adjectif « susurrantes », qui est le propre d'Agamemnon, approfondit encore la densité acoustique chuchotée de la mélodie qui accompagne la *nekuia* : « Agamemnon, éborgé lâchement, / est un tourbillon d'ombres susurrantes ».

Signe de la primauté des catégories sonores dans ces pages, l'insistance de Patrick Quillier sur « l'écoute » d'Ulysse qui condense son être tout entier lorsqu'apparaît sa mère morte : « Je ne suis pour toi qu'une immense écoute, / aussi ouvert qu'une blessure lourde ». Dans la *nekuia* Ulysse, tel que l' imagine Patrick Quillier, est ce qu'on pourrait appeler un homme-oreille. Cette « immense écoute » désigne aussi, en sous-œuvre et dans une dimension métapoétique, « l'écoute » du poète dans son travail sur la langue. Elle est également un appel à « l'écoute » du lecteur, sans laquelle celui-ci ne peut saisir la quintessence de la poésie de Patrick Quillier ». Mais l'« immense écoute » d'Ulysse est inséparable d'une douleur profonde, suggérée par la comparaison « aussi ouvert qu'une blessure lourde ». Et c'est cette douleur qui irradie dans toute la scène de *nekuia*.

L'apparition de la mère morte, longtemps préparée par le poète, s'accompagne d'une nouvelle mélodie « murmurée » par laquelle s'exprime la figure maternelle. Aussi le fils et la mère sont-ils profondément unis acoustiquement par le « murmure » en miroir qui s'échappe d'eux. L'ascendant du « murmure » ici s'inscrit aussi dans le sillage des titres déjà cités des livres précédents de Patrick Quillier : *Office du murmure* et *Orifice du murmure*. Comme l'a élucidé Patrick

Quillier²⁶, le vocable « murmure » tire selon lui sa force du redoublement de la syllabe « mur », qui a le pouvoir de détruire les « murs ». Grâce au « murmure » en écho échangé par Ulysse et sa mère, c'est le « mur » entre vivants et morts qui semble disparaître un instant. La finesse dans l'invention des catégories vocales, signe distinctif de l'écriture de Patrick Quillier, s'accroît encore lorsque la mère passe du « murmure » initial au « chantonement ». Le diapason de la *nekuia* est donc une substance sonore chuchotée : « murmure » d'Ulysse et de la mère ; « marmonnement » des morts ; « ombres susurrantes » d'Agamemnon ; et « chantonement » de la mère qui caractérise la « mélopée de la bienvenue » par laquelle elle accueille Ulysse : « La mère / la chantonne en sons retenus, fantômes / de sons qui paraissent dépourvus d'être, / la mère la chantonne pour son fils / qui lève alors les yeux vers cette forme / vibrante, cette force de douceur ». La beauté et l'intensité de cette scène de « retrouvailles » entre le fils et la mère morte tiennent à ce long *pianissimo* de la ligne mélodique « murmurée », « marmonnée », « susurrée », « chantonnée ». Et soudain « sanglotée », car Ulysse ne peut retenir ses larmes qui viennent elles aussi scander acoustiquement le texte : « Et tu vois, je me défais / en d'inexorables sanglots ». Il est frappant que tant le « chantonement » de la mère (« chantonner » n'est-ce pas le propre d'un enfant ?) que les « sanglots » d'Ulysse (« sangloter » n'est-ce pas aussi le fait de l'enfant ?) réunissent le fils et la mère en une commune régression acoustique. Il est intéressant de souligner une nouvelle fois les variations (au sens musical de ce terme) introduites par Patrick Quillier par rapport au texte d'Homère. Dans *L'Odyssée*, Ulysse demande à sa mère ce qui a provoqué sa mort et, dans un même élan, l'interroge sur ce que sont devenus Pénélope, Télémaque et son père : « Dis-moi la vérité. Comment la Kèr de la cruelle mort t'a-t-elle domptée (...) Parle-moi de mon père et de mon fils (...) Dis-moi aussi les desseins et les pensées de ma femme²⁷. » Dans le texte de Patrick Quillier, la demande d'Ulysse porte aussi sur sa mère, Pénélope et Télémaque mais étrangement ne porte pas sur son père : « - Mère, dis-moi / ce qui t'a fait mourir ! Raconte-moi / ce que ma femme Pénélope vit. / Raconte-moi Télémaque mon fils ». L'absence de Tirésias (déjà suggérée) et celle de la mention du père d'Ulysse sont les deux modifications majeures apportées par Patrick Quillier. Elles permettent un recentrage de la scène autour de la rencontre cruciale entre le fils et la mère.

²⁶ Entretien avec Patrick Quillier du 27-09-23.

²⁷ Traduction de Leconte de Lisle, *op.cit.*

Le troisième mouvement s'ouvre sur la disparition de la mère. Ici Patrick Quillier reste fidèle au texte d'Homère puisque, dans le chant 6 de son livre comme dans *l'Odyssée*, Ulysse ne parvient pas à étreindre sa mère dont le fantôme se dissipe : « Elle parla ainsi, et je voulus, agité dans mon esprit, embrasser l'âme de ma mère morte. Et je m'élançai trois fois et mon cœur me poussait à l'embrasser, et trois fois elle se dissipa comme une ombre, semblable à un songe » (Homère)²⁸... « Une première fois, / Ulysse étend les bras vers l'ombre chère. / Il n'étreint que de l'air. Il recommence. / Une deuxième fois ses bras sont seuls. Il essaie à nouveau et la troisième / fois répète les deux autres : de l'air, / de l'air, rien que de l'air, un air à peine / tiède, à peine humide, sans densité. / La forme de la mère disparaît / sans laisser d'autres traces » (Patrick Quillier). Lorsque, au début du chant 6, la mère disparaît, c'est encore une fois une nouvelle catégorie vocale que travaille Patrick Quillier - la « psalmodie » qui, proche du « murmure » et du « marmonnement, introduit une nuance de monotonie dans l'univers sonore indissociable du rituel sacré de la *nekuia* : « Ulysse entre en son âme et psalmodie / le péan du départ dans l'air froidi ». On entend, dans le second vers, le choix du décasyllabe qui a sans doute conduit Patrick Quillier à employer « froidi » (forme ancienne issue de « froidir ») plutôt que « froid ». C'est le moment de souligner la primauté du décasyllabe dans l'univers sonore si intense mis au monde par Patrick Quillier à travers tout le livre.

Reste, pour approfondir encore cet univers acoustique *sotto voce*, à mettre en relief, dans toute la « Conversation d'Ulysse avec ses morts », l'ascendant du « silence », pierre angulaire sonore de ces pages. Pour suggérer cet ascendant, Patrick Quillier travaille à la fois les comparaisons associées au « silence » et la ligne mélodique des vers. Lorsque le héros découvre sa mère, c'est d'abord un « silence » qui le saisit tout entier, souligné par la comparaison avec un « marbre » de statue et par l'assonance des « i » (issue du nom propre Ulysse et du mot « silence ») : « Et c'est alors qu'Ulysse voit sa mère // (...) / Ulysse est à genoux, pris de silence, / aussi blême qu'un marbre dans temple, / aussi fragile et simple qu'une offrande ». Et quand il peut enfin retrouver la parole, c'est pour évoquer ce silence qui l'a envahi : « Il parle enfin, les yeux rivés sur terre. / 'Mère, je suis sans voix devant ton âme' ». À peine Ulysse a-t-il fini de parler à sa mère qu'il retombe dans le « silence » qui avait précédé leur échange : « Un long silence, aussi interminable / qu'une nuit d'hiver, de ses lentes ailes, / déploie l'immobile envol de son souffle ». La métaphore de l'envol de l'oiseau et la consubstantialité du « silence » et du « souffle » donnent toute sa force à la scène. C'est sur le

²⁸ *Id.*

« silence » en point d'orgue que se referme cette « Conversation d'Ulysse avec ses morts », dans un tercet final détaché : « Puis Ulysse se tait dans la nuit brute / et son silence est un caillou qui chute / tout au fond du puits obscur de l'esprit ». Un nouveau travail conjoint de la métaphore (associant cette fois le « silence » à la « chute » d'un « caillou ») et de la ligne mélodique (la rime « chute » / « brute », le retour de l'assonance en « i ») referme cette scène à la manière d'Homère, sculptée de bout en bout par le « silence », qui est le blason acoustique à la fois de l'origine et de la mort.

Le signe distinctif de la réécriture par Patrick Quillier du chant XI de *L'Odyssée* est une poétique de la voix que l'on peut qualifier ainsi : voix-rythme, voix-souffle, voix incantatoire et hypnotique, voix au plus près du « silence » (comme le suggèrent les motifs insistants du « murmure », du « marmonnement », du « susurrement », du « chantonement »). Page composée avant tout avec l'oreille, « Conversation d'Ulysse avec ses morts » permet d'écouter à l'œuvre ce qu'on peut nommer, en empruntant une formule de Boris Pasternak, l'« indicateur de profondeur sonore²⁹ » qui caractérise l'écriture épique de Patrick Quillier. Reste que, dans l'écriture de Patrick Quillier, est à l'œuvre aussi ce qu'on pourrait appeler, en une variation sur la formule de Pasternak, l'« indicateur de profondeur » silencieuse du texte. Ce double « indicateur de profondeur », sonore et silencieuse, est l'une des clés de voûte de tout le livre *D'une seule vague / Chants des chants, I*.

S'impose, pour finir, la nécessité d'ouvrir cet essai d'audiocritique sur l'expérience majeure de la lecture à haute voix d'extraits de *D'une seule vague*, que Patrick Quillier a proposée devant mes étudiants de l'université de Strasbourg³⁰, le 27 septembre 2023. Cette lecture m'a constamment fait penser à une affirmation de Borges : « Lorsqu'on lit des vers qui sont vraiment admirables, vraiment bons, ils ne se laissent pas lire à voix basse ou en silence. Si on lit ainsi, ce n'est pas un bon livre : le vers exige la prononciation. Le vers se souvient toujours qu'il fut un art oral avant d'être un art écrit ; il se souvient qu'il fut un chant³¹. » Si l'une des fonctions majeures de l'épopée est de créer du *lien*, cette fonction s'est remarquablement accomplie devant les étudiants qui ont eu l'impression, après la lecture, de former pour la première fois en ce début d'année universitaire, quelque chose comme une communauté soudée par

²⁹ Boris Pasternak, « lettre à Marina Tsvétaeva du 14 juin 1926 », in *Rilke-Pasternak-Tsvétaeva, Correspondance à trois*, Gallimard, 1993, p. 190.

³⁰ Voir note 9.

³¹ Jorge Luis Borges, *La Divine Comédie, Conférences*, Gallimard, Folio, 1985, p. 15.

ce livre-voix. Le travail de la voix haute de Patrick Quillier est proche du théâtre, du chamanisme et de la performance : sa voix haute est une fondamentale performance du sens.

Poèmes inédits

Patrick QUILLIER

PLACARD POUR UNE MARCHE DU POÈME

*Il n'y a pas ici d'Anciens ni de
Modernes. Vous n'avez qu'un seul poème
à vous mettre en bouche, aux creux des oreilles,
et, si le cœur vous en dit, dans le cœur.*

*Dans ce poème est une multitude.
En bouche, au creux des oreilles, dans le
cœur, c'est de cette multitude le
chœur que vous entendez en vous ouvrant.*

*En vous ouvrant dans l'ouverture de
l'ouvert, laissant, à l'espace commun
du poème, advenir les différences,
se configurer un lieu pour chacun.*

*Pas plus d'Anciens et de Modernes que
de Post-Modernes. D'ailleurs enlevons
toutes ses majuscules se poussant
du cou pour arborer leur vanité.*

*Et passons au tamis du scepticisme
toutes les identités assassines.
Le poème marche dans l'ouverture
de l'ouvert, sur des chemins de traverse,*

*selon les aventures des lisières,
des clairières, des clues, des phédriades,*

*selon l'art des écoles buissonnières,
donnant à tout l'éclat de l'accolade.*

*Tournois d'oiseaux dans le ciel sans focale,
fût-elle d'un grand angle, le poème
harmonise les chants avec les chants,
s'attache à résoudre les dissonances.*

*Bien sûr, parfois, il les met en exergue
car il sait bien qu'il doit mener la guerre
et la mener selon les stratégies
et les tactiques de la guérilla.*

*Marchons, marchons, mais au son de la langue
qui fait sortir l'énergie de sa gangue
et qui dans les rythmes de ses scansions
accueille tout dans sa respiration.*

ADAPA PRESCRIT UN TRAITEMENT

Il est dit qu'un certain jour Adapa,
au quai des quais, le quai pur, ce quai-là
que l'on nomme Quai-du-Disque-Lunaire
en raison de sa beauté pendant la
nuit (reflets d'une haute précision
sur les eaux, sur la pierre, sur le bois
vernissés, un très rutilant incendie
propice au plus profond recueillement),
Adapa embarqua sur un bateau
pour aller pêcher l'extraordinaire.
Mais sa barque perdit son gouvernail
et partit à la dérive, loin des
côtes, jusqu'au milieu exact de la
mer vaste. Il a perdu rames, godilles,
Adapa, et sa perche est inutile
tant la mer est profonde à cet endroit.

Lors, soudain, Šutu, l'oiseau Vent-du-Sud,
vient faire vaciller l'embarcation
et précipite Adapa dans les eaux.
Ce dernier, en colère, commençant
à nager vers l'infime liséré
qui signale à sa vue la terre ferme,
à plusieurs reprises s'exclame : « Oh non !
pourquoi, créature insensée, as-tu
fait ça ? T'amuses-tu de mon malheur ?
Puisse se briser ton aile funeste ! »
À la neuvième imprécation, nageant
désormais avec application,
il voit tout près une explosion d'écume :
l'aile brisée de l'oiseau a coulé.

9 jours et 9 nuits plus tard, il aborde
le rivage et rejoint le quai pur, ce
quai-là nommé Quai-du-Disque-Lunaire
(ô ces reflets qui nous font vaciller
sous les assauts profonds de la beauté !).
Autour de lui, tout le monde s'affole :

« Pourquoi le vent du sud ne vient-il plus
souffler sur le pays ? » Et Adapa
de confesser l'efficiencia de sa
parole et de battre, confus, sa coulpe :

« Je ne me savais pas ce haut pouvoir. »

Et le voilà qui va mourir de honte
sur le champ. Inerte, transi, on le
ramène chez lui en le confiant
au grand médecin des âmes, Kagla,
Kagla cet idéal d'habileté.
Kagla veille le corps souffrant pendant
9 jours entiers et 9 nuits pleines, tout
en procédant régulièrement
à la toilette et à l'habillement
d'Adapa le prostré en léthargie,
sur qui il vaporise des parfums
différents toutes les 3 heures, puis,
lorsqu'Adapa jaillit de son sommeil
sans fond, il lui dit de parler sans crainte
des événements qu'il a vus en songe.

*« J'ai été admis dans les territoires
hors espace et hors temps de l'au-delà.
On m'y a offert de l'eau et du pain,
une eau pétillante et un pain levé
que j'ai déclinés, non sans politesse.
On m'a proposé un vêtement fin,
un habit de soie pour de grandes fêtes
qu'avec tous les égards j'ai refusé.
On m'a présenté un très beau flacon
dans lequel brillait un flux odorant.
Alors, j'ai dénoué ma chevelure
et l'ai lustrée de ce fluide doré
qui enivra soudain mon corps entier.
Il me semblait que mes cheveux étaient,
eux que les poux hélas n'épargnent guère,
des fleurs que butinait un fol essaim.*

*Aussitôt je voyais le miel moiré
qu'avait élaboré ces ouvrières,
et dans ce miel se reflétaient les cieux
depuis les fonds abyssaux de leur base
jusqu'au sommet infini de leurs cimes.
Je sais désormais comment redonner
son aile à Šutu, l'oiseau Vent-du-Sud.
Et j'ai reçu un nom nouveau, secret,
qui signifie Graine-d'Humanité.
Je n'ai pas acquis la vie éternelle,
mais j'ai été admis à la sagesse
qui prend soin de toutes et tous sans cesse. »*

« Bienvenue, Adapa, répond Kagla,
dans la confrérie qu'une flamme anime
depuis Elam, depuis Akkad, depuis
Sumer. La flamme et le safran, voilà
les espèces sous lesquelles ta rime
aura désormais à trouver ses puits.
La braise de l'esprit et le pistil
de la parole forgeront le fil
et l'exhaleront, le fil de ta vie
au service inconditionnel d'autrui
lorsqu'autrui souffre dans le dénuement,
la faim, la gangrène, l'éternuement,
la lèpre, la mélancolie, la goutte,
et tout ce que tu mettras en déroute.
Plus le safran vient à être foulé,
mieux il fleurit. Si l'on a mis le feu
chez toi, approche-toi pour t'y chauffer. »

Et depuis Adapa sait apaiser
toute maladie dont le souffle frappe
avec méchanceté les gens avant
de s'installer, sans gêne, dans leur corps.

Tenez, écoutez-le, car il prescrit
un traitement pour faire fuir bien loin
le mauvais esprit de la maladie
qui épuise de fièvre et d'insomnie,
désespéré, exsangue, un frère humain.

(Cette maladie se nomme *simmu*
dans la langue d'oiseau qu'il a connue
pendant son expérience initiatique.)

*« Bois de cette eau qui peut se faire vin.
Mange ce pain dépourvu de levain.
Mets sur tes plaies ce pansement de lin.
Respire le parfum des fleurs du thym.
Sirote par 9 fois, tous les matins,
l'or de ce miel limpide, adamantin.
Tu entendras en toi sonner l'airain
d'un hymne qui te paraîtra sans fin
et durera autant que ton destin,
ton très beau destin d'homme sauf et sain. »*

LE CŒUR BRISÉ D'ABDULHAMID CHULPON

C'est à Karim Bahriev que post-mortem
Abdulhamid Chulpon s'est adressé
dans les derniers mois du XXème siècle,
cent ans jour pour jour après sa naissance
(date précise inconnue, et Karim
seul, au secret du cœur, est au courant).

Il lui a dit :

*« Ils mangent leur repas,
ils parlent de la patrie, moi j'avale
du sang. Et ce faisant ils dansent de
joie, tandis qu'en bas moi je reste seul,
je m'écroule en sueur. Parlant ainsi,
ils fument sans cesse, moi je me sens
profondément blessé. Ils disent : Mon
Peuple, font l'éloge de ce Pays
Parfait qui est le leur, et l'ornent de
leurs mots qui sont des mots, rien que des mots,
moi je veux voir l'Ouzbékistan adulte
et ne veux dire que la vérité.
Ils vivent pour la patrie et ils sont
enchantés, moi au cœur je cache mes
pleurs. Des honneurs, ils en reçoivent et
ce sont des honneurs sélectionnés, moi
dans mon cœur, une rafale de plombs. »*

Alors, nous nous rappelons que ses chants
ont été en 17 chantés par les
Ouzbeks insurgés qui se libérant
du Tsar ne voulaient pas s'inféoder
au nouveau pouvoir russe triomphant.

Que chantaient de Chulpon les insurgés ?

Eh bien,

le *Chant de l'amour du derviche*,
où un tombeau est creusé par des larmes,

le *Chant de l'étincelle sans futur*,
où la ténacité est bafouée,

le *Chant du feu puissant et des nuages*,
où le cœur étranglé par l'incendie
se réveille à la pensée du pays,

le *Chant du soir qui vient*, où un prêcheur
solaire, muezzin sans forme, lance
un appel obscur, pendant que s'étendent
de faibles voix qui semblent hésiter
car jeunes et vieux, dispersés, regardent
leur destin, à contrecœur, des enfants,
une foule, revenant lentement
par les rues aux maisons hautes et basses
dans la vibration de l'insignifiance,

le *Chant de l'angoisse*, où la forme ultime
de la réalité est, solitaire,
un arbre unique au coin d'un court jardin
et dans les cœurs tous les cyprès sur et
sous terre qui vont jaillissant soudain,

le *Chant de l'âme*, où elle crie sa joie
de se livrer à un sens plus que lent
pendant que les épées se brisent net
(et l'âme de refuser d'obéir
pour honorer dûment la liberté
de sa naissance),

le *Chant de la chaîne*,
où sont consignés tous les versements
du sang blêmeissant soutiré au peuple,

le *Chant de la beauté*, où les ténèbres
remuent de la prescience d'un bonheur
qui peut trouver en gloire les vertèbres
de la nuit,

le *Chant de la main tendue*,
où quelqu'un parle au vagabond qui erre
dans le tourbillon sans fin du malheur,
alors l'être harassé sent que ses ailes
fatiguées sont parcourues d'un élan
comme si l'envol était imminent,
alors pour l'homme qui lui tend la main
le fugitif se change en narrateur
nerveux, mélancolique, de la triste
légende, alors tout un chacun écoute
la lente plainte des cordes vibrantes,
pleurant quand se tait l'ardent instrument,
les yeux noyés dans la lumière de
la grâce, le visage cramoisi
comme une flamme (ainsi donc le récit
angoissé de Chulpon a commencé
pour cette main et pour toutes les mains,
tendues depuis le rivage d'en face ;
Chulpon, peut-être atteindrons-nous enfin,
grâce à ce chant, les bonnes et vraies fins ?),

et puis tant d'autres *Chants*, sonnant encore
dans le recueillement, de cœur à cœur.

POUR « NATIONALISME ANTISOVIÉTIQUE »,
ON ARRÊTA CHULPON EN 37.
AU CŒUR DU RÈGNE, DANS LE CIEL, DE LA
BALANCE,

LE 4 OCTOBRE

38,

AYANT VÉCU QUELQUE 40 ANNÉES,
CHULPON EST FUSILLÉ.

LE LENDEMAIN

IL EST OFFICIELLEMENT CONDAMNÉ
À MORT.

LA BALANCE QUI RÈGNE CHEZ
LES HOMMES NE CONNAÎT PAS L'ÉQUILIBRE
NI LA JUSTESSE DE SA SŒUR CÉLESTE.

À CYRILLE, AU-DELÀ DE L'ÉPIGRAMME

*Belle épigramme enclose en tes deux vers,
Par l'épopée ton vers 2 est ouvert.*

Patrick Gauthier

TROIS GLOSSOLOGIES

from Hawthorne et Chêne

(3)

Collegium Bedouin, mai 1995

1/

GLASCO LALIE III

"Esin gut efflorien meingast schinohaz..."

A non mesuré - très lent -

Lib

Orgue

B *largo*

espece phrasique fin
ou Acc! de CREX!

très rapide *fort* *cantabile*

2/

très rapide

si plus plusieurs fois
en RALL. et CRESC.

si plus plusieurs fois
en ACC. sans CRESC.
ni DECRESC.

Cantabile *flut. b. e.*

Cantabile (indépendant de l'orgue)

lunghe
ho-ho-ho ca-ten-do

5"

(1) : aspirer de l'air bruyamment (aspirer 'inspire')

3/ E régulier (indépendant de l'orgue)

sans presser

enchaîner avec F

F Cantabile

indépendant de l'orgue

longue

3"

G

repète plusieurs fois sans ACC. ni RACC. sans CRESC. ni DÉCRESC.

Quand le haut ton a fini, s'achève avec H

H

clavier I

Handwritten musical score for a piece titled "CALANDRO". The score is written on four systems of staves, each system containing a vocal line and a piano accompaniment. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

The first system is marked with a "4" in the top right corner. The second system is marked with a "1" in the top right corner. The third system is marked with a "5" in the top right corner. The fourth system is marked with a "J" in the top right corner.

Handwritten annotations in French are present throughout the score:

- cantabile (independant de l'orgue)* (cantabile (independent of the organ))
- aptes plusieurs fois en Acc.* (suited several times in Acc.)
- comme un choeur* (like a choir)
- (independant de l'orgue)* (independent of the organ)

The score is written in a style characteristic of 19th-century musical notation, with a focus on melodic lines and harmonic accompaniment.

5/

Handwritten musical score for a piano and flute. The score consists of four systems. The first system shows a flute melody starting with a "finale" marking and a piano accompaniment. The second system continues the flute melody with a "flut." marking and a piano accompaniment with "ASC." marking. The third system features a "K" marking, a "finale" marking, and a piano accompaniment with "5''" marking. The fourth system shows a flute melody with a "finale" marking and a piano accompaniment with "5''" marking. The score ends with a double bar line and a final chord marked "5''".

(2) III^{III} = reprendre l'air doucement (soupir expiré)

Présentation

Patrick Quillier est né à Toulouse en 1953. Après des études de musique et de lettres, il quitte sa ville natale pour voyager longtemps en Europe, Afrique, Océan Indien, notamment comme enseignant de Lettres Classiques à La Réunion, en Normandie, au Portugal et en Autriche.

Il est *fellow* du *Collegium Budapest* en 1994-1995, pour y conduire une recherche sur le linguiste Iván Fónagy, puis, de 1995 à 1999, lecteur à l'*Université Eötvös-Loránd* de Budapest et directeur-adjoint du *Centre Interuniversitaire d'Études Françaises* de cette institution.

Il enseigne de 1999 à 2021 la Littérature Générale et Comparée à l'Université de Nice Sophia-Antipolis, devenue Université Côte d'Azur, dont il est désormais professeur émérite. Sa recherche universitaire porte sur l'écoute de et dans la littérature. À ce titre, il est professeur invité d'octobre 2005 à février 2006 à la Freie Universität de Berlin pour un cours sur les relations entre poésie et musique en France au XX^e siècle.

Polyglotte, il est traducteur et éditeur de Fernando Pessoa en Pléiade, et traducteur de poètes latins, grecs (anciens et modernes), portugais, brésiliens, angolais, mexicains et hongrois.

Dans les années 80 et 90, impliqué dans le théâtre universitaire, il signe une douzaine de mises en scène (Lisbonne, Vienne, Budapest) : Ghelderode, Marivaux, Mishima, Aristophane, Kundera, Camus, Marcel Aymé, Audiberti, Machiavel, Pessoa, Tardieu, Vian, Armando Llamas...

Après l'écriture (entre 1988 et 2018) d'un « triptyque du murmure » à la teneur à la fois lyrique et épique, composé par *Office du murmure*, *Orifices du murmure* (publiés aux éditions de La Différence) et *Nature vive* (inédit), il entreprend depuis le début des années 2010, convaincu de l'urgence d'une parole du nous, de se consacrer à la poésie épique. *Voix éclatées (de 14 à 18)*, consacré à la tragédie de la Grande Guerre dont nous continuons de payer les conséquences, paraît en 2018 (éditions Fédérop) et obtient la même année le Prix Kowalski de poésie de la Ville de Lyon. *D'une seule vague (chants des chants, I)*, paru en 2023, est le premier volume d'un cycle de quatre titres, en préparation, qui est accueilli aux éditions de La Rumeur libre, et qui s'étend au monde entier et à toutes les époques.

Habitant depuis 2000 le petit village d'Aiglun dans le moyen pays de Grasse, il invite de nombreux poètes français et étrangers pour des lectures. Depuis quelques années, ces poètes se rassemblent annuellement dans l'été pour des « Rencontres de Paroles » pendant lesquelles ils s'entre-écoutent durant trois jours.



Éléments bibliographiques

POÉSIE

- *Office du murmure*, La Différence, 1996
- *Orifices du murmure*, La Différence, 2010
- *Voix éclatées (de 14 à 18)*, Fédérop, 2018
(Prix Kowalski de poésie de la Ville de Lyon 2018)
- *D'une seule vague (chants des chants, I)*, La Rumeur libre, 2023

PRINCIPALES COMPOSITIONS MUSICALES

- *Além da dor*, oratorio sur des fragments de l'œuvre de Fernando Pessoa pour soprano, alto garçon, contreténor, baryton, basse, chœur mixte, chœur d'enfants et grand orchestre (Primé au concours international de composition Fernando Pessoa, Lisbonne, 1985)
- *Glossolalies*, trois pièces pour hautbois et orgue (création : Budapest, 1995)

PRINCIPALES TRADUCTIONS

- Eugénio de Andrade, *Versants du regard & autres poèmes en prose*, La Différence, 1990
- Pedro Tamen, *Delphes, opus 12 & autres poèmes*, Royaumont, 1990
- António Ramos Rosa, *À la table du vent*, Le Passeur, 1995

- Pedro Tamen, *Maître ès Sanglots, anthologie (1956-1995)*, Le Taillis Pré, 1996
- António Osório, *Nature du pollen*, Le Taillis Pré, 1998
- Fernando Pessoa, *Œuvres poétiques*, collection Pléiade, Gallimard, 2001
- António Osório, *Les Yeux d’Ulysse*, La Différence, 2006
- Hugo Gutiérrez Vega, *Amour sans forme*, Wallâda, 2016
- César Anguiano et Jorge Vargas, *Cancionero des temps obscurs*, Wallâda, 2019

ESSAI

- Patrick Quillier commente *Le Gardeur de troupeaux et les autres poèmes d’Alberto Caeiro de Fernando Pessoa*, collection Foliothèque (n° 164), Gallimard, 2009

Marie Joqueviel

Critique
Anne Gourio

Artiste
Sylvie Séma-Glissant



Photo © S. B.

Entre, nous —— Entretien

Tomber

Quelque chose ici¹ tombe lentement, ne cesse de le faire. Descente par degrés, page à page, poème après poème, comme vouée à quelque fin dernière, pourtant indicible, impossible. Il ne s'agit pas d'une chute, de l'écroulement d'un corps abandonné qui sombrerait dans la nuit du texte ; d'une coulée plutôt – dont importerait moins le flux que les marques de son passage, la courbe à peine estompée de sa déclinaison.

Quelque chose se dépose. Et tombe, oui. Mais très lentement, très doucement, comme des flocons de neige. Pas verticalement, un peu comme une pluie oblique (je pense au titre de Pessoa). Une « coulée » ? Pas vraiment – pas pour moi en tout cas. Cette « tombée » – mieux que « chute » – est trop lente, erratique, stationnaire. Une pluie capricieuse plutôt, certaines gouttes se précipitant au sol plus vite que d'autres, d'autres prenant leur temps. Une pluie qui n'a rien d'une averse, donc. Une pluie qui vient du temps.

Tracer

Douceur d'une neige, obliquité de la pluie (le clinamen de Lucrèce ?) – ne s'agit-il pas plutôt de cendres qui ne supposeraient pas de tombe pour les recueillir ? Cendres comme traces de ce qui aura été le passage d'une flamme ; restes – reliques – de quelque embrasement mais dont ne se perçoit plus à la surface du poème que le dessin noirci. Une forme est ici donnée, graphe de traits déposés sur la paroi de la page comme en attente d'être lus, dans le désir qu'un souffle à peine vienne les ranimer.

¹ *devenir nuit*, Paris, éd. Gallimard, « Blanche », 2024.

Le poème est un précipité d'empreintes, qui viennent du corps. Les mots les en délivrent, en quelque sorte, en même temps qu'ils les reconnaissent et les font (peut-être : c'est un pari) exister pour d'autres. Les livrent. Et d'abord à moi-même.

Je crois, en effet, que les poèmes que j'écris relèvent de l'empreinte plus que de la trace, plus superficielle que l'empreinte – elle, matérielle, incorporée, engrammée. Ils ne sont pas la trace d'expériences vécues dont ils chercheraient à raviver le souvenir, faire le récit. Ils essaient de toucher ce qui reste et résiste dans le corps de l'expérience du vivre. Un peu comme les formes primordiales qui organisent les œuvres, qu'elles soient picturales, musicales, chorégraphiques... : quand on ferme à moitié les yeux, ou même quand on les ferme complètement, et que l'on regarde (ou songe à) telle œuvre, on est traversé par des formes simples, des mouvements, des sillages de gestes, des dynamiques colorées, des énergies de traits. C'est cela que j'essaie de saisir, à travers mon histoire, l'histoire de mon corps (je n'en ai pas d'autre), mais qui ne participe en rien d'un désir autobiographique. Je ne m'écris pas. Cela ne m'intéresse pas. Je cherche, plus fondamentalement, à saisir les formes qui m'habitent pour m'expliquer ce que c'est que vivre.

Effectivement, ce précipité d'empreintes devient – se déposant sur la page – cendres. Cendres qui, de ce fait, ne sont pas les restes du corps anéanti, brûlé : ce sont, *a contrario*, des brûlures qui disent le corps en vie, en dessinent les arêtes vives : « dessin noirci », « graphe de lignes » – oui, c'est exactement cela. Une tombée pour nulle tombe, *in der Luft*.

Quant au « désir qu'un souffle à peine vienne les ranimer », s'il en est un, c'est celui du poème. Pas le mien. Je veux dire que seul le poème peut appeler un lecteur, pas moi.

Écouter

Saisir le passage, la traversée du vivre en soi, pour soi, en noter l'empreinte comme sur une partition, la donner à entendre (à écouter) plus encore qu'à voir depuis ce qui en est resté comme agrafé sur la page – ses inscriptions scarifiées – est-ce la finalité de l'écrire (de la poésie) ?

La traversée du vivre se fait par le poème, son écriture. Il est l'expérience, il ne la « note » pas. Il la conduit. Il s'agit de se frayer un passage à travers des couches de temps, d'existence. De faire l'expérience de l'expérience. C'est un mot allemand qui me vient pour dire cette traversée de/par l'expérience : l'*Erfahrung* (qui me traverse) – et non l'*Erlebnis* (que je traverse)... pour le dire vite ! La citation de

Rilke prélevée aux *Cahiers de Malte Laurids Brigge* placée en épigraphe d'un des poèmes de *devenir nuit* dit exactement ce qui (se) passe en moi : « Ce n'est que lorsque [les souvenirs] deviennent en nous sang, regard, geste, lorsqu'ils n'ont plus de nom et ne se distinguent plus de nous, ce n'est qu'alors qu'il peut arriver qu'en une heure très rare, du milieu d'eux, se lève le premier mot d'un vers. » Voilà. Je n'ai rien à ajouter. Un vers apparaît – en ce qui me concerne, plutôt un verset – qui (pro)vient de ce « magma » organique, gestuel, corporel en quoi se transforme le vivre (ce qu'il dépose au profond du corps, qui le fait cependant se mouvoir). Enfin, je dis « il apparaît »... encore faut-il être à l'écoute. Sinon on n'entend rien. Je ne provoque jamais. J'attends. Des mois, des années. Je n'ai aucune prise sur le temps que ça prend. En revanche, j'apprends à maintenir l'écoute, l'attention. À rester vigilante, ne pas recouvrir cette rumeur, ténue, par le bruit du monde (ou plutôt son brouhaha). Et tout bonnement par la vie telle qu'elle va, qui nous happe, nous sollicite, nous emporte loin de nos idiorythmies, comme dirait Barthes.

C'est dur. Il me faut accepter d'être là pour moi, pour rien. De n'avoir aucun compte à rendre qu'à moi-même. En même temps je sais que c'est la chose la plus importante qui soit. La plus essentielle. J'apprends à ne plus lutter.

C'est pourquoi je ne pense pas l'écriture en termes de « finalité ». D'une part, parce que *ce qui a lieu*, pour moi, par le poème, est résolument intransitif – je n'écris pas *pour* : que quelque chose (m')advienne : j'essaie de toucher « du vivre » par l'écriture, sans en attendre de contrepartie. D'autre part, parce que je me garderai bien de généraliser « mon » expérience du poème (plus que de « la poésie », d'ailleurs)...

Paraître

Comment concevoir dès lors cet « apparaître » – non à l'esprit mais depuis le corps qui l'engendre et l'a nourri ? Comment dire l'avènement de ce qui se propose au poème graphiquement (le figural d'un geste) aussi bien que phoniquement, dans ce qui s'apparente à une sorte de récitatif pour voix seule ? La poésie ici procède entre deux écueils : elle doit se garder de l'emprise d'un discours qui l'aliènerait, pour accueillir le bruissement de la langue par quoi se donne sens à ce que Valéry nommait « cette étrangeté : exister ».

Quand quelque chose vient (ce peut être un mot, une courte phrase ou plutôt son amorce, un rythme sans mot, voire une simple rumeur), je dois

la noter. Sinon, c'est définitivement perdu. Parfois en pleine nuit, en aveugle, au dos d'un livre. Après commence le travail d'écriture – se poursuit la traversée, muette jusqu'alors. Il me faut tendre l'oreille, encore. Et encore. Insister. D'abord pour ne pas perdre le timbre à peine saisi ; pour ne pas, ensuite, que le poème se fabrique « tout seul », et que les mots prennent le dessus. Il faut (c'est vraiment le *il faut que je* de l'éthique) que le poème continue, jusqu'au point final que je ne mets du reste jamais, à s'écrire depuis ce « fonds ». Qu'il sourde de cette « nuit » organique, intensément vivante, qui n'a pas de mots. Ce n'est pas que je « note » quelque chose qui me serait dicté. Absolument pas. J'organise des rumeurs dont j'essaie de comprendre le(s) sens. Je cherche à cerner des formes primordiales, et qui bougent, avec des mots. C'est impossible, je le sais. Donc j'essaie !

Le difficile est là – ce que je m'apprête à dire est la chose la plus banale qui soit, mais c'est bien ce Réel contre quoi se cogne le désir de poème : comment dire ce qui n'a pas de mots sans le trahir ? Comment phraser ce qui échappe à la parole ? Avec des rythmes, à la fois sonores et visuels. Le poème, pour moi, est en effet simultanément chose sonore (il capte une rumeur, organise des rythmes, est écrit pour être dit à voix haute : je l'écris en le disant, en le *pro-férant* à voix basse, je le mâche) et plastique (il apprivoise, organise et dispose un espace, il est fait pour être appréhendé par un regard, un corps voyant). C'est une pièce sonore autant que plastique.

Peut-être mes poèmes sont-ils difficiles à lire à voix haute (pour moi, non ; pour d'autres, c'est possible), parce que la prise en compte de l'espace paginal est primordiale (espacements, décrochés, blancs, grands tirets, ruptures syntaxiques...) : mais ils sont bel et bien écrits *pour être dits*. La voix haute doit prendre en charge le fait plastique. Négocier avec lui. L'*articuler*. C'est une affaire de respiration et de positionnement du corps à l'intérieur du poème. Du moins, c'est comme ça que ça se passe pour moi.

Oui, mes poèmes sont des récitatifs. C'est le cas du poème « Au seuil du lied », publié en 2014 par les éditions de bibliophilie Rencontres. Geste inaugural, il ouvre *et nous, entre*². On y entend une voix qui *parle-chante*, seule, en un *recitativo secco* (et non *accompagnato*), comme disent les Italiens, la voix soutenue par la seule basse continue. En d'autres termes : *spoken words* plus que *slam* ! L'accompagnement musical est en fait intérieur à la voix, qui est nue : la musique, ce sont ces voix qui l'habitent, en elle remuent. Qu'à part moi j'appelle *le peuple du murmure*.

² *et nous, entre*, Nice, éd. de la revue NU(e), coll. « Poèm(e) », 2018.

Écrire

« Chose sonore » (relevant de la voix silencieuse) et tout à la fois « plastique » (l'espace de son inscription), se nomme ici toute l'ambiguïté fondatrice du poème (de tout poème ?) : l'écart – au sens de l'équitation – qui sépare et conjoint l'ouïe et la vue, le regard et l'écoute. Le livre ouvert relève avant tout d'une gravure – image de mots distribués en lignes brisées dont on perçoit spontanément, sous leur irrégularité même, la rigueur (l'harmonie d'une composition). Le vers n'est ici libre que dans l'apparence et sa mesure a requis une élaboration dont la forme sur la page semble garder le mouvement, annoter le lent processus de sa maturation...

Pour répondre à cette remarque, il me faut revenir au travail du poème, à sa fabrique, de façon très concrète. Si « le premier mot d'un vers » met des années à advenir, l'écriture, elle, prend des semaines, souvent des mois. Un texte de quelques versets, qui tient sur une seule page, me demande un temps très long (parfois même des années) avant d'être terminé. Que je le considère tel. J'écris le soir, toujours, avant de m'endormir. Avant de lire. Ou après avoir lu. Toute la journée – qui est comme la synecdoque d'une vie – se dépose dans ce moment privilégié, où je suis avec moi, pas longtemps, mais intensément. Avant que je n'entre dans ma nuit, que je ne rejoigne mes fantômes. Je n'écris jamais le matin. J'ai l'esprit trop clair. L'écriture du poème est une écriture *de nuit*. On entend le génitif comme on veut...

J'écris au crayon dans de petits cahiers aux pages entièrement blanches, toujours du même format. Dans ces cahiers, j'écris très mal. Sans m'appliquer à former les lettres, les mots. J'ai plusieurs cahiers en cours simultanément, à mon chevet, posés sur les piles de livres, que j'attrape et ouvre à n'importe quelle page. J'écris souvent à l'envers, je veux dire en commençant par la page de droite puis la gauche puis en tournant la page en arrière. Mais je peux aussi procéder à l'inverse (c'est-à-dire normalement !) ou même effectuer des va-et-vient. Quand je feuillette ces pages, je me dis que si quelqu'un essayait de les lire, il n'y comprendrait rien. C'est illisible. J'ai moi-même du mal à m'y reconnaître quand du temps a passé... Ainsi un cahier – comme j'en utilise plusieurs simultanément – peut-il contenir des poèmes écrits à des années d'intervalle. Mais aussi, ponctuellement, des notes pour des études critiques sur telle ou telle œuvre poétique. On y voit des strates de temps qui se chevauchent. C'est d'autant plus étonnant que, par ailleurs, je suis maniaque, ordonnée, rigoureuse. Dans cet espace, celui du

brouillon, c'est comme si je m'autorisais à l'être, moi aussi, brouillon. Ça ne ressemble à rien. Rien à voir avec les « beaux brouillons » de Hugo selon Valéry ! Ces cahiers, c'est mon atelier. Autant le poème terminé est réglé au millimètre près, autant sa fabrique est un foutoir (apparent !).

Je rature beaucoup, je récris quand ça devient illisible. Je numérote les séquences pour m'y retrouver, car elles finissent dispersées sur plusieurs pages à force de réécritures. J'essaie. Je barre. Je réécris, redispose, beaucoup. Je regrette que l'espace paginal ne permette pas d'insérer des blancs verticaux, dans la profondeur du papier. Je rêverais de pages en volume pour mes poèmes : qu'ils puissent creuser et non étirer l'espace. Mais je n'ai pas non plus le désir de fabriquer des dispositifs complexes, ni (du moins pour l'instant) d'avoir recours aux possibilités offertes par le numérique. Je me suis fabriqué un code pour indiquer les espaces, les retours à la ligne, les décrochés, bref, tout ce qu'implique la mise en espace – qui se voit à peine sur ces pages illisibles. Elle se met en place, évidemment, en même temps que s'écrit le texte : l'appropriation de l'espace paginal n'est pas une construction *a posteriori*. Je cherche, en moi, dans la langue. Je creuse. J'accepte le vertige que c'est de sombrer dans la langue.

Jusqu'à ce que ça tombe (oui, *tombe*, alors que ça vient d'en dessous) juste. « Juste » ? C'est-à-dire que les mots (leur précision eu égard à ce qui se cherche en moi, la syntaxe qui les organise, les sons qui se font écho, la mise en espace...) délivrent exactement, d'un point de vue sémantique certes, mais aussi (et peut-être surtout) sonore, rythmique, plastique... ce qu'ils cherchent à toucher de(puis) l'expérience, qui existe en dehors d'eux (en deçà) mais qu'ils sont paradoxalement les seuls à pouvoir déplier. Au sens propre, *expliquer*. Verset après verset.

C'est long. Épuisant. Physiquement. C'est pourquoi je n'écris jamais longtemps. Une demie heure, pas plus, et certainement pas tous les jours. Il y a des mois entiers pendant lesquels je n'écris pas. Du moins pas « à l'extérieur ». J'écris toujours mais ça ne se voit pas.

Non seulement le poème met un temps très long à advenir, puis à s'écrire, mais je mets ensuite un temps fou à le « saisir » informatiquement. Avec le temps justement, j'ai compris que j'avais besoin qu'il reste longtemps dans « mon cahier-atelier », des mois à vrai dire, avant que je ne me résolve à le mettre au propre et à le voir exister sur un écran. Le cahier alors fonctionne comme un sas. Je ne relis pas le poème pendant des mois, je le laisse être. J'écris d'autres poèmes. Ou pas. Je vis. Jusqu'à ce que je me secoue – c'est vraiment cette sensation-là que j'ai, de me forcer – pour le faire exister pleinement. Probablement cette « salle d'attente » est-elle une façon de m'en détacher, d'accepter de m'en défaire – quand bien même je l'ai entretemps oublié. La plupart du

temps, en effet, je ne me décide à passer au traitement de texte que quand deux ou trois poèmes patientent (cela représente donc plusieurs mois d'écriture). Jamais je ne saisis informatiquement un poème juste après l'avoir écrit (à la main toujours). Il faut, pour que je le fasse, qu'après des mois d'attente, d'oubli, je le (re)lise et me dise : *oui, il tient*. Et pour qu'il tienne, il faut qu'il continue de faire sens pour moi après son oubli. Que rien ne me heurte, ne me gêne. Qu'il respire, et moi avec. Alors j'accepte. Parfois, il m'arrive de changer un peu la mise en page sur ordinateur. Pas beaucoup, pour des questions de changement d'échelle entre mon petit cahier et le grand écran. Les mots, jamais.

Dire

« La Poésie, pour moi, la Voix »... Ce truisme valéryen trouve son écho dans la lecture de devenir nuit, comme ce fut le cas pour et nous, entre. Une « voix » habite au cœur des poèmes et s'y donne à entendre, silencieuse, dans le souffle seul d'une parole qu'ils évoquent, muette. Expérience très troublante de son écoute dès lors, dans la lecture intérieure des recueils (« par les yeux ») : une fois perçue, cette « voix » ne peut s'oublier... D'où surgie ? Provient-elle seulement de quelqu'un-e ? Dérive-t-elle de celle de l'auteur-e ou reste-t-elle parfaitement anonyme (la voix de personne) ? Mais surtout : comment, pourquoi, devient-elle à ce point signataire d'une poésie qu'elle permet – une fois reçue, au terme d'un difficile apprivoisement – d'identifier dès ses premières « notes », à voix haute désormais ?

Ce que dit Valéry n'est pas un truisme : c'est une exigence. Pour celles et ceux qui écrivent des poèmes, pour celles et ceux qui les reçoivent. Pour qu'ils les reçoivent, justement. Cette « Voix », je l'entends en moi quand je l'écoute, mais elle n'est pas moi. Elle précipite le monde entier – oui, le monde entier ! – dans son articulation, comme un faisceau de « choses » bruisantes, mouvantes, sonores autant que visuelles, que j'ai charge de rassembler en une ligne claire. Une seule. C'est épuisant.

Cette Voix, gardons-lui sa majuscule valéryenne, car ce n'est pas la mienne, quand bien même je lui prête la nuit de mon corps dans laquelle elle se fraie... sa voie. Je chante, depuis toujours. Pour moi, pour vivre. Parfois pour résister à l'épuisement. Or quiconque chante sait de corps sûr que la voix vient du ventre. Et qu'elle n'est pas qu'un souffle : la voix traverse nos viscères, toutes ces cavités qu'elle emporte avec elle au passage. La voix – « pour moi » ! – est donc matière organique.

La nuit de mon corps, est-ce « moi », cependant ? Mon cœur, mes poumons, mon foie, ma rate... sont ce que j'ai de plus « propre », mais je ne les connais pas. Je les perçois, les sens parfois, les imagine depuis le savoir anatomique... mais quoi de plus dépaysant qu'une radiographie ou un scanner ! C'est pourquoi ce que nous avons de plus « intime » – littéralement : de plus « profond » – est paradoxalement, je crois, dans l'opacité même à laquelle cet intime *communément* nous confronte, ce qu'il y a de plus partageable en humanité (l'intime n'étant pas le privé). Cette Voix (*i. e.* la « Poésie »), donc, accomplit ma voix (organique)... qui n'est pas la mienne.

Sur un autre plan, si ma voix haute parvient à transmettre – à l'instar d'un métal « bon conducteur » – ce que j'entends dans la nuit de mon corps, à quoi le poème donne forme, alors je m'en réjouis. Mais je suis évidemment la plus mal placée pour m'en rendre compte. Non seulement, parce que la voix que je m'entends n'est pas celle qu'entendent les autres, mais encore parce que je n'ai et n'aurai jamais aucune idée de ce que ça fait à autrui de m'entendre dire mes poèmes (je veux dire : *en corps*). La Voix du poème, ce n'est ni ma voix (qui cherche à la servir mais n'est sûre de rien), ni, non plus, une voix « anonyme » : le sans-nom dit aussi (du moins dans la façon que j'ai de recevoir l'adjectif) l'absence de corps. Il y a quelque chose d'éthéré dans l'anonymat. Or la Voix du poème est, pour moi, *du-corps* (elle en sourd), et ne cesse d'y retourner, pour être « traversière-traversante » (*i. e.* elle est capable de traverser les corps, nos corps de lecteurs) : et heureusement, car c'est cette qualité qui rend possible une lectrice, un lecteur, qui vient prêter son corps propre à la Voix.

Valère Novarina demande aux acteurs – qui sont autant de lecteurs –, de « [r]efaire la parole mourir du corps », et pour cela de « [t]rouver les postures musculaires et respiratoires dans lesquelles ça s'écrivait », avançant que « le texte n'est rien que les marques des pieds par terre d'un danseur disparu ». Danseur disparu, ça me va ! Mais cette danse, précise aussitôt Novarina, « n'[est] pas la danse d'un corps particulier », celui « de l'auteur qu'il faut retrouver ». « [I]l s'agit plutôt », dit-il encore aux acteurs, « de manifester, de réclamer l'existence de quelque chose qui veut danser et qui n'est pas le corps humain qu'on nous fait croire qu'on a. » Le poème, oui, est ce « porte-empreintes » – dirait Didi-Huberman – d'une danse disparue qui appelle ce qu'à part moi je nomme *le corps-de-nuit*. Qui précisément n'est pas ce « corps humain qu'on nous fait croire qu'on a. »

Je reviens une dernière fois à la Voix, qui est *voix-du-corps-de-nuit*. Un poème, c'est rare quand ça chante. Difficile de s'y tenir. Souvent ça parle. Ce que je cherche ? Tenir *entre*. Ne pas être en mesure de

déterminer si ça parle ou si ça chante. Se maintenir au bord, tout au bord du chant, peut-être ne pas en être capable. Sûrement ne pas vouloir. Pourquoi ? Le corps retourné depuis l'enfance quand une voix qui devrait chanter s'autorise à parler, simplement parler (aucune autre ne pouvant prendre en charge ce phrasé-ci, contrairement à la voix chantée, que l'on peut s'approprier). Mais dedans, derrière, comme depuis l'intérieur de la parole articulée, ça chante en sourdine, presque malgré soi, en contrebande. Barbara, Brel, Ferré. Le chantonnement verlainien, le chant boiteux d'un Georges Perros. Quelque chose de douloureux qui passe outre à la douleur, chante comme à travers une vitre teintée. Et sourit parce que ça sait.

Traduire

Écrire /dire / laisser paraître, mais quoi ? Le poème répond : « le corps de l'expérience du vivre ». S'agit-il de rendre, de faire sourdre, depuis quelque profondeur innommable, dans le mouvement même du poème, quelque chose du mouvement, de l'énergie, par quoi se donne le vivant ? Écrire (le poème) tiendrait alors – par le geste d'empreindre d'un dire-inscrire rendu à son essence de trait, de tracement primordial – à une forme de traduction laissant paraître un instant à la lumière (l'exposant) ce qu'elle rend à la nuit, une fois la voix éteinte, le trait estompé...

Quand j'écris au crayon (jamais au stylo bille), donc que je fais trace de (avec ?) ces empreintes corporelles dont je parlais, cela me demande une concentration énorme : ça se joue entre l'écoute d'une vie passée au tamis du corps et celle de la langue. Comment faire passer l'une en l'autre. Oui, c'est une traduction en même temps qu'une (re)création. C'est un travail sur moi que j'assimile à une plongée dans un puits (c'est l'image que j'en ai, toujours), plongée qui n'est jamais désagréable mais qui me demande de me débarrasser de tout ce qui n'est pas cette écoute. Je me défais quand je descends. De tout. Et surtout de mon savoir, ou plutôt de mon supposé-savoir. Je me dépouille. Au fond du puits, je suis nue.

Alors des mots, parfois, acceptent de se déposer sur les parois. Je remonte avec. Et je respire. Il y a quelque chose de l'apnée dans cette traversée. C'est pourquoi je m'arrête dès la première remontée pour recommencer (repandre, redescendre) le lendemain. Puis le surlendemain. Et ainsi de suite. Des semaines, chaque soir, jusqu'à épuiser le poème.

L'une des difficultés par conséquent, c'est de ne jamais *parler à sa place* : son écriture s'étalant sur plusieurs semaines, voire mois, je dois chaque soir me reconnecter à cette écoute, à chaque fois me redébarrasser, pour que ce soit *lui* qui s'écrive et continue de se faire entendre, le poème – pas moi. Dès que je sens que je n'écoute plus ce qui remue au fond de moi mais les seuls mots, que je « fabrique » à partir des phrases existantes mais pas à partir de ces formes intérieures qui me convoquent, je barre, je recommence. Ça ne tient plus, c'est du bla-bla. C'est vide.

Ces allers-retours sont épuisants, mais pour autant je ne laisse jamais en plan un poème commencé. Ou alors c'est qu'il est mauvais et je m'arrête. Je rature tout et je passe à autre chose. C'est assez rare, cependant : c'est comme si j'avais le sentiment que je n'avais pas de temps à perdre à me perdre. Ça prend déjà tellement de temps d'attendre, puis d'écrire... Sinon, je vais jusqu'au bout. Je me rends compte que c'est comme un contrat passé entre nous, le poème en devenir et moi, un pacte éthique : cette vie qui m'est venue, ou plutôt ce vivant dans cette amorce de forme, j'ai charge de le faire exister, de lui donner un corps. D'aller jusqu'au bout de la forme. Mais une forme qui soit de l'ordre d'une *forma formans*, pas d'une *forma formata*. Une forme qui respire, dans laquelle on puisse entrer et sortir. Tenue, mais ouverte. Quand je pense au poème, à sa forme – un poème est une *forme-en-langue* –, je pense toujours à un poisson des profondeurs, dont je vois bouger branchies et nageoires, en silence.

Il y a des soirs (les plus nombreux) où je ne fais rien d'autre que relire et relire ce que j'ai déjà écrit (un, deux, quelques versets). Je change un mot, une disposition. Puis je reviens à l'état antérieur. En apparence, il ne s'est rien passé. Je sais pourtant que le poème avance quand même, dans ce qui pourrait apparaître comme du sur-place. Ça prend forme quand ça doit. J'écoute, je n'impose rien. J'attends. Un poème est une certitude. Pour qu'il advienne, il me faut me (con)fier à son processus.

« Entre, l'écriture »

Toute traduction est un entre-deux. L'écriture qu'elle engendre (la recreation) investit précisément cet « entre » qui est son véritable lieu – toujours menacé de se perdre dans l'instant où elle s'y affirme. La lecture du poème en dépend : comment accéder à un « entre », s'y tenir sans s'y perdre ?

D'un côté s'impose au lecteur le monde séparé du poème, comme éloigné du réel, se substituant à lui, le « doublant » aux divers sens du terme. Espace profondément singulier et comme privé – sans dehors, sans vis-à-vis pour en répondre, sans « visage » (si le mot est souvent prononcé, c'est pour en dire presque toujours la dépossession ou la perte). Un murmure seul l'âme qui ne suppose ni n'appelle l'effraction d'une parole « autre », ouvrant au dialogue, en accueillant les échos.

Mais cet univers, si secret soit-il, n'est en rien celui d'un manque-à-être ou de quelque « disparition » que rien ne permettrait de combler. Il en serait même précisément l'inverse : le lieu nombreux de présences maintenues, des signes d'une existence têtue, pérenne, niant jusqu'à l'idée de la mort (le mot n'est presque jamais prononcé) ou la dépassant, avec sérénité.

Comment désigner ces présences qui hantent les poèmes et appellent – sinon interpellent – le lecteur ? Comment connaître en elles le paradoxe d'une « absence / qui n'est pas / la négation de la présence » ? « Fantôme » est-ce leur nom ?

Une précision, d'abord. Pour moi – le lecteur n'ayant pas forcément le même avis, sa perspective étant différente –, le poème n'est pas séparé du Réel (terme que délibérément j'écris avec sa majuscule lacanienne, ou barthésienne) : il est le Réel même. Il est ce qui commence là où commence ma nuit – là cependant où je lui donne forme. S'il double effectivement le réel (avec un r minuscule) comme un tissu qui accompagne ou renforce et non disjoint, c'est justement pour accéder au Réel qui, sans cette mise en forme, resterait impartageable – et même intenable. Le réel, disons, ne m'est donné (ne s'accomplit vraiment) que par le Réel apprivoisé par le poème (sa forme). Plus simplement, les poèmes que j'écris, sont la (ma) vie pleinement vécue. Peut-être cette expérience, très intime, absente-t-elle toute parole « autre ». Mais mon dedans n'est qu'un « dehors » renversé, retourné comme un gant. Ce qui est certain, c'est que si le poème déplie « ma » vie, il cherche par-là (par ce biais obligé qu'est l'existence singulière) à déplier « la » vie – ou plutôt *le vivre*. Et cela, j'en suis certaine, est partageable en humanité. Mais un poème reste un pari : dans la bouche de quelqu'un d'autre, parlera-t-il ou restera-t-il muet ?

J'en viens aux questions posées. Ces « présences », de fait, que sont « mes » fantômes, sont centrales dans *devenir nuit* : le noyau (de nuit) du livre, c'est ce diptyque dont les panneaux s'intitulent respectivement « Le corps des disparus » et « Le corps des vivants ». Je me suis demandé *a posteriori* pourquoi les « disparus » s'était imposé à moi et pas les « morts », moi qui déteste les périphrases hypocrites du type « Il/elle

nous a quitté/es »... Je crois que c'est parce que le substantif « morts », par ce qu'il véhicule de définitif, aurait signifié le contraire de ce que tente d'approcher la suite : la vie en nous des morts, qui ne le sont donc pas vraiment, du moins qui ne le sont que dans une perspective « biologique ». Les (mes) morts sont vivants. Non parce que je refuse leur mort (oui, ils sont « bien » morts), mais parce qu'ils continuent de vivre en moi, intensément. Et cette survie en moi des aimés me donne une incroyable force intérieure. Je pense au *distinguo* qu'opère le philosophe Paul Audi entre la survie et la sur-vie : leur survie dans mon corps – qui participe de ces formes que je cherche à toucher par le poème – est, pour moi, sur-vie : surcroît de vie, puissance d'être. Je ne cherche pas à me protéger de la douleur causée par l'absence définitive des corps de celles et ceux que j'ai aimé/es, que je continue d'aimer, qui m'ont aimée, j'essaie – juste – d'écouter le vivant à l'œuvre en moi : or, dans ce vivant, *et très vivants*, il y a mes fantômes.

Pourquoi les deux panneaux ? – la réponse à cette question justifiant l'apparent « paradoxe » d'une « absence / qui n'est pas / la négation de la présence ». Parce qu'à un moment donné, quand il s'est agi d'intégrer tel poème à la suite en cours (au moment où je le mettais au propre sur l'ordinateur), je me suis rendu compte que je n'écrivais plus à partir du corps des disparus mais du corps des vivants, le mien (le nôtre ?) : celui en lequel leur corps se dépose. Il me fallait donc ouvrir un deuxième volet. La suite est devenue un diptyque. Et c'était juste qu'elle le devienne, je l'ai compris aussitôt, parce que ce dont je parle, c'est des fantômes. Or s'il y a une chose qu'ils interrogent dans nos vies, c'est bien *lavielamort*. D'ailleurs, pour certains poèmes, j'ai hésité : ils pourraient tout aussi bien s'intégrer à l'autre panneau. Cela ne me dérange pas que « ça tremble » entre les deux volets : c'est de ça dont il s'agit, justement.

Parler de mes fantômes implique cependant un détour, le plus discret possible, par l'*auto-bios*. Quand notre vie est un cimetière, et l'est depuis l'enfance, on peut sombrer dans la folie, le malheur, la maladie. Vivre dans la peur, la tristesse, la colère. Ou encore dans le déni. On peut aussi (choisir et se donner les moyens de) ne pas céder : accueillir le désastre, pour que la déchirure irréparable faite au tissu du R/réel se transforme en lieu « où vivre ». C'est ainsi que se termine le poème dédié à Henry Bauchau qui refferme *devenir nuit*, « Peuple du désastre ».

Dans tous les cas (s sombrer, nier, accueillir), il nous faut composer avec nos morts. *Qu'est-ce qu'on en fait ?* Les enterrer ou les incinérer ne résout évidemment pas le problème... C'est une question qui me taraude depuis l'enfance : *qu'est-ce qu'on en fait ?* Ou plutôt : *qu'est-ce qu'on peut bien en faire ?* Je m'évertue à bien entendre ce « bien » : *qu'est-ce*

qu'on peut en faire de bien ? Quelque chose qui nous aide à vivre – ce que je dis est très concret pour moi –, en création.

J'ai beaucoup de tendresse pour mes fantômes.



Signatures

Vous signez vos textes de deux noms différents. L'un, fréquent, est désormais celui de nombreux livres ou articles. L'autre, beaucoup plus rare, reste presque secret. À quelle nécessité correspond ce dédoublement ? En quoi ces deux signatures différent-elles ? N'induisent-elles pas entre elles une forme de déchirure ?

Marie Joqueviel-Bourjea écrit des textes critiques ; Marie Joqueviel écrit des poèmes. L'une accompagne des œuvres qui l'é-meuvent, l'informent et la font grandir, l'autre réapprend un chemin d'enfance. L'une essaie de comprendre quand l'autre, comme l'écrit Jean-Luc Lagarce dans un tout autre contexte, « demande l'abandon ». Le nom de naissance qui signe mes poèmes, c'est *moi-avant-la-parole*. C'est une illusion, bien sûr, que ce dénudement/dénuement, mais ce désir que porte mon nom d'enfance (que j'étais seule à porter chez moi, et que je percevais comme mon seul bien), c'est le *moi-sous* : sous tout ce qui recouvre cette parole nue, fragile, qui tremble sous le masque et que je m'efforce de recueillir.

L'écriture critique, elle, écoute les œuvres des autres, cherche à les approcher, percevoir leur rumeur, leurs rythmes singuliers, leurs élans, leurs couleurs et leurs formes, leurs déchirures – leur idiosyncrasie, en somme. Cette écriture-là, qui est essentielle pour moi (elle me nourrit, m'apprend à écouter, me déplace et me questionne), n'entre résolument pas en concurrence avec l'écriture des poèmes. Au contraire. Mais... d'une part, l'écriture critique (me) prend du temps, beaucoup (ne serait-ce que parce qu'écrire « sur » des œuvres requiert de les avoir lues, relues, regardées (quand il s'agit d'œuvres plastiques), incorporées, méditées. C'est-à-dire demande que l'on s'y abandonne. Et, d'autre part, elle est toujours dépendante de contraintes temporelles, d'un calendrier imposé : écrire un article, une étude, un livre, cela se fait toujours avec une date en tête. Alors quand j'écris un texte qui n'a de comptes à rendre qu'à moi, je prends tout le temps qu'il me faut, qu'il requiert. Je ne précipite rien, d'abord, parce que je n'ai pas la main ou si peu, mais aussi parce que ce

rapport au temps qu'exige le poème est une façon de résister aux diktats, moins de l'écriture critique en tant que telle, que de ce qu'est devenue l'université : un calendrier. Où on n'a plus le temps de lire, d'écrire, de penser, de réfléchir et d'inventer ensemble. C'est dérisoire, je sais, de résister au *monde-tel-qu'il-va* par le poème, mais ça convient à mon caractère. Un militantisme poétique, à bas bruit. Qui n'espère rien. Du moins rien d'autre que de ne pas céder sur l'essentiel (qui ne l'est que pour moi – sauf si ce que j'écris *vaut* pour d'autres. Mais cela, je n'en sais rien, en dehors de ce que l'on veut bien m'en dire.)

Quant à la déchirure, qui existe bel et bien, elle ne se situe pas là. Pas entre moi et moi. Elle est ailleurs. Pour y revenir, j'ai besoin de faire un détour : depuis des années, j'ai en tête cette phrase de Jacques Dupin, qui est l'*incipit* d'un poème en prose de *Moraines* : « Commencer comme on déchire un drap, le drap dans les plis duquel on se regardait dormir. » Je me la murmure souvent. Mais en ce qui me concerne, il faudrait remplacer « déchirer » par « déplier ». Parce qu'à cette phrase-mantra se superpose en moi une image, insistante – comme celle du puits : celle d'un drap bien plié en carré que la main déplie, patiemment, pli après pli. Un drap évidemment infini. Donc : « Commencer comme on déplie un drap, le drap dans les plis duquel on se regardait dormir. » Écrire un poème, c'est déplier un drap. Chaque verset est un dépli. À la fin du poème, j'aurai déplié un pan du drap. En fait, mon drap rejoint la métaphore photographique à laquelle recourt Proust dans le passage fameux du *Temps retrouvé* qui justifie en quoi la « vie pleinement vécue », c'est la littérature : ce que je cherche (simplement) à faire, c'est « développer » les « clichés » qui m'habitent, et pour ce faire, comme le dit Proust, il me faut retourner « aux profondeurs où ce qui a existé réellement gît inconnu de [moi] ». Le drap plié, c'est ce qui « gît inconnu de [moi] » : un poème, un seul, c'est ce geste qui, dépliant, défaisant, allant « en sens contraire » comme dit encore Proust, cherche à « apercevoir sous de la matière, sous de l'expérience, sous des mots »... quoi ? Les formes que prend le vivre quand il se dépose dans un corps. Pour quoi faire ? Pour mieux vivre, parce que j'aurai mis des mots sur les mouvements du corps. Dupin parle de déchirure. Sa phrase fait entendre le bruit si caractéristique du tissu un peu épais que l'on déchire, et je me figure les deux mains, index contre pouces, drap entre, faire ce geste en miroir, inversé, pour l'entamer... Mais la déchirure, pour moi que cet *incipit* pourtant fascine, n'advient pas par le poème. Elle est déjà là. Rien, jamais, ne recoudra les bords de la blessure. Pas même le poème. Surtout pas. Le poème accueille la déchirure, conséquence du désastre. Il considère le désastre. Littéralement. Il se contente de le déplier.

Critique / Création

Critique littéraire et poète, vous vous inscrivez dans la longue lignée des « poètes-professeurs » qui depuis le milieu du siècle dernier a organisé – et l'on pourrait dire régi – la poésie contemporaine. Vous reconnaissez-vous de quelque façon dans cet héritage (majoritairement masculin) ou, sans l'ignorer, vous sentez-vous quelque peu étrangère (indifférente ?) à son apport ?

Avec le métier que j'exerce, j'aurais mauvaise grâce à ignorer celles et ceux qui m'ont précédée ! Dont, pour certain/es, j'admire l'homme/la femme et l'œuvre : Claude Esteban et Marie-Claire Bancquart, par exemple. Ou, pour citer une autre femme, chercheuse, Martine Broda. Pour répondre à votre question, je n'ai pas le sentiment – du tout – de m'inscrire dans une lignée. Ne serait-ce que parce que les œuvres concernées (celles, il est vrai, d'une grande partie des universitaires spécialistes de poésie depuis les années 1960-70 – ou d'autres champs du savoir, d'ailleurs, comme la mathématique ou la philosophie) n'ont rien à voir les unes avec les autres, ni dans leurs poétiques, ni dans leurs positionnements théoriques (quand elles en défendent un), ni dans leurs (éventuelles) postures. Ni même dans le fait, pour leurs auteurs (majoritairement des hommes, certes), de se reconnaître « poètes ». C'est donc plutôt un métier qui nous rassemble (dont on parle peu, d'ailleurs), et avec lui une « friction » (heureuse, quoique pour chacun/e différente) entre création, recherche et enseignement. Chacun met le curseur où bon lui semble. Je me reconnais, plus simplement, dans la possibilité de faire co-exister heureusement une écriture « en création » avec l'enseignement et la recherche. Cela demande une énergie colossale mais c'est passionnant. Je ne suis pas la seule à croire cela possible, aujourd'hui. Et pas la seule femme ! Je pense à Isabelle Garron, Irène Gayraud, Marik Froidefond, Aurélie Foglia... – pour ne citer que des poètes de ma génération ou plus jeunes que moi.

Par ailleurs la poésie ne saurait être régie par quiconque. Que l'université pense, critique, théorise et contextualise même si l'on n'est pas d'accord avec elle, c'est son boulot ! Et plus largement celui des intellectuel/les (qui ne sont pas toutes et tous des universitaires). Je dirais même que, pour ne pas être d'accord, encore faut-il que quelqu'un formule des propositions avec lesquelles, à partir desquelles débattre. On peut – heureusement ! – être enseignante-chercheuse et écrire de la poésie. Il ne faut pas confondre les deux gestes, c'est tout. À chacune et chacun d'être vigilant/e.

La poésie est partout, y compris à l'université (quand bien même les postes d'enseignants-chercheurs en poésie n'existent quasiment plus : cela, c'est désolant) : je parle des étudiantes et des étudiants qui en écrivent, en lisent, en écoutent ; des écrivaines, écrivains et artistes qui viennent à leur rencontre, partageant avec eux d'autres (formes de) paroles ; des chercheuses et chercheurs qui, la plupart du temps, sont d'excellentes et d'excellents pédagogues et de formidables passeurs ; et plus largement de tout ce qui s'y passe de vivant autour de la poésie, de façon visible ou plus souterraine. À l'université aujourd'hui, la littérature peut se conjuguer au présent, et pour dérisoire que soit sa part institutionnelle, la poésie (qui n'a jamais été au centre de rien à part de nos cœurs) y a toute sa place. Moi, je me réjouis d'avoir des collègues qui sont aussi des personnes qui écrivent des poèmes. Ça me rassure sur l'état du monde (au moins quelques minutes). Et ça ne peut pas faire de mal à l'université. Quant à la poésie, elle se moque de qui fait quoi pour gagner sa vie. Les textes tiennent ou pas : ça, c'est une autre histoire.

Je mentirais cependant si je ne reconnaissais pas que mon métier n'a pas eu un impact sur, non le fait d'écrire, mais de consentir (m'autoriser) à publier. C'est la raison principale pour laquelle j'ai mis très longtemps à accepter de donner à entendre « mes » – ce possessif me gêne, mais comment dire autrement ? – poèmes. Parce que rien ne m'assurait que « m'expliquer ce que c'est que vivre », ainsi que je le disais au début de cet entretien, revêtait un quelconque intérêt pour d'autres : et du point de vue du vivre (en quoi l'expérience d'une telle serait-elle soluble dans la vie des autres ?) ; et du point de vue de la « tenue littéraire » des textes. C'est banal, mais c'est à celles et ceux-là que me confronte mon métier : pourquoi ajouter des poèmes aux poèmes quand on a déjà Dickinson, Garcia Lorca, Carlos Williams, Celan, Sachs, Esteban, Dupin, Glissant... ? Et, au-delà du champ poétique (quoique...), Marguerite Duras, Hélène Cixous, Jean-Christophe Bailly ? Sans parler de celles et ceux qui, tels Etel Adnan ou Gérard Titus-Carmel, ont une main à plume et une main à pinceau... Comment (oser) insérer sa voix dans ce concert ? C'est téтанisant ! Est-ce vraiment utile de déposer un livre de plus sur les étagères encombrées de nos librairies ? Ces questions, pour moi, ne sont pas rhétoriques. Elles n'ont rien d'une posture : j'ai dû, je dois me faire violence pour me dire qu'une voix de plus – à supposer qu'il y en ait une – n'enlève rien aux autres. Au mieux, elle apporte une tonalité différente, au pire, on ne l'entend pas. Je me bats depuis longtemps contre un *à-quoi-bon* qui est mauvais conseiller, je le sais. Mais qui me préserve aussi de tout productivisme...

Miroir

Comment M.J.-B. accueille-t-elle les livres de M.J. ? Étonnement, effroi, tendresse ? Et qu'en est-il de l'autre côté du miroir ?

M.J.-B. et M.J. parlent dans des langues différentes, ce qui ne les empêche pas de se comprendre. Elles se respectent aussi. Mais M.J.-B. n'a rien à dire de M.J. Il faut dire que M.J., de son côté, ne lui demande rien.



Sylvie Séma-Glissant, encre gravée (4), 50 x 50 cm
Techniques de gravure mixtes



Sylvie Séma-Glissant, encre gravée (5), 50 x 50 cm
Techniques de gravure mixtes

Anne Gourio

Un peu de ciel au creux de la main
—— l'expérience poétique de Marie Joqueviel ——

2007-2017, 2012-2021. Déposées discrètement aux extrémités des recueils de Marie Joqueviel¹, deux indications de dates étirent le long de leurs tirets la ligne d'un pan entier de vie : une décennie d'existence se livre, recueillie et rassemblée sur des pages où les jours parlent autant que les mots, où les silences déploient leurs résonances, où les tracés ouvrent tout un monde d'expressions vives. Marie Joqueviel est la poète du temps long, la poète de l'expérience pleinement vécue – non l'expérience acquise solidement ancrée dans son passé intangible, non l'expérimentation formelle extraite d'un art conceptuel, mais le frémissement de la vie déposée en soi, méditée, passée par le tamis d'un corps à l'écoute et d'une mémoire sensible. Car c'est bien par ce trajet, et par lui seul, que le poème peut prendre forme et vie pour Marie Joqueviel. En épigraphe à l'un de ses poèmes, la phrase de Rilke tirée des premières pages des *Cahiers de Malte Laurids Brigge* en condense la poétique :

Ce n'est que lorsque [les souvenirs] deviennent en nous sang,
regard, geste, lorsqu'ils n'ont plus de nom et ne se distinguent plus
de nous, ce n'est qu'alors qu'il peut arriver qu'en une heure très
rare, du milieu d'eux, se lève le premier mot d'un vers².

Entièrement bâtie sur un mouvement de concentration, la longue page de Rilke s'est ouverte sur une somme d'expériences vues, senties, pensées, auxquelles ensuite les souvenirs se sont substitués, puis l'oubli des souvenirs, avant qu'enfin leur transmutation intime en « sang, regard, geste » puisse laisser lentement advenir « le premier mot d'un vers ».

¹ *et nous, entre*, Nice, éd. de la revue *NU(e)*, « Poèm(e) », 2018 (désormais *en*) et *devenir nuit*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2024 (désormais *dn*).

² Rainer Maria Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, trad. Maurice Betz, Paris, Points/Seuil, p. 26. Cité page 16 de *devenir nuit*.

Deux recueils d'une centaine de pages recueillent ainsi la quintessence de l'existence de Marie Joqueviel et en épousent les élans, les aspirations et les désillusions. C'est que ce mouvement de condensation répond avant tout à une exigence profonde : l'écriture de Marie Joqueviel interroge la possibilité, et peut-être même la légitimité, d'un dire poétique aujourd'hui. Une image déclinée et nuancée au fil des poèmes pourrait en porter l'interrogation : à quel ciel la poésie s'adresse-t-elle encore ? quel ciel peut-elle recueillir ? Aucune évasion vers l'au-delà dans l'œuvre poétique de Marie Joqueviel, mais la présence, ténue autant qu'insistante, d'une interrogation sur les conditions d'accès à une forme d'absolu, et sur la nature du geste qui pourrait nous y relier. Réduit à un fragment, le ciel se donne à elle, à nous, dans le creux d'une paume tendue, accueillante, ouverte aux caresses des herbes folles autant qu'aux aspérités de notre réalité rugueuse.

Un peu de ciel au creux de la main : c'est ce geste d'accueil qui donne pleinement sens aux recueils de Marie Joqueviel. Il faudra, pour en déployer les enjeux, cerner comment le poème énonce ses propres conditions – dans la déchirure de notre présent, au seuil d'un chant interdit – puis suivre l'immersion du corps dans ce monde qui se donne avec tant de plénitude, avant de dévoiler les ressources d'une écriture qui invente, pour s'y fondre, tout un réseau de lignes sensibles.

Récitatif dans la déchirure

Ponctuant les recueils, deux termes en concentrent la charge tragique : le « désastre », la « déchirure ». « [A]u seuil du lied », première séquence du recueil *et nous, entre*, suit ainsi une « traversée » des « mondes », que l'image d'un « pont » parfois résume, traversée qui porte avec elle le poids d'un « désastre ». Le terme insiste, revient de façon litannique, refusant d'offrir la clarté d'une explication mais faisant rayonner en halo une angoisse, celle de tout un passé dont on hérite : les « mots » sont « rescapés du désastre » (*en*, 16) ; « C'est après le désastre, bien après, et du désastre il n'en reste rien » (*en*, 17) ; « c'est après le désastre, nous ne risquons rien » (*en*, 20) ; « les mondes il les a traversés, et le désastre il y a survécu » (*en*, 25) ; « Pour toi l'imperceptible récitatif aquatique d'après le désastre » (*en*, 28). Basse continue de la suite litannique, le terme étoile ainsi ses sonorités, son étymologie, et fait résonner tout un ensemble d'acceptions. Qu'est-ce que le désastre à l'heure où écrit Marie Joqueviel ? Notre monde à l'ère de l'anthropocène, sûrement, inévitablement ; le poids des deuils intimes, sans doute ; mais aussi les conditions métaphysiques de notre présent : le dés-astre, la chute des

astres, la mort de cet Idéal auquel s'est longtemps suspendue la parole poétique. « Chu d'un désastre obscur », le « calme bloc » du « tombeau d'Edgar Poe » l'énonçait déjà ; les textes de Marie Joqueviel en offrent une modulation contemporaine. La reprise du terme dans le poème de clôture du recueil *devenir nuit*, « Peuple du désastre », dédié « à Henry Bauchau et à tous les enfants bleus », est de fait directement reliée au motif des astres. Le texte dialogue avec le récit d'Henry Bauchau *L'Enfant bleu* consacré à un adolescent psychotique. Récit du pouvoir qu'a la parole de panser les crevasses de la psyché, le texte de Bauchau se prolonge dans le poème de Marie Joqueviel, qui étend le « désastre » aux dimensions d'un « peuple », et sans doute même de l'humaine condition : « nous sommes le peuple du désastre » (*dn*, 87). Or la phrase se module aussitôt en : « nous sommes les étoiles tombées d'un sommeil qui manque ». Séparés par un blanc qui troue le texte, le verbe être et les « étoiles tombées » disent la destinée du ciel étoilé : brisé, chu, entamé par le « manque », le ciel pourtant est recueilli par ceux qui en reçoivent l'épreuve, et peut-être la leçon. Car si « le désastre en nous travaille », alors il faudra s'établir en lui et inventer une nouvelle forme du vivre :

—— pour répondre au désastre à hauteur d'étoiles
en faisant de la déchirure un lieu où vivre (*dn*, 88)

La suite « au seuil du lied » entrelace elle aussi étroitement le « désastre » et le motif du « ciel » – et là encore le poème vibre de résonances métaphysiques, sans que la mort de Dieu ne soit pour autant ouvertement formulée. Le ciel s'est bel et bien vidé, mais aucune forme de déploration, encore moins de dérélition, aucune nostalgie d'un ciel habité ne transparaît dans les poèmes. Les conditions d'un « après » sont ouvertement posées et assumées dès les premiers textes de Marie Joqueviel : nous vivons bel et bien « après le désastre ». Mais là est le site, la condition, et peut-être même la chance du poème : « Le ciel est beau d'être vide » (*en*, 17) ; « Le ciel est lavé, la vie est neuve et timide » (*en*, 20). Car ainsi « lavé », le ciel peut se livrer désormais à nous, il se donne là, tout près, presque à terre : « le ciel est là toujours, posé sur la terre et c'est ce qui importe » (*en*, 28). La chute s'est retournée en condition du poème, et la déchirure, rendue par le vers brisé, en moyen d'une existence pleine : « nous / ne sommes vivants que / dans la déchirure qui accomplit » (*en*, 54).

Ainsi la poésie de Marie Joqueviel s'emploie-t-elle à cerner, au fil de multiples variations, les possibilités même du poétique. Le désastre a eu lieu, la déchirure est notre lieu, nous héritons de l'un et l'autre, et ce n'est que dans cette conscience aiguë qu'une écriture poétique peut s'élancer

sans imposture. La fragilité de notre condition (« aveugles / muets / imbéciles » (*en*, 51)), l'absence de tout fondement métaphysique, forment bien les contours de toute beauté aujourd'hui, ou de tout accès à la beauté.

Quel poème alors peut s'écrire ? quel élan peut se déployer sans que menace la chute ? quel chant faire entendre sans risquer la dissonance ? L'œuvre poétique de Marie Joqueviel ne cesse d'interroger sa propre légitimité. On pourra la dire « métapoétique » – si le jargon ne dénaturait pas ses couleurs. Les « mots », « le chant », « le murmure », le « lied » : le poème tourne et se retourne sur lui, sans complaisance aucune, mais porté par le souci permanent d'atteindre une justesse qui tienne, qui s'ancre, qui jamais n'élève trop haut sa voix. Tout l'héritage lyrique est alors questionné à travers le motif récurrent du « chant » :

je ne chante pas ———
tout juste si

je parle (*dn*, 29)

La retenue, et presque l'interdiction, s'énonce dans l'espace des mots, dans les tirets qui s'allongent, dans l'horizontalité qui ruine tout élan ascendant :

[...] sans qu'on sache pourquoi
[...]
ni même
si c'est possible

chanter (*dn*, 31)

Le verbe « chanter » est ici murmuré en toute fin de poème, poussé jusque dans la marge blanche, comme s'il devenait difficile de le prononcer. La poésie de Marie Joqueviel, questionnant ainsi la possibilité de l'élan lyrique, s'inscrit ce faisant dans le sillage d'Yves Bonnefoy, de Jacques Dupin, et plus proche de nous de Louise Warren. Du premier, elle cite en épigraphe du recueil *et nous, entre*, ces vers des *Planches courbes* : « Elle chantait, si c'est chanter, mais non, / C'était plutôt entre voix et langage³ [...] » – où la mélodie s'estompe « entre voix et langage » ; du second elle semble reprendre l'inspiration, tant son œuvre

³ Yves Bonnefoy, « La voix lointaine, II », *Les Planches courbes* (2001) cité page 7 d'*et nous, entre*.

fait résonner ce vers célèbre du « Prisonnier » : « Le chant qui est à soi-même sa faux⁴ » ; de Louise Warren elle fait sa complice, et la poète tutélaire de la séquence « au seuil du lied » :

J'imagine que nous serions au seuil du lied. Une présence qui ne chante pas encore, qui sent cependant le souffle s'élargir, mais qui cherche plutôt à descendre qu'à monter chanter⁵.

En deçà du chant, chant se brisant, au seuil du chant : c'est dans un espace interstitiel ténu que le lyrisme se cherche une voie fragile.

Là encore, le seuil s'avère pour Marie Joqueviel non le lieu d'une limitation, mais l'espace du possible. C'est parce qu'il se réduit à un souffle, à une voix neutre, à un murmure, que le chant peut encore donner sa mesure aujourd'hui. En témoigne au premier chef la séquence « au seuil du lied », qui explore la frontière entre vers libre long et prose, choisit parfois un prosaïsme assumé (« des litanies de mots pour dire merde à la mort oui à la vie » (*en*, 24)), et interroge la possibilité de l'adresse lyrique. Rythmée par la demande d'une écoute, la séquence prend la tournure d'une supplique persévérante : « Écoute-moi » (*en*, 15), « Tu m'écoutes toujours ? » (*en*, 19), « Écoute commencer le monde dans ma bouche. Écoute » (*en*, 21), « Écoute-moi. Des années de mots dans ma bouche » (*en*, 24). D'être à ce point attendu, le « tu » alors devient fantôme, chimère, béance trouant les mots, peut-être même illusion ruinant l'adresse lyrique, ou ombre du « je » lui-même : « Quand tu m'écoutes, est-ce que tu te parles ? / Si tu te parles, c'est parce que mes mots sont les tiens. » (*en*, 26). Le « tu », du reste, tourbillonne souvent entre le soi de l'auto-adresse et l'autre, attendu, espéré, désiré. Le « chant », ainsi, se sait difficile, peut-être même inaccessible en raison de la perte de ce double ancrage, intersubjectif et métaphysique. Mais ce faisant il ouvre grand l'espace de la seule poésie possible aujourd'hui. Celle-ci connaît ses limites et les énonce (« poète en cet instant / où tu t'acceptes inutile » (*en*, 45)), elle dit son exigence de justesse (« toucher une vérité de soi dans les mots *un éclat qui brille juste* » (*dn*, 65)), elle condamne parfois les mots pour leurs faillites (« comment dire quand / la défaite est déjà dans les mots » (*en*, 48)). Plus significativement encore, elle se choisit la forme du « récitatif », chant qui s'amuit en voix parlée : le diptyque central du recueil *devenir nuit*, « Le corps des disparus » / « Le corps des vivants », est sous-titré

⁴ Jacques Dupin, *Le Corps clairvoyant* (1963-1982), Paris, éd. Gallimard, « Poésie », 1999, p. 60.

⁵ Louise Warren, *Bleu de Delft, Archives de solitude* (2001), cité page 15 d'*et nous, entre*.

« (récitatif en cours pour essayer de le dire) » et « (récitatif en cours pour essayer de le comprendre) ». L'effet conjugué de la parenthèse (dans la version de travail), de l'inachèvement assumé et du verbe « essayer » renforce le sémantisme du terme « récitatif » et inscrit ainsi au cœur du recueil l'humilité de la démarche, le tâtonnement de son cheminement et la tonalité mineure que la voix se choisit.

Sans doute cette progression en forme d'« affûts » (titre d'une séquence d'*et nous, entre*, 39) est-elle ce qui, précisément, permet l'ouverture du texte de Marie Joqueviel à l'appel du « dehors ». Car « le monde est là » (*en*, 10), présent, si présent.

« à l'unisson de l'écorce⁶ »

Si le premier recueil suit l'épreuve d'une « traversée », l'écriture de Marie Joqueviel épouse le plus souvent, et sans doute en réponse, le mouvement inverse, celui d'« être traversée » : traversée par la présence vive du monde sensible, par les éléments bruts, par la grâce ou le tranchant des choses. Le corps est au monde, dans le monde, il s'y fond et s'y dissout, et souvent de façon intensément sensuelle.

C'est d'abord à une caractéristique bien spécifique de sa perception que Marie Joqueviel semble devoir cette disposition de sa sensibilité. Les contours fréquemment se dissolvent dans ses poèmes, contours entre les éléments perçus ou contours de la personne eux-mêmes : la netteté jamais n'impose son tranchant. Or plusieurs poèmes reviennent sur la myopie qui, touchant les yeux de la poète depuis l'enfance, lui impose le monde sous une apparence floue. Même les rêves en seraient marqués pour celle qui « demandai[t] à [s]a mère si / le flou de [s]es rêves n'était pas dû à [s]es yeux myopes » (*dn*, 50). Un aparté, en apparence anodin, livre alors le cœur même de la perception de Marie Joqueviel : « (*tu crois que ta vue conditionne tout et tu sais que tu as raison*) » (*dn*, 51). Cette qualité du « flou » rejaillit sur l'appréhension du monde et colore toute la sensibilité de la poète. De façon tout à fait révélatrice, un poème est consacré aux nymphéas : la toile de Monet se fait pour Marie Joqueviel le concentré de sa perception flottante du monde, et le modèle de son expérience de fusion dans les éléments, à laquelle l'eau – celle de la rivière, celle des larmes – contribue elle aussi : « nos regards myopes embués dans l'eau du tableau » (*en*, 80) ; « (*l'eau des nymphéas alors en nous jusqu'aux larmes*) » (*en*, 82). Matricielle, l'expérience traverse les recueils ; dans *devenir nuit*, elle reparaît sur le ton de l'amertume amusée :

⁶ *dn*, 56.

toi la myope au regard flou
 qui flottes dans un embrouillamini de couleurs
 et fonds en larmes devant les nymphéas
comme si
 ça ne suffisait pas l'eau le flou les reflets
(dn, 61)

Cet estompage des contours de la perception conduit à l'effacement de la personne au profit d'un monde sensible dont la présence, par contraste, s'intensifie. Très significativement, les poèmes de Marie Joqueviel font un usage tourbillonnant des pronoms de la personne : le « je » y est certes présent, mais souvent concurrencé par un « tu » de l'auto-adresse ou par une troisième personne de mise à distance (« elle » ou parfois « on ») – les quatre pronoms pouvant cohabiter au sein d'une même séquence, et parfois même dans une suite continue. Les contours de la personne, ainsi que ceux de la toile de Monet, se dissolvent à même le poème. Le refus des majuscules va dans le même sens : les titres autant que les poèmes, s'ouvrant toujours sur une minuscule, affichent leur pleine continuité avec le blanc qui les précède, avec le monde dont ils sont tout juste extraits, avec l'altérité à laquelle ils participent : « et nous, entre » – où la conjonction de coordination renforce l'effet d'effacement induit par la minuscule – ; « devenir nuit » – où la métamorphose en « nuit » entre là aussi en étroite corrélation avec le choix typographique. Une telle aspiration à l'effacement de soi, qui n'est pas sans faire résonner les mots de Philippe Jaccottet (« L'effacement soit ma façon de resplendir⁷ ») se décline alors autour de toute une série de verbes qui, toujours, relie le moi et le monde : *se dissoudre dans, se fondre dans, disparaître dans, fusionner avec...* Il ne s'agit pas là d'une simple modestie, mais bien d'une *humilité* qui ramène la poète à l'*humus*, d'un devenir qui la fonde dans les éléments premiers, d'une présence au monde qui s'accroît et s'aiguise sous l'effet de l'effacement de soi. Tous les éléments sont convoqués dans cet effet de chiasme généralisé : les arbres, lorsqu'il s'agit de « respirer à l'unisson de l'écorce » (dn, 56), la mer qui se retrouve si bien dans le regard (« dans les yeux la mer » (dn, 56), le vent dans le poème magnifique ouvrant *devenir nuit*, « Passagers des vents » (dn, 7-12), où oscillent l'appel à la démesure et la conscience de la fragilité humaine. Ainsi le corps se fait-il monde, la « poitrine » « ciel » (en, 64), et la tentation se fait même jour de passer « de l'autre côté », « là où / murmurent les feuilles / vieillissent les pierres » (en, 71-72).

⁷ Philippe Jaccottet, *Œuvres*, Paris, éd. Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 161.

Le désir de vivre s'énonce de la sorte puissamment, et parfois en empruntant la voie paradoxale d'un ensevelissement. La séquence « Géographèmes » s'ouvre ainsi sur l'expérience initiatique d'un devenir terre, humus, poussière, qui retourne étonnamment l'imaginaire funèbre dont le motif est porteur :

je voudrais devenir terre
m'enfoncer dans l'humus
disparaître
me fondre
parmi les racines

—— que je sois

vivante

parmi les vers
désormais au cœur

—— du monde (*en*, 59)

Non sans faire résonner la destinée de Douve autour de laquelle Yves Bonnefoy a construit son premier grand recueil, Marie Joqueviel fait de la fusion dans la terre la condition d'une pleine présence au monde sensible. La perte du contour humain est le gage paradoxal d'une intensification de l'existence, dont la poésie s'avère l'accueil : jouant sur l'ambiguïté lexicale entourant le terme « vers » (le « ver » au pluriel ou le « vers » ?), Marie Joqueviel désigne le poème comme le réceptacle de cette présence souterraine vive.

Si la poésie de Marie Joqueviel s'emploie ainsi à prendre part aux éléments (c'est le sens de ses « géographèmes ») et au mouvement du vivant, elle refuse résolument d'afficher une posture conquérante : il s'agit moins d'aller vers le monde que de laisser le monde se déposer en soi, d'être le « dépositaire de quelque chose comme la vie » (*dn*, 44), le lieu de son recueil, ou de son accueil. Deux textes de *devenir nuit*, dédiés au philosophe Baptiste Morizot, entrent directement en résonance avec la ligne de ses essais, qui s'attachent à inventer de nouvelles relations entre l'homme et le vivant. S'ouvrant sur une phrase en italique empruntée au philosophe, « *nous ne sommes vivants que / glissés dans la vie des autres* » (*dn*, 66), le premier joue sur l'effet redoublé du sémantisme et de la polyphonie : *glissée* dans la voix de Baptiste Morizot, la voix du poème énonce aussi son vœu de se *glisser* dans le monde, puis plus loin dans « les draps du rêve » et ensuite « dans les mots des livres ». Le second poème, prolongeant cette humble participation au vivant aux franges de l'effacement (« devenir écorce ou vent *ou rien* », *dn*, 68) se clôt, loin en bas de la page, sur une marque typographique qui en

prolonge directement le vœu : « [...] ». Ce suspens des pointillés entre crochets, tout en signalant l'état inachevé de la suite, concentre toute la retenue des poèmes de Marie Joqueviel, autant que le tracé du poème en direction du dehors.

Ainsi à l'écoute du monde sensible, l'œuvre poétique de Marie Joqueviel est aussi ouverte à la présence de ce qui, tapi en-dessous, enfoui en deçà, logé dans un passé enseveli, la modèle sourdement. Très fréquente est la présence de la préposition « en-dessous », qui spatialise une antériorité tant individuelle que collective. De même que les mots sont précédés et habités par un silence qui bruisse sourdement en eux, le présent est pour Marie Joqueviel traversé, visité par des bribes de réminiscences, des éclats sensibles remontés de l'enfance. La mémoire ne s'y réduit jamais à un acte volontaire de collecte des souvenirs : elle est une expérience de porosité à ce qui vient *étranger* ou *dépayser* le quotidien, et le densifier. Or cette mémoire est toujours corporelle. Toute la puissance expressive des recueils de Marie Joqueviel réside dans la corrélation étroite qu'ils établissent entre des éclats de passé préservés dans le corps et la sourde présence des disparus. La porosité n'agit donc pas seulement entre le présent et le passé mais, par-delà la « ligne » (terme qui insiste et dont on verra toute l'importance), entre la vie et la mort. En témoigne d'abord le diptyque central de *devenir nuit* dont les titres, si proches, suggèrent une réversibilité troublante : « Le corps des disparus (récitatif en cours pour essayer de le dire) », « Le corps des vivants (récitatif en cours pour essayer de le comprendre) ». Les disparus précèdent certes les vivants, qui en sont la caisse de résonance sourde. Mais Marie Joqueviel unit les uns et les autres par les échos qu'elle fait naître entre ses deux séquences, comme par les corps qui en accueillent la présence et la préservent d'une disparition définitive. Le premier poème de la suite « Le corps des disparus » en amorce le mouvement à travers une image lazaréenne :

et c'est ———
une enfance à chaque mot rejouée

celle où se lèvent les corps des disparus
pour la première fois depuis leur mort (*dn*, 29)

Retournant l'expression figée « la levée des corps », le poème nous fait assister au retour à la vie des disparus (« *se lèvent* le corps des disparus ») dans le double espace d'accueil qu'offrent le corps, devenu réceptacle du souvenir, et les mots. C'est à travers tout un ensemble de motifs sensibles et d'expériences corporelles qu'ainsi les disparus sont

extraits de l'absence. Le texte de Marie Joqueviel explore là non un ensemble de paradoxes intellectuels, non les franges d'une pensée religieuse, mais bien la possibilité d'un lien vivant dont elle suit les traces vives, et les témoins tangibles :

tu ne sais pas où va le sang quand on meurt
et ne cherches pas trop
à le savoir

qu'il se fige ne te
satisfait pas
peut-être
disparaît-il pour rejoindre
la vie de ceux qui restent (*dn*, 37-38)

Le corps intime se fait alors réceptacle, habitacle des disparus (« vos *corps* écrivent en moi l'impossible à dire autrement / qu'en silence et sans témoins » (*dn*, 41)), et là encore les mots sont étreints et modelés pour que la formule figée éclate, et que l'absence se retourne en présence vive :

je porte en moi
leur gloire d'avoir été chair vivante

jeneportepasledeuil (*dn*, 39)

Transgressant ainsi les frontières logiques, sémantiques, physiques (« l'absence / qui n'est pas / la négation de la présence ») (*dn*, 40), l'œuvre poétique de Marie Joqueviel invente ce faisant une nouvelle forme de spectrographie. L'écriture est certes à l'écoute des fantômes du passé, elle est traversée de « hantises », mais ces dernières sont « heureuses », et les fantômes se montrent intensément vivants : « la joie / de se savoir / peuplé de fantômes » (*dn*, 40) ; « — ces morts en toi vivants qui te parlent » (*dn*, 43).

Écriture de la porosité des frontières, de la dissolution du sujet dans le monde et de l'accueil des disparus en leurs traces vives, la poésie de Marie Joqueviel redonne pleinement sens, et vie, à l'espace de la page poétique.

Arabesques vives

[E]t nous, entre et devenir nuit situent leur écriture dans un espace volontairement hybride, traversé de lignes, creusé de blancs qui surgissent de dessous les mots, animé d'une pulsation qui bat à même la page, et étroitement enlacé à l'œuvre de quelques artistes qui l'accompagnent.

Placés en épigraphes, en dédicaces ou en petits paragraphes posés sous le titre des poèmes, les noms de poètes, peintres, photographes tracent les contours d'une étroite complicité. De Rilke à René Depestre et Jean-Paul Michel, de Monet à Alexandre Hollan et Adrien Perrin, les références aux artistes ne sonnent pas comme de simples hommages rendus aux aînés ou aux contemporains. Un type d'échanges tout à fait particulier affleure, qui s'apparenterait plutôt à une forme de participation sensible. L'écriture de Marie Joqueviel avance, à chaque fois, si près de telle ou telle œuvre qu'elle s'y révèle poreuse, tout en maintenant le jeu de leurs différences respectives. La suite consacrée aux photos d'Adrien Perrin est sur ce point révélatrice : le flou du regard de la poète fait un pas en direction du tremblé des clichés photographiques non pour s'y fondre, mais pour questionner les pouvoirs et les limites des mots et des images : « J'ai tremblé longtemps dans l'image. / Comme une qui remplace les mots manquants par des frissons. » (*en*, 89). Cette forme de circulation à travers les matériaux des uns et des autres compose l'équivalent d'un dialogue étroit, directement mis en pratique dans le texte. Le relaie l'usage fréquent de l'italique : introduisant une polyphonie qui souvent tourbillonne (qui est l'auteur de l'italique ? qui l'auteur de l'écriture romaine ?), l'italique creuse le texte de voix et de résonances et introduit ce faisant une épaisseur sonore, qu'approfondit en outre le blanc. « Trois visages de la nuit », suite de *devenir nuit* consacrée à Paul Louis Rossi, auteur du recueil *Fuscelli* publié en 2000, pousse cette complicité plus loin encore : sous-titré « tre fuscilli per Paolo Rossi », l'ensemble composé de trois poèmes aux formes fixes (quatre quatrains de pentasyllabes) convoque la forme des « fuscilli » du poète et s'ouvre chaque fois sur la reprise de quelques vers en italiques, que Marie Joqueviel accorde au féminin au moyen d'une lettre en caractères romains (« et parfois / je me sens cognée ») ; mais cette fusion des voix est comme nuancée par un sens de la rupture qui scinde bien souvent le mot entre un vers et le suivant : « assourdie par l'ab / sence et comme nue » (*dn*, 23) ; « ceux qui restent i / ci » (*dn*, 25). Ce faisant les fissures de la personne, traversant transversalement l'un et l'autre poètes s'appellent, créant une fragile dissonance sensible. C'est, ainsi, dans ce

va-et-vient des voix, des personnes et des œuvres que des résonances naissent, qui se prolongent à même les pages de Marie Joqueviel.

Inventant une forme qui ponctue ses recueils, Marie Joqueviel la fait entrer en étroite correspondance avec un terme récurrent de ses poèmes et les variations de sens que celui-ci épouse. Le tiret long, qui s'étend aux dimensions de la *ligne* et que la poète appose tantôt à l'ouverture d'un poème ou d'un vers, tantôt de part et d'autre d'un syntagme, est d'abord la figuration de la ligne de vie, cette « ligne claire du vivre » (*dn*, 79) qui nous précède, nous porte, nous survivra, et dont Marie Joqueviel recueille précieusement les fragments. Significativement ainsi, l'épaisseur de l'existence est resserrée et condensée pour se faire ligne, épure, et presque abstraction vive. Car si la tentation se fait jour, on l'a vu, de se dissoudre dans le sensible, la poète est aussi constamment animée par le désir d'y délimiter des contours et de l'in-former : ainsi quand il s'agit de « donn[er] forme à [l]a nuit » (*dn*, 60), de « patiemment [...] détour[er] [s]on propre corps » (*dn*, 61), de « circonscrire ces bords que tu ne sais pas » (*id.*) ou de « sculpter le ciel pour que les couleurs apparaissent entre les branches » (*dn*, 78). Délimiter, tracer une ligne dans l'informe, c'est paradoxalement préserver les ressources vives de l'informe. Telle est la vertu de certaines œuvres. À Claude Monet et à Alexandre Hollan, la poète dit en ces termes sa dette : « vous m'avez fait disparaître à jamais dans l'informe préservé de vos formes » (*en*, 81). Une condition s'impose alors à la poète : que la forme jamais ne se referme sur elle-même, et que la ligne ne soit pas celle qu'« aveugles » nous suivons parfois passivement. C'est pourquoi les formes devront préserver coûte que coûte certaines qualités des réalités sensibles qu'elles épousent. À cette condition seulement, les « désirs » de « l'enfance » pourront être pleinement portés à l'expression :

[les désirs] dans l'air dessinaient des formes incolores
qu'on prenait soin de ne pas enclore

on était l'arabesque de gestes sans intention (*dn*, 30)

« Formes incolores », « arabesque » ou « gestes sans intention » : il s'agit par eux d'accueillir l'élan du tracé sans l'enfermer dans une intention préalable ou un jeu de formes basculant dans la pure abstraction. Une distinction nette est alors posée, au fil des textes de Marie Joqueviel, entre les « lignes » et les « signes ». Seules les premières pourront livrer le secret de la « nuit muette » et le désir que cette dernière abrite en-deçà des mots. C'est le souhait formulé dans le poème significativement dédié à Pascal Quignard :

nuit muette d'avant les signes
 où vivre se passait de mots
 la syntaxe était celle
 d'un corps mouvant en amont du sens — libre
 d'écrire dans le noir des phrases sans pourquoi de membres
 encore sans désir
 de dessiner la chorégraphie sans appuis
 ni durée
 de gestes sans intention (*dn*, 52)

L'insuffisance du langage verbal mène ainsi en direction d'une danse des lignes, seule à même de préserver toute la richesse impalpable des vies.

Les germes d'une poétique se devinent dans ce réseau de motifs. L'écriture de Marie Joqueviel se voue à inventer des lignes sensibles au plus près du battement du vivant, des lignes qui, peut-être, auront la vertu d'instiller un peu de folie, ou de sauvagerie, ou de liberté dans nos réseaux de signes figés, pour peu qu'elles soient confiées à la main « mal-adroite » :

— par la main la gauche
 celle
 qui ne sait pas écrire la mal-adroite
 qui caresse à défaut de savoir et cherche ses mots
 traçant dans l'air d'illisible arabesques qui ensauvagent la
 parole (*dn*, 81)

Comment, dans cette perspective, ensauvager la parole poétique ? Toute une palette de rythmes, de sons, de couleurs s'ouvre à Marie Joqueviel en réponse au « poids des signes ». Non ponctués⁸, les textes de Marie Joqueviel choisissent ainsi de passer le relais aux blancs, qui font respirer les pages, aux grappes de mots disposées dans tout l'espace de la page qu'elles animent, aux italiques, qui résonnent de voix murmurées, et plus encore au choix du tiret long. Celui-ci s'arrache au signe pour mieux faire vibrer la vie :

— la vie nue — (*dn*, 41)

et ouvrir la possibilité d'une expression, malgré tout :

j'habite la déchirure en aval de leur mort
 et ça n'est pas douloureux — c'est — (*dn*, 39)

⁸ Quelques signes de ponctuation émaillent *et nous*, *entre*. Ils disparaissent dans *devenir nuit*.

À travers ces tracés, presque dessins mais pas tout à fait, plus tout à fait signes typographiques non plus, une nouvelle forme d'expressivité naît au creux du poème. Une attente se crée, un suspens gagne le texte, les signes s'annulant au profit de ce qui les transcende. Avec Marie Joqueviel, le poème devient alors « corde sensible » (*en*, 49), répondant en cela au vœu que posait Louise Warren dans l'épigraphe de la suite « au seuil du lied » : « toucher une ligne mélodique à la frontière, une ligne au cœur de l'affectivité » (*en*, 15).

On saisit donc la profonde cohérence d'une œuvre qui énonce son exigence et la rend effective dans le même instant. Une poétique se concentre sans doute ici, mais aussi et beaucoup plus largement une poéthique : en formulant son programme (« on doit / réinventer des lignes et croire à nouveau en des gestes » (*dn*, 36)), la poésie de Marie Joqueviel esquisse l'espace émouvant d'un vivre-ensemble. Car elle fait aussi de ses lignes des fils qui tissent, trament, couturent nos vies éparses. En Isis patiente, Marie Joqueviel suture ainsi de sa plume ailée nos corps d'Osiris :

faire de nos rêves des lignes d'erre pour tramer nos jours
tirer des fils — et les suivre jusqu'à la nuit
s'endormir dans leurs nacelles
et rêver jusqu'à l'aube pour contrer le désastre (*dn*, 36)

« [C]ontrer le désastre », tel est le but ultime de ce travail minutieux. Qu'en est-il, dès lors, de la déchirure première ? L'œuvre poétique de Marie Joqueviel en souligne, on l'a vu, la présence, et elle ne cherche jamais à la gommer – la déchirure est là qui travaille sourdement la trame du poème et l'ajoute –, mais il lui faudra en faire la condition d'un lien possible. À l'image du vide médian de la tradition taoïste, le vide, le blanc, le jour relie pour Marie Joqueviel, et les déchirures paradoxalement contribuent à tisser nos vies. C'est à un outil bien précis que la poète confie cette tâche patiente, celui de la main : la main qui caresse l'aimé, celle qui se pose sur la terre, celle qui tient la plume. Le motif est récurrent dans l'écriture de Marie Joqueviel, et il en condense toute l'exigence. Tâcher de « vivre à l'exacte mesure de nos mains » (*en*, 65) préserve la poète de toute hybris. Au creux de la main se dépose ce temps long dans lequel la poète inscrit sa démarche, au plus près du sensible, de ses douleurs comme de ses éclats cachés.

Alors seulement quelque morceau de ciel peut tomber jusqu'à nous, que le poème préserve dans sa paume, patiemment, infiniment :

je te garde
en moi comme un morceau de ciel tombé dans mes mains
l'infini invisible au creux des paumes
que je rapproche
jusqu'à les joindre pour caresser ton ombre (*dn*, 82)

1.

il suffirait
d'un désir un peu fou
de vert et d'eau pour
habiter dans les arbres au bord d'un lac dans les Laurentides
une vie nouvelle de branches et de feuilles à lignifier son corps
sculpter ses rêves dans l'écorce
—— *redevenir verdure* ——

on prendrait à l'envers le devenir
détachant une à une les pages des livres
effaçant les phrases
perdant signes et lettres jusqu'à
oublier marges et lignes
jusqu'à même
froisser les feuilles
les mouiller
les mettre en pièces
pour du papier faire une pâte qui renoue avec l'arbre
retrouve l'âpreté de l'écorce

la densité de l'olivier ou du chêne

qui ———

réinvente cette matière qu'il n'a cessé d'être sous la caresse des paumes

l'opaque épaisseur muette du vivant qui apaise

contre laquelle main ou dos reprennent

confiance en un corps

(collés au tronc qui nous assure qu'on ne mourra pas ou

plus tard

plus tard seulement)

2.

ce qu'il manque aux mots c'est
d'avoir un corps
pour le prêter à notre désir de dire

ce dont rêvent nos phrases
c'est
le balbutiement qui préexiste à la parole
—— et la transparence du geste

car
ce qui nous bouscule n'a pas de syntaxe

ce que nous écrivons ne cherche qu'à
donner forme à notre étonnement d'être
et qu'il reste cet étonnement

nous rêvons les mots fidèles à ce qui leur échappe
la stupeur d'être là
l'absolue présence d'un visage derrière une porte
le débarquement sans fin de l'horizon dans le regard
et
les trous que forent les morts dans le cœur de ceux qui restent

mais rien ne tient dans les mots
hors notre désarroi
cette tentative de dire qui nous honore
qui n'aboutira pas

et le désir parfois si fort du mot juste
comme si
ça changeait quelque chose de l'avoir écrit
comme si
le signe *là* justifiait le monde
l'accompagnait le temps de deux ou trois syllabes

vivre pourtant ne nous demande rien
nous cherchons une langue absente
croyant
que les mots nous manquent
alors
qu'ils n'existent pas

3.

je ne sais pas si
avec les mots on retrouve les choses
je crois plutôt
qu'on les perd une seconde fois
pour les avoir
nommées

on rappelle à soi le perdu
pour accepter de le perdre
ou faire
semblant
de croire en un espace réconcilié
où la mort manque
pour n'être qu'un mot

on transforme la perte en poème
espérant *peut-être*
l'effacer

pensant préserver
les choses les gens les gestes
dans des espaces sonores qui ne font aucun bruit
dans des rythmes qu'on aimerait
modelés sur les pulsations du corps

mais rien ne revient dans les mots
qui n'ait été
perdu

les poèmes ne nous rendent rien

ils inventent l'espace
où perdre prend la forme du présent
et s'enracine la possibilité de vivre dans l'adieu consenti à ce qui n'est
plus

l'adieu c'est —

dire et redire les mots du poème
comme une matière dont on peine à s'extraire et
qui colle au corps empêtré dans sa propre fabrique

c'est — s'embourber dans les mots qui manquent
jusqu'à se dégager du magma
par la parole

claire enfin
d'avoir traversé des épaisseurs de silence
puis le ressassement qui cherche l'usure
pour ne garder que la corde

— et les murmures

qui la tendent en contre-chant

4.

tu parles
davantage
aux morts
qu'aux vivants

tu n'as pas
le silence
facile
tout bruit
et t'appelle à l'intérieur

pourtant
le ciel est là
et le pin
qui résistent hors les mots
à qui
tu ne dis rien

ils t'accueillent
au même titre
que n'importe qui

alors
tu es

ici oubliant la parole
pour devenir

entre les mots
des morts
et la paix du ciel
tu ne choisis pas
tu espères

5.

un seul mouvement
ce serait

écrire

comme le vent
s'engouffre
entre deux parois

un geste sans repentir
porté
par sa propre fin

un mouvement du corps
qui ne dise rien
d'autre *que lui*

et n'hésite pas à s'effacer

[2019-2023]

*



Sylvie Séma-Glissant, encre gravée (1), 18 x 10 cm
Techniques de gravure mixtes



Sylvie Séma-Glissant, encre gravée (3) 18 x 10 cm
Techniques de gravure mixtes



Sylvie Séma-Glissant, encre gravée (3), 10 x 18 cm
Techniques de gravure mixtes

——— Présentation

Marie Joqueviel vit et travaille à Montpellier, où elle enseigne, fait de la recherche et anime des ateliers d'écriture.

Ce qui fait le lien entre ces activités ? L'écriture, la poésie, les gestes de l'art. Et le désir de les partager.

——— Bibliographie

1. Livres en édition courante

- *devenir nuit (poèmes 2012-2021)*, Paris, Gallimard, « Blanche », 2024, 92 p [ISBN 9782073001214]
- *et nous, entre (poèmes 2007-2017)*, avec des photographies d'Adrien Perrin, Nice, éd. de la revue *NU(e)*, « Poèm(e) », 2018, 102 p [ISBN 12667692]

2. Livres de bibliophilie & revue d'artiste à tirage limité

- *Par les bords*, avec trois peintures originales de Tony Harding, Sète, éd. Rencontres, « tête à texte », 2019, non paginé [3 exemplaires]
- « Le corps des disparus » (trois poèmes extraits de la suite) et « Le corps des vivants » (trois poèmes extraits de la suite), revue d'artiste *La Canopée*, avec deux estampes de Thierry Le Saëc et Frédérique Lucien, Kergollaire-en-Languidic, octobre 2018, non paginé [30 exemplaires]
- *Au seuil du lied* (récitatif), avec deux dessins originaux dont un en leporello de Jacques Clauzel, Montolieu, éd. Rencontres, 2014, non paginé [30 exemplaires]

3. Portfolios à tirage limité (création/critique)

- *Dans les rets du Réel*, avec neuf gravures de Jacques Clauzel, Gallargues-le-Montueux, éd. À travers, 2020, non paginé [9 exemplaires]
- *Du peu au presque-rien*, avec deux suites de peintures originales de Jacques Clauzel, Gallargues-le-Montueux, éd. À travers, 2018, non paginé [9 exemplaires]
- *À bords perdus*, avec cinq peintures-collages originales de Jacques Clauzel, Gallargues-le-Montueux, éd. À travers, 2016, non paginé [9 exemplaires]

4. Poèmes dans des revues et collectifs

- « Thanatos/Eros », *IntranQu'Îllités*, revue littéraire et artistique, n° 5 : « Éros », éd. Passagers des vents, 2020, p. 204-205
- « devenir nuit... » (trois poèmes), dans Marie Joqueviel-Bourjea (dir.), *NU(e), une revue, des voix, la poésie. Une esth/éthique de la rencontre*, Paris, éd. Hermann, « Vertige de la langue », 2019, p. 123-125
- « Trois visages de la nuit (*tre fuscilli* per Paolo Rossi) », revue *NU(e)*, n° 67 : *Paul Louis Rossi*, Nice, septembre 2018, p. 211-216
- « Le Fleuve. Songe pour un(e) récitant(e) » (parabole), revue *NU(e)*, n° 67 : *Paul Louis Rossi*, Nice, septembre 2018, p. 217-219
- « [daxau] / [dafo] » (scène de la vie en prose (et un peu en vers)), dans Marie Joqueviel-Bourjea (dir.), *Marie Étienne : organiser l'indicible*, Paris, éd. L'Improviste, « Les Aéronautes de l'esprit », 2013, p. 143-145
- « Des mains de corail pour dire la nuit », dans Emmanuelle Moysan et alii (dir.), *Hommage à Maguy Albet, de la critique littéraire au roman*, Paris, éd. L'Harmattan, 2010, p. 157-160
- « Jean ou l'Autre nom du désir », revue *Chaoïd – création/critique*, n° 4, automne 2001, p. 5
- « Marthe », revue *Chaoïd – création/critique*, n° 2, hiver 2000, p. 50-51

5. Traduction

– *Le Corps des disparus/The Body of the Lost – Le Corps des vivants/The Body of the Living*, traduction en anglais de Michael Bishop, Halifax (Canada), éd. VVV, 2021, 64 p [ISBN 9781987837100]

N. B. Ne figurent pas dans cette bibliographie les essais et études critiques sous le nom de Marie Joqueviel-Bourjea.

Gabriel Grossi

Entretien
Cyrielle Létang

Critique
Béatrice Bonhomme

Artiste
Gabriel Grossi



Photo © DR

Cyrielle Létang : *Il y a si peu de gens qui s'intéressent à la poésie, que j'ai envie de commencer par demander comment tu es venu à la poésie.*

Gabriel Grossi : Avant même que je sache écrire, mon père m'a montré que je pouvais inventer des histoires. Je me revois, dans le garage de la maison familiale, en train d'enregistrer au micro les histoires que nous avions inventées, sur lesquelles il ajoutait musiques et bruitages. Avant cela, même, j'ai le souvenir d'un cahier sur lequel il dessinait les histoires que nous inventions. Je me souviens encore d'un roman-photo d'une histoire de dinosaures sur une base lunaire, écrite quand j'avais cinq ou six ans. Plus tard, cela a été les aventures d'un archéologue écossais que j'avais appelé Kiltor Dawson, écrites vers sept-huit ans puis réécrites pendant les grandes vacances entre le CM2 et la Sixième, mises en forme sur l'ordinateur familial. Si j'insiste sur ces aventures d'écriture de l'enfance, c'est que, d'emblée, j'ai su que je pouvais m'emparer des mots, que cela n'était pas réservé qu'aux grands écrivains, que cela n'était pas seulement un exercice scolaire d'expression écrite mais bien une activité dans laquelle on pouvait prendre du plaisir. Et je tiens à rendre ici hommage à mon père, à ma mère, à les remercier pour cela, pour ce don inestimable qu'ils m'ont fait.

Ensuite, au collège, j'ai été poussé dans cette voie par ma prof de lettres, M^{me} Sylvia Storaï. Dès la sixième, puis tout au long des quatre années de collège, elle m'a invité à participer à plusieurs concours d'écriture. C'est là que j'ai découvert que je pouvais écrire aussi de la poésie, alors que mes lectures à cet âge étaient plutôt tournées vers le roman d'aventures, le roman policier et la science-fiction. Je conserve un souvenir fort des aller-retours de mon poème entre la classe et la maison, les suggestions de corrections et de modifications, la remise des prix dans les locaux de l'Inspection Académique des Alpes-Maritimes, ou lors du grand buffet de la Fête Médiévale de Cagnes-sur-Mer...

C'est en classe de Première que j'ai véritablement rencontré la poésie en tant que lecteur. Baudelaire, Rimbaud mais aussi Apollinaire et Char. Ces rencontres se sont intensifiées avec la classe prépa, où les *Petits Poèmes en prose* de Baudelaire étaient au programme du concours de Normale Sup. Après la prépa, curieux de savoir ce qu'il s'écrivait aujourd'hui en poésie, je me suis intéressé à la poésie contemporaine, et j'ai choisi de me consacrer à l'étude de la poésie de Jean-Michel

Maulpoix, pour mes deux mémoires de Master, puis mon doctorat, sous la direction de Béatrice Bonhomme. Je conserve un fort souvenir des séminaires de Master de Béatrice Bonhomme sur la poésie contemporaine, de Jean-Marie Seillan sur Rimbaud, ainsi que des cours d'agrégation de Patrick Quillier sur la permanence de la poésie épique au XX^e siècle. Parallèlement, je participais avec quelques camarades étudiants à un atelier d'écriture, qui n'était pas animé par un professeur, et qui était avant tout un cercle littéraire d'amis, où la poésie avait une belle place. C'est depuis cette époque-là que je me suis mis à écrire beaucoup de poésie.

C.L. : *Est-ce que tu dirais que l'influence de Jean-Michel Maulpoix a été importante dans ta propre création poétique ?*

G.G. : C'est une évidence. Je ne crois pas qu'il soit possible de consacrer presque huit années de sa vie à l'étude d'un poète sans en être fortement marqué. Jean-Michel Maulpoix reste le poète que j'ai le plus lu, le plus étudié, le plus apprécié. Certains poèmes de *Concordance* se sentent de cette influence. Habitant moi-même au bord de la mer, je me suis senti immédiatement proche de l'univers poétique de Jean-Michel Maulpoix, dont le recueil le plus connu s'intitule *Une histoire de bleu*. J'ai été très sensible à cette écriture du bleu, à l'importance de la mer, du ciel et de la neige dans cette poésie, qui y trouve comme une forme d'apaisement à la mélancolie. J'ai été surtout sensible à une certaine pratique de la prose, à un certain usage de la phrase, avec ses envolées et ses retombées, ses accumulations saccadées, ses grands mouvements amples, son mouvement de basse continue que j'analyse dans ma thèse. Je n'aurais pas eu l'idée, sans avoir étudié la poésie de Jean-Michel Maulpoix, d'écrire la majorité de mes poèmes en prose, sous la forme de petits carrés de prose.

Une difficulté est donc de pouvoir se démarquer d'un si fort modèle. Le projet d'ensemble du recueil s'inscrit dans une démarche propre, sans compter, bien sûr, que les lectures poétiques qui ont nourri mon imagination ne se limitent pas à Jean-Michel Maulpoix. Je pourrais citer, notamment, Bonnefoy, Jaccottet, Marie-Claire Bancquart, Béatrice Bonhomme, et tant d'autres. Les poèmes de *Concordance* s'inscrivent dans un projet d'ensemble qui fonde leur originalité.

C.L. : *Précisément, j'allais te demander de présenter ce recueil.*

G.G. : *Concordance* rassemble des poèmes écrits entre 2008 et 2022, c'est-à-dire depuis le moment où je me suis véritablement mis à fréquenter la poésie contemporaine et à écrire de la poésie, jusqu'à la date de la publication (novembre 2022). Mais le recueil ne contient pas tous les poèmes écrits pendant cette période, seulement ceux qui s'inscrivaient dans ce projet de recueil que j'ai depuis longtemps, et dont l'enjeu est indiqué par son titre : la concordance, l'harmonie. Nous sommes trop souvent focalisés sur ce qui va mal, sur la souffrance, l'injustice, la peine, et je voulais *a contrario* faire un recueil qui fasse du bien.

La première section s'intitule « Éclair(cie)s ». L'éclaircie, c'est la lumière entrevue par-delà de sombres nuages, la lumière au bout du tunnel, la perception d'un fragile espoir. Je crois qu'il est important, en ces temps troublés qui sont les nôtres, de ne pas perdre espoir, de ne pas oublier les maigres éclaircies qui parsèment notre ciel sombre. Ce projet est né avant les attentats terroristes de 2013 et de 2015, avant la pandémie mondiale de Coronavirus, avant la survenue d'une guerre en Europe même, avant l'actuel embrasement du conflit israélo-palestinien. Tous ces événements récents, qui étaient inimaginables il y a quelques années, donnent l'impression d'une totale stagnation de l'humanité, pour ne pas dire régression. Pour moi qui avais 13 ans quand nous avons fêté l'an 2000, le vingt-et-unième siècle n'était pas censé ressembler à cela. Je crois qu'il est, plus que jamais, important de saisir, dans ce monde sombre, les moindres parcelles d'espoir. De ne pas ajouter à l'inquiétude, mais au contraire de regarder vers la lumière. Il ne faut pas croire que ce projet soit mièvre ou naïf. Les parenthèses insérées dans le titre de cette section font voir l'éclair dans l'éclaircie.

La deuxième section s'intitule « Assentiments ». Elle marque une volonté d'acquiescer, de dire *oui* à la vie, malgré ses difficultés. On y trouvera plusieurs poèmes sur la femme, modèle de courage et de résilience, celle qui peut être une sœur, ou une mère. Deux poèmes sont ainsi centrés sur la figure imaginaire d'une mère africaine. Le poème intitulé « Qu'il en soit ainsi » marque la volonté de ne pas en rester à la douleur du deuil, de rester sensible à la lumière, un peu comme la fin de *Leçons* de Philippe Jaccottet, ou le recueil *Passant de la lumière* de Béatrice Bonhomme.

C'est dans les paysages que les troisième et quatrième sections trouvent leur concordance. Poèmes du bord de mer, nourris par une contemplation presque quotidienne de la Méditerranée, et naturellement influencés par le bleu maupoisien. Paysages d'arrière-pays aussi, avec plusieurs poèmes issus de randonnées dans les montagnes, dans la

compagnie des sommets, à des altitudes où l'on se déleste d'un certain nombre de soucis, et où l'effervescence de la ville, en contrebas, se révèle n'être qu'une vaine agitation. Qu'il s'agisse des ruines d'Aspremont, du sommet des Courmettes, des pointes enneigées du Mercantour, de l'arrondi débonnaire du Lachens, des pâturages verdoyants du Queyras, j'aime les montagnes de ma région, qui m'ont inspiré plus d'un poème. La quatrième section concerne les « Lointains », s'agissant alors de récits de voyages, réels ou imaginaires.

C'est sur la sérénité que se clôt le recueil, sérénité de la mer, des montagnes, de la nuit.

C.L. : *Pourquoi la sérénité est-elle un thème si important pour toi ?*

G.G. : J'ai toujours été d'un naturel inquiet, voire anxieux. Un médecin que ma famille avait consulté quand j'étais enfant disait que j'avais de « petits vélos dans la tête ». L'image est parlante. La sérénité ne va pas de soi, mais elle est un état auquel j'aspire. La pratique du Hatha Yoga et de la méditation de pleine conscience, la lecture de Jon Kabat-Zinn, Christophe André, José Le Roy, Thich Nhat Hanh, entre autres, m'ont beaucoup aidé à approcher cette sérénité. Et c'est un thème que j'ai eu envie d'explorer dans mes poèmes. D'où cette idée, pour un premier recueil, d'un livre qui fasse du bien, d'une poésie de la concordance. Les recueils suivants, nous aurons sans doute l'occasion d'en parler, devraient être bien différents.

C.L. : *Quel a été le processus d'écriture et de publication de Concordance ?*

G.G. : Depuis toujours, j'écris sur ordinateur, désormais parfois aussi sur tablette numérique, notant des impressions, des idées, des phrases, qui, parfois, deviennent poèmes. Les textes naissent ainsi, tels des premiers jets. J'ai souvent besoin de les laisser dormir quelque temps dans le disque dur de mon ordinateur, avant de les relire, parfois de les retravailler en vue d'une publication.

Mon blog me permet aussi de « tester » en quelque sorte mes poèmes auprès du public. J'aime cette immédiateté, qui permet d'être lu assez facilement, et avec une audience bien supérieure à tout ce que j'avais pu imaginer. Au départ, mon blog était surtout centré sur des comptes-rendus de colloques et de journées d'étude universitaires, sur des exposés généraux sur la poésie, et ce n'est que peu à peu que j'ai eu l'idée d'y

publier aussi mes propres poèmes, dans une rubrique que j'ai appelée « Textes personnels ».

Mais je voulais aboutir à une publication, et je travaillais depuis longtemps à un recueil. Régler la mise en page, choisir les polices de caractère, les marges, etc., font partie, pour moi, du plaisir de la création. Je voulais composer moi-même l'ouvrage, y compris la couverture, et c'est pour cela que je me suis tourné vers l'impression à la demande, qui m'a permis de donner au livre exactement la forme que je voulais. Ce livre sera suivi d'autres, qui devraient garder le même format tout en possédant aussi leur originalité.

C.L. : *Tu as évoqué ton blog. Quelle est la mission principale de ce blog « Littérature Portes Ouvertes » ?*

G.G. : La décision de publier un blog a mûri tout au long de ma thèse, pendant laquelle je n'avais évidemment pas de temps à y consacrer. L'une de mes formations doctorales a porté sur l'utilisation de la plateforme Wordpress, si bien que, le 14 février 2015, quelques semaines seulement après ma soutenance, je me lançais dans ce projet. L'ambition première était de jeter des ponts, des passerelles entre le monde de la recherche universitaire en lettres et le grand public. J'ai, à plusieurs reprises, été un peu peiné de voir que des colloques passionnants se tenaient face à des salles quasiment vides. Il n'y a parfois pas davantage que les différents participants qui sont présents. L'ambition première de ce blog était de permettre au grand public d'avoir accès à des comptes-rendus de colloques et de conférences auxquelles j'assistais, une forme de vulgarisation de la recherche littéraire, comme il s'en pratique dans le monde scientifique.

Rapidement, j'ai aussi beaucoup évoqué mon domaine de recherches, à savoir la poésie française contemporaine. Plus de cent poètes contemporains différents ont été progressivement évoqués dans les colonnes de ce blog, que ce soit succinctement, à travers des « citations du jour », ou à travers des analyses plus détaillées. Ce blog rend également compte des événements poétiques auxquels j'assiste et auxquels je participe : soirées poétiques, festivals, scènes ouvertes...

Enfin, ce blog traite également de pédagogie. Je le faisais, au début, de façon générale, en publiant mes réflexions plutôt que mes supports de cours. Puis il y a eu le confinement, une période qui a été très difficile pour tous les enseignants, et j'ai ressenti alors le besoin de partager tout ce que j'avais pu créer pendant ces temps d'enfermement, afin d'aider si

possible des collègues. Depuis, j'ai continué, et le blog s'enrichit régulièrement de ressources pédagogiques.

C.L. : *Dirais-tu que ce blog a changé ta façon d'écrire de la poésie ?*

G.G. : Ah, c'est une question à laquelle je n'avais pas songé ! Je pense que le fait de tenir un blog oblige à une certaine assiduité, qui me permet de rester « dans le bain » à la fois de la recherche académique et de l'écriture poétique. Mon métier d'enseignant est si prenant que j'aurais pu avoir tendance à mettre par moments le reste de côté. L'écriture du blog me permet de garder un rythme d'écriture soutenu. Écrire est, pour moi, plus important encore que lire ; je crois que je pourrais – difficilement certes – me passer quelque temps de lire, mais écrire est vraiment pour moi une activité indispensable, et cela depuis que je sais écrire. L'écriture de ce blog est pour moi une vraie bouffée d'oxygène au milieu des obligations et des contraintes de la vie quotidienne.

Du point de vue formel, en revanche, je ne pense pas que l'écriture de ce blog ait fondamentalement changé ma pratique poétique ou mon style d'écriture. S'il y a quelque chose qui a fait changer ma façon d'écrire de la poésie, ce sont bien plutôt les rencontres avec des poètes vivants, qui ont été nombreuses ces dernières années, notamment grâce au festival « Poët Poët », ainsi que la pratique du slam, des scènes ouvertes de poésie. J'ai écrit des poèmes pour l'oralité, des poèmes faits pour être dits en public, pour être proférés, corporellement incarnés. Ces poèmes-là ne sont pas parus dans *Concordance* qui rassemble plutôt des poèmes de l'intériorité, de l'introspection et de la méditation.

C.L. : *Parle-nous donc de tes autres projets d'écriture.*

G.G. : Depuis longtemps, j'ai dans mon ordinateur, à côté des textes parus dans *Concordance*, d'autres poèmes qui demeurent inédits, écrits dans une veine différente, qui demande à être développée. Certains ont été publiés sur mon blog. J'ai imaginé un ensemble qui s'intitulerait *Là où va l'oiseau*, qui sera sûrement le titre d'un prochain recueil, avec comme trait d'union entre les poèmes la présence d'un oiseau tutélaire, qui volerait d'un poème à l'autre. L'oiseau survolera le monde et nous en donnera des nouvelles, perçues par son regard d'oiseau, son regard animal.

J'ai également un ensemble de poèmes oraux, pensés pour les scènes ouvertes auxquelles je participe, qui sont d'un ton très différent de ce que

l'on peut trouver dans *Concordance*. Lorsque j'interviens en public, j'ai envie de proférer, de déclamer, de choquer parfois aussi, ce qui donne des poèmes assez différents dans leur facture des poèmes méditatifs et introspectifs de *Concordance*, davantage pensés pour la lecture silencieuse, même si leur dimension sonore, musicale et rythmique est très importante pour moi.

Enfin, je pense de plus en plus à un volume qui s'intitulerait *Du Néon aux Étoiles*, et qui aborderait la question de l'homosexualité sous différents angles, avec des poèmes « engagés » et d'autres plus personnels. C'est un aspect de ma personnalité que j'ai trop longtemps caché, y compris à moi-même, et je ressens le besoin de m'ouvrir aussi sur ce plan-là, afin de pouvoir déployer complètement mes ailes.

C.L. : *Quel rôle joue la musicalité dans ton écriture poétique, en particulier dans le contexte de Concordance ?*

G.G. : Alors que mon père jouait fort bien du piano et qu'il composait, je n'ai jamais appris moi-même la musique. Enfant, j'étais bien trop conscient de l'ascèse que cela représentait, et du trop grand délai entre la douleur de l'apprentissage et la survenue du plaisir. Je le regrette un peu aujourd'hui. Cependant, improviser au piano, reproduire des mélodies entendues, reste un plaisir que je conserve depuis l'enfance. La musique sans effort, en somme. Je trouve dans l'écriture poétique un plaisir comparable. Ma pratique poétique n'est pas celle de la poésie régulière, mais j'aime à régler les sonorités, les sons et surtout les rythmes des poèmes. Le titre même de *Concordance* dit assez la recherche d'harmonie qu'il y a dans ce recueil, dans une époque précisément tournée vers la discordance, la dissonance, le déraillement. Ce n'est pas une harmonie statique et ennuyeuse, c'est une harmonie dynamique, une « concorde-danse ». J'espère que les lecteurs seront sensibles à cette musicalité.

C.L. : *Y a-t-il eu un poème qui a eu plus de retentissement, un poème dont on te parle souvent, ou pour lequel tu as eu beaucoup de retours positifs ?*

G.G. : Il y en a bien un, en effet, qui sort du lot, mais il n'a pas été publié dans *Concordance*. Il s'agit de mon « Poème pour le 17 mai », écrit à l'occasion de la Journée mondiale contre l'homophobie et la transphobie. Ce poème est né de l'immense peine que j'ai ressentie en apprenant le

suicide de Lucas, 13 ans, probablement à la suite d'un harcèlement homophobe. Je pensais, au départ, écrire un poème uniquement consacré à cet adolescent. Et puis, en parcourant la presse, j'ai découvert de nombreuses affaires de violence homophobe, et mon poème, sur le ton de la litanie, a pris en charge la mémoire de ces différents actes de haine, avant de revendiquer l'amour d'une façon que j'ai voulue simple et puissante. Ce poème a été publié sur mon blog il y a quelques mois. Il a été lu par Mario Badino, professeur de lettres dans les Pouilles, qui a eu l'envie de le traduire en italien : je l'en remercie infiniment. Il a également été remarqué par une amie professeur de français, qui a décidé de l'enseigner à ses élèves. Il a surtout été lu à la radio publique belge par Laurence Vielle, connue pour avoir été poète nationale en Belgique. Ce poème a ainsi connu un retentissement important. Chaque fois que je lis ce poème en public, je reçois des retours extrêmement chaleureux. D'autres poèmes engagés contre l'homophobie me sont venus depuis, notamment lorsque j'ai appris le meurtre d'une personne, Laura-Ann Carlton, simplement parce qu'elle avait planté un drapeau arc-en-ciel devant sa boutique de prêt-à-porter. Je compte développer cette veine engagée dans un recueil spécifique, j'ai l'impression que cela répondrait à un besoin, voire à une urgence.

C.L. : *Dernière question, un peu plus pratique, où peut-on se procurer ton recueil Concordance ?*

G.G. : J'ai fait le choix de l'impression à la demande, parce qu'il m'a permis de régler moi-même tous les détails de mise en forme de l'ouvrage, qui me passionnent, sans avoir à déboursier de somme conséquente. Vous pourrez donc commander mon recueil sur la plateforme *Amazon*, et il sera imprimé dans l'imprimerie partenaire la plus proche de chez vous, avant de vous être adressé par courrier postal.

Gabriel Grossi, l'assentiment de la lumière

Béatrice BONHOMME

Concordance de Gabriel Grossi est l'annonce d'une « bonne nouvelle », celle de la naissance d'une parole de la coïncidence, de la collaboration, de l'harmonie, qui célèbre le fait d'être ensemble avec le monde et les autres.

Le poète écrit ainsi dans le permanent souci éthique de l'ouverture à l'autre, dans l'*agapé* et le désir d'apporter un « message d'espoir », « une lueur » parmi les nuages, une « lumière » entrevue.

Ce livre, qui rend compte de « correspondances » entre le monde et nous – « fleur, étamine, poussière du ciel », « sérénité africaine », point de vue panoramique des lointains, Tunisie, Japon, Égypte, beauté de la nature et de ses éléments – est aussi le livre d'un voyant, celui capable d'écouter, de laisser place à la musicalité, de se faire musicien mais aussi peintre et de « regarder par la fenêtre », de dérouler la toile de ses enluminures, de contempler « l'écureuil » commençant son « spectacle », de proposer un art poétique de la véracité et d'une lucidité éclairée de tendresse.

Depuis la voix de l'aube, de l'enfance et de l'énergie pure, « prodige qui fit éclater le néant et advenir le monde », des illuminations, hallucinations simples, ont juste le temps d'apparaître dans leurs couleurs claires, sans nostalgie, mais avec la force des souvenirs, petits livres de l'enfance, enfance d'embruns et de rires, enfance de lucioles et de flocons de papier, beauté de la mère et de la femme ou de la femme-lumière, joie des fêtes de Noël.

Véritable art poétique que nous propose ce poète, entre vers libres, versets et poèmes en prose, qui revêtent la force d'une vision, tableau d'éclats, ouverture sur « l'éclaircie » et cela par un « mot à dire », un éclair, un orage, « petit coup de lance », fulgurance permettant que « les noms propres / N'aient pas peur des lieux communs ».

Écriture acceptant aussi les « taches d'encre » afin de ne pas faire mentir un poète qui n'ignore ni les noirceurs, ni les peines, ni les larmes mais un poète qui marche et va par le monde dans le miracle et l'amour de chaque instant et cela malgré.

Alors cette poésie de Gabriel Grossi est une éclosion, un enfantement, c'est le miracle de la naissance, le jour pressenti par l'espoir pour guetter l'aurore d'une vie, qui sait réconcilier passé et présent, dans une écriture de l'accompagnement, de l'assentiment, écriture d'une marche au bord de mer, d'une main tendue, de l'accueil fait à l'autre, écriture qui change le regard et permet ce « sourire discret sur le monde ». La douleur n'est pas ignorée mais elle accepte aussi de longues plages où l'on nage dans la lumière.

L'entreprise poétique contemporaine est adossée à une bibliothèque de travail. On n'écrit jamais seul, mais niché dans une mémoire généralisée, mur de textes légendés. La poésie est traversée et héritage et recreation, mémoire et circulation qui affluent vers l'avenir. C'est ainsi que Gabriel Grossi fait son propre chemin de lumière, entre Baudelaire, Rimbaud, le Desnos de « Demain », le Camus d'« Été » ou de « Noces ». On pourrait énumérer bien d'autres voix, là où l'on reconnaît tout simplement la sienne pleinement singulière, si forte et si tendre à la fois, celle d'un poète de la sérénité de la nuit, de la montagne et de la mer, celle d'un poète qui a accepté de dire « oui » à la vie.

Poèmes inédits

Gabriel GROSSI

Et sur tout cela je voudrais que tombe la nuit, qu'elle fasse le sommeil des choses et des êtres, qu'elle enveloppe de son édredon sombre les formes et les couleurs, et que peu à peu cela s'estompe. Ô Nuit, nous invoquons ta douce protection, à l'heure incertaine où croît l'ombre, et où tout glisse dans ta molle enveloppe. Voici venu le temps où la feuille se fige, où l'oiseau interrompt son chant, où s'endort même la bise, comme le soupir d'un enfant. Voici que les couleurs troublées de nos cœurs blessés se dissolvent dans le même bleu profond, voici que les pensées naguère agitées se déposent dans le silence de la maison. Et la nuit efface peu à peu les contours des choses, les frontières des êtres, et tout s'enfonce dans la nuit, dans notre mère la nuit, retournant à l'unité première. Il n'y a plus de bruit, il n'y a plus de souci, il n'y a plus que la nuit, en laquelle tout se fond, tout sommeille et s'apaise. Nous nous souviendrions cependant du jour, de ses lumières, de ses cris, nous nous souviendrions de l'amour, de nos prières, de nos envies, de nos doutes, de nos peurs, de nos malheurs et de nos soucis. Mais, baignés dans la douceur de la nuit, ils ne susciteraient plus aucune inquiétude, comme s'ils ne nous concernaient plus, comme s'ils étaient arrivés à un autre, désormais perçus depuis un plus vaste point de vue, ramenés à leur véritable nature, simples remous superficiels dans l'océan immobile. Et au-dessus de tout cela, tout en haut, planerait un sourire, une joie presque perceptible, un baume entre les choses, comme un acquiescement, comme un remerciement, dans la paix de la nuit.

Mercredi 1^{er} novembre 2023

Ils sont là, par milliers. Ils sont une foule compacte, diverse, bigarrée. Tu ne sais combien de portraits s'assemblent. Ce n'est qu'une seule immense fresque qui se prolonge. Ce n'est plus même une fresque, c'est toute l'humanité qui se trouve représentée là. Hommes, femmes, enfants, vieillards, ils sont là, côte à côte, accablés par la dureté de la vie, mais fiers d'être ce qu'ils sont. Ils sont là, et ils sont innombrables, hier comme aujourd'hui, sur l'âpre arène de la Terre, usés par une vie de labeur et de souffrances, meurtris par la vie, par les coups du sort, par la maladie, mais présents à l'appel, les uns à côté des autres, le dos fourbu et le regard étincelant. Ils sont là, les paysans, les bateleurs, les forgerons, les enfants, les rémouleurs, les vignerons, les marchands, les tailleurs, les barons. Tout en bas, quelque part, les forbans, les parias, les exclus, les bizarres, les damnés, les éclopés, les perdus. Et ils sont innombrables, représentés tels qu'ils sont, avec leurs rides et leurs visages défaits, avec leurs faiblesses et leurs misères, avec leurs deuils et leur colère, avec leur joie et avec leur peine. Et aucun n'est semblable à l'autre. Grands, petits, gros, maigres, jeunes, vieux, hommes, femmes, riches, pauvres, bruns, blonds, roux, chauves, différents mais ensemble, chacun ayant son rôle à jouer sur la grande partition de l'humanité.

Puis tu lèves les yeux vers le ciel. Et alors, tu te rends compte que cette immense foule se dirige toute dans la même direction, comme aspirée par un tourbillon de lumière. Tous sont attendus, tous sont invités, tous sont déjà, inconditionnellement, aimés. Cet amour donné sans mesure, à tous et à chacun, quel qu'il soit, est presque visible. Nous sommes appelés, nous sommes attendus, nous sommes déjà aimés. Et il ne tient qu'à nous de choisir de répondre ou non à cet appel. La foule, sur cette coupole, est beaucoup plus compacte, les corps se serrent pour s'élever en gravitant, progressant en spirale vers ce centre lumineux. Car il n'y a, au centre, rien d'autre qu'un puits de lumière. Pas de représentation du mystère, pas de jardin, pas de portrait de Dieu, pas de symbole complexe, simplement ce nuage d'or d'où émane toute lumière, vers lequel tout converge, cet amour qui est joie et qui appelle.

Mardi 23 mai 2023¹

¹ Ce poème paraîtra prochainement dans une anthologie franco-serbe, traduit par Boris Lazic.

LE COQUELICOT

Que fais-tu là au bord du chemin
Murmurant rouge à la lisière des champs
Que fais-tu là quand rien ne bouge
Seul encore, promeneur nonchalant ?

Quelle est cette prière écarlate
Que tu rumines, cœur frémissant
Contre une ruine, sur l'asphalte,
Seul encore, à la merci du vent ?

Que fais-tu dans les gravats
Dans le sable et les cailloux
Fleurissant les chantiers et les tranchées
Plutôt que les jardins, les forêts ?

Veux-tu prouver qu'un rubis
Peut s'extraire du schiste argileux ?
Que le carmin émerge du charbon
Comme d'une feuille tendre le vermillon ?

Que fuis-tu du monde
Dans cet étrange refuge ?
Que dis-tu au monde
De ta langue incarnat
Ô forçat, banni, transfuge ?

Pourquoi cette douleur rouge
À l'heure où tout chante et s'éveille ?
Pourquoi restes-tu à l'écart des merveilles ?
Qu'est-ce qui te dérange ?

C'est ton cœur de coquelicot
Trop gentil, tu n'as à qui l'offrir
Alors tu guettes sur les chemins
Quelque âme pour le cueillir.

Jeudi 4 mai 2023

ÇA VEUT SORTIR

C'est coincé. Ça ne peut pas sortir. Ça veut sortir. Ça bloque. Ça coince. C'est empêché : c'est là, et ça peut pas. C'est là, dans ton corps, comme un truc comme ça qui s'explique pas. C'est enfermé à l'intérieur de ton corps, quelque part sous la plèvre, quelque part sous ton épiderme, là où ça grouille, pas loin du cœur qui bat, qui veut, qui attend, qui jouit, qui espère. Quelque part sous les vastes replis de tes visières. Ça vit, ça pue, ça fourmille, ça grésille, là, quelque part, en dedans, à un endroit que tu sais pas, mais que tu sens. C'est là, comme un origami de papier qui n'attend que de se déplier. C'est là, quelque part, sans adresse fixe, et ça se répand, ça prolifère, ça se multiplie, ça se nourrit de tes doutes, de tes peurs, de ta merde. Ça circule comme un fluide en intraveineuse qui brille sur tes scintigraphies. Ça agite tes nuits, ça perturbe ton sommeil. Ça ne se laisse pas disséquer. Ça se diffuse comme une senteur immonde. Ça te commande, ça te gouverne comme une folle muse. C'est là, à l'intérieur de toi, et à un moment donné, il faudra bien que cela sorte, que cela s'exprime, que cela s'exsude, que cela jaillisse, par tous les pores, par tous les trous, par tous les orifices. C'est maintenant, c'est ici, ça explose, ça crie, ça jaillit, ça sort, ça coule, ça ruisselle, ça s'excrète ! Il n'y a plus de limite, il n'y a plus que ce flux, ça coule, ça s'écrit, et le papier est devenu LE PLUS GRAND COÏT DE L'UNIVERS ! C'est à-dire : un poème².

² Ce poème a été écrit le jeudi 23 mars 2023, dans l'amphi EXT311 de la faculté des Lettres de Nice, à l'occasion de la rencontre entre des étudiants en médecine et le poète haïtien James Noël, organisée par Sandrine Montin dans le cadre du festival "Les Journées Poët Poët".

VAGUES D'HIVER

Parfois, tu t'en vas demander conseil à la mer. Ce n'est pas que tu attendes une réponse. Tu es simplement là, face à elle, dans la claire lumière d'hiver. Tu lui sais gré de ne rien dire, de ne pas répondre, de ne surtout pas formuler d'injonction condescendante. Elle est simplement là, avec son délire d'éclaboussures, un peu plus folle encore qu'à l'habitude, puisque, malgré l'absence de vent, elle a décidé de se déchaîner contre la grève, redoublant d'efforts à l'assaut du mur de la promenade, comme pour passer contre lui on ne sait quelle colère, multipliant les gerbes à chaque fois que la vague vient se briser contre les rochers. Tu ne sais quelle mauvaise humeur trouble ses eaux inhabituellement boueuses. Au-dessus, un soleil franc plane dans un ciel absolument limpide, que seul le passage d'une mouette vient parfois animer. Tu t'amuses de cet étonnant contraste. Il fait presque chaud, pour une journée de janvier, lorsque, en début d'après-midi, tu te joins aux nombreux passants qui, comme toi, promènent au bord de mer. Chacun constate le caprice de la mer, cette rage d'éclaboussures et d'écume, cette débauche d'effets et de cris puérils, dans le calme étonnant d'une chaude après-midi d'hiver.

18-19 janvier 2023

AIRE

Nous aussi nous sommes las
De ce monde trop ancien
La Tour Eiffel ne s'intéresse
Plus au troupeau des voitures
Et ce sont toujours les mêmes
Avions qui sortent des hangars
On cherche en vain
Le progrès humain
Et parfois il te semble même
Qu'on était tout aussi moderne
Dans l'Antiquité grecque et romaine
Ils avaient des esclaves certes
Nous en avons aussi
Ils livrent des repas à bicyclette
Ou confectionnent nos vêtements dans
Un atelier du tiers-monde
Où les mots droit du travail
N'existent dans aucune langue

Voilà la poésie ce matin
Une mouette perchée sur un lampadaire
Un petit déjeuner au bord de mer
Et toujours l'horreur dans les gros titres
Enfin il y a du soleil et les sirènes
Vrombissent dans l'air déjà tiède
Sur sa Vespa une jolie fille cambre le dos
Robe longue et lunettes de soleil
Précédant le cortège des ouvriers le manège
Des vacanciers qui tournent autour du Colisée

Il y a des images qui passent comme on dit des anges
Et tricolores les feux brûlent à l'angle des rues
De nos villes qui se croient modernes
Trois gamins pataugent dans une fontaine
Ignorant sans doute que la mer est à cent mètres
Le vieil homme sur son banc regarde décoller les avions
Lui aussi en a assez de ce moyen âge de cette préhistoire
Qui se donne des airs futuristes
Une moto vrombit quelque part un pigeon roucoule

Les villes se hérissent de grues
Ça grouille, ça construit, ça accélère
Le monde est beau comme un caniveau

Sous la canicule le macadam pétille
Les galets s'entrechoquent dans un cliquetis clair
On mange des glaces des granités des barbapapas
Il y a des glaçons aujourd'hui dans les verres d'alcool
Et la terre tourne que ferait-elle d'autre la terre
Est belle comme une balle de golf

Un jeune homme aux cernes déjà marqués
Fume une cigarette derrière un bosquet
Un autre en costard cravate roule en trottinette
Un autre à sa mine a trop fait la fête
Que cherchent-ils à oublier sous les palmiers
Étrange ronde autour des flaques attention
Le monde est beau comme une plaque d'immatriculation

Ô vingt-et-unième siècle saoul de tes promesses
Nous t'attendons cœurs usés désabusés perfusés
Au milieu des galets un morceau de verre rose
Poli par les vagues en forme de cœur
Attend la petite fille qui va le trouver
Au milieu des galets

Dimanche 10 juillet 2022

ÊTRE HUMAIN

Dis, toi
Oui, toi
Est-ce que tu
T'es déjà dit
Comme ça
Que tu étais
Un être humain ?

Est-ce que
Parfois
Tu te penses
Comme être humain ?
Est-ce qu'il t'est arrivé
Dans ta vie
Que tu te dises
Je suis un être humain
Ça t'est arrivé, dis ?
Ça te fait quoi
De te dire
Que tu es
Un être humain ?
Tu n'es pas seulement toi
Pas juste un nom un prénom
Mais aussi cela : un être humain
Ça te fait quoi de savoir
Que tu es un être humain ?
Est-ce que ça te sert
De le savoir ?
Est-ce que c'est un savoir
Que tu questionnes ?
Ou juste un fait comme ça
Que t'y penses pas
T'es pas toujours en train de te dire
Que tu es un être humain
C'est pas un truc qui te turlupine
Tu vis ta vie au jour le jour
Sans avoir besoin de penser
Que tu vis une vie d'être humain
Dis, tu trouves pas ça bizarre, dis ?

D'être un être humain sans presque le remarquer
Ça te fait quoi d'être un être humain
Et pas un lion ou un écureuil ou une tulipe ?
Est-ce que c'est face à d'autres espèces
Que tu réalises que tu es un être humain ?
Est-ce que tu te sens plus humain quand tu es seul
Ou quand tu es au milieu de tes semblables ?
Dis, est-ce qu'il y a des moments dans ta vie
Où tu es plus humain qu'à d'autres ?
Est-ce que tu as toujours su que tu étais
Un être humain ?
Est-ce que tu te sens humain ?
Est-ce que tu penses que tu pourrais être
Plus humain que maintenant ?
Dis, es-tu au moins sûr d'être un être humain ?
Comment tu le sais ?
Est-ce que tu as déjà prononcé cette phrase
« Je suis un être humain » ?
Dis, comment ça se fait que seuls
Les êtres humains peuvent être
Inhumains ?
Est-ce que tu t'es déjà demandé
Si être humain c'est un droit ou un devoir ?
Est-ce qu'on naît humain ou est-ce qu'on
Le devient ?
Est-ce que tu t'es déjà dit « Je fais cela
En tant qu'être humain » ?
Bien souvent t'y penses pas
Tu fais, tu avances, tu cours, comme ça
Ballotté par la vie
Tu fais sans te demander
Si ton geste est humain
Si l'humanité en profite
Si tu souhaiterais que tous les humains
Agissent de même
Tu n'as pas le temps tu cours tu cries
Tu espères tu râles tu veux
Autre chose mais quoi ?
Tu dors tu marches tu manges tu pètes
Tu te crois mieux que les animaux
Qu'est-ce que tu as fait de mieux
Que les animaux ?

Qu'est-ce que tu fais de ton temps ?
Qu'est-ce que tu fais pour l'humanité ?
Est-ce que vivre c'est juste naître manger
Grandir vieillir mourir ?
T'y penses ? Hein, dis, t'y penses
Être humain ? T'y penses à ça ?
Oui ?
T'en fais quoi de ton humanité
À part boire manger digérer déféquer ?
C'est censé faire quoi un être humain ?
Est-ce que ça nous rend meilleurs que les bêtes
De vivre dans
Des boîtes grises où on est malheureux ?
De fabriquer des machines qui
Crachent fumée noire ?
Est-ce que c'est ça être humain ? Détruire ?
Pour quoi au juste ? S'enrichir ?
Si c'est ça être humain tu préférerais pas
Être je sais pas une grenouille un scarabée
Un hippopotame une libellule un lézard ?
Pourquoi pas même un arbre ou une plante ?
Mais si c'est pas que ça être humain
Dis, dis, c'est quoi ?
Prendre le temps d'y penser
Prendre le temps de ne rien faire
Juste être là
Juste être
Humain.

Mai-juin 2022.

POUR LUCAS, 13 ANS
Poème pour le 17 mai

Pour Lucas, 13 ans, poussé au suicide
À force de brimades, parce qu'il
Avait assumé aimer les hommes,

Pour Jefferson, violemment agressé
À la sortie d'une boîte de nuit,
Juste avant son mariage avec Pedro,

Pour Arturo, Adriano et Killian
Insultés, menacés et frappés
Sur le cours Saleya,

Pour Clément, agressé au taser
Électrique et frappé,
Au sortir d'une discothèque de Lyon,

Pour les deux femmes de Fontenay-sous-Bois
Rouées de coups parce qu'elles
Avaient osé s'embrasser sur un banc,

Pour ces deux toulousains, jetés au sol et
Violemment battus un dimanche matin,
Parce qu'ils se donnaient la main,

Pour ce couple d'hommes
Insultés et frappés
Dans le métro de Lyon,

Pour ces deux amoureux
Suivis par une dizaine de personnes,
Dans le tramway de Clermont-Ferrand,

Pour ces femmes, frappées
Par un alcoolique
Dans le RER parisien,

Pour le jeune Guinéen jeté au sol et frappé au visage
Par cinq hommes qui ne supportaient pas
La vue de son drapeau arc-en-ciel,

Pour tous ceux et celles
Qui ont été insultés, menacés,
Frappés du poing et du pied,

Pour celles et ceux
Que l'on regarde de travers
Pour une simple différence,

Pour tous ceux et celles
Abandonnés par
leurs familles,

Pour tous ces jeunes youtubers
Qui n'ont que vingt ans de moins que moi
Et qui parlent de leur différence

Avec une facilité, une liberté
Impressionnantes et inimaginables
Jusqu'à il y a quelques années,

Pour celles et ceux,
À qui il n'est rien arrivé
Mais qui ont peur,

Pour tous ceux et celles, contraints
De surveiller gestes et postures,
De sans cesse dissimuler qui ils sont,

J'écris ce poème pour vous tous,
Parce qu'on a recensé selon la presse
Plus d'une agression par semaine en un an,

J'écris ce poème
Parce qu'il faut rappeler
Qu'aimer une personne du même sexe

N'est pas une aberration,
Pas une maladie mentale,
Mais juste de l'amour,

Pas une abomination,
Pas une erreur fatale,
Mais juste de l'amour,

Pas une monstrueuse aspiration,
Pas une folie létale,
Mais juste de l'amour,

Et que l'amour ne se commande pas,
Il plante sa flèche là où il veut,
Et où qu'elle se fiche c'est merveilleux,

J'écris ce poème
Pour dire cette chose toute simple
Que l'amour est le plus beau

Et sans doute aussi
Le plus fort et le plus grand
Sentiment de l'univers,

Et que personne ne devrait
Avoir honte d'être amoureux
Ni peur de le montrer,

Fût-ce en le criant sur tous les toits,
En dansant, en chantant, en hurlant,
Face à la terre entière,

Fût-ce avec exubérance,
Avec énergie, folie et sans tempérance,
Avec joie, passion et fierté

D'être tout simplement gay.

NÉON ROSE SOUS PLUIE GRISE

Le néon rose grésille sous la pluie grise. Un arc-en-ciel se devine sur la porte. Cela sent l'alcool et la solitude. Quelques visages tristes, les traits tirés, regardent leurs verres, pour tuer le temps. Les yeux glauques se perdent dans le vague, suivant les fissures du plafond. Un vieux haut-parleur crachote « It's raining men ». La drag queen ne danse plus. Son maquillage à moitié décomposé dessine des ombres étranges sur son visage fatigué. Elle a enlevé ses talons aiguilles. Au fond de la salle presque vide, un client est absorbé par son téléphone, le visage bleui par la lumière de son écran. Le serveur désœuvré a abandonné ses poses maniérées et ses clins d'œil aguicheurs. Un homme sans âge, affublé d'une tenue improbable, tente d'attirer l'attention, se déhanchant en vain sur la piste déserte. La boule à facettes ne tourne plus. Quelques dépliants ont été oubliés sur une table basse. La gay pride est terminée, l'homosexualité redevient quelque chose de triste.

Mardi 12 décembre 2023

Les poèmes de Gabriel Grossi
nous emportent souvent dans le secret des montagnes,
ici les ruines d'Aspremont.

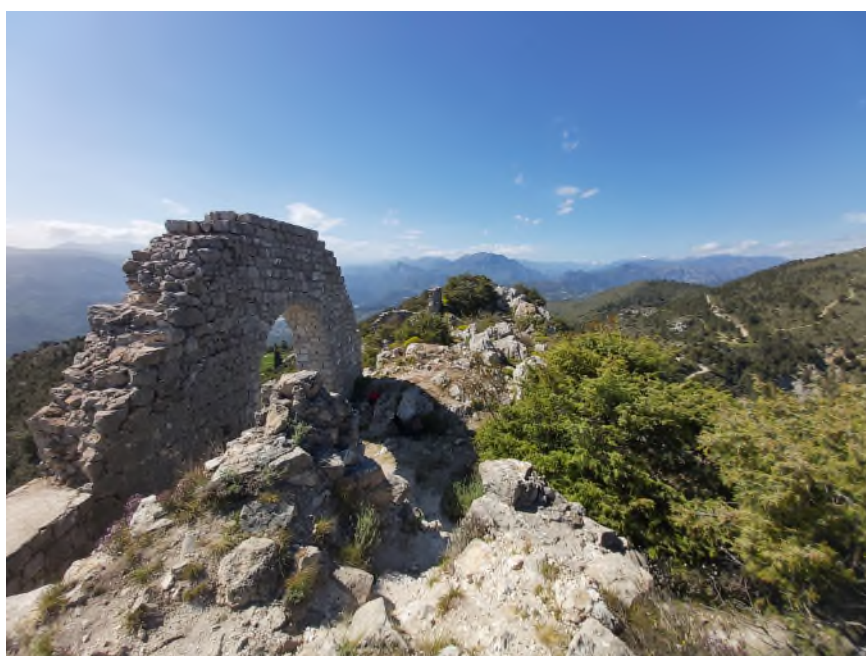


Photo © Gabriel Grossi

Présentation

Gabriel Grossi est né à Nice en 1987. Ses parents, tous deux instituteurs, lui transmettent très tôt le goût d'écrire. Dès le collège, il est lauréat de plusieurs prix d'écriture et de poésie. Aussi, après un baccalauréat scientifique, choisit-il de s'orienter vers des études littéraires, en hypokhâgne et khâgne au lycée Masséna, puis à l'Université de Nice.

Poursuivant à l'Université de Nice jusqu'au doctorat, il consacre sa thèse à la poésie de Jean-Michel Maulpoix, sous la direction de Béatrice Bonhomme. Tout en approfondissant sa connaissance de la poésie contemporaine, il prend plaisir à enseigner au sein des départements de Lettres Modernes et d'Information-Communication, auprès d'étudiants de licence et de master. Après la soutenance de sa thèse, face à la difficulté d'obtenir un poste pérenne à l'Université, et peu désireux de quitter la Côte d'Azur, il passe le concours de professeur des écoles, tout en poursuivant la recherche au sein du Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie de la Littérature et des Arts vivants, dont il devient membre associé.

Gabriel Grossi a publié de nombreux articles sur la poésie contemporaine, notamment sur les œuvres de Jean-Michel Maulpoix, Marie-Claire Bancquart, Béatrice Bonhomme, Valérie Rouzeau, Michèle Finck, Salah Stétié... Il a rédigé un chapitre de manuel de Terminale en proposant une dizaine de dissertations sur Philippe Jaccottet. Il a participé au colloque de Cerisy-la-Salle sur l'œuvre poétique de Marie-Claire Bancquart. Il a co-dirigé avec Béatrice Bonhomme une journée d'études sur *La poésie comme espace méditatif*, qui a donné lieu à des actes parus chez Classiques Garnier.

En 2015, il crée le blog "Littérature Portes Ouvertes", riche aujourd'hui de près de 1500 articles, et fréquenté par plus de 1,7 million de visiteurs uniques, pour plus de 2,6 millions de vues. Le but de ce blog est de jeter des ponts entre la recherche en lettres et le grand public. Plus de 100 poètes contemporains ont été présentés. Des questions de grammaire, de linguistique, de philosophie, de pédagogie sont aussi abordées. Ce blog lui permet également de faire connaître ses propres poèmes.

Gabriel Grossi participe le plus possible à la vie poétique locale. Il est membre du PoëtBuro, une joyeuse équipe qui contribue à l'organisation du "Festival Poët Poët", qui se déroule chaque année dans les Alpes-Maritimes en lien avec le Printemps des Poètes, sous la houlette de Sabine Venaruzzo. Il assiste et participe régulièrement à des événements publics, notamment les "Mots d'Azur" du château de Mouans-Sartoux animés par Pierre-Jean Blazy, les soirées "Incandescence Slam" organisées par Michel Saint-Dragon, les "Jeudis des mots" de Marilyne Bertoncini... Il a publié des textes dans les revues *Nu(e)*, *Florilège*, *Cairns*, ainsi que dans plusieurs anthologies. La poétesse italienne Emanuela Rizzo l'invite à présenter son recueil lors d'un événement en ligne de portée internationale, retransmis sur les réseaux sociaux. En 2023, touché par le suicide de Lucas, 13 ans, victime de harcèlement homophobe, il écrit plusieurs poèmes contre l'homophobie, dont l'un d'eux a connu un certain retentissement en étant lu par la poète Laurence Vielle sur les ondes de la radio publique belge.

Le recueil *Concordance* a vu le jour en novembre 2022, disponible en impression à la demande. Cet ouvrage, qui rassemble des poèmes écrits entre 2008 et 2023, traduit en poésie une quête d'apaisement, une recherche de l'éclaircie, une aspiration à la sérénité, qui semble d'autant plus nécessaire que notre époque paraît tous les jours plus troublée, agitée, violente et sombre.



Recueil de poésie

1. GROSSI Gabriel, *Concordance, Poèmes 2008-2022*, Cagnes-sur-Mer, 2022, auto-édité, disponible en impression à la demande auprès de la plate-forme Amazon.

Participation à des anthologies

2. GROSSI Gabriel, « Concordance », dans Grossi Gabriel, Dardanello Thierry et Pastor Danielle, « Jokari », *NU(e)*, 2011.
3. COLLECTIF, *Plus de cent frontières : une anthologie 2023*, Nice, éd. « Pourquoi viens-tu si tard ? », 2023. Poèmes recueillis par Marilyne Bertoncini.

4. GROSSI Gabriel, « Estomac chocolat » (poème), dans « Gourmandises », *Cairns*, n° 33, poèmes recueillis par Patrick Joquel.
5. Participation à l'anthologie numérique « Nocturnes » proposée par le site « Jeuidesmots.com » (Marilyne Bertoncini dir.).
6. Participation à l'anthologie numérique « La matière noire du poème », proposée par le site « Jeuidesmots.com » (Marilyne Bertoncini dir.).
7. Trois poèmes dans COLLECTIF, « Le génie du lieu », *Revue alsacienne de littérature*, n° 136, 2^e semestre 2021.
8. COLLECTIF, a cura di Emanuela RIZZO e Luca ARIANO, *Fiorire l'inverno*, Parma (Italie), Bertoni editore. Sélection de poèmes traduits en langue italienne. Parution en février 2023.
9. À paraître : Une sélection de poèmes sera publiée dans une anthologie bilingue franco-serbe, aux bons soins de Boris Lazič.

Recherche universitaire

10. GROSSI Gabriel, *La Basse continue dans l'œuvre poétique de Jean-Michel Maulpoix*, thèse soutenue le 15 janvier 2015 à l'Université de Nice.
11. BONHOMME Béatrice et GROSSI Gabriel (dirs.), *La poésie comme espace méditatif*, Paris, Classiques Garnier, 2015.
12. GROSSI Gabriel, « À l'écoute de Michèle Finck », *Nu(e)*, n° 74, 2020.
13. GROSSI Gabriel, « Béatrice Bonhomme en miroir de Salah Stétié », *Nu(e)*, n° 71, 2020.
14. GROSSI Gabriel, « La légère gravité dans la poésie de Valérie Rouzeau », *Nu(e)*, n° 70, 2019.
15. GROSSI Gabriel, « Entre brisures et apaisement, la poésie de Gabrielle Althen. Une lecture de *Vie saxifrage* », *NU(e)*, n° 53, 2013, p. 135-148.
16. GROSSI Gabriel, « La plume et le pinceau », *NU(e)*, n° 48, 2011, p. 87-111.

- 17 GROSSI Gabriel, « De ce côté-ci de la vie : une poésie comme l'amour. Lecture du *Journal d'un enfant sage* de Jean-Michel Maulpoix », *Faire-part*, n° 28/29, p. 184-191.
- 18 GROSSI Gabriel, « À propos de *Rue des fleurs* », dans GROUX Pierre (dir.), *Rue des fleurs, rue du poème*, 2023, ouvrage collectif hors commerce pour célébrer le Prix Goncourt de Jean-Michel Maulpoix.
- 19 GROSSI Gabriel, « Entretiens intimes dans la poésie de Marie-Claire Bancquart », dans BONHOMME Béatrice, CERBO Anna et RIEU Josiane (dirs.), *La poésie comme entretien / La poesia come colloquio*, Paris, L'Harmattan, « Thyse », 2018.
- 20 GROSSI Gabriel, « Du lyrisme au mythe, une poésie de l'énigme », in BONHOMME Béatrice, PRÉTA DE BEAUFORT Aude, MOULIN Jacques (dirs.), *Dans le feuilletage de la terre, sur l'œuvre poétique de Marie-Claire Bancquart*, Berne, Peter Lang, 2013, p. 441-453, actes du colloque de Cerisy-la-Salle en septembre 2011.
- 21 GROSSI Gabriel, « Finitude de la lumière : l'œuvre de Béatrice Bonhomme (compte-rendu de Béatrice Bonhomme : le mot, la mort, l'amour) », *Loxias*, n° 42, mis en ligne le 23 septembre 2013, url : <http://revel.unice.fr/loxias/indexhtml?id=7566>.

NU(e) 84
mai 2024

Numéro coordonné par Béatrice Bonhomme

Direction

Béatrice Bonhomme, Hervé Bosio

Mise en page et conception graphique

Danielle Pastor

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

ISSN 12667692